

Le corps révisé de l'histoire de l'Ouest américain dans *Dead Man* de Jim Jarmusch (1995)

Céline Murillo, Ater, Docteur, Paris13.

Dead Man, tourné après l'époque classique du western¹, véhicule une idéologie différente de celle présentant les Indiens comme des « sauvages » à éradiquer car ils mettent en péril l'instauration d'une civilisation vertueuse. Bien qu'il considère son propre film comme un western, Jarmusch tire à boulets rouges sur les modèles du genre :

Je ne suis pas spécialement amateur de westerns, même si j'aime bien les westerns plus à la marge, moins traditionnels, comme ceux de Peckinpah ou de Leone. Je n'aime pas les personnages de John Ford, et John Wayne me donne envie de vomir. Ford idéalise ses personnages, et John Wayne a toujours représenté plus qu'un type ordinaire. Je n'aime pas la convention de l'étranger qui entre dans une ville corrompue, fait le ménage et repart dans le soleil couchant. Plutôt que de décrire une nouvelle fois la victoire de la civilisation sur la sauvagerie, *Dead Man* part d'un postulat inverse : l'homme blanc venu de l'Est est attiré au cœur de la spiritualité indigène² (Jarmusch, 1, 1996)

Un des objectifs de Jarmusch, en réalisant un western, est d'entamer le déni du génocide indien : « ce qui me paraît étrange, c'est cette négation incroyable pour blanchir une tentative de génocide³ » (Jarmusch, 2, 1996 : 47). Cherchant, comme on l'a vu plus haut, à aller à l'encontre des opinions reçues, il se place dans le cadre des westerns dits « révisionnistes », comme *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) ou *Dances with Wolves* (Kevin Costner, 1990). Dans ce cadre, chaque western cherche à redresser les torts faits aux Indiens mieux que ne le faisait l'opus précédent. La révision consiste à donner « une vision plus compatissante et réaliste de la culture indienne et une condamnation renouvelée de la conquête par les blancs » (Hall : 3). Il s'agirait selon M.K. Hall d'une tradition de la ré-écriture, chaque vision, considérée comme plus juste, chassant l'autre. Ce concept a été créé par des universitaires américains tels que Roy Harvey Pearce, Robert Berkfolder, et Armando Prats. Ainsi, nous emploierons ici le terme 'révisionniste' dans un sens tout à fait différent de son usage commun en français.

Dans la mesure où les révisions sont successives, ces westerns participent, du moins partiellement, de l'idéologie qu'ils paraissent contester. Dès lors, *Dead Man* maintiendrait notamment ce que Richard Slotkin appelle « le mythe de

l'Ouest : la séparation du héros de sa société et la régression à un état plus primitif dans lequel il accomplit une « régénération par la violence » préparant à la fondation d'une nouvelle société ⁵ » (Hall : 3). Que le conflit ait lieu entre des Indiens sauvages et des Occidentaux civilisateurs, ou entre des Indiens victimisés et des Occidentaux dévoyés, ou toute autre combinaison, la violence se répercute toujours sur les corps et les âmes.

Mais alors que certains westerns représentent la souffrance morale, *Dead Man* choisit de ne représenter que l'impact de la violence sur les corps (et éventuellement d'en souligner l'aspect moral). La représentation des corps souffrants ou morts occupe le centre du texte filmique. Blessures et décès sont les moteurs de la diégèse. La représentation de la douleur est soutenue par la mise en place de l'identification du corps du spectateur à celui du personnage principal. Le public est ainsi placé dans des rouages diégétiques qui entraînent le film non au gré d'une argumentation, mais à celui du délabrement organique d'un corps. La réception spectatorielle se place essentiellement à un niveau non verbal, à un niveau perceptif (visuel et auditif) voire, par synecdoque, à un niveau corporel. Le logos ne prend plus part à la réception. Les spectateurs ne seraient donc, temporairement, plus réceptifs à l'argumentation. Ainsi, une des forces du film serait de produire un message critique hors du langage, que les spectateurs ne sont plus en mesure de réfuter.

