

LYCÉENS
AU
CINÉMA

JIM JARMUSCH

DEAD MAN



par Cyril Neyrat



Le sixième film de Jim Jarmusch fait figure d'exception dans son œuvre. Délaissant l'élégance *arty* et l'univers urbain contemporain de ses précédents films, le cinéaste indépendant américain s'installe dans l'Ouest de la fin du XIX^e siècle et s'empare du western pour le subvertir. Son geste d'appropriation est double. D'une part, il porte à la limite la tradition du « western critique », en garde le squelette pour tourner en dérision le

mythe de l'Ouest et les conventions du genre. D'autre part, loin de proposer une version contemporaine et ironique du western, il fait le chemin inverse : un retour aux sources d'avant la codification du genre, un changement de perspective qui délaisse la vision blanche de l'Ouest pour s'aventurer au plus profond de la culture amérindienne. Le noir-et-blanc nuancé d'une infinité de gris, lacéré de fondus au noir, la guitare obsédante de Neil Young, la poésie prophétique de William Blake et une structure narrative circulaire s'associent pour faire de *Dead Man* une méditation burlesque et poétique sur la métamorphose spirituelle d'un homme et son passage de la vie à la mort.

SOMMAIRE

Synopsis	1
Le réalisateur Jim Jarmusch	2
Genèse Extrait du scénario	3
Chapitrage	4
Analyse du récit	5
Parti pris Ouverture pédagogique 1	6
Acteur/Personnage Johnny Depp Ouverture pédagogique 2	8
Mise en scène Définition Ouverture pédagogique 3	10
Analyse de séquence Atelier 1	12
1, 2, 3 Atelier 2	14
Figure Atelier 3	15
Point technique Le fondu au noir Atelier 4	16
Prolongement pédagogique	17
Lecture critique	18
Passages du cinéma Sélection vidéo & bibliographie	19

CAHIERS
DU
CINEMA

CNC

Culture
Communication
Ministère

Directeur de publication : Véronique Cayla.
Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).
Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale : Thierry Lounas. Conception graphique : Thierry Celestine. Auteur du dossier : Cyril Neyrat. Rédacteur pédagogique : Cyril Neyrat.
Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax. : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2006. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org



William Blake prend le train vers l'Ouest pour y exercer le métier de comptable. Arrivé dans la sinistre ville de Machine, il s'y trouve accusé à tort d'un double meurtre et prend la fuite, une balle logée près du cœur. Accompagné de Nobody, un Indien cultivé qui le prend pour le poète anglais William Blake, il s'engage dans un périple à travers l'Ouest sauvage. Affaibli par la blessure et la faim, poursuivi par des tueurs à gages, initié à la culture indienne par Nobody, il fait une série de rencontres qui le métamorphosent, de comptable maladroit en implacable tueur de Blancs. Il meurt en Indien au terme du voyage, dérivant dans un canoë vers l'horizon océanique.

Dead man

USA / Allemagne / Japon 1995

Réalisation : Jim Jarmusch
 Production : Demetra J. MacBride
 Scénario : Jim Jarmusch
 Image : Robby Müller
 Montage : Jay Rabinowitz
 Décor : Robert Ziembecki
 Musique : Neil Young

Interprétation

<i>William Blake</i> :	Johnny Depp
<i>Nobody</i> :	Gary Farmer
<i>Cole Wilson</i> :	Lance Henriksen
<i>Conway Twill</i> :	Michael Wincott
<i>Thel Russel</i> :	Mili Avital
<i>Salvatore « Sally » Jenko</i> :	Iggy Pop
<i>John Dickinson</i> :	Robert Mitchum

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des Cahiers du cinéma. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué d'"Ouvertures pédagogiques" directement déduites du texte principal, le second d'"Ateliers" dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation des élèves.

LE RÉALISATEUR

Jim Jarmusch Filmographie

- 2005: *Broken Flowers*
- 2003: *Coffee and Cigarettes*
- 2002: *Ten Minutes Older:
The Trumpet (cm)*
- 1999: *Ghost Dog :
The Way of the Samurai
(Ghost Dog,
la voie du samouraï)*
- 1997: *Year of the Horse*
- 1995: *Dead Man*
- 1991: *Night on Earth
(Une nuit sur terre)*
- 1989: *Mystery Train*
- 1986: *Down by Law*
- 1983: *Stranger Than Paradise*
- 1982: *The New World (cm)*
- 1980: *Permanent Vacation*

L'INDÉPENDANCE À TOUT PRIX

Jim Jarmusch naît en 1953 à Akron, près de Cleveland, la ville d'origine de William Blake dans *Dead Man*. Son père est cadre chez Goodyear, sa mère critique de cinéma dans un journal local. Encouragé par sa grand-mère à cultiver sa passion pour la poésie, il s'inscrit en 1971 à Columbia University, où il obtient un diplôme en Anglais et Littérature américaine. Deux films en noir-et-blanc et avec Robert Mitchum lui font forte impression : *La Nuit du chasseur* (1955), de Charles Laughton, et le thriller *Thunder Road* (1958), d'Arthur Ripley. En 1975, au cours d'un séjour à Paris, il fréquente la Cinémathèque française, où il découvre les œuvres qui deviendront ses références : Ozu, Mizoguchi et Imamura, Dreyer, Bresson et Fuller.

De retour à New York, il entre dans la prestigieuse école de cinéma de New York University, où il rencontre Wim Wenders et Nicholas Ray. Le premier l'engage comme assistant de production sur *Lightning Over Water*, son documentaire sur les dernières années de la vie de Ray. Pendant ses études, Jarmusch satisfait sa passion pour le rock en rejoignant le groupe *new wave* Del Byzanteens. Encouragé par Ray et le cinéaste indépendant Amos Poe, il utilise l'argent d'une bourse pour financer son film de fin d'études, *Permanent Vacation*. Diffusé en Europe dans le circuit artistique, le film obtient une réputation underground immédiate. Le style et l'univers de Jarmusch sont posés : l'errance urbaine d'un jeune homme désœuvré, de longs plans contemplatifs en noir-et-blanc, l'importance de la musique – ici, le jazz mélancolique d'un acteur du film, le new-yorkais John Lurie. En 1981, le producteur de Wenders, impressionné par *Permanent Vacation*, donne à Jarmusch quarante minutes de pellicule pour réaliser un court-métrage. Filmant chaque scène en un unique plan-séquence, il réussit l'exploit d'obtenir un film de 35 minutes, *Stranger than Paradise*. Il décide de développer l'histoire pour en faire un long-métrage. En 1983, le court remporte le prix de la critique au festival de Rotterdam ; en 1984, la Caméra d'Or attribuée à Cannes au long fait de Jarmusch la nouvelle star du cinéma indépendant américain. *Stranger than Paradise* confirme le style élégant et dépouillé et l'ambition avouée de Jarmusch : faire la synthèse du cinéma classique hollywoodien et de la modernité européenne. Du premier, il retient le genre (ici le film noir), les



personnages archétypiques ; du second la déconstruction du récit, la durée des plans, la distance contemplative et ironique au récit et à la psychologie. En 1985, *Down by Law*, épopée absurde de trois taulards en noir-et-blanc, reçoit les honneurs de la compétition cannoise. Jarmusch confirme son goût pour les castings hybrides, entre cinéma et rock : le trio d'acteurs réunit John Lurie, Roberto Benigni et Tom Waits, qui compose la bande originale.

Mélange des cultures et hybridation rock caractérisent son film suivant, *Mystery Train*, destins croisés de marginaux à Memphis, autour de la figure d'Elvis Presley. Revenant à la couleur, *Mystery Train* marque aussi le début d'une longue période de doute. En manque d'inspiration, Jarmusch se réfugie dans le format court, avec le film à sketches *Night on Earth* et la série de courts-métrages rassemblés en 2004 sous le titre *Coffee and Cigarettes*.

En 1995, Jarmusch trouve un second souffle avec *Dead Man*, en s'écartant d'une ironie new-yorkaise qui finissait par tourner à vide. En 1999, *Ghost Dog*, transposition du film de samouraï dans la culture gangsta-rap, confirme ce changement de ton et ce renouveau. *Broken Flowers* (2005), son dernier film à ce jour, profite de la popularité de l'acteur Bill Murray et remporte le Grand Prix à Cannes.

En vingt-cinq ans de carrière, Jim Jarmusch n'a réalisé que huit longs-métrages. Son ami Aki Kaurismäki l'a qualifié de « cinéaste le plus lent du monde ». Cette parcimonie s'explique aussi par son obstination à travailler en totale indépendance à l'égard de l'industrie. Jarmusch a toujours refusé les offres d'Hollywood, préférant à d'hypothétiques réussites commerciales la garantie d'un contrôle total sur sa création. Ses premiers succès ont ouvert la voie à de nombreux jeunes cinéastes new-yorkais (Kevin Smith, Spike Lee...) et suscité un renouveau du cinéma indépendant américain. Vingt ans plus tard, tandis que cette catégorie n'est souvent que le sas d'entrée vers les studios hollywoodiens pressés d'en digérer les vagues successives, l'artisan Jarmusch fait davantage figure d'exception que de modèle.

À L'OUEST, LE RENOUVEAU

Lorsque Jarmusch écrit le scénario de *Dead Man*, pendant l'hiver 1993, il sort de trois ans de sécheresse artistique, lassé de son propre univers. *Dead Man* est né progressivement de cette crise personnelle, du besoin de s'éloigner de « la ville comme unique source d'inspiration visuelle », de quitter le présent pour trouver un rapport plus complexe à l'Amérique, son histoire, ses cultures originaires.

L'écriture d'un film par Jarmusch est un processus lent : « Je prends des notes, j'imagine des scènes, je consigne mes rêves dans des carnets. Tout ça dans le plus grand désordre ». Un an avant de rédiger le script, il parle de l'histoire à son ami Johnny Depp qui, convaincu, le pousse à aller au bout. Il écrit le scénario en deux mois, avec ses deux acteurs principaux en tête, Depp et l'Indien Gary Farmer.

Jarmusch n'a aucun goût particulier pour le western comme genre. Il dit préférer Howard Hawks à John Ford, s'intéresser au « western périphérique », aux cinéastes qui, comme Monte Hellman ou Sergio Leone, ont une certaine distance avec le genre, l'utilisent comme un « univers métaphorique » propice au traitement de grands thèmes tragiques. Son principal souci est de tordre l'univers du western vers la culture indienne d'avant la conquête de l'Ouest. Il lit d'innombrables ouvrages sur la culture amérindienne, et, tout en refusant de dater son film, soigne la reconstitution dans les moindres détails : « un spécialiste du genre, dit-il, pourrait deviner la date, à l'année près, en observant les colts, les habits et les costumes. » Lisant pour se distraire la poésie de William Blake, le cinéaste est frappé par la similitude entre certains écrits du poète et la pensée amérindienne. Il décide alors d'introduire la figure de Blake dans le film, donnant son nom au personnage joué par Depp, et plaçant dans la bouche de Nobody des extraits de ses livres, notamment les *Proverbes de l'Enfer*.

Le casting, haut en couleurs, est un mélange de personnalités très diverses. Jarmusch convainc Robert Mitchum d'interpréter un petit rôle. Il demande à Iggy Pop, un ami, de jouer un des trappeurs tués par Blake et Nobody. John Hurt,



Gabriel Byrne, et d'autres acteurs moins connus complètent la distribution. Le tournage aurait dû avoir lieu dans le Montana, mais à cause du froid, il est déplacé et réparti sur plusieurs sites : en Arizona, dans le Nevada, dans le sud de l'Oregon et le nord de la Californie. Jarmusch fait appel à son chef opérateur habituel, Robby Müller. Plusieurs arguments justifient le choix du noir-et-blanc.

C'est d'abord une manière de tourner le dos au western des années 50 et 60, dont Jarmusch n'aime pas les couleurs « un peu passées », pour se rapprocher de la tonalité des années 40 ou des films japonais. Ensuite, alors que la couleur « aurait fourni trop de repères », le noir-et-blanc accentue l'étrangeté de l'univers traversé par Blake. Enfin, c'est un noir-et-blanc peu contrasté, qui explore une large palette de gris : là encore, Jarmusch souhaite retrouver l'image des films historiques de Kenji Mizoguchi. Quant à l'usage des décors naturels, le parti pris est de refuser

le pittoresque du western traditionnel. Jarmusch raconte que lorsque Müller et lui découvriraient un beau paysage lors des repérages, ils lui tournaient systématiquement le dos, préférant aux vues à la John Ford des détails graphiques comme la forme d'un arbre ou d'un rocher.

