

CINÉCRITS

a t e l i e r

A . T . P . C . C



Spécial

Jim Jarmusch

BIBLIOTHEQUE NATIONALE

TUNIS

PER

15343^r



EDITION SAHAR

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours de la Faculté de lettres de la
Manouba et du Service Culturel de l'ambassade de France

CINÉCRITS 10

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

1996

15343¹

Spécial

Jim Jarmusch

Editorial	P. 3
Le jeu du désir et du hasard par Insaf Machta	P. 4
Les confins du mythe américain par Amna Guellali	P. 7
Voyage au bout de l'étrange par Thouraya Ben Amor	P. 14
Agir en devenir par Hassouna Mansouri	P. 18
Qu'y a-t-il au delà d'une cellule ? par Tahar Chikhaoui	P. 25
خطاب الانتطاع أسماء الهلالي	P. 31



Ont participé à ce numéro:

Thouraya Ben Amor, Tahar Chikhaoui, Amna Guellali, Asma Hleli, Insaf Machta, Hassouna Mansouri

Mise en page : **Agraphes**

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY



166386

édito

par Tahar Chikhaoui

LE DOUBLE PÉRIL

A mesure que l'aventure CINECRITS continue, il est normal que l'on soit attiré par les chemins périlleux et le biais Jarmusch n'est pas celui par lequel le cinéma américain est le plus facilement abordable. La difficulté a consisté d'abord à expliquer - dans le vieux sens du mot - un minimalisme extrémiste, quasiment irréductible à la verbalisation ; ensuite, si nous classons Jim Jarmusch parmi ce que Bernardino Zapponi appelle les cinéastes « maigres » par opposition aux cinéastes « gras », la question a été de savoir dans quelle mesure cette appellation a la même valeur que lorsqu'elle est appliquée à Bresson, Dreyer ou Bergman ? Au-delà de la difficulté de l'exercice, dont je ne suis pas sûr qu'elle ait été étrangère à notre choix, le plus difficile a été pour nous de nous assurer, chemin faisant, qu'il ne se cachait pas quelque chose de finalement dérisoire derrière ce minimalisme. Il est évident pour nous, au stade où nous en sommes, que le plus important était moins de vaincre ce double péril, ce que nous ne pouvons de toute façon pas prétendre, que d'en faire l'expérience.



LE JEU DU DÉSIR ET DU HASARD

par Insaf Machta

L'idée première que l'on se fait des films de Jim Jarmusch est essentiellement centrée sur la figure de la négation, on n'arrête pas de se dire qu'il ne se passe rien, que les personnages n'ont aucune épaisseur psychologique et qu'ils sont des êtres désancrés ou déracinés. Action, psychologie et société sont ainsi évacués de l'univers de Jim Jarmusch.

On est tenté de se poser la question : "que reste-t-il ?" ou plutôt : y a-t-il quelque chose derrière cette vacuité qui se dégage de cette impression première ?

Le film apparaît, de prime abord comme l'espace-temps d'une vacuité, ainsi, il n'est guère aisé de déceler une évolution, ou une "transformation" entre la situation initiale et la situation finale. Ceci pourrait s'expliquer par le fait que la structure narrative des films ne présente pas d'événement à proprement parler, nous sommes plutôt en présence de micro-événements.

Le regard du spectateur devrait s'orienter vers tout ce qu'il y a de plus subtil dans le film, à savoir le déplacement des personnages qui est généralement révélateur d'un élan, d'une quête subtile de l'objet du désir.

Dans "Stranger Than Paradise" où l'évolution se situe sur le plan de la communication entre les personnages, sur le plan de la manifestation progressive de l'élan vers l'Autre, Eva est l'incarnation même d'une "force transformatrice". La première séquence du film nous présente Willy étendu sur son lit, attendant l'arrivée d'Eva. Cet état d'attente et de disponibilité est interrompu par le bruit de la sonnette qui annonce l'arrivée d'Eva, et c'est à partir de là que le personnage commence à se mouvoir. Cependant, la communication s'instaure difficilement, elle prend la forme d'un rejet de l'autre qui risque de déstabiliser, de rompre son équilibre précaire, le rejet de l'Autre se manifeste à tra-

vers les interdits prononcés par Willy et imposés à Eva ; on ne doit plus parler hongrois, on doit nommer autrement les objets qui nous entourent. L'interdit, conçu par Willy comme une tentative d'adapter Eva à sa nouvelle situation, est en réalité révélateur d'une peur à l'égard d'un être qui déstabilise parce qu'il rappelle l'origine, l'identité d'un personnage, qui demeure jusque là déraciné, sans identité et qui se "plaît" dans sa situation de déraciné. L'élan vers l'Autre prend plutôt la forme d'un rejet; Eva est source de malaise, parce qu'elle révèle Willy à lui-même par sa seule présence. Une ellipse temporelle sépare le départ d'Eva de la scène du jeu de cartes; le lien entre les deux moments n'est pas explicite ; il se manifeste progressivement. On surprend les personnages dans une situation dont on ne comprend point les motivations.

Mais à partir du moment où l'un des personnages (participant au jeu) dit : "chaque fois Willy donne, Eddie gagne", nous nous rendons compte que le jeu est motivé. Le gain n'est absolument pas dû au hasard, il est le fruit d'une planification, d'une opération préméditée. Le hasard s'avère être un faux-hasard. Cette démythification du hasard devrait orienter la lecture de tout le film. On a souvent l'impression que le hasard appa-

raît comme le moteur de l'action; jeu de cartes, courses de chevaux, "déguisement" et erreur sur la personne d'Eva qui reçoit une somme d'argent qui ne lui est pas destinées: autant d'illustrations de "gains faciles", qui sont à l'origine du déplacement des personnages dans l'espace. Le "gain", fruit du hasard, parachève généralement la réalisation d'un voyage. Et tout se passe comme s'il n'y avait d'autre motivation que le hasard. Or, le hasard n'explique pas le mouvement, il en est tout simplement un catalyseur. Ce qui pourrait relever de l'absurde ne l'est pas, en réalité, ou ne l'est que comme impression résultant d'un désir latent, non-formulé.

De même, ce qui pourrait relever de l'errance ne l'est pas en réalité. L'image de l'errance, de la déambulation, provient du fait que le lieu vers lequel on se destine, n'est nommé qu'en cours de route, une fois le mouvement amorcé. Au début, seul le désir de partir en voyage est exprimé, le lieu de la destination se précise par la suite et le nom d'Eva, identifié à Cleveland n'est évoqué qu'en dernier lieu.

Nous nous rendons compte que l'errance n'est en réalité qu'une illusion provenant d'un désir (non exprimé ou exprimé une fois le mouvement amorcé). La décalage entre la naissance du désir de

rejoindre Eva et son expression verbale crée cette impression d'absurde et d'absence de motivation. Le jeu de cartes qui s'avère être un jeu truqué où il n'y a plus de place pour la chance est à l'image de cette notion de hasard qui se trouve minée, démystifiée au profit d'un désir latent et qui est la motivation réelle du mouvement. Ainsi, le rejet qu'affiche Willy se mue en élan vers Eva. Vers la fin du film, Willy tente de rejoindre Eva à l'aéroport pour la "débarquer". Cet élan s'accompagne d'un dépouillement progressif : Willy se dégage progressivement du carcan social qui se manifeste à travers les interdits équivalents à des règles de comportements linguistique et social. L'élan vers l'autre devient synonyme de dégagement de ce qui aliène l'être, et c'est ce qui explique que l'on s'éloigne, vers la fin du film, d'une façon plus manifeste qu'au début, du discours social et de la société, en général. Eva est arrachée à Cleveland, à son travail, à ses relations sociales (son petit ami). "Si vous gagnez aux courses, revenez m'enlever", leur dit-elle. Le mouvement d'arrachement à la société est encore plus manifeste dans "Down by Law" où la situation initiale correspond à un moment de crise (des scènes de ménage, des couples qui se défont). Les deux personnages (Zack

et Jack) se dégagent de leur situation sociale (rupture au sein des deux couples). Étant piégés, les personnages se retrouvent en prison. Encore une fois, le hasard "fait bien les choses" et la prison permet paradoxalement aux deux personnages d'échapper à cette impasse dans laquelle ils se trouvent au début du film. L'évasion ne permet pas aux personnages de rejoindre la société, bien au contraire le lieu auquel ils aboutissent est dépourvu de toute référentialité. Et c'est le discours de l'Italien, Bob, jalonné de références (littéraires et cinématographiques) qui l'emporte sur la réalité sociale, sur les relations humaines. Le désir n'est plus orienté vers un espace référentiel (comme c'est le cas de Cleveland ou de la Floride) ou vers l'Autre (Eva), il est plutôt orienté vers un espace mythique (le Texas tel qu'on l'a vu dans les "films américains").

