

## Jim Jarmusch et l'unité d'effet

*Ghost Dog : the Way of the Samurai*

Jim Jarmusch, 1999

(JVC, Le Studio Canal + et Bac Films en association avec Pandora Film, ARD-Degeto Film) couleur, 116 minutes

L'aspect philosophique de l'art ne se limite pas au contenu et aux idées exprimés par les mots ou par l'image, car, pour qu'il s'agisse véritablement d'art, une philosophie délicate doit être à l'œuvre : la pensée de la composition, comme l'indiquait Edgar Allan Poe par le titre clair et suggestif d'un de ses essais les plus célèbres, « The Philosophy of Composition ». L'intention de Poe est évidente : il veut affirmer que toute poésie exige la réflexion, la rhétorique étant une affaire de pensée et les questions d'esthétique ayant la même dignité que la métaphysique ou l'éthique. Le point essentiel, c'est que la poésie et la prose doivent tendre à l'unité d'effet. Dans une œuvre, affirme Poe, il faut tisser ensemble tous les morceaux, de manière à former un tout qui tient : que toutes les pièces les plus diverses s'agencent en une logique serrée, lancinante, rythmée comme un refrain qui revient, se répète, fait retentir l'écoute pour laisser dans l'esprit une sensation d'unité. Tout art doit être semblable à la musique, où les notes différentes, les harmonies et surtout les ruptures, enveloppent l'ouïe dans un même effet mental. Voilà l'implacable philosophie de la forme, qui n'est que plus sévère lorsque les règles sont abolies, car il faut une plus grande rigueur pour ne pas tomber dans le n'importe quoi de l'assemblage fortuit.

L'artiste est d'autant plus doué qu'il parvient à créer l'unité d'effet en composant les morceaux les plus disparates. Jim Jarmusch travaille avec des fragments, mais évite les faiblesses de la manière postmoderne, même si telle pourrait être définie son esthétique, fondée sur le *melting pot* culturel et formel. La conscience du mélange est là depuis longtemps dans ses films : « Ma mère me disait que les États-Unis, c'est le *melting pot* », annonce la belle femme noire qui, dans *Down by Law* (1986), n'arrête pas de parler à son amant taciturne (interprété par le compositeur John Lurie). Mais, là où le postmoderne est décousu jusqu'aux horreurs de *Chicago* (de Rob Marshall, Oscar en 2003) et de ses miettes d'images prétentieuses, le style de Jarmusch est en revanche extrêmement composé. Là où certains postmodernes affichent la fin du récit et parviennent à la fin de toute pensée, Jarmusch construit une histoire et surtout un sens, et *Ghost Dog*, souvent lu comme une « excentrique salade de styles », comme un « hip-hop Mafia samurai thriller » (tel le définit Xan Brooks, *Sight and Sound*, mai 2000), est peut-être son film le plus risqué et accompli dans la philosophie de la composition. Il fallait un acrobate de la pensée pour fondre des éléments si éparpillés, comme la philosophie zen et la musique hip-hop, pour jongler avec les références littéraires, philosophiques, cinématographiques et musicales, sans oublier le mélange fondamental de comique et de tragique, d'humour et de mélancolie.

D'ailleurs, si ce film de Jarmusch peut paraître inhabituel par rapport à ses autres réalisations, ce n'est pas, comme cela a été suggéré, parce qu'il est plein d'action et d'armes à feu, mais pour l'attention particulière donnée à la composition. La méthode obéit néanmoins au même principe créateur auquel le metteur en scène souscrit depuis *Stranger than Paradise*. Dans un entretien de 1984 (avec Harlan Jacobson, dans le recueil de Ludwig Hertzberg, *Jim Jarmusch Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001), il commente ce film qui, tout en ayant « quelque chose de très américain », n'est pas traditionnel, et il l'explique par sa

manière d'écrire : « Plutôt que de trouver une histoire que je veux raconter et, par la suite, ajouter les détails, moi, j'accumule les détails et ensuite je cherche de construire un puzzle ou une histoire. » Or, que l'intrigue soit linéaire ou non, ce qui fait un puzzle, c'est que les pièces entrent dans un même dessin. Mais, surtout, l'unité d'effet n'est pas dans l'intrigue, qui ne peut que la servir de manière secondaire. Stendhal l'avait bien montré, mais on n'aura jamais fini d'entendre les plaintes de ces critiques qui, encore aujourd'hui, pensent que l'intrigue doit être ficelée de bout en comble, comme s'il n'y avait pas des structures narratives avec des ellipses et des sauts. Quelques incohérences ne signifient pas que le film soit sans queue ni tête comme les *blockbusters* de Hollywood. L'unité est ailleurs que dans le suivi des épisodes. L'unité, la vraie, réside dans le thème et dans le style.