Pendant l'écriture du film, Jarmusch écoute le dernier album de Neil Young, rêvant de confier la bande originale au musicien canadien. Un soir, Young donnait un concert à Sedona, près du lieu de tournage en Arizona. Jarmusch achète des billets pour toute l'équipe, va voir Young en coulisses, qui lui répond ne pas aimer les westerns. Convaincu par le premier montage, il enregistre en trois jours une musique improvisée face aux images (cf. Passages du cinéma).

Présenté au festival de Cannes en 1995, puis raccourci d'un quart d'heure par Jarmusch, *Dead Man* a reçu un accueil critique et public mitigé, aux États-Unis comme en France. Ceux qui l'aiment le considèrent comme son meilleur film.



Document de travail

Extrait du scénario

16. EXT. FORÊT – FIN D'APRES-MIDI

BLAKE (après une longue pause)

Pourquoi... pourquoi m'aidez-vous ?

NOBODY (sans lever les yeux)

Un oiseau m'a parlé.

BLAKE

Quoi ? (pause) Un oiseau vous a parlé ?

NOBODY (levant les yeux au ciel, comme ennuyé par la question)

Un petit oiseau avec des plumes d'un bleu très clair. Je le suivais dans la forêt dans l'espoir de récupérer une de ses plumes indigo. Je l'ai perdu de vue. Et quand je l'ai retrouvé, il était sur ta poitrine en train de goûter à ton sang. Il m'a regardé et il s'est envolé directement vers l'ouest, décrivant une ligne très droite, son bec minuscule rouge de ton sang.

L'Indien retourne à ses occupations.

BLAKE (à moitié réveillé)

Un petit... oiseau bleu clair... a goûté mon sang... (puis, comme revenant à lui depuis un lieu profondément enfoui de sa mémoire) « Billy, les petits oiseaux bleus sont revenus.. ils sont dans le mûrier... les bruants indigo... » quelque chose qu'il vient de dire.

Extrait d'une séquence du scénario original, tournée puis enlevée par Jarmusch du montage final. Elle aurait constitué la deuxième scène entre Blake et Nobody. Jarmusch tenait au dialogue sur l'oiseau, car les animaux sont considérés dans la culture indienne comme des guides spirituels. Par ailleurs, l'image décrite par Nobody constitue une puissante vision, annonciatrice de celles qui apparaîtront plus loin dans le film. La relation Blake/animal/sang annonce notamment la rencontre avec le faon mort.

Ce chapitrage est celui du DVD édité par TFI Vidéo.

1. Voyage en train

Assis dans un train, William Blake alterne siestes et observation par la fenêtre. Le paysage au-dehors et les passagers à l'intérieur changent, remontée progressive vers la sauvagerie. Après un tunnel, le conducteur du train tient à Blake d'étranges propos. Soudain, les trappeurs se mettent à tirer sur des bisons depuis le wagon. Générique de début.

2. Un nouveau comptable

Arrivée du train en gare de Machine. Blake remonte la rue principale de la ville, assailli de visions inquiétantes d'une humanité barbare et violente. Il se rend dans les bureaux de l'aciérie Dickinson, pour réclamer son nouvel emploi de comptable. violemment éconduit par le second du patron, puis par le patron lui-même, l'intimidant John Dickinson, il n'a d'autre choix que de renoncer à son emploi.

3. La petite mort

Le soir, il se rend au salon, où il rencontre Thel, jeune femme jetée dans la boue par un ivrogne. Elle le conduit dans sa chambre, où elle occupe son temps à confectionner des fleurs de papier. Charlie, fils de Dickinson et ancien amant de Thel, les surprend au lit. D'un coup de feu, l'amant éconduit blesse Blake et tue Thel, qui s'est jetée devant le comptable pour le protéger. Il faut trois balles à Blake pour abattre Charlie. Blake tombe à son tour dans la boue en prenant la fuite sous le ciel étoilé.

4. Mort ou vif

Le lendemain matin, Blake est réveillé par un Indien, assis à cheval sur lui, qui tente en vain d'extraire la balle logée près de son cœur. Dickinson engage trois tueurs pour retrouver mort ou vif l'assassin de son fils, et le cheval pinto qu'il lui a volé. L'Indien continue à signifier Blake.

Dickinson lance tous les shérifs de la région aux trousses du fugitif. Le soir, Blake révèle son nom à l'Indien qui n'en revient pas : ce visage pâle est le fantôme du poète William Blake. L'Indien récite un poème, Blake ne comprend rien à ce qu'il raconte. Pendant ce temps, les trois tueurs campent aussi et commencent à se chamailler.

5. A travers la montagne

Le lendemain matin, Nobody essaie le chapeau de Blake endormi. Ils entament leur chevauchée, Blake très affaibli. La nuit, les trois tueurs poursuivent leurs embrouilles. On apprend que Wilson Cole a des pulsions cannibales. Pendant ce temps, l'Indien continue à intriguer Blake : il lui annonce que son colt remplacera désormais sa langue, et lui dit s'appeler Nobody.

6. Nobody

Le lendemain, tandis qu'ils traversent une forêt de bouleaux, Nobody raconte sa vie à Blake. Comment, exilé en Angleterre, il découvrit la poésie de William Blake. Comment, de retour parmi les siens, il fut condamné à une vie d'errance.

7. Le carnage

Les tueurs sur les traces de Blake et Nobody. La nuit venue, Nobody lance un défi à Blake : affronter une étrange famille de trappeurs réunis autour d'un feu. En mauvaise posture, Blake est sauvé par Nobody qui, apparu dans un éclair, tranche la gorge d'un des trappeurs. Blake abat le deuxième, Nobody le troisième d'un coup de fusil involontaire.

8. Wanted

Le lendemain, Blake et Nobody découvrent des avis de recherche cloués aux arbres : la tête de Blake est mise à prix. Le comptable est excédé par les paroles sibyllines de l'Indien. Les trois tueurs découvrent à leur tour les avis de recherche, ce qui suscite la colère du bavard et la panique du plus jeune. Cole l'abat d'une balle dans la tête. Le soir,

Nobody prend du peyotl et refuse d'en donner à Blake..

9. Double meurtre

La drogue fait son effet, Nobody voit un masque de mort se substituer au visage de William Blake. Il peint deux éclairs sur les joues du jeune homme faible et affamé. Nobody lui répond que le jeûne est nécessaire pour s'ouvrir aux visions sacrées. Une amitié complice se noue entre les deux hommes. Le lendemain, Blake tombe sur deux shérifs, qui tentent de l'arrêter. Citant un vers de son homonyme, il les abat d'un geste précis et inspiré. Les deux tueurs restant découvrent les deux cadavres, Cole écrase le crâne de l'un des deux. Excédé par le baratin du bavard, Cole le tue et le mange la nuit venue.

10. Cherche « Nobody » désespéré

Seul dans la nuit, Blake a ses premières visions : des Indiens cachés dans les arbres l'observent. Chevauchant le lendemain dans un paysage enneigé, il découvre les cadavres de Blancs tués par les Indiens. Cole, qui suit sa trace, reçoit une flèche dans le flan et l'arrache. Blake tombe sur le cadavre d'un faon tué d'une balle. Il se peint le visage avec le sang de l'animal, et se couche à ses côtés. La nuit venue, il surprend Nobody accouplé avec une jeune indienne. Heureux d'avoir retrouvé Blake, Nobody la laisse partir puis court à sa poursuite. Le lendemain, Nobody réveille Blake par une nouvelle citation du poète anglais. Les deux hommes poursuivent leur route à travers une forêt de séquoias, Cole toujours sur leur trace.

11. Un comptoir de Blancs

Blake et Nobody arrivent à un comptoir au bord d'une rivière. Après avoir offert son avis de recherche à Nobody, Blake entre dans le comptoir tenu par un missionnaire raciste, qui tente une ruse pour l'arrêter : il lui demande un autographe. Blake lui plante un porte-plumes dans la main et l'abat, ainsi qu'un chasseur. En attendant Nobody,

Blake reçoit une seconde balle et abat l'auteur du coup. Nobody installe le blessé dans un canoë et le met à l'eau. Blake regarde galoper les chevaux libérés par l'Indien.

12. Au fil de l'eau

Cole a retrouvé la trace des fugitifs au comptoir blanc. Nobody pagaie, le sang de Blake, allongé dans le canoë, coule dans l'eau. Cole à leur poursuite. Scènes aperçues sur la rive par Blake et Nobody, puis par l'Indien seul : un village indien détruit, un renne en liberté. Blake se réveille à l'arrivée du canoë aux abords d'une ville indienne. Moribond, il est porté jusqu'à la porte du village.

13. Le village indien

Traversée du village : le monde vacille autour de Blake, qui ne tient pas debout : son regard troublé attrape au passage des visions du quotidien indien. Nobody le quitte pour parler avec un constructeur de canoës de mer. Blake, seul, est assailli de visions diverses : cadavres trainés ou suspendus dans les arbres, Indiens rassemblés devant lui.

14. Avant de mourir

Blake est allongé sur la grève devant un canoë de mer. Nobody l'y installe et pousse le canoë dans l'océan. Il regarde en pleurant son ami s'éloigner sous la pluie. Blake se redresse et assiste au duel de Nobody et de Cole, qui s'entretuent. Le canoë poursuit sa dérive vers le large. Blake regarde les nuages tourner et ferme une dernière fois les yeux. Le canoë s'éloigne vers l'horizon sous un ciel sombre et majestueux.

15. Générique de fin

ANALYSE DU RÉCIT

LIÈNE DROITE ET CERCLES, LA TRAVERSÉE ET LE RETOUR

On peut comparer le mouvement narratif de *Dead Man* à celui d'un fleuve agité de tourbillons : un écoulement rectiligne perturbé d'incessantes boucles et involutions. L'affrontement de deux structures temporelles, linéaire et circulaire, donne au film son rythme singulier, sorte de déambulation badine vers l'inéluctable.

C'est d'abord le temps linéaire de la conquête de l'Ouest, de la découverte de territoires inconnus, que rejoue à sa manière William Blake en empruntant tour à tour les trois modes de transport des pionniers de la Frontière : le chemin de fer, le cheval, le bateau. La séquence d'ouverture dans le train figure schématiquement cette avancée, par la modification progressive du paysage à chaque regard jeté au-dehors par Blake. Au cours du périple équestre, les minces bouleaux blancs de la première forêt, lumineuse et contrastée, cèdent la place aux majestueux troncs des séquoïas, qui diffusent une lumière de cathédrale, un clair-obscur imposant. Ce temps linéaire est celui de la « chasse » que Dickinson déclare « ouverte » en conclusion de son entretien avec les tueurs.

La plus prosaïque manifestation du temps cyclique est liée à la linéarité même de la poursuite. Les traqueurs répètent le trajet du traqué, repassent par les mêmes endroits. Dans la tradition du western de poursuite, traqueurs et traqués avancent de feu de camp en feu de camp. Jarmusch insiste sur cette structure circulaire de la traque en répétant le même cadre de part et d'autre d'un fondu au noir : le même agencement de bouleaux est traversé



successivement par Blake et Nobody, puis par les trois tueurs. Ces petites répétitions sont prises dans un plus vaste mouvement cyclique, qui ne concerne plus le prétexte dramaturgique de la poursuite, mais le voyage plus essentiel de William Blake vers un « autre

niveau du monde ». La remontée du fleuve en bateau reprend le trajet en train, la traversée du village indien celle de la ville de Machine. Le monologue énigmatique du conducteur du train annonce cette symétrie. Il dit à Blake de regarder par la fenêtre, et lui demande si cela ne lui rappelle pas « quand on est dans un bateau ». Ce qu'il dit ensuite annonce précisément les derniers plans : « ... couché, contemplant le plafond, l'eau dans votre tête n'est pas différente du paysage, et on se dit, comment se fait-il que le paysage bouge, alors que le bateau est immobile ». Incompréhensible à ce stade du récit, l'enchaînement des idées l'est parfaitement à l'échelle du récit complet. La boucle se parcourt dans les deux sens : que la fin répète le début signifie aussi que la métamorphose linéaire était programmée, que tout était présent, en puissance, dès l'ouverture.

