

***Mystery Train* : mise en abyme de l'espace pictural de Edward Hopper**

Delphine CHARTIER
Université Toulouse II

Mystery Train (premier film en couleur de Jim Jarmusch) se présente comme le voyage immobile de personnages en transit dans une ville moribonde du cœur des États-Unis : Memphis. C'est en quelque sorte un avatar du "road movie" puisque le film est, en réalité, privé de mouvement physique comme de mouvement temporel. Pourtant, le spectateur n'en est pas immédiatement conscient en raison du découpage du film en trois histoires successives apparemment sans aucun lien entre elles. Il en va de même des titres, lesquels sont fort révélateurs d'un rapport particulier entre le temps et l'espace (*Far from Yokohama, A Ghost, Lost in Space*). Mais, dès le début de la deuxième histoire, cette illusion est démentie à la fois par les images et par la bande son. Cette dernière est en effet un des éléments qui donnent au temps du film son architecture statique; en particulier, seule la répétition des sons signale au spectateur la simultanéité d'événements qui, du fait du montage, semblent survenir les uns après les autres.

Cependant, le spectateur est également frappé par le parallélisme entre les situations, les attitudes, voire même les destinées, des trois protagonistes principaux. Ce sont tous des étrangers au comportement somnambulique. Le hasard veut qu'ils soient réunis dans le même hôtel, lieu qui, par ailleurs, tout comme la ville elle-même, semble avoir connu des jours meilleurs et se trouver irrémédiablement engagé sur la voie de la déréliction. La mort est là qui rôde, issue tantôt seulement potentielle, tantôt bel et bien actualisée, d'une violence qui s'exerce contre l'autre, ou contre soi-même, selon les cas.

Ces personnages se croisent, captifs de l'espace illusoire que constituent les rues de Memphis. Ils se côtoient sans le savoir, s'enferment dans l'espace clos d'une chambre où ils sont confrontés à cet autre (parfois le fantôme d'Elvis Presley) dont la

Spectacle et specularité

présence désirée et redoutée ne fait qu'accroître leur solitude. S'immobilisant sur des seuils pour tourner leur regard vers un "ailleurs", ils tentent d'échapper aux cadres multiples qui les emprisonnent, à la recherche d'un espace mythique qui ne serait pas fracturé. Quoique fonctionnant par couples, ils semblent incapables du moindre échange, soit en raison de leur non maîtrise de l'anglais, soit que, parlant la même langue, leur béance intérieure les aliène au monde.

En voyant défiler sous ses yeux les images de *Mystery train*, le spectateur éprouve une impression diffuse de déjà vu, il a le sentiment d'être plongé dans un univers qui ne lui est pas inconnu. Il est, en effet, interpellé par une série d'indices de surface dont le plus immédiat est peut-être la présence récurrente de certaines couleurs : terres de Sienne intenses, verts patinés et rouges ardents, ainsi que leur organisation chromatique, laquelle est étrangement discontinue dans de nombreux plans. Les jeux de lumière sont eux aussi saisissants, du fait de l'opposition entre une lumière artificielle aveuglante pour les intérieurs et l'obscurité des extérieurs nuit. Viennent ensuite les lieux et les objets du décor : paysages urbains déserts, espaces de transit impersonnels (compartiment de train, hall et chambres d'hôtel, bars) puis les personnages étrangement déconnectés, comme contaminés par le vide de la ville. Autant d'images dysphoriques qui sont à l'évidence chargées d'échos des œuvres d'Edward Hopper et dans lesquelles le spectateur familier de l'univers du peintre pensera reconnaître telle ou telle toile.

Et pourtant, après s'être livré à une reconstitution mentale de ces tableaux, c'est-à-dire des lieux, des objets, des couleurs, et des attitudes des personnages, force est d'admettre qu'il n'existe pas de correspondance exacte entre les tableaux du peintre et tel ou tel plan du film. De *Early Sunday Morning* à *Hotel by a Railroad* en passant par *Nighthawks*, *Morning in a City* ou *Compartment C.*, certes les échos sont nombreux, les "emprunts" vraisemblables, mais Jarmusch, tout en se nourrissant du regard de Hopper, se livre à un décalage systématique du signifiant pictural, soustrayant en quelque sorte à la peinture des instants prégnants pour les inscrire dans son univers personnel. Le réalisateur ne déclarait-il pas déjà lors de la sortie de *Down by Law* en novembre 1986 :

Personne ne peut prétendre créer une histoire profondément originale. On passe par les références, même involontaires. Il est impossible de créer à partir de rien puisque nous sommes inondés d'influences et de lieux communs. Par contre, on peut traiter d'une manière neuve cette somme d'éléments qui font désormais partie de notre culture cinématographique. Ne pas viser l'originalité absolue mais prendre des références comme base de sa propre création. Dès lors, on commence à devenir personnel et à faire quelque chose de nouveau. L'agencement personnel d'éléments connus peut alors devenir le langage et le style du réalisateur¹.

