

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POÉTIQUE DE LA DÉRIVE DANS *PATERSON* DE JIM JARMUSCH :
POUR UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE DU CINÉMA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GAËLLE JAN

AOÛT 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pas vu le jour si je n'avais pas décidé de retourner sur les bancs de l'université, mais surtout, l'idée n'aurait ni germé ni pris forme sans les personnes croisées et présentes sur ce long chemin qu'est la rédaction.

Je tiens à remercier très sincèrement Johanne Villeneuve, ma directrice de recherche au Département d'études littéraires de l'UQAM, pour sa patience, sa compréhension, sa bienveillance, ses conseils et sa rigueur intellectuelle.

Je tiens également à remercier mes professeurs en scénarisation cinématographique et en études littéraires – particulièrement Martin Legault et Rachel Bouvet qui, sans le vouloir, ont provoqué la rencontre entre Jim Jarmusch et la géopoétique ; et Hubert-Yves Rose et Sébastien Rose, pour leurs riches enseignements et leur confiance au fil des sessions.

Je pense bien évidemment à ma tribu qui, par-delà les océans et les étoiles, est toujours à mes côtés. Merci.

Et enfin, merci à Nicolas, pour son soutien et sa capacité à faire naître des sourires entre les doutes et les incertitudes.

TABLE DES MATIERES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I HABITER L'ESPACE CINÉMATOGRAPHIQUE : LA POÉTIQUE DU MOUVEMENT DANS <i>PATERSON</i>	6
1.1 L'espace chez Jim Jarmusch.....	6
1.1.1 L'Amérique de Jim Jarmusch	7
1.1.2 Spatialité et temporalité : le sens du cinéma de Jarmusch	23
1.1.3 L'espace de la rencontre avec Paterson	28
1.2 Géographie filmique et géographie imaginaire	31
1.2.1 L'espace au cinéma	31
1.2.1.1 Le cadre de l'image	32
1.2.1.2 Au-delà du cadre	32
1.2.1.3 L'espace du spectateur	34
1.2.1.4 L'espace diégétique.....	35
1.2.2 Espace et lieu	36
1.3 Déambulation et corps	41
1.3.1 L'Homme qui marche	41
1.3.2 Le flâneur comme poète.....	53
1.3.3 Corps et voix, en musique.....	58
1.4 <i>Paterson</i> et le regard du poète : poésie filmique ou film-poème ?.....	59
1.4.1 Un cinéma de poésie	59
1.4.2 De la page à l'écran : « <i>A Quiet Cinematic Poem</i> ».....	66
1.4.3 L'écriture des poèmes	72
1.4.4 Le geste citationnel	83
1.5 La figure du double et l'itération au quotidien	88

CHAPITRE II HABITER LE MONDE : UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE DE PATERSON	92
2.1 Pour une approche géopoétique	92
2.1.1 La géopoétique, le « champ du grand travail »	92
2.1.2 Pour une lecture géopoétique	96
2.1.3 Pour un cinéma géopoétique	98
2.2 L'Amérique de Paterson	102
2.2.1 La question du paysage	103
2.2.2 Un film-parcours	117
2.2.3 L'horizon	120
2.3 L'habiter	122
2.3.1 L'espace habité et l'habitant	123
2.3.2 Habiter le monde en poète	127
2.3.2.1 Le poète et l'habiter	128
2.3.2.2 Une figure investie d'une démarche géopoétique	132
2.3.3 Le triomphe de l'habiter	138
2.4 Dérives poétiques, poétique de la dérive	140
2.4.1 Dérives	141
2.4.2 Le temps cyclique	143
2.4.3 Au rythme de l'eau	157
CONCLUSION	166
BIBLIOGRAPHIE	171

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 1.1 Lee Friedlander, Western Landscapes, 1990-2000.	13
Figure 1.2 Carleton Watkins, Yosemite, 1865-1866.	13
Figure 1.3 Carleton Watkins, Yosemite, 1865-1866.	13
Figure 1.4 <i>Dead Man</i> , Jim Jarmusch, 1995.	14
Figure 1.5 <i>Dead Man</i> , Jim Jarmusch, 1995.	14
Figure 1.6 Lee Friedlander, Haverstraw, New York, 1966.	15
Figure 1.7 Lee Friedlander, Maria Friedlander, Southwestern, United States, 1969.	15
Figure 1.8 Lee Friedlander, New York City, 1963.	15
Figure 1.9 Lee Friedlander, New York City, 2002.	16
Figure 1.10 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016.	16
Figure 1.11 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016.	16
Figure 1.12 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016.	17
Figure 1.13 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016.	17
Figure 1.14 <i>Broken Flowers</i> , Jim Jarmusch, 2005.	18
Figure 1.15 <i>Broken Flowers</i> , Jim Jarmusch, 2005.	19
Figure 1.16 <i>Broken Flowers</i> , Jim Jarmusch, 2005.	19
Figure 1.17 <i>Broken Flowers</i> , Jim Jarmusch, 2005.	19
Figure 1.18 William Eggleston, Untitled, 1969.	20
Figure 1.19 William Eggleston, Untitled, 1977.	20
Figure 1.20 William Eggleston, Untitled Sumner, Mississippi, Cassidy Bayou in Background, 1971.	21
Figure 1.21 Robert Frank, <i>Les Américains</i> , 1955-1956.	21
Figure 1.22 Robert Frank, Chattanooga, Tennessee, 1956.	21
Figure 1.23 <i>Eva</i> , <i>Stranger than Paradise</i> , Jim Jarmusch, 1984.	24
Figure 1.24 <i>Eva</i> , <i>Stranger than Paradise</i> , Jim Jarmusch, 1984.	24
Figure 1.25 <i>Eva</i> , <i>Stranger than Paradise</i> , Jim Jarmusch, 1984.	25

Figure 1.26 <i>Dead Man</i> , Jim Jarmusch 1995. L'aridité du désert	26
Figure 1.27 <i>Dead Man</i> , Jim Jarmusch, 1995. La forêt protectrice.....	26
Figure 1.28 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Les allées et venues du protagoniste.....	43
Figure 1.29 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Les allées et venues du protagoniste.....	44
Figure 1.30 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Les allées et venues du protagoniste.....	44
Figure 1.31 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Les allées et venues du protagoniste.....	44
Figure 1.32 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Les allées et venues du protagoniste.....	45
Figure 1.33 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Les allées et venues du protagoniste.....	45
Figure 1.34 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Les trajets en bus.....	46
Figure 1.35 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Les trajets en bus.....	46
Figure 1.36 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Les trajets en bus.....	46
Figure 1.37 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Les trajets en bus.....	47
Figure 1.38 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Contre-plongée, ciel et bâtiment.....	49
Figure 1.39 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Plan d'ensemble et environnement.....	49
Figure 1.40 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Plan taille et environnement.....	49
Figure 1.41 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Plan d'ensemble et fresque murale.....	50
Figure 1.42 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Plan en plongée sur le lit.....	51
Figure 1.43 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Plan en légère contre-plongée.....	51
Figure 1.44 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Le corps à l'étroit.....	52
Figure 1.45 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Le corps à l'étroit.....	52
Figure 1.46 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Le corps à l'étroit.....	53
Figure 1.47 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Début de la déambulation.....	56
Figure 1.48 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Début de la déambulation.....	57
Figure 1.49 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Gestes, objets et visages.....	62
Figure 1.50 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Gestes, objets et visages.....	63
Figure 1.51 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Gestes, objets et visages.....	63
Figure 1.52 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Gestes, objets et visages.....	63
Figure 1.53 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Gestes, objets et visages.....	64
Figure 1.54 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Métamorphose, fusion des mots et de l'image... 65	65
Figure 1.55 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Métamorphose, fusion des mots et de l'image... 65	65
Figure 1.56 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Métamorphose, fusion des mots et de l'image... 65	65
Figure 1.57 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Métamorphose, fusion des mots et de l'image... 66	66
Figure 1.58 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Métamorphose, fusion des mots et de l'image... 66	66

Figure 1.59 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Raccord par le regard.....	68
Figure 1.60 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Raccord par le regard.....	68
Figure 1.61 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Raccord par le regard.....	68
Figure 1.62 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. L'apparition des jumeaux.....	69
Figure 1.63 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. L'apparition des jumeaux.....	70
Figure 1.64 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. L'apparition des jumeaux.....	70
Figure 1.65 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Faux raccord.....	71
Figure 1.66 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Faux raccord.....	71
Figure 1.67 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, première partie.....	73
Figure 1.68 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, première partie.....	73
Figure 1.69 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, première partie.....	74
Figure 1.70 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, première partie.....	74
Figure 1.71 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, première partie.....	74
Figure 1.72 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, première partie.....	75
Figure 1.73 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, première partie.....	75
Figure 1.74 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	76
Figure 1.75 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	77
Figure 1.76 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	77
Figure 1.77 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	77
Figure 1.78 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	78
Figure 1.79 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	78
Figure 1.80 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	78
Figure 1.81 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	79
Figure 1.82 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	79
Figure 1.83 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	79
Figure 1.84 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	80
Figure 1.85 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	80
Figure 1.86 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	80
Figure 1.87 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	81
Figure 1.88 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	81
Figure 1.89 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	81
Figure 1.90 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	82
Figure 1.91 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.....	82

Figure 1.92 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.	82
Figure 1.93 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Lecture du poème de William Carlos Williams. 84	
Figure 1.94 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Lecture du poème de William Carlos Williams. 85	
Figure 1.95 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Lecture du poème de William Carlos Williams. 85	
Figure 2.1 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. La brique rouge, motif visuel.....	105
Figure 2.2 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. L'asphalte, motif visuel.	105
Figure 2.3 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Les véhicules, motif visuel.	105
Figure 2.4 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. L'eau, motif visuel.....	106
Figure 2.5 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Paterson Great Falls National History Park.	107
Figure 2.6 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Market Street Garage.	107
Figure 2.7 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. City of Paterson, Division of Recreation.	107
Figure 2.8 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Lou Costello Memorial Park.....	108
Figure 2.9 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence abstraite.....	108
Figure 2.10 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence abstraite.....	109
Figure 2.11 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence abstraite.....	109
Figure 2.12 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence abstraite.....	109
Figure 2.13 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Séquence abstraite.....	110
Figure 2.14 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Paysage urbain.	110
Figure 2.15 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Paysage urbain.	111
Figure 2.16 Richard Estes, Times Square, 2005. Hyperréalisme en peinture.	112
Figure 2.17 Richard Estes, Paris Street Scene, 1972. Hyperréalisme en peinture.	112
Figure 2.18 Nathan Walsh, Chicago, 2012. Hyperréalisme en peinture.	112
Figure 2.19 Nathan Walsh, Chicago, 2012. Hyperréalisme en peinture.	113
Figure 2.20 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Paysage urbain, l'usine.	114
Figure 2.21 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Paysage urbain, la rue.	114
Figure 2.22 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Paysage et personnage.	115
Figure 2.23 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Paysage et personnage.	115
Figure 2.24 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Le bureau.	125
Figure 2.25 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Ohio Blue Tip Matches.....	129
Figure 2.26 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Le corps et le regard.....	133
Figure 2.27 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Le corps et le regard.....	133
Figure 2.28 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Composition dépouillée, plan d'ensemble.	135
Figure 2.29 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Composition dépouillée, plan d'ensemble.	135

Figure 2.30 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Composition dépouillée, plan d'ensemble.	136
Figure 2.31 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Composition dépouillée, plan d'ensemble.	136
Figure 2.32 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Composition dépouillée, plan taille.	136
Figure 2.33 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Composition dépouillée, plan d'ensemble.	137
Figure 2.34 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Variations et oscillations, la boîte à lunch.	147
Figure 2.35 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Variations et oscillations, la boîte à lunch.	147
Figure 2.36 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Variations et oscillations, la boîte aux lettres. .	147
Figure 2.37 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Variations et oscillations, la boîte aux lettres. .	148
Figure 2.38 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Variations et oscillations, la boîte aux lettres. .	148
Figure 2.39 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Le double usage du gros plan : le verre de bière. ..	149
Figure 2.40 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Le double usage du gros plan : le poème.....	150
Figure 2.41 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Variation autour des objets : la chaise.	151
Figure 2.42 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Les dissonances : les essuie-glaces.....	153
Figure 2.43 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Les dissonances : l'imperméable jaune.	153
Figure 2.44 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Les dissonances : le reflet.	153
Figure 2.45 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. La variation par les motifs de Laura.	155
Figure 2.46 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. La variation par les motifs de Laura.	155
Figure 2.47 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. La variation par les motifs de Laura.	155
Figure 2.48 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. La destruction du carnet de poèmes.....	159
Figure 2.49 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. La destruction du carnet de poèmes.....	159
Figure 2.50 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Le cadeau : un appel à de nouvelles écritures..	159
Figure 2.51 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. L'apparition du touriste japonais.....	162
Figure 2.52 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Un nouveau secret notebook.....	162
Figure 2.53 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Regard et poème.	162
Figure 2.54 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Paysage et poème.....	163
Figure 2.55 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Marche et poème.....	163
Figure 2.56 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Plan fixe et poème.....	163
Figure 2.57 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Écran noir et écriture.....	164
Figure 2.58 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Plan en plongée et poème.	164
Figure 2.59 <i>Paterson</i> , Jim Jarmusch, 2016. Monday, début d'un nouveau cycle.....	164

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise porte sur une approche géopoétique du cinéma. Notre analyse, consacrée au douzième long-métrage du cinéaste américain Jim Jarmusch, *Paterson* (2016), s'articule autour de la poétique de la dérive et tend à poser les bases d'une rencontre entre l'espace cinématographique et la présence du corps au monde.

Paterson donne matière à voir et à penser l'espace urbain et la manière de le vivre au quotidien : chaque jour, le protagoniste, chauffeur de bus et poète, parcourt la ville avec qui il partage le nom, Paterson, et écrit. Animé par le mouvement et plus particulièrement la *dérive*, le film configure un territoire dont l'exploration nous permet d'unir le cinéma à la géopoétique.

Dans un premier chapitre, après avoir sondé les questions de l'espace chez Jim Jarmusch et de la géographicit  du cinéma, nous analysons les déplacements et la position du protagoniste en tant que principe dynamique d'une esthétique du mouvement cinématographique (Suzanne Liandrat-Guigues). L'examen du traitement du geste qui confère à l'œuvre son caractère poétique nous permet également de saisir la puissance du langage cinématographique, si singulier, de Jarmusch. Dans le deuxième et dernier chapitre, nous posons, en premier lieu, les bases d'une géopoétique au cinéma en nous appuyant principalement sur les essais de Rachel Bouvet et d'Antoine Gaudin, et traitons des enjeux qu'une telle démarche fait émerger. Nous explorons par la suite l'espace cinématographique et, plus particulièrement, l'espace jarmuschien, en faisant appel aux codes propres à une lecture géopoétique. Enfin, par l'entremise de la notion de *dérive*, nous nous penchons sur la spécificité du médium dans son rapport à la ville et au quotidien. La dérive soulève en effet un questionnement relatif au rapport à l'espace, au lieu et à la ville, et s'inscrit dans le champ de la géopoétique. En orientant nos deux axes d'étude vers la question de l'habiter, concernant d'abord l'espace cinématographique, ensuite le monde, nous sommes en mesure de mettre au jour dans *Paterson* ce qui fonde la démarche géopoétique : une volonté de densifier le rapport au monde et de développer un rapport sensible et intelligent à la terre. Car ce qui ressort des deux volets du mémoire est bien la fusion qui s'opère entre le poète-déambulateur et l'espace. L'homme et la ville se confondent et s'harmonisent pour donner au protagoniste et à l'œuvre un regard et une voix.

Mots clés : Jim Jarmusch, *Paterson*, cinéma, géopoétique, poésie, image-espace, espace, paysage, mouvement, habiter, dérive, déambulation, ville.

INTRODUCTION

*Comment serait le monde, si nous
n'avions pas de mots pour le voir ?
Dès que nous devenons capables de
faire un récit, nous quittons le
monde perçu pour habiter un monde
parlé et éprouver les sentiments
provoqués par ces représentations.*

— Boris Cyrulnik

Inscrire ce travail de mémoire dans une démarche géopoétique résulte d'une volonté de faire se rencontrer les pratiques des arts littéraire et cinématographique. Inspirée tant par les récits de voyages que par les *road movies* pour ne citer que ces deux genres, sensible à l'image et à la musicalité de la langue, j'ai trouvé dans le champ de recherche et de création, fondé par Kenneth White et renouvelé par les travaux et réalisations de chercheurs et artistes¹, des outils d'interprétation tangibles et des clés de réponse à des questionnements relatifs à la spatialité, l'imaginaire et la création artistique. Les œuvres du cinéaste américain Jim Jarmusch et plus particulièrement *Paterson*, son long-métrage de 2016, ont quant à eux entrouvert la possibilité de faire converger ces points d'intérêts.

Nourrie par de multiples influences et prêtant une allure particulière à son époque, la filmographie de Jim Jarmusch offre de nombreuses perspectives d'analyse. C'est au cœur du milieu urbain de *Paterson* que notre démarche trouve son ancrage. De par un

¹ Nous pensons ici notamment à Rachel Bouvet, Jean-Jacques Wunenburger et aux membres de La Traversée, l'Atelier québécois de géopoétique.

environnement post-industriel et ce qui semble être au premier abord un comportement répétitif et aliéné de la part du protagoniste, l'œuvre donne matière à voir et à penser l'espace urbain et la manière de le vivre au quotidien.

Dans ce film, le quotidien prend racine dans un espace défini, soit la ville de Paterson. Il se déploie selon plusieurs niveaux : la ville elle-même, mais aussi l'homme qui porte son nom, la poésie et bien entendu, l'œuvre dans sa globalité. Chauffeur de bus de profession, Paterson parcourt chaque jour les rues de sa ville. Le protagoniste, également poète, écrit, et la narration se construit alors comme des strophes où rimes et dissonances occupent l'espace filmique. Une captivante densité se dégage du traitement de l'image cinématographique et participe à la forme du film.

Du rapport sensible à l'image au questionnement métaphysique de l'œuvre, une réflexion s'élabore à partir de la poétique du mouvement et de l'espace suggérée par Jim Jarmusch. Plus encore, une interrogation se pose : comment le cinéaste parvient-il à organiser une œuvre-expérience qui participe d'un mouvement de la pensée ? En effet, le film est animé par le mouvement et plus particulièrement la *dérive* – le mouvement étant cinématographique, corporel, verbal et psychique, tandis que la dérive est une notion inhérente au champ de la géopoétique qui signifie étymologiquement quitter une rive pour une autre et, au figuré, quitter une culture². De cette manière, *Paterson* configure un territoire dont l'exploration nous permettra d'unir le cinéma à la géopoétique, de poser les bases d'une rencontre entre l'espace cinématographique et la présence du corps au monde.

Selon Rachel Bouvet, pour qu'une lecture géopoétique d'une œuvre soit possible, « encore faut-il que se dessine un lieu de rencontre par-delà les disciplines et qu'un

² Kenneth White, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, Livre de Poche, coll. Biblio essai, 1989, p. 113.

espace de dialogue s'ouvre au-delà des différences culturelles³ ». En rapport avec la géopoétique, la théorie du cinéma qui nous intéresse est donc celle qui considère que l'espace du film est porteur d'une rencontre sensible avec l'image : l'image comme objet de représentation du monde et comme unité spatiotemporelle.

Partant, la méthodologie convoquée s'articulera autour de la question de l'espace au cinéma et composera avec la notion de mouvement. Notre analyse du film sera constituée de deux chapitres. Chacun d'eux s'appuiera sur des assises théoriques précises afin d'approcher graduellement le cœur de notre étude, soit la poétique de la dérive. Nous souhaitons explorer la puissance du langage poétique et cinématographique de Jim Jarmusch en nous inspirant de la proposition de Jean-Jacques Wunenburger selon qui, « dans un tel corps à corps sensoriel, la matière et l'espace, la forme et le fond surgissent simultanément, comme figures matricielles du monde⁴ ». Pour ce faire, nous observerons les allées et venues routinières du protagoniste et les imprévus qu'il rencontre, les lieux, les personnages et la présence des choses qui peuplent son quotidien et nourrissent ses rêveries poétiques. Nous ouvrirons ainsi l'espace de la représentation placé au centre de *Paterson*, d'abord pour questionner la manière d'habiter l'espace cinématographique, ensuite pour atteindre le volet géopoétique et questionner la manière d'habiter le monde.

Dans le premier chapitre, notre étude se déroulera en cinq temps. Après avoir sondé les questions de l'espace chez Jim Jarmusch et de la géographicité du cinéma, nous nous attarderons à décrire les mouvements et déplacements du protagoniste, poète déambulateur. Il s'agira par la suite d'entrer au cœur de l'espace filmique de *Paterson* en examinant le traitement du geste qui confère à l'œuvre son caractère poétique. Nous

³ Rachel Bouvet, dans Georges Amar, Rachel Bouvet et Jean-Paul Loubes (dir.), *Ville et géopoétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Colloques et Rencontres », 2016, p. 12.