Vues brèves, sur le rail comme sur l'eau ; visions fugitives, attention intermittente, qui s'expliquent dans le premier cas par la somnolence du comptable, dans le second par son agonie. Les visions diffèrent par leur contenu : neutres, peu signifiantes à bord du train, tour à tour angéliques et morbides lors du trajet en canoë. La même combinaison d'identité et de différence, mais inversée, rapproche la traversée

de Machine et celle du village indien. Visions violentes, tableaux précis et percutants dans la ville infernale, visions plus douces, plus indéfinies aussi dans le village indien. L'harmonie civilisée succède à la barbarie, la perception flottante de l'agonisant à la stupeur éveillée de l'ingénu.

Selon Nobody, l'autre niveau du monde se situe au-delà du miroir de l'eau, par-delà l'horizon océanique du dernier plan. La circularité du film fait en sorte qu'au contraire Blake y accède au cours du voyage. Le fleuve et le village indien ne sont pas un autre monde, mais un « autre niveau » du même monde. Cette conception est celle de William Blake, le poète, dont toute l'œuvre est parcourue de la même contradiction : il ne cesse d'affirmer d'une part que l'autre monde ne se conquiert qu'avec la mort, d'autre part qu'on ne gagne les délices de l'Esprit que par l'expérience ici-bas de l'enfer de l'existence.

Dead Man raconte donc la substitution progressive du temps cyclique de la poésie et de la sagesse indienne au temps linéaire de la conquête de l'Ouest et de la révolution industrielle. La traversée n'aura été qu'un retour. Selon Nobody, retour du poète « à l'endroit d'où viennent tous les esprits, et où tous les esprits retournent ». Retour aussi du western : après la brillante variation critique, parfois parodique, qu'aura été le film, ses derniers plans reviennent à une transparence élémentaire et silencieuse, possible vision d'une origine du western et de sa mythologie.



SANG D'ENCRE ET LETTRES DE SANG

Blake est à la croisée de deux devenirs. Premier devenir : un comptable maladroit et ingénu reçoit une balle près du cœur, n'en finit pas de mourir et devient poète. Deuxième devenir : un poète anglais, mort en 1827, revient parmi les vivants pour se muer en Indien tueur de Blancs. Au croisement de ces deux transformations se tient la poésie : une poésie mortelle, alchimie de sang et d'encre, de parole qui tue et de balles créatrices de beauté.

Devenir poète

Dans le train, Blake est un voyageur candide, sursautant aux coups de fusil des tueurs de bisons, pétrifié par le monologue du conducteur, qui annonce la couleur : noire. La région d'origine de Blake, le lac Erié, se prononce en anglais « *erie* », qui signifie « *fantaisie, fantastique* ». Le conducteur prend plaisir à insister sur ce mot, puis désigne l'Ouest où mène le train du nom de Hell. « *From eerie to Hell* » : le film s'installe d'emblée dans un climat de fantastique morbide, propice à toutes les métamorphoses.

Lorsqu'il descend du train en gare de Machine, le comptable s'inscrit dans la série des employés karkaiens, étrangers dans un monde indéchiffrable. Lorsque Blake, remontant la rue principale, est assailli de visions et de visages menaçants, on pense au *Château*, aux rencontres étranges et hostiles que fait l'arpenteur à son arrivée au village. Le film fera entendre par la suite d'autres accents karkaiens. L'idée d'une beauté, d'une joie accessibles dans l'épreuve d'un monde infernal, est au principe du *Château* et de son écriture. Quant à l'humour du film, celui des dialogues absurdes, sans nécessité, qu'ont certains personnages secondaires, il rappelle aussi celui de l'écrivain tchèque.

La conversion commence lorsque Charlie loge une balle près du cœur de Blake. Devenir poète, c'est aller vers la mort. Nobody, l'Indien éduqué en Europe, est



le convertisseur du comptable de Cleveland en son homonyme anglais, poète-prophète auteur d'une « œuvre au noir » traversée de visions infernales. L'œuvre de l'autre Blake commence lorsqu'il s'approprie un vers de son illustre homonyme (cf. Analyse de séquence). Pour l'Anglais, la terre était un ensemble de phénomènes constitué en langage symbolique, dont la signification était à retrouver. Devenir poète, c'est voir autrement le monde, ouvrir son âme aux visions, aux

symboles. La blessure de Blake altère sa vue, les visions l'assaillent à mesure de son affaiblissement, et du jeûne que lui impose Nobody. Le second Blake voit ce qu'avait vu le premier : la douleur du monde, l'enfer de l'expérience, faon tué d'une balle, campement indien dévasté. Le film est constellé de signes de mort, crânes, os blanchis, cadavres, tipis détruits. D'innombrables plans s'inscrivent dans la tradition picturale des « vanités », natures mortes avec crâne du XVII^e siècle. « *Memento mori* », n'oublie pas que tu dois mourir, semblent dire à Blake ses visions de l'Ouest.



William Blake n'était pas un poète ordinaire, mais un poète-prophète, porteur du message de l'Innocence et annonciateur de la venue du « Christ réel ». Selon le théologien Karl Barth, « *un prophète est un homme sans biographie. Il se dresse et il tombe avec sa mission* ». Si Nobody fait le récit de sa vie, celle de Blake reste inconnue. Les raisons de son départ, mort des parents et séparation d'avec sa fiancée, sont dites en ouverture au conducteur du train, mais deviennent vite indifférentes au regard de sa nouvelle mission. Le poète Blake avait le sentiment que son œuvre lui était dictée : « *Je suis sous les ordres des messagers célestes jour et nuit* ». Mort-vivant, étourdi par la douleur et la faim, l'ex-comptable accomplit son œuvre en somnambule, prophète inspiré.



Devenir tueur

Pour Nobody, le comptable n'a pas à devenir poète : il l'est déjà, fantôme de l'anglais William Blake. En revanche, il doit changer de registre, troquer la plume contre le colt, devenir tueur de Blancs. « *Your poetry will now be written in blood* ». Selon l'Indien, Blake est déjà mort depuis longtemps. Cette mort, il s'agit maintenant de la porter, de la répandre. Le mort doit devenir La Mort. La conversion a lieu en deux temps, deux nuits, sous le signe de l'éclair. Premier temps : le flash d'un coup de foudre fait apparaître Nobody, qui tranche la gorge du trappeur qui s'apprêtait à tirer sur Blake. Second temps : Nobody reporte l'éclair sur chaque joue de Blake, le marquant du signe de sa mission. Mission entamée le lendemain matin par le meurtre des deux shérifs. Ange exterminateur, Blake décline son art létal à chaque station de son calvaire. Chorégraphie de la chute des deux shérifs, mise en scène soignée et verbe altier pour abattre le missionnaire du comptoir, précision d'un coup de fusil à longue distance pour étendre le Blanc qui lui a tiré dessus au bord du fleuve. Le coup tiré par Charlie sur Blake est le premier d'une longue série de blessures, de coulées de sang. Le réglage du champ-contrechamp vise toujours à montrer l'impact de la balle, et l'apparition d'une tache noire sur le corps de la victime. Sur le trajet de Blake se répand le sang noir, le sien et celui de ses victimes, comme se déverse régulièrement le noir des fondus, scansion poétique, pauses silencieuses.

Mortelle alchimie

Au cinéma, le fantastique est souvent un art matérialiste tout autant que spirituel, jouant des rapports entre les matières du monde et celles du médium. *Dead Man* s'inscrit dans cette tradition par son usage du noir, couleur d'une alchimie du sang et de l'encre. William Blake, le Poète-Tueur de Blancs, écrit sa poésie en lettres de sang, le sang coule comme de l'encre des corps blessés. Il faut suivre le trajet du sang et de l'encre le long du film. Il commence par la suie projetée sur le visage du conducteur du train. Cette suie annonce les éclairs tracés par Nobody sur le visage de Blake, qui complète le dessin à l'aide du sang noir échappé du faon mort. Sang noir, aussi, qui coule du crâne du jeune tueur assassiné

par Cole, et teinte l'eau stagnante – cette scène est par ailleurs une allusion discrète à la poésie de William Blake : « *Expect poison from the standing water* », *Proverbes de l'Enfer*.

Poison de l'eau stagnante, génie du fleuve qui transporte Blake vers le village indien, tandis que le sang noir coule de sa main dans l'eau, épanchement lyrique face aux images de vie (chevaux libérés) et de mort (village détruit) se succédant sur la rive. Juste avant, l'alchimie a triomphé lors de la confrontation avec le missionnaire, véritable parabole blakienne. En réponse à son usage raciste de la parole biblique, Nobody cite le poète : « *The Vision of Christ that thou dost see / Is my vision's greatest enemy* ». Puis entre en scène William Blake, plus cool et précis que jamais, en geste comme en parole. Lorsque le prêtre, qui l'a reconnu, croit le piéger en lui demandant de signer son portrait d'un autographe, Blake lui plante le porte-plume dans la main : « *There's my autograph* ».

Qu'est devenu William Blake ? Un éclair qui foudroie, un aimant qui attire les balles, selon ses propres mots. Foudre, magnétisme, autant d'attributs du poète-tueur, dispensateur de la « Belle Mort ».

Le poète mort et le comptable moribond sont devenus la Mort. Des personnages du film, tous finissent par mourir, à l'exception de Dickinson. Mais n'est-il pas déjà fantôme, apparaissant comme par miracle derrière son bureau, filmé par Jarmusch comme une émanation du trop fidèle portrait accroché dans son dos ?

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

Son nom est Personne

Le personnage de Nobody concentre certains aspects fantastiques du film. Il surgit de nulle part après une ellipse : son visage s'extrait du noir, d'abord flou, dans le champ de vision du blessé. A la fin du film, il disparaît tout aussi brutalement : sa mission achevée, il meurt au loin, à l'arrière-plan, tué par Cole en un duel burlesque. Il n'est personne et ne va nulle part : il ne vit que pour attendre la rencontre avec l'âme errante du comptable-poète.

Dans son rôle d'initiateur, Nobody semble doté de pouvoirs surnaturels. Pouvoir des mots : les vers de Blake qu'il récite agissent directement, plus par magie que par conviction, sur la conscience du comptable. Cette dimension surnaturelle apparaît nettement dans la scène du massacre des trois trappeurs. Pouvoir de son nom : le mot « Nobody », prononcé par le trappeur qui s'apprête à tuer Blake, appelle l'Indien, qui apparaît comme par miracle, dans un éclair, pour sauver son compagnon. Second miracle, la balle qu'il tire par inadvertance, son fusil pointé au hasard en direction de sa victime. Ange gardien et annonciateur, Nobody est une figure providentielle.

Johnny Depp Filmographie

- 2005 : *Charlie et la chocolaterie*
(Tim Burton)
- 2003 : *Pirates des Caraïbes*
(Gore Verbinski)
- 2001 : *Blow* (Ted Demme)
- 1999 : *Sleepy Hollow* (Tim Burton)
- 1999 : *La Neuvième Porte*
(Roman Polanski)
- 1998 : *Las Vegas Parano*
(Terry Gilliam)
- 1997 : *The Brave* (Johnny Depp)
- 1997 : *Donnie Brasco*
(Mike Newell)
- 1995 : *Dead Man* (Jim Jarmusch)
- 1994 : *Don Juan de Marco*
(Jeremy Leven)
- 1994 : *Ed Wood* (Tim Burton)
- 1993 : *Gilbert Grape*
(Lasse Hallström)
- 1991 : *Arizona Dream*
(Emir Kusturica)
- 1990 : *Edward aux mains d'argent*
(Tim Burton)
- 1990 : *Cry Baby* (John Waters)
- 1987-1990 : *21 Jump Street* (série TV)
- 1984 : *Les Griffes de la nuit*
(Wes Craven)

JOHNNY DEPP, UNE PAGE BLANCHE

Jarmusch explique ainsi son choix de Johnny Depp pour incarner William Blake : « *Il a cette blancheur qui donne envie de le couvrir de graffitis.* » Ailleurs, il dit du personnage de Blake : « *Il est comme une page blanche sur laquelle tout le monde veut écrire quelque chose.* » Cette adéquation de l'acteur et du personnage n'étonne pas quand on sait que Jarmusch a écrit le rôle pour Depp. Encore fallait-il saisir la singularité de cet acteur, l'un des rares à avoir su imposer une trajectoire personnelle dans l'univers formaté du Hollywood des années 90.