Pour mettre en lumière sa révision, Jim Jarmusch nous propose de suivre le parcours linéaire d'un personnage appelé William Blake qui, comme l'œuvre du poète éponyme, passe de l'innocence à l'expérience⁶. Il évolue grâce à deux métamorphoses de son corps. Il est d'abord lisse, vierge de toute marque et bridé par les conventions sociales. Ensuite, blessé à mort, il accuse les traces des épreuves, ce qui se traduit par une renaissance du personnage. Enfin, le délabrement physique s'accroissant, le corps de Blake redevient inerte, mais cette agonie le rend capable de percevoir le monde qui l'entoure.

Corps vierge/ corps inerte

Au début de son périple, le héros est comme une « page blanche⁷ » (Jarmusch, 3, 1996 : 21). C'est un jeune comptable qui prend le train pour l'Ouest. Ce voyage a plusieurs conséquences sur la représentation du personnage.

Train et spectacle

Premièrement, le train, et surtout sa locomotive, lui permettent de se déplacer tandis que son corps demeure immobile. Ce dispositif convoque l'analogie entre le cinéma et le train. Le mouvement du train correspondrait à un travelling latéral pour le voyageur qui regarde par la fenêtre dont le cadre

équivalait aux bords de l'écran. De fait, la généralisation du train aux Etats-Unis est contemporaine de l'apparition du cinéma. Ces vues rappellent une des méthodes de projection des premiers films, notamment les 'Hale's tours', durant lesquels le spectateur montait dans un faux train, qui en imitait le bruit et possédait un conducteur jouant aussi le rôle du contrôleur et prenant les tickets. Une fois le spectateur installé, il regardait le film par la fenêtre (Gunning : 58). Les images que Blake contemple par la fenêtre défilent dans un écran inclus, qui redouble l'écran premier que nous regardons. Le héros est aussi un spectateur, ce qui facilite notre identification cinématographique secondaire (Metz, 1977, 77) avec lui. Celle-ci s'établit d'autant mieux que la séquence est en partie construite sur un champ-contrechamp entre les plans qui donnent à voir le visage et le buste de Blake, et les plans sur ce qu'il contemple, c'est-à-dire l'intérieur du train et les paysages : « le spectateur, en effet, ne peut s'identifier au point de vue du héros que s'il connaît ce héros » (On pourrait dire qu'il faut connaître la personne pour pouvoir intérioriser son regard) (Metz, 1976 : 45)⁸. Cette identification sert de point de départ à ce qui deviendra une empathie entre le corps du personnage et celui du spectateur.

Absence de liberté de parcours ou de mouvement

Deuxièmement, ce voyage en train transforme Blake en un jouet du destin : il est en rupture de ban, ses parents sont morts, sa fiancée l'a quitté. Bien que choisi au départ, le voyage en train est inéluctable. Même si le voyageur peut en descendre avant l'arrêt qu'il s'était fixé, l'itinéraire est inflexible, à l'instar du tracé d'un fleuve dont l'écoulement est irréversible. Cette image est reprise à la fin du film tandis Blake agonisant est emmené dans un canoë porté par le courant. En outre, il ne peut aisément rebrousser chemin car il a dépensé tout son argent pour acheter un aller simple.

Troisièmement, Blake, en s'installant à bord du train, cède sa liberté de mouvement : le déplacement est confié à une machine en l'occurrence la locomotive. L'enfermement dans les conventions est représenté par la raideur de ses vêtements et de son sac rectangulaire. Blake semble quitter la société humaine dans laquelle la famille (parents ou fiancée) était centrale, pour se consacrer à un commerce, au mieux laborieux, lié à la machine. Cette dernière, par le rythme qu'elle impose (ici l'immobilité) contrarie le corps de Blake : on peut y lire une métaphore du corps humain muselé par la société de production industrielle et le capitalisme naissant.

