

2) Figures spectrales et motif du double

William Blake est donc un mort-vivant, il représente la mort en mouvement ou, plutôt, le *mouvement même du mourir* ; c'est une figure constamment présente à l'image et, dans le même temps, décrite comme disparue d'avance. Nobody, lorsqu'il prend du peyotl, peut ainsi contempler à la fois son corps et son « fantôme », ce que l'image donne à voir par le jeu de la surimpression (chapitre 9 du DVD — 01 : 05 : 47) :



Ce plan, du reste, ne fait que rendre explicite ce que tous les autres plans du visage de Johnny Depp signifient par ailleurs : son jeu hiératique lui confère, en effet, un « masque » d'inexpressivité qui est aussi celui de la mort, et qui finit par contaminer tous les éléments de la mise en scène.

Car si Blake incarne la mort, c'est bien entendu aussi parce qu'il la donne : tueur de Blancs, ange exterminateur, poète du meurtre, « Mister Black » — comme le nomme John Scholfield (John Hurt), lorsqu'il veut lui refuser l'accès au bureau de Dickinson — fait peser une menace diffuse sur l'ensemble du régime visuel. Chacune de ses absences (endormissement ou évanouissement) semble promettre une disparition de l'univers diégétique tout entier, comme le montre notamment la coïncidence d'un fondu au noir avec le mouvement de clôture de ses paupières (chapitre 4 du DVD — 00 : 32 : 56) :



Il est important de remarquer qu'il ne s'agit pas ici d'un plan subjectif donnant à voir ce que regarde le personnage et qui, selon une convention couramment appliquée au cinéma, représenterait mimétiquement la fermeture des paupières. C'est bien le régime objectif (celui du « grand imagier » ou de « l'énonciateur invisible et impersonnel » du film) qui est contaminé par la subjectivité de Blake et prend en charge sa vision : l'effet optique dédouble le regard du « mort » et en applique le pouvoir mortifère à un plan objectif ; désormais, tout élément de la représentation pourra donc être rapporté à son intériorité, comme si la mort qu'il porte en lui se propageait pour infecter le film tout entier... C'est pourquoi toute image est présentée comme fondamentalement spectrale dans *Dead Man* : « [l]es intermittences du regard ne sont plus des interruptions sans conséquence, favorisant ellipses narratives ou déplacements spatio-temporels. Elles mettent au jour une vacance essentielle qui récuse la permanence des corps ou des lieux [...] »¹.

On peut d'ailleurs considérer, à l'instar de Véronique Campan, que « [t]ous les personnages du film sont les revenants d'un continent cinématographique perdu (le western traditionnel), les acteurs semblent comme en retrait de leur rôle, et le noir et blanc fait ressortir avec évidence l'aspect fantomatique des images photographiques. Le traitement tantôt charbonneux, tantôt surexposé des visages évoque les premiers daguerréotypes, exhibant ce caractère mortifère de la photographie que reflètent la "théorie des spectres" balzacienne et les nombreux récits de la fin du XIXe siècle traitant de "l'optogramme", ultime image imprimée sur la rétine de la victime d'une mort subite »².

Le motif du double sert alors à rappeler l'origine détournée de plusieurs personnages intervenant dans le film, leur caractère second. Les deux marshals sont ainsi des sosies l'un de l'autre (abattre l'un revient d'ailleurs à tuer les deux), et leurs noms indiquent qu'ils ne forment finalement qu'une seule figure désignant un acteur emblématique du western : Lee Marvin, qui est l'un des acteurs préférés de Jarmusch. Quant aux trois chasseurs de primes, Cole Wilson (Lance Henriksen), Conway Twill (Michael Wincott) et Johnny « The Kid » Pickett (Eugene Byrd), ils ne sont que des avatars ridicules de Dickinson, correspondant à différents âges de sa vie ; incapables de se mesurer directement à lui, ils ne peuvent guère que mimer un duel avec son portrait (chapitre 4 du DVD — 00 : 28 : 55) :

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 48.



Un autre indice ironique explicite franchement la nature de la relation entre ces trois personnages et celui qu’incarne Robert Mitchum : tandis que Dickinson préfère s’adresser à un ours empaillé plutôt qu’aux chasseurs de primes, on découvre un peu plus tard que celui qui s’en moquait, Convey Twill, dort pour sa part avec un ours en peluche...



Il faut, bien entendu, réserver un sort particulier à Dickinson, dans la mesure où il est interprété par un acteur qui a effectivement connu et participé à l’âge classique du western — et qui a vu le genre mourir à petit feu... De *La Vallée de la peur* (*Pursued*, Raoul Walsh, 1947) à *Cinq Cartes à abattre* (*Five Card Stud*, Henry Hathaway, 1968), en passant par *Rivière sans retour* (*River of no Return*, Otto Preminger, 1954), *Bandido Caballero* (*Bandido*, Richard Fleischer, 1956), *L’Aventurier du Rio Grande* (*The Wonderful Country*, Robert Parrish, 1959) et, bien sûr, *El Dorado* (Howard Hawks, 1967), Robert Mitchum est peu à peu devenu un mythe vivant, promenant d’un rôle à l’autre sa légendaire nonchalance (pour ne pas dire sa désinvolture), sa décontraction, son humour, mais aussi son étrangeté parfois terrifiante. Et il s’est ainsi taillé un « costume » de personnage ambigu et individualiste que

Jim Jarmusch, conscient de faire appel à l'un des derniers survivants du « grand Hollywood », lui donne une dernière fois l'occasion d'enfiler dans *Dead Man*³. On pourrait même dire qu'il y personnifie le western, son histoire révolue, sa disparition et l'impossibilité de le ressusciter sans lui ajouter cette distance ironique que j'ai évoquée dans mon introduction.