Le désir est plutôt absorbé par le discours, englouti par le mythe. De là vient cette impression que l'on n'arrive plus à se situer dans l'espace, et que l'on finit par tourner en rond.

L'on s'achemine, ainsi, vers l'anéantissement du désir. Le mythe assassinant le désir apparaît ainsi comme un mythe stérile. ■

Insaf Machta

LES CONFINS DU MYTHE AMÉRICAIN

par Amna Guellali

Dès les premières images de *Stranger than Paradise*, on voit apparaître un intertitre prometteur : "le Nouveau Monde", aussitôt démenti par l'aspect des rues désertes et des pavés détruits. Cet intertitre ressemble plus à une épitaphe écrite sur le tombeau de l'Amérique qu'à un écriteau publicitaire qui vante les mérites d'un pays lointain.

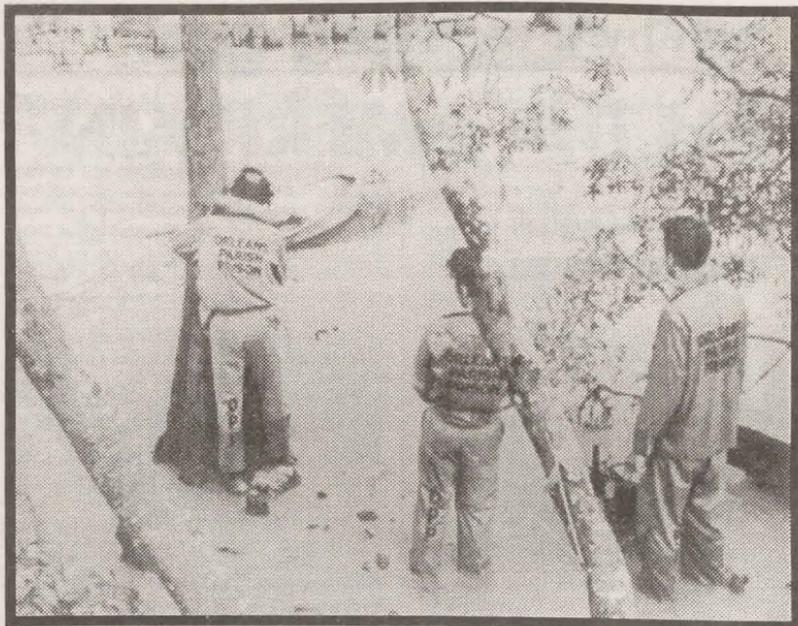
Tout au long de ses trois films, Jarmusch ne nous montrera de l'Amérique que les arrières plans, les toiles de fond de cette civilisation dont l'apparence florissante cache un mal qui la gangrène de l'intérieur.

Pour confronter le rêve américain avec la réalité américaine, pour en dévoiler la face cachée, il mettra en scène des personnages venus de différentes régions du monde : Italiens, Hongrois, Japonais, Anglais et dont la plupart sont allés aux Etats-Unis en quête d'un mythe qui les fascine et qu'ils veulent connaître plus profondé-

ment, tel le personnage de Bob, l'Italien, dans *Down by Law*, ou les deux Japonais dans *Mystery train*. D'autres personnages par contre n'entrent en rapport avec le mythe que par hasard.

Mais leur voyage en Amérique et leurs déplacements dans plusieurs villes américaines, ne suit pas le schéma classique : une force d'inertie empêche les interférences profondes entre les personnages et les mythes qu'ils mettent en œuvre. Jarmusch ne donne pas à ses personnages un itinéraire dynamique, où leur interaction avec les différents mythes opérerait une transformation dans leurs vies ou leurs personnalités, de sorte que, entre le point de départ et le point d'arrivée, un changement s'opère en eux.

Au contraire, dans les films de Jarmusch, on constate que les personnages, bien qu'ils entrent en rapport avec des mythes, parfois de façon très poussée comme dans *Down by Law*, cela n'en-



traîne pas un changement notable en eux. Le mythe les traverse comme un météore, les frôle un instant puis se perd dans le vide. Les personnages restent statiques, empêtrés dans une fixité immuable, et même s'ils se déplacent, leurs pas ne les font pas évoluer dans l'espace. Même s'ils sont fascinés par le mythe, celui-ci ne peut agir sur eux.

Ce mécanisme est certes plus apparent dans *Mystery train*, alors que dans *Down by Law*, les rapports entre les personnages et les mythes sont plus fouillés. En effet, dans ce film, le mythe est multiple et n'a pas toujours le même impact sur les personnages.

D'abord, il y a le mythe de la poésie américaine : Bob évoque à deux reprises deux célèbres poètes américains, Walt Whitman et Robert Frost. Le premier est évoqué lorsque Bob, fraîchement débarqué en prison où se trouvent déjà deux autres prisonniers, Zack et Jack, et voulant susciter leurs intérêts, il cite alors un vers de Whitman :

« *Vision de pitié, de honte et d'affliction / Horrible pensée, une âme en prison* ».

Ces vers ne sont pas détachés de la réalité. En effet, l'allusion à la prison est claire et nous renvoie à la situation vécue par les personnages.

Le deuxième poète, Robert Frost, est évoqué lorsque les trois fugitifs, après s'être évadés de prison, se demandent quelle direction ils vont suivre. Zack et Jack veulent aller vers le Mississippi, alors que Bob veut regagner le Texas. C'est alors que Bob cite Frost et son poème "La route la moins fréquentée"

« *Dans le bois il y avait deux chemins / J'ai suivi le moins battu / De là venait toute la différence* ». Dans ce cas aussi, le poème exprime la réalité. La route la moins fréquentée est celle qui mène vers une ville mythique, le Texas, et par ce vers Bob indique à ses compagnons que son but n'est pas de sauver sa peau mais de poursuivre un mythe.

Ce vers est également prémonitoire car la route la moins fréquentée est celle qu'emprunte Bob à la fin du film, laissant ses amis regagner les routes balisées qui mènent vers la civilisation, s'installant lui aux confins du monde, dans une région qui semble surgir d'une hallucination de l'esprit. Ainsi, dans les deux cas la poésie exprime la réalité que vit le personnage.

Mais c'est une réalité tronquée, déformée par la poésie, c'est surtout une réalité qui déforme la poésie. En effet, dans le silence qui s'installe entre Bob et les deux autres prisonniers, la poésie ne

peut pénétrer. Elle semble déplacée, incongrue dans la bouche du personnage. Les vers de Whitman sont empreints de tragique, par leur allusion à des sentiments douloureux, sentiments qui s'adaptent mal au film de Jarmusch, où tout est dédramatisé, même le meurtre, où tout apparaît d'une "insoutenable légèreté". Le langage qu'adopte le film est un langage cru et trivial, et les personnages ne s'adressent généralement la parole que par des insultes.

En fait, Jarmusch veut gommer de son film toute profondeur. Les personnages sont dépouillés de consistance psychologique. Ils ont une attitude plus qu'un caractère, avec ses variations et sa complexité. On peut les réduire à une attitude de nonchalance face à leur vie, d'apathie perceptible jusque dans leur façon de se déplacer lentement comme s'ils n'arrivaient pas à rassembler leurs membres éparés, et leur façon de parler, avec cette articulation pâteuse. Bob est un personnage vif et farceur, un boute-en-train qui entraîne ses compagnons dans l'action. Il est à mille lieux d'éprouver des sentiments aussi dramatiques, aussi contemplatifs et douloureux que ceux exprimés par Whitman.