Corps protégé/corps exposé

Outre son statut de voyageur ferroviaire, le corps de Blake est couvert de tissus épais et empesés, qui contrastent avec la texture de la peau de ses mains et

de son visage. Le visage sensuel, aux lèvres charnues et humides ne reflète pourtant la trace d'aucune émotion. Le montage alterné nous montre, après chaque plan sur les bielles, le tressaillement du visage de Blake en plan moyen. Tout se passe comme si le contact corps/machine lui était mentalement perceptible. Il se met à trembler lorsqu'il voit les autres passagers épauler leur fusil et tirer, dans un effroyable vacarme, sur des troupeaux de bisons qui ne sont que supposés, invisibles puisque hors champ. Dans les deux cas l'agression n'est qu'imaginaire et auditive : rien ne vient toucher le corps de Blake. Son corps demeure vierge car il ne prend aucunement part à l'action, qu'il s'agisse de faire fonctionner la locomotive ou de tuer les bisons : il n'acquiert aucune expérience.

Le corps vierge n'est pas innocent au sens de William Blake dans ses *Chants d'innocence* : il n'est pas porté comme un enfant par l'énergie de l'innocence conçue comme ignorance du mal. Sa virginité n'est pas une promesse, la potentialité de quelque chose, ni le vide qui laisse présager un plein à venir. Il s'agit plutôt d'une sorte de stupeur, un écran vide qui donne à voir le « rien ». Son attitude semble être celle, poussée à l'extrême, d'un spectateur qui « immobile et muet, tel que le prescrit notre culture, n'a pas l'occasion de « secouer » son rêve naissant comme on enlève une poussière d'un vêtement, à la faveur d'une décharge motrice » (Metz, 1977 : 126).

Corps souffrant : la douleur et l'expérience.

Après le voyage initial, le héros perd son corps lisse sur lequel l'existence n'a pas prise. Le trajet de Blake se prolonge vers l'Ouest, au-delà du terminus du train : la ville de Machine, située sur la Frontière et symbole de la civilisation industrielle. Blake en est expulsé tandis que son corps se trouve exposé à la douleur.

L'acte sexuel morbide

Le corps de Blake, tel qu'il est représenté au début du film, semble inexistant même dans ses rapports sexuels avec Thel, prostituée réformée, rencontrée à Machine. De fait, il reste vêtu : pour le spectateur c'est une poupée de chiffon et non un corps en chair et en os. En outre, l'acte sexuel lui-même n'est pas représenté, mais figuré par un équivalent macabre. Blake et Thel sont allongés, elle lui demande alors du tabac donnant l'impression qu'ils viennent d'avoir un rapport sexuel et que cette dernière veut s'adonner au cliché de la « cigarette après l'amour ». Soudain, Charlie, l'ancien fiancé de Thel, entre dans la chambre. Il souhaite lui offrir un présent, mais celle-ci le rejette. Il dégaine et tire : la balle vient transpercer les corps de Thel et de Blake. Le mélange des sangs symbolise le mariage, ou du moins l'union sexuelle. Mais c'est une union

dévoyée, inversée, qui porte la mort au lieu de porter la vie. Ce lien mortifère est la première marque inscrite sur le corps de Blake.

Cette souffrance infligée au corps de Blake lui échoit comme par erreur. La balle qui l'atteint devait surtout atteindre Thel – on peut toutefois y voir la condamnation d'un rapport presque adultère entre Thel et lui. En outre, il n'accepte pas la souffrance comme une rédemption. Au lieu de chercher à protéger Thel de la mort, il se met en retrait de la scène, tente de se cacher, en relevant le drap sur son nez comme un masque de carnaval – un geste illusoire et ridicule.

La chute : le corps pointé par son dysfonctionnement

Outre cet acte sexuel macabre, l'existence des corps dans le film est marquée par leur dysfonctionnement, notamment dans le motif de la chute. Tout d'abord, Thel est poussée hors du saloon de la ville de Machine par un ivrogne qui prétend qu'elle n'est plus une prostituée : « Toi, on t'aimait mieux quand t'étais pute⁹ ». Il la pousse dans la boue, comme pour en faire littéralement une femme déchue et nier son émancipation. Blake, témoin de la scène, aide Thel à se relever : la chute est l'argument de leur rencontre.