⁴ Jean-Jacques Wunenburger, « La géopoétique ou la question des frontières de l'art », *Philosophique*, vol. 2, Presses Universitaires de Franche Comté, 1999, p. 4, en ligne, <<http://journals.openedition.org/philosophique/236>>, consulté le 22 mars 2019.

considérons ici deux gestes : un geste qui consiste à cadrer, monter, enregistrer des images et du son, et un geste d'écriture qui est celui du poète. Ce dernier, à la fois posé de manière intradiégétique puisque nous voyons Paterson écrire dans son carnet, et extradiégétique puisque l'écriture apparaît littéralement à l'écran, fait du plan une page et évoque la dimension plastique de l'image artistique. La voix hors-champ et la musique s'ajoutent à l'ensemble de ces éléments significatifs, facteurs d'une expérience esthétique rappelant le « cinéma de poésie » de Pasolini. Nous verrons également comment la poésie, placée au cœur de *Paterson*, contribue à renforcer la construction d'un regard singulier. Enfin, le rythme lent et la temporalité de l'œuvre permettront de relier l'écriture cinématographique chez Jarmusch, elle aussi si singulière, à l'écriture géopoétique, celle qui laisse entendre la rumeur du monde et nous permet de voir ce qui nous entoure.

Dans le deuxième et dernier chapitre, nous poserons en premier lieu les bases d'une géopoétique au cinéma et traiterons les enjeux qu'une telle démarche fait émerger. Pour ce faire, nous prendrons notamment appui sur les essais de Rachel Bouvet (*Vers une lecture géopoétique, Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.M.G. Le Clézio*), Antoine Gaudin (*L'espace cinématographique, Esthétique et dramaturgie*) et Benjamin Thomas (*Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu*). En faisant appel aux codes propres à une lecture géopoétique, nous explorerons l'espace cinématographique, ou plus spécifiquement l'espace jarmuschien. Nous tâcherons de relever la présence d'éléments géopoétiques, de lire le paysage de l'œuvre, d'explorer les questions du dehors et de l'habiter, en suivant les lignes de force de la narration. Nous nous interrogerons également sur ce qu'il en est de la figure du poète incarnée par un chauffeur de bus qui traverse un espace défini : l'espace urbain. Enfin, par l'entremise de la notion de *dérive*, nous nous questionnerons sur la spécificité du médium dans son rapport à la ville et au quotidien. La temporalité cyclique, la représentation de l'espace et le cheminement physique et créatif du protagoniste accordé au rythme de l'eau, ainsi que les répétitions et dissonances du lundi au

dimanche, seront au cœur de notre étude mobilisée par la rencontre possible entre l'œuvre de Jim Jarmusch et la géopoétique.

CHAPITRE I

HABITER L'ESPACE CINÉMATOGRAPHIQUE : LA POÉTIQUE DU MOUVEMENT DANS *PATERSON*

1.1 L'espace chez Jim Jarmusch

Cinéphile avant d'être cinéaste, bercé et habité par l'École de New York, la scène *underground*, le cinéma du monde, l'influence européenne – notamment les cinéastes de La Nouvelle Vague – et la finesse des arts, Jim Jarmusch a su inscrire sa filmographie dans la continuité du courant postmoderne amorcé au tournant des années soixante, où ruptures et métamorphoses déconstruisent l'œuvre filmique pour la réagencer dans un nouveau souffle. Esthète usant de son art pour témoigner d'une observation critique de l'Amérique, il dresse des portraits d'individus porteurs d'une singularité ou témoins de valeurs collectives. Pourtant ancrés dans un présent réflexif, les récits chez Jarmusch acquièrent une saveur intemporelle, voire atemporelle, de par une mise en images et une esthétique propices à l'apparition d'une rêverie contemporaine et d'un imaginaire social. Nous nous référons ici à la notion développée par Pierre Popovic et abordée par Bernabé Wesley⁵. Selon Popovic,

L'imaginaire social est ce rêve éveillé que les membres d'une société font, à partir de ce qu'ils voient, lisent, entendent, et qui leur sert de matériau et d'horizon de référence pour tenter d'appréhender, d'évaluer et de

⁵ Bernabé Wesley, « De la poésie à l'écran, *Paterson* de Jim Jarmusch », *Captures*, vol. 3, n° 1, hors dossier, mai 2018, en ligne, <revuecaptures.org/node/1412/>, consulté le 15 août 2019.

comprendre ce qu'ils vivent ; autrement dit : il est ce que ces membres appellent la réalité⁶.

1.1.1 L'Amérique de Jim Jarmusch

Jim Jarmusch se nourrit de multiples influences artistiques et culturelles pour peindre et composer ses tableaux cinématographiques, producteurs d'une rêverie contemporaine et d'un imaginaire social. Pour Patrizia Lombardo, Jim Jarmusch est sans nul doute un « philosophe de la composition⁷ ». Bien que consacrée à *Ghost Dog : la voie du samourai* (1999), l'analyse que propose Lombardo éclaire l'ensemble de l'œuvre de Jarmusch. L'autrice se questionne sur la mise en œuvre d'une philosophie en matière d'art, plus précisément une philosophie de la forme ; elle s'appuie sur la « pensée de la composition » et l'essai d'Edgar Allan Poe, « The Philosophy of Composition », pour développer son étude⁸. Lombardo rappelle que, selon Poe,

il faut [...] que tous les éléments d'une œuvre soient tissés ensemble et que les pièces les plus diverses s'agencent selon une logique serrée, lancinante, rythmée comme un refrain qui revient, se répète, résonne dans l'écoute et laisse dans l'esprit une sensation d'unité⁹.

S'intéressant tant au personnage qu'au paysage urbain, ou encore à la musique, au jeu d'acteur, au genre (un « hip-hop Mafia samurai thriller¹⁰ »), aux pratiques

⁶ Pierre Popovic, *La mélancolie des « Misérables », Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, « Erres essais », 2013, p. 29.

⁷ Patrizia Lombardo, « Jim Jarmusch : Philosophe de la composition », *Critique*, n° 692-693, 2005, p. 40-52, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-critique-2005-1-page-40.htm>>, consulté le 16 juillet 2020.

⁸ *Ibid*, p. 40.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Xan Brooks, cité par Patricia Lombardo, « Ghost Dog The Way of the Samurai », *Review, Sight and Sound*, mai 2000, en ligne, <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/371>>, consulté le 02 septembre 2020.

citationnelles et aux techniques cinématographiques, l'autrice souligne que l'unité de *Ghost Dog* réside dans le thème et dans le style¹¹. Elle estime

qu'il fallait un acrobate de la pensée pour fondre des éléments aussi éparpillés que la philosophie zen et la musique hip-hop, pour jongler avec les références littéraires, philosophiques, cinématographiques et musicales, pour mêler profondément comique et tragique, humour et mélancolie¹².

En effet, le film raconte une histoire pour le moins improbable, celle d'un tueur professionnel afro-américain agissant pour le compte d'un *mafioso*. Le protagoniste, Ghost Dog (Forest Whitaker), qui prend aussi le nom de Bob Solo, exécute les ordres de Louie Bonacelli – lui-même sous les ordres du *boss*, Varga – tout en pratiquant et partageant sa philosophie de vie avec Pearlina, une petite fille qu'il croise régulièrement au parc du coin, et Raymond, un marchand de glace haïtien qui ne parle pas un mot d'anglais mais avec qui il se lie d'amitié. La philosophie zen que Ghost Dog adopte est tirée du livre *Hagakure : The Book of the Samurai*, un classique écrit par Tsunetomo Yamamoto au XVIII^e siècle, dont les maximes apparaissent à l'écran sous la forme de pages écrites, quand elles ne sont pas récitées par une voix off qui commente les pensées et actions du personnage principal¹³. Traques et bains de sang côtoient alors calme, danses martiales, contemplation et introspection. Le film est une rencontre entre l'Est et l'Ouest, entre la culture japonaise ancienne et celle des gangsters américains. Lombardo écrit :

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, entouré d'appareils technologiques dans son appartement miteux de banlieue délabrée¹⁴.

Pourtant, ajoute-t-elle,

¹¹ Patrizia Lombardo, « Jim Jarmusch : Philosophe de la composition », *op. cit.*, p. 42.

¹² *Ibid.*, p. 41.

¹³ Voir *Ibid.*, p. 44.

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

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 [...], [il] revient plusieurs fois, identique ou avec des variantes [...]¹⁵.

L'unité ne peut être atteinte et la forme ne peut se composer si minutieusement que par une connaissance accrue des arts et une volonté d'opérer des métamorphoses pour renouveler les pensées et les courants. Patrizia Lombardo explique :

Dans un entretien réalisé en 2000, Jarmusch dit ne pas aimer les définitions des périodes ou mouvements, et il donne une belle image de la succession des modes. Beatniks, hippies, punks, etc. : autant de vagues : « Si vous regardez l'océan d'en haut, vous ne pouvez pas compter les vagues. Elles font toutes partie du même océan et n'arrêtent pas d'aller et venir en se chevauchant, se confondant les unes dans les autres. » Telle est l'unité d'effet. Les vagues ne cessent de s'entremêler¹⁶.

De fait, les œuvres de Jim Jarmusch prennent racine dans ses propres références et cultures musicales, littéraires, cinématographiques, photographiques et picturales, puisées dans de multiples mouvements ou époques. Dans l'univers de *Ghost Dog* comme dans ceux de l'ensemble des personnages jarmuschiens, les traces sont identifiables.

Nous relevons plusieurs influences majeures et voies d'entrée vers *Paterson*. La poésie, tout d'abord, est partie intégrante du parcours du cinéaste. Ancien étudiant en littérature anglaise et américaine à la Columbia University, Jarmusch ne se retient pas de dire qu'il aime la poésie et qu'il pense que les poètes constituent la lymphe de toute culture¹⁷. Il l'explique d'ailleurs plus en détails, dans un entretien mené par Laurent Rigoulet :

J'ai toujours eu une devise : « Difficile de se perdre si l'on ne sait pas où l'on va », et, dans ma vie, la poésie a toujours été un guide. William Burroughs en particulier. *The Limits of control* est le titre d'un texte qu'il

¹⁵ Patrizia Lombardo, « Jim Jarmusch : Philosophe de la composition », *op. cit.*, p. 42.

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

a publié dans les années 70. À l'époque, c'était un Dieu pour moi. C'était un philosophe, un prophète, j'aime son esprit, ses expérimentations, son analyse du pouvoir et du langage. Je l'ai suivi pendant neuf mois pour réaliser un documentaire à l'époque où j'étais étudiant, et je pourrais passer la nuit à raconter des histoires sur lui et sur les gens complètement délirants qui constituaient son entourage. Ce qui me fascinait aussi chez lui, c'était les carnets de note qu'il avait toujours sur lui. Il y écrivait des choses, il dessinait, il collait des coupures de journaux et il voyait naître des associations, des correspondances que l'on retrouvait ensuite dans ses livres. Je me suis beaucoup inspiré de ça. Tous mes films naissent des notes que j'assemble peu à peu dans des carnets. Je les ai comptés récemment : j'ai douze carnets qui correspondent à douze idées de films non encore réalisés¹⁸.

Une déclaration de la part du cinéaste qui résonne vivement avec l'importance qu'aura le carnet du poète dans *Paterson*, comme nous le verrons ultérieurement.

Et Jarmusch de poursuivre :

J'aime aussi beaucoup l'usage que Kerouac faisait de la langue et les échos qu'il faisait naître avec le jazz. Mais mes véritables maîtres sont les poètes de l'école new-yorkaise des années 50 et 60, Frank O'Hara, John Ashbery, Kenneth Koch. Ils se baptisaient « école de poésie » parce qu'ils étaient proches d'autres mouvements de l'époque, les peintres de l'expressionnisme abstrait, de l'*action painting* et de certaines figures du Pop Art. Frank O'Hara est vraiment mon héros. Il fut un temps le conservateur du MoMA et il a écrit un petit manifeste du « *personnisme* » selon lequel chaque poème doit être écrit comme si on ne s'adressait qu'à une seule et unique personne. Ses poèmes étaient très intimes et plein d'humour. Les poètes de la Beat Generation, aussi, pouvaient être très drôles. J'adore Gregory Corso quand il écrit : « J'ai 21 ans et le monde a le devoir de me faire vivre. » Les poètes de New York m'ont ouvert des perspectives. Ils écrivaient aussi sur le cinéma. Un poème de Frank O'Hara débute par ce vers : « New York, que tu es magnifique aujourd'hui ! Comme Ginger Rogers dans *Swing Time*. » C'était un groupe d'intellectuels sans ornières. Leurs références alliaient Billie Holiday aux poètes français. « Mon cœur est dans ma poche : c'est un poème de Pierre Reverdy », écrivait O'Hara. Ou alors : « Pendant ce temps, dans la branche parisienne de la dépression contemporaine, je

¹⁸ Jim Jarmusch, Propos recueillis par Laurent Rigoulet avec la collaboration de Claire Pomarès, « Much about Jim Jarmusch (1/2) et (2/2) », *Télérama*, Novembre 2009, en ligne, <<https://www.telerama.fr/cinema/much-about-jim-jarmusch-1-2.50083.php>>, consulté le 20 septembre 2020.

plonge dans la fameuse mélancolie comme un pêcheur de perles. » J'ai eu Kenneth Koch comme professeur et je voulais devenir le cinéaste de cette école de poésie qui abordait l'absurdité de la condition humaine comme Oscar Wilde : la vie est trop importante pour qu'on la prenne au sérieux. Frank O'Hara est mort jeune. Il s'est fait écraser par un *buggy* sur Fire Island alors qu'il était ivre mort. Je leur dois beaucoup. Ils m'ont donné envie d'être un poète, la voix d'une nouvelle génération. J'espère que mon cinéma prolonge leur travail¹⁹.

L'esthétique de la poésie de l'École de New York, l'usage du langage et le pouvoir des mots semblent avoir fortement influencé et inspiré Jim Jarmusch tout au long de sa carrière et de sa vie. Le milieu artistique et culturel dans lequel il gravite, les figures qu'il côtoie – de William Burroughs à Ron Padgett, auteur des poèmes de *Paterson*, en passant par David Shapiro qui fut son professeur, n'ont de cesse d'accroître sa sensibilité et son regard. Pour Patrizia Lombardo, « le chassé-croisé de la cinéphilie est donc à l'œuvre dès *Permanent Vacation* : comme chez Godard et Truffaut, les livres se conjuguent à l'écran et la mémoire des citations littéraires s'allie à celle des effets cinématographiques²⁰ ». Et cela se poursuit dix-sept ans après *Ghost Dog*, dans *Paterson*.

En effet, les origines littéraires de *Paterson* sont aisément reconnaissables. L'inclination du cinéaste pour la poésie américaine, en l'occurrence le mouvement objectiviste et l'œuvre de William Carlos Williams, rencontre également un autre affluent du cinéma de Jarmusch : la photographie. Dans son essai, Lombardo rappelle justement l'importance de l'art et de l'histoire de la photographie et souligne la lenteur des prises recherchée par Jarmusch afin de combattre la rapidité des images de la télé et des vidéos²¹. Il y a toujours, dans la démarche du cinéaste, une volonté de renouveler les représentations et de rejoindre l'imaginaire collectif dans l'optique de critiquer les États-Unis, bien souvent par le biais de la satire, ou du moins, l'intention de ne pas

¹⁹ Jim Jarmusch, *Propos* recueillis par Laurent Rigoulet avec la collaboration de Claire Pomarès, *op. cit.*.

²⁰ Patrizia Lombardo, « Jim Jarmusch : Philosophe de la composition », *op. cit.*, p. 43.

²¹ *Ibid.*, p. 48.

glorifier l'idéologie américaine²². Pour Jarmusch, la photographie semble alors une manière de capter le réel et de mettre en lumière les personnages et les paysages, tant par le traitement du sujet que par la technique. Selon Lombardo :

Presque tous les personnages de Jarmusch : Eva, l'Indien Nobody et bien sûr Ghost Dog, sont des *outlaws*, des créatures déphasées ou aux marges de la société. Ce qui l'intéresse n'est pas tant l'ethnicité, aujourd'hui à la mode, que l'aliénation. Une tradition populiste américaine a beaucoup influencé Jarmusch : la photographie de Walker Evans, qui fit un voyage à travers les États-Unis durant la Dépression pour recueillir l'histoire de ces grands abandonnés [...].

Il fallait s'être assimilé les images de ces documentaristes engagés et de leur triste randonnée dans l'Amérique de la Dépression pour capter les paysages naturels, urbains et humains comme l'a fait Jarmusch dans *Stranger than Paradise* et *Down by Law*, volontairement tournés en noir et blanc au début des années quatre-vingt. 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 la photographie comme tradition artistique américaine²³.

En plus de mentionner Robert Frank, Walker Evans ou Lee Friedlander, Patrizia Lombardo relève les photographes Russell Lee et Dorothea Lange qui ont documenté la vie réelle aux États-Unis dans les années trente et quarante, sans oublier Carleton Watkins et ses photographies captant les vastes étendues de l'Ouest américain. Nous pouvons d'ailleurs, sans hésitation, voir des points de comparaison entre certaines photographies prises par Friedlander (fig. 1.1) et Watkins (fig. 1.2 et 1.3), que ce soit pour leurs paysages ou leur angle de prise de vue, et certains plans et paysages de *Dead Man* (1995), le sixième long-métrage de Jarmusch (fig. 1.4 et 1.5).

²² Patrizia Lombardo, « Jim Jarmusch : Philosophe de la composition », *op. cit.*, p. 46.

²³ *Ibid.*, p. 46-47.

Figure 1.1 Lee Friedlander, Western Landscapes, 1990-2000.



Figure 1.2 Carleton Watkins, Yosemite, 1865-1866.

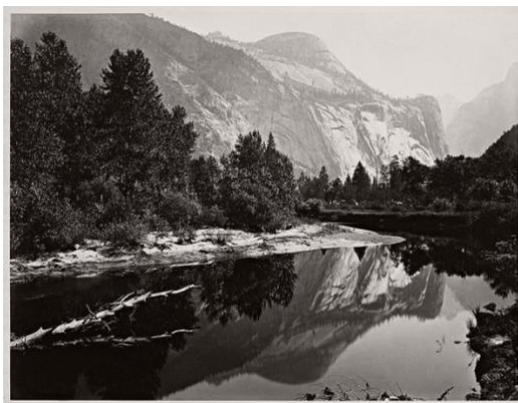


Figure 1.3 Carleton Watkins, Yosemite, 1865-1866.



Figure 1.4 *Dead Man*, Jim Jarmusch, 1995.



Figure 1.5 *Dead Man*, Jim Jarmusch, 1995.



Dans un même ordre d'idées, nous ne pouvons nous empêcher de voir un lien de filiation entre *Paterson* et certaines séries de photographies de Lee Friedlander, soit celles réalisées dans les années soixante et soixante-dix et mettant en scène des paysages urbains et des jeux de miroirs (fig. 1.6 à 1.8), de même que celle publiée plus récemment, au début des années deux mille, intitulée *Road Trips* (fig. 1.9) et montrant cinquante clichés de cinquante états d'Amérique, tous pris à bord d'une voiture de location. Ces images résonnent fortement avec celles de *Paterson* (fig. 1.10 à 1.13).

Figure 1.6 Lee Friedlander, Haverstraw, New York, 1966.



Figure 1.7 Lee Friedlander, Maria Friedlander, Southwestern, United States, 1969.



Figure 1.8 Lee Friedlander, New York City, 1963.



Figure 1.9 Lee Friedlander, New York City, 2002.



Figure 1.10 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016.



Figure 1.11 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016.



Figure 1.12 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016.Figure 1.13 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016.

Par ailleurs, ces images montrant des parcelles de territoire, des fragments des États-Unis, permettent de souligner le genre dans lequel le cinéma de Jim Jarmusch s'ancre : le *road movie*. Le cinéaste explique :

Depuis *Stranger than Paradise*, mes films ont souvent emprunté à la forme du road movie. On m'a collé, pour la vie, une étiquette de New-Yorkais – ce que je suis –, mais je me suis souvent « délocalisé ». J'ai vécu à Berlin, j'ai étudié à Paris, j'ai passé pas mal de temps au Japon. Je trouve souvent une forme d'inspiration dans l'état même du dépaysement, dans le déphasage, le décalage²⁴.

²⁴ Jim Jarmusch, Propos recueillis par Laurent Rigoulet avec la collaboration de Claire Pomarès, *op.cit.*

Le thème de la route, la traversée des grands espaces, ainsi que les personnages en rupture avec leurs environnements fondent la spécificité du genre cinématographique qu'est le *road movie*. La référence à la route est en effet un élément déterminant pour reconnaître un *road movie*. Elle se manifeste entre autres à travers l'errance des personnages, mais aussi par une iconographie particulière où domine la présence de voitures, bien souvent décapotables, de motels et de *diners* qui bordent les routes américaines²⁵. Ces traversées de l'Amérique, Jarmusch les réalise ingénieusement, toujours différemment. Le dépaysement et le mouvement sont, par exemple, orchestrés tout au long de *Broken Flowers* (2005) dans le but de raconter l'histoire d'un homme, Don Johnston (Bill Murray), qui parcourt les États-Unis comme il a traversé sa vie et relit la liste de ses amours pour plonger dans le vertige du présent²⁶ (fig. 1.14 à 1.17). Selon Philippe Azoury, le pays y est alors magnifiquement filmé, « comme du Eggleston [William Eggleston, photographe américain] cynique, ou du Robert Frank désolé²⁷ » (fig. 1.18 à 1.22).

Figure 1.14 *Broken Flowers*, Jim Jarmusch, 2005.



²⁵ Anne Hurault-Paupe, « Edward Hopper et le Road Movie », *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 86.

²⁶ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, Paris, Capricci, 2016, p. 83.

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

Figure 1.15 *Broken Flowers*, Jim Jarmusch, 2005.



Figure 1.16 *Broken Flowers*, Jim Jarmusch, 2005.