De l'idole au marginal

Né en 1963 dans le Kentucky, Johnny Depp est le petit-fils d'un Indien Cherokee, qui lui légua sans doute les pommettes saillantes de son visage sculpté. Enfant, il jouait souvent à l'Indien qui refusait de mourir sous les balles en plastique de son copain Sal Jenco, dont le personnage interprété par Iggy Pop dans *Dead Man* a repris le nom. Adolescent, il connut un succès local avec son groupe de rock The Kids, jusqu'à faire la première partie d'une tournée d'Iggy Pop. Il obtient son premier rôle au cinéma dans *Les Griffes de la nuit* (Wes Craven, 1984). Sa performance dans *Platoon* (1987) d'Oliver Stone est intégralement coupée au montage. Son premier succès sera télévisuel : il devient l'idole des jeunes en acceptant le rôle principal de la série policière *21 Jump Street*. Sa carrière cinématographique commence véritablement en 1990, lorsqu'il casse son image de *teenage star* en jouant dans *Cry Baby*, de l'icône *underground* John Waters. Dès lors, il sera abonné aux rôles de marginaux solitaires. La même année, *Edward aux mains d'argent* impose son talent et marque le début de sa collaboration avec Tim Burton. Refusant des offres lucratives et des succès



assurés pour se risquer dans des aventures incertaines auprès de cinéastes de second rang, il ne devient une véritable star qu'avec le triomphe de *Pirates des Caraïbes* (Gore Verbinski, 2003). Auparavant, on retiendra de sa carrière inégale, émaillée d'échecs publics et artistiques dus à ses choix parfois hasardeux, ses compositions sous la direction de cinéastes renommés comme Emir Kusturica (*Arizona Dream*, 1991), Terry Gilliam (*Las Vegas Parano*, 1998), Mike Newell (*Donnie Brasco*, 1997) ou Roman Polanski (*La Neuvième Porte*, 1999).



Puissance de l'impassible

Mais personne n'a exploité son talent singulier comme Tim Burton, à quatre reprises. C'est aussi à la lumière de ces rôles que s'éclaire sa performance dans *Dead Man*.

Le visage de Johnny Depp, lisse et d'une parfaite régularité de traits, est une page blanche. Une surface passive, impassible, qui fait parfois comparer l'acteur à Buster Keaton, dont il pourrait reprendre le surnom : « *stone face* », face de pierre. Loin d'être inexpressif, ce visage est au contraire d'une grande plasticité : la page blanche peut accueillir toutes sortes de dessins, la surface de cire se tordre en une multitude d'expressions. Johnny Depp s'offre à toutes les métamorphoses en restant lui-même, à l'opposé du goût hollywoodien pour les performances transformistes. D'où l'autre rapprochement parfois tenté avec Lon Chaney, « l'homme aux mille visages » des films de Tod Browning. Le visage de Depp, comme le film *Dead Man* à bien d'autres égards, évoque le cinéma muet. Dans *Edward aux mains d'argent* et *Charlie et la Chocolaterie* (2005), Tim Burton fige ce visage en un masque immobile, attribut d'un personnage de paria asocial. Dans *Ed Wood*



(1994), le masque s'agite d'innombrables tics et traits d'expression, signes de l'hyperactivité émotive d'un agité bondissant. Entre ces deux extrêmes, le visage d'Ichabod Crane, dans *Sleepy Hollow* (1999), alterne passivité blanche et activité expressive, mobilité et figement, au fil des aventures gothiques du personnage dans une contrée étrangère.

Dans *Dead Man*, la blancheur de la page est accentuée par la faiblesse croissante de l'homme blessé. La passivité du visage est d'abord celle du comptable ingénu qui ne comprend rien de ce qui lui arrive : stupéfait du rejet de Dickinson, étonné de se faire tirer dessus par le fils de celui-ci, interdit devant le charabia de Nobody. Au terme du trajet, le masque impassible de Blake est aussi bien celui de la mort que la marque de la sérénité de qui a trouvé derrière le miroir le secret d'une sagesse ancienne. Entre temps, la page blanche est couverte d'images et de signes : Nobody y surimprime une tête de mort, y trace des éclairs, complétés de la main de Blake avec le sang du faon mort. L'homme sans qualités est ouvert à tous les devenir. Devenir-poète, l'anglais William Blake dont Nobody jette des

sentences au visage du comptable. Devenir-Indien, le tueur de Blancs reconnu par les Esprits de la forêt.

Face à Robert Mitchum, dans le miroir du champ-contrechamp, la blancheur de Johnny Depp prend une dernière signification : celle d'un fantôme, d'un spectre venu d'une autre époque du cinéma, unique héritier, dans sa génération, des grands acteurs de l'âge d'or hollywoodien.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

De la vie des marionnettes

Les traits lisses et le visage souvent figé de Johnny Depp font de lui une sorte de pantin animé. Tim Burton a su parfaitement exploiter cette allure de marionnette. Dans *Edward aux mains d'argent* et dans *Charlie et la chocolaterie*, il incarne deux monstres de raideur évoluant dans des décors artificiels et pétrifiés. En dépit du choix de décors naturels, l'univers de *Dead Man* a lui aussi quelque chose d'artificiel. Le noir-et-blanc accentue la dimension graphique des plans, qui tendent vers le dessin ou la gravure. Les détails morbides, squelettes et crânes, semblent posés dans le cadre comme dans des tableaux. Les personnages ont des gestes et des allures de marionnettes animées. Avant sa blessure, Blake est raide comme un pantin affublé d'un déguisement de comptable. Blessé, il peine à tenir debout, pantin de plus en plus désarticulé. La mort a pour fonction de révéler la vraie nature des hommes. Commentant le duel final de Cole et Nobody, Jarmusch confirme cette intention, qui s'applique à tous les personnages : il voulait que les personnages meurent et s'écroulent « *comme des marionnettes auxquelles on aurait coupé les fils* ».

Définition(s)

“Mise en scène” est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : “mise en scène” signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la “mise en scène” serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, “mise en scène” désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

DÉPASSER LE CHAMP-CONTRECHAMP : LE CHEMIN VERS LA VISION

Les partis pris de mise en scène adoptés par Jarmusch dans *Dead Man* s'expliquent par l'inscription du film dans la tradition du western et par la double position du cinéaste à l'égard de cette tradition : à la fois variation critique sur les archétypes du genre et retour vers une origine souvent négligée.

Le principe du western est celui de la confrontation binaire. Celle-ci oppose d'abord les hommes à leur environnement : un univers étranger, hostile, qu'il s'agit de découvrir et de domestiquer. Confrontation ensuite des hommes entre eux : le western a pour sujet la violence humaine, incarnée dans la figure récurrente du duel. Cette logique de la confrontation a sa figure privilégiée : le champ-contrechamp. Omniprésent dans *Dead Man*, le champ-contrechamp constitue l'ossature de sa mise en scène. L'usage qu'en fait Jarmusch est également double. Critique du western, il le systématise, le schématise, en invente des usages ludiques, parfois ironiques. Archéologue à la recherche d'une origine oubliée, il esquisse un dépassement progressif du champ-contrechamp, pour remonter en amont du régime visuel binaire des Blancs vers la vision fusionnelle des Indiens. La démultiplication de la figure produit en même temps son épuisement. C'est une autre manifestation de la logique profonde du film, qui veut que l'écriture soit aussi effacement, et la marche en avant un retour.

Variations binaires

Le voyage en train est mis en scène selon un double système de champs / contrechamps autour du visage de Blake. Le premier le met en rapport avec les passagers assis face à lui, le second le raccorde au lointain, au paysage qui défile sous son regard emporté par le mouvement du train. Seconde confrontation,

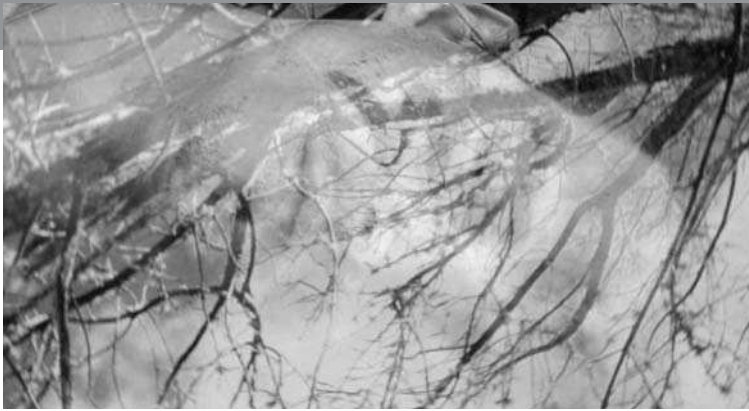


seconde séquence entièrement soumise au rythme du champ-contrechamp : la traversée de la ville de Machine. Blake remonte en marchant la rue principale, son regard à nouveau en mouvement. Mais le rythme et la stabilité des *travelings* supposés rendre compte de sa vision interdisent d'y voir une simple vision subjective. C'est plutôt la continuation du mouvement du train, glissement régulier à la surface d'un monde déroulé devant les yeux en de fugitifs tableaux, comme un spectacle éphémère. Pas de contemplation possible, les visions sont trop brèves, ce monde restera étranger, trop lointain. Ou trop proche : soudain, la distance s'annule lorsque l'homme en train de recevoir une fellation pointe son revolver sur Blake. Au plan suivant, Blake vient buter contre le corps et le visage d'un homme à l'immobilité inquiétante. Ces deux séquences ont leurs symétriques à la fin du film, voyage en canoë sur le fleuve et traversée du village indien.

Deux couples de séquence qui constituent les deux seuls moments de réel rapport entre Blake et l'environnement comme monde étranger. Entre le début et la fin, le film se replie sur des espaces restreints, à rebours du goût du western pour les paysages vastes et la nature majestueuse. Peu de lointains dans *Dead Man*, mais des espaces limités, cadres de la série de confrontations entre Blake et les humains qui l'accompagnent, le chassent ou croisent son chemin. C'est le second usage du champ-contrechamp : le face-à-face des hommes. Le duel à armes à feu constitue sans doute la figure la plus emblématique du western. Tous les

cinéastes venus après l'âge classique du genre se sont emparés de ce lieu commun pour en proposer des variations personnelles. Jarmusch choisit d'infléchir le duel vers une sorte de poésie burlesque, en insistant sur deux moments du rituel : l'impact de la balle et la chute des corps (cf. Analyse de séquence).





Si le duel constitue le plus court circuit de la logique binaire du film, celle-ci gouverne aussi sa structure narrative. Le montage alterné entre le voyage de Nobody et Blake et leur traque par les tueurs peut être vu comme une extension du champ-contrechamp au niveau du récit. Là encore, Jarmusch prend le parti de le systématiser, d'en faire un usage mécanique : c'est à la fois accepter les lois du genre et marquer sa distance par l'exagération.

Vers la vision

Certes, Jarmusch vient après, et il le sait. Faisant un western un demi-siècle après l'âge d'or du genre, il ne se contente pas d'un jeu postmoderne avec ses conventions et ses figures. Plus ambitieux, son projet vise à remonter en amont de la codification, vers un imaginaire culturel négligé par des studios trop pressés de faire du western le véhicule des récits fondateurs de l'Amérique blanche. Cet imaginaire est celui des visions, d'abord inaccessibles à Blake, auxquelles Nobody se charge de l'initier. Le trajet du film se confond avec celui de William Blake : de même que le comptable est conduit par son guide vers l'imaginaire indien, le régime visuel de *Dead Man* et sa mise en scène se transforment progressivement, progressent vers la vision. Le régime binaire du champ-contrechamp n'est que le chemin, la série d'épreuves conduisant à l'unité d'images-visions, qui s'insinuent par touches dans le film jusqu'à l'épanouissement final.