¹ Jim Jarmusch, Interview publié dans *Revue du Cinéma*, Nov. 1986, 59.

Delphine CHARTIER : Jim Jarmusch

Le cinéaste, il est vrai, est proche du peintre, puisque tous deux doivent choisir des angles de prise de vue, des échelles de plans, des cadrages, des couleurs, et des éclairages visant à créer des effets signifiants : une rue représente le microcosme d'une ville, un plan de la rue condense la vision de la ville qui, à son tour, par effet de métonymie, stigmatise une réalité spatiale et sociale.

C'est ce que P. Fresnaut-Desruelle décrit en ces termes :

D'une part, la dimension picturale de la toile fait de celle-ci un ensemble centripète où les formes objets se co-déterminent mutuellement selon une économie de type métaphorique (chaque item se charge de symbolisme) mais d'autre part, l'effet d'imagerie inhérent à ce type de composition installe cette dernière dans la logique de la narrativité².

Mais si, toujours selon P. Fresnaut Desruelle, "l'image fixe est impropre à prendre en charge le récit", le cinéma, lui, par son dispositif, semble devoir assurer une cohérence narrative. Nous étudierons donc les principaux traits du style d'Edward Hopper avant d'analyser la cohérence narrative des images fixes dans le film de Jarmusch.

Les codes picturaux d'Edward Hopper

Lorsqu'il se mettait au travail, Hopper, qui, s'il n'avait pas envie de peindre, allait au cinéma³, se servait abondamment de procédés cinématographiques tels que les angles de prise de vue : plongée ou contre-plongée, et les perspectives déformées et inhabituelles. Mais, contrairement à un réalisateur qui dispose d'une multitude d'images, un peintre doit choisir un instant unique au sein du déroulement d'un événement, c'est-à-dire procéder à un "arrêt sur image", pour ainsi dire, et faire en sorte que, par le cadrage, la composition et les couleurs, l'image donne accès au monde diégétique interne au tableau.

Comment procède Hopper? Il choisit des éléments emblématiques de "the American scene" censés représenter le dynamisme d'une société en pleine mutation et, par le jeu des compositions picturales, il peint des lieux où il ne se passe rien, des "scènes sans scènes", en quelque sorte. Il compose sa toile de l'Amérique, selon J.P. Naugrette, "sur la présence de l'absence et l'absence de la présence. (...) C'est paradoxalement l'absence de toute présence humaine qui finit par dire la vie⁴."

² Pierre Fresnaut-Desruelle, *L'Eloquence des images*, Paris : P.U.F., 1993, 188.

³ Catalogue de l'exposition du Musée Cantini de Marseille : *Edward Hopper*, Marseille : Ed. Adam Biro, 1989, 84.

⁴ Jean-Pierre Naugrette, *Lectures Aventureuses*, Paris : Ed. de l'Espace Européen, 1990, 231.

Spectacle et spécularité

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le motif récurrent des voies de circulation : routes, rues et voies ferrées, est toujours générateur d'immobilité. Ces artères qu'aucun véhicule ne sillonne courent parallèlement au bord inférieur du tableau; qu'elles apparaissent en premier plan ou en arrière-plan, elles ne traversent pas les villes, elles les longent, laissant de côté maisons et habitants, les rejetant hors du temps.

Dans *House by the Railroad* (1925) et *New York, New Hampshire & Hartford* (1931), la composition picturale met en valeur les rails (au premier plan) qui courent parallèlement au bord inférieur du tableau et semblent s'étendre au-delà du cadre. Le regard du spectateur est alors entraîné dans un hors-champ latéral qui semble se prolonger à l'infini. La force centrifuge suggérée par ces voies de migration que sont les rails connote une certaine mobilité, une continuité temporelle impliquant une progression; or cet élément vital est nié par l'angle en légère contre-plongée qui, en privant la maison de sa base, la réduit à ne plus être qu'un élément de décor abandonné. Les forces vives ignorent la maison et la réduisent à l'état de fantôme.