S'il utilise ces différents poètes, c'est justement pour sublimer

cette réalité trop triviale, pour la hisser au niveau de la poésie. Le personnage cherche à transcender par la poésie la situation qu'il vit, à trouver par l'utilisation qu'il en fait l'expression sublime et parfaite d'une réalité plate et sans relief. Mais, ce faisant il opère une double dénaturation : une dénaturation de la poésie d'abord, car Whitman et Frost, représentés l'un comme le poète du cosmos et l'autre comme le chantre de la Nouvelle Angleterre et de ses paysages, sont réduits à des vers plaqués sur une réalité à laquelle ils n'étaient pas destinés. La prison à laquelle Whitman fait allusion n'est pas une prison physique, c'est l'âme qui est en prison.

De même, la route la moins fréquentée n'est pas celle qui mène vers le Texas, c'est peut-être le chemin d'une quête spirituelle. Entre le mythe et la réalité, se creuse une distance, une distance qui suscite la dérision. Jarmusch place ses personnages dans une situation fautive pour mieux révéler l'absurdité de son monde, où tout est saturé, figé, et où le mythe, en venant ainsi ponctuer la réalité, est lui aussi dépouillé de sa grandeur et de son dynamisme.

Le mécanisme est différent en ce qui concerne le mythe du Cinéma. Bob, encore une fois, cite à plusieurs reprises un film améri-

cain qu'il a vu en Italie, et dans lequel des prisonniers s'évadent. Ce film va servir de modèle aux personnages pour réaliser leur évasion. Mais Jarmusch ne filme pas vraiment l'évasion des personnages. Il ne nous montre que l'aboutissement de cette évasion, lorsque Jack, Zack et Bob débouchent sur la forêt. En fait, ce qui intéresse Jarmusch, ce n'est pas l'évasion en elle-même. Ce qui l'intéresse c'est de montrer des personnages qui entrent dans un monde fictif, celui du mythe. Entre la scène où l'Italien évoque le film américain, et celle où les trois prisonniers s'éloignent du bâtiment carcéral, une suite logique s'établit. Le verbe précède l'action dans ces scènes. L'évocation du Cinéma se transforme en une invocation qui ouvre devant les personnages une voie invisible et miraculeuse dans laquelle ils s'engouffrent. L'évasion elle-même est elliptique. Elle est le maillon manquant de la chaîne. Entre le moment où Bob se rappelle le film et en parle à ses compagnons, et le moment où les personnages courent dans la forêt, aucune action véritable n'est venue s'intercaler entre les deux, de sorte que l'on assiste à un "transfert" des personnages, de leur réalité vers un monde fictif, c'est comme si le mythe les avait intégrés et englobés dans sa

propre structure.

Cette impression est encore renforcée par les paroles de Bob lorsqu'il s'éloigne du bâtiment carcéral avec ses copains " *c'est formidable, on s'est échappés comme dans les films américains* ".

Plus tard, au bord de l'étang, lorsque ses compagnons veulent s'enfuir et l'abandonner, il dira : " *Maintenant, je me rappelle la scène* ".

Dans tous ces cas, le renvoi constant au cinéma suggère que les personnages ne vivent pas une situation qu'ils engendrent par leurs gestes et leurs mouvements. Ils reproduisent une situation déjà vécue et filmée dans un autre film. Leur réalité est double. Elle s'épaissit au contact du mythe. Derrière leurs faits et gestes, derrière leurs mouvements se profile le mythe qui les englobe et duquel ils tirent leur substance.

Mais Jarmusch va plus loin car le cinéma n'est pas seulement le catalyseur de l'action. Il sert aussi de cadre à l'irruption des personnages dans un monde fictif, et où la nature joue un rôle déterminant. Elle sert de terrain ou plutôt de support au monde imaginaire dans lequel débouchent les personnages, et où ils sont littéralement greffés. Mais c'est une nature qui représente elle-même un mythe. En effet, dans la cabane

qu'ils trouvent après leur évasion, les trois fugitifs se demandent quelle direction ils vont prendre, deux nous sont proposées : le Texas et le Mississippi. Il faut ajouter le nom de la Nouvelle-Orléans qui est la ville où se déroule l'action. Tous ces noms délimitent un espace géographique précis et sa propre représentation. On se représente le Texas comme étant l'État mythique des cowboys et des ranchs immenses.

Le Mississippi fait naître en nous les mirages d'un fleuve interminable qui charrie avec ses eaux toutes les histoires des plantations du Sud.

Mais Jarmusch en filmant cet endroit si bien délimité géographiquement, ne nous renvoie pas les images qu'on se représentait, mais cette nature qui n'appartient à aucun des espaces précédents, avec son marécage glauque et inquiétant. C'est une nature qui constitue un monde à part, qui n'est rattachée à aucune terre connue; c'est comme si cette nature ne se situait pas au niveau du monde conscient, d'une réalité objective et extérieure au personnage. C'est au contraire un monde subliminal, situé à la lisière de la conscience.

Un plan, surtout, le suggère celui où la barque se fraie un chemin dans le marécage. Au fond du plan, des arbres, en se refermant

sur l'horizon obstruent la vision, ne laissant qu'une petite clairière lumineuse qui capte le mouvement. Le travelling avant de la caméra glissant sur la surface de l'eau, devient par l'effet de cette clausturation du champ de la vision, un travelling en profondeur, qui semble plonger dans une béance au fond du plan.

Tout cela suggère que la nature explorée par les personnages est passée du niveau du mythe pour intégrer la conscience des personnages.

Une interaction profonde s'opère entre les deux, de sorte qu'on ne peut plus distinguer le mythe de la réalité. Mais en sortant du marécage, les personnages se séparent et chacun regagne son monde : Bob s'installe avec une italienne trouvée dans une cabane dans la forêt. Zack et Jack tentent de regagner la "civilisation". Au terme du voyage, on retourne à la case départ. On retrouve les personnages tels qu'ils étaient, sans qu'il y ait une évolution dans leur personnalité, sans que leur contact si profond avec le mythe les ait changés.

Dans *Mystery train*, le mythe subit un effeuillage progressif de sorte qu'il est réduit à une présence secondaire. Il n'est plus qu'un paravent, une simple façade dégradée, qui attire les personnages par son éclat fallacieux.

Le mythe d'Elvis Presley se ramène à un simple portrait, suspendu dans une chambre sordide d'un hôtel.

Le jeu de la Japonaise, qui essaie de trouver des ressemblances entre Elvis et d'autres figures internationales, le comparant à Bouddha, à une statue égyptienne, à Madonna, est bien le symbole de cet abandon de la recherche du sens du mythe, vers la recherche d'une analogie. Sa quête est réduite à un simple travail de comparaison. Le réalisateur donne au mythe la même dimension que l'espace. Les personnages, tout en se déplaçant, emportent avec eux leur propre vision intérieure des choses, s'ils arrivent dans une ville lointaine, ils essaient aussitôt de la comparer à la ville d'où ils viennent. Pour eux, Oklahoma City ressemble à New York. La Floride est comme n'importe quelle plage déserte de l'océan immense. Memphis ressemble à s'y méprendre à Yokohama au Japon. Rien dans les films de Jarmusch n'a de traits propres, n'a de présence physique et individualisée. Les personnages se déplacent sur une ligne horizontale. Ils explorent les choses dans leur linéarité, jamais dans leur profondeur.

Entre Elvis et le portrait de Bouddha, le monde qui les sépare est réduit à un petit point autour duquel gravitent ces deux symboles.

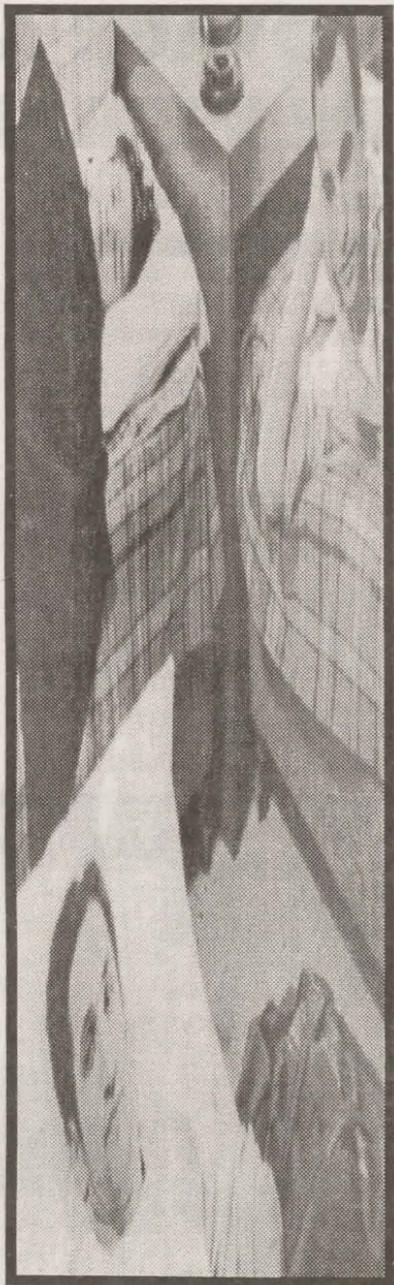
Leurs traits se confondent et s'interpénètrent, et avec eux les frontières du monde, qui devient confus, qui n'a plus de limites perceptibles.