Le dépassement des champs-contrechamps se manifeste d'abord par la manière dont Jarmusch les ponctue d'une image à valeur picturale poétique. Le saut vers la vision a lieu dans la continuité du face-à-face, l'unicité sans contrechamp venant parasiter le va-et-vient binaire. C'est d'abord, littéralement, Nobody voyant un crâne se substituer en surimpression aux traits du jeune homme. Effet de la drogue, la vision est aussi, plus subtilement, œuvre du poète-tueur : icône religieuse concluant le meurtre des deux shérifs, et toutes les « belles morts » qui sanctionnent les coups de feu du comptable au devenir-Indien.

La découverte du faon mort est une étape essentielle de la métamorphose de Blake et de la mutation de la mise en scène de Jarmusch. Après que Blake s'est allongé le long du cadavre, l'axe de prise de vues passe de l'horizontal à la

verticale, et cadre en une plongée zénithale les deux corps étendus. Suit un champ-contrechamp entre le visage de Blake et le ciel tournoyant au-dessus de lui, en partie caché par les arbres. Lors du second champ-contrechamp, les arbres et le ciel ne succèdent pas au visage de Blake, ils s'y mêlent en une longue surimpression. La séquence se conclut par une dernière plongée sur les deux corps. Altération, dépassement du champ-contrechamp : les deux images ne s'opposent plus, mais se fondent en une image unique, réunion du ciel et de la terre, de l'homme et de la nature. Le faon est un signe, un sésame vers le domaine de la vision fusionnelle. Blake y répond en traçant sur son visage un second signe du sang noir de l'animal. Ici encore, écriture et vision poétique sont liées. Comme tant d'autres séquences du film, celle-ci appelle sa reprise, son double : ce sera le terme du parcours, l'entrée définitive dans l'autre régime du visible. La dernière séquence répète et développe la mise en scène esquissée auprès du faon. Champ-contrechamp, plongée et contre-plongée entre le visage de Blake et le ciel, qu'aucun arbre ne limite plus ; surimpression du visage et du ciel. Dans *Dead Man*, l'axe horizontal est celui de l'espace-temps du comptable et de la conquête de l'Ouest : espace de la poursuite, du duel terrestre, du régime moderne et technique de la vision, temps linéaire du progrès et de la civilisation. Le passage à la verticalité marque l'entrée dans l'espace-temps du poète : union du ciel et de la terre, temps cyclique, vision poétique de la correspondance des signes et de la fusion des images. Immensité marine, océan et ciel d'encre : la monumentalité du paysage n'a été retenue le long du parcours que pour être offerte en apothéose à son terme.

La valeur historique de *Dead Man* à l'égard du genre, bien supérieure à une simple variation postmoderne, se mesure à l'aune de cette décision de mise en scène qui associe politique et esthétique. La beauté sauvage de l'Ouest est ôtée au western comme genre et rendue à son origine : la culture amérindienne, le régime de la vision poétique qui unit les contraires.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

Plan-tableau

Le plan-tableau ne relève pas de la culture indienne, mais de la tradition picturale occidentale. Il se caractérise par une composition très marquée entre premier et arrière-plan. Jarmusch l'utilise à deux reprises pour figurer la violence et la morbidité de l'Ouest. Chapitre 5, 40'19 : après un plan rapproché en contre-plongée sur Nobody et Blake à cheval, plan-tableau avec un crâne d'animal blanchi au premier plan et les deux cavaliers traversant le cadre à l'arrière-plan. Chapitre 12, 1h37'52 : après un double champ-contrechamp entre les visages de Nobody et de Blake dans le canoë et le village indien détruit sur la rive, plan-tableau avec ruines fumantes et squelette ostensiblement posé sur un rocher au premier plan, canoë glissant sur le fleuve à l'arrière-plan. Les deux compositions sont strictement identiques. Même division nette du cadre dans la hauteur, même opposition entre un premier plan inanimé et les personnages en mouvement relégués à l'arrière-plan. Dans le second cas, la puissance d'interruption du plan-tableau est d'autant plus grande que sa fixité s'oppose au mouvement du fleuve emportant le champ-contrechamp.

CONNAISSEZ-VOUS MA POÉSIE ?

William Blake s'est réveillé seul, Nobody est parti pendant la nuit après avoir peint deux éclairs sur le visage de l'ex-comptable, marques de sa transfiguration en cours. Livré à lui-même, Blake peut dès lors accomplir sa mission : tuer des Blancs. Deux shérifs aperçoivent le pinto de Dickinson et découvrent le campement du fugitif. La rencontre de Blake signe leur mort, en une chorégraphie de haut style, cérémonie mystique composée par le poète-tueur. Cette séquence marque un tournant dans l'itinéraire de Blake : son apprentissage est achevé, il sera désormais l'Homme-Mort, foudroyant exécuteur de sa dernière mission.

1. Plan large, retour vers son campement d'un Blake en bien meilleure santé que la nuit précédente, lorsqu'un crâne se substituait à son visage aux yeux d'un Nobody sous peyotl. Les préliminaires du duel sont mises en scène par Jarmusch en un classique champ-contrechamp. 2. Premier contrechamp sur les shérifs inspectant le campement : surpris par l'arrivée de Blake, l'un d'eux le met en joue de son fusil. 3. Retour sur Blake, décontracté, qui s'arrête à bonne distance de l'arme. 4. Deuxième contrechamp : le shérif au fusil lui demande s'il est William Blake. 5. Gros plan de Blake, toujours aussi calme : « *Oui, c'est moi.* » Après un bref contrechamp (6.), rapproché, sur le shérif, retour sur Blake (7.), en gros plan, qui lui demande : « *Do you know my poetry ?* » Cette si concise provocation est le premier signe de l'acceptation par Blake de la leçon enseignée et de la mission confiée par Nobody. C'est la première phrase de William Blake poète-tueur, souverain de ses mots et de ses gestes, quand le comptable se montrait jusque-là si gauche en actes et en paroles. D'autres suivront, « *written in blood* ». 8. Nouveau bref contrechamp sur les deux shérifs, comme pétrifiés par la sentence. 9. Retour au gros plan de Blake : impassible et rapide comme l'éclair, il vise et tire. Comme toujours dans *Dead Man*, le contrechamp (10.) sur la victime du coup de feu montre l'impact de la balle, soudaine tache noire sur le gilet du shérif. Le bruit de la balle lie les deux plans, suivi comme un écho ou un commentaire par un accord de guitare synchrone avec le geste du shérif, projeté en arrière les bras écartés sous l'impact du projectile. Double fonction de l'accord de guitare : prolongement du bruit de la balle, accompagnement ou ponctuation de la pose extatique prise par le shérif. Commentaire et enchaînement.

Ce plan et le surgissement de la guitare interrompent le jeu des champs / contrechamps et ouvrent une série de quatre plans (10.-13.), chorégraphie de la chute des corps foudroyés par Blake. Une ligne transversale rompt la relation binaire de Blake et du shérif : la trajec-

toire de la balle qui s'échappe du fusil du crucifié sort du champ et appelle le plan suivant. 11. Le second shérif reçoit la balle sous les côtes, sur le côté droit (à l'endroit où le Christ reçut le coup de lance ?). Circulation de la violence, qui ricoche d'un corps à l'autre, d'un plan à l'autre. Licence poétique, rime plate ? Un seul coup de feu suffit au poète-tueur pour abattre deux hommes. Rime sonore : le second coup de feu est suivi d'un deuxième accord de guitare, qui ponctue à son tour le mouvement du shérif, recroquevillé sous l'impact, une tache noire s'élargissant sur son gilet. Désormais, les accords de guitare se succéderont sans interruption jusqu'à la fin de la séquence, propageant la parole foudroyante du Poète-Tueur. Ils ne se substituent pas, mais s'ajoutent aux sons d'ambiance, réalistes et précis : hennissement des chevaux affolés, bruits de la chute des corps et des armes.

Les chutes des shérifs se répondent en un bref montage alterné. 12. Retour sur le premier, qui s'écroule au ralenti, la tête posée dans les restes du foyer du campement de Blake. 13. Un ralenti plus appuyé décompose la chute du second shérif, qui tombe à l'extérieur du cadre resté fixe. Reste la nature, cadre paisible du déchaînement de violence poétique.

La fin de la séquence fait retour au poète, qui achève son œuvre. 14. Gros plan de Blake, qui n'a pas changé de position, le colt toujours pointé vers sa cible, comme si le temps s'était distendu après le coup de revolver, ouvrant une parenthèse chorégraphique, déployant l'enchaînement poétique des corps et des plans. 15. Plan d'ensemble des deux corps étendus par terre. L'ombre de Blake pénètre dans le champ, bientôt suivie par son corps – ombre de la Mort, ombre aussi du déjà-mort. Blake s'approche des deux corps et tire une balle dans celui qui bouge encore, après avoir prononcé un vers déjà entendu dans la bouche de Nobody : « *Some are born to endless night* ». Le second coup de feu clôt l'enchaînement des accords de guitare, comme le premier l'avait ouvert. Les coups de feu et le vers composent ensemble la poésie mortelle administrée par Blake à ses victimes. 16. Le plan rapproché de Blake n'a d'autre fonction que d'amener le suivant, d'introduire son échelle. 17. La mise en scène délaisse l'axe horizontal pour une plongée appuyée sur le buste du second shérif. Puis un panoramique fait passer au second, la plongée insistant sur le parfait dessin des bouts de bois du foyer autour de son crâne chauve. Étrange effet de la poésie de Blake : la chute du corps a composé l'image religieuse d'une couronne d'épines ou d'une auréole ceignant le crâne du mort. Image furtive, à peine apparue que dévorée par l'obscurité du

fond au noir qui clôt la séquence. Quelques plans plus loin, le peu religieux Cole Wilson nommera icône cette image et la broiera de sa botte.

Cette séquence figure le trajet de l'éclair peint sur le visage de Blake, le déploiement de son énergie. Une seule balle semble quitter le colt du tueur, traverser le corps du premier shérif et finir sa course dans le ventre du second. Une balle, mais deux coups de feu, foudroyants comme les deux premiers accords plaqués par Neil Young. Lorsque la musique déploie ensuite ses harmonies, la mise en scène devient chorégraphie ralentie, les corps prennent la pose, se figent en images. Distribuée par un Poète-Tueur, la mort est belle, elle compose un poème visuel et sonore qui commence et s'achève par le même gros plan de William Blake.

C'est un des tournants du film. William Blake n'est plus le petit comptable maladroit égaré dans l'Ouest sauvage, mais un Ange de la mort précédé par son ombre. Sa parole tue, ses balles écrivent des poèmes, transforment le sang en encre et un shérif abruti en icône païenne. Tournant esthétique autant que narratif, car la mise en scène de Jarmusch se hausse au niveau de l'alchimie poétique conquise par son héros. Les signes tracés sur le visage commandent l'enchaînement des plans ; image, son et langage se répondent en un réseau de correspondances déplié dans le temps.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



15b



15c



16



17a



17b

A t e l i e r 1

Chutes en cascades

Puisque Jarmusch insiste dans cette séquence sur la chute des corps, les élèves pourront chercher et comparer toutes les chutes similaires, en conclusion des duels. Dans chaque cas, le mouvement et la position des corps font l'objet d'un travail précis, à mi-chemin de la chorégraphie et du burlesque. Chapitre 3, mort de Charlie : Jarmusch ne montre de la chute que l'amorce et le résultat, celle-ci est hors-champ sur un plan de Blake. Chapitre 7, les trappeurs : chute simple du premier, demi-tour grotesque du travesti qui s'accroche à la corde à linge. Chapitre 9, les deux shérifs : voir ci-contre. Chapitre 11, le missionnaire : chute lente, exagération burlesque de la crispation du corps et du visage, disparition derrière le comptoir. Même chapitre, le premier chasseur : chute en arrière laborieuse, mouvement de pantin désarticulé, jeu ironique avec la porte et l'écriteau qui parle de « salut ». Même chapitre encore, le second chasseur : chute rapide, à l'arrière-plan, comme une cible de fête foraine. Chapitre 14, Nobody et Cole Wilson : à l'arrière-plan, chorégraphie au ralenti des deux chutes en miroir, même timing, même rotation.

Atelier 2

Rimes (1) : passé / présent

La séquence du récit de sa vie par Nobody fait appel à une série d'images-souvenirs. Étudions-les de près : leur choix et la manière dont elles s'insèrent dans le film et jouent avec les images au présent.