Dans *Hotel by a Railroad* (1952), ces mêmes rails apparaissent décentrés à l'arrière-plan, à peine visibles dans l'encadrement d'une fenêtre, tout en représentant la seule issue vers laquelle l'homme puisse porter son regard, l'horizon quant à lui étant obstrué à gauche par l'angle d'un mur, au fond par un mur aveugle et à droite par le cadre même de la fenêtre. Le ciel s'en trouve réduit à n'être qu'un minuscule rectangle cerné de toutes parts. Là encore, la voie ferrée est le seul élément dynamique, le seul support où puisse s'incarner le désir naturel de l'homme assoiffé d'espaces non fracturés.

Avec *Early Sunday Morning* (1930), l'angle de prise de vue latéral, l'absence de profondeur, la prédominance des lignes horizontales des façades alignées le long d'une rue sans aucune présence humaine, les ombres allongées de deux des artefacts urbains représentatifs de "the American scene" que sont l'enseigne de coiffeur et la borne d'incendie, conduisent le spectateur à lire l'image en extension en quelque sorte. Cette portion de rue, ces fenêtres et ces ombres nous apparaissent dès lors comme des lieux de vie où l'action ne semble plus avoir de raison d'être⁵ tout en se poursuivant à l'infini. Dans un tel contexte, la route ou son avatar, le rail, suggèrent plutôt l'immobilité que le mouvement; ils déterminent une frontière qui réduit l'alignement des immeubles à n'être qu'un décor de théâtre, à moins qu'il ne s'agisse de décors de film.

La notion de décor est d'ailleurs particulièrement soulignée par l'emploi que fait Hopper du motif de la fenêtre, lequel est décliné sous toutes ses formes : fenêtre de train, large baie vitrée de motel ou de vitrine, fenêtre d'hôtel, pare-brise de voiture. Instaurant un cadre dans le cadre, un "écran second", Hopper reprend, en la détournant, une pratique picturale académique (la "veduta", échappée aperçue par une fenêtre qui dédouble le tableau) :

⁵ Jean-Pierre Hameury, *Edward Hopper*, Paris : Ed. Folle Avoine, 1992, 19.

Delphine CHARTIER : Jim Jarmusch

l'écran second est, pour sa part, une délimitation spatiale, une restriction visuelle, un marquage de champ, une figure de l'image, et il a toujours, comme tel, quelque chose de muet, il agit le redoublement sans le parler, il l'accomplit sans le déclarer.⁶

Par ce procédé, Hopper présente l'espace dans sa bipolarité: intérieur/extérieur, lumière/ombre, rural/urbain, et suscite une tension qui débouche non pas, comme on pourrait s'y attendre, sur un conflit, mais plutôt sur une béance. Dans l'univers hoppérien, la fenêtre représente, au mieux, un seuil sur lequel s'exercent des couples de force antinomiques, au pire, une séparation radicale entre deux espaces. Que le protagoniste soit assis de profil par rapport à la fenêtre, et semble l'ignorer, qu'il lui tourne le dos ou qu'il se tienne face à elle, celle-ci ne fait que le renvoyer à la vacuité de son propre univers intérieur.

La composition de *Compartment C* (1938) illustre bien ce procédé. Le regard du spectateur est tiraillé entre deux pôles : la femme assise (dans le coin droit) et la fenêtre du train (occupant la partie gauche du tableau) qui laisse apercevoir un paysage naturel: un pont enjambant un fleuve et la masse sombre d'une forêt à l'horizon. De ce fait, le paysage est devenu une image à l'intérieur d'un cadre, image ignorée par la femme qui est absorbée dans une activité de lecture. Des perspectives décentrées et du chromatisme accentué des verts qui colorent l'ensemble du compartiment, naît une tension entre l'existence d'un monde naturel exprimée par le paysage extérieur relégué à l'arrière-plan, derrière une vitre, et le besoin d'un paysage intérieur, ce qui semble suggéré par le regard et le corps de la femme ainsi que son livre.

