

## Fiche technique

**Allemagne/USA - 1995 - 2h14**

Réalisation & scénario:

**Jim Jarmusch**

Image :

**Robby Müller**

Montage :

**Jay Rabinowitz**

Musique :

**Neil Young**

Décor :

**Bob Ziembicki**

Interprètes :

**Johnny Depp**

(William Blake)

**Gary Farmer**

(Nobody)

**Lance Henriksen**

(Cole Wilson)

**John Hurt**

(Scholfield)

**Michael Wincott**

(Conway Twill)

**Mili Avital**

(Thel Russell)

**Iggy Pop**

(Sally Jenko)



## Résumé

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, Bill Blake, jeune comptable en route pour le confins de l'Ouest américain, entreprend un voyage initiatique où il devient malgré lui un hors-la-loi traqué. Blessé, il est recueilli par Nobody, un Amérindien lettré rejeté des siens, qui l'identifie

d'emblée à son homonyme défunt, le poète anglais William Blake, et décide de sauver son âme.

## Critique

(...) Réduit, dès le départ, à l'inaction, le héros, tout au long du film, va être amené à expérimenter une

**L E F R A N C E**

lente, une très lente dérive...

Après un bref interlude sentimental avec une dénommée Thel, jeune femme qu'il a repêchée d'une flaque boueuse où un poivrot l'avait envoyé valser, Bill Blake, en effet, est atteint d'une balle près du cœur tirée par un ancien amant de la belle qui les a pris sur le fait accompli. Thel y laisse sa peau. Bill Blake, pour sauver la sienne, tue l'agresseur. Plié en deux, il parvient, péniblement, à se sauver par la fenêtre puis à se traîner jusqu'à son cheval grâce auquel il peut fuir la bourgade. Terriblement affaibli, il ne se relèvera jamais, au propre comme au figuré, du coup porté. Il a, dans son malheur, la chance d'être trouvé par... "Nobody", un indien bien en chair qui le prend sous son aile protectrice. À l'énoncé de son nom, il faut dire que l'Indien est persuadé qu'il a en face de lui rien de moins que la réincarnation du célèbre poète anglais William Blake (1757-1827), un "visionnaire" dans l'ombre duquel le film s'inscrit complètement. William Blake donc - il ne se fera plus appeler autrement désormais - se retrouve, dès le début, totalement "paralysé". Avec la léthargie propre aux héros jarmuschiens, il va vainement errer tout au long du film, dans un paysage désertique. Certes, une vague chasse à l'homme s'organise, Bill Blake ayant été décrété l'assassin de Thel et de son amant par le père de ce dernier, le puissant Dickinson, maître des aciéries de la ville. Mais l'étirement de l'action la rend insignifiante, sans aucun mordant. Comme le note fort justement Jean-Marc Lalanne, "rarement un récit fondé

sur une poursuite aura été aussi peu dramatisé, vide de tension, la violence ne se déchaînant que par fulgurance, à froid, sans aucune identification possible". (*"Stranger than hell"*, in *Les Cahiers du cinéma*, n° 498, jan. 1996, p.32.)

Tous les éléments propres au western - le départ pour l'Ouest, les paysages désertiques, la course-poursuite - sont utilisés... comme pour mieux être détournés, vidés de leur propre substance. Le suspense et l'excitation propres au western sont ici comme évacués... Ce faisant, Jim Jarmusch se démarque du cinéma "classique" et de ses formes pour inventer de nouvelles figures et de nouvelles liaisons. Mais que peut-on entendre au juste par "forme classique" du cinéma ? L'image-action décrite par Gilles Deleuze dans son livre sur *L'Image-Mouvement* en représente la quintessence. Pour résumer en deux mots, l'image-action suit un schéma simple : action/réaction. L'image-action, c'est la liaison sensori-motrice dans sa perfection, le culte du raccord, le goût pour le suspense, l'intrigue, l'ingéniosité du montage qui, en permanence, met "l'image cinématographique en rapport avec le tout" : tout s'articule, tout "fait" sens. L'image-action renvoie au "Grand cinéma", au classique hollywoodien.

Aux marges de cette norme, se situe le cinéma minimaliste de Jim Jarmusch qui relève davantage de l'Image-Temps deleuzienne. Avec ce nouveau type d'image, "ce qui est d'abord compromis, partout, ce sont les enchaînements situation-action, action-réaction, excitation-réponse, bref les liens sensori-moteurs qui fai-

saient l'image-action". Le "raccordement" - notons la charge électrique de ce terme - est comme mort, inopérant. La tension s'est relâchée et une errance molle, d'un type nouveau, lui a succédé : "ce qui a remplacé l'action ou la situation sensori-motrice, c'est la promenade, la balade et l'aller-retour continu". (DELEUZE Gilles, *L'Image-Mouvement, Cinéma 1, Paris, Minuit, collection "Critique", 1983, 304 p. Voir notamment les chapitres 9 et 10 décrivant en détail l'image-action, p.196/242.*)