Premier jeu. Les barreaux de la cage de Nobody enfant riment avec les bouleaux de la forêt qu'il traverse adulte avec Blake. Cette rime plastique tisse un lien entre passé et présent : le jeune Nobody voyage enfermé vers l'Est, Nobody et Blake traversent l'Ouest prisonniers d'une boucle temporelle.

Deuxième jeu. Evoquant sa découverte de la poésie de Blake, Nobody lève la tête et regarde en l'air. L'enfant Nobody répète le même geste dans l'image-souvenir. Tous deux imitent la posture d'inspiration du poète sur la gravure du livre ouvert. Sur la page de droite du livre, un squelette allongé rappelle ceux qui parèment le film.

Troisième jeu. Le village indien détruit de l'image-souvenir est le même que celui découvert plus tard par Nobody et Blake sur la rive du fleuve. Ici, le court-circuit temporel est parfait : ni échos, ni imitation, mais identité du passé et du présent. Et double confirmation, de la logique circulaire du film et du caractère visionnaire de certaines de ses images.



1



2



3

LE SAUT DANS LA MÉMOIRE

L'essentiel du montage de *Dead Man* relève d'une rhétorique classique du raccord dans des espaces délimités, dont le champ-contrechamp reste la figure privilégiée. A plusieurs reprises, la mise en scène s'écarte de ce classicisme, l'enchaînement des plans se déprend de tout lien sensoriel ou dramatique et dérive vers une libre association, gouvernée par l'esprit et la métamorphose plastique. Nobody et Blake chevauchent dans un bois de bouleaux, paysage dont la blancheur contraste avec le noir dominant du film. Répondant à la curiosité du comptable, l'Indien lui raconte sa vie de paria. La séquence commence par la succession de trois plans, montés selon la convention classique. Plan d'ensemble des deux cavaliers, gros plan de Blake visiblement étourdi, contrechamp sur ce qu'il voit : le défilement des bouleaux blancs tachés de noir, vision sans objet, étourdissante, presque nauséuse. L'enchaînement des trois plans suivants glisse subtilement de cette vision subjective vers une illustration du récit de Nobody.

1. Retour au plan d'ensemble des deux cavaliers. 2. Travelling latéral sur le rideau de bouleaux, comme précédemment. Les ronds noirs dessinent des sortes d'yeux sur les troncs blancs. 3. Après un fondu au blanc apparaît dans un halo l'image de Nobody enfant, assommé par un homme dont on ne voit que le bras. De la première série de trois à la seconde, un plan a disparu : le gros plan de Blake. Cette suppression modifie la valeur et le sens du travelling sur les bouleaux, l'arrache à la vision subjective de Blake, car contrairement à la première occurrence, aucun mouvement de la tête du personnage ne le désigne comme un contrechamp. L'enchaînement est défait, suspendu, aucun raccord ne relie 1. à 2. S'il fallait associer 2. à l'un des personnages, ce serait cette fois à Nobody, car seule sa voix fait tenir ensemble 1. et 2. Mais le lien reste incertain. Sans doute faut-il davantage y voir une rupture, un saut de l'espace physique de la forêt à l'espace mental du récit et du souvenir.

Le défilement des bouleaux qui, précédemment, exprimait le malaise de Blake, perd sa signification, devient une surface en mouvement indéterminée, page blanche laissant se déployer le sens et les images en puissance dans le récit de

Nobody. Ainsi 2. s'achève-t-il par un fondu qui répand la matière blanche des troncs dans le cadre, efface les quelques taches noires restantes, supprime le peu de profondeur de la forêt. Page, écran blanc sur lequel vont être projetées les illustrations du récit de Nobody. A partir de 3., les images en puissance sont réalisées. Le halo qui encercle 3. est un reste de cette blancheur, et une réminiscence du cinéma muet, qui faisait grand usage de cet effet. Cinéma muet, ou livre d'images silencieuses, légendées par la voix de Nobody.

Métamorphose plastique, de la blancheur des bouleaux à celle du fondu et du halo. Pourquoi un tel décor pour cette séquence de souvenirs ? Jarmusch l'avait déjà utilisé dans *Down By Law*, la forêt de bouleaux y devenant dédale dans lequel s'égareraient les trois personnages échappés de prison. Ici, la répétition labyrinthique des troncs compose un autre espace désorienté, propice à la rêverie de la mémoire. Si les fondus au noir figurent la mort au travail et le terme du voyage, le blanc prépare le retour des images du passé. Reste à savoir si le blanc du fondu est déterminé par celui des bouleaux chers au cinéaste, ou si, par un enchaînement créatif inverse, ce décor a été choisi pour sa blancheur, préparant la venue de l'écran de la mémoire.

LA TRAVERSÉE DE LA VILLE

Nombre de westerns reposent sur le schéma narratif de l'ingénu découvrant l'Ouest ou de l'étranger arrivant dans une région inconnue. La première traversée de la ville par le héros constitue alors une figure obligée.

A peine descendu du train en gare de Machine, William Blake traverse la ville en remontant la rue principale. Le traitement de Jarmusch établit un contraste entre le classicisme d'une mise en scène sobre et sans effets, et le caractère subversif du portrait de la ville.

La découverte des lieux par un Blake ébahi repose sur une succession de champs / contrechamps, qui raccordent la silhouette ou le visage du comptable et les scènes se succédant sur son passage. Les vues de la ville enchaînent à même échelle trois séries de tableaux, qui imposent trois impressions successives : morbidité, sauvagerie, hostilité. Première vision, à l'arrière-plan : les cercueils vides devant l'entreprise de pompes funèbres. Seconde vision, en contrechamp du regard de Blake : une montagne de peaux de bêtes étalées devant une façade ornée de dizaines de trophées d'animaux morts. Troisième vision, nouveau contrechamp de l'autre côté de la rue : une femme au visage sale et au regard hostile berce son bébé d'un air malade. Puis retour des trophées et des cercueils vides, qui introduisent la deuxième série : vache, cochon, cheval qui urine en pleine rue, fellation sur le trottoir illustrent l'idée d'un monde sauvage où l'homme se distingue peu de l'animal. Troisième série, enfin : trappeurs au regard menaçant armés d'un fusil, pistolet pointé sur Blake de l'homme dérangé en pleine fellation par le regard insistant du comptable, rencontre, au terme de la traversée, d'un homme au physique inquiétant, qui dévisage Blake venu buter sur lui. La scène-figure est nettement désignée et isolée par la musique de Neil Young qui, ininterrompue depuis le générique, s'arrête brutalement lorsque Blake entre dans les établissements Dickinson.



L'Homme des hautes plaines.

Ville champignon contre ville fantôme

Il était une fois dans l'Ouest (Sergio Leone, 1968) et *L'Homme des hautes plaines* (Clint Eastwood, 1972), appartiennent à la catégorie du western dit « critique » ou « révisionniste », auquel certaines analyses rattachent *Dead Man*. Dans les deux cas, la mise en scène repose sur le même principe de montage : un enchaînement plus ou moins pur de champs / contrechamps entre l'étranger d'une part, d'autre part le spectacle qu'il découvre et les habitants de la ville. Dans les trois films, les plans sont affectés d'un mouvement de caméra qui reproduit celui du personnage : à pied pour Blake, à cheval chez Eastwood, assis dans une carriole chez Leone. *Il était une fois dans l'Ouest* est un hommage élégiaque à une Amérique et à un western disparus. La vision de la ville est positive : en plein essor, fourmillant d'une activité joyeuse, elle ne prête pas attention à l'arrivée de Claudia Cardinale. Leone choisit une mise en scène grandiose et lyrique : ample mélodie d'Ennio Morricone, impressionnant

plan à la grue qui s'élève au-dessus de la ville.

L'Ouest de *L'Homme des hautes plaines* est un monde fantomatique, violent et amoral. Le ton adopté par Eastwood, à l'opposé de celui de Leone, se rapproche de celui de *Dead Man*. Sécheresse du découpage, morbidité d'une ville au ralenti. Peut-être Jarmusch y a-t-il trouvé le plan sur les cercueils vides attendant d'être remplis. Pas de musique, mais un silence de mort, perturbé par le seul bruit des sabots du cheval sur le sol, jusqu'à ce qu'un coup de fouet annonce la violence à venir. Comme dans *Dead Man*, le resserrement progressif des cadres sur les visages crée un sentiment d'oppression et d'hostilité. Le conducteur du train avait surnommé Hell la ville de Machine, promettant la mort à Blake. Le personnage interprété par Eastwood, qui n'a d'autre nom que « l'Etranger », renomme Hell la ville traversée, et se présente comme un fantôme porteur de mort.

A t e l i e r 3

Rimes (2) : les deux traversées

La traversée de Machine étant répétée par la traversée du village indien, les élèves peuvent comparer avec précision les deux séquences. La première est découpée et cadrée de manière très rigoureuse, la seconde est beaucoup plus longue, flottante, hésitante : cet écart reflète la différence d'état de Blake, moribond au terme du voyage. La musique a également changé : dans le village, Neil Young produit une variation libre des thèmes entendus sur les images de la ville, un développement progressif vers un plein épanouissement. Alors que chaque plan sur la ville transmet une idée précise, les vues du village, plus répétitives, ne cherchent moins à produire un sens déterminé qu'une atmosphère, le sentiment d'une culture authentique et harmonieuse. Point commun : la mort, omniprésente, mais liée à l'exploitation de la nature et à la violence dans la ville, évoquant des rituels d'embaumement dans le village. Enfin, les chefs indiens qui attendent Blake au terme de la traversée s'opposent au type patibulaire contre lequel il bute au bout de la rue principale de Machine.

A t e l i e r 4

Fondus vers la mort

Le fondu au noir est une figure de la mort au travail. Un dernier fondu clôt le film sur l'ultime soupir de Blake. Les élèves peuvent repérer les signes avant-coureurs de cette conclusion, suivre le fil de l'opération de montage qui associe fondu au noir et image de Blake les yeux fermés, endormi ou évanoui. Cette opération est d'abord répétée plusieurs fois dans le voyage en train (Chapitre 1). Chapitre 4 : Blake est réveillé par le cou-teau de Nobody, par deux fois un fondu succède à un gros plan de son visage souffrant, puis précède un même gros plan. Début du chapitre 5 : entre deux fondus, Blake ne fait qu'ouvrir les yeux. Chapitre 9 : Après un fondu, Blake se réveille, puis Nobody voit le squelette se substituer à son visage. Chapitre 10 : fondu après le plan de Blake allongé les yeux fermés près du faon, fondu avant que Nobody ne réveille Blake en récitant un proverbe de son homonyme. Chapitre 12 : deux gros plans de Blake endormi dans le canoë, de part et d'autre d'un fondu. Chapitre 13 : par deux fois, un fondu suit l'évanouissement de Blake. Premier plan du chapitre 14 : Blake endormi sur la plage ; il ouvre les yeux, puis les ferme, ultime fondu avant le grand départ.

LE FONDU AU NOIR

Le fondu au noir est un obscurcissement de l'écran qui permet de clore un plan progressivement. On appelle « ouverture au noir » son symétrique : lorsqu'un plan émerge de l'obscurité. Ces effets peuvent être produits selon deux méthodes. Au tournage, l'opérateur ouvre ou ferme le diaphragme de façon à faire entrer dans la caméra une lumière croissante ou décroissante. Au montage, des trucages permettent aussi d'obtenir fondu et ouverture au noir. Cet effet atténue la brutalité du *cut*. Dans le cinéma narratif, il est utilisé en fin de séquence pour signifier le passage à la suivante et l'ellipse temporelle qui l'accompagne. Dans un cinéma de poésie, plus expérimental, le fondu devient un moyen d'expression esthétique qui produit des effets rythmiques et plastiques.