L'Amérique et ses mythes ne sont plus une force centripète qui recueille les étrangers et vers laquelle convergent tous les regards et toutes les attentes. Elle n'est qu'un espace centrifuge qui étend ses ramifications vers l'ailleurs, l'abîme qui entoure le monde.

Mais de cette énergie qui ne se concentre en aucun point, qui se recueille sur le sol américain pour mieux exploser, qui occupe un lieu indéterminé de l'espace, avec d'autres centres d'attraction, il ressort comme une impression bizarre, l'impression d'être au milieu d'un vide, en apesanteur dans un monde où tout se dérober. Les lieux, les mythes, les désirs fuient dès qu'on les frôle. Ils se volatilisent dans l'espace, emportant avec eux leurs mystères.

Tout dans les films de Jarmusch s'offre à nous pour mieux se dérober. Tout semble renfermer une signification. Mais dès qu'on y touche, les choses se dévident peu à peu de leur substance, ne laissant que l'ossature décharnée d'un rêve mirobolant. ■

Amna Guellali



VOYAGE AU BOUT DE L'ÉTRANGE

par Thouraya Ben Amor

Les personnages de Jim Jarmusch sont de grands voyageurs. S'ils ne font pas tous des voyages d'agrément comme le couple de touristes japonais dans *Mystery Train*, certains d'entre eux sont le produit d'une émigration, d'autres ne cessent de déambuler d'un état fédéral américain à l'autre. Paradoxalement, ces déplacements sont

foncièrement frustrants pour les voyageurs et pour les spectateurs. Ainsi, par exemple, New York dans *Down by Law* est décrite à partir des angles des immeubles : les prises de vues privilégient les carrefours sans pour autant obtenir une réelle profondeur de champ ; au contraire, la caméra passe en revue un défilé de façades de maisons anonymes. Ces

Stranger Than Paradise



fréquents plans de façades pourraient être le résultat du refus de filmer le cœur de la ville. Le balayage de ces habitations délabrées voire abandonnées, tant la rencontre d'habitants est rare, souligne l'absence de profondeur. Nous sommes à mille lieux de la volonté d'illustration de la vie new-yorkaise, les maisons sont ramenées à leurs façades et les habitants à de rares silhouettes imprécises. Leur apparition est du reste presque fantomatique.

Si Eva ne voit rien de New-York (nous non plus d'ailleurs), c'est que la ville n'est qu'un prétexte. Telle qu'elle est filmée elle pourrait être n'importe quelle autre ville du monde. C'est plutôt le regard de Jarmusch qui est mis en scène. Ce regard omniprésent, tel un compagnon de route, se pose sur tous les lieux visités.

L'uniformisation de ce prisme déformant sur différents espaces crée une impression d'étrangeté, c'est pourquoi Eddy déclare dans *Stranger Than Paradise*, en arrivant à Cleveland : « *c'est bizarre, tu arrives dans un lieu nouveau et pourtant tout est pareil* ». C'est le regard du cinéaste qui fonde l'espace et non l'inverse d'où le caractère insolite de ces villes singulières. Par ailleurs, une autre frustration réside dans le fait que ces personnages ne sont jamais bien là où ils sont. Eva

Mohar quitte la Hongrie pour New York, tel qu'il nous a été décrit, puis se rend en Ohio. Là aussi, un an plus tard, face au lac Érié gelé, elle dira : « *en vérité c'est chiant ici* ». De cette blancheur uniforme dans laquelle l'image est plongée, il ne ressort que la barrière. Ce que l'on voit est toujours différent de ce qui a été imaginé par Eddy. Un regard de la désillusion s'installe et les kilomètres que fait la voiture navette ne semblent pas avoir satisfait le moindre désir de ses occupants. Chaque déplacement en appelle donc un nouveau.

On se demande si Le Nouveau Monde (1ère section du film) n'est pas déjà un monde qui a vécu comme un astre sans vie. S'agit-il d'un simple rappel ironique de l'appellation métaphorique des États-Unis d'Amérique par rapport au vieux continent, allusion à l'origine hongroise d'Eva ? Ou alors la création par l'image d'un monde jusque là inconnu que nous fait découvrir pour la première fois Jim Jarmusch ? Un monde dans lequel les repères habituels, à dimension humaine ne sont plus opérationnels. Une nouvelle topographie accompagne ce nouveau monde.

Ainsi, l'on retiendra le curieux premier plan de *Stranger Than Paradise*, dans lequel Eva, flanquée de ses tristes bagages, debout,

vient juste d'atterrir dans un désert rocailleux surplombant un aéroport qui ne peut être identifié comme tel que grâce au passage d'un avion. Eva a été larguée dans un monde chaotique, un univers apocalyptique qu'elle ne connaît ni d'Eve ni d'Adam. Pourtant, elle s'adapte, et sa première revendication en arrivant chez son cousin Willy est paradoxalement le déplacement : elle désire ardemment sortir et ce ne sont pas les recommandations de son hôte qui l'en empêcheront.. Le déplacement chez Jarmusch est un acte vital, pourtant il est d'autant plus vain que les personnages dans leur voyage sont souvent enfermés dans des voitures comparables à des navettes spatiales à travers lesquelles on n'aperçoit que des points lumineux. La caméra étant toujours fixée à l'avant ou à l'arrière de la voiture, l'objectif tourné vers l'intérieur, les voitures se transforment en un espace habitable dans lequel se déroulent de longues scènes de conversation. Jarmusch filme par ce fait beaucoup plus le voyageur que le voyage. Ce dernier est, par conséquent, vécu essentiellement comme une introspection d'un espace intérieur et non comme une véritable exploration d'un espace extérieur. Ainsi, dans *Down by Law*, les trois évadés de la prison d'Orléans se réfugient dans

une cabane qui reproduit strictement la structure de leur cellule. L'espace extérieur a vite fait de recréer un nouveau huis clos : Willy, Eddy et Eva se retrouvent dans la voiture comme dans le studio de Willy ou la pièce centrale de la maison de tante Lotte à Cleveland. New York se réduit par déformation presque à un studio et l'Ohio à quelques microcosmes : salle de restaurant, salle de cinéma... etc. Chaque lieu est un piège qui se referme sur les personnages et les renvoie à eux-mêmes, donc à une nouvelle fuite en avant.

L'insolite, pour le spectateur, naît de cette disproportion entre l'infiniment grand que l'on connaît ou que l'on devine de ces villes cosmopolites et l'infiniment exigu. L'absence de bornes kilométriques durant ces longs voyages par route, brouille toute perception spatio-temporelle. Une fois ces repères perdus, les personnages paraissent du coup, seuls au monde, égarés, de petits points dans l'immensité de l'univers. Comme si le monde les avait abandonnés à leur sort. Il est vrai qu'ils n'ont souvent pas d'attaches sociales, ni de contraintes familiales ou professionnelles. Ils semblent s'abandonner à une solitude profonde qu'aucune compagnie ne pourrait apaiser. De ce fait, ce n'est pas le désir ou le plai-

sir de la découverte que les personnages de Jarmusch cherchent à satisfaire, ils sont plutôt frappés d'une agitation fébrile et vaine telle une planète en perpétuelle rotation.

