

I. LES FANTÔMES DU WESTERN

1) Le train comme métaphore du cinéma

Depuis *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895) des frères Lumière, il existe une longue tradition qui mêle l'image du train à celle du cinéma, réunies comme symboles de la modernité et, plus spécifiquement, de la révolution industrielle. Mieux encore, le film que l'on considère généralement comme le premier western de l'histoire du cinéma fait d'un train à la fois le lieu principal de son action et la figure centrale à partir de laquelle sont réparties toutes les autres : il s'agit du *Vol du rapide* (*The Great Train Robbery*, 1903) d'Edwin S. Porter. Dès lors, du *Cheval de fer* (*The Iron Horse*, John Ford, 1924) à *Il était une fois dans l'Ouest* (*C'era una volta il West*, Sergio Leone, 1968), en passant par *3h10 pour Yuma* (*3:10 to Yuma*, Delmer Daves, 1957), le train apparaîtra régulièrement, dans de nombreux westerns, comme une métaphore du cinéma, avec lequel il partage la capacité de faire défiler sous les yeux ébahis du spectateur-voyageur les paysages sauvages de l'Ouest américain, mais aussi celle de désigner le passage entre deux époques et/ou entre deux mondes.

La séquence précédant le générique de *Dead Man* s'inscrit manifestement dans cette tradition : parti de Cleveland, William Blake se rend en train jusqu'à la ville de Machine (le terminus, comme le précise avec insistance le cheminot interprété par Crispin Glover) ; et l'on découvre avec lui, progressivement, aussi bien les premiers paysages de l'Ouest que les visages de moins en moins amènes de ceux qui l'habitent.

Cette première séquence définit l'argument du film : un homme, visiblement candide et venant de l'Est civilisé, se rend dans l'Ouest, où domine encore la loi du talion, pour y exercer son métier (il est comptable). Le spectateur familier du genre ne peut d'ailleurs manquer d'y reconnaître une trame narrative traditionnelle : elle servait déjà d'argument, par exemple, à *L'Homme qui tua Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), l'ingénu — en l'occurrence, un jeune avocat — y étant interprété par James Stewart. Mais ce pré-générique prend également, comme on va le voir, une valeur programmatique aussi bien au niveau narratif qu'au niveau figuratif¹.

¹ L'analyse qui suit s'inspire, pour partie, de la remarquable étude que Véronique Campan a consacrée au « principe d'anamorphose » et dans laquelle elle évoque notamment *Dead Man* : « Le principe d'anamorphose », in *Du Maniérisme au cinéma, La Licorne* n° 66, 2003, pp. 35-50.

→ Chapitre 1 du DVD — 00 : 00 : 29.







19



20a



20b



21a



21b



21c



22



L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat

La séquence est rythmée par des plans d'extérieur sur les roues du train (1 et 7) et par de nombreux fondus au noir (à chaque fois suivis d'un fondu d'ouverture), dont certains coïncident avec l'assoupissement de William Blake. Les fondus en question ne se contentent donc pas d'introduire des ellipses permettant de découper le voyage en une série de saynètes : ils introduisent, en outre, le motif du sommeil qu'on retrouvera tout au long du film et qui prépare le voyage final de Blake dans la mort.

Jusqu'à l'arrivée du cheminot dans le wagon, chaque saynète est l'occasion d'introduire un nouveau paysage (6, 10 et 17) et/ou de nouveaux personnages (2, 5, 8, 15 et 16). L'évolution des uns comme des autres est fortement connotée et elle marque la progression vers l'Ouest : on passe de la plaine (6) aux montagnes (10), du chariot abandonné (6) aux tipis délabrés (17), des costumes de ville (2) aux vêtements des fermiers (5), puis aux peaux de bêtes des trappeurs (8, 15 et 16). Les femmes disparaissent d'ailleurs peu à peu pour laisser la place aux visages de plus en plus patibulaires des hommes...

Mais ce voyage dans l'espace peut également être compris comme un voyage dans le temps, un retour au passé : l'Ouest est une figure tout autant historique que géographique, un espace-temps que le film convoque en son ouverture et désigne comme étant celui des ruines (d'où l'état du chariot et des tipis). C'est, plus précisément encore, à un voyage cinématographique que nous invite cette séquence en sollicitant les vestiges du western, à un retour aux origines du cinéma confirmé par le choix du noir et blanc, mais aussi par le premier plan de la séquence suivante : il cite, en effet, explicitement *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (22).