Le film comporte un récit avec un début et une fin, avec un *flash-back* repris plus d'une fois, un destin comme dans une tragédie, des caricatures et des vignettes humoristiques comme dans une comédie, et une morale comme dans un fabliau, prononcée par la bouche d'une petite fille noire, Pearline. Le protagoniste est un tueur professionnel, noir, au service du mafioso Louie Bonacelli, lequel autrefois lui avait sauvé la vie lorsqu'il avait été attaqué par de jeunes blancs. Mystérieux et solitaire, Ghost Dog exécute une commande de Bonacelli qui, suivant l'ordre de son boss Vargo, doit éliminer le gangster Frankie qui veut coucher avec la fille du boss. Frankie est tué, mais Vargo demande à Louie de tuer à son tour Ghost Dog qui n'appartient pas à la « famille ». Le récit suit, avec une ironie métafilmique déjà confirmée, la chasse à Ghost Dog, ainsi que les actions accomplies par le protagoniste, jusqu'à son sacrifice final, lorsque, en pleine rue, il se laisse tuer par son sauveur même, devant les yeux de l'ami haïtien Raymond et de la fillette noire Pearline.

Dès les premières images du film, dès que la caméra montre l'appartement de Ghost Dog, interprété par Forest Whitaker (qui avait joué le musicien de jazz Chris Parker dans *Bird* de Clint Eastwood), on le voit en train de lire *Hagakure : The Book of the Samurai*. Il s'agit du grand classique du XVIIIe siècle écrit par Tsunetomo Yamamoto : un mélange de maximes pour la vie quotidienne et de philosophie zen. On croirait impossible de conjuguer ce voyage dans l'esprit d'une contrée et d'un passé lointain avec la vision toute contemporaine de Jersey City, de sa désolation industrielle, et avec l'allure américaine et urbaine du personnage au milieu de tous ses appareils technologiques dans son appartement miteux de faubourg éreinté. Pourtant le souci de la composition a déjà préparé le spectateur à l'unité de l'effet : ce grand ciel bleu parcouru d'un vol d'oiseau, au début du film, parle d'un infini qui est au-delà des lieux et des époques. Ce ciel est le refrain du film : comme les vers de Poe qui ponctuent « The Raven », le poème expliqué dans « The Philosophy of Composition », le ciel revient plusieurs fois, identique ou avec des variantes, tel ce moment extraordinaire où Ghost Dog fait sortir de la cage de son toit ses pigeons et, par le mouvement d'un petit drapeau, dirige et coordonne leur vol : à droite et à gauche, à gauche et à droite, loin de la cage dans le haut du ciel, et de retour vers le toit. Rien ne pourrait servir mieux que cette longue séquence l'idée de l'un dans le multiple, de l'ordre dans le désordre.

#

Jarmusch est un des metteurs en scène les plus inventifs, les moins étudiés, et les plus voués au lien entre le cinéma et la musique (avec Martin Scorsese et David Lynch). Tous les types de musique depuis le jazz sont présents dans une forme ou une

autre dans ses films, pour arriver à *The Year of the Horse* (1997), qui est un documentaire sur Neil Young et le groupe Crazy Horse. La musique de *Ghost Dog* est composée par RZA, leader du groupe rap Wu Tang Clan, qui mélange rythmes africains et intérêt pour les arts martiaux asiatiques. Souvent les mouvements de caméra de Jarmusch sont dictés par la respiration de la musique, et le *melting pot* culturel trouve ses expressions les plus raffinées dans les tissages tonals de jazz, blues, woodoo, jivé – tel Screamin' Jay Hawkins, dont les rythmes des années 1960 sont la vraie culture d'Eva, qui, dans *Stranger than Paradise*, débarque à New York de Budapest (Jay Hawkins en personne joue le rôle du gardien de nuit à Memphis dans *Mystery Train*).