Dans *Automat* (1927), la vitre de la devanture du restaurant occupe la majeure partie du cadre à l'arrière-plan; elle sert de miroir où se reflètent les deux rangées de lampes éclairant l'intérieur, et n'autorise en aucune manière la vue sur l'extérieur. Le personnage féminin qui tourne le dos à cette vitre semble se tenir à la lisière de deux mondes, lisière elle-même menacée par l'invasion de l'espace extérieur. De même, dans *Nighthawks*, l'obscurité et le vide de la rue s'insinuent à travers la vitre au point de pénétrer jusque dans l'espace intérieur qui cerne les personnages, lesquels se détachent sur un fond violemment éclairé à la manière des faux contre-jours de Toulouse-Lautrec.

Toutefois, la plupart du temps, le protagoniste, homme ou femme, fait écho à la position qu'occupe le spectateur : il se tient face à une fenêtre et observe un point quelconque à l'horizon. L'espace désigné par ce regard apparaît comme un tableau dans le tableau et ce qui caractérise ce tableau là, c'est une absence totale de vie : murs aveugles, fenêtres aux stores baissés ou murées qui, en retour, contaminent l'observateur.

C'est aussi par la combinaison des effets de perspective (axes de fuite décentrés), des lignes (horizontales/verticales), des oppositions ombres/lumières, et d'une certaine discontinuité chromatique que Hopper réussit à montrer l'aliénation et la

⁶ Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1991, 73.

Spectacle et specularité

solitude de ses protagonistes. La fixité d'un regard qui semble parfois dirigé vers le spectateur est symbolique d'une désaffection profonde. Lorsque Hopper met deux personnages en présence, il fait en sorte que leurs regards ne se croisent pas. Bien au contraire, les axes visuels déterminent des limites, des frontières qui séparent les individus dont seuls les corps sont présents au monde.

Parfois, cette séparation est marquée par les zones d'ombre et de lumière qui, en façonnant des formes géométriques, excluent l'un ou l'autre personnage.

Selon Renner⁷, Hopper transforme ainsi la tension entre espace animé et inanimé en un jeu de lumières et d'ombres sur des contours à angle droit.

Dans *Morning in a City* (1944), l'effet de tension résulte de la division de l'espace pictural en deux zones par la lumière provenant d'une fenêtre. Celle-ci crée une ligne de démarcation située exactement au milieu du corps d'une femme qui se tient comme figée, debout devant la fenêtre. Cette lumière, écrit Hameury, est une "pâte, une glu dans laquelle, par mégarde, se sont laissé prendre les êtres et les choses. Plutôt que de couler, de s'épancher, de ruisseler, elle coagule, solidifie, congèle⁸."

A ces juxtapositions d'éléments contradictoires s'ajoute l'utilisation très spécifique que fait Hopper du rouge. On ne peut, en effet ignorer des taches rouge vif : cheminées, lèvres peintes des femmes, vêtement, pan de rideau, qui attirent le regard comme autant de traces d'une vie qui, par ailleurs, semble avoir quitté à jamais cet univers.

Comment l'espace pictural de Hopper peut-il être intégré à l'espace filmique de Jarmusch?

Le cinéma de Jarmusch se pose d'emblée comme un cinéma de type réflexif qui suppose le recours à des citations et implique la connaissance par le public de l'oeuvre citée. Le spectateur est invité à jouer un rôle actif et à mettre en oeuvre sa mémoire culturelle afin d'apprécier le film à sa juste valeur. Dès lors, la recherche de ces citations et de leur origine s'avère indispensable, elle fait partie intégrante du processus de visionnement.

Nous limiterons cependant notre étude à la seule analyse des signifiants filmiques qui nous semblent pertinents en regard de l'espace pictural propre à Hopper et nous nous attarderons plus particulièrement sur deux seulement des trois films qui composent *Mystery Train*, à savoir *Far from Yokohama* et *A Ghost*.

Le concept d'extension latérale, capital chez Hopper ainsi qu'il a été vu plus haut, trouve une illustration frappante dans les quatre plans exactement symétriques qui viennent ouvrir et clore le film. Ces plans, représentant des rails sur lesquels on voit

⁷ Rolf Günter Renner, *Edward Hopper*, Cologne : Benedikt Taschen, 1990, 36.

⁸ Hameury, 36.

Delphine CHARTIER : Jim Jarmusch

arriver puis repartir un train, semblent fournir les limites latérales d'un cadre à l'intérieur duquel la syntagmatique filmique vient se loger : les trois historiettes se superposent alors pour ne plus former qu'une seule image — elle-même réductible à un décor — c'est-à-dire une chambre d'hôtel avec vue sur une voie ferrée dans une ville pétrifiée.

