

# Le Devenir des êtres en mouvement Errances

Jean-Philippe Desrochers

Numéro 261, juillet–août 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1893ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desrochers, J.-P. (2009). Le Devenir des êtres en mouvement : errances. *Séquences*, (261), 20–21.

## Le Devenir des êtres en mouvement

### Errances

Cinéaste indépendant américain par excellence, Jim Jarmusch enrichit considérablement la cinématographie de son pays depuis maintenant près de 30 ans. Son plus récent film, *The Limits of Control* (2009), permet de revisiter son œuvre en fonction d'une des obsessions les plus fortes de son cinéma : celle de l'errance d'un personnage solitaire et marginal qui découvre le monde qui l'entoure par l'entremise de ses déplacements et de son regard. En ce sens, l'œuvre de Jarmusch, que l'on associe souvent au postmodernisme, n'est pas non plus sans évoquer une certaine modernité cinématographique.

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

Avec *Permanent Vacation* (1980), premier long métrage réalisé dans le cadre de ses études universitaires, Jarmusch jette les bases de son œuvre à venir. Le cinéaste y filme les déambulations d'Allie Parker, jeune homme sans boulot et sans concrète motivation qui erre dans les rues de New York, errances ponctuées de diverses rencontres. À maintes reprises lors de ses promenades dans la ville, Parker traverse un cadre fixe de gauche à droite, de droite à gauche. Ou encore, la caméra épouse son déplacement et le suit en de longs travellings latéraux. La manière dont Jarmusch filme son personnage vagabondant dans un New York en ruine, facette de la ville en général occultée par les cinéastes, que Jarmusch oppose d'emblée dès la séquence initiale, n'est pas sans rappeler le néoréalisme italien, mouvement novateur d'après-guerre associé aux premières manifestations de la modernité cinématographique. Parker quittera, en fin de parcours, le sol new-yorkais pour de nouveaux horizons, ceux de l'Europe.

Avec ses deux films subséquents, *Stranger Than Paradise* (1984) et *Down by Law* (1986), l'errance devient plus collective; elle se partage entre différents personnages. Jarmusch ne suit plus les déambulations d'un seul personnage, mais d'un petit groupe qui, malgré leur proximité physique, n'entrent jamais véritablement en contact et, ainsi, demeurent des

êtres de solitude. À l'instar de *Permanent Vacation*, l'errance des personnages se termine en quelque sorte et trouve un sens nouveau dans le départ pour l'étranger. Dans *Stranger Than Paradise*, cette recherche de l'ailleurs se manifeste par le retour de Willie à ses origines hongroises, lui qui accompagne sa cousine Eva lorsqu'elle quitte l'Amérique pour retourner dans sa Hongrie natale. En somme, l'Amérique, chez Jarmusch, n'est certes plus la terre promise qu'elle fut jadis, tel que le cinéma américain, notamment, l'a longtemps laissé entendre.

Lors du plan final de *Down by Law*, Jack et Zack se trouvent devant la bifurcation d'une route après avoir traversé un marécage louisianais, à la suite de leur évasion de prison avec leur codétenu italien. Ce dernier ayant décidé de rester chez une femme qui a abrité les trois hommes, les deux Américains s'engageront chacun sur leur chemin, dans cette conclusion qui n'en est pas une en soit puisqu'ils se voient alors contraints à nouveau à l'errance imposée par la route et leur statut de prisonniers fugitifs.

Parmi les images récurrentes de l'œuvre de Jarmusch, on trouve celles présentant divers moyens de transport, qui permettent le déplacement, donc l'errance. La séquence d'ouverture de *Down by Law*, articulée autour d'un montage de différents travellings effectués à partir d'un véhicule en mouvement,

Broken Flowers



**Dans Dead Man, Jarmusch insuffle au genre western un rythme différent, celui qui est propre à son cinéma, et le teinte d'une spiritualité amérindienne inattendue.**

explore des lieux vides et inhabités d'une Amérique modeste. Dans **Dead Man** (1995), William Blake, anti-héros fantomatique, voit se dessiner, par la fenêtre du train qui l'emmène vers l'Ouest sauvage de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, l'histoire sanglante de l'étatisation du territoire américain, conquête intrinsèquement liée au développement du système ferroviaire. Dans **Mystery Train** (1989), les mêmes images d'un train en mouvement ouvrent et concluent le pèlerinage de deux Asiatiques à Memphis, qui sont à la recherche d'une Amérique idéalisée et mythique qu'ils ne trouveront pas sur leur route. Dans la même optique, le plan d'ouverture de **Stranger Than Paradise** montre Eva en retrait de l'aéroport, au seuil d'une Amérique à des lieux de celle évoquée par la culture populaire de ce pays.