Quant au rapport à la littérature, il apparaît par éclats tout au long des œuvres de Jarmusch et reste un leitmotiv dans *Ghost Dog*. On pense aux *Chants de Maldoror* que le protagoniste du premier film de Jarmusch, *Permanent Vacation* (1980), lit dans sa chambre de New York, entre cigarettes et musique jazz. Allie passe de longues heures chez lui, se balade dans la ville la nuit, bavarde avec des personnages saugrenus, rêve au musicien de jazz Charlie Parker, sort d'une salle de cinéma où l'on passe *The Savage Innocents* de Nicholas Ray (1959), histoire d'un chasseur esquimau dont la vie pacifique est troublée par sa rencontre avec le monde des blancs. Allie finit par s'embarquer pour l'Europe, non sans avoir échangé, dans un port désert, quelques mots avec un jeune Parisien qui, à son tour, vient de débarquer à Manhattan.

Le chassé-croisé de la cinéphilie est à l'œuvre dès *Permanent Vacation* : comme chez Godard et Truffaut, les livres se conjuguent à l'écran. La mémoire des citations littéraires s'allie à celle des effets cinématographiques. Le vrai cinéphile ne saurait pas se contenter d'une érudition sur le cinéma ; il n'est pas un positiviste monomaniacal de la connaissance impeccable des titres, scènes, acteurs et anecdotes de production. Non, le vrai cinéphile consacré par la Nouvelle Vague, tout en étant convaincu de la spécificité technique du cinéma, ressent une continuité profonde entre les arts, sachant que le cinéma pourrait avoir le privilège de les absorber tous, par morceaux, par fragments, mais en trouvant cette étincelle qui relie image, vers et musique, sons et couleurs, bruits et silences.

De Lautréamont dans *Permanent Vacation*, à Robert Frost dans *Down by Law*, jusqu'à la citation de Michaud au début de *Dead Man* (1995) et à l'allusion au poète anglais visionnaire William Blake par le nom du protagoniste (interprété par John Depp) et par les lectures de l'Indien Nobody, le halo de la poésie brille dans les films de Jarmusch, qui a fait des études de littérature anglaise et américaine à Columbia University. Il ne craint pas de le dire : il aime la poésie et pense que les poètes constituent la lymphe de toute culture. Les poètes, certains poètes, sont à l'écoute de leur temps ; il faut comprendre que la poésie est souvent la musique d'une époque donnée. C'est ainsi que Jarmusch s'exclame en riant dans un entretien de 1999 : « Certes, si vous entrez dans un bar en Amérique et ne faites que prononcer le mot poésie, très probablement vous vous ferez taper dessus. Mais la poésie est pour moi quelque chose de très fort, une forme vraiment belle, et beaucoup d'innovation dans la langue vient de la poésie. » Et il se plaît à considérer que Dante était de culture hip-hop, car il écrivait en italien vulgaire alors que les autres poètes écrivaient en latin ou en italien savant : Dante parlait la langue de la rue. La poésie, le langage poétique dans ses expressions les plus nouvelles, sert la cause du cinéma comme art populaire, art moderne par excellence capable de fondre le sublime et le ridicule, le noble et le vulgaire.

Il n'est pas surprenant alors que, dans *Ghost Dog*, le lien entre littérature et cinéma soit garanti par le livre du samouraï : ses maximes apparaissent sous forme de

pages écrites et de voix off qui les dit tout haut pour commenter les pensées et les actions du protagoniste. Comme on l'affirmerait dans le langage de la célèbre politique des auteurs, aujourd'hui de si mauvais ton dans une critique cinématographique académique qui désormais ne parle que de médiologie et fait la microhistoire des productions, *Ghost Dog* reste fidèle à la « signature Jarmusch », car il porte l'empreinte des traits les plus importants du réalisateur, au niveau de la forme comme du contenu, en perfectionnant son style.