Dans cet espace clos, des personnages en quête d'existence sont venus s'engluier. Comme prisonniers de leurs fantasmes, ils se tiennent hésitants sur des seuils, dans une attente interminable.

Tout se passe comme si le film tout entier était contenu dans un cadre à l'intérieur duquel Jarmusch aurait créé délibérément un effet statique en faisant alterner de longs plans fixes, des travellings latéraux répétitifs et des plans frontaux. C'est donc dans ce cas par effet de métonymie que l'image filmique devient aussi signifiante que la toile du peintre. D'où le sentiment d'une "mise en abyme" de l'espace pictural "à la Hopper" que peut éprouver le spectateur.

Si nous examinons le montage des premiers plans, nous constatons que chaque plan est séparé du suivant par un plan de coupe noir, ce qui a pour effet de créer une rupture dans la continuité filmique et d'isoler chaque image de la suivante. Le premier plan cadre, dans une diagonale barrant l'écran du coin supérieur droit vers le coin inférieur gauche, une voie ferrée encaissée au fond d'une gorge étroite à la végétation luxuriante. Le train entre par le fond, en haut à droite et traverse le champ de la caméra vers la gauche. Le plan suivant contraste fortement avec le précédent. C'est un plan resserré qui cadre les wagons du train dans leur course oblique. Le troisième plan, également resserré, crée un effet de proximité d'autant plus grand qu'il révèle l'intérieur d'un compartiment dans lequel sont assis deux jeunes Japonais. Avec la fenêtre du train derrière laquelle défile le paysage, Jarmusch introduit un second écran occupant toute la largeur de l'écran filmique et les deux tiers de sa hauteur. Au premier plan, se faisant face, les deux jeunes Japonais, l'un et l'autre munis des écouteurs de leur baladeur et isolés dans leur univers intérieur, sont fort peu attentifs à l'environnement. La jeune fille n'accorde au paysage qu'un regard fugitif et semble lui préférer le reflet de sa propre image dans le miroir de son poudrier; le jeune homme, quant à lui, offre un regard inexpressif dans un visage totalement figé.

Les plans suivants, faisant alterner plans larges et plans resserrés, montrent le déplacement du train; celui-ci est toujours de la droite vers la gauche, ce qui suggère peut-être une régression plutôt qu'une progression. Jarmusch se sert de la fenêtre du train pour cadrer un réel qu'il met à distance. Ce qui est vu à travers cette fenêtre par le spectateur et vraisemblablement par les deux voyageurs (étant donné la direction de leur regard qui balaie distraitemment le paysage), c'est un espace naturel (plan resserré assorti d'un effet de contre-plongée sur des graminées) perverti par des signes d'urbanité : amoncellements de carcasses de voitures, piliers d'autoroute, superposition et entrelacs de voies routières. Les plans consacrés à l'entrée du train en gare de Memphis cadrent systématiquement des rails fuyant de part et

Spectacle et specularité

d'autre de l'écran; puis le train repart d'où il est venu, abandonnant ses rares passagers sur un quai désert. La diagonale symbolique empruntée par le train, par ses voyageurs et par le spectateur entraîne les uns comme les autres vers un univers déconnecté du présent, une ville où vivent des êtres fantomatiques, exsangues, ne dépendant pour leur survie que d'un passé mythique, celui d'Elvis Presley. La ville, réduite à un alignement de façades, apparaît comme un simple décor s'étalant sous nos yeux jusqu'au moment où le train viendra reprendre ses voyageurs, lesquels resteront toujours hantés par l'image de l'Amérique qu'avait rêvée pour eux ce même Elvis Presley.

Pour le spectateur qui observe ces personnages dans le rectangle écranique, l'itinéraire ne peut être que frontal. Mais pour les deux visiteurs que la caméra accompagne tout au long de leur déambulation au moyen de travellings latéraux, cette trajectoire est orientée vers des lieux précis : la maison d'Elvis, son studio d'enregistrement, ce qui implique une progression dans l'espace. Pourtant, c'est une impression d'immobilité qui gagne progressivement le spectateur, du fait de la contradiction entre les directions suivies par les deux marcheurs infatigables que sont "nos" Japonais. Les raccords de direction sur les personnages sont contredits à plusieurs reprises; en effet, entrés dans le champ par la gauche, ils se déplacent vers la droite puis inversement, ce qui constitue une rupture en ce qui concerne l'un des codes majeurs du film réaliste.