Figure 1.17 *Broken Flowers*, Jim Jarmusch, 2005.



Figure 1.18 William Eggleston, Untitled, 1969.

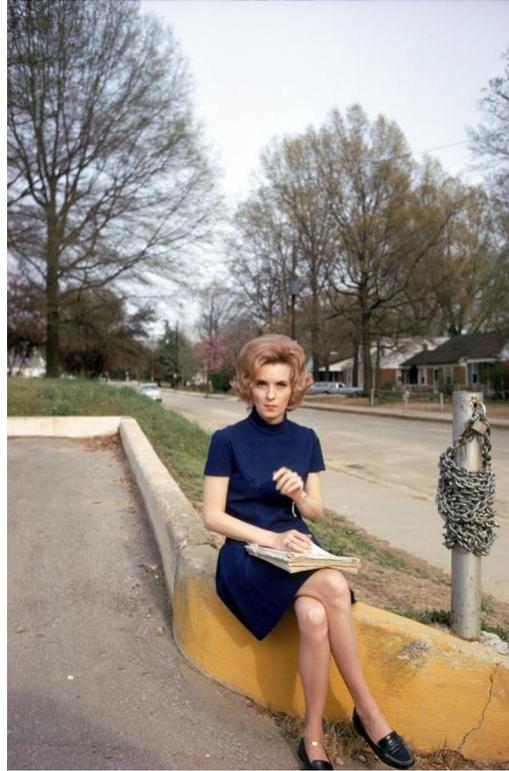


Figure 1.19 William Eggleston, Untitled, 1977.



Figure 1.20 William Eggleston, *Untitled Summer, Mississippi, Cassidy Bayou in Background*, 1971.

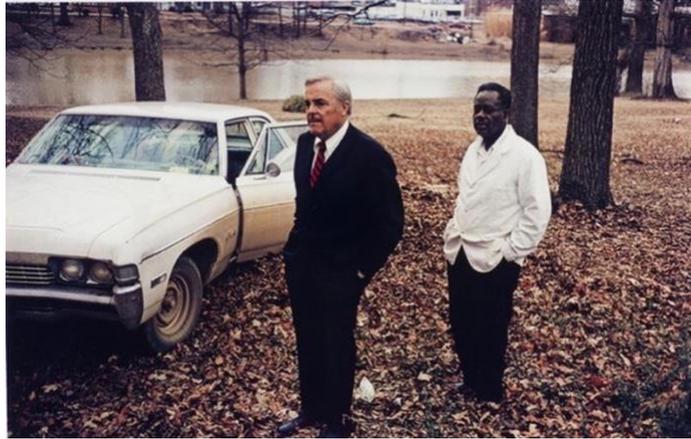


Figure 1.21 Robert Frank, *Les Américains*, 1955-1956.



Figure 1.22 Robert Frank, *Chattanooga, Tennessee*, 1956.



Enfin, la musique, ou plutôt la bande-son, complète ce tour d’horizon des multiples sources et affluents culturels et artistiques du cinéma de Jarmusch. La musique occupe une place tout aussi importante dans les tableaux de la vie urbaine que le cinéaste compose. Lui-même musicien, le réalisateur déclare : « Le cinéma a volé mon cœur ! Mais je suis toujours passionné par la musique. Le cinéma et la musique sont extrêmement proches. Presque indissociables²⁸. » Effectivement, la bande-son résonne toujours avec la musicalité de la langue et le rythme des images de Jarmusch. Jazz, hip-hop, punk ou rock, tous ces types de musique sont présents sous une forme ou une autre dans ses films. La musique de *Ghost Dog*, composée par RZA, leader du groupe rap Wu Tang Clan, fait prendre conscience, selon Patrizia Lombardo, que

[L]e sens [du film] est aussi de donner un corps filmique à cette musique [la musique hip-hop], à son message politique et à son rythme. Les lyrics rap racontent l’oppression, tandis que le composite culturel des éléments musicaux trouve une cohérence dans l’unité d’effet des mots martelés comme les sons : impossible de séparer mots et musique, voix et instruments²⁹.

La musique hip-hop soulève en effet des sujets qui dépeignent l’Amérique en général et l’Amérique de Jarmusch, comme elle peut toucher des enjeux globaux par-delà les continents.

Que nous remontions aux sources et parcourions les affluents des œuvres de Jarmusch par l’avenue de la littérature, de la cinéphilie, de la photographie ou de la musique, une même conclusion s’impose : le souci de la composition répond aux choix esthétiques et stylistiques du cinéaste. De fait, des premiers films de Jim Jarmusch, comme *Permanent Vacation* (1980) et *Stranger than paradise* (1984), à l’avant-dernier, *Paterson* (2016), émanent un caractère hypnotique et une étrange lenteur auréolée d’une présence. Nous porterons attention aux moyens de composition mobilisés afin de saisir en quoi la poétique de l’œuvre est signifiante.

²⁸ Jim Jarmusch, Propos recueillis par Laurent Rigoulet avec la collaboration de Claire Pomarès, *op. cit.*

²⁹ Patrizia Lombardo, « Jim Jarmusch : Philosophe de la composition », *op. cit.*, p. 51.

1.1.2 Spatialité et temporalité : le sens du cinéma de Jarmusch

Un constat émerge à travers la critique des films de Jarmusch autour des notions d'espace et de temps. Le cinéaste propose et impose un regard et un rythme singuliers que Philippe Azoury choisit d'ailleurs de qualifier d'« allure³⁰ » : « quand ils marchent dans les rues de New York, Tanger, Détroit, Séville, Paterson, les héros des films de Jim Jarmusch fabriquent un secret. Une autre allure, pour un autre temps³¹ ». Un terme juste qui s'applique à la cadence des pas des personnages, le motif de la marche étant récurrent dans l'univers jarmuschien. Guillaume Potvin soutient quant à lui que l'espace est, chez Jarmusch, un personnage en soi, et les manières par lesquelles ses personnages de chair et d'os l'occupent et l'activent sont la valeur première de nombreuses scènes dans ses films ; tandis que le temps jarmuschien est tout sauf pressé. Ce temps est cyclique, méditatif, il s'étire³². Le critique va même jusqu'à affirmer que la relation à l'espace et au temps, que Jarmusch construit et déploie dans des sphères plastiques et iconiques, confère un sens à son cinéma.

On en trouve une parfaite illustration dans *Stranger than Paradise*, son deuxième long-métrage. Le premier acte du film, intitulé *The New World*, prend place dans une Amérique urbaine et industrielle. On y explore des lieux désertés et désaffectés. La marche de l'une des protagonistes, Eva, au son de *I Put a Spell on You* de Screamin' Jay Hawkins – chanson qui reviendra dans l'œuvre de manière récurrente pour caractériser le personnage et lui conférer une dimension supplémentaire – ouvre le récit filmique par un plan séquence stylisé, un grand angle et une grande profondeur de champ remarquables (fig. 1.23 et 1.24). S'ensuit une succession d'autres plans

³⁰ Terme que nous emploierons à notre tour lorsqu'il s'agira d'analyser la poétique du mouvement dans *Paterson*.

³¹ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, *op. cit.*, p. 104-106.

³² Voir Guillaume Potvin, « Compte rendu de "Jim Jarmusch : à contre-courant" », *Séquences : la revue de cinéma*, n°305, 2016, p. 18-20.

séquences agrémentés de travellings latéraux et intercalés d'écrans noirs. Constitués de plans larges et étendus, les tableaux New-Yorkais de Jim Jarmusch prennent vie. Filmés tour à tour en plongée naturelle, en contre-plongée naturelle ou même au ras du sol, les personnages de Willie, Eva et Eddie investissent constamment l'espace filmique. Les jeux de lumières accentuent cet effet en provoquant une impression de distorsion du corps. Selon l'angle de la caméra, les bras et les membres s'allongent, une sensation de proximité se développe, et le spectateur peut alors capter l'hyperréalisme de la scène au travers d'une esthétique stylisée et maniériste (fig. 1.25). Peu loquaces et peu enclins à l'action, les personnages de Jarmusch veulent s'enraciner dans un nouveau monde sans pour autant y prendre part, ou sans y réussir lorsqu'ils s'y emploient. Alors, l'errance, présente dès l'ouverture du film tandis que marche Eva, hante le film tout entier.

Figure 1.23 Eva, *Stranger than Paradise*, Jim Jarmusch, 1984.



Figure 1.24 Eva, *Stranger than Paradise*, Jim Jarmusch, 1984.



Figure 1.25 Eva, *Stranger than Paradise*, Jim Jarmusch, 1984.



« L’errance pose [...] un certain nombre de questions concernant le lieu, l’espace, le mouvement, le temps ³³ », écrit Dominique Berthet. Et, dans une œuvre cinématographique comme dans une œuvre littéraire, l’errance est bien souvent associée à la figure du marginal, celle du vagabond solitaire à la recherche de son moi et du monde³⁴. À travers le parcours erratique du marginal, l’espace se révèle. Nous retrouvons particulièrement cette thématique et ce rapport à l’espace dans la quête existentielle et la fuite à travers l’ouest désertique américain du personnage de *Dead man* (1995). Ce film relate la traversée vers l’ouest des États-Unis effectuée par William, alias Bill, Blake (Johnny Depp), dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le voyage est long et Bill n’aura finalement pas l’emploi convoité qui motive sa traversée. Sous le coup de la déception et d’une multitude d’échecs, il tombe dans un engrenage. Il devient malgré lui un hors-la-loi. Blessé et en fuite, entre la vie et la mort, il fait la rencontre de Nobody (Gary Farmer), un Autochtone qui le recueille, le soigne, l’accompagne dans son périple et qui, surtout, voit en lui la réincarnation du poète anglais William Blake. Les codes du western, la conquête de l’ouest et la

³³ Dominique Berthet (dir.), « Avant-propos » dans *Figures de l’errance*, Paris, L’Harmattan, coll. « Esthétique Ouverture Philosophique », 2007, p. 11.

³⁴ Voir Annie Goldmann, *L’errance dans le cinéma contemporain*, Paris, Henri Veyvriec, coll. « Figures du cinéma contemporain. Série Essais », 1985.

référence à la *Wilderness*, propre, notamment, à la littérature américaine, teintent considérablement l'espace filmique. Dès que la fuite et la chasse à l'homme commencent, nous entrons pleinement dans l'ouest désertique, dans l'espace filmique. Avec la palette de noir et blanc utilisée dans ce film et le travail du clair-obscur, il est parfois difficile de saisir les contours et les nuances entre le paysage et les différents personnages qui gravitent autour du protagoniste. D'un côté comme de l'autre, ils s'avèrent tantôt hostiles (les chasseurs de tête, les opposants, ainsi que les plaines rocailleuses) (fig. 1.26), tantôt sauvages et salvateurs (Nobody, l'adjuvant, tout comme la forêt) (fig. 1.27). Pourtant, l'esthétique, la longueur des plans et des scènes, les angles de prise de vue, la place occupée par le personnage dans l'immensité, le jeu des champs-contrechamps et les mouvements de caméra font ressortir la matière aride et organique du désert, ainsi que la densité protectrice de la forêt.

Figure 1.26 *Dead Man*, Jim Jarmusch 1995. L'aridité du désert.



Figure 1.27 *Dead Man*, Jim Jarmusch, 1995. La forêt protectrice.



La musique, enfin, vient parfaire cette errance du protagoniste à travers l'Ouest américain. Dans l'approche maniériste du cinéma, qui caractérise une partie de la filmographie de Jim Jarmusch, une réinterprétation de la relation image-son est proposée. Cette relation se voit imbriquée dans un récit réflexif, et le nouveau rapport entre point de vue et point d'écoute qui en découle affecte considérablement l'espace filmique. Le rendu de l'image est en effet modifié par cette relecture de la sonorité diégétique, une technique maniériste pour un cinéma postmoderne qui perdure aujourd'hui, comme l'expliquait déjà Michel Chion en 1987 :

Il semble qu'il y a quinze ans encore on n'avait pas cela, un rendu si concret, si présent, piqué dans l'aigu, haptique c'est-à-dire qui se touche, modifiant la perception du monde du film, la faisant plus immédiate, empêchant même la distance [...].

[U]n micro-rendu de la rumeur du monde, qui met le film à l'extrême-présent de l'indicatif, le décline à l'extrême-concret. Quelque chose a bougé, et à l'instar des substitutions que raconte le film, un changement venu du son, qui n'a été enregistré nulle part, s'est fait et a changé le statut de l'image, une révolution douce³⁵.

Dans *Dead Man*, le point de vue du cinéaste est livré organiquement au spectateur. Le mouvement cinématographique, le paysage et les personnages s'enchevêtrent dans l'image : les contre-plongées au ras du sol, mettant en lumière l'aridité du désert et la solitude du protagoniste, sont amplifiées par les notes grinçantes jouées par Neil Young. Les vibrations des cordes des guitares électrique et acoustique rappellent la menace rampante qui encercle William Blake, elles font écho à l'immensité de l'ouest désertique et sauvage. Les rythmiques musicales et poétiques marquent le mouvement, soulignent l'avancée du parcours et la transformation du protagoniste. Dans l'errance, ce sont les questions d'identité, de frontière et de fuite qui sont transposées à l'écran. Et le temps, selon le film de Jarmusch, s'étire, se suspend dans les étendues désertiques

³⁵ Michel Chion, « Révolution douce... Et dure stagnation », *Cahiers du Cinéma*, n°398, juillet/août 1987, p. 26-32.

des États-Unis, à la faveur d'une thématique, ici encore, résolument maniériste : la crise du sujet.

Jim Jarmusch semble ainsi choisir des espaces distinctifs ou chargés symboliquement pour y raconter des histoires. La réflexion sur le temps qu'il y développe, teintée d'angoisse, de mélancolie ou d'ennui, prend souvent forme dans des environnements austères, à travers des personnages qui sont des êtres marginaux ou simplement solitaires (vampires, fugitifs, immigrants, tueurs, etc.). Jarmusch a pour habitude de filmer des territoires anonymes, peu représentés, et des communautés abandonnées³⁶. Qu'il s'agisse des banlieues, des rues délaissées, des usines désaffectées, des peuples des Premières Nations, des communautés afro-américaines, hongroises ou italiennes des États-Unis, le cinéma de Jarmusch prend le temps de s'arrêter en ces lieux, aux côtés de ces êtres à qui il consacre un espace.

1.1.3 L'espace de la rencontre avec Paterson

Originaire et résident de la localité du New Jersey du même nom, Paterson (Adam Driver) est chauffeur de bus et poète, bien qu'il ne se définisse pas ainsi. Assigné à la ligne 23 qui circule à travers la ville, il exécute méticuleusement sa tâche chaque jour de la semaine, tout en s'accordant des moments d'écriture et d'oisiveté, seul ou en compagnie de son entourage. Le protagoniste enchaîne et répète cette routine. Du lundi au vendredi, ses journées sont rythmées par les allées et venues à pied qui le conduisent au travail, chez lui, puis, le soir, dans un bar de quartier. On le voit conduire son bus selon le même itinéraire, prendre une pause sur un banc face aux chutes d'eau de Passaic. Les samedi et dimanche, il marche et s'arrête aux mêmes endroits, hormis le garage d'autocars. Le film se termine aux premières heures du jour, un lundi.

³⁶ Voir Philippe Azoury, Entretien avec Tewfik Hakem, dans « Paso doble, le grand entretien de l'actualité culturelle », *France Culture*, 21 décembre 2016, en ligne <<https://www.franceculture.fr/emissions/paso-doble-le-grand-entretien-de-lactualite-culturelle/philippe-azoury-jim-jarmusch-pris>>, consulté le 17 décembre 2020.

Au premier regard, une impression de déconnexion se dégage du personnage Paterson. Peu loquace et peu expressif physiquement, il semble absent. Et pourtant, il investit rapidement son espace, de par ses déplacements et de par sa voix de poète. Chaque jour, il sillonne les rues de son quartier et de sa ville, il griffonne dans son carnet des vers sensibles, captations d'instant et d'objets du quotidien. Et, chaque jour, des rencontres et des présences, parfois furtives mais jamais futiles, ponctuent son existence. Ces parcours, ces captations et ces rencontres caractérisent donc le personnage.

Laura (Golshifteh Farahani), artiste aux mille facettes, est la fiancée de Paterson. Leur chien Marvin, un bouledogue anglais, jalouse la place de Paterson dans le cœur de Laura et ne manque pas de défier son adversaire par des grognements et des affronts, comme de tirer sur sa laisse lorsqu'il le promène.

Donny, le superviseur au dépôt d'autocars, marque chaque matin le début du quart de travail de Paterson par une tirade défaitiste. Quant à Doc, le gérant du bar, il est, chaque soir, une présence familière qui témoigne de l'histoire de la ville. En effet, en collectionnant des coupures de presses ou des portraits qu'il affiche sur le mur de son bar, et en contant des histoires, Doc ajoute à la fiction de nouvelles présences, des visages réels et des noms connus qui ont tous un point commun : celui d'avoir traversé la ville de Paterson, pour en être originaires, y avoir séjourné ou avoir été consacrés dans un journal local. Nous reconnaissons alors quelques acteurs, écrivains et musiciens comme Lou Costello, Dave Prater, Uncle Floyd et Jimmy Vivino ou encore Iggy Pop.

À ces célébrités s'ajoute une autre présence, non des moindres, celle du poète William Carlos Williams. Montré et évoqué dans plusieurs scènes – que ce soit par le biais d'un portrait accroché au-dessus du bureau de Paterson, par la présence à l'écran du livre fétiche du protagoniste, *The Collected Earlier Poems*, ou par la lecture du poème *This is Just to Say* par Paterson – Williams hante le personnage principal et l'œuvre filmique.

Les mentions des poètes Allen Ginsberg, Emily Dickinson ou encore Frank O'Hara complètent enfin les références littéraires citées dans *Paterson*.

En ce qui concerne les clients du bar que Paterson croise chaque soir, certains d'entre eux sortent de l'anonymat et participent à l'action ponctuellement, voire régulièrement, en échangeant avec le protagoniste, comme le couple Marie et Everett, en pleine rupture, ou encore Elle, la femme de Doc. Les passagers du bus et les passants, quant à eux, ne font que traverser les journées de Paterson, mais leurs conversations ne manquent pas d'attirer son attention. Nous retenons notamment l'échange entre deux jeunes adultes à bord du bus, consacré à Gaetano Bresci, un militant anarchiste italien et auteur de *La Question sociale*, ou encore les paroles du rappeur qui expérimente son rythme dans un laboratoire improvisé, une laverie. Rencontré par hasard lors d'une balade nocturne, ce dernier ne fait qu'attiser la soif de création du poète.

Les couples de jumeaux, au nombre de six, croisés de manière récurrente, ponctuent également l'itinéraire de notre protagoniste. Une très jeune fille marque les esprits. Véritable poétesse malgré son jeune âge, celle-ci captive le protagoniste qui n'oubliera pas de sitôt les premiers vers d'un poème, intitulé « *Water Falls* », qu'elle lui confie délicatement.

Une autre rencontre, tout aussi mystérieuse et incongrue, termine la liste des présences que nous retenons. Un Japonais, côtoyé à l'avant-dernière scène, parvient à réintroduire la poésie dans la vie de Paterson en quelques mots ou onomatopées suite au dernier affront du chien Marvin : la destruction du carnet de poésie. Le touriste offre de manière opportune un carnet vierge à Paterson, une attention précieuse, propice, nous l'espérons, à un nouveau départ et à l'écriture de nouvelles poésies.

Bien que Paterson ne s'avoue pas poète, ses poèmes sont au centre du récit filmique et participent de la poéticité du film. Les séquences consacrées à la poésie emportent tant les personnages que le spectateur dans un flot d'images.

Les rues, les bâtiments, les habitations, le parc et le bar nous sont donnés à voir à plusieurs reprises tout au long du film ; ils ancrent le récit dans une géographie

imaginaire, dans un espace qui est à la fois un poème et une ville. L'étendue de l'espace se révèle constamment. Paterson, l'homme, parcourt sa ville, son espace, son territoire en fonction de trajets établis dans une dimension temporelle et spatiale. Le temps s'écoule, les séquences se déroulent du lundi au dimanche. Le cinéaste compose subtilement son récit, et nous, spectateurs, nous sommes baladés à travers l'espace au même rythme que les personnages.

1.2 Géographie filmique et géographie imaginaire

Relever le geste de l'écrivain-cinéaste, qui produit et s'approprie un espace et un lieu, amorce l'établissement d'une géographie. Dans le film de Jarmusch, la ville de Paterson, localité réelle de l'état du New Jersey aux États-Unis, est le point d'arrimage du récit et du protagoniste. Une structure et une matérialisation de l'espace se créent à partir de ce point, des formes et des compositions émergent et renvoient à une géographie imaginaire, objet d'une géopoétique.

1.2.1 L'espace au cinéma

En abordant la notion d'espace sur le plan cinématographique, nous touchons au fait qu'une possibilité de dialogue s'ouvre entre les espaces plastique et spectatorial découlant de l'image. Ces espaces se rejoignent par le biais du cadre et donnent finalement accès à l'espace de la représentation. Car, comme le rappelle Jacques Aumont, « l'œil n'est pas armé pour percevoir directement l'espace ; [...] la notion même d'"espace" est une notion abstraite, dérivée de constatations empiriques sur nos perceptions³⁷ ».

³⁷ Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Armand Colin, 2011 (3^e édition), p. 104.