Avant tout le motif multiculturel : *Ghost Dog*, qui prend aussi le nom de Bob Solo, est un noir urbain américain des années 1990 qui mélange son goût pour la musique rap dernière génération et la morale antique du samouraï. Si les lectures et une magnifique danse martiale de *Ghost Dog* en solo sur le toit de son immobile garantissent l'aspect japonisant, la réminiscence du genre gangster parcourt toute la composition grâce à la présence des mafiosi : leurs gestes, leur système de vengeance, leur idéologie machiste et leur racisme sont repris comme les formes stéréotypées d'une culture cinématographique qui a nourri plus de deux générations au cinéma et à la télé. Le boss Vargo, Frankie, Vinnie, Louie Bonacelli : rien que leurs noms réitèrent les personnages italo-américains d'un des premiers films qui ont inauguré le genre, *Scarface* de Howard Hawks, tandis que leurs longs visages ressemblent souvent à celui de l'acteur Lee Marvin que Jarmusch aime tant. Le schéma narratif gangster malmène le modèle du genre lui-même, qui, bien sûr, appartient depuis longtemps au grand musée imaginaire de l'histoire du cinéma. Le mouvement est parallèle à celui par lequel Jarmusch utilise et défigure le western dans *Dead Man*. Mais il s'agit aussi d'un trait essentiel de la littérature occidentale inauguré par le *Don Quichotte*, où l'aventure picaresque devient une réflexion au second degré sur ce genre romanesque. *Ghost Dog* est un héros ridicule, un Quichotte, comme le dit Jarmusch lui-même (« À la recherche des genres perdus », suggère le titre d'un article de Philippe Ortoli, dans la *Lettre du cinéma*, n° 12, 2000) : il est un personnage qui glisse à travers des formes désuètes et vit selon des valeurs inactuelles, le code d'un samouraï d'antan.

Tous les commentateurs de *Ghost Dog* l'ont signalé : il s'agit de la rencontre de l'Est et de l'Ouest, d'un contraste entre la culture japonaise ancienne et celle des gangsters. Les gangsters de *Ghost Dog* et leur stupidité sont l'objet d'une parodie constante qui, entre autres, rabat le genre en sous-genre télévisé, les dessins animés que les mafiosi n'arrêtent pas de regarder à leurs écrans de toute taille, dans leurs demeures, leurs bars, leurs voitures. Comme si les films westerns et gangsters n'étaient que de gros *cartoons* avec Félix le Chat et des souris armées jusqu'aux dents.

La cinéphilie de la fin du XXe siècle peut pasticher plusieurs formes et surtout des valeurs auxquelles une partie de la société américaine a cru et continue de croire. La satire permet de critiquer, et la critique des États-Unis est un but constant dans les films de Jarmusch, qui ne sont pas politiques au sens direct du terme, mais qui visent exactement à ne pas glorifier l'idéologie américaine. Tout le contraire, dit Jarmusch, de ce que fait Spielberg dans ses films où les personnages sont tous des capitalistes ou des petits-bourgeois – tous croyant en Dieu et en l'Amérique.

Presque tous les personnages de Jarmusch sont des *outlaws*, créatures déphasées ou aux marges de la société, Eva dans *Stranger than Paradise*, ou Nobody, l'Indien dans *Dead Man*, et bien sûr *Ghost Dog*. Ce qui intéresse le metteur en scène n'est pas tellement l'ethnicité, aujourd'hui à la mode, mais l'aliénation. Une tradition populiste américaine a beaucoup influencé Jarmusch : la photographie de Walker Evans, qui avait fait un voyage à travers les États-Unis, durant la Dépression, pour

capter l'histoire des ces grands abandonnés, les pauvres, les paysans et les prolétaires du Sud du pays. Qu'on regarde ses photos dans *Let Us Now Praise Famous Men* (1936), avec le texte de l'écrivain James Agee : l'aliénation, on la voit, on la touche ; elle est dans le regard vide des yeux des ces êtres – hommes, femmes, enfants, noirs, blancs – qui sont devant la caméra avec la même désolation que les paysages de terre et de pierre, leurs fragiles habitations en bois et leurs vêtements en loques. Outre Walker Evans, d'autres photographes ont laissé des documentaires puissants de la vie réelle aux USA dans les années trente et quarante : Russell Lee avec ses intérieurs si touchants et Dorothea Lange avec ses femmes immigrées si déchirantes. C'est la poésie du désarroi de cet espace américain, où le sol et les objets domestiques les plus insignifiants parlent si terriblement de la détresse humaine qu'on n'a même pas besoin de montrer des yeux ou un visage : un char, une voiture, une grille en bois, une rue à perte de vue, une croix blanche, un cimetière, un tas de briques et de poussière, l'enseigne d'un cireur de chaussures, un trou bien repris d'un bas blanc sur une jambe noire, et mille choses encore qui racontent toute une existence, tellement d'existences, hier comme aujourd'hui.