Le fait de tourner en rond dans le marais trahit cette boulimie spatiale insatiable. Pourtant, les personnages se donnent des destinations : au bout de plusieurs pérégrinations, Jack désire prendre la destination inverse de Zack, le premier ira à l'Est, le second à l'Ouest. Dans *Mystery train*, Bob veut se rendre au Texas dans l'intention d'illustrer l'idée des films qu'il garde en souvenir. Jack par contre veut atteindre le Mississippi, État plus proche et dans lequel il sera plus en sécurité. Mais ces destinations ne sont jamais visualisées, aucune indication spatiale ne concrétise ces points de chute.

Ces entités humaines sont maintenues dans un équilibre fragile : elles sont d'une part " sous le coup de la loi " donc des êtres théoriquement intégrés, responsables et par conséquent susceptibles d'être pénalisés même si certains d'entre eux sont de parfaites victimes par rapport aux pièges qui leur ont été tendus, et d'autre part des êtres aériens, touchés par une grâce qui fait qu'ils continuent leur trajectoire, c'est le cas de Zack et Jack qui lais-

sent leur troisième compagnon Bob derrière eux. Ce dernier rencontre en plein marais, une italienne comme lui dont il tombe amoureux et avec qui il décide de s'installer. Ces rencontres qui relèvent du miracle sont aussi fortuites que celles de deux comètes. L'équilibre fragile bascule en un état d'apesanteur.

Dans *Stranger Than Paradise* et *Down by Law* le lieu est frappé d'un aussi haut coefficient d'étrangeté qu'il demeure anonyme. Il paraît inconnu, comme une planète qui n'a pas encore été visitée. S'il est comparé au Paradis c'est que l'on est déjà bien loin de la familière planète Terre. Il faut dire que l'univers spatial de Jarmusch est d'un tel dépouillement qu'au lieu de nous référer à des lieux que nous connaissons pour mieux les découvrir, par cette esthétique du dénuement, nous nous sentons obligés de le rapprocher de ce que nous méconnaissons. Voyager à travers les films du cinéaste c'est aller jusqu'au bout du reconnaissable. Pourtant l'étrange n'est pas si étranger. Si le monde est une médaille, Jarmusch nous en dévoile le revers, et si les Etats-Unis d'Amérique sont encore un mythe, il n'en retient que leur démystification. ■

Thouraya Ben Amor

AGIR EN DEVENIR

par Hassouna Mansouri

« Penser la clôture de la représentation c'est penser le tragique. Non pas comme représentation du destin mais comme destin de la représentation, sa nécessité gratuite, sans fin. »

Jacques Derrida
" L'écriture et la différence "

On chercherait en vain, chez Jim Jarmusch une image construite de la société américaine, une sorte de carte postale. Ne procédant pas par monstration de clichés, il part d'une absence totale de tout ce qui est institutionnel ou presque. Il parvient à proposer une version singulière qui rend compte d'un regard profondément individuel et d'une lecture singulière. Tout au long de *Stranger Than Paradise*, *Down by Law* et *Mystery train* des éclats surgissent par ci par là.

En effet, ce qui nous est livré c'est une image éclatée de la société ou pour jouer sur les mots, l'image d'une société éclatée. Cependant il ne s'agit pas pour le spectateur d'un simple effort de recollage de ces morceaux. Ce ne sont pas les morceaux d'un puzzle dont les contours s'interpellent définissant par là les relations qui

les organisent : chacun de ces éclats se suffit à lui-même "signifiquement" ou sémantiquement. Chacun d'eux est capable de dire la vision qu'a Jarmusch de sa société.

Un "TV-Plate" est un réseau de relations, une multiplicité de relations qui nous sont données à voir d'un seul coup.

De cette façon, il détruit plus qu'il ne construit. Il détruit tout ce qui est cliché, tout ce qui est carte postale. Il construit, en artiste, des inquiétudes. Il touche du doigt là où ça fait mal, plutôt là où il voit que ça fait mal. Comment rencontre-t-on alors la société dans un univers déchiqueté ?

Chaque rencontre est une déchiqueture, avec toute la violence et la souffrance que le terme peut contenir. Le regard obéissant du choix de l'angle de prise de vue est toujours oblique. Le regard sociologique est celui qui nous



Mystery train

révèle une voiture de police interpellant un individu au croisement de deux rues de la Nouvelle-Orléans. Cette situation nous est donnée à voir de passage alors que nous suivons un long travelling introductif à *Down by Law*. La société se résume en un plat de n'importe quoi sauf de viande de veau que mange Willy. Elle est aussi une ville (Memphis), très lointaine, qu'on découvre au fond de l'arrière-plan d'un autre travelling dans *Mystery Train*.

En reléguant ainsi aux arrières-plans les manifestations du social par un effort simulé d'occultation, il les met en relief en éveillant la curiosité du specta-

teur exigeant. Le regard de Jarmusch est du côté de la marge, ce qu'il montre d'abord c'est ce qui est considéré comme marginal : un réseau de prostitution, des joueurs de cartes et des habitués de champs de courses, des vagabonds... A travers cette marge apparaissent des institutions qui sont en rapport organique avec elles : la prison et les flics, la radio...

Quand il y a monstration directe, elle est vide parce que nominale. Que Jack soit Zack ou l'inverse ce n'est pas si intéressant. L'essentiel, selon Bob, est que la personne à qui on s'adresse ait du feu. Mais ce n'est pas le cas chez-

les deux autres personnages de *Down by Law*. Par ailleurs, on n'arrête pas d'entendre des noms : d'États (Texas, Nouvelle Orléans, Floride...), de villes (Memphis, New York, Cleveland), de poètes, de chanteurs...

Peut-être que Jean Luc Godard avait raison de dire que la force des "Américains" vient du fait qu'ils n'ont pas de noms spécifiques (cf. entretien Godard-Pivot). On comprendrait alors l'importance de ces avalanches de noms propres qui ponctuent les films de Jarmusch. Ces noms rappellent la géographie, la littérature, la musique... en somme des noms carte postales.

La civilisation américaine est une jeune civilisation ce qui explique une certaine conscience d'un manque de mythes fondateurs, inauguraux, constructeurs, à la hauteur de ceux des vieilles civilisations du monde.

Cette approche singulière de la réalité sociale va de pair avec une certaine conscience de l'histoire de la civilisation américaine.

Il y a pratiquement dans tous les films de Jarmusch des étrangers. Si on débarque d'Italie, de Hongrie, d'Irlande ou encore du Japon, ce n'est pas l'origine géographique qui est importante, l'essentiel c'est qu'on vient d'ailleurs, quitte à ce que ce soit de nulle part. On a beau être géographi-

quement installé en tant que citoyen américain, on est tout de même en dehors de la société ou à côté d'elle, par conséquent on lui est étranger. S'agit-il d'une lecture de l'histoire de la civilisation américaine à travers ce retour sur sa naissance soit l'arrivée des émigrés des "vieilles civilisations" ? L'expression "Nouveau Monde" serait peut-être une confirmation. Toutefois, le monde dans lequel les personnages choient puis évoluent est tellement délabré qu'il donne plutôt l'impression de la vieillesse ou même de la mort. En outre, comme ils sont venus d'ailleurs, ces étrangers repartent, vers la fin du film, vers un nouvel ailleurs. Néanmoins leurs départs restent indécis pour ne pas dire ambigus. Tel est le cas pour Willy dans *Stranger Than Paradise*. Cette situation de perte entre deux ailleurs - un ailleurs initial, de provenance, et un ailleurs final de destination - se trouve illustrée par l'escapade des trois prisonniers dans *Down by Law*. Venus de n'importe où les trois personnages tournent en rond dans un marécage. Bob vient d'Italie, mais on ne le voit pas débarquer. Il apparaît déjà après son arrivée. On ne sait pas depuis quand il est aux États unis. Zack, à peine chassé par (et de) la société incarnée par sa compagne rentre dans le

système sous forme de prison pour en ressortir. Où va-t-il ? On ne sait où : Jack, quand on le découvre, est déjà dans la marge (une forme de vide). Il est récupéré par la société qui le piège, et le met en prison. Les trois s'évadent et partent à la recherche d'un rien.

Si Bob s'installe, c'est surtout par hasard s'il tombe sur une italienne. Ce n'est pas pour rien que leur maison est isolée du reste du monde. En revanche, Zack et Jack continuent leur(s) chemin(s) de retour vers une société qui se refuse à eux. L'absurdité de leurs destinations dit la vacuité de leur quête, puisqu'il n'y a pas de panneaux qui puisse leur servir de repère. L'image des deux pistes qui se perdent dans l'horizon nous ramène à celle du cercle vicieux déjà représenté par le marais.