1.2.1.1 Le cadre de l'image

Au cinéma, l'espace est contenu dans un cadre et se traduit par une surface de représentation, par la manifestation d'un volume et une mise en forme de la matière artistique. Le cadre « soulève la problématique de la figure et du contexte, d'un élément considéré en soi et du milieu dans lequel il s'inscrit³⁸ », décrit Catherine Saouter avant de préciser que « les catégories d'espace et de temps sont les vecteurs qui donnent accès à l'intelligibilité de la relation entre la formulation de l'énoncé sémiotique et l'univers de référence de l'objet dont il traite³⁹ ». À partir du cadre se crée une dynamique de la composition. Contextualisée dans une unité spatiotemporelle définie, dans un morceau d'espace représenté et visible qu'on appelle un « champ », la narration peut se déployer en usant du contrechamp, une autre portion d'espace donnée à voir, ou, lorsque cette dernière n'est pas visible, en exploitant le hors-champ. Dans *Paterson*, ces portions d'espace sont associées à la ville de Paterson dans l'Amérique de l'après-crise (2008-2017)⁴⁰.

1.2.1.2 Au-delà du cadre

Le travail rhétorique du cadre permet aussi de s'affranchir de la surface et d'inscrire de la profondeur, de s'affranchir du champ et de construire le hors-champ⁴¹, en d'autres termes, d'agrandir l'énonciation et d'amplifier la réception. De par une forte impression de réalité, le champ suscite en effet un caractère d'illusion et produit un

³⁸ Catherine Saouter, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ éditeur, coll. Documents, 2000, p. 150.

³⁹ Catherine Saouter, *Ibid.*, p. 154.

⁴⁰ Bernabé Wesley, *op. cit.*, p. 3.

⁴¹ Catherine Saouter, *Ibid.*, p. 133.

imaginaire qui se prolonge au-delà des bords du cadre par des liens narratifs, sonores ou visuels : c'est ce qu'on appelle le hors-champ⁴².

Noël Burch insiste de façon pragmatique sur le hors-champ en tant que composition spatiale de la mise en scène⁴³. Burch construit une typologie détaillée des différentes portions de hors-champ et des procédés visuels qui mobilisent des éléments invisibles présents dans ces portions, par le biais d'opérations ponctuelles de la mise en scène⁴⁴. Les principales typologies de ces moyens visuels sont, selon Jacques Aumont et Michel Marie : les entrées et sorties du cadre d'un personnage, par exemple ; l'interpellation par un élément du champ ; ou encore la complétion imaginaire d'un élément représenté seulement de manière partielle, comme le cadrage d'une partie de corps, par exemple⁴⁵. Ce sont autant d'éléments que nous pouvons observer dans *Paterson*. Les nombreux déplacements du protagoniste, à l'écran comme dans la ville, à pied ou en véhicule, induisent la perception du hors-champ. Il en est de même du cadrage des personnages, régulièrement filmés en plan taille ou en gros plan, ainsi que du regard et de l'écoute de Paterson orientés vers les mouvements de la ville. Paterson, toujours à l'affût d'inspirations pour écrire ses poèmes, observe attentivement et prête l'oreille – qu'il s'agisse d'objets de son quotidien, de passants qu'il voit de loin ou croise, ou de passagers qui montent dans son autobus.

Néanmoins, ce qui constitue l'objet du regard et d'écoute du protagoniste n'est pas toujours donné à voir et se trouve bien souvent au-delà du cadre. L'espace cinématographique continue de se construire par le contrechamp. Selon Aumont et Marie, « le point de vue adopté pour le contrechamp provient (imaginairement) du champ précédent, et la suite de ces deux plans prend le nom de "champ-contrechamp"⁴⁶ ». Figure de montage ou de découpage qui suppose une

⁴² Jacques Aumont et Michel Marie, « Champ », *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 48.

⁴³ Voir Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 14-15, au sujet de Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.

⁴⁴ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁵ Jacques Aumont et Michel Marie, « Contrechamp », *Ibid.*, p. 63.

⁴⁶ *Idem.*

alternance avec un premier plan, le champ, le contrechamp et le jeu des champs-contrechamps ouvrent l'espace du cadre et l'espace dramatique.

Enfin, cet espace imaginaire peut continuer à se déployer hors champ par un lien sonore, en l'occurrence l'usage de la voix off dans *Paterson*. En effet, c'est en partie par l'usage de cette voix, celle du poète Paterson, que sont livrés au spectateur les poèmes qu'il écrit dans son *secret notebook*.

1.2.1.3 L'espace du spectateur

Si la taille de l'image est un élément fondamental de la perception des valeurs plastiques, le rapport spatial du spectateur à l'image l'est tout autant, souligne Jacques Aumont⁴⁷. Le format de l'image, la profondeur de champ ou encore la relation entre les actions et les corps des protagonistes à l'écran sont autant de critères qui engendrent une tension dans le rapport entre l'observateur et l'objet observé.

Le dispositif⁴⁸ mis en place, destiné à reproduire le monde, suscite un saisissement du réel et une implication dudit observateur. En effet, toujours selon Aumont, ce dispositif est déclencheur d'une rencontre entre les dimensions physique et mentale, vecteur d'une organisation de l'espace, d'une mise en jeu d'une énergie motrice, et vise un résultat⁴⁹, celui de « placer un sujet humain dans des *dispositions* (de corps et d'esprit) qui l'inclinent à penser à certains objets, à engager certaines actions ou à éprouver certaines passions⁵⁰. » Une rencontre qui se prolonge alors dans l'espace de la représentation avec le sujet-spectateur, centre de référence dans cette composition de l'image. « Le cinéma met en scène des univers tout à fait personnels et demande au

⁴⁷ Jacques Aumont, *L'image, op. cit.*, p. 110-111.

⁴⁸ La notion de dispositif, définie dans les années 1970, a notamment été développée par Jean-Louis Baudry dans *L'Effet-cinéma*, Paris, Albatros, 1978.

⁴⁹ Jacques Aumont, *Ibid.*, p. 123-124.

⁵⁰ Jacques Aumont, *Ibid.*, p. 124. L'auteur souligne.

spectateur d'y adhérer individuellement⁵¹ », écrit Francesco Casetti, avant d'ajouter que, « le cinéma a affaire avec la subjectivité : et c'est de cette subjectivité que naît l'imaginaire⁵² ». Le monde représenté et la structure de l'image filmique définissent l'espace du spectateur. Plus précisément, selon Jacques Lévy, l'espace du spectateur correspond à « la spatialité produite par les choix de communication que fait le film en [sa] direction ⁵³ ». Les mécanismes du récit et la participation cognitive du spectateur – participation qui s'exprime par l'anticipation et la construction imaginaire de l'univers diégétique, et donc le phénomène du hors-champ – donnent matière à interprétation(s) et identification(s). C'est ainsi que, dans *Paterson*, par un effet de proximité, le spectateur est invité à participer activement à l'observation des gestes de la vie courante, à faire des liens entre les observations que fait le protagoniste et son propre mode de vie.

1.2.1.4 L'espace diégétique

Si la diégèse est ce qui est raconté, l'espace diégétique ou l'espace représenté permet à l'histoire d'être articulée dans un récit en images en fonction d'une unité déterminée. Cet espace est donc ce qui nous est donné à voir. Plus exactement, selon Catherine Saouter, l'espace diégétique est « le continuum spatial nécessaire à l'accomplissement complet des actions, relations, interrelations et événements qui constituent le récit. [...] [Il se] construit par un travail d'*induction* à partir du plan narratif⁵⁴. » Lorsque le poète Paterson revient chaque soir à la maison, nous savons, sans suivre à l'écran la totalité de ses déplacements, qu'il parcourt encore une fois les rues de sa ville. En effet, nous l'avons vu sillonner le matin même les rues de son

⁵¹ Francesco Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2005, p. 50.

⁵² *Idem.*

⁵³ Jacques Lévy, « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie*, n° 694, 2013, p. 690.

⁵⁴ Catherine Saouter, *op. cit.*, p. 163.

quartier et de sa ville. Ces séquences de marche contribuent au travail d'induction dont parle Saouter, et il en est de même pour les séquences de conduite de l'autobus. Parties intégrantes du plan narratif, les promenades à pied et la conduite en autobus participent à la construction de l'espace diégétique. D'ailleurs, selon Jacques Lévy, « l'espace diégétique commence lorsque [la géographie employée] devient une force organisatrice assumée et, par ses contraintes mêmes, une ressource pour le scénario⁵⁵. »

L'espace diégétique se matérialise ainsi sous la forme d'un homme, d'une ville et de poèmes, et, à travers les mouvements ordinaires du personnage Paterson, l'espace filmique se prolonge dans une géographie imaginaire qui fait écho à des voix intimes et collectives. *Paterson* a pour vocation de raconter le quotidien d'un homme soumis à la gestuelle répétitive qu'occasionne sa profession de chauffeur de bus. Ce quotidien est toutefois magnifié par la poésie que le protagoniste écrit. En déclinant sept fois de suite les journées de l'homme Paterson vivant dans la ville Paterson, Jim Jarmusch offre un espace diégétique particulier : le cinéaste associe les notions de temps et de lieu au personnage principal. Il circonscrit ainsi l'espace du récit et ouvre celui de l'œuvre destinée à être regardée et écoutée.

1.2.2 Espace et lieu

Le théoricien du cinéma André Gardies opère une distinction entre l'espace et le lieu, lequel « est porteur de propriétés spatiales ». « Certes, soutient-il, en tant qu'objet concret du monde physique (lorsqu'il en est ainsi) [le lieu] est nécessairement situé, "localisé", et donc porteur de ses propriétés spatiales, mais surtout il est structurellement déterminé par un ordre spatial dont il actualise les composantes⁵⁶. » L'agencement du décor, la composition de l'image, l'énonciation, la localisation et la perception du personnage et du spectateur participent donc de la spatialisation de

⁵⁵ Jacques Lévy, *op. cit.*, p. 691.

⁵⁶ André Gardies, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 71.

l'image filmique. Mais, le lieu, de par ses caractéristiques particulières ou manifestes, dépendrait davantage de la ville ou de l'espace urbain que de l'espace rural⁵⁷. La notion même d'espace, quant à elle, est corrélée à « l'espace théâtral » dans l'idée d'une construction d'un univers diégétique, d'une théâtralisation de l'espace public. Une fois située, l'écriture, qu'elle soit littéraire ou filmique, témoigne de la mobilisation des corps et des milieux du fait de la traversée des lieux et des espaces par les personnages.

Dans un article consacré à l'espace au cinéma, Jacques Lévy soutient que la géographicit  d'une œuvre contribue à mettre en lumière la dimension du monde social⁵⁸. Lévy s'intéresse aux films dits « de géographie » qui montrent l'espace habité et soulèvent la notion même d'habiter cet espace. Il souhaite avant tout décloisonner les schémas de pensées dans le but de « desserrer l'emprise du cinéma populaire de fiction et d'établir des liens avec des courants esthétiques de l'histoire du cinéma plus propres à entrer en résonance avec la g ographicit  et avec les sciences⁵⁹. » Il s'agit donc pour lui de donner une valeur aux représentations, de s'assurer que l'espace ne soit plus simplement conçu comme décor mais comme personnage. Cela signifierait alors, pour Lévy, « qu'une réalité de type environnemental, qui comprend donc une multitude d'acteurs (les personnages du film et d'autres) et d'objets se trouve être, au moins en partie, au cœur de l'image⁶⁰. » Lévy relève dix principes pour filmer l'espace habité, dix recommandations, chacune associée à un verbe incitatif : Affirmer, Bifurquer, Refuser, Inventer, Dialoguer, Distancier, Fabriquer, Viser, Observer, Penser⁶¹. Ces propositions nous conduisent à relever et analyser, dans le film de Jarmusch, la force des composantes spatiales, temporelles, narratives, poétiques et géographiques. Ces dernières se révèlent être significatives dans leur spécificité et

⁵⁷ Voir André Gardies, *op. cit.*.

⁵⁸ Jacques Lévy, *op. cit.*, p. 689-711.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 689.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 700.

⁶¹ *Ibid.*, p. 710-711.

parties intégrantes d'un ensemble, et ce, tant sur le plan de l'analyse filmique que sur le plan de l'approche géopoétique que nous aborderons plus tard.

Parmi les principes relevés par Lévy, nous en retiendrons cinq dans le cadre de l'analyse du film à l'étude. Le premier consiste à rejeter l'association automatique entre séquentialité cinématographique et narrativité⁶². Dans *Paterson*, la séquentialité et le récit s'harmonisent et trouvent un équilibre tout en préservant leur nature. Les séquences soutiennent autant la poéticité du film que peut le faire le récit. Le mouvement qui caractérise la poétique de *Paterson* accentue, certes, la fusion entre l'unité de lieu (la ville Paterson) et l'action (les déplacements du protagoniste Paterson, les rencontres qu'il fait et les poèmes qu'il écrit) ; toutefois, la structure cyclique de l'œuvre repose avant tout sur la répétition, et non sur cette seule unité de lieu et d'action, chaque répétition contribuant à restituer la poésie du quotidien et à donner une place significative à l'espace diégétique.

En second lieu, Lévy invite à représenter des environnements qui ne sont ni des acteurs ni des objets, et à retrouver ou inventer les langages qui le permettent⁶³. Pour mettre de l'avant la géographicit  au cinéma, la manière de vivre et d'habiter l'espace cinématographique, la force diégétique du son est, selon Jacques Lévy, une piste prometteuse⁶⁴. L'espace de *Paterson* gagne en amplitude par l'utilisation du son et, de manière plus précise, par la parole du poète et les bruits de la ville.

Les séquences où se combinent les composantes sonores diégétiques – amplifiées par une musique extradiégétique – et les images de la ville font alors office d'interludes réflexifs, ce qui rejoint le troisième principe relevé parmi ceux proposés par Jacques Lévy : « Distancier. Augmenter le niveau de lucidité et de réflexivité du spectateur⁶⁵. » Aux composantes sonores s'ajoutent en effet des ressources langagières qui mobilisent l' eil et l'esprit du spectateur : Jim Jarmusch prend le temps d'arrêter sa caméra sur les

⁶² Jacques Lévy, *op. cit.*, p. 710-711.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 700.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 710-711.

paysages urbains qui constituent l'environnement diégétique. La lenteur et la récurrence de ces plans contribuent subtilement à la valorisation de l'espace. Le spectateur est invité à s'identifier au personnage et au milieu dans lequel il évolue, avant d'être conduit à se distancier de la ville Paterson pour revenir à sa propre expérience. Comme l'explique Céline Murillo, les films de Jarmusch font reculer la référence au monde tout en nous y ramenant, après un détour par une esthétique filmique appuyée, pour en proposer une nouvelle lecture devenue possible grâce à un décalage⁶⁶. La géographicit  de l'œuvre de Jarmusch ouvre bel et bien un espace de représentation permettant d'articuler la fonction critique, voire sociologique du cinéma, ici une critique poétique de l'Amérique.

Quatrièmement, filmer l'espace habité conduirait, selon Lévy, à tirer tous les avantages possibles de l'observation de la « surface » du monde, des gens et des choses⁶⁷. Dans *Paterson*, le cinéaste offre au spectateur une véritable observation de l'environnement, des habitants et des objets de la vie courante. Paterson, lui-même fin observateur, parvient à partager des moments de vie et des instants du quotidien, que ceux-ci soient captés pendant ses promenades ou ses trajets, au parc, au bar et dans sa maison, le long des rues calmes bordant les quartiers résidentiels ou des avenues passantes du centre-ville, et que l'homme soit seul, entouré d'inconnus ou accompagné de sa fiancée, de son chien, de ses collègues ou de ses connaissances. Et les journées qui se suivent permettent au personnage et au spectateur d'accroître leur acuité visuelle et auditive. Jim Jarmusch fait preuve, dans l'ensemble de sa filmographie, d'une sensibilité pour représenter l'expérience spatiale, ce qui nous amène à relier cette manière de filmer l'espace habité au dernier élément que nous relevons dans le manifeste de Jacques Lévy, selon lequel il faudrait montrer l'invisible par le visible, en n'oubliant pas que ce n'est jamais tout à fait possible⁶⁸. Lévy précise en effet que « le

⁶⁶ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2016, p. 10-11.

⁶⁷ Jacques Lévy, *op. cit.*, p. 710-711.

⁶⁸ *Idem.*

monde de l'invisible n'est pas forcément plus inaccessible que celui du visible : une conversation banale avec un inconnu nous y fait très simplement accéder. Il n'est ni plus ni moins fait de représentations ou de réalités non représentationnelles⁶⁹. » Le hors-champ, en ce sens, amplifie l'espace habité. La ville Paterson est d'ailleurs présente plus que montrée. Le spectateur suit avant tout le protagoniste qui parcourt, observe et écoute sa ville et ses habitants au quotidien. Ce qui est montré de la ville passe par le filtre de l'homme Paterson, et en aucun cas le film n'est un documentaire qui reproduit la réalité de la localité du New Jersey.

Jim Jarmusch connaît pourtant l'histoire de la ville. Il s'étend sur le sujet dans une entrevue quand il raconte le déclin de la cité industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle, après que des mouvements anarchistes et des grèves de travailleurs du textile aient soulevé et paralysé la ville, et la croissance du taux de criminalité au cours des dernières années⁷⁰. Selon Lévy,

montrer l'espace public par le film, c'est reconnaître qu'on va se limiter à la « surface des choses », mais les liens faibles qu'on va rendre visibles sont absolument essentiels pour comprendre l'espace public lui-même et, au-delà, le fonctionnement des sociétés d'individus contemporaines⁷¹.

Ainsi, Jarmusch exploite les lieux et les paysages de la ville ; il témoigne de sa diversité ethnoculturelle, incorpore des bribes d'histoire à des conversations ou à des plans, mais sans jamais pour autant traiter ou montrer explicitement de tels sujets d'actualité. Il explique :

Paterson is a rough place, and our film is not a social document of Paterson. It's an imagined Paterson. But we are respectful to it visually and to its ethnic diversity, because it's incredibly diverse. It has the largest Arabic or Middle Eastern population per capital of any city in America after Dearborn, Michigan. And a huge South American population.

⁶⁹ Jacques Lévy, *op. cit.*, p. 711.

⁷⁰ Jim Jarmusch, « Common Sense », propos recueillis par Amy Taubin dans *Film Comment*, novembre-décembre 2016, en ligne <<https://www.filmcomment.com/article/jim-jarmusch-paterson-gimme-danger-interview/>>, consulté le 14 avril 2020.

⁷¹ Jacques Lévy, « Espace public », dans Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, nouvelle édition, 2013.

Obviously, there were a lot of Irish and Italians, and then post Civil War, a big African American population. It's incredibly diverse still⁷².

Selon Matthias De Jonghe, « Jarmusch ne filme pas comme un facteur d'aliénation la situation existentielle de son protagoniste : il préfère mettre en évidence l'étrange impassibilité avec laquelle celui-ci s'en accommode⁷³. » Le cinéaste choisit une autre manière de filmer l'espace habité en prêtant attention aux variations du quotidien d'un chauffeur de bus qui est aussi poète.

1.3 Déambulation et corps

Paterson nous engage à penser le cinéma comme un art de la spatialité, empreint d'expériences esthétiques. Pour que ces expériences se réalisent, les sujets qui traversent l'espace cinématographique et les lieux qui l'architecturent doivent être représentés. Dans cette section du mémoire, la question de la représentation nous conduit à nous pencher sur l'inscription même du corps dans l'espace cinématographique et les moyens de composition mobilisés pour faire figurer la poésie du mouvement.

1.3.1 L'Homme qui marche

Présentant son livre consacré à l'esthétique du mouvement cinématographique, Suzanne Liandrat-Guigues en précise l'enjeu principal : « Plus que de saisir un corps en mouvement, il s'agit de donner un corps au mouvement⁷⁴. » Or, la poésie des

⁷² Jim Jarmusch, « Common sense », *op. cit.*

⁷³ Matthias De Jonghe, « Du poème comme viatique. Valeurs de la poésie dans *Paterson* (Jim Jarmusch, 2016) », dans Nadja Cohen (dir.), *Un cinéma en quête de poésie*, Fédération Wallonie-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2021, p. 340.

⁷⁴ Suzanne Liandrat-Guigues, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, 2005, p. 40.

images mécaniques et le mouvement des images cinématographiques sont, selon elle, intimement liés à la figuration de la marche :

Tout un siècle d'images tourne autour de la silhouette de l'Homme qui marche de Rodin, ou de celles imaginées par Giacometti. Ce sont des figures figées dans le bronze qui désignent une allure, une manière d'aller, ou plus musicalement encore, qui inventent cette chaconne du pas de l'homme. L'obsession qui se dessine-là ne s'assortit d'aucun développement concret. Le cinéma se retrouve lesté de cet imaginaire d'arpenteur. La marche y est essentiellement une posture⁷⁵.

En effet, dès l'apparition de la chronophotographie au XIX^e siècle et l'invention du cinématographe Lumière, la marche de l'homme est associée au défilement mécanique des coupes mobiles. Le contexte historique de la décomposition du mouvement en art éclaire cette trajectoire. Comme le rappelle l'historien Ivan Jablonka,

À partir des années 1870, le Français Étienne-Jules Marey (1830-1904) et dans son sillage l'Américain Eadweard Muybridge (1830-1904) se servent d'instantanés photographiques pour décomposer le mouvement des êtres vivants. En dissociant, en figeant, en analysant les poses successives de leurs modèles, les deux hommes peuvent capturer le détail des activités sportives ou des gestes de la vie courante. Par le biais de ces séquences rapprochées, ils obtiennent avec précision les images de ce qu'on ne peut percevoir à l'œil nu. En arrêtant le temps et le mouvement, ils réussissent à voir l'invisible⁷⁶.