Il fallait avoir bien intégré dans l'esprit les images de la triste randonnée américaine accomplie par tous les documentaristes engagés des années 1930 et 1940 pour capter les paysages naturels, urbains et humains qui dominent dans les premiers films de Jarmusch, *Stranger than Paradise* et *Down by Law*, volontairement tournés en noir et blanc au début des années 1980. Le démodé de la pellicule se conjugait déjà à une pensée du cinéma qui touche à la matérialité même du film, la photo étant à la base de ce mouvement de rotation imprimé aux photogrammes de l'image filmique. Jarmusch va au fond même de la technique ainsi que d'une tradition de l'art américain : la photographie. Dans le *melting pot*, les formes de jadis bouillonnent et remontent à la surface : le nouveau se fait avec des morceaux du passé qui reviennent dans leurs apparences, mais sans avoir les valeurs d'autrefois. Il s'agit du principe de métamorphose qui a présidé aux transformations dans les genres littéraires. Alors les époques les plus éloignées semblent proches, et on voyage dans le temps comme dans l'espace. Passé, présent, futur, démodé et à la mode, actuel et inactuel : tout se mêle, ce ne sont que des vagues.

Dans un entretien de 2000, Jarmusch affirme ne pas aimer les définitions des périodes et des mouvements et donne, dans une belle image, l'idée des changements et des modes qui se suivent. Beatniks, hippies, punks, etc., il s'agit de vagues : « Si vous regardez l'océan du haut, vous ne pouvez pas conter les vagues. Elles font toutes partie du même océan et n'arrêtent pas d'aller et venir, en se chevauchant, s'affectant les unes les autres. » Telle est l'unité d'effet.

Les vagues ne cessent pas de s'entremêler. Dans l'univers rap de *Ghost Dog*, la trace de la tradition photographique des années 1930 revient par certaines images urbaines qui reprennent, en couleur, quelques plans des premiers films de Jarmusch : ce cimetière de faubourg devant lequel passe souvent *Ghost Dog*, ces jardins publics éreintés, les câbles interminables qui traversent le ciel comme un graffiti anthracite, et encore la cage en métal et bois pour les pigeons que *Ghost Dog* élève sur le misérable toit de Jersey City – mais cela pourrait être dans n'importe quelle ville industrielle de l'Est des États-Unis. Quelques éléments du paysage urbain rappellent ici La Nouvelle-Orléans qui apparaît si souvent dans les photos de Walkers Evans. Inoubliable reste le premier long travelling de *Down by Law* qui va et vient dans les rues de La Nouvelle-Orléans, les immeubles et les gens du quartier noir : une séquence sans solution de continuité embrasse le monde construit ainsi que le monde de la rivière, des arbres et des cabanes fluviales. Mais ce rythme en même temps

uniforme et saccadé, si caractéristique de Jarmusch, n'est pas seulement visuel : il est la forme visuelle que peut prendre la musique, le mouvement d'un lien essentiel entre la bande image et la bande son, sans que celle-ci ne soit jamais ornementale.