Cette mise en relation du voyage en train et du cinéma prend également forme à travers le défilement du paysage, qui suggère celui de la pellicule jusqu'au détail significatif des barres verticales et horizontales renvoyant à la séparation des photogrammes (6 et 17). Et les fondus au noir prennent alors une tout autre valeur : ils évoquent les éclipses visuelles inhérentes au défilement des photogrammes lors d'une projection cinématographique (les noirs introduits par un obturateur pour éviter un effet de scintillement). Autrement dit, ce que les plans de cette séquence mettent en jeu, c'est leur matière filmique même, afin d'introduire une remarquable mise en abyme de la situation spectatorielle : le début du récit filmique met en scène le lancement de la projection dans la salle de cinéma. Cela est encore montré à travers les plans insistant sur le regard de Blake et sur ses lunettes, lesquelles réfléchissent la lumière

provenant de la fenêtre du wagon (4 et 9a) : les carreaux des lunettes désignent ainsi une surface écranique qui double la toile sur laquelle est projeté *Dead Man*...

Le dialogue vient, enfin, corroborer cette hypothèse de lecture. Lorsqu'il s'assied en face de Blake, le cheminot file la métaphore introduite par les plans précédents : « *Look out the window. And doesn't this remind you of when you were in the boat ? And then later that night, you were lying, looking up at the ceiling, and the water in your head was not dissimilar from the landscape, and you think to yourself : "Why is it that the landscape is moving, but... the boat is still ?"* ». Le bateau, comme le train et comme un travelling de cinéma, provoque l'illusion d'un voyage immobile : l'œil ne bouge pas tandis que le paysage se déplace.

D'autre part, ce dialogue annonce évidemment la dernière séquence du film : Blake y est allongé sur le bateau devant le conduire vers « l'autre monde » et il observe alternativement le ciel et le rivage qui s'éloigne — ce que le défilement des mentions graphiques du générique vers la « profondeur » noire de l'image prépare également (21a). Le cheminot délivre ainsi un message funeste, d'ailleurs décliné tout au long de la conversation (« *Machine ? That's the end of the line* », ou encore, juste avant que retentissent les coups de feu des chasseurs de bisons : « *You're just as likely to find your own grave* »). Mais ce message qui prévoit l'avenir, en annonçant à Blake les dernières images qu'il verra avant de mourir, est curieusement délivré *au passé* : il s'agit bien de se souvenir (« *remind* ») d'un événement qui est censé avoir déjà eu lieu (« *when you were in the boat* »). Cela revient à dire que, pour le cheminot, Blake est déjà mort — et, avant même qu'il soit effectivement blessé mortellement par le fils de John Dickinson, que son dernier voyage (celui qu'évoque la citation de Michaux sur laquelle le film s'est ouvert) a déjà commencé. Cela ne fait que renforcer le sentiment d'une traversée ou d'une trouée du temps, d'une trajectoire en avant qui serait aussi un retour, d'une confusion entre les origines et la fin, entre la naissance et la mort (comprise comme une « renaissance » ?) : en somme, le sentiment d'un temps circulaire que la suite du film n'en finira pas de déployer.

Et le cheminot n'est pas seulement un messager ; c'est aussi un passeur, double de Charon, fils des ténèbres et de la nuit, que son visage couvert de suie ne manque pas de rappeler (20) : les deux premiers plans le concernant encadrent le passage du tunnel (11 et 14), tandis que l'entrée (12) et la sortie du train (13) sont elles-mêmes séparées par un fondu au noir et un fondu d'ouverture. La mise en abyme de l'entrée dans le film est alors achevée — faut-il

rappeler que le générique constitue bien, au cinéma, un *seuil* entre la réalité extradiégétique (celle de ceux, précisément, dont le nom figure au générique, mais aussi celle des spectateurs) et la réalité diégétique (celle de l'univers fictionnel) ?

Nous entrons donc dans le film comme on entre dans le territoire de la Mort, avec sa géographie et sa temporalité propres, un monde de ruines où se confondent le passé, le présent et l'avenir, un monde *en sommeil* qui menace de s'évanouir à tout instant, un monde de fantômes où chaque être s'avère à la fois vivant et mort, présent et absent — tout cela constituant une assez bonne définition du cinéma...

Il ne reste plus alors qu'à disséminer les os du *Dead Man* dans la « matière » filmique (21b et 21c) pour que chaque événement et chaque figure qui apparaîtront désormais dans le film semblent n'être qu'un morceau du squelette narratif et figuratif élaboré dans cette séquence, puisque tout ce qui va advenir nous a déjà été raconté ici, puisque tout ce qui va prendre forme nous a déjà été montré ici, puisqu'il ne s'agit jamais que de ressusciter une dernière fois les fantômes du western...