Pour Suzanne Liandrat-Guigues, ces inventions techniques font apparaître, à l'aide des images de marcheurs, une propriété du mouvement cinématographique⁷⁷. Toutefois, comme l'autrice le souligne, « [l]e marcheur n'est pas une simple thématique. Particulièrement bienvenu au seuil d'un siècle nouveau marqué lui-même par de très nombreuses avancées, il est un principe dynamique⁷⁸. »

⁷⁵ Suzanne Liandrat-Guigues, *Esthétique du mouvement cinématographique*, op. cit., p. 130.

⁷⁶ Ivan Jablonka, « La décomposition du mouvement », *Histoire par l'image*, mars 2016, en ligne <<https://histoire-image.org/fr/etudes/decomposition-mouvement>>, consulté le 23 novembre 2020.

⁷⁷ Suzanne Liandrat-Guigues, « Le Cinéma autre #1. La marche, un autre mouvement du cinéma », *Débordements*, 4 juin 2015, en ligne, <<https://www.debordements.fr/Le-cinema-autre-1>>, consulté le 7 janvier 2021.

⁷⁸ Suzanne Liandrat-Guigues, *Esthétique du mouvement cinématographique*, op. cit., p. 117.

C'est autour de ce même principe dynamique que notre analyse gravite. L'espace filmique de *Paterson* est traversé, rythmé et marqué par le pas de l'homme. Le corps du protagoniste Paterson fait office de point d'entrée, de relais permettant de souligner les valeurs esthétiques de l'image en mouvement. Par ses gestes, ses pas et ses mots, l'homme Paterson met en lumière le caractère expressif et sensible des œuvres de Jarmusch où l'esthétique côtoie bien souvent le politique.

C'est l'homme Paterson qui, d'abord, accroche le regard du spectateur et le conduit à travers les rues de sa ville en l'entraînant dans la temporalité du quotidien. Une boucle se ferme pour recommencer chaque jour. Paterson traverse la ville comme il traverse l'écran, de droite à gauche en matinée pour se rendre à pied au travail, puis en sens inverse quand il rentre chez lui en fin de journée ; de gauche à droite quand il chemine vers le bar, puis de droite à gauche quand il entre dans le bar, et ainsi de suite (fig. 1.28 à 1.33). Ce montage fait de traversées horizontales guide le spectateur et l'entraîne plus avant dans la diégèse.

Figure 1.28 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Les allées et venues du protagoniste.



Figure 1.29 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Les allées et venues du protagoniste.



Figure 1.30 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Les allées et venues du protagoniste.



Figure 1.31 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Les allées et venues du protagoniste.



Figure 1.32 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Les allées et venues du protagoniste.



Figure 1.33 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Les allées et venues du protagoniste.



À cette chorégraphie s'ajoutent les rythmes et les mouvements propres à la conduite d'un véhicule, des mouvements à la fois fluides et entrecoupés selon le cours de la circulation. Le regard du spectateur est de la même manière entraîné, voire baladé, d'un côté à l'autre de l'écran lors des trajets en bus (fig. 1.34 à 1.37). Dans ces scènes, il ne suit peut-être pas autant des yeux le protagoniste, mais il est avec lui dans cet espace mobile, parcourant ainsi la ville au fil de sa conduite. Outre les mouvements du corps du personnage, sa trajectoire écranique contribue à agencer l'espace filmique et à partager avec le spectateur des morceaux de vie aussi personnels qu'(extra)ordinaires.

Figure 1.34 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Les trajets en bus.



Figure 1.35 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Les trajets en bus.



Figure 1.36 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Les trajets en bus.



Figure 1.37 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Les trajets en bus.



Dans les lieux pratiqués par le protagoniste, marqués par des arrêts, ce dernier vit et investit l'espace. Son parcours finit par quadriller l'espace de la ville en fonction des heures de la journée. Dans la maison du couple, la trajectoire écranique est aussi présente, quoique de moindre amplitude. Que Paterson soit seul ou en interaction avec les autres personnages, dans des lieux fermés (la maison, le bar) ou dans des lieux ouverts (les rues, le parc) ou semi-ouverts (l'autobus), sa position dans le plan est significative. L'attention du spectateur redouble envers le niveau diégétique et le niveau profilmique, envers le personnage et la manière dont est filmé l'acteur, du fait de la régularité avec laquelle le personnage reproduit son trajet, et sa manière d'occuper les lieux. L'enjeu du corps détermine la mise en mouvement et la composition de l'image, ainsi que le cadrage. En effet, les mouvements de caméra « fonctionnels » servent à construire l'espace scénographique, à suivre ou anticiper un mouvement dans la diégèse, à suivre ou découvrir un regard, à sélectionner un détail significatif ou encore à révéler un trait subjectif d'un personnage⁷⁹. L'ensemble des mouvements – du corps du personnage et de la caméra – s'imprime alors, inconsciemment, dans l'esprit du spectateur et accompagne la compréhension de l'espace filmique. Les plans révèlent

⁷⁹ Terminologie développée par Edward Branigan, dans l'ouvrage *Point of View in the Cinema : A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Films*, Berlin, Mouton Publishers, 1984. Cité par Jacques Aumont et Michel Marie, « Mouvement de caméra », *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op. cit., p. 181-182.

des regards, des présences, des objets, des attitudes, des fragments de ville ou de ciel. Et, comme lors des mouvements à pied ou en bus de l'homme Paterson, les travellings latéraux – figure de style devenue la signature de Jarmusch, une manière, selon Azoury, d'exprimer une horizontalité politique et de creuser des chemins bien à lui⁸⁰ – balayent l'écran ou le traversent depuis la profondeur du champ jusqu'à sa surface, et inversement, conférant du volume à l'espace habité. Cela se produit notamment lorsque Paterson sort de sa maison le matin et y rentre le soir, le protagoniste semblant investir chaque parcelle de son environnement.

Chaque matin, c'est presque la même combinaison de plans qui est réalisée. Un plan fixe et d'ensemble montre la maison au centre du champ, en arrière-plan. Paterson ouvre la porte et sort, il s'avance, tourne vers la gauche, continue son chemin et sort du cadre. La scène suivante, toujours en plan fixe, le montre de dos, marchant dans la rue vers le fond du champ jusqu'à disparaître. Paterson est ensuite vu de face, placé au centre de l'écran et cadré en plan américain, puis vu en plan taille, à la faveur d'un travelling arrière, un léger mouvement de recul qui semble donner de l'espace au personnage tout en incitant le spectateur à porter attention à l'environnement. D'ailleurs, dans cette séquence de marche, intercalée entre les différents plans, une contre-plongée dévoile la découpe d'un bâtiment de briques rouges, une partie du ciel et d'un arbre (fig. 38), avant de revenir sur un nouveau plan d'ensemble dans lequel on retrouve Paterson en train de marcher le long du même bâtiment industriel (fig. 1.39). Ce plan fixe se mue en travelling latéral vers la droite au fur et à mesure que le personnage avance. S'ensuivent un plan de taille, avec le même travelling latéral gardant Paterson au centre gauche de l'écran (fig. 1.40), puis un plan d'ensemble le montrant sortir d'une galerie ombragée et longer un mur sur lequel apparaît la peinture défraîchie de l'enseigne de la ville « Paterson » en lettres majuscules (fig. 1.41).

⁸⁰ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p. 22.

Figure 1.38 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Contre-plongée, ciel et bâtiment.



Figure 1.39 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Plan d'ensemble et environnement.



Figure 1.40 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Plan taille et environnement.



Figure 1.41 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Plan d'ensemble et fresque murale.



Le protagoniste poursuit alors sa marche en sortant du cadre vers la droite. Un dernier plan d'ensemble, d'abord fixe jusqu'à ce que Paterson se trouve au milieu du champ, puis en mouvement de gauche à droite, marque l'arrivée au « Market Street Bus Garage », ce qui clôt la séquence. Ainsi, l'alternance méthodique de plans fixes et de travellings accompagne et cerne le protagoniste dans l'espace urbain, tout en rendant accessible cet espace au spectateur.

Le traitement de l'image engage le corps du personnage tout au long du film. Les plongées sur le lit du couple ouvrent d'ailleurs chaque cycle quotidien et nous font, par le fait même, entrer, chaque jour davantage, dans le foyer et l'intimité du protagoniste (fig. 1.42). De légères contre-plongées capturent souvent le poète plongé dans ses pensées et tracent un chemin vers une autre lecture du monde (fig. 1.43). Cet espace intérieur – celui de la maison, celui du poète – sont aussi l'occasion de clair-obscur. La lumière en effet, y est particulière, différente de celle qui occupe et dessine les plans de la ville ou de la nature extérieure.

Figure 1.42 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Plan en plongée sur le lit.



Figure 1.43 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Plan en légère contre-plongée.



Selon Antoine Gaudin,

dans la lignée du modèle bressonnien, l'acteur/personnage [n'est pas] une fin expressive en lui-même, il constitue plutôt un moyen d'exprimer autre chose que lui, de nous confronter à l'évidence (et au mystère) d'une situation terrestre qui, à la fois, le concerne et le dépasse⁸¹.

Le sujet filmé et la composition employée font alors advenir à l'écran une certaine co-constitution du corps par l'espace et de l'espace par le corps⁸².

⁸¹ Antoine Gaudin, « Pour un cinéma géopoétique : « Los Muerto » de Lisandro Alonso. *CinémAction* », *L'écran poétique*, 2015, p. 38.

⁸² Sara Bédard Goulet, Damien Beyrouthy et Marc André Boisvert (dir.), *Corps et espace: représentations de rapports*, Cahier ReMix, n° 11 (08/2019), Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imagin

Une forme sculpturale et picturale émerge de ces coupes et de ces prises de vue du corps de Paterson. Un corps ou une silhouette modiglianesque, comme le dépeint justement Bernabé Wesley⁸³. Les scènes à l'intérieur de la maison, cadrées en plans américains rapprochés et en gros plans – sur les mains et le visage principalement – donnent par exemple l'impression que le protagoniste y est à l'étroit (fig. 1.44 à 1.46).

Figure 1.44 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Le corps à l'étroit.



Figure 1.45 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Le corps à l'étroit.



aire. 2019, en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, <<http://oic.uqam.ca/fr/re-mix/corps-et-espace-representations-de-rapports>>, consulté le 25 janvier 2021.

⁸³ Bernabé Wesley, « De la poésie à l'écran. *Paterson* de Jim Jarmusch », *op. cit.*, p. 16.

Figure 1.46 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Le corps à l'étroit.



Plus exactement, son corps et sa présence donnent l'impression de vouloir dépasser le cadre, habiter un espace plus grand que celui imposé par les normes sociales. Ensemble, les coupes créent une unité de sens, et l'effet de grandeur suscitée suggère de vastes contrechamps et hors champs dans lesquels le mouvement, les pensées et l'imagination peuvent se déployer.

1.3.2 Le flâneur comme poète

Les séquences récurrentes de marche et la pratique des lieux tels que le terminal de bus, le parc ou le bar, suscitent une poésie du mouvement dans *Paterson*. Comme le fait remarquer Lévy lorsqu'il évoque la comédie musicale *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) de Jacques Demy,

[l]'accent mis sur les métriques pédestres, l'usage des lieux semi-privés comme les cafés, le rôle de micro-événements imprévus, les logiques sérendipiennes non seulement jouent un rôle dans le scénario, mais prennent une importance directe, comme si on avait modélisé ces espaces pour y réaliser des expériences⁸⁴.

⁸⁴ Jacques Lévy, « De l'espace au cinéma », *op. cit.*, p. 699.

Selon Lévy, le tournage de l'œuvre de Jacques Demy dans la ville de Rochefort et la corrélation entre musique et espace n'ont en rien diminué la géographicit  ⁸⁵. Si *Paterson* n'a rien d'une comédie musicale, la th  atralisation de l'espace urbain, notamment lors des séquences d'écriture, ne nuit pas à un certain réalisme et à une prise en compte de l'espace. Les lieux parcourus par l'homme Paterson ouvrent des espaces propices à ces séances d'écriture de poésie. Les poèmes récités en voix hors champ par le protagoniste lui-même peuvent être assimilés aux chansons dans *Les Demoiselles de Rochefort*. Partant, l'association de la voix du protagoniste à ces moments de création donne lieu à des expériences, sonores et visuelles, qui confèrent une certaine amplitude à l'espace diégétique.

Les déplacements du protagoniste et sa démarche singulière ne peuvent être dissociés de la poésie qu'il écrit à chaque jour. La parole du poète Paterson s'inscrit dans un lieu ; la poésie circonscrit l'espace et en ouvre un autre à la fois. L'espace urbain, animé par l'esthétique du mouvement cinématographique, se voit en effet traversé par la figure du poète incarnée par un chauffeur de bus. Nous établissons un lien entre cette figure essentielle à *Paterson*, celle du poète, et la notion de déambulation littéraire. « La déambulation littéraire se veut une traversée sensible de l'espace et une fusion de deux pratiques indissociables : la déambulation – soit la flâne d'un capteur de signes –, et l'écriture, qui prête à une mise en forme du lieu par le biais d'une conscience   veill  e aux mouvements de la ville et du langage » écrivent André Carpentier et Alexis L'Allier dans la présentation de l'ouvrage collectif intitulé *Les écrivains déambulateurs : Po  tes et déambulateurs de l'espace urbain*⁸⁶. « [L]a flânerie, écrit pour sa part Suzanne Liandrat-Guigues, est un opérateur de métamorphose qui fait osciller du régime photographique à celui, sculptural, de la

⁸⁵ Jacques Lévy, *op. cit.*, p. 699.

⁸⁶ André Carpentier et Alexis L'Allier (dir.), *Les écrivains déambulateurs. Po  tes et déambulateurs dans l'espace urbain*, Montréal, Figura Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, UQAM, coll. « Figura », vol. 10, 2004, p. 7.

décomposition du mouvement⁸⁷. » Indéniablement, *Paterson* met en exergue ces deux pratiques, la déambulation et la flânerie, indissociables de l'écriture.

La figure du poète-déambulateur suggère également un double sens : le marcheur et le chauffeur. Paterson marche, chaque jour, en observateur. En tant que chauffeur, il suit quotidiennement un trajet qui lui est imposé, devenant ainsi à la fois mobile et immobile, en mouvement et en situation d'observation pure. Permettant aux personnages d'occuper pleinement l'espace diégétique, la fonction de chauffeur s'inscrit également dans notre lecture de la poétique du mouvement et de la présence du corps au monde. Car, comme le formule Céline Murillo à propos de *Night on Earth*, film réalisé par Jarmusch en 1991 :

La fonction de chauffeur de taxi avec son caractère répétitif et aliénant passe au second plan par rapport à la fonction de conteur. Ainsi le chauffeur passe du travail à l'œuvre par l'intermédiaire de la narration. Il devient son propre chef, suit son propre rythme, sa propre répétition instauratrice⁸⁸.

Cela s'applique en effet tout aussi bien à Paterson. Pour autant, ce dernier n'occupe pas la même fonction de conteur, il écrit de la poésie. La narration se construit donc autour des déplacements physiques. Ces lignes de forces conduisent Paterson à traverser et à vivre l'espace, et constituent la source d'inspiration des poèmes. La fonction de chauffeur et la figure du poète sont, dans le film, inséparables. Murillo affirme que « tous les chauffeurs de taxi trouvent, à leur manière, une façon d'éviter l'aliénation dans leur travail, soit en le faisant mal, soit en le transformant en œuvre⁸⁹ ». Le choix du cinéaste de placer l'action dans un bus plutôt qu'un taxi peut être vu comme un glissement d'un espace semi-privé vers un espace public, et donc agir comme une ouverture. Paterson incarne ce corps physique à l'allure aliénée dans un espace semi-privé dédié à sa fonction de chauffeur, mais il transforme au fur et à mesure sa routine

⁸⁷ Suzanne Liandrat-Guigues, *Esthétique du mouvement cinématographique*, op. cit., p. 46.

⁸⁸ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, op. cit., p. 89.

⁸⁹ *Idem*.

en poèmes empreints de la réalité quotidienne et inspiré par l'espace public : l'espace de la déambulation.

Contrairement aux scènes intérieures, alors que Paterson apparaît à l'étroit, sa silhouette étant souvent coupée au niveau des pieds ou cadrée sur le haut du corps, la caméra montre le protagoniste en entier quand il se déplace dans les rues. Plus encore, elle l'accompagne dans sa déambulation littéraire. Les plans fixes sur la maison et la rue, que le personnage emprunte matin et soir pour débiter ou terminer sa marche, semblent capturer et témoigner de l'instant précédant le franchissement d'un seuil et menant vers la rêverie poétique. Dès que Paterson est sur le chemin bordé d'arbres et de bâtiments industriels, le mouvement se crée, les travellings opèrent. La prise de vue donne l'impression que la caméra précède le personnage comme pour l'accueillir (fig. 1.47), rendant l'espace accessible au spectateur. Le surcadrage, produit par l'ouverture en arrière plan, détache la silhouette du décor, suggère l'apparition du poète et l'entrée dans le lieu de la déambulation (fig. 1.48).

Figure 1.47 Paterson, Jim Jarmusch, 2016. Début de la déambulation.



Figure 1.48 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Début de la déambulation.



La déambulation poétique s'inscrit dans une longue tradition. Dès l'Antiquité, pour les philosophes, les notions de promenade ou de balade induisent un rapport au lieu, la marche étant conçue comme un moyen de stimuler la pensée. Plus tard, à la fin du XVIII^e siècle, la marche prendra chez Rousseau l'allure d'une promenade solitaire ; elle deviendra « flânerie » pour Baudelaire, renforçant ses liens avec la littérature et l'écriture⁹⁰.

La déambulation comme pratique engage l'écrivain ou le poète à questionner ses rapports à l'espace, notamment l'espace urbain, soit l'inscription de son corps dans un lieu à la fois connu – la ville dans laquelle il habite – et à re-connaître par le regard et l'écriture⁹¹. En effet, le regard du poète, transforme le réel et instaure un dialogue métaphorique entre le lieu et l'écrivain qui marche⁹². Dans cette esthétisation du quotidien, nous reconnaissons notre poète Paterson et l'attrait de l'image poétique pour Jim Jarmusch.

⁹⁰ Rachel Bouvet, « La promenade littéraire, un dispositif pour des lecteurs en mouvement », *Enjeux et société*, Volume 6, n° 2, Automne 2019, p. 111.

⁹¹ André Carpentier et Alexis L'Allier (dir.), *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs dans l'espace urbain*, op. cit., p. 7.

⁹² *Ibid.*, p. 8.

1.3.3 Corps et voix, en musique

L'image poétique, celle qui permet au protagoniste et au spectateur de porter un regard neuf sur les objets et les êtres qui peuplent la vie au quotidien, est fonction, dans *Paterson*, de l'agencement de l'image et du son, toujours suivant le principe dynamique de « l'homme qui marche ». La voix hors champ du poète complète en effet notre recensement des éléments ayant trait à l'enjeu du corps et à l'occupation de l'espace, la voix n'étant autre qu'un ancrage dans le corps⁹³.

L'importance de la bande-son, chez Jarmusch, répond à la philosophie de la composition⁹⁴ développée par Patrizia Lombardo et présentée dans la première section de ce chapitre. Pour Jarmusch, le cinéma et la musique sont souvent indissociables⁹⁵. Si la musique est moins présente dans *Paterson* que dans *Down by Law* ou *Dead Man*, deux films auxquels les compositions jazz et folk de John Lurie et Neil Young insufflent un surplus de sens en mettant en émoi les perceptions du spectateur et son imaginaire, la voix d'Adam Driver, qui interprète le personnage de Paterson, capte l'attention. Elle ne se limite pas aux dialogues, l'acteur la prêtant au poète Paterson pour que celui-ci partage ses poèmes au fur et à mesure qu'il les crée. La performance de la voix poétique hors champ met la poésie – le pouvoir du langage et de la langue – sur le devant de la scène. Combinée à l'écriture des poèmes, lesquels apparaissent à l'écran en surimpression comme s'ils s'écrivaient devant nous, la parole remplit l'espace et résonne depuis le hors-champ. La musicalité de la langue se fond au rythme des images.

Enfin, la musique instrumentale composée par SQÜRL, le groupe de musique formé par Jim Jarmusch, Carter Logan et Shane Stoneback, et les bruits de la ville complètent la présence sonore dans le film. Si la bande-son ne porte pas un message

⁹³ Voir Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1982.

⁹⁴ Patrizia Lombardo, « Jim Jarmusch : Philosophe de la composition », *op. cit.*, p. 40-52.

⁹⁵ Jim Jarmusch, Propos recueillis par Laurent Rigoulet avec la collaboration de Claire Pomarès, *op. cit.*

aussi explicite que pouvaient le faire les musiques hip-hop dans *Ghost Dog*, les rumeurs de la ville – les conversations des passants et des passagers de l’autobus, la circulation, l’eau de la rivière qui s’écoule – s’allient à la mélodie méditative pour constituer un tableau urbain et offrir un écrin à la parole du poète. Les notes de musique et les échos de la ville accompagnent ses déambulations et ses flâneries ; ils y impriment leur mouvement.

1.4 *Paterson* et le regard du poète : poésie filmique ou film-poème ?