Plus tard, en réponse au coup de feu qui a tué Thel et l'a blessé, Blake tire maladroitement sur Charlie et parvient tout de même à le tuer. Cherchant à quitter au plus vite la chambre où les deux crimes ont eu lieu, il sort par la fenêtre. Encombré par ses vêtements et son chapeau, il dégringole et son corps – déjà blessé – s'écrase sur le sol fangeux un étage plus bas. Le montage par coupe franche donne à voir, successivement, la chute de Blake, une étoile filante, la boue, puis un cheval qui emporte Blake : le moment, que l'on suppose pénible, où Blake se relève et grimpe sur le cheval¹⁰ est donc éliminé, au profit d'un plan sur l'étoile – symbolisant probablement l'échappée inespérée de Blake.

Le motif de la chute est représenté une troisième et dernière fois lorsque Blake descend la rue du village Makah. Il se relève, aidé par Nobody, qui l'admoneste afin qu'il « marche dignement » et se tienne droit.

Les chutes dans la boue, en pointant les défaillances dans le fonctionnement des corps, en soulignent l'existence. La difficulté que les personnages éprouvent à se relever expose la fragilité du corps et sa lourdeur.

La souffrance dans l'image et la diégèse

Après sa blessure, sa chute et son échappée belle, la souffrance de Blake se fait directement perceptible par le spectateur grâce à une image haptique¹¹. Ainsi, alors que Nobody tente de retirer la balle de la poitrine de Blake, nous ressentons la douleur réfractée dans la grimace de l'Indien qui manipule le couteau. Ensuite, nous percevons la souffrance dans l'expression du visage de

Blake à peine conscient qui s'éveille à la douleur : à nouveau, nous nous identifions à lui par le jeu du champ-contrechamp. Enfin, notre perception de la douleur se passe de traduction actorale : l'image de la plaie de Blake et du couteau qui y pénètre suffisent. Le sang noir brillant, le couteau noir mat, le bruit de succion du couteau dans la plaie et les gémissements créent les conditions de la souffrance. Le spectateur ressent le couteau dans sa chair, tout comme le laineux¹² du vêtement de Blake, la texture de la peau, le visqueux du sang. L'image quitte presque la diégèse, cessant d'être narrative pour être uniquement perceptive.

La diégèse, quant à elle, retrace l'origine de cette souffrance en renvoyant le spectateur à la cause dont elle émane, c'est-à-dire le dévoiement de la société industrielle de la ville de Machine, dans laquelle le sexe devient macabre, et où les corps, en général, sont maltraités. Dans cette ville, où tout renvoie à la mort, l'assassinat est le seul savoir-faire reconnu, si bien que les émissaires de Machine sont des tueurs qui propagent la mort dans le territoire inexploré, à l'Ouest du terminus de la ligne de chemin de fer, au-delà de la Frontière.

Souffrance et mélancolie : la bile noire

Comme il a été signalé plus haut, la souffrance est représentée par les expressions faciales des personnages et par le motif du sang noir. Le corps de Blake est percé d'un orifice supplémentaire par lequel s'écoule ce sang épais que l'on peut considérer comme l'humeur noire de la mélancolie. De fait, selon la doctrine antique des quatre humeurs, la bile noire serait « une dégénérescence malsaine soit de la bile jaune soit du sang » (Klibansky 43). Dans l'histoire de sa représentation et de son explicitation, la mélancolie « a multiplié les métaphores (qui du reste ne sont telles qu'à des yeux non mélancoliques) : l'épine dans la chair, le mort vivant, l'enfer et la chute, l'hémorragie et le trou » (Hersant : 84). L'image en noir et blanc permet de réaliser le fantasme de l'évacuation de cette bile noire¹³. Dès lors, le corps de Blake en serait le réservoir et constituerait de fait, une allégorie de la mélancolie.