On comprend mieux pourquoi Jarmusch dit qu'il y a quelque chose de très américain dans ses films. Il faut bien l'aimer, cette vaste Amérique, pour la comprendre ainsi, en regrettant que même ses présidents ne respectent pas sa constitution (voir l'entretien dans *Le Monde*, 7 septembre 1989). Il faut aimer ses espaces vastes et majestueux qu'on voit dans les photos pâlies par le temps de Carleton Watkins – ses immenses chutes, montagnes et vallées du Yosemite, qui, dans les années 1860, saisissent le sublime naturel, ou, comme un poème de Walt Whitman, glorifient la locomotive lancée à travers les plaines de l'Oregon. Ces photos d'autrefois constituent la base sur laquelle Jarmusch a imaginé des lieux et des scènes de *Dead Man* – cet interminable voyage en train vers l'Ouest au début du film et ce départ en mer à la fin, le corps mourant de William Blake sur une barque, poussé vers l'infini mystique, vers le rien, par Nobody l'Indien. Dans *Ghost Dog*, le ciel, la lune, les nuages et les pigeons avec leurs vols hauts dans l'azur ont le même rôle que les prairies, les montagnes, le fleuve et la mer dans *Dead Man* : une allusion poétique, toute américaine, mais sans aucun mythe de la nature, car le réalisateur pénètre dans des images mentales déjà forgées, consciemment ou inconsciemment, par l'histoire de la photographie. D'ailleurs nous ne saurons pas toujours nous rendre compte si l'image qui nous reste dans la mémoire vient d'un film ou d'une photo.

L'histoire du cinéma ne suffit pas à ce cinéphile radical : Jarmusch veut que nous n'oublions pas cet art qui est la photo, d'où aussi la lenteur typique de ses prises de caméra qui combat la rapidité de l'image-fétiche, celle de la télé et des vidéos. La lenteur alors n'est pas seulement un hommage à Akira Kurosawa, cinéaste aimé par Jarmusch, et découvert à Paris, pendant son séjour en 1974. Le mouvement lent donne la possibilité de souligner l'aspect photographique du cinéma, augmenté, dans les premiers films de Jarmusch, par le tournage en noir et blanc. Jarmusch utilise peu ou pas du tout l'arrêt sur image, technique qui brûle pour ainsi dire la photo à l'intérieur du flux filmique, mais, en revanche, il fait un usage fréquent du fondu-enchaîné ; il aime aussi à le dédoubler encore et encore, comme si, en regardant l'image à l'écran et ses tremblements multiples, nous pouvions assister à la métamorphose, de nuance en nuance, et enfin à la naissance de la photographie dans son bain chimique. Il y a aussi un fondu-enchaîné tellement vibrant et argenté qu'il n'est plus de l'ordre du visuel mais de l'auditif, par exemple, pendant ce long moment où, la nuit, après son vol de voiture, *Ghost Dog* glisse à l'intérieur d'un tunnel désert blanchi par l'éclairage, en faisant miroiter le métal du CD de musique rap qu'il insère dans le tiroir du Hi-Fi de la voiture. Mais, si Jarmusch exploite quelques effets spéciaux numériques dans *Ghost Dog*, c'est avec parcimonie et en ironisant sur leur mythe même : ainsi, dans le monde de la technologie avancée, *Ghost Dog* a choisi de faire circuler tous ses messages grâce à ses pigeons-voyageurs.

Intense est le rapport de Jarmusch à l'histoire de la photographie. Souvent aidé dans la cinématographie par Robby Müller avec ses lumières de réveil matinal, il ne saurait pas négliger des artistes des années 1950-1970, tel Lee Friedlander ou le suisse Robert Frank, avec son inoubliable, infinie *Route 66*, qui est désormais une catégorie de la pensée. À part les routes plus ou moins solitaires ou longues chez Jarmusch, ses plans disposent souvent les habitations et les objets comme les photos de Lee Friedlander, en utilisant un blanc presque aveuglant dans les grilles en bois très basses qui longent les maisons en série, ou reprennent le dernier Walker Evans, avec le

lavabo de son atelier dont l'émail taché brille en dépit du désordre des objets les plus variés et les plus banaux.

Jarmusch aime tresser la nostalgie de la photo aux références à la littérature et au cinéma, aux allusions ouvertes et croisées entre l'une et l'autre, comme *Rashomon*, qui, dans *Ghost Dog*, passe des mains de la fille du boss aux mains du protagoniste et aux mains de la petite Pearline. C'est un recueil de contes d'Akutagawa, jeune écrivain qui se suicida dans les années 1920, mais c'est aussi un rappel évident de Kurosawa, de son film homonyme de 1950, ainsi que de ses films sur la vie des samouraï (non sans passer par le *Samouraï* moderne de Jean-Pierre Melville, un des films préférés de Jarmusch avec *Branded to Kill* de Suzuki).