La place centrale de la poésie, dans l’œuvre de Jim Jarmusch, soulève des interrogations auxquelles Bernabé Wesley se livre quand il se demande comment, dans *Paterson*, figure le poème sur un écran, et comment inscrire le poétique dans une séquence de plans filmés⁹⁶. Or nous pensons que cela passe par le lien suggéré entre deux gestes : le geste filmique (ce que font les enchaînements de plans) et le geste calligraphique (l’écriture du poème à l’écran). Une double écriture, donc, qui révèle la mise en relation entre deux formes de création, l’une usant de l’écriture textuelle et l’autre de l’écriture à l’ « encre de lumière⁹⁷ ».

1.4.1 Un cinéma de poésie

Autour de la poésie émerge un cinéma éloigné des conventions du cinéma narratif, un cinéma qui revendique plutôt la dimension plastique de l’image et rappelle justement ce que Pier Paolo Pasolini appelait « cinéma de poésie⁹⁸ ». Selon lui,

⁹⁶ Bernabé Wesley, « De la poésie à l’écran. *Paterson* de Jim Jarmusch », *op. cit.*, p. 3.

⁹⁷ Jean Cocteau, cité par Didier Coureau dans « Un cinéma de poésie, interrogations premières », *Recherches & Travaux*, n°84, 2014, p. 5, en ligne, <<http://journals.openedition.org/recherchestravaux/67>>, consulté le 30 septembre 2018.

⁹⁸ Pier Paolo Pasolini, « Le cinéma de poésie », dans *L’Expérience hérétique*, Paris, Ramsay, coll. « Poche cinéma », 1989, p. 15-35.

Il est inévitable que dans le « cinéma de poésie », le récit tende à disparaître [...]. Il est clair que dans le cinéma de poésie, l'auteur tend à écrire des poésies, des poésies cinématographiques et non plus des récits cinématographiques. Il y a alors valorisation de la poésie, jusqu'ici poésie de la forme et du style. Le « cinéma de poésie » a pour fin dernière d'écrire des récits où le protagoniste est le style, plus que les choses ou les faits⁹⁹.

Dans *Paterson*, le protagoniste est bel et bien le style. Selon Sophie Joubert,

[e]n nommant son personnage comme la ville, Jim Jarmusch réalise, au-delà de l'amusante redondance, le rêve du poète. L'homme est la ville. Il fait corps avec elle. Paterson vit, mange, boit, respire par et pour la poésie. Sous son regard, la cité ouvrière décatie se peuple de mille occasions de poèmes, des jumeaux surgissent à chaque coin de rue, sortis du rêve de Laura¹⁰⁰.

C'est ainsi que s'opère, dans *Paterson*, l'entrelacement de la poésie et de la prose, ces deux pratiques que Pasolini considérait comme des langues¹⁰¹. L'histoire est racontée à travers un personnage, le poète-chauffeur de bus. Comme l'explique Jacques Aumont,

Pasolini défend un style particulier, le « cinéma de poésie », fondé sur le « discours indirect libre », c'est-à-dire « l'immersion de l'auteur dans le personnage », qui permet de présenter la réalité à travers le système expressif déterminé par la caractérisation psychologique et sociale de ce personnage¹⁰².

Dans le cas de *Paterson*, le discours indirect libre tient au fait que le lieu, Paterson, poétisé par le cinéaste, se confond au lieu poétisé par le protagoniste Paterson. En d'autres termes, le personnage poète vit dans son propre monde, qui se mêle au monde

⁹⁹ Pier Paolo Pasolini, dans « Entretien avec Pasolini », par Jean-Louis Comolli et Bernardo Bertolucci, *Pasolini cinéaste*, numéro hors-série des Cahiers du cinéma, 1981, p. 39 (1^{re} publication dans les Cahiers du cinéma, n° 169, août 1965).

¹⁰⁰ Sophie Joubert, « Faire entrer Dante dans une *lunch box* », *L'Humanité*, 21 Décembre 2016, en ligne < <https://www.humanite.fr/faire-entrer-dante-dans-une-lunch-box-628928> >, consulté le 06 juillet 2021.

¹⁰¹ Pier Paolo Pasolini dans « Entretien avec Pasolini », *op. cit.*, p. 35..

¹⁰² Jacques Aumont et Michel Marie, « Pasolini, Pier Paolo (1922-1975) », *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, *op. cit.*, p. 199-200.

de Jarmusch, soit la ville de Paterson telle qu'imaginée dans le film. L'immersion de l'auteur dans le personnage est donc indéniable, les regards de Jarmusch et de Paterson sur la ville semblant se confondre. Et cette réalisation provient possiblement du fait que le cinéaste a sondé le terrain bien avant la réalisation de *Paterson*. Jarmusch explique :

After my first visit to Paterson 25 years ago or so, I started making vague notes toward this film. I went to check out this place where this poet lived. I went there for a little day trip, and I went to the Passaic Falls, sat right where Adam Driver – Paterson in our film – sits, and I walked around the industrial buildings. It was because of Williams, and also that Allen Ginsberg grew up there [...] ¹⁰³.

À travers le personnage, le spectateur est invité à parcourir la ville à son tour, à s'asseoir au bord des Chutes de Passaic et à poser son regard sur une cité post-industrielle américaine et sur le mode de vie que suppose ce type d'environnement, pour rejoindre ce qui anime toujours Jim Jarmusch : proposer une critique des États-Unis et plus précisément une critique des fondements idéologiques de la puissance américaine.

À travers la mise en scène de cette langue de poésie formulée par Pasolini, la conscience qui serait celle de la caméra se fait également ressentir. Le caractère du plan subjectif indirect libre, possiblement associé à un personnage de la diégèse, révèle un exercice du regard porté à l'écran par le mouvement de caméra, le cadrage et le montage. En effet, le montage et les choix techniques permettent de révéler cette réalité reconstituée : la représentation d'instant de vie d'un homme dans une ville post-industrielle de l'État du New Jersey, une ville au caractère vibrant et multiculturel. Dans le film, le cadrage, par exemple, varie selon une vaste échelle de plans qui va du plan d'ensemble au très gros plan. Ce dernier est fréquemment utilisé. Aumont et Marie rappellent, à propos des films d'Epstein, que le gros plan est chez lui « un élément poétique du film ; bouleversant nos habitudes de vision en nous obligeant à voir les

¹⁰³ Jim Jarmusch, « Common sense », *op. cit.*.

êtres (surtout les visages) de près, il nous les fait découvrir à neuf, selon des proportions inédites [...] ¹⁰⁴ ». Tandis que pour Eisenstein,

ce même pouvoir d'étrangeté de la vue en gros plan devient outil de dénaturalisation du plan (du « fragment »). Le gros plan est un moyen de couper l'objet filmé de sa référence réaliste, d'en faire une sorte d'idéogramme plus ou moins abstrait ¹⁰⁵.

Dans *Paterson*, le gros plan permet de capturer un fragment du corps de Paterson ou de détailler les habitants de la ville (une main, un visage, des pieds, etc.), de saisir un geste avec précision (conduire ou écrire) ou de grossir un objet (une montre, un verre de bière, un bol de céréales, une boîte d'allumettes, un rétroviseur, un cadran de montre ou de compteur de vitesse) (fig. 1.49 à 1.53). Ce type de plan, la plupart du temps en caméra subjective, fait alors prendre conscience au spectateur qu'il observe un personnage, un poète qui, lui-même, à la manière de William Carlos Williams, est un observateur du quotidien et des ses objets.

Figure 1.49 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Gestes, objets et visages.



¹⁰⁴ Jacques Aumont et Michel Marie, « Gros plan », *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op. cit., p. 129.

¹⁰⁵ *Idem*.

Figure 1.50 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Gestes, objets et visages.



Figure 1.51 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Gestes, objets et visages.



Figure 1.52 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Gestes, objets et visages.



Figure 1.53 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Gestes, objets et visages.



Ainsi, *Paterson* propose une mise en scène du travail langagier : objet et matière se muent en une forme poétique pour engager une manière de dire le monde et révéler le regard du poète. Au-delà des considérations philosophiques, c'est bien à travers l'image dialectique que le traitement du geste d'écriture rejoint celui du geste filmique pour toucher à un « cinéma de poésie ».

Dans une tout autre optique que celle proposée par Pasolini, Didier Coureau voit dans le « cinéma de poésie » la possibilité de réfléchir sur « la manière dont le texte poétique s'imprègne de correspondances avec l'art cinématographique (images et sons, montage)¹⁰⁶. » Il s'agit, selon lui, « de se demander comment le poème peut se faire film virtuel à sa manière dans la fusion et la confusion des images nées des mots et les dépassant, en une approche renouvelée de l'espace et du temps¹⁰⁷ ». Dans *Paterson*, la virtualité du poème filmique émerge de la fusion entre les mots et l'image, de la fusion entre les images des flots de la circulation et de la rivière au cœur de la ville avec la calligraphie de la poésie qui apparaît ensuite à l'écran (fig. 1.54 à 1.58). La lenteur et la précision du mouvement nous permet d'assister à une métamorphose de l'image. Un espace se dessine au-delà du cadre et de la représentation.

¹⁰⁶ Didier Coureau, « Un cinéma de poésie, interrogations premières », *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁷ *Idem.*

Figure 1.54 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Métamorphose, fusion des mots et de l'image.



Figure 1.55 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Métamorphose, fusion des mots et de l'image.



Figure 1.56 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Métamorphose, fusion des mots et de l'image.



Figure 1.57 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Métamorphose, fusion des mots et de l'image.



Figure 1.58 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Métamorphose, fusion des mots et de l'image.



1.4.2 De la page à l'écran : « *A Quiet Cinematic Poem* »

Comme le soulignent nombre de critiques¹⁰⁸, *Paterson* est une ode à la poésie, à l'harmonie, aux synchronicités de la vie quotidienne. Selon Jim Jarmusch lui-même, il s'agit d'un poème : « *a quiet cinematic poem*¹⁰⁹ ». Le cinéaste explique :

¹⁰⁸ Nous pensons ici aux écrits de Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure, op.cit.* ; Jean-François Chassay, « Le réel réenchanté. *Paterson*, de Jim Jarmusch », *Revue Spirale arts, lettres & sciences humaines*, vol. 261, été 2017 ; ou Bernabé Wesley, « De la poésie à l'écran. *Paterson* de Jim Jarmusch », *op. cit.*, pour ne citer qu'eux.

¹⁰⁹ Jim Jarmusch dans Karin Badt, « A Conversation with Jim Jarmusch at Cannes : "Paterson" as "A Quiet Cinematic Poem" », *Huffpost*, mai 2016, en ligne, <https://www.huffpost.com/entry/a-conversation-with-jim-j_b_10020068>, consulté le 23 novembre 2020.

I think *Paterson* is more of a film in the form of a poem rather than a poem in the form of a film, if that makes any sense. Film relates to almost every other form of expression, but poetry is a bit abstract in its strength and sometimes even the white spaces on the page are evocative almost as much as where the text is¹¹⁰.

Pour Matthias De Jonghe, qui se penche sur la caractérisation des valeurs et des enjeux associés à la poésie dans *Paterson*, le film marque une certaine rupture dans l'œuvre de Jarmusch : « Pour la première fois, l'activité poétique elle-même n'est pas seulement convoquée en tant que référence subsidiaire – elle se retrouve sur le devant de la scène¹¹¹. » Comme le rappelle De Jonghe, Jarmusch a de nombreuses fois fait état en entrevue de la frontière poreuse qu'il établit entre l'écriture de la poésie et celle de ses films¹¹². Jarmusch confie :

Je pense que mon désir de faire du cinéma vient vraiment de la poésie. J'écrivais des poèmes qui devenaient, peu à peu, des petites histoires. Des poèmes en prose qui s'inspiraient de certaines strophes de Rimbaud, de Blaise Cendrars ou de Max Jacob, par exemple, et j'ai commencé à y glisser des termes de cinéma – cadre, gros plan, moteur – de manière abstraite¹¹³.

Pour Wesley, ce sont justement « le montage et les choix de caméra de ce film-poème [qui] font d'un simple itinéraire d'autobus une rêverie sur le processus créatif et sur le regard¹¹⁴ ». Le regard du protagoniste Paterson est au centre de raccords entre des plans, quand la caméra le saisit pour l'investir ensuite subjectivement, par un champ-contrechamp ; le regard agit alors comme pont entre des scènes, des lieux, des états,

¹¹⁰ Jim Jarmusch, propos recueillis par Colleen Kelsey dans « Jim Jarmusch's Poetic Verse », *Interview Magazine*, Décembre 2016, en ligne, <<https://www.interviewmagazine.com/film/jim-jarmusch-paterson#>>, consulté le 07 mai 2021.

¹¹¹ Matthias De Jonghe, « Du poème comme viatique. Valeurs de la poésie dans *Paterson* (Jim Jarmusch, 2016) », *op. cit.*, p. 340.

¹¹² *Ibid*, p. 341.

¹¹³ Jim Jarmusch, Propos recueillis par Laurent Rigoulet avec la collaboration de Claire Pomarès, *op. cit.*

¹¹⁴ Bernabé Wesley, « De la poésie à l'écran. *Paterson* de Jim Jarmusch », *op. cit.*, p. 14.

des actions ou des objets (fig. 1.59 à 1.61). Ce type de raccord permet au spectateur de construire la continuité spatiale du monde de la fiction.

Figure 1.59 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Raccord par le regard.



Figure 1.60 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Raccord par le regard.

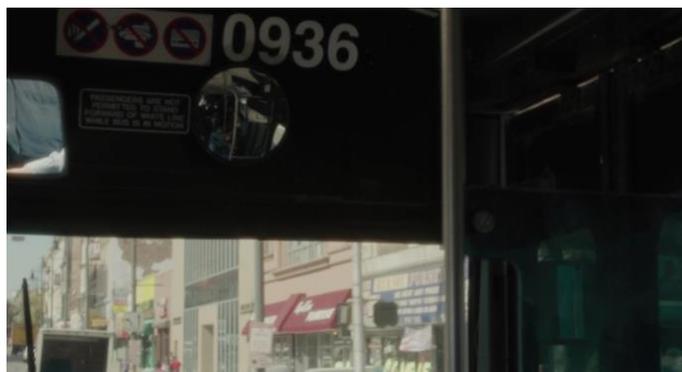


Figure 1.61 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Raccord par le regard.



À cette technique s'accorde également un mouvement de caméra significatif chez Jarmusch, le travelling latéral. Murillo souligne :

Le travelling latéral est une des marques de fabrique des films de Jim Jarmusch, il intervient dans la plupart de ses films et suppose presque toujours un personnage. Embarqué dans un train, assis dans une voiture ou marchant le long des rues, il regarde le paysage urbain qui défile à une distance stable sans tenter de s'en approcher. Le regard, bien qu'il ne soit pas toujours la seule action – puisqu'il se combine à la marche ou à la conduite – constitue néanmoins une part essentielle de ce choix esthétique¹¹⁵.

Le mouvement qui en découle témoigne d'une poéticité singulière. Selon Wesley :

Cette indissociation d'une ville et de la vie intérieure d'un sujet fait de l'espace urbain un territoire poétique investi de l'imaginaire et des images que le poète y projette. Ce que le spectateur voit à l'écran, et ce que Paterson contemple depuis l'autobus ou le trottoir, est à la fois la ville de Paterson et l'univers du poète lui-même projeté dans l'espace urbain : il suffit que Laura dise au poète qu'elle a rêvé de jumeaux pour qu'aussitôt apparaissent des frères et sœurs au physique identique dans ses promenades et ses trajets en autobus¹¹⁶. (fig. 1.62 à 1.64)

Figure 1.62 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. L'apparition des jumeaux.



¹¹⁵ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, op. cit., p. 18.

¹¹⁶ Bernabé Wesley, « De la poésie à l'écran. *Paterson* de Jim Jarmusch », op. cit., p. 6.

Figure 1.63 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. L'apparition des jumeaux.



Figure 1.64 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. L'apparition des jumeaux.



Pour refléter ces contemplations et faire advenir à l'écran les images que le poète projette dans la ville, de nombreux effets et procédés sont utilisés, sans oublier la citation poétique en voix off. C'est une véritable démarche qui se met en place et qui se manifeste, en plus du ralenti, par des ellipses, des répétitions et des accélérations. Ces effets sont conjointement associés à des surimpressions et fondus au noir, des raccords par le regard et le déplacement du corps ou du véhicule, et parfois par des faux raccords. Ces faux raccords sont, selon Murillo, une autre marque de la subversion que Jarmusch fait subir au style classique, mais ils passent sans accroc, précise-t-elle¹¹⁷. Dans *Paterson*, ils apparaissent dès l'ouverture de la première séquence de conduite de

¹¹⁷ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin, op. cit.*, p. 19.

l'autobus, par l'introduction de deux plans sensiblement identiques, chacun montrant le pare-brise d'un autobus (fig. 1.65 et 1.66). Le premier plan cadre l'autobus stationné dans le garage à côté d'autres véhicules, le deuxième cadre l'autobus s'avancant dans la rue, la caméra étant alors fixée à l'avant du véhicule en mouvement. Ce faux raccord incite le spectateur à questionner son propre regard.

Figure 1.65 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Faux raccord

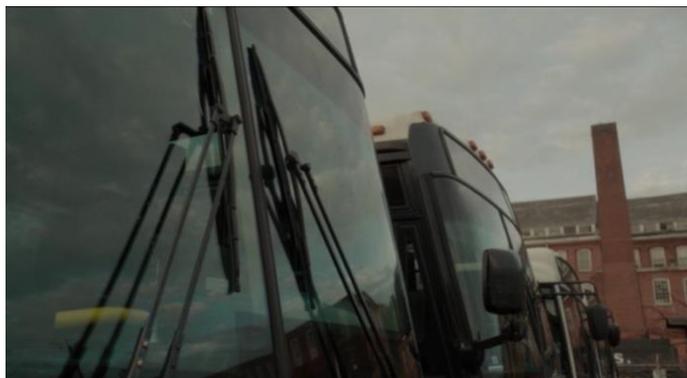
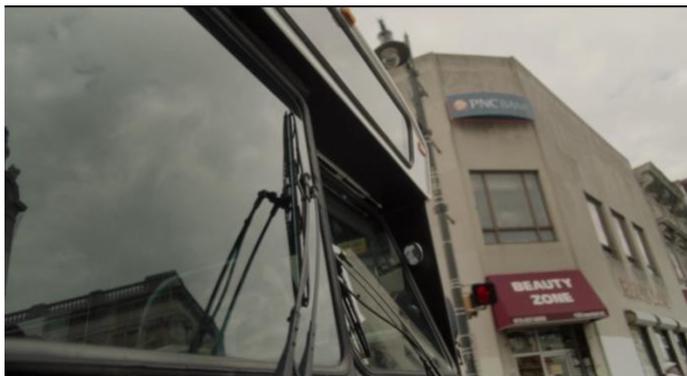


Figure 1.66 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Faux raccord



Si ce procédé crée un effet de rupture et de désorientation typique de l'errance des personnages de *Mystery Train*¹¹⁸, dans *Paterson*, il renforce l'effet de geste et l'effet

¹¹⁸ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin, op. cit.*, p. 19.

de regard caractéristiques des contemplations, flâneries et créations poétiques du protagoniste.

1.4.3 L'écriture des poèmes

La poétique du mouvement qui émane du film attire notre attention sur un autre type de séquence, celle consacrée à l'écriture des poèmes. De la page à l'écran, le traitement du geste d'écriture, posé à la fois de manière intradiégétique et extradiégétique, témoigne de la puissance de l'image artistique et de la frontière extrêmement poreuse, chez Jarmush, entre la poésie et le cinéma. Le geste, qu'il soit externe ou interne à la diégèse, est intimement relié au poète Paterson. Et c'est souvent par le truchement du dispositif filmique que le mécanisme des séquences de poésie se met en marche. Chaque jour, ces séquences ont tendance à suivre celles de marche et de conduite.

La première séquence d'écriture commence de manière extradiégétique dès la cinquième minute du long-métrage, la journée du lundi. Une fois que les séquences de marches matinales sont terminées et que Paterson, tant par les mouvements de son corps que par sa voix hors champ, a entraîné le spectateur avec lui, un langage cinématographique bien singulier s'opère. Par un plan italien montrant une coupe extérieure de l'avant de l'autobus stationné dans le garage, porte ouverte, nous voyons Paterson assis à son siège, le dos droit, les avant-bras posés sur le volant et le regard orienté dans la même direction (fig. 1.67). À ce moment, les premiers mots d'un poème s'écrivent à l'écran et continuent d'apparaître tout au long de la séquence. La voix hors champ de Paterson commence alors à faire entendre les vers calligraphiés à l'écran. Subséquemment, le geste intradiégétique se met en mouvement : les deux gestes d'écriture se superposent, celui du poète écrivant sur les pages de son carnet, celui du texte se dessinant comme à la surface de l'écran (fig. 1.68). S'ensuit une plongée par-dessus l'épaule droite du personnage, montrant cette fois clairement ses mains, la

gauche tenant le haut du cahier, la droite traçant les mots que la voix off continue de prononcer. Nous voyons le protagoniste écrire ses vers sur son *secret notebook* (fig. 1.69). L'homme, chauffeur de bus, se transforme sous nos yeux en poète. Puis, en légère contre-plongée et en gros plan, on nous montre le visage concentré et serein de Paterson, son regard toujours posé sur son carnet (fig. 1.70). Le champ-contrechamp, du carnet au visage, se répète (fig. 1.71), mais un plan vers l'extérieur de l'autobus s'intercale entre les plans pour montrer l'arrivée de Donny (fig. 1.72), laquelle marque le début du quart de travail (fig. 1.73).

Figure 1.67 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, première partie.



Figure 1.68 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, première partie.