Dans **Dead Man**, Jarmusch insuffle au genre western un rythme différent, celui qui est propre à son cinéma, et le teinte d'une spiritualité amérindienne inattendue. Après avoir reçu une balle au cœur, William Blake se réveille en pleine forêt, aux côtés d'un Amérindien (Nobody), qui le soigne et l'escorte dans ce qui s'avérera être son dernier repos. C'est donc à une longue errance à cheval, un long voyage initiatique vers la mort, que Blake est confronté. Lorsque Nobody place Blake dans la barque qui le mènera vers sa destination ultime et le pousse en direction de l'horizon en lui disant qu'il est temps de retourner d'où il vient, il le projette dans un nouveau monde d'errance, de solitude : celui de la mort. **Ghost Dog: The Way of the Samurai** (1999) reprend à nouveau l'idée du héros solitaire, motivé cette fois par de nobles idéaux de justice et marginalisé en raison de son style de vie et des conceptions philosophiques qui sous-tendent et motivent ses activités.

De son côté, **Broken Flowers** (2005) s'intéresse aux déboires affectifs d'un séducteur arrivant au mitan de son existence. Après avoir reçu une lettre anonyme lui stipulant qu'il est le

père d'un jeune homme qui est parti à sa recherche, Don Johnston prend la route seul afin de revoir ses anciennes maîtresses, mères potentielles de l'hypothétique fils. Portrait de l'homme du 21<sup>e</sup> siècle adoptant la forme du *road movie* et critique nuancée de notre modernité, **Broken Flowers** illustre avec force un sentiment de stagnation qui semble analogue à celui qui caractérise une certaine Amérique d'aujourd'hui. Lors du plan final, la caméra effectue un travelling circulaire de 360 degrés autour de Johnston, illustrant de manière visuelle, grâce au mouvement de l'appareil, le fait qu'au final, la quête menée par le protagoniste s'avère vaine, sans dénouement. Son déplacement dans l'espace n'a eu comme résultat que de le ramener exactement à son point de départ, le reconduisant à sa condition initiale d'esseulé.

Davantage une expérience sonore et visuelle qu'un récit au sens classique du terme, **The Limits of Control** est peut-être le film de Jarmusch qui s'inscrit le plus dans cet état d'errance si chère au cinéaste, avec un personnage principal poursuivant une quête dont les tenants et aboutissants sont inconnus du spectateur. Comme dans nombre de films du cinéaste, le personnage solitaire traverse le champ de la caméra et l'espace filmé, l'action et les dialogues y sont minimaux et répétitifs. L'homme s'adonne à de longues séances de tai-chi, refusant de se conformer aux impératifs de la vie d'aujourd'hui. Bref, comme *Ghost Dog*, il impose au monde qui l'entoure un rythme qui lui est propre; il existe en marge d'une société moderne qui s'inscrit dans l'urgence des communications, dans la fausse ubiquité moderne et dans le contrôle le plus illusoire qui soit.

Ainsi, Jarmusch, dans son cinéma, impose au spectateur un rythme spécifique : celui que le cinéma, plus que tout autre art, peut le mieux représenter à l'aide des moyens qui lui sont propres, c'est-à-dire le rythme qui s'approche le plus de celui de la vie quotidienne dans toute sa fulgurante banalité et sa monotonie. À l'aide de procédés narratifs et stylistiques, il plonge le spectateur dans une expérience erratique et sensorielle semblable à celle que subissent ses personnages, rendant ainsi à l'art cinématographique, à l'intérieur d'une œuvre bel et bien fictionnelle, toute sa puissance d'évocation du réel.