Minimalisme du récit, évaporation du suspense, personnage errant sans but apparent et retournant sur ses pas : **Dead Man** s'ancre incontestablement dans les eaux stagnantes de l'Image-Temps. L'alchimie secrète de cette dernière consiste en la synthèse des éléments suivants : une dose de dispersion, des "liaisons délibérément faibles", une "forme-balade" mais aussi une "prise de conscience des clichés" : "C'est la crise, à la fois de l'image-action et du rêve américain" (DELEUZE Gilles, *L'Image-Mouvement, Cinéma 1, Paris, Minuit, collection "Critique", 1983, 304 p. Voir notamment les chapitres 9 et 10 décrivant en détail l'image-action, p.283.*) D'où la fin d'un certain "Réalisme" et la volonté de représenter une réalité "lacunaire autant que dispersive". Avec **Dead Man**, incontestablement, c'est tout un imaginaire - l'Ouest, les cow-boys, l'aventure - qui prend l'eau... N'aurait-on pas, à ce sujet, affaire à un film aux pulsions orales débordantes ? **Dead Man** est un "film fleuve"... à plus d'un titre ! Les liquides y sont omniprésents, donnant à cette œuvre toute sa légèreté et son côté "évaporé" voire poéti-

que. Les pulsions partielles orales définies par Freud (Cf. *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971) - et liées, si l'on résume très brièvement, aux plaisirs de la bouche qui s'exacerbent notamment à l'âge de l'allaitement - semblent animer, pour ainsi dire "en flux continu", le film. Sa fin illustre à merveille ce puissant attrait pour le liquide. William Blake, affaibli, s'il en était besoin, par une seconde balle de revolver, est pris en charge, tel un enfant sans défense, par son ami indien qui le prépare à vivre son dernier voyage, dans les eaux troubles de rivages mortuaires : "(Nobody) dispose le corps christique de Blake dans une barque décorée comme un monument funéraire et l'éclanche dans le fleuve. La barque dérive jusqu'à l'embouchure et rejoint la mer. Une pluie fine tombe sur la surface de l'eau. Quelques plans, d'une intense beauté, ne donnent plus à voir que le visage extatique de Johnny Depp et une quantité d'eau sous toutes ses formes (fleuve, mer et pluie). Comme si le film abandonnait la matière au profit d'un univers entièrement liquide, au fur et à mesure que le personnage se déprend de son corps et du monde, dans un même mouvement d'élévation spirituelle" (*Stranger than hell in Les Cahiers du cinéma*, n° 498, jan. 1996, p.33).

Outre l'omniprésence des liquides à l'écran - minces filets de sang, gros plans sur les lèvres humides de Bill Blake - ce sentiment d'écoulement permanent, d'un point de vue esthétique, émane des multiples fondus au noir qui, tout en délicatesse, ponctuent le film. La silhouette diaphane, pour ne pas dire squelettique, du per-

sonnage participe aussi à l'impression de «fluidité» d'ensemble et de fuite de la vie. On frôle sans cesse l'anorexie. De fait, dans les films de Jim Jarmusch, on ne mange pas mais on boit énormément, comme si les personnages jarmuschiens, pour reprendre l'esprit de sa dernière œuvre, **Coffee and cigarettes**, se nourrissaient exclusivement de fumée et de café... Parlant de fumée, une très belle séquence, à la nuit tombée, nous montre Nobody faisant brûler des herbes. Il prend pour seul repas la fumée qui émane de cet embrasement, soit une nourriture on ne peut plus spirituelle. À un William Blake plus substantiellement affamé, il répondra : "La quête de visions est une bénédiction. Pour y arriver, il faut se passer de nourriture et d'eau. Les esprits sacrés reconnaissent ainsi ceux qui jeûnent. Il est bon de se préparer ainsi au voyage." Comment mieux dire que le cinéma jarmuschien est avant tout et surtout un cinéma de la désincarnation ?

Notons que le rapport à la nourriture, même quand enfin il a lieu, reste néanmoins problématique. Quand ils ne sont pas réduits à manger des fayots, les personnages de **Dead Man**, livrés à la nature, doivent se contenter d'animaux sauvages ; voire mieux - ou pire : Cole Wilson, meurtrier "à la dent dure" et qui "poursuit", à la demande de Dickinson, William Blake, en vient à manger l'un de ses complices, Conway Twill, en proie sans doute "aux appétits funèbres" évoqués par Baudelaire dans *Les Ténèbres* (Baudelaire Charles, "Un Fantôme. - I. Les Ténèbres", in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Flammarion, 1991, p.86). Ce

retour cru à l'animalité témoigne aussi d'un excès "glouton d'oralité... crue" (Michel Régis, *La peinture comme crime ou la part maudite de la modernité*, catalogue de l'exposition tenue au Musée du Louvre du 15 octobre 2001 au 14 janvier 2002, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, 382 p., p.122..) La liquidité, dans **Dead Man**, est ainsi remarquable. Tout s'écoule, tout devient fluide, le désir est évacué et le personnage est vidé. Ce rinçage, ce nettoyage participe à l'épuration, à l'apathie et à l'absence de violence qui caractérisent l'univers jarmuschien. Mais, s'est-on suffisamment interrogé sur les tenants et les aboutissants de cette opération, ô combien risquée, d'évidage, d'évidement des mythes ? À trop vouloir faire le vide, ne risque-t-on pas de ne plus avoir rien à montrer, de ne plus être animé, de n'avoir aucune tension, aucune impulsion, d'être "bloqué", atterré ? En bref, d'avoir liquidé, liquéfié le capital pulsionnel ?