Le film de Jarmusch joue sur la métaphore très ancrée dans la tradition littéraire occidentale, entre la progression géographique et le progrès moral et intellectuel (que l'on trouve par exemple dans *The Pilgrim's Progress* de Bunyan (1678)). De fait, l'idée de progrès « est en relation étroite avec l'inscription dans le temps de la pensée. La conscience du temps implique un sens, que l'on voie dans l'écoulement du temps le produit d'une fatalité ou que la volonté humaine prenne part à la définition des destinées individuelles ou des destins collectifs » (Ducomte : 1). La pensée de l'écoulement irréversible du temps trouve deux représentations spatiales dans le film : celle du déplacement du train qui amène

Blake à Machine et celle du cours du fleuve qui lui permet d'atteindre son embouchure. Loin d'avoir la clarté allégorique du personnage de Christian dans *The Pilgrim's Progress*, Blake s'illustre essentiellement par le délabrement progressif de son corps, qui le mène à une mort inévitable.

Agonie et *ars moriendi*

La fin de vie de Blake commence au moment même où il reçoit la première balle. Nobody le considère comme mort : « As-tu tué l'homme blanc qui t'a tué ?¹⁴ ». Pour lui, la détérioration de son corps est irréversible. Blake souffre et combat les poursuivants qui l'assaillent : « il est « agonisant » au sens étymologique (du latin chrétien *agonia*=angoisse, emprunté au grec *agônia*=lutte, origine du latin *agonizare*=combattre) » (Deregnacourt : 90). Dès lors, l'insistance de Nobody à accompagner et organiser la mort de Blake ressemble à un « protocole de bonne mort » (Deregnacourt : 91), rappelant les *artes moriendi* du XVe siècle, tels que la *Science du bien mourir* écrite vers 1403 par Jean Gerson.

L'ange exterminateur ou la pustule

Nobody ne s'inscrit pas cependant dans le cadre chrétien de l'*ars moriendi*. Donnant un revolver à Blake, l'Indien déclare : « Cette arme va remplacer ta langue¹⁵ ». Et Blake de tuer systématiquement tous les envoyés de la ville de Machine à ses trousses. Au terme de son voyage terrestre, quand Blake reçoit une seconde balle, Nobody s'exclame : « I see you've collected some more white men's metal ». Le terme anglais 'collect' évoque le terme médical français, collecter, employé pour une pustule qui collecte les humeurs dégradées – donc l'humeur noire de la mélancolie – pour mieux s'en débarrasser. Médecin purgateur, bouc émissaire porteur de toutes les fautes, ou encore ange exterminateur, Blake limite l'emprise de la civilisation blanche et de ses maux dans l'espace encore vierge au-delà de la Frontière.

La préparation à la mort

Bien mourir, selon le protocole établi par Nobody pour Blake, veut dire ne pas succomber aux mains des Blancs. Blake a choisi de mourir selon des rites qui s'enracinent dans les traditions occidentales de la « bonne mort » et se réalisent dans les rites indiens ou idiosyncratiques de Nobody. Blake accepte d'être mené au « miroir de l'eau¹⁶ » pour retourner au royaume des morts. En effet, Nobody pense que Blake est une réincarnation du William Blake historique revenu parmi les vivants un demi-siècle après sa mort. Dès lors, il s'agit de remettre sur le droit chemin l'âme égarée du poète graveur. Celle-ci semble avoir manqué « ce moment capital de la migration de l'âme, le fameux « *transitus* » qui assurerait l'entrée dans la vraie vie, éternelle celle-là » (Deregnacourt : 103). Le film reste proche de la

conception médiévale, dans laquelle la présence des revenants est liée « aux dysfonctionnements des rites de passage » (Deregnacourt : 103).