Il est l'homme que Blake cherche immédiatement à rencontrer lorsqu'il arrive dans la ville de Machine (qui syncrétise elle-même différents aspects du genre), la référence face à laquelle le jeune homme va devoir se définir, celui qui l'a embauché (et qui en embauchera d'autres) afin de constituer la trame traditionnelle à partir de laquelle le récit va pouvoir s'engager — avant, évidemment, de s'en dégager... La rencontre entre ces deux figures s'avère donc capitale pour comprendre l'économie narrative du film, ainsi que son aspect réflexif.

³ Il s'agit, en effet, du dernier rôle important de l'acteur, qui est mort le 1^{er} juillet 1997.

→ Chapitre 2 du DVD — 00 : 15 : 08.





6a



6b



7a



7b



8



9



10



11

Après avoir passé le Cerbère mi-grondant, mi-goguenard, que représente John Scholfield à l'intérieur de la fonderie fumante, labyrinthique⁴ et infernale⁵, Blake entre dans le bureau de Dickinson, mais ce dernier ne s'y trouve pas. Le jeune homme observe alors le lieu, rempli d'objets dénotant la présence-absence paradoxale de celui qu'il est venu interpeller : un crâne humain (2a), un cigare fumant dans un cendrier (2b), un tableau (2c), un coffre ouvert devant lequel reposent des liasses de billets de banque (4), des trophées de chasse (6a), et le fameux ours empaillé (6b).

« *Vanitas vanitatis* » : chacun de ces objets symbolise la mort, la richesse ou le plaisir, et participe ainsi à la création d'une « vanité cinématographique », d'autant plus évidente que la mise en scène s'organise à partir du tableau représentant Dickinson. Cela met l'accent sur la vocation illusoire de toute représentation et sur l'inconstance des choses. Le montage en champ-contrechamp instaure, en outre, un échange entre ces objets et Blake, une manière de dialogue muet qui exprimerait quelque chose comme « *memento mori* » : « souviens-toi que tu vas mourir ». Or, c'est encore l'image de la mort à venir qui est signifiée à la fin de la séquence, lorsque Dickinson met en joue le comptable malheureux (10 et 11).

Mais le motif le plus spectaculaire de cette scène est constitué par l'apparition en faux raccord de Dickinson : après que la caméra a suivi le lent déplacement circulaire du regard de Blake à travers la pièce vide, lorsqu'elle revient à son point de visée originel, le propriétaire de la mine est installé derrière son bureau — alors même qu'aucun élément visuel ou sonore n'est venu justifier diégétiquement son entrée dans la pièce. Cette dernière est donc invraisemblable ou, si l'on préfère, elle prend un caractère fantastique : Dickinson semble être une émanation du tableau qui se trouve maintenant derrière lui, et n'existe donc qu'en tant que double de sa propre image... On comprend à cet instant que les plans sur les objets précédemment décrits préparaient cette apparition ; mieux encore, on peut penser que c'est le jeu de raccords regard qui provoque son entrée en scène, comme si Blake intégrait l'image de l'ours empaillé (6b-7a) et la restituait en se retournant pour faire apparaître l'ours Dickinson (7b-8).

⁴ Lorsqu'il devra partir, notre mort en sursis aura bien du mal à en trouver la sortie...

⁵ J'ai tout à fait conscience d'abuser des renvois à la culture de la Grèce antique à propos d'un film dont les références mythologiques seraient plutôt à chercher du côté de la culture amérindienne. Disons que je pense que la présence de l'une n'interdit pas celle de l'autre, comme le prouve encore le nom de Nobody : au chapitre IX de *L'Odyssée*, Ulysse se présente à Polyphème sous le nom de Personne, afin d'échapper à une éventuelle vengeance des autres cyclopes...

C'est ainsi l'une des incarnations majeures de l'acteur américain postmoderne qui invoque l'esprit, la mémoire et le modèle d'une figure classique et mythique. Et l'incongruité de l'apparition de Robert Mitchum dans la séquence souligne finalement, en miroir, celle de la présence de Johnny Depp dans un western, comme nous le fait entendre le dialogue :

DICKINSON : *Who the hell are you ? And where did you get that goddamn clown suit ? Cleveland ?*

BLAKE : *Actually, yes, sir. I did get it in Cleveland.*

DICKINSON : *What the hell are you doing in my office ?*

BLAKE : *Well, I... I... I came to talk about my job.*

DICKINSON : *The only job you're gonna get in here is pushing up daisies from a pine box. Now get out !*

BLAKE : *Thank you very much, sir.*

La lente désincarnation-réincarnation de Blake va désormais pouvoir commencer ; il ne lui reste plus qu'à rencontrer un troisième et dernier passeur : après le cheminot qui l'a conduit dans les ruines de l'Ouest, après Dickinson qui lui refuse le rôle du *westerner* blanc, Nobody va lui ouvrir les portes du territoire indien, qui sont aussi celles d'une perception nouvelle du monde : « *If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is : infinite⁶* ». ».

⁶ William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, Plate 14 (« Si les portes de la perception étaient nettoyées, toute chose apparaîtrait à l'homme telle qu'elle est : infinie »). Le texte intégral en anglais est disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www2.kobe-c.ac.jp/~watanabe/blake/mhh.htm>.