Un bon metteur en scène est cinéphile : il fait bien plus que citer directement, il élabore la mémoire des images qui l'ont frappé, en fusionnant, comme dans une expérience chimique, les éléments différents, pour en obtenir un nouveau. Un metteur en scène, qui travaille avec le souvenir, suscite le souvenir chez le spectateur : le circuit de la cinéphilie est irrésistible, les images font rêver et se chevauchent, jaillissant sans arrêt, négligeant l'unité de temps et d'action. Car seul compte l'effet. Par exemple, Jarmusch, en dépit de ses paysages américains, naturels, urbains et suburbains, a absorbé toute la mystique de Bresson, son éthique amoral, ainsi que des traits essentiels de sa manière de filmer : comme les personnages d'*Un condamné à mort s'est échappé* ou de *Pickpocket* et encore plus de *L'Argent*, *Ghost Dog* exécute ses opérations criminelles avec une précision qui sacralise les objets, ses mains gantées de blanc ayant la même dextérité que les mains du voleur et du prisonnier chez Bresson. Alors, en voyant le lavabo taché de sang, le rappel de la photographie de Walker Evans laissera surgir l'image calme et violente à la fois d'une scène terrible de *L'Argent* – cette cuvette d'hôtel où le protagoniste lave ses mains après son premier meurtre. La caméra de Jarmusch aime caresser les objets et les gestes, en amplifiant leur sens par la lenteur et la rigueur du mouvement : un véritable rituel religieux est à l'œuvre. Mais surtout, comme les films de Bresson, *Ghost Dog* refuse l'emphase de la psychologie. Les significations viennent des gestes, des choses et des animaux, et non pas de l'expression des yeux et du visage : d'où ce regard constant, égal, non passionné de Forest Whitaker, qui joue le silencieux protagoniste, et de Pearline, qui, elle, peut assister sans frémir à la mort de son ami *Ghost Dog*.

L'imagination, impressionnée par des expériences de toute sorte, fond souvenirs, sensations, pensées : pourquoi alors ne pas conjuguer l'amour pour Bresson et pour le cinéma japonais avec un élément hyper-américain, le plus évident même pour les Européens, et non seulement pour un jeune Américain, née à Akron, ville industrielle de l'Ohio, qui a vécu à New York dans les années 1970 ? On a tous été touchés, même légèrement, par la génération beatnik. Partout, en Europe ou ailleurs, on a associé le *On the Road* de Jack Kerouac avec une image des États-Unis, presque un symbole de la culture américaine des révoltés. Et Kerouac n'a-t-il pas écrit une introduction enthousiaste à *The Americans* de Robert Frank, photographe que Jarmusch a rencontré dans ses soirées new-yorkaises ?

Qui parmi nous n'aurait pas voulu que le film le plus *on the road* des années 1960, *Easy Rider* (réalisé par Dennis Hopper en 1969), ne finit pas avec la tuerie des deux hippies – leurs corps et leurs motos déchiquetés sur le macadam ? *Ghost Dog* réalise ce désir. Dans une séquence qui semble anodine, *Ghost Dog*, en route, après son massacre des mafiosi, s'arrête avec sa voiture, attiré par ce qu'il voit. On est en dehors de la ville, en pleine campagne, une camionnette stationne sur le bord de la route où est étendu le grand corps d'un ours noir. Les deux blancs aux visages peints comme des sioux donnent au spectateur le sens du déjà-vu. *Ghost Dog*, lui-même un

peu « ours » solitaire, descend en souriant de sa voiture et commence une conversation avec les deux hommes, mais ceux-ci passent vite aux armes. Pendant un moment on croit que Ghost Dog aura la même fin que les deux hippies de *Easy Rider* : on reconnaît dans ces blancs les héritiers cinématographiques de leurs tueurs sauvages, ceux qui tuent parce que les deux hippies sont différents, comme différent est un noir. Mais rassurons-nous, Ghost Dog est zen : ce criminel calme et gentil est rapide, il a bien intégré la leçon du samouraï, qui conseille de tuer sans hésitation, car « la voie du Samouraï est celle de l'immédiateté, et il vaut mieux se précipiter de tout son corps ».