L'effet statique ressenti pendant le visionnement de *Far from Yokohama* est encore renforcé par les images de *A Ghost*. Jarmusch choisit de filmer l'errance de Luisa en la cadrant dans les mêmes rues désertes, reprenant les mêmes échelles de plans, les mêmes angles de prise de vue. Mais Luisa, elle, contrairement aux Japonais, ne recherche rien; elle est entre deux avions et son vagabondage est la métaphore spatiale de l'attente qui lui est infligée par le hasard. L'horizontale prédomine et les cadrages soulignent une fois encore les façades délabrées, les devantures obscurcies par des journaux, les fenêtres aux stores baissés, les cinémas désaffectés, les boutiques de coiffeur fermées.

Le spectateur retrouve là deux des caractéristiques de l'oeuvre de Hopper, à savoir l'angle plat et le manque de profondeur de champ, dont l'effet de sens serait l'effacement des codes perspectifs réalistes classiques.

Cependant, du fait de la narrativité filmique, c'est aussi par le biais de la temporalité que Jarmusch réussit à "engluer" le spectateur d'une manière qui rappelle celle de Hopper.

En effet, dès les premiers plans de *A Ghost*, les indices s'accumulent, signalant au spectateur les chevauchements spatiaux et chronologiques entre les deux histoires : la même bande son accompagne la déambulation de Luisa dans les rues de Memphis, le même sifflement annonce le passage du train sur le pont proche de l'hôtel, c'est le même coup de feu qui est entendu juste après les premières mesures de "Blue Moon". Très vite, le spectateur comprend que ce qui va suivre est en réalité concomitant avec ce qu'il a déjà vu : le temps et la continuité

Delphine CHARTIER : Jim Jarmusch

syntagmatique paraissent donc abolis.

Outre ce procédé, les nombreux plans fixes, dont la durée ne craint pas d'atteindre les limites de la saturation en ce qui concerne le spectateur, cadrant des personnages de face, côte à côte, immobiles, dans une position d'attente, ajoutent encore à cette impression d'une temporalité qui serait en quelque sorte "plate", c'est-à-dire, calquée sur l'angle plat "à la Hopper" que privilégie l'œil-caméra. Hopper avait une prédilection pour le statique, il figeait l'instant; Jarmusch filme des états, il paraît nier le flux de la vie et ironiser sur l'illusion d'une syntagmatique filmique.

Par ailleurs, multipliant les encadrements, Jarmusch joue également d'effets de "surcadrage"⁹. Il invite le spectateur à regarder un personnage en train de regarder par la fenêtre ou de photographier un autre personnage, ce qui donne lieu à des recadrages systématiques dans un but de décentrement.

Deux séquences qui se déroulent à l'intérieur de l'hôtel illustreront notre propos. La première se situe dans *Far from Yokohama*. Les plans sur les deux Japonais dans leur chambre comportent de multiples cadres à l'intérieur du cadre filmique : cadre d'Elvis Presley accroché au-dessus du lit, encadrement de la porte de la salle de bains derrière lequel on aperçoit un miroir, cadres des photos d'Elvis que découpe la jeune Japonaise pour les coller dans un album, cadre fictif dans lequel le jeune homme emprisonne, en les photographiant, les objets impersonnels qui décorent la chambre : lavabo, lampe, table de nuit, etc., ou encore, cadre décentré de la fenêtre devant laquelle il reste figé, son regard vide formant un contraste ironique avec sa déclaration laconique : "Je suis heureux." De ces décadrages et recadrages successifs résulte une forte tension visuelle qui n'est pas sans évoquer celle qu'éprouve le spectateur de *Hotel by a Railroad* de Hopper.

Tout comme le protagoniste du tableau, le jeune homme qui est tourné vers l'extérieur voit un pont de chemin de fer enjambant une artère où la circulation automobile est quasi inexistante. A ce moment, la bande son signale l'arrivée d'un train qui, dans une traînée lumineuse, troue l'obscurité et traverse l'écran de la gauche vers la droite.