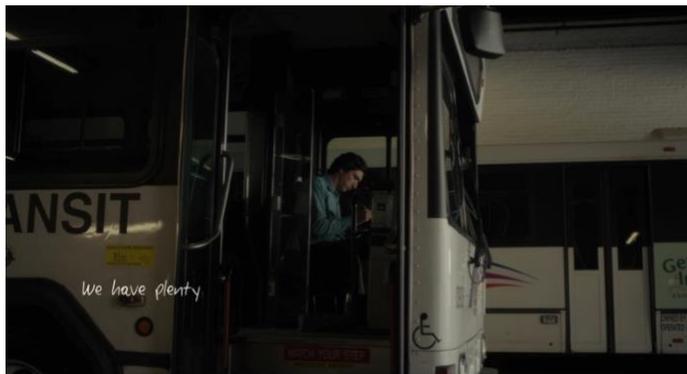


Figure 1.69 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, première partie.

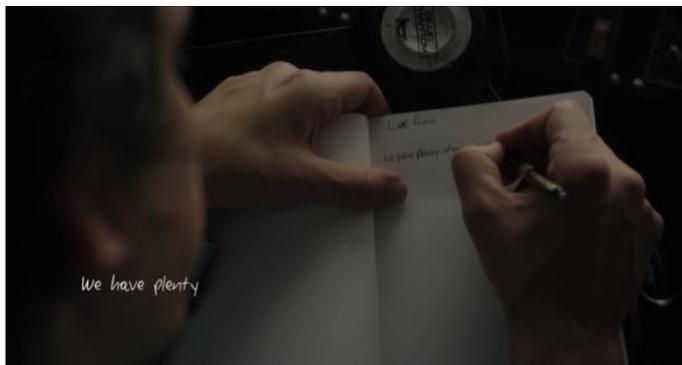


Figure 1.70 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, première partie.



Figure 1.71 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, première partie.

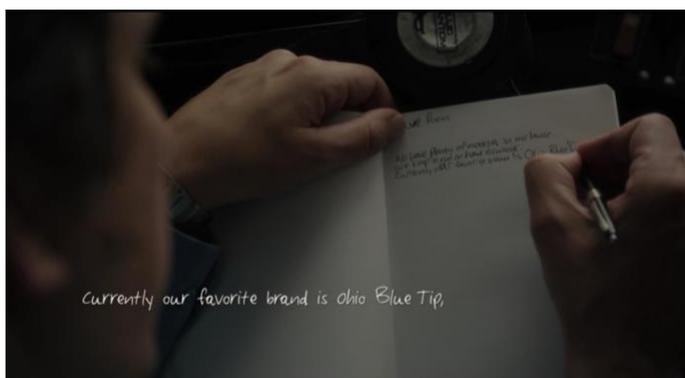


Figure 1.72 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, première partie.

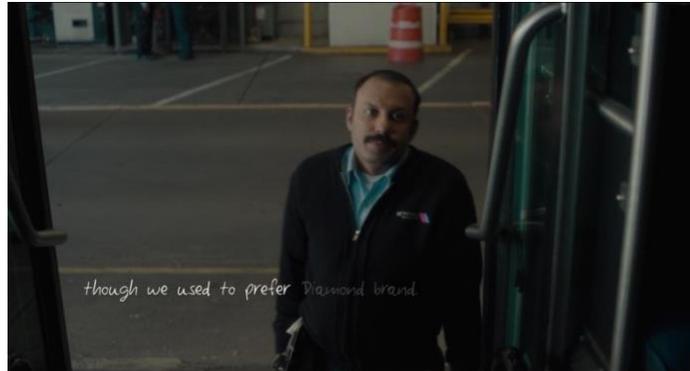


Figure 1.73 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, première partie.



Le regard de Paterson se détache du cahier, des bruits de feuilles se font entendre et font comprendre que la séance d'écriture est terminée, elle reprendra trois minutes plus tard, alors que l'autobus est en marche. Un premier plan cadre légèrement le chauffeur de dos et de trois-quart, à travers la vitre de la cabine du chauffeur. Un enchaînement de plans des chutes d'eau s'ajoute, en surimpression, aux plans des rues traversées par Paterson à bord de son véhicule, avant que ne surgisse de nouveau le poème à la surface de l'écran (fig. 1.74). Différents plans des tourbillons de la rivière interviennent au fur et à mesure que les vers s'impriment (fig. 1.75 et 1.76). Un plan d'ensemble montre une vue du pont des chutes Passaic (fig. 1.77). Les remous s'arrêtent et l'image redevient fixe.

Paterson apparaît de face, en plan poitrine qui laisse peu voir le décor, le regard dans le vague (fig. 1.78). Il baisse les yeux ; un léger panoramique vertical accompagne son regard pour s'arrêter au niveau des genoux (fig. 1.79). Le *secret notebook* y est posé (fig. 1.80). Visiblement assis sur un banc à l'heure de sa pause déjeuner – une boîte à lunch est placée à côté de lui, ouverte, dévoilant son contenu –, Paterson reprend l'écriture de son poème commencé le matin même. Un plan d'ensemble embrasse le parc des chutes Passaic et le banc sur lequel Paterson est assis, vu cette fois de dos (fig. 1.81). Changement de plan : Paterson, à nouveau de face (fig. 1.82), en plan américain, toujours assis en train d'écrire, auquel se superpose un gros plan d'une main, la sienne (image issue de la scène du petit-déjeuner le matin même, et grossie), qui tient une boîte d'allumettes, les *Ohio Blue Tip Matches* (fig. 1.83). C'est cette boîte d'allumettes qui est justement évoquée dans le poème, et qui en constitue d'ailleurs la toile de fond (fig. 1.84). Paterson apparaît toujours de face, en train d'écrire, et par surimpression les images alternent entre l'objet, l'eau et les mains (fig. 1.85). Ainsi, Paterson s'efface peu à peu, laissant place à l'image de l'allumette (fig. 1.86), laquelle se fond à l'élément liquide et aux pierres qui jalonnent la rivière (fig. 1.87), jusqu'à un fondu au noir sur lequel vient contraster la calligraphie blanche du poème (fig. 1.88). Apparaît le visage de Laura, endormie et paisible (fig. 1.89 et 1.90), puis la silhouette de Paterson (fig. 1.91), et enfin, en plan poitrine et fixe, le poète qui lève les yeux et met un terme à cette première séquence d'écriture du lundi (fig. 1.92).

Figure 1.74 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.



Figure 1.75 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.

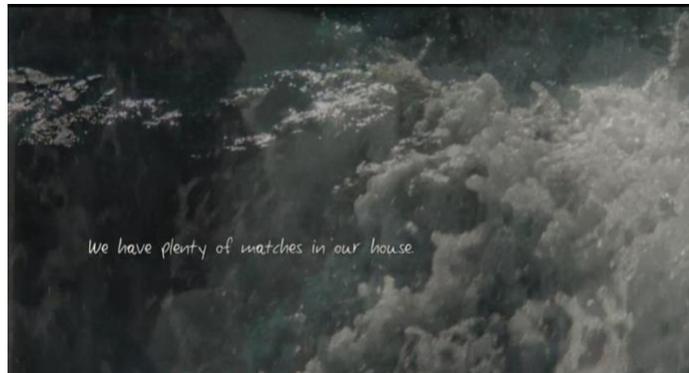


Figure 1.76 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.

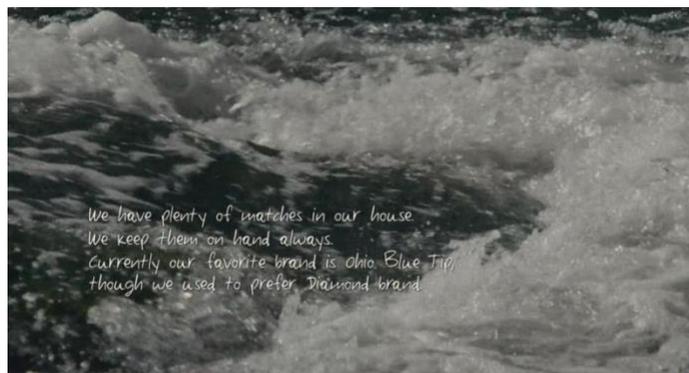


Figure 1.77 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.



Figure 1.78 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.



Figure 1.79 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.



Figure 1.80 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.

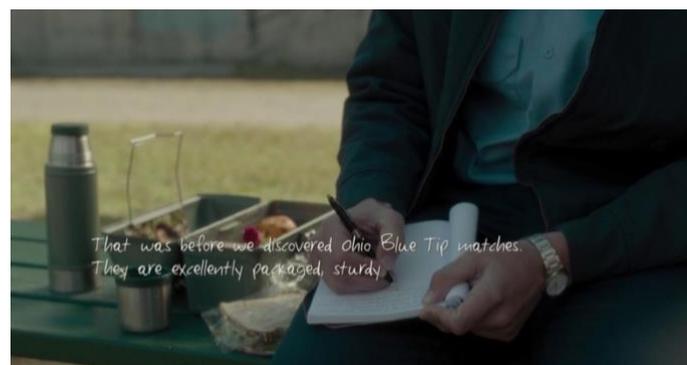


Figure 1.81 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.



Figure 1.82 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.

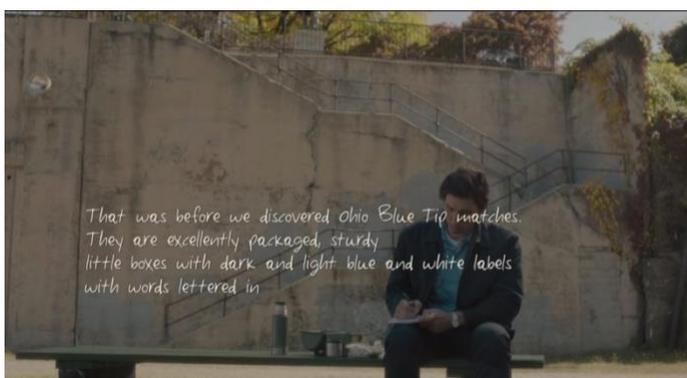


Figure 1.83 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.

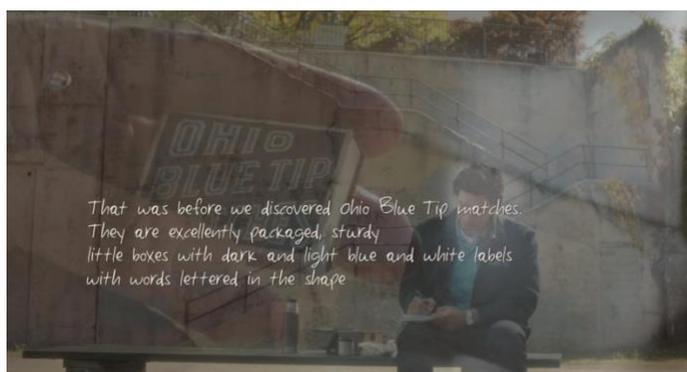


Figure 1.84 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.

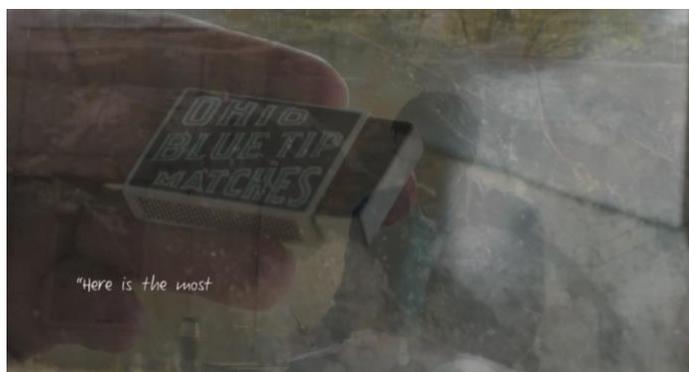


Figure 1.85 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.



Figure 1.86 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.



Figure 1.87 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.

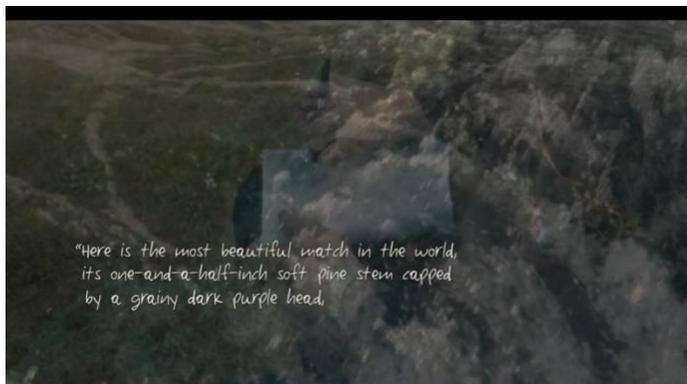


Figure 1.88 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.

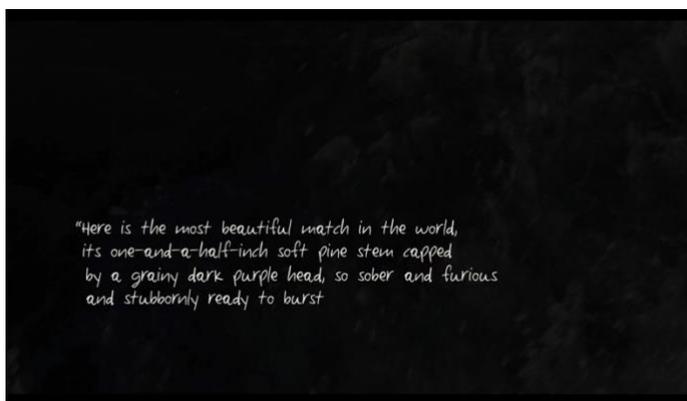


Figure 1.89 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.

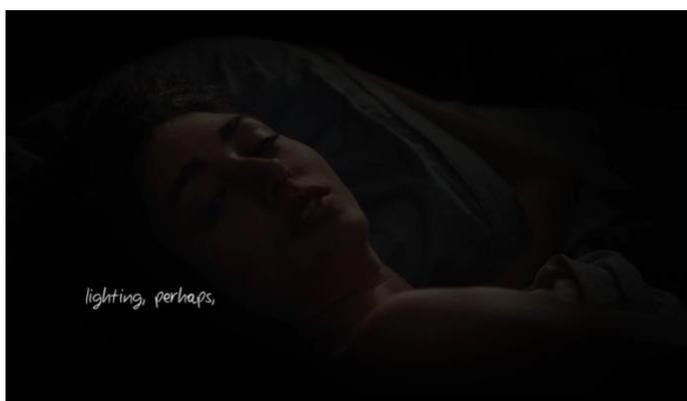


Figure 1.90 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.

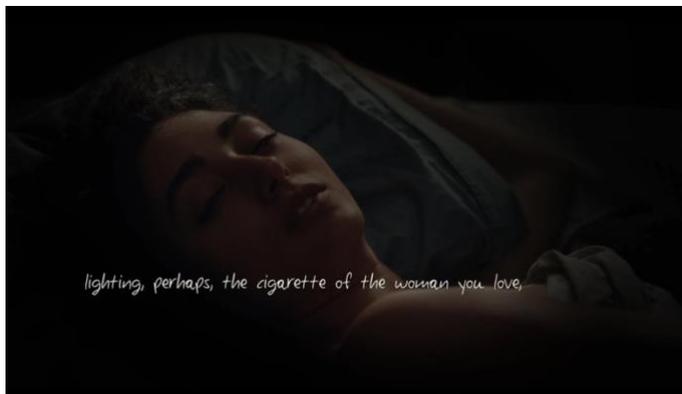


Figure 1.91 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.

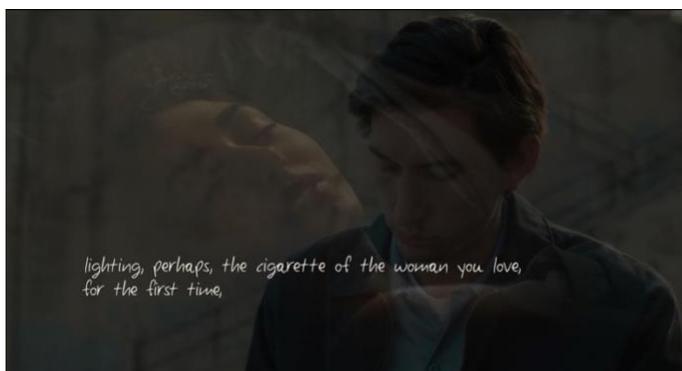


Figure 1.92 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence de poésie, deuxième partie.



Cette première séquence de poésie dure cinq minutes. Nous ne sommes alors qu'à la dixième minute du film et déjà, le geste d'écriture s'impose comme un des principaux constituants du mouvement cinématographique, laissant présager la densité de l'espace filmique.

1.4.4 Le geste citationnel

La poésie s'inscrit également dans le corps du film par le geste citationnel, une pratique que Jim Jarmusch exerce volontiers et qu'il renouvelle dans chacun de ses films. La trame narrative de *Paterson* est ponctuée par ce travail intertextuel qui prend sa source, comme nous l'avons déjà évoqué, dans l'œuvre éponyme de William Carlos Williams. En plus de procéder à une adaptation très libre du *Paterson* de Williams, voire même d'en faire un palimpseste, Jarmusch intègre à la diégèse des références directes au poète. Parmi les livres que possède le protagoniste, nous voyons des recueils de Williams. D'ailleurs, Paterson ne cache pas son plaisir de lire un de ses poèmes préférés à la demande de Laura, « *This Is Just To Say* » :

*I have eaten
the plums
that were in
the icebox*

*and which
you were probably
saving
for breakfast*

*forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold*¹¹⁹

¹¹⁹ William Carlos Williams, "This Is Just To Say", dans *The Collected Poems, Volume 1, 1909-1939*, New Directions Publishing Corporation, 1991.

La poésie, délicatement ciselée, contraste alors avec la scène qui se déroule. Paterson vient de rejoindre Laura dans la cuisine où elle termine de préparer les douzaines de gâteaux qu'elle doit vendre le jour même dans un événement de charité. Plusieurs boîtes de cupcakes et des ustensiles de cuisine sont éparpillés sur les comptoirs. Dans la pièce, les décorations et les motifs fleuris ou graphiques attirent le regard : les portes noires des armoires de cuisine en ardoise sur lesquelles apparaissent, écrites à la craie blanche, les recettes ; la robe de Laura, avec ses imprimés de fleurs blanches sur tissu noir ; le dosseret aux thèmes graphiques en noir et blanc rappelant l'art des tissus africains ; les tasses de café ; sans oublier les petits gâteaux (fig. 1.93). L'image, visuellement chargée, contraste avec le calme et le recueillement qui habitent les deux personnages au moment de la lecture et de l'écoute du poème (fig. 1.94 et 1.95).

Figure 1.93 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Lecture du poème de William Carlos Williams.



Figure 1.94 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Lecture du poème de William Carlos Williams.



Figure 1.95 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Lecture du poème de William Carlos Williams.



La poésie de Williams, récitée à haute voix par le protagoniste, parvient à faire son chemin et crée une pause pour encore mieux ancrer le poète dans son quotidien. Le sourire aux lèvres, après avoir terminé la lecture et le regard encore plongé dans les pages pendant quelques secondes, celui-ci referme précieusement son livre. Cet instant, quoique bref, paraît suspendu, même si la réalité se rappelle à l'homme qui doit maintenant aider sa compagne à emballer les gâteaux. Cet effet n'est pas surprenant chez Jarmusch. Murillo le souligne dans l'analyse de *Dead Man*, laquelle concerne un autre cadre de référence, à savoir le western. L'intertextualité, selon Murillo, « épaissit

le texte, mais elle l'aère en même temps : elle le déploie et elle le fonde, donnant ce sentiment paradoxal et très satisfaisant d'une légèreté ancrée sur un socle solide¹²⁰ ».

La pratique citationnelle concerne aussi les poèmes de Paterson, dont le véritable auteur est le poète Ron Padgett. En outre, l'habitude de Paterson d'écrire lors de sa pause du midi évoque aisément Frank O'Hara et ses *Lunch Poems*. Ces références nous rappellent l'influence de l'école de New York, ce groupe d'artistes auquel O'Hara et Padgett appartiennent et qui, à partir des années cinquante et soixante, puise son inspiration dans le surréalisme et les mouvements d'avant-garde. Ce travail intertextuel, nous pouvons également le percevoir dans le regard posé par Jarmusch sur l'Amérique, un regard où réalité et imaginaire se confondent, et qui transparaît dans la « forme » de l'œuvre. Une forme qui se décline comme un poème en sept strophes – chaque jour de la semaine correspondant à une strophe – et rejoint celle du Haïku, comme le résume Wesley :

De façon surprenante, Jarmusch met en tension la poésie américaine moderniste de l'école de New York avec la forme du haïku, laquelle participe tout autant de la poéticité visuelle du film. Le canon esthétique de simplicité et d'épure, la fulgurance métaphorique, le rythme lent de la contemplation, l'humour et l'éthos d'humilité propre à cette forme de poésie nipponne sont reconfigurés différemment sur pellicule. La rencontre finale avec un poète japonais, auteur de haïkus attiré par une ville ayant inspiré tant de poètes, donne tout son sens à l'œuvre¹²¹.

L'analogie entre le cinéma et la poésie devient évidente et consciente. Azoury l'explique : « Jarmusch procède par élimination. Il a besoin, pour l'homogénéité de son cinéma, pour l'épaisseur de son esthétique, de ne filmer que ce qui l'intéresse. À la façon du poème qui soustrait un objet du monde pour mieux le faire sonner.¹²² » Le geste d'écriture fait ainsi du plan une page et évoque la dimension plastique de l'image artistique. Ces plans filmiques, comme les pages d'un carnet, se tournent pour constituer un journal hebdomadaire, un carnet de poésie, et demandent à être feuilletés

¹²⁰ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, op. cit., p. 46.