Toute l'histoire de la civilisation américaine est vue comme un moment de conscience entre deux vertiges, un moment d'existence entre deux abîmes, un moment de présence entre deux absences. Le premier chaos c'est celui du début de l'installation des conquérants du Nouveau Monde. Ce sont alors les premières guerres entre les colons et les indigènes, c'est ensuite la quête de l'Ouest représentée par les films de western, c'est ensuite la Guerre de Sécession après quoi a eu lieu l'instal-

lation du système fédéral et de la société constitutionnelle. Le second chaos, c'est l'avenir de cette société que Jarmusch voit dans ce côté de Memphis, de la Nouvelle-Orléans, de New-York. Il le voit dans cette classe marginale, dans cette piste perdue à propos de laquelle Zack s'écrie : "enfin la civilisation !". L'avenir des Américains n'a pas de panneaux, il va vers l'inconnu, vers l'imprévisible. Tout concourt à donner à la vision de Jarmusch un aspect crépusculaire. D'ailleurs, le choix du noir et blanc dans deux de ses trois films n'est pas sans rapport avec cela. C'est un choix qui met en valeur un univers fantomatique, à la frontière du monde des vivants et celui des morts. Nous sommes devant des villes sans vie, ou à peine. L'objectif concave fait perdre à l'image la rectitude de ses formes géométriques. Ce qu'on voit est à la limite de ce qui est et de ce qui n'est pas. En prison, Zack s'exclame : « *tu n'existes pas, ces murs n'existent pas, ce plafond n'existe pas...* ». De même les personnages sont, à la limite entre, d'un côté, le vrai fantôme du King qu'il soit une apparition représentée ou racontée, soit une légende, et de l'autre côté, tout ce qui est concrètement social comme les flics, les prostituées, les corrupteurs, le mou-

Tout fuit chez Jarmusch, comme cette piste qui va jusqu'au fond de l'image pour se perdre dans l'horizon. On a l'impression que le centre de l'image c'est l'objectif de la caméra à partir duquel une infinité de points se dégage dans tous les sens tout en ayant comme limite un plan vertical formé par une infinité de droites qui passent par ce centre. De cette façon l'image est la représentation d'un espace en demi sphère. Ceci nous amène à dire que le sol non plus n'a pas de présence concrète, puisque quand ce n'est pas un marais c'est un sol où il y a des fissures ce qui fait qu'il est perméable et presque impalpable. Quand c'est une surface glacée d'un lac, c'est encore une autre façon de dire cette immatérialité et même d'une certaine manière elle rejoint l'image du marais.

Le "Nouveau Monde", un intertexte ironique, mais surtout révélateur du caractère liminal de l'univers de Jarmusch. C'est un monde à la limite de "l'au-delà" si ce n'est pas son synonyme. Il s'agit d'un monde nouveau par rapport à celui d'où débarquent les étrangers. Tout comme un cimetière, c'est un monde entre la vie et la non-vie. Mais c'est un cimetière où on ne vient pas en tant que mort. Les personnages paraissent en suspension, "évo-luent" (si on peut dire) cinéma-

tographiquement et finissent en suspension. Leur sort n'est pas résolu, on dirait même qu'ils ne cherchent pas à le résoudre.

La notion d'aventure est présente dans les trois films. Elle est synonyme de parcours hasardeux au sens d'"adventura". Les personnages sont montrés en cours de route comme s'ils y étaient depuis toujours. Ils y resteront parce qu'ils n'ont pas d'arrivée.

Leur déplacement n'est pas régi par une quête. En tout cas il n'aboutit à aucune réalisation ou satisfaction. Jusqu'au bout Jack, Zack et les autres ne sont à la recherche de rien de précis. Ils ne sont peut-être pas du tout en quête. Ils bougent, c'est tout. L'on se demande encore avec quelle énergie.

On sait que les sciences de la nature calculent l'énergie en fonction de la masse et de la puissance. Or, réduits à des silhouettes, les personnages de Jarmusch sont privés de leur troisième dimension : la densité. L'obscurité qui les entoure manque suffisamment d'épaisseur pour permettre aux spectateurs de les entrevoir. Ainsi, ils bougent avec le minimum d'énergie à tel point qu'ils frôlent la fixité. Si, pour revenir au contexte cinématographique, on remplaçait la masse et la puissance par le départ et l'arrivée, il ne resterait

ni d'énergie, ni voyage ni aventure. Les personnages sont montrés entre deux vides, ou plutôt deux absences de repères rassurants. Ce mouvement à venir est riche par ses promesses et non par sa réalisation. Il est riche d'actions en puissance, riche aussi d'imprévus avec tout ce que cela peut avoir comme promesse mais aussi comme craintes.

De cette façon le schéma global du parcours de toute une société se trouve vérifié chez chaque personnage.

Mystery Train peut être réduit à une nuit où trois chambres d'hôtel sont meublées par trois histoires (internationales vues les différentes origines des personnages). Le matin, tout le monde part ou repart sans aucune importance accordée à la destination.

Dans *Stranger Than Paradise*, l'idée du voyage vient par hasard ou plutôt comme par hasard, puisque Willy triche pour gagner au poker. Jarmusch aussi triche en déjouant le hasard qui gère l'évolution de ses personnages. Du coup, on décide de partir sans savoir où. La Floride vient à l'esprit du personnage à l'improviste. En cours de route on se rappelle Eva, et on passe la prendre. Il n'y a aucune contrainte. Jarmusch s'arrange pour que ça en ait l'air ou plutôt pour que ça ait l'air d'en avoir. Puisse l'enchâs-

sement des phrases dire l'ampleur de l'ambiguïté qui se dégage de l'univers de Jarmusch. Ce qui fait que pour un mouvement on a une explication et son contraire ou une contre-explication.

L'évasion dans *Down by Law* a l'air d'être tellement futile du moins du point de vue dramatique (n'étant pas montrée), qu'elle est réduite à une sorte de prétexte, à la limite de l'artificiel pour déclencher le vrai processus de l'errance. Il s'agit d'une vraie parodie de film d'action dont Bob touche un mot au passage en parlant des films américains qu'il a vus en Italie. De fait Jarmusch brûle ses propres cartes.

On cherchera les vraies motivations de chacune des aventures ailleurs, au-delà de celle que propose le canevas, si jamais il en propose une. Jarmusch laisse voir tellement d'explications qu'il brouille toutes les pistes et crée la perplexité chez son spectateur. En fait il se contente de détruire l'explication logique au sens de celle qui pourrait se dégager de la succession des images proposées et que le spectateur est tenté de prévoir. Par conséquent, les explications sont innombrables, puisqu'elles ne sont que potentielles. Le mouvement chez lui se suffit à lui-même n'ayant aucune destination, ayant toutes les destinations possibles.

De même ses films, en échappant à l'univocité ont un caractère ouvert en acceptant toutes les lectures possibles. Le cinéma de Jarmusch trouve son équilibre dans