#

Les différences devraient vivre ensemble sans faire des massacres : Pearlina a compris le sens de la première histoire de *Rashomon*, là où un crime est raconté de plusieurs manières par les divers personnages. Les regards se croisent et les perspectives varient d'une personne à l'autre : c'est pourquoi Jarmusch aime Balzac, comme il l'affirme dans un entretien de 1989, en parlant de son *Mystery Train*, où trois histoires convergent à Memphis, la ville natale d'Elvis Presley, là où la jeune Japonaise, Mitsuko, a voulu aller pour rendre hommage au chanteur. La morale de *Ghost Dog* se veut la même.

Mais le sens de Ghost Dog est aussi celui de donner un corps filmique à la musique rap, à son message politique et à son rythme. Les lyriques rap racontent l'oppression du blanc, tandis que le composite culturel des éléments musicaux trouve une cohérence dans l'unité d'effet des mots aussi martelés que les sons. Impossible de séparer mots et musique, voix et instruments.

Jarmusch l'a déclaré : il aime faire ses films avec ces images que les autres metteurs en scène élimineraient. Des détails qui sembleraient inutiles comptent immensément pour lui : ainsi, dans *Ghost Dog*, on voit un de ces jardins publics aux frontières de la ville et du rien ; là il y a la camionnette du noir haïtien qui ne vend ses glaces qu'à Ghost Dog, dont il est le meilleur ami, et qui ne parle pas anglais. Mais il est présent, à la fois conscience de toute l'histoire et élément de la vie de tous les jours dans le quartier, un tableau de vie urbaine, comme un poème en prose de Baudelaire qui a la forme de la vie moderne. Tels sont aussi les vieux noirs qui jouent aux échecs sur une table en plein air dans ce jardin, ou les petits groupes de jeunes qui dansent et jouent du hip-hop, que Ghost Dog ne manque pas de saluer en passant.

Hip-hop : c'est la musique urbaine noire par excellence qui est née dans les rues et en glorifie l'existence, car, même commercialisée, elle se veut dans l'impromptu des jeunes gangs, artistes spontanés sans métier et sans école, le fruit même de la vie de la ville et des *suburbs* post-industriels de notre ère technologique. Un espace assez large dans les trottoirs ou dans des parcs publics des quartiers déshérités ou dans les galeries du métro de New York, ou dans n'importe quelle autre ville de l'Est des USA, grande ou petite – Akron, Jersey City ou Cleveland, ou Pittsburgh –, et les cassettes ou les CD émettent les rythmes saccadés qui ont absorbé le bruit des pneus sur la chaussée : voilà, ils surgissent, ils dansent, ils sont plusieurs, toutes les variantes du noir, chacun une tenue différente – une casquette, un chapeau ou un filet bien tendu sur le crâne comme les pirates, des pantalons de gym, ou un costume écriqué noir trop court qui montre les chaussettes, des *sweatshirts* à capuche ou un T-shirt sur lequel on lit un laconique : « I am hip-hop. »

Elles surgissent, ces créatures du macadam et, hip-hop, leurs corps mêmes miment les sons des instruments et le récitatif cassé mais uniforme de la lyrique, ni



chant ni parole, mais entre les deux, encore une modulation différente des voix noires après le blues, le jazz et le rap. Ensemble, à l'unisson d'abord et, par la suite, l'un après l'autre, ils font leur numéro : la tête tourne comme un objet mécanique, le bras et la main suivent dans une direction inattendue, les jambes se croisent dans un tip-tap disloqué qui épouse la poussière et le goudron ; et soudainement les épaules touchent le parterre et le dos tourne sur le sol comme une toupie, tandis que les yeux de ces saltimbanques improvisés restent fixes, vides, durs, aliénés, sans psychologie, sans morale et sans vertu, sans passé et sans avenir, comme les yeux de la serveuse dans le *Bar des Folies Bergères* de Manet. Qui n'a pas été ému par cette esthétique de la laideur urbaine, qui n'a pas été médusé par l'unité d'effet de ce spectacle composite ?

On ne peut pas se tromper : *Ghost Dog*, avec ses rêves inactuels, est cette musique d'aujourd'hui, un long poème en film qui peint la vie moderne et chante la beauté des nuages qui passent, là, tout haut dans le ciel.

Patrizia LOMBARDO