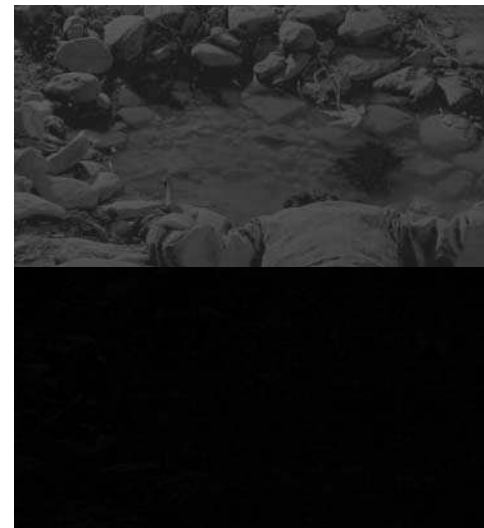
Sombres métaphores

Parfois, comme dans *Dead Man*, ces deux usages se conjuguent. Une fois de plus, Jarmusch associe rigueur du classicisme et liberté d'une écriture aux accents poétiques, systématisant l'emploi des figures pour en déplacer l'usage. Les séquences sont toutes séparées par un fondu et une ouverture au noir figurant une ellipse temporelle et / ou un changement d'espace. Cette répétition du passage par le noir le fait accéder à un autre niveau d'expression. Les fondus scandent le flux filmique et lui donnent une allure poétique. Lorsque la séquence ne comporte qu'un ou deux plans, les plages de noir sont si rapprochées qu'elles paraissent constituer l'ordinaire du film, les images devenant fragments de visible arrachés à l'obscurité première. On qualifie souvent d'œuvre au noir la poésie apocalyptique de William Blake, on pourrait en dire autant de *Dead Man*. Ce noir joue comme métaphore de la perte de conscience. Dans le train, le sommeil de Blake fragmente sa vision et produit une succession



d'ellipses qui accélèrent le trajet. Plusieurs séquences commencent par le réveil de Blake, l'ouverture au noir accompagnant ou précédant de peu celle de ses yeux. Mais la forme privilégiée d'absence au monde, dans *Dead Man*, est évidemment la mort. Scandé par les plages de noir, c'est tout le film qui, comme l'existence en sursis de Blake, semble à la fois gagné sur et par la mort – constamment rongé par elle, menacé d'un obscurcissement final. Le magnifique fondu au noir qui engloutit le visage de Thel est, comme le veut la prude convention hollywoodienne, ellipse de l'acte sexuel, mais aussi signe avant-coureur de son décès imminent. A plusieurs reprises, le dialogue joue de ce rapport métaphorique entre noir et perte de conscience. Quand les soldats anglais l'assommèrent, « *everything went dark* », dit Nobody, et c'est un fondu au blanc qui, pour une fois, suit cette phrase. Le tueur bavard se réjouit à voix haute du fait que la tombée de la nuit ne soit pas aussi soudaine que l'extinction d'une bougie. Pour le démentir et annoncer sa mort prochaine, Jarmusch clot son bavardage d'un fondu au noir. Second trait d'ironie, il fait entendre le coup de feu par lequel Cole Wilson le fait taire définitivement sur le noir d'un autre fondu.

Le fondu peut aussi être perçu comme la propagation d'une zone ou d'une tache noire présente dans l'image. Dans *Dead Man*, Jarmusch joue de cet effet en l'associant à l'alchimie du sang et de l'encre (cf. Parti pris). Le fondu au noir qui suit l'assassinat par Cole de son jeune collègue prolonge l'élargissement de la tache noire de son sang dans la flaque d'eau.



VÉRITÉ HISTORIQUE ET MÉTISSAGE ANACHRONIQUE

La meilleure façon pour Jarmusch de tourner le dos à cent ans de représentation mensongère des Indiens fut d'entreprendre des recherches approfondies, et de s'appliquer à reconstituer le plus fidèlement possible l'univers des indigènes de la côte Nord-Ouest des États-Unis. Le village auquel Nobody conduit Blake est une copie fidèle d'un village makah. Sédentaires, dispensées de longues campagnes de chasse par le fumage du saumon, ces tribus avaient développé une culture très élaborée : mythologie, sculpture, architecture. Prenant comme modèle des maisons traditionnelles préservées et d'anciennes photographies, employant des artistes makah pour produire des œuvres d'art sur place, décorant le plateau de vraies pièces de musée, engageant un conseiller culturel des Premières Nations pour certifier que le décor était bien « indien », Jarmusch s'est assuré une fidélité historique presque unique dans l'histoire du western. Seul l'ethnographe Edward S. Curtis avait visé et atteint un tel degré d'authenticité dans son film *In the war of the Head Hunters* (1923), qui mettait en scène les Kwakiutl, une tribu voisine des Makah. La porte de la maison en bec de corbeau qui s'ouvre toute seule n'est pas une hallucination de Blake moribond, mais un détail véridique : ces tribus avaient mis au point des systèmes de poulies qui permettaient de tels effets. Quand Nobody et les anciens discutent du cas de Blake, ils parlent un parfait Makah.

Pour autant, *Dead Man* est loin de se résumer à un projet de reconstitution authentique. Ce vérisme culturel n'est que le fond sur lequel Jarmusch a pratiqué un métissage de références plus personnelles et contemporaines, installant le film dans une temporalité complexe. Les deux sources principales de ce métissage sont la poésie de William Blake et la culture rock.

La poésie de Blake est d'abord présente par citations directes dans la bouche de Nobody. Chapitre 4 : « *Every night and every morn / Some to misery are born / Every morn and every night / Some are born to sweet*



delight / Some are born to sweet delight / Some are born to endless night » (Auguries of Innocence). Chapitre 5 : « *The eagle never lost so much time as when he submitted to learn of the crow* ». Chapitre 10 : « *Drive your cart and your plough over the bones of the dead* ». Ces deux dernières citations sont extraites des *Proverbes de l'Enfer*. Autre citation directe, le prénom de la jeune fille tuée par Charlie, Thel. Dans le Livre de Thel, Blake met en scène une jeune fille prenant conscience de la mort. Blake est également présent par l'instauration d'un climat, de visions qui rappellent fortement son univers : vision apocalyptique de la ville de Machine, omniprésence de la mort, des squelettes (cf. Parti pris). Fan et ex-musicien de rock, Jarmusch a disséminé dans le film des références anachroniques à cette forme de sous-culture, contrepoint à la poésie de Blake. Celles-ci sont introduites à la faveur d'un jeu avec les noms des personnages. La combinaison de « Cole Wilson » et « Johnny Pickett » donne Wilson Pickett, chanteur noir de *soul music*. Le premier shérif a hérité son prénom de Lee Hazelwood, rocker américain. Combiné avec celui de son partenaire, cela donne « Lee Marvin ».

Le surnom de Nobody, « Celui qui parle fort sans rien dire » est une référence à une chanson de James Brown, *Talkin' Loud and Sayin' Nothing*. La réplique « My Name is Nobody » est tirée d'un texte du chanteur country Conway Twitty. Enfin, la présence d'Iggy Pop est une intrusion en chair et en os de la contre-culture rock dans le paysage du western.

“Acid WESTERN”

EXTRAIT

Une partie de la satisfaction qu’offre le western en général tient à la récurrence d’un univers reconnaissable et élaboré. *Dead Man* fait sans cesse allusion à cet univers sans jamais s’y conformer totalement. Une pulsion révisionniste y est à l’œuvre qui tient absolument à repenser presque tous les accessoires et toutes les images clés du genre, principalement (sinon uniquement) par le déploiement d’une critique historique permanente. Dans le train, par exemple, les belles nippes de Blake, la cravate et le reste, ont quelque chose de franchement comique, mais peu, sinon aucun, des costumes portés par les figurants ne ressemblent aux vêtements habituellement portés dans les westerns. De même, ce que Blake, terrifié, voit en premier de la rue principale de Machine est assez éloigné de ce que l’on montre généralement dans ce genre de films (dans combien de rues principales de westerns voit-on des chevaux en train d’uriner ou des fellations ?). [...] On pourrait ainsi passer en revue tout le film en faisant le compte des différentes façons dont les détails, petits ou grands, perturbent les normes du genre. Néanmoins, les subversions de Jarmusch ne se conforment pas toutes à un modèle historique plus réaliste du western. Certaines – comme l’éclair qui illumine le ciel au moment où Nobody tranche la gorge de Big George Drakoulios, ou la façon dont son fusil part accidentellement et tue « Sally » Jenko l’instant d’après – sont purement fantaisistes. Mais presque toutes suivent un même schéma consistant à combiner éléments traditionnels et détails subversifs, comme

si Jarmusch voulait donner une version du western classique sous une forme plus ou moins cauchemardesque.

Jonathan Rosenbaum, *Chicago Reader*, 28 juin 1996, repris et traduit dans J. Rosenbaum, *Dead Man*, Paris, Editions de la Transparence, 2005, p. 65-66.



Critique au *Chicago Reader* et collaborateur régulier de la revue *Trafic*, Jonathan Rosenbaum a suivi de près la carrière de Jarmusch. À la sortie de *Dead Man*, il fut un des rares critiques américains à défendre le film, dans un très long article intitulé « Acid Western ».

Rosenbaum a forgé l’expression « western sous acide » pour désigner « les westerns révisionnistes qui réinterprètent l’histoire américaine pour donner une place à des visions liées au peyotl et à d’autres expériences hallucinatoires, en particulier les trips au LSD. » Selon lui, « *Dead Man* est l’accomplissement longtemps différé » du « western sous acide ». Dans cet extrait, Rosenbaum explique par ailleurs que l’écart de *Dead Man* par rapport à la norme du genre ne se limite pas à l’héritage de la contre-culture. La subversion de Jarmusch suit deux méthodes opposées. La première relève d’un souci de réalisme historique, qui suffit à renverser les clichés : exactitude des vêtements, crudité et sauvagerie de la représentation de la ville, fidèle à la vérité de l’époque. Jarmusch reprend ce que Rosenbaum appelle « les éléments traditionnels » du western pour les retourner en modifiant les détails dans le sens d’une plus grande authenticité. L’autre méthode tourne en dérision les normes du western en recourant à l’onirisme poétique. Rosenbaum qualifie de « fantaisistes » l’éclair qui illumine Nobody et la mort accidentelle du personnage interprété par Iggy Pop. Cette « fantaisie » colore d’autres séquences, notamment les duels : mort du fils Dickinson, des deux shérifs, duel final entre Nobody et Cole Wilson. La représentation de la mort violente dans *Dead Man* n’a rien de réaliste, elle est rendue dérisoire par la chorégraphie burlesque des gestes et de la chute des corps. Réalisme et onirisme poétique : pour nuancer l’analyse de Rosenbaum, on notera que l’accord de ces deux attitudes opposées caractérise certes le « révisionnisme » de *Dead Man*, mais donne surtout au film sa profondeur autonome, qui interdit d’en limiter la portée à une simple subversion du genre.

JARMUSCH / YOUNG : CINÉMA / ROCK, ALLER ET RETOUR

De Tom Waits acteur de *Down By Law* au rap écrit par RZA pour la bande originale de *Ghost Dog*, le rock innerve le cinéma de Jim Jarmusch. La collaboration de Neil Young pour la bande originale de *Dead Man* va bien au-delà de la commande passée par un cinéaste à un musicien qu'il admire. Si les deux hommes pratiquent leur art avec la même indépendance farouche, leurs univers sont a priori très éloignés. Qu'est-ce qui peut rapprocher la modernité new-yorkaise de Jarmusch du folk-rock sauvage et primitif de Neil Young ? Le détour de Jarmusch par l'Ouest et la culture indienne va permettre leur rencontre. Ce sera aussi celle des deux modes d'expression artistique que sont le rock et le cinéma, et un exemple unique de leur contamination réciproque.

