

Dead Man. Un film, un disque **De la mélancolie et du lyrique**

Réal La Rochelle

Number 83-84, Fall 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23375ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

La Rochelle, R. (1996). Review of [*Dead Man. Un film, un disque : de la mélancolie et du lyrique*]. *24 images*, (83-84), 48–49.

DEAD MAN. UN FILM, UN DISQUE DE LA MÉLANCOLIE ET DU LYRIQUE

PAR RÉAL LA ROCHELLE



«*Dead Man* de Jim Jarmusch, un long poème lyrique moderne pétri de mélancolie mortifère.»

Que ne cherche-t-on pas dans ce dernier Jim Jarmusch? Le genre western, la narrativité et l'action rebondissante, la psychologie évolutive des personnages, ou tout simplement une hypothétique reconstitution des anciens succès du cinéaste. Pourtant Jarmusch nous avait depuis longtemps prévenus: «Je suis un compositeur frustré. Je construis mes films comme des partitions musicales». Pour *Dead Man*, il voulait obtenir la collaboration de Neil Young. Il envoya au musicien une copie de son montage, Young s'étonna: «C'est déjà monté comme une partition musicale». Jarmusch ne pouvait recevoir plus beau compliment, qui scella l'accord de leur collaboration.

Dead Man est une partition audiovisuelle, ce type de composition que Béla Balasz appelait le *cinéma lyrique* ou le *cinéma lied* (*Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*); ou encore Eisenstein, ces moments «où votre assemblage se mettra à chanter, l'instant qu'il commence à s'élever jusqu'à la régularité de la construction musicale» (*Au-delà des étoiles*). On fait donc un contresens en cherchant dans une partition musicale le genre, la narratologie et la psychologie mélodramatique. Demande-t-on à la *Symphonie Pastorale* de Beethoven de nous décrire tel contour de rivière ou de montagne, tel couple amoureux, ou les contradictions dans la nature entre

l'orage et le temps ensoleillé? Pourquoi l'exiger de *Dead Man*?

Ce film, comme le disait le poème de Verlaine, est «de la musique avant toute chose». Doublement: le film, matrice originelle, mais aussi le disque qu'a construit Neil Young après coup, aux antipodes de l'*original soundtrack*, en optant pour la composition phonographique d'un autre *Dead Man*, «music from and inspired by the motion picture».

De par son cadre (métaphoriquement conquête de l'Ouest), sa stylistique rythmique, son noir et blanc, son voyage écolo-hippie, son caractère contemporain, *Dead Man* renvoie à une autre partition singulière, celle de cet étrange opéra de Puccini,

La Fanciulla del West (créé au Metropolitan Opera de New York en 1910), qui est la seule œuvre du bel canto italien à aborder un sujet américain western. Cette grande œuvre, d'un modernisme surprenant, s'élève au-dessus des contingences du gros mélodrame théâtral dont elle est issue (pièce populiste de David Belasco), pour construire une musique torturée, infectée du virus de la *mélancolie*, ce sentiment flou, quasi morbide, composé d'un métissage entre la souffrance de la cruauté de la vie et l'espérance passionnée d'un au-delà pacifique (matérialiste et non mystique).

C'est précisément dans cette lignée puccinienne que s'inscrit *Dead Man*, long poème lyrique

moderne pétri de mélancolie mortifère, installé entre les deux pôles de la violence de la civilisation industrielle et de la traversée du fleuve de la mort pour accéder aux rives de la paix. Opéra filmique construit sur un argument très simple: «*Dead Man* est l'histoire du voyage d'un jeune homme, cheminement à la fois physique et spirituel sur un terrain non familier», écrit Jarmusch dans le livret du disque de Young.

C'est la rencontre de la mort, plus précisément le passage entre la vie et la mort, qui peut être violent, brutal, sec et instantané comme un coup de colt, ou bien (et de préférence) organisé comme ce que la culture gréco-romaine appelait la traversée du fleuve Achéron, figuré ici par l'apprentissage initiatique de la culture amérindienne.