la quête d'une forme qui est encore en puissance. ■

Hassouna Mansouri

FILMS ANALYSÉS DANS CE NUMÉRO

STRANGER THAN PARADISE

Écrit et réalisé par Jim Jarmusch

Directeur de la photo : Tom Dicillo

Musique : John Lurie

Producteur : Sarah Driver

Avec : Eszter Balint, Richard Edson, Cecilia Stark

DOWN BY LAW

Écrit et réalisé par Jim Jarmusch

Directeur de la photo : Robby Müller

Musique : John Lurie

Producteur : Melody London

Avec : Tom Waits, John Lurie, Roberto Benigni, Ellen Barkin

MYSTERY TRAIN

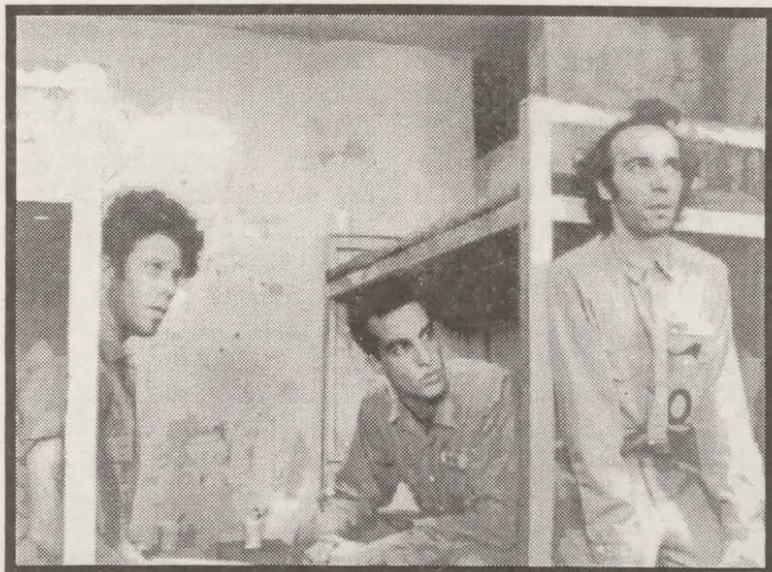
Écrit et réalisé par Jim Jarmusch

Directeur de la photo : Robby Müller

Musique : John Lurie

Producteur : MTI

Avec : Youki Kudoh, Masatoshi Nagase, Nicoletta Braschi, Elisabeth Bracco, Joe Strummer



Down by Law

QU'Y A-T-IL AU DEHORS D'UNE CELLULE?

par Tahar Chikhaoui

Il y a chez Jim Jarmusch une curieuse dialectique de la fixité et de la mobilité qui me paraît, à elle toute seule, expliquer tout son univers. Dans le cinéma traditionnel, la pause a toujours été ce qu'il fallait éviter de filmer en tant que telle. Si le mouvement tend à s'arrêter, c'est pour permettre à l'action qui précède, à la faveur de sa chute, de faire son

effet et donner à celle qui suit le temps de démarrer aisément. Si elle existe, la pause est toujours accessoire, subordonnée à l'action. Dans le cinéma moderne, en gros depuis le néo-réalisme, on sait que la pause a changé de statut. De dérisoire, elle est devenue importante et, le cinéma progressant, de plus en plus importante. De ce point de vue, Jim Jarmusch

est un cinéaste moderne mais il pousse si loin la proposition que la fixité devient ce vers quoi tend le film. Que l'on se place au niveau du plan ou à celui de la séquence, le point de départ est le point d'arrivée. Ça finit toujours par où ça commence. Ou presque. **Stranger Than Paradise** s'ouvre sur un aéroport et s'achève sur un aéroport; **Down by Law** commence par trois personnages séparés et perdus et finit par trois personnages, les mêmes, toujours perdus et se séparant tout autant; **Mystery train** se clôt sur le même train qui l'ouvre. Certes, il se sera passé quelque chose entre le début et la fin pour que l'on ait l'impression que le temps a passé, qu'une action ait eu lieu, mais rien de vraiment substantiel ne se produit. Peut-être Jim Jarmusch se rachète-t-il sur la structure d'ensemble, structure visible puisque dans un cas (**Stranger Than Paradise**) celui qui part -mais part-il vraiment?- n'est pas forcément celle qui arrive, dans l'autre (**Down by Law**) on s'évade tout de même de prison et dans le troisième (**Mystery train**), une fois la visite effectuée, le train retourne non pas avec deux mais avec trois personnages. Cette exigence-là, celle du scénario, Jarmusch semble la vivre comme une ultime et indépassable contrainte. Elle est de toute façon toujours

neutralisée. Lorsque les personnages prennent la peine de se déplacer, ils le regrettent presque aussitôt. A aucun moment du voyage de Willy et de Eddy en voiture, celle-ci n'est perçue de l'extérieur, en plan large. La caméra restera enfermée à l'intérieur, se refusant à tout travelling. De ce point de vue, le cinéma de Jarmusch est tout le contraire de celui de Wenders toujours avide d'espace, se déployant infatigablement à travers champs. On a beau s'éloigner du point de départ, les lieux se ressemblent étrangement; les personnages le répéteront de film en film, obsessionnellement. La cabane dans laquelle se retrouveront Jack, Zack et Bob après leur évasion est une copie quasi conforme de leur cellule. Tout est identique, à une fenêtre près (mais Bob ne nous a-t-il pas avertis de la facticité d'une fenêtre puisqu'elle peut tout aussi bien se réduire au cadre qu'elle trace sur le mur?). Et à quoi, diable, leur aura servi leur évasion puisque l'étendue sans repère de l'espace extérieur ne les a pas consolés de l'exiguïté de la cellule? La vanité de la traversée de l'espace n'est-elle pas, d'ailleurs, attestée par le retour inattendu au point de départ? Mais, lorsque le couple japonais, dans **Mystery train**, marche dans la rue, il se déplace de telle

manière, la caméra le suit à un tel rythme, la ville est ainsi perçue, que nous avons l'impression qu'il ne bouge pas. Déjà dans le train le conduisant à Memphis, le champ balayé à travers la fenêtre ressemble plus à un écran de cinéma qu'à un espace réel comme si ce n'était pas le train qui bougeait mais l'image du monde extérieur. C'est pourquoi, les personnages ont beau s'agiter, le cercle se refermera toujours, vicieux. Le lieu fondamental dans la topographie de Jim Jarmusch restera la chambre (souvent d'hôtel d'ailleurs); la cellule, la voiture ou le compartiment de train n'en sont que des variantes libres. Et l'extériorité n'est rien d'autre que sa négation, d'où l'absence de repère et la perte. Peut-être est-ce là la véritable signification de *Down by Law* : qu'y a-t-il au dehors d'une cellule ? Rien. Rien que du cinéma pur. En fait, Jack, Zack et Bob ne sont sortis de la cellule que pour entrer dans l'espace fictif du cinéma. Ils se sont perdus, pour ainsi dire, dans le cadre (de la fenêtre) tracé par Bob. L'omniprésence du mythe dans l'univers de Jim Jarmusch ne me semble pas s'expliquer autrement que par l'impossibilité d'échapper concrètement à l'exiguïté de la chambre. De là vient la primauté du plan sur la séquence et de la séquen-

ce sur le film. Qu'importe la continuité dès lors que tout se ramène à ce lieu basique qu'est la chambre-cellule ? Et tel l'espace de l'histoire, celui du discours filmique se ramènera au plan. Les fondus au noir ne sont pas un simple effet de style, ils isolent les unités du film les unes des autres parce que le sens ne se déploie pas selon une progression linéaire mais se présente sous forme de cellules sémantiques séparées. On a l'impression que, contrairement à la construction traditionnelle, le film se ramène constamment à ces petites unités. Et l'autarcie du plan vient de ce qu'il commence et finit par la fixité. Les personnages s'assoient (car telle est leur posture de base) attendent fixement que le moteur de la caméra se déclenche et ne se mettent à bouger qu'après le défilement des premières images. Et le plan ne finira pas tant qu'ils n'auront pas retrouvé la fixité initiale. Le plan intègre ces instants de préparation comme si le cameraman avait la fâcheuse habitude de commencer ses prises avant le signal du réalisateur et de ne les finir qu'après la fin de l'action. Ou que la monteuse n'affinait jamais son travail. La fixité ne serait dès lors que la prise en charge par l'histoire du temps que se donne le réalisateur de vérifier que tout est en place avant de

commencer. Mais comme ces moments (les tout derniers avant le début du plan et les tout premiers après sa fin) sont à la lisière du film, leur maintien ne réfère à l'instance de fabrication que sur le mode du pince-sans-rire. Cette ironie douce est l'expression stylistique d'une démarche qui avoue son incapacité de dire le monde autrement qu'en en disant le moins possible. Le schématisme est tel qu'il entre en conflit avec l'essence du cinéma. La question que pose le système Jarmusch est de savoir jusqu'où pourrait aller la tension, celle d'un cinéma qui se refuse à être, ou pour être plus positif, d'un cinéma qui se met à l'épreuve du dépouillement extrême, de la réduction minimaliste. L'entreprise est d'autant plus périlleuse que le cinéma met en œuvre plus d'un matériau signifiant. Lorsque Jarmusch filme Willy dans sa chambre en train de ne rien faire, il ne se passe, en effet, rien sauf ça. On se serait attendu à ce qu'on gagne sur le visage ce qu'on a perdu sur l'action et l'entourage. Le tout aurait été une question de

proportion, une affaire de micrographie ou de métonymie, comme chez Bresson, par exemple. Or, il ne s'imprime rien sur les visages, rien d'autre que les grands traits morphologiques, des lignes géométriques obéissant, du reste, à des formes obsessionnelles (taille filiforme, visage oblong et osseux). Point de profondeur. Cet aplatissement de l'espace (du paysage et du visage) a quelque chose de séduisant d'abord, parce que réduit à un jeu de formes, mais de plus en plus déroutant et inquiétant à cause de cette absence de profondeur. On aura bien compris que la question fondamentale chez Jarmusch, comme chez les grands cinéastes modernes, est : que reste-t-il du monde (du cinéma) quand on l'aura débarrassé des fioritures? au-delà du dérisoire, peut-on saisir l'essentiel et quel est-il? Mais Jarmusch est-il parvenu à nous faire entrevoir ce qui pourrait se cacher d'humain derrière le voile de ce géométrisme auquel il a réduit son univers? ■