Selon l'Indien, Blake doit jeûner, subir des épreuves, suivre un trajet particulier le menant à l'embouchure du fleuve (le « miroir de l'eau ») et se laisser porter par un canoë sur des flots houleux. Durant ce parcours, Blake s'approprie les injonctions de Nobody en s'associant de son propre chef à des motifs porteurs de mort. Successivement, il ingère la nourriture des hommes qu'il vient de tuer, il urine sur un arbre mort et enfin mêle son sang à celui d'un faon mort.

Agonie et inertie

Ce rituel prépare Blake à la phase finale d'effondrement total du corps, qui est alors seulement capable de voir ce qui l'entoure. Ce moment crée une certaine circularité par rapport au début du film : le corps redevient aussi inerte¹⁷ que dans son abrutissement initial, mais pour des raisons tout à fait différentes. De fait, au début du film, Blake somnole, et, dans son rêve, est touché par la machinerie de la locomotive, son matériau contondant frôlant virtuellement sa chair fragile. Au réveil, il constate qu'il est entouré de personnes aux mines patibulaires, mais qui ne le regardent pas toutes. Il relève la tête progressivement et ses yeux apparaissent dans l'intervalle laissé par les masses noires de son chapeau et de son sac. Puis il tréssaille à la vue de ce qui l'entoure et enfin se recroqueville sur son bagage. La profondeur de champ est normale et le cadre moyen. Nous entendons seulement les bruits diégétiques.

A la fin du film, Blake est à demi-allongé sur un fauteuil de bois, au milieu des Indiens. En effet, son périple vers l'Ouest s'achève dans un village indien Makah¹⁸. A nouveau, pour représenter le passage de l'inconscience à l'éveil, nous voyons Blake relever progressivement la tête. Mais le cadrage est beaucoup plus serré, il s'agit presque d'un insert, à la profondeur de champ très réduite. Ce mouvement de tête crée un effet d'attente souligné par une musique aux accents dramatiques. Dans le contrechamp, les Indiens, en plan moyen, sont filmés avec une profondeur de champ normale, mais sont tous situés à la même distance de Blake, qui est le personnage ocularisateur. Ceci annule la perspective comme élément signifiant de la composition. La notion de distance n'a plus lieu d'être car, pour se déplacer, Blake doit être transporté par d'autres. L'image qui émane de son regard ne concevant aucun déplacement est une image dépourvue de schémas sensori-moteurs¹⁹. Elle n'est ni narrative, ni organisée en fonction d'un point central : il s'agit d'une « situation purement optique et sonore [qui] ne se prolonge pas en action, pas plus qu'elle n'est induite par une action » (Deleuze *Image-temps* : 29). Un sentiment mêlé de surprise et de proximité domine : Blake perçoit les Indiens immédiatement. Ce contact direct avec l'Autre, qui peut être

conçu aussi bien comme une perte de soi ou une fusion avec le monde, contraste avec l'attitude autocentrée qu'il adoptait dans le train.

Le parcours de Blake, depuis Cleveland jusqu'à l'embouchure du fleuve Columbia, à l'extrême Nord-Ouest des Etats-Unis, permet donc une évolution de son corps. Il perd sa virginité première pour recevoir les marques d'une expérience mortifère. La plaie ouverte dans sa poitrine finit par le rendre inerte dans la phase ultime de son agonie. Replié sur lui-même, se raccrochant au départ à ses minces possessions, il s'ouvre au monde au risque de la perte de soi à la fin du film. La progression est à la fois géographique, corporelle, et peut-être morale puisque le héros se laisse mener par les rites de Nobody et va ainsi à l'encontre de sa culture occidentale d'origine. Ainsi, le choix de critiquer la conquête de l'Ouest par des contenus non verbaux transitant par l'empathie du spectateur, est sans doute le véritable apport révisionniste de ce western. En s'adressant d'abord à nos perceptions corporelles plutôt qu'à notre *logos*, le film donne des sens nouveaux à la représentation de l'Ouest.