Improvisation en direct

Jarmusch dit avoir écrit le scénario de *Dead Man* en écoutant les disques de Neil Young. La célébration nostalgique de la culture amérindienne et la déploration du massacre des Indiens sont des thèmes récurrents chez le musicien. Cette écoute a-t-elle influencé l'écriture ? Certaines visions morbides du film, notamment celle du village dévasté au bord du fleuve, rappellent fortement des chansons comme *Cortez the Killer* (*Zuma*, 1975) ou *Pocahontas* (*Rust never sleeps*, 1979). Jarmusch a rencontré Young pendant le tournage, lui a ensuite montré un premier montage, qui a suffisamment séduit le musicien pour qu'il accepte la collaboration. Il choisit une méthode de composition fidèle à sa réputation de puriste. La plupart des albums de Young sont enregistrés dans les conditions du *live* : les musiciens jouent ensemble, chaque morceau est constitué d'une prise unique, très peu arrangée en post-production. Pour composer la musique du film, Young recrée les mêmes conditions d'urgence. Il raconte :

« C'est la première fois que je compose une bande originale, car j'ai toujours

pensé qu'il s'agissait de s'asseoir pour compter le nombre de secondes de chaque scène, puis d'écrire une musique qui s'adapte parfaitement en termes de durée. Je ne peux rien imaginer de plus ennuyeux. J'ai donc procédé autrement. J'ai fait projeter le film sur des écrans télé, j'avais environ vingt écrans, des grands, des petits, des télé portables et des écrans larges, le tout pendait du ciel et formait un cercle autour de moi. Mes instruments étaient disposés à l'intérieur du cercle, assez proches pour que je puisse passer de l'un à l'autre. Ils étaient tous branchés, les niveaux réglés, tout était enregistré. Le film a commencé, j'ai commencé à jouer. J'ai regardé le film en entier, j'ai joué en direct du début à la fin. Je posais ma guitare, marchais vers le piano et jouais le piano du bar quand il y avait une scène de bar. A la fin de cette scène, je quittais le piano et jouais de l'orgue pour une autre scène, puis je reprenais ma guitare électrique et en sortais mes sons distordus pour accompagner ce qui se passait dans le film. Ce fut une expérience en temps réel. J'ai fait deux prises complètes, l'une très tendre, l'autre plus rythmique et agressive, et j'ai assemblé des parties de chaque prise dans la bande finale. »

Auparavant, il avait demandé à Jarmusch une liste approximative des endroits où celui-ci voulait de la musique. Pendant les prises, il laissa défiler le film en entier et en continu, sans jamais demander d'arrêt ou de retour en arrière. Ainsi, la commande de Jarmusch fut pour lui l'occasion d'une expérience de création singulière, d'improvisation guidée par le rythme du cinéma et ses affects propres. Comme le dit Jarmusch, « *la bande originale est devenue l'enregistrement de ses émotions devant le film* ». Le cinéaste voit en Young un shaman indien, et tous deux comparent le choix de jouer *live* pendant la projection à l'accompagnement musical d'un film muet.

Lors du prémixage, Young et Jarmusch tentèrent de déplacer certaines interventions musicales, d'en intégrer d'autres. Sans succès : « *chaque morceau était collé à l'endroit sur lequel il l'avait joué* » (Jarmusch).



Making-of de Greendale.



Musique sans sourire

Quand tant de musiques de films se contentent de tapisser les images d'un fond sonore, celle de Neil Young s'expose à la surface, commente le récit à la manière d'un chœur grec. Selon Jarmusch, « elle porte le film à un autre niveau, où s'entremêlent l'esprit de l'histoire et la réaction émotionnelle de Neil à cette histoire ». Son rapport aux images ne se limite pas à un seul effet. La musique peut annoncer le contenu et la tonalité d'une séquence, ou la conclure par un point d'orgue. Parfois, elle se contente de surligner le geste d'un personnage. Le critique et théoricien du rock Greil Marcus, qui a célébré *Dead Man* comme « le plus beau film de la fin du XX^e siècle », a fait aussi l'éloge de la bande originale de Neil Young. Il donne un exemple de la manière unique dont la musique est tissée à l'image. « *Nobody* [...] évoque « ce Blanc qui t'a tué » ; « Je ne suis pas mort », dit Depp. *Nobody* ne rit pas. La guitare de Young répond à sa place, de même que *Nobody* répète à plusieurs reprises que William Blake écrira désormais ses poèmes avec un fusil. » Il arrive que les notes de guitare franchissent la rampe pour participer à la conversation, sonore ou muette, des personnages.

Marcus écrit aussi : « Dans un film dont l'action se déroule il y a plus d'un siècle, la mélodie modale, sans accompagnement, que joue la guitare électrique, paraît plus ancienne que tout ce que l'on voit à l'écran. » Semblant remonter d'un passé oublié, la guitare s'accorde doublement aux fondus au noir. Sombre, distordue, sérieuse (« *Young ne rit pas non plus*, écrit Marcus. *Sa guitare ne se fend même pas d'un sourire* »), elle équilibre les notes d'humour du récit, l'enracine dans une atmosphère de mort et de destruction. Répétitive, composée de variations à partir de deux thèmes récurrents, elle impose avec les fondus la scansion rythmique du film, son allure poétique, et sa couleur noire. Le premier thème, le plus mélodique, accompagne la pérégrination de Blake et *Nobody*. Le second, déstructuré et atonal, est associé aux tueurs et aux images de destruction.



Une collaboration prolongée

« *Music from and inspired by the motion picture* ». Le disque de la bande originale de *Dead Man* est une œuvre à part entière, indépendante du film, et un des projets les plus expérimentaux de Neil Young. Il a monté des fragments de *Dead Man*, musique, dialogues et sons, avec un vaste matériel extérieur au film : chutes de la musique enregistrée, poèmes de Blake récités par Johnny Depp à la demande de Young, bruits de pluie, de vent, de voitures passant sur une autoroute. Tous ces éléments sont collés ensemble selon la méthode des cut-ups de Burroughs. Il faut l'entendre comme une autre version de *Dead Man*, une rêverie contemporaine échappée de la fiction de Jarmusch. *Dead Man* se décline donc en un film et un disque, deux œuvres jumelles nées de la rencontre de deux artistes, de deux univers.

Leur collaboration ne s'est pas arrêtée là. L'année suivante, Jarmusch a réalisé le clip de *Big Time*, le titre qui ouvre l'album suivant de Young (*Broken Arrow*, 1996). Satisfait du résultat, Young a demandé à Jarmusch de filmer sa prochaine tournée. Mêlant d'anciennes prises

de vue conservées par le musicien aux images tournées en super-8 et en vidéo par Jarmusch, le documentaire *Year of the Horse* (1997) fait suite à *Dead Man* dans la filmographie du cinéaste. Enfin, de même que Jarmusch a joué dans un groupe de rock, Young est aussi cinéaste, auteur de documentaires, d'un film réalisé à partir d'une de ses tournées (*Rust Never Sleeps*, 1979), et d'un long-métrage de fiction, *Greendale* (2004). Selon l'aveu-même de Neil Young, *Greendale* a profité de l'expérience de *Dead Man*. Le rapport des images à la bande-son fait également signe vers le cinéma muet. Mais la genèse fut inverse de celle de *Dead Man* : le film a été réalisé à partir d'une succession de chansons préexistantes, écrites par Young comme un récit lacunaire. La bande-image devient l'accompagnement de la bande-son, qui passe au premier plan. Le making-off de *Greendale* montre Neil Young enregistrant les chansons du film. Une grande affiche de *Dead Man* est accrochée au mur du studio, dans son dos.

Heart of Gold, Jonathan Demme.

SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

Sélection vidéo

Jim Jarmusch, *Dead Man*
DVD Zone 2, TF1 Vidéo.

Jim Jarmusch, *Year of the Horse*
DVD Zone 1, USA Films.
Documentaire sur Neil Young, filmé pendant la tournée du Crazy Horse qui a suivi la réalisation de *Dead Man*.

Neil Young, *Greendale*
DVD multizone, Sanctuary Visual Entertainment.
Film de fiction écrit et réalisé par Neil Young après sa collaboration avec Jarmusch. Entre la comédie musicale et le film militant écologiste anti-guerre.

Clint Eastwood, *L'Homme des hautes plaines*
DVD Zone 2, Columbia Tristar Home Video

Sergio Leone, *Il était une fois dans l'Ouest*
DVD Zone 2, Paramount

Sélection bibliographique

Sur *Dead Man*

Un livre

Jonathan Rosenbaum, *Dead Man*, Paris, Editions de la Transparence, 2005.

Analyse approfondie par un des meilleurs critiques américains. Reprise modifiée de son article paru dans le *Chicago Reader* à la sortie du film, entrecoupé de fragments d'un entretien avec Jarmusch, publié dans la revue *Cinéaste* en 1996.

Articles parus à la sortie du film :

Jean-Marc Lalanne, « Stranger than Hell », *Cahiers du cinéma* n°498.

Critique brillante, accompagnée d'un long entretien avec le cinéaste.

Eithne O'Neill, « Dead Man. Le macabre post-moderne ».

Positif n°419, janvier 1996.

Critique mitigée, un peu superficielle, mais qui a le mérite de poser la question de la postmodernité.

Greil Marcus, « Dead Again. Here are ten reasons why *Dead Man* is the best movie of the end of the 20th century », *Salon*, 2 décembre 1999.

<http://www.salon.com/ent/feature/1999/12/02/deadman/index.html>.

Beau texte, très enthousiaste, par un célèbre critique rock, grand connaisseur de la culture underground américaine, sur laquelle il a publié des essais essentiels, dont le fameux *Lipstick Traces*.

Autour de *Dead Man*

William Blake, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer* et *Les Chants de l'Innocence et de l'Expérience*, Orbey, Arfuyen, 2004 et 2002.

Edition bilingue. Les deux volumes rassemblent les recueils de poésie dont sont extraits les passages de Blake cités dans *Dead Man*. Accompagnés d'études synthétiques sur la vie et l'œuvre du poète.

Neil Young, *Dead Man, Music from and inspired by the motion picture*. Vapor Records, 1996

Davantage que la bande originale du film, une extension sonore de son univers par Neil Young, avec lecture de textes de Blake par Johnny Depp

Sur le cinéma de Jarmusch

Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*, Paris, La Différence, 1986.

Un chapitre est consacré à *Stranger than Paradise*, mais l'analyse lumineuse de l'esthétique de Jarmusch et de sa situation dans l'histoire du cinéma vaut pour l'ensemble de son œuvre.

Tod Lippy (dir.), *Projections 11 : New York film-makers on film-making*, London, Faber and Faber, 2000.

Longs et riches entretiens avec Jarmusch et ses collaborateurs à propos de leurs méthodes de travail.

Sur le western

Jean-Louis Leutrat, *Le western, quand la légende devient réalité*, Paris, Gallimard « Découvertes », 1995.

Excellente synthèse sur l'histoire du western et les

problématiques du genre, par un des plus grands spécialistes.

Dossier sur Sergio Leone et *Le Bon, la Brute et le truand*, *Cahiers du cinéma* n°589, avril 2004.

Analyses de l'œuvre de Sergio Leone, avec des développements utiles sur l'évolution politique du western.

Sur les Indiens et leur culture

Edward S. Curtis, *Les Indiens d'Amérique du Nord*, Cologne, Taschen, 2005.

Très large sélection de photographies d'Edward S. Curtis, ethnographe et photographe américain (1868-1952), qui a consacré sa vie à l'étude des Indiens d'Amérique du Nord. Son projet visait à conserver par l'étude culturelle et la photographie la mémoire de la culture amérindienne avant qu'elle ne disparaisse. Curtis est aussi l'auteur d'*In The Land of the War Canoes* (1923), extraordinaire mélange de documentaire et de fiction sur une tribu proche des Makahs de la fin de *Dead Man*, dont s'est inspiré Robert Flaherty pour *Nanouk l'esquimau*. Certaines photographies et le film de Curtis ont des parentés frappantes avec *Dead Man*, et ont pu être utiles à Jarmusch pour reconstituer l'univers indien de son film.

Internet :

Sur Jarmusch et *Dead Man*

<http://www.imdb.com>

La meilleure base de données au monde sur le cinéma.

<http://members.tripod.com/~jimjarmusch/>

Base de données très riche sur le cinéma de Jarmusch. Nombreux articles et travaux universitaires en ligne.

<http://www.sfgoth.com/~kali/jarmusch.html>

Site utile, de nombreux articles en ligne.

Sur Neil Young

<http://www.thrasherswheat.org/>

Le meilleur site sur le chanteur. Base de données, nombreuses archives, textes et tablatures de toutes les chansons.

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau

COORDINATION ÉDITORIALE
Thierry Lounas

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Cyril Neyrat est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* et coordinateur de la revue *Vertigo*. Il est aussi programmateur au Festival International du Documentaire de Marseille. Enseignant l'histoire et l'esthétique du cinéma à l'Université Paris III, il a publié de nombreux articles dans divers ouvrages collectifs et revues.

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine



**CAHIERS
DU
CINEMA**
CNC

**Culture
Communication**
Ministère