Au même instant, dans une chambre voisine, Dee-Dee, debout devant une fenêtre semblable dans une posture rappelant celle de son voisin japonais, regarde, elle aussi, en direction de cette voie suspendue qui fracture l'espace. Comme chez Hopper, la fenêtre est ici ambivalente. Certes, elle est ouverte sur l'extérieur mais elle est inopérante. Pour l'un comme pour l'autre, l'attente d'un "monde meilleur" sera vaine car l'hostilité latente de cet espace est soulignée par le jeu des contrastes entre l'obscurité et la lumière. D'ailleurs, la lumière façonnée en formes géométriques et projetée sur les murs crée des cadres supplémentaires, délimite un espace de la capture à la fois focalisant et aliénant.

Cette même lumière froide (qu'elle soit artificielle ou non)

⁹ Jacques Aumont, *L'Image*, Paris : Nathan Université, 1990, 116.

Spectacle et specularité

éclaire la silhouette de la jeune femme et la réduit à un simple corps qui ressemble étrangement au modèle féminin que l'on trouve presque toujours chez Hopper. Saisie dans une semi nudité et doublement exilée par le rectangle lumineux projeté sur le mur, le visage blafard, les jambes longues et musclées, la jeune femme debout devant la fenêtre est pétrifiée dans une solitude radicale.

Parmi les procédés "hoppériens" utilisés par Jarmusch pour faire naître la tension chez le spectateur, le recours à un chromatisme accentué est particulièrement fréquent.

Les plans récurrents cadrant les deux employés de l'hôtel, assis côte à côte derrière le comptoir, comme s'ils faisaient partie intégrante du décor, l'un vêtu d'une veste rouge vermillon, l'autre d'un uniforme gris, se détachant sur un fond verdâtre, semblent être des variantes de *Nighthawks*. Ces personnages, tout comme ceux de Hopper, sont figés dans une attente interminable, celle d'un événement qui, semble-t-il, ne se produira jamais.

C'est enfin également avec le signifiant pictural que Jarmusch souligne la vacuité des échanges humains et, plus particulièrement, de ceux à l'intérieur du couple. Le contact oculaire entre les personnages, et entre ces deux employés tout particulièrement, ne se produit jamais car les regards des personnages ne peuvent se croiser. Tantôt l'un des deux regarde hors champ (c'est le cas du jeune Japonais), tantôt ce sont les axes de leur corps qui suivent des lignes parallèles (les deux employés), ou encore, l'un ou l'autre est impliqué dans une activité solitaire telle que la lecture (ou le collage, pour la Japonaise, et la prise de vue, pour son mari) et signifie par là sa volonté de se retrancher dans son propre univers, soit, enfin, il se dissimule derrière des lunettes noires.

Il semble pourtant que le désir d'un échange social revendiqué par certains protagonistes soit signalé par l'utilisation très circonscrite que fait Jarmusch de la couleur rouge. Rares, en effet, sont les taches de rouge dans le film : lèvres peintes de la jeune Japonaise, valise rouge du couple, sac à main de Luisa, veste du gérant. On remarque qu'un seul membre de chaque couple est porteur de la couleur chaude et qu'il échoue à convaincre son partenaire de la partager. L'exemple que nous retiendrons est le baiser provocateur que donne à son compagnon la jeune fille qui vient de se peindre outrageusement les lèvres. Le plan resserré qui cadre le visage du jeune homme barbouillé de rouge et transformé en masque de clown montre la même désaffection que celle qui accable les personnages hoppériens.

Tout ceci est-il suffisant pour affirmer que *Mystery Train* est un film nourri de l'œuvre de Hopper? Certes, ce film contient des traces visuelles, à la fois chromatiques, formelles et symboliques, qui sont clairement lisibles pour le spectateur auquel l'œuvre de Hopper est familière, et cela grâce à des citations localisées d'une manière ponctuelle mais récurrente. Peut-on parler de subversion? Il s'inscrit plutôt dans une certaine continuité puisque Jarmusch ajoute au signifiant pictural des

Delphine CHARTIER : Jim Jarmusch

signifiants filmiques qui, *a priori*, pourraient sembler en contradiction avec le "statisme" caractéristique de l'univers hoppérien. En réalité, ce film ressemble assez à un exercice de style dont l'objectif consisterait à utiliser des images mobiles, et donc une succession temporelle, pour abolir le temps et à filmer le monde comme une nature morte. Ce serait alors un film consacré à un mode d'existence privilégié, celui de "l'inexistence", un film qui nous inviterait à remplacer la narrativité filmique par la mise en abyme, et, pourquoi pas, l'action par la contemplation.