BIBLIOGRAPHIE :

- ADAMS, Robert. 1995, *West from the Columbia : Views at the River Mouth*, New York : Aperture.
- ARIES, Philippe. 1995, *L'Homme devant la mort*. Paris : Le Seuil.
- BENTLEY, Gerald Eades Jr. 1991, *A Stranger from Paradise*. New Heaven : Yale University Press.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation* (1981). Paris : Seuil, 2002.
- L'Image-temps* (1985). Paris : Editions de Minuit, 1999.
- DEREGNAUCOURT, Jean-Pierre. 2007, *La Mort au moyen âge*. Paris : Gisserot.
- DUCOMTE, Jean-Michel 2002, « La Revanche de Prométhée, quelques réflexions sur l'idée de progrès » *Agrobioscience, Café des sciences de la société du Sicoval* p 1-5.
- GUNNING, Tom. « The Cinema of Attraction, Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », in *Early Cinema, Space, Frame, Narrative* (1990). Dirs Thomas Elsaesser Alan Barker. BFI : London, 1992, p. 56-62.
- HERSANT, Yves. « Cinémélancolie. », *Positif* 556, Juin 2007, p. 82-86.
- J. L. LEUTRAT & Suzanne LIANDRAT-GUIGUES. 1990, *Les Cartes de l'Ouest, un genre cinématographique : le western*, Paris : Armand Colin.
- JARMUSCH Jim interviewé par Carlo McCormick. « Stranger than Fiction, Dead Man Talking : Jim Jarmusch ». *Papermag*, Mai 1996, disponible en ligne <http://www.papermag.com/?section=article&parid=533>
Consulté le 2 Septembre 2008.
- JARMUSCH Jim interviewé par Scott MACAULAY. 1996, « End of the Road ». *Filmmaker : the Magazine of Independent Film* 4.,

- JARMUSCH, Jim. Interview par Jonathan ROSENBAUM. « A Gun up your Ass ». *Cineaste*, vol 2, n°22, Juin 1996, p. 20-23.
- JOST, François. 1998, *L'œil Caméra*. Lyon : PUL.
- KALL, Marie Katherine. hiver 2001, « Now you are a killer of white men : Jim Jarmusch's *Dead Man* and traditions of revisionism in the Western ». *Journal of Film and Video* 524.
- KLIBANSKY, Raymond ; Erwin PANOFSKY & Fritz SAXL. 1989, *Saturne et la mélancolie* [1964]. Paris : Gallimard.
- LEUTRAT Jean Louis & Suzanne LIANDRAT-GUIGUES. 1990, *Les Cartes de l'Ouest, un genre cinématographique : le western*. Paris : Armand Colin.
- MERLEAU PONTY, Maurice. 1996, *Phénoménologie de la perception* (1945). Paris : Gallimard.
- METZ Christian, 1976, *Essais sur la signification au cinéma*. Tome 2, Paris : Klincksieck.
- 1977, *Le Signifiant imaginaire*. Paris : Christian Bourgois.
- PINEL, Vincent. 1996, *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris : Nathan.
- ROSEBAUM, Jonathan. hiver 2000, « Acid Western, *Dead Man* ». *Cinema Scope* 2, p. 13-16. 2000, *Dead Man*, Londres : BFI.
- SCHMITT, J.C. 1994, *Les revenants, Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris : Gallimard.
- SLOTKIN Richard. 1992, *Gunfighter Nation, The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Atheneum.
- STAROBINSKI, Jean. 2005, « L'encre et la mélancolie » in *La mélancolie, génie et folie en Occident*. Jean CLAIR Dir., Paris : Gallimard.
- TUBUTIS, Todd. 1998, « Filming a Makah Village for Jim Jarmusch's *Dead Man* ». Thèse de Sociologie (MA). University of British Columbia.
- VANOYE, François. 1989, *Cinéma et Récit 1, récit écrit, récit filmique*. Paris : Nathan.