Tahar Chikhaoui

بحسب منطقته الداخلي والانصهار في الصبغة العبثية التي يؤسسها الانقطاع بين مكونات الشريط فدائرية الكلام توازي مثلا دائرية المكان في سينما جرموش ولا يعني التفاعل مع سينما جرموش سوى تبني هذه الحركة الدائرية والانتماء الى عالمه العبثي لحظة المشاهدة فهو اذن تواصل عبر الانقطاع او خطاب انقطاع.

ولكن يجب الاشارة هنا الى ان الحديث عن التعتيم لا يخل بالقيمة الفنية لهذه السينما، فليس المقصود بخطاب الانقطاع، البتر مع مبدأ الفن الاول وهو التعبير وانما يعني تحوّل مستوى التواصل من شكل البوح والافصاح الى شكل اكثر تعقيدا اذ يعتمد تشريك المتفرج في عملية الابداع بالبحث عن العلاقة بين العلامة اللغوية والعلامة المرئية ويعني ذلك التعامل مع الشريط

وان تنتفي احالة اللغة الى الواقع،
تؤول احيانا الى الاحالة الى ذاتها،
فاللعب بالالفاظ متواتر في هذه
الافلام، وهو معبر عن الاحتفال
بشكل المفوظ دون المعنى، نذكر من
الامثلة اغنية السجين

Iscream
You scream
We scream
For ice cream

وقد يحيل الكلام الى ذاته في
شكل تفكير في صلب اللغة كسؤال
الايطالي في السجن عن كيفية
تركيب الجملة :

(Vous dites: Je regarde par
la fenêtre ou je re
garde la fenêtre?)

ولعل ابرز مثال لشكل الكلام
الدائري اذ يحيل الى ذاته، انتباه
الفتاة الصينية الى اماكن التحوار
مع صدى صوتها حين استحال
التواصل مع صديقها الصيني
فنراها في لقطة من شريط
(Mystery train) تصرخ في
فضاء ثم تشير الى تردد الصدى
(Tu as vu l'écho?)

يتحول احيانا تعطيل الوظيفة
التواصلية في سينما جرموش الى
عامل تعميم للفيلم اذ لم تعد عناصر
الشريط ومنها الحوار متظافرة في
بناء صورة او توضيح فكرة وإنما
بدا مسار الكلمة من خلال ما رأينا
معاكسا لمسار الصورة فلا يعبر
الكلام عن الواقع المصور وإنما يرتد
الى ذاته فيحكي واقعا آخر لغويا.

- Ne vous foutez pas de
moi, je dois aller travailler

المثال الثاني من الشريط نفسه
ايضا

Willie - Qui a appelé?
Eva - Oui, le téléphone
a sonné

ولعل اهم ما يبرز الانقطاع في
هذين المثالين هو اسلوب السؤال
والجواب الذي من المنتظر ان ياخذه
هذا الحوار في بنيته النظرية واذا
بالجواب يؤول على لسان
الشخصيات الى جواب على سؤال
غير الذي طرح. وهذا ما يدفعا الى
ملاحظة هامة وهي ان اللغة او
بالاحرى الكلام لا يروي في هذه
الافلام الواقع (بمعنى الصورة
السينمائية) وإنما هو يحكي واقعا
آخر وقد يحكي ايضا ذاته،
فالتفاوت صارخ في شريط
(Stranger Than Paradise) بين
الصورة المحكية لفلوريدا في كلام
الشخصيات (لقالق، شواطئ ونساء
فاتنات) والصورة المرئية المنعكسة
على الشاشة اين تبدو فلوريدا مكانا
شبيها بالمدينة المهجورة كاغلب
الامكنة في افلام جرموش. كما يعبر
عن هذا التفاوت بين المرئي
(الصورة) والمحكي (الكلام) مشهد
السجين الذي يقول وهو قابع في
زنزانتة:

La prison n'existe pas
Les murs n'existent pas
Les barreaux n'existent pas

خطاب الانقطاع

اسماء الهلالي

إذا كان مبدأ التواصل مقومًا أساسيا في العمل الفني بل شرط كل إبداع، فإن هذا المبدأ نفسه في سينما جيم جرموش، محل إعادة تفكير. فالكلمة باعتبارها أداة تواصل هامة في السينما تمثل في أفلام جرموش موضوع الكلام، وإذا ارتدّ الكلام على ذاته، فلا سبيل حينئذ للحديث عن التواصل وإنما عن الانقطاع.

يتوجّه بالكلام الى الفراغ في (Down by law) او السجين الايطالي الذي يردّد شعرا انكليزيا باللغة الايطالية فلا يفهمه الآخرون في الفيلم نفسه، او العجوز التي لا تتوقف عن الكلام ولا يعباؤها الاصدقاء الثلاثة الذين يغادرون المنزل (Stranger Than Paradise) او الفتاة الإيرلندية في غرفة الفندق (Mystery train) التي يحدث كلامها المتواصل امام صمت رفيقها تفاوتا ملفتا للنظر يجعلنا نتحدث عن حضور هام لحوار صمّ في

افلام جيم جرموش ولعل ايراد مثال لهذا الحوار من شأنه ان يبين هذه الفكرة. المثال الاول من شريط

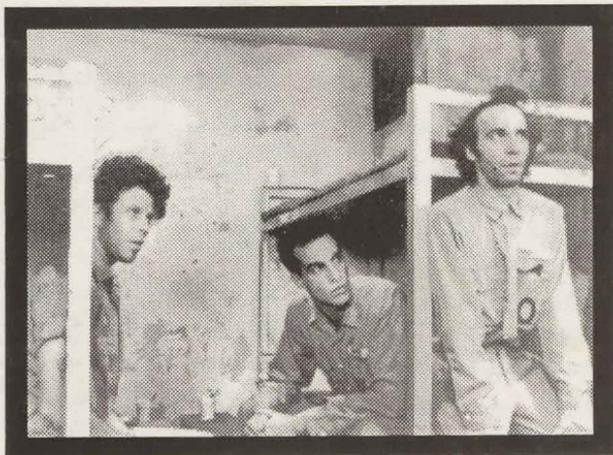
(Stranger Than Paradise - Où est le chemin qui mène à Cleveland?)

الحوار في الافلام قليل، تعوقه عناصر عديدة كاختلاف اللغات، إذ كثيرا ما يحول اختلاف اللغة دون التواصل بين شخصيات الافلام كوحدة السجين الإيطالي في شريط (Down by law) او رفض Willie الكلام مع افراد عائلته بلغته الاصلية المجرية في فيلم Stranger Than Paradise) واختياره الكلام بالانكليزية. اما اذا وجد الحوار، فغالبا ما يكون حوارا من طرف واحد فهو اشبه بالمناجاة او بالهذيان، نذكر مثلا لذلك، المنشط الإذاعي الذي



Achévé d'imprimer sur les presses de l'Imprimerie Principale
Janvier 96

Tous droits réservés aux Editions Sahar



Jim Jarmusch

CINECRITS 10



Publication de l' **A.T.P.C.C.**

Maison de la Culture Ibn Khaldoun • B.P. 1512 Tunis

ISBN : 9973-763-48-3

PRIX : 1,200 DT