Ce passage, cette métamorphose, c'est aussi l'espace des mélanges: vie et sur-vie, Europe et Amérique, Blancs et Amérindiens, Indiens et Métis. Puccini avait également, dans sa *Fanciulla del West*, opéré cette hybridation entre l'italianité de sa culture musicale et de son libretto, et l'Amérique mythique: *Whisky per tutti!* chante un des mineurs de Californie. *Dead Man* s'installe dans cette mouvance à plusieurs niveaux, dans un entrelacement de thématiques très riches. Le jeune homme de Cleveland s'appelle William Blake comme le poète britannique; le Métis américain (qui se nomme Nobody) a travaillé et étudié en Angleterre. Blake le Blanc est sauvé par l'Amérindien. Le vague décor western rappelle le XIX^e siècle du capitalisme sauvage, mais la diégèse évoque en même temps la révolution hippie des années 60 ou l'errance actuelle de la jeunesse: trouver du travail, se faire une blonde et des amis, ne pas se laisser liquider comme à la guerre, choisir une mort où l'on peut «entrer les yeux ouverts» (Marguerite Yourcenar).

La mort. Ligne de fond dynamique et composante structurelle de cette partition filmique.

Le «génie» de Jarmusch est d'avoir conçu cette composition en multiples et régulières brèves séquences, chacune plongeant dans un fondu au noir soutenu cédant la place à la musique, aux accords fugitifs et non résolus de guitare électrique. Outre que ces courts fragments séquentiels accentuent l'ordonnement du film, comme les barres de mesure des partitions, ce type de montage est métaphoriquement descriptif de petits pas refrénés vers la mort, de respirations plus ou moins saccadées avant la dernière longue expiration.

Dans cette optique, le pré-générique est un morceau d'anthologie. Le train dans lequel voyage Blake est le véhicule le conduisant à la mort, sa barque de Charon (le passeur du Styx, autre fleuve antique menant à l'au-delà). On lui explique qu'il est un homme mort. Nobody le lui répétera plus tard. Le jeune homme débarque à Machine City, l'enfer de l'industrie de l'acier, du pouvoir et de l'argent, de la fornication et de la mort instantanée, aveugle et irréflective. Blake n'a pas le choix, il tue, il est atteint mortellement. Sa fuite en forêt lui fait croiser le Métis Nobody, son ange de la mort, son passeur: de la civilisation urbaine dégradée à celle de la nature, dynamique originelle de la matière en mouvement et de sa fusion lente et poétique avec l'être humain. Pour arriver à cette fusion, Nobody conduit lentement Blake au village de Makah, où totems et rituels vont parer et embellir le poète pour ses funérailles, son dernier voyage en mer, retour à la source vitale de son origine.

Dead Man est ainsi construit comme un pont symbolique reposant sur deux piliers antagoniques, le premier à Machine, le second chez les Makah. Comme dans le mythe archaïque, Nobody a amicalement et humainement conduit Blake à son lieu de renaissance et de survie, l'immergeant lentement et précieusement dans la matérialité de cette nature où se confondent l'azur et l'eau. ■



Le disque de Neil Young poursuit cette thématique dans sa composition phonographique. Néanmoins, sa diégèse sonore et sa structure ne reprennent pas l'antagonisme du film, mais se construisent plutôt sur les bruits de la mer, au début et à la fin, paraphrasant la parole de Nobody: «*Time to go, William Blake, go back where you come from*». L'Alpha et l'Oméga. Entre ces pôles, Young fait un montage alterné en tressant trois éléments: plages musicales, poèmes de Blake lus par Johnny Depp, quelques scènes du film (dialogues et bruitages).

Les bandes sonores des séquences retenues sont:

1. La rencontre du jeune homme et de Nobody. Ce dernier apprend son nom: «Tu t'appelles William Blake, tu es le poète britannique, tu es un homme mort».
2. Blake connaît le nom de son compagnon: «Je m'appelle Nobody. En amérindien, ce nom veut dire «celui qui parle fort ne dit rien».
3. Le récit de la vie de Nobody en Amérique et en Europe, le conte des mélanges.
4. Rencontre des deux voyageurs avec un gang de trois meurtriers voulant violer Blake et l'assassiner. Cette séquence, qui prolonge les violences de Metal City, fait songer à la culture de certains groupuscules gais proto-fascistes, et s'inscrit en antagonisme avec l'amitié des deux compagnons de voyage.
5. Scène finale de la mort de Blake, qui suit la très longue plage musicale que Neil Young a auparavant donnée en fragments hachurés tout au long de sa partition, et qui prend ici son envol en apothéose, à l'instar du poème symphonique de Richard Strauss *Mort et Transfiguration*.

Ces séquences filmiques et les poèmes sont encadrés par l'ouverture puis par la coda de bruits de mer, finale construite de brèves mesures musicales traversées de lugubres sons de cornes archaïques. Ailleurs dans les plages musicales, Young combine guitare acoustique et électrique, vieil orgue à pédales et piano préparé. (Vapor Records, CDW 46171, 1996)