NOTES :

¹ On peut arrêter l'époque du western classique aux années 1960, durant lesquelles « le western abandonne peu à peu les écrans ». Le genre perdure néanmoins dans les années 1970 et au-delà, mais « son histoire est celle d'une hémorragie », avec quelques œuvres isolées, « le western apparaît bien comme épuisé » (Leutrat 130-132).

² « I'm not a big fan of the Western, though I do like the more peripheral, less traditional ones, like Peckinpah and Leone. [...] I don't like John Ford characters, and the sight of John Wayne makes me want to puke. Ford idealizes his characters, and John Wayne always represented something other than just a guy. I don't like the Western convention of the stranger coming into some bad town, cleaning it up and walking off into the sunset. Rather than the usual conquest of civilization over the savage, *Dead Man* posits a converse reality: the white man from the East is taken into the spiritual heart of the native » (sauf mention contraire toutes les traductions sont les nôtres).

³ « What's really strange to me is the incredible whitewash denial of attempted genocide ».

⁴ « A newly sympathetic and realistic view of Indian culture and a new condemnation of white conquest ».

⁵ « The myth of the West : the separation of the hero from his society and regression to a more primitive state, in which he achieves « regeneration through violence », in preparation for a new society ».

⁶ William Blake (Londres 1757-1827) poète, graveur et peintre. Ses œuvres se penchent sur la misère dont souffrait le peuple anglais (« The Chimney Sweeper », in *The Songs of Innocence*, 1789) ou des grands événements historiques comme la révolution française *The French Revolution*, 1791). En outre, dans « *Songs of Experience*, le « monde est gouverné par la Bête et la Prostituée, l'époque des miracle est encore présente, et l'Apocalypse a lieu maintenant » (« The world is ruled by the Beast and the Whore, the age of miracle is still with us, and the Apocalypse is now » (Bentley : 9).

⁷ « He is also like a blank piece of paper that everyone wants to write all over ».

⁸ « L'assimilation perceptive (caméra à la place de l'œil du héros) n'induit pas nécessairement l'identification symbolique. C'est donc bien le va-et-vient de la focalisation *sur* à la focalisation *par* qui assure l'identification. » (Vanoye : 146).

⁹ « We liked you better when you's a whore. » (20')

¹⁰ Il s'agit du cheval de Charlie, que Blake vient de tuer.

¹¹ « On parlera d'*baptême* [...] quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique » (Deleuze, *Francis Bacon* : 146).

¹² Merleau Ponty note l'importance des textures dans la sensation visuelle : elles sont le support indispensable des couleurs qui ne sont pas 'sensation' mais seulement 'sensible' « ce rouge ne serait à la lettre pas le même, s'il n'était le « rouge laineux » d'un tapis » (Merleau-Ponty : 11). Ici, privé de couleurs, l'œil se trouve concentré sur la perception des textures.

¹³ « La bile noire, humeur captive et morose ne trouve guère d'issue. Elle a son siège dans la rate, mais ne trouve guère d'émonctoire ou elle puisse s'extérioriser. » (Starobinski : 24).

¹⁴ « Did you kill the white man who killed you ? » (34').

¹⁵ « This gun will replace your tongue ». (47')

¹⁶ L'embouchure du fleuve que Nobody désigne par « le miroir de l'eau » correspond à l'embouchure du fleuve Columbia. Voir les photographies d'Adams.

¹⁷ La répétition du motif du réveil (une dizaine d'occurrences dans le film) peut se lire comme un rituel. Le film semble utiliser « la capacité qu'aurait le cinéma de donner un corps, c'est-à-dire de le faire naître et disparaître dans une cérémonie, dans une liturgie ». (Deleuze, 1999 : 248-249).

¹⁸ Le village des Indiens Makah a été reconstitué pour le tournage. Voir le travail de Tubutis.

¹⁹ Dans une « image sensori-motrice [...] comme dit Bergson, nous ne percevons pas la chose ou l'image entière, nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt ce que nous avons intérêt à percevoir » (Deleuze, 1999 : 32).