Toutefois, cette recherche incessante de la fluidité, de la pureté, ne cache-t-elle pas une phobie de l'analyse, ne révèle-t-elle pas une volonté, par ces lavements incessants de l'image, de sans cesse la mettre à distance, de l'évacuer ? Mais gare au retour du refoulé ; car l'analyse sourd et l'univers jarmuschien, sous des airs de ne pas y toucher, abrite aussi une violence incontestable, souterraine, qui ne jaillit qu'avec d'autant plus de force. Le cinéma jarmuschien n'est "blanc" qu'en apparence seulement... (...)

Jean-Baptiste Chantoiseau  
[http://www.sens-public.org/article.php?id\\_article=172](http://www.sens-public.org/article.php?id_article=172)

(...) L'Amérique du siècle dernier apparaît décadente et hallucinée, à la fois monde primitif d'avant la civilisation et terre désolée d'apocalypse, aux confins de la folie et de la déliquescence. La mort est là, partout. On dort avec un pistolet sous l'oreiller. Les cadavres et les charognes font partie du décor. Les animaux empaillés ou les crânes trônent sur les buffets. Au milieu du film, un plan substitue même un squelette au visage de Johnny Depp. La lassitude a gagné les héros. Solitaires, cultivés et ne parlant que par citations, les Indiens ne font plus peur à personne. Jim Jarmusch filme la décomposition des mythes fondateurs d'une nation, dépeinte ici comme rustre et sanguinaire, et dont le cinéaste a souvent rappelé qu'elle s'était bâtie sur la violence et sur le génocide du peuple indien.

<http://obsdeparis.nouvelobs.com>

(...) **Dead Man** oppose deux cultures antagonistes. Oui ! William Blake (Johnny Depp) n'est qu'un salaud de cow-boy, de ceux-là même qui ont massacré et colonisé les Indiens ! Cela, Nobody, l'Indien en est conscient. Il ne voit pas, d'ailleurs, pourquoi il aiderait son pire ennemi. Pourtant, ce blanc-là a le même nom que le poète anglais. L'amitié naît entre l'Indien rejeté parce qu'on lui a enseigné la culture des blancs (la culture comme une honte) et ce blanc qui s'est fait mettre hors-la-loi par son propre peuple. L'Amérindien aidera l'Américain

à mourir selon la tradition de ses ancêtres. Communion entre les cultures pour un moment universel, celui de la mort. (...)

<http://www.fluctuat.net>

### Le réalisateur

La voix est grave ; le cheveu, gris. Prince magyar sans royaume d'un cinéma cool essentiellement new-yorkais, Jim Jarmusch est un grand gaillard qui ne vieillit plus depuis longtemps. Cinéphile invétéré, arpenteur solitaire, il promène ses grands abattis dans les villes, un peu fantôme, et ses films à la périphérie des genres. Ballades poétiques, souvent, de **Stranger than Paradise** (deux hommes et une femme dans Manhattan) à **Dead Man** (l'Ouest, le vieux), en passant par **Down by law** (un Rital au bayou) et **Mystery train** (Memphis, Tennessee). Le cocktail de **Ghost Dog** mêle mafia, hip-hop et zen. Comme Forest Whitaker à l'écran, Jarmusch parlant de son film est à la fois impassible et très concentré - sérieux mais sans gravité. Dans ses images, un courant d'air salubre fait circuler les références, les sons et les idées baroques. (...)

François Gorin

*Télérama n°2595 - 6 Oct. 1999*

### Filmographie

Courts métrages :

- Coffee and cigarettes** 1986  
avec Roberto Benigni et Steven Wright
- Coffee and cigarettes** 1989  
Memphis version  
avec Steve Buscemi
- Coffee and cigarettes** 1993  
**Somewhere in California**  
avec Iggy Pop et Tom Waits

Longs métrages :

- Permanent vacation** 1980
- Stranger than paradise** 1984
- Down by law** 1986
- Mystery train** 1989
- Night on earth** 1992
- Dead Man** 1995
- Year of the horse** 1997  
documentaire
- Ghost Dog : the way of the samurai** 1999  
Ghost Dog : la voie du samouraï
- Broken flowers** 2005

#### Documents disponibles au France

Revue de presse importante en français et en anglais  
Positif n°413/414, 419  
Cahiers du Cinéma n°493, 498  
Trafic n°45

**Pour plus de renseignements :**  
tél : 04 77 32 61 26  
[g.castellino@abc-lefrance.com](mailto:g.castellino@abc-lefrance.com)