¹²¹ Bernabé Wesley, « De la poésie à l'écran. Paterson de Jim Jarmusch », op. cit., p. 11.

¹²² Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p. 20.

pour découvrir ce qui s’y dissimule. Car les surimpressions et les répétitions qui le composent mettent en lumière un discours empli de références.

D’aucuns penseront aux mouvements littéraires et poétiques dont William Carlos Williams a fait partie, à savoir l’imagisme et l’objectivisme. Le premier, ayant pour figure de proue Ezra Pound, requiert trois aspects majeurs : un discours sans ornements, une économie du langage et une composition en vers libres. Le deuxième se fonde sur une posture dépouillée et éclairée du poète pour accéder à une recherche et une objectivisation du réel. Deux approches qui font écho au fameux vers emprunté par le rappeur (cet artiste de rue croisé par Paterson à la laverie dans une scène du mercredi) à William Carlos Williams, « *no ideas but in things* », traduit par « point d’idées sinon dans les choses¹²³ », et aux poèmes qui ponctuent l’œuvre.

Si Wesley, dans son essai, analyse la poésie prosaïque de *Paterson* sous l’angle de l’esthétique du trivial¹²⁴, nous pensons plutôt au minimalisme positif pour réfléchir à la portée du geste d’écriture. Notion développée par Rémi Bertrand et courant dans lequel s’est installé Philippe Delerm – professeur de lettres et écrivain français auteur de romans, nouvelles, récits et poèmes – le « minimalisme positif » se définit comme « cette fragmentation du réel [qui implique] une manière spécifique d’être au monde, consacrant le présent comme temps unique et le quotidien comme seul espace d’accomplissement possible.¹²⁵ » Le travail de Delerm résonne pour nous avec la poésie de *Paterson*. Le langage poétique et cinématographique articulé par le cinéaste rejoint notamment le procédé d’accumulation souvent employé par Delerm. Ce procédé, selon Cavallero, agit comme une « sorte d’effet-mémoire par lequel chaque objet, chaque situation décryptée participe à l’élaboration progressive d’un espace fictionnel globalement signifiant pour le lecteur qui se trouve renvoyé [...] à sa propre

¹²³ William Carlos Williams, *Paterson*, traduction Yves di Manno, Paris, Éditions José Corti, Série Américaine, 2005, [1981], p. 14-15.

¹²⁴ Bernabé Wesley, « De la poésie à l’écran. *Paterson* de Jim Jarmusch », *op. cit.*, p. 8.

¹²⁵ Bertrand, Rémi, *Philippe Delerm et le minimalisme positif*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005.

expérience du monde.¹²⁶ » Les traces, les fragments de vie, les objets du quotidien collectés et inscrits dans les plans et les pages du carnet, se révèlent et perdurent à travers l'écriture du poète Paterson et le geste du cinéaste.

Les gestes intradiégétiques et extradiégétiques se répondent et appellent de nouvelles séquences, de nouvelles journées, de nouvelles créations qui raniment la poéticité visuelle de *Paterson*. Les séquences consacrées à la poésie, insérées sous la forme de poèmes calligraphiés, procurent à la narration une rythmique captivante et creusent des espaces spécifiques dans la trame narrative.

1.5 La figure du double et l'itération au quotidien

Ce qui émerge de la déambulation et ponctue davantage, de façon toujours si singulière, l'écoulement du temps, c'est la figure du double. Celle-ci s'installe dès la scène d'ouverture, lorsque Laura raconte à Paterson avoir rêvé qu'ils avaient des jumeaux. Dans chacune des séquences, et parfois plusieurs fois par séquence, Paterson croise la route d'un couple de jumeaux, enfants, adolescents ou adultes. Les films de Jarmusch reposent souvent sur cette figure du double, et selon Céline Murillo, l'insertion des

duos comiques structur[e] certains films [du cinéaste] et f[ait] de l'inquiétude face à la solitude existentielle et la difficulté à se différencier, non pas un problème aigu ou temporaire, mais une dynamique poétique essentielle qui fonde, si ce n'est l'individualité et la personnalité, tout du moins le style¹²⁷.

Dans *Paterson*, les duos comiques laissent ainsi place à un schème topologique et des rencontres, certes fugaces mais signifiantes, avec nombre de jumeaux. Leur présence

¹²⁶ Claude Cavallero, « Les florilèges du quotidien de Philippe Delerm », *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, automne 2005, p. 147-148, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/012831ar>>, consulté le 23 avril 2019.

¹²⁷ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, op. cit., p. 79.

soulève tout autant ces questions existentielles et la dynamique poïétique évoquées par Murillo. La figure du double, symbole de la fragmentation du signifiant et de l'être, se retrouve en effet dans ces duos qui semblent également illustrer l'enchâssement du corps de l'homme Paterson dans la ville éponyme. Nous pensons aussi, quant à l'expression de cette figure et des schèmes topologiques qui en découlent, au redoublement occasionné par l'usage de la figure de l'homme qui marche et du procédé filmique qui lui est associé, le travelling ; à la double occurrence de William dans le nom du poète favori du protagoniste, William Carlos Williams – ses recueils de poésies, notamment *Paterson*, sont régulièrement cités et ne font qu'accroître le lien qui unit le protagoniste et la ville ; à l'écho qui résonne dans le nom de William Paterson, Gouverneur du New Jersey et l'un des fondateurs de la ville, alors nommée après lui en 1791 ; et donc, à la lettre W du prénom et nom William(s), le double V, soit la lettre de l'alphabet qui est la figure par excellence du double.

L'homme et la ville partageant le même nom, les deux entités semblent se fragmenter, pour ensuite se répondre et se refléter l'une dans l'autre. La ville apparaît à l'écran par le biais de coupes, d'images fugitives, que l'on collectionne au gré des flânes et des passages. Bâtiments, façades, tunnels, rues, chemins, parc, rivière, et chutes – chacune de ces vues compose les tableaux et organise la séquentialité de l'œuvre. Il s'agit d'un procédé d'accumulation récurrent, que nous regardons à la lumière de la notion de feuilletage mise de l'avant par Suzanne Liandrat-Guigues quant aux valeurs esthétiques de l'image en mouvement : « Procédant par une prise quasi-photographique du monde assortie d'un feuilletage arbitraire de vues (une chronophotographie), la flânerie ne compose une suite que dans l'instant, avant qu'un autre surgissement ne se produise et ne transforme le "tableau" à vue¹²⁸ », écrit la théoricienne. Ces fragments de lieux et de plans se répètent et créent un rythme. La routine qui cadence les séquences-types de *Paterson* fait écho à la figure du double et

¹²⁸ Suzanne Liandrat-Guigues, *Esthétique du mouvement cinématographique*, op. cit., p. 46.

au motif de la gémellité qui reviennent sans cesse. Cette temporalité, faite de répétitions, est aussi composée de boucles et de ruptures. Des courbes et des dissonances qui semblent tendre vers la dérive propre à la poétique du poète-flâneur.

Le rythme, chez Jarmusch, a une fonction bien précise et essentielle. Murillo relève le mouvement du train dans *Dead Man* (1995) et le battement d'ailes d'oiseau dans *Ghost Dog* (1999) :

Marche régulière, battement des ailes d'un pigeon, tic-tac d'une horloge, mouvement des bielles d'un train : d'abord accroché par cette transe initiale, le spectateur peut entrer dans le monde fictionnel qui s'ouvre progressivement. Les rythmes, visuels ou sonores, sont des répétitions qui ont lieu à l'intérieur d'un même segment de film voire dans le même plan : c'est-à-dire des répétitions intenses qui captent l'attention du spectateur, et relèguent au second plan, la figuration voire même la représentation¹²⁹.

Le trajet formé par le protagoniste est ponctué par des lieux créateurs d'événements : la maison du couple, le garage, le bar et le parc de Passaic Falls. Ainsi, le domicile inaugure chaque journée écoulée, tandis que le bar les referme du lundi au vendredi. La maison donne accès à différentes pièces, chacune d'entre elles témoignant des multiples facettes de la personnalité et du quotidien du personnage : la chambre à coucher, la cuisine, le salon, la salle à manger et plus particulièrement le bureau. Quant au bar, il situe le protagoniste esseulé dans l'espace social. Le garage d'autobus fait office de point de relais entre les sphères privée et publique. C'est d'ailleurs à partir de ce lieu que le personnage Paterson entre dans l'espace singulier de l'autobus, espace qui fait ressortir le caractère réservé du chauffeur solitaire, poète à ses heures glanées. Le parc de Passaic Falls, visible du lundi au dimanche, représente quant à lui une plongée dans son intimité, un moment suspendu dans une journée de travail ou un week-end mouvementé, une pause en solitaire, presque vitale, auprès de la source d'eau. Du fait qu'ils sont intimement liés au protagoniste, ces lieux font office de marqueurs dans le déroulement du récit et ouvrent l'espace diégétique vers des strates

¹²⁹ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, op. cit., p. 59.

narratives plus signifiantes. Le poète Paterson se concentre sur des images, des objets, des paroles cueillies au fil de ses promenades et de ses rencontres, des montées et descentes des passagers dans son autobus. Paterson, l'homme, s'anime tant par ses déplacements que par ses moments de quiétude, le tout semble s'inscrire en lui comme un poème sur une page de son carnet. Assis à son bureau, sur un banc ou derrière son volant, Paterson s'attèle de manière disciplinée à transposer ses expériences dans la langue de son âme, la poésie, telle la reconstitution ou le détournement des fragments de vie amassés.

Le caractère itératif des gestes et des déplacements quotidiens du protagoniste est révélateur de la manière dont est investi l'espace diégétique et dont est occupé l'espace filmique. La mécanique répétitive, initiée par la fonction de chauffeur et l'appel du poète, étire le mouvement, suspend le temps, alors que l'apparition de variations évoque l'instant présent, comme lorsque le chien Marvin détruit le carnet de poèmes le vendredi. Pour Jarmusch, répéter semble inviter à voir le monde autrement. Et, dans la décomposition du mouvement se révèlent une écriture cinématographique et une manière d'être-au-monde.

CHAPITRE II

HABITER LE MONDE : UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE DE PATERSON

2.1 Pour une approche géopoétique

La géopoétique vise à densifier le rapport au monde et développer un rapport sensible et intelligent à la terre (le préfixe « géo » désignant étymologiquement « la Terre »). Son caractère transdisciplinaire permet de construire un espace de réflexion en marge des pensées traditionnelles. En effet, alliant recherche et création, la géopoétique, fondée par Kenneth White au tournant des années 1980, ouvre la porte tant à la littérature qu'à la science et la philosophie, sans oublier la poésie et le cinéma.

2.1.1 La géopoétique, le « champ du grand travail »

Le champ de recherche et de création de la géopoétique est en constante évolution et transformation grâce aux multiples apports individuels et collectifs de ceux qui s'y intéressent ou y travaillent. Néanmoins, lorsqu'une démarche géopoétique est entreprise, des principes fondamentaux sont requis¹³⁰. Le premier d'entre eux est la volonté de se confronter au « Dehors » en vue de rencontrer l'autre, l'altérité.

¹³⁰ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen et J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 3-4.

La démarche géopoétique est foncièrement vouée à repenser la manière d’habiter le monde. Elle conjugue, si l’on suit Kenneth White¹³¹, trois tâches pour la pensée qui cherche à décloisonner les idées : opérer une synthèse culturelle, s’ouvrir aux saisissements (ou intuitions directes) et développer un sens géographique, des connaissances et des pratiques de l’environnement, ou, en d’autres termes, développer une sensibilité vis-à-vis de l’espace terrestre. Selon le philosophe Jean-Jacques Wunenburger, qui participe au renouvellement de la pensée géopoétique, l’espace est un emboîtement de structures et de significations qui vont de l’immédiat au médiat, du concret à l’abstrait, du simple au complexe¹³². Selon lui, et suivant les principes de White, une critique radicale et un dépouillement sont nécessaires pour parvenir à une totale mise à l’écoute du monde, à une expérimentation du lieu où la perception des sens est accrue et optimale. Cette démarche « conduit à une remise en question du mode de vie et de penser en Occident : il s’agit de réfléchir au conditionnement culturel, aux modes de pensée dont nous avons hérité et de chercher à nous dépouiller de ce qui encombre inutilement la pensée¹³³. » Adopter ce type de posture suppose de naviguer dans les marges, de changer d’angle ou de perspective : « l’on tente de se débarrasser de ses filtres qui composent la manière habituelle de voir les choses, de décentrer le regard, l’ouïe, le toucher, afin de laisser le monde venir à soi¹³⁴. »

Ce mouvement, tant physique que psychique, Kenneth White le qualifie lui-même de dérive, rappelle Rachel Bouvet¹³⁵. En effet, selon Kenneth White, « dérives, ça veut dire dé-river, quitter une rive, quitter les habitudes, les réflexes conditionnés afin de s’exposer à un espace qui se révèle, qui se dévoile au fur et à mesure¹³⁶. » Pour sa part,

¹³¹ Kenneth White, *L’Esprit Nomade*, Paris, Grasset, 1987.

¹³² Voir Jean-Jacques Wunenburger, *L’imagination géopoétique. Espaces, images et sens*, Paris, Éditions Mimésis, coll. « L’œil et l’esprit », 2016.

¹³³ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique.*, *op. cit.*, p. 24.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁶ Kenneth White, *Une stratégie paradoxale. Essais de résistance culturelle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 36.

Sylvette Babin écrit, dans un numéro de revue consacré aux « dérives » en art : « Par ses références à la mer, le mot “dérive” évoque la mouvance et incite à la rêverie, aux errances poétiques¹³⁷. » Puis elle précise que ce terme,

dans le vocabulaire artistique, et cela depuis les situationnistes, [...] est plutôt associé à la ville (les dérives urbaines) mais n'exclut pas pour autant le vagabondage rural. Ainsi promenades, flâneries, déambulations, voyages et autres *dérivances* sont quelques-unes des pratiques incluses sous la mention *Dérives*¹³⁸.

La mobilité et le déplacement sont ainsi primordiaux afin de provoquer cette « dérive des consciences¹³⁹ » et mettre les esprits en face de la diversité des cultures et des façons de penser le monde¹⁴⁰. Les figures du nomade, du voyageur, de l'explorateur et du déambulateur sont généralement convoquées par les tenants de la géopoétique pour expliquer leur démarche, notamment en littérature¹⁴¹.

Si la nature, les grands espaces et l'immensité ont longtemps été au cœur des réflexions géopoétiques, celles-ci se sont aussi intéressées à la ville¹⁴². Alexis L'Allier avance une explication intéressante à ce sujet dans l'un de ses essais : « Si la déambulation littéraire s'inscrit d'abord dans la ville, c'est autant par résistance face à la déshumanisation du monde que par désir de comprendre ce monde déconstruit, parce que le marcheur est toujours en quête de sens¹⁴³. » Georges Amar, pour sa part, affirme que « [s]i la ville a été un des instruments de la grande séparation entre l'homme et le monde, entre les modes de connaissance, scientifique et sensible, la ville a le potentiel

¹³⁷ Sylvette Babin, « Artiste et Flâneur », *Esse arts + opinions*, vol. 54, Printemps/Été 2005, édito, en ligne, <<https://esse.ca/fr/edito/derives>>, consulté le 22 octobre 2021.

¹³⁸ *Idem*.

¹³⁹ Kenneth White, *Une stratégie paradoxale. Essais de résistance culturelle*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁰ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique.*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴¹ Voir Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, 255p.

¹⁴² Voir Georges Amar, Rachel Bouvet et Jean-Paul Loubes (dir.), *Ville et géopoétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Colloques et Rencontres », 2016.

¹⁴³ Alexis L'Allier, « La déambulation, entre nature et culture », dans André Carpentier et Alexis L'Allier (dir.), *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs dans l'espace urbain*, Montréal, UQAM, Figura Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, n°10, 2004, p. 33.

pour devenir l'instrument d'une nouvelle rencontre avec le monde¹⁴⁴ ». Il avance que « la ville n'est pas seulement un lieu, c'est un moteur de déplacements en tous genres, y compris sémantiques ; c'est un appareil à mouvements, et ces mouvements sont des moyens d'exploration, de connaissance et d'expression¹⁴⁵ ». Amar souligne également que :

La fonction de la ville est de permettre à chacun de se composer une existence suffisamment complexe et sereine, singulière et partageable, cohérente et aventureuse, et ouverte sur le monde. La ville n'est pas une réalité close, mais une relation, entre le monde qu'elle habite et les humains qui l'habitent. L'instrument d'une vie humaine par le monde¹⁴⁶.

Sur le plan cinématographique, la ville joue aussi un rôle important dans le travail de l'espace. Selon Thierry Jousse,

si la promenade, voire la dérive au sens debordien du terme, peut permettre à ceux qui la pratiquent de se réapproprier la ville, de lui donner du sens, de l'appréhender sous une forme qui peut aller jusqu'au rêve, avec le mélange de temporalités, de réel et d'imaginaire, propre à ce type d'expédition, le cinéma donne accès simultanément au temps et à l'espace sous une forme condensée qui permet souvent à la ville de se déployer sous des aspects littéralement jamais vus¹⁴⁷.

Et le critique de cinéma d'ajouter que,

[l]a ville d'un film ressemble souvent à un collage cubiste, tant le cinéma permet d'associer, par l'esprit, des parties, rues, quartiers, bâtiments, qui, dans la réalité, n'auraient guère l'occasion de coexister les uns avec les autres. La ville filmée est donc une construction qui intègre aussi les vitesses, les différences de potentiel, les rythmes, les sons, c'est-à-dire une totalité en perpétuelle expansion, jamais refermée, toujours en mouvement¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Georges Amar, « La géopoétique et la ville future », dans Georges Amar, Rachel Bouvet et Jean-Paul Loubes (dir.), *Ville et géopoétique*, op. cit., p. 49.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴⁷ Thierry Jousse, « Des villes et des films », dans Thierry Jousse et Thierry Paquot (dir.), *La ville au cinéma : Encyclopédie*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 2005, p. 9.

¹⁴⁸ *Idem.*

Le cinéma offre un accès privilégié à l'espace urbain¹⁴⁹ et la qualité de pivot relationnel de la ville entre le monde et ses habitants nous permet d'analyser *Paterson* dans une perspective géopoétique. En effet, véritable démarche d'un être pensant engagé dans la matérialité de l'espace, l'approche géopoétique nous conduit à interroger la composition des images du film de Jim Jarmusch et l'engagement des corps dans l'espace filmique, dans le but de révéler ce rapport sensible et intelligent à la Terre. Pour ce faire, quelques points de repère sont encore à poser quant à l'analyse de l'espace, au plan littéraire comme au plan cinématographique.

2.1.2 Pour une lecture géopoétique

Rachel Bouvet estime que de nombreuses questions surgissent dès que l'on essaie de penser l'espace à l'aune des catégories habituelles en études littéraires¹⁵⁰. En vue d'analyser l'espace romanesque dans une perspective géopoétique, elle choisit d'adapter des données issues de la géographie ou de la philosophie en premier lieu, pour ensuite s'inspirer de la discipline qui s'occupe de l'espace abstrait, à savoir les mathématiques¹⁵¹. Partant, Bouvet élabore un modèle d'analyse selon lequel le principe d'une lecture géopoétique d'un texte consisterait à :

déplier l'espace littéraire une dimension à la fois, à partir de perspectives distinctes mais complémentaires [...]. En combinant les quatre dimensions qui caractérisent *l'espace abstrait* – le point, la ligne, la surface, le volume – avec des notions utilisées en géographie pour comprendre *l'espace réel* – le paysage, le parcours, la carte, l'habiter –, il devient possible d'élaborer une méthode heuristique abordant successivement les aspects essentiels de l'espace littéraire¹⁵².

¹⁴⁹ Thierry Jousse, « Des villes et des films », *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁰ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, *op. cit.*, p. 175.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 176.

¹⁵² *Ibid.*, p. 242. L'autrice souligne.

Les quatre pratiques sémiotiques de l'espace ou modalités de représentations spatiales que sont le paysage, le parcours, la carte et l'habiter, font office de balises dans la compréhension de la construction de l'espace d'une œuvre. En suivant ces clés d'analyse, inhérentes à la subjectivité de la lecture, c'est une matière littéraire riche en mouvements qui se révèle, laquelle contribue à nourrir la compréhension d'un rapport au monde, à réfléchir à une manière d'occuper et d'habiter l'espace.

La première de ces modalités¹⁵³ concerne ainsi le paysage, associé, par Bouvet, à la coordonnée géographique qu'est le point. Cette approche de la représentation permet de déterminer l'ancrage spatio-temporel et le foyer de la perception, et de cibler la puissance même des composantes paysagères et des expériences sensorielles, émotionnelles et culturelles vécues. Vient ensuite la notion de parcours, assimilée à des lignes, toujours selon Bouvet. Celles-ci induisent le rapport à l'espace et aux lieux, les mouvements et les gestes qui s'y inscrivent. Ces lignes peuvent être vues comme la manière d'écrire notre passage sur la terre et ce, physiquement et mentalement. La carte, quant à elle, représente la surface, c'est-à-dire une saisie globale de l'espace. Elle suit des conventions telle une carte géographique qui schématise un territoire réel ou imaginaire. La manière de pratiquer l'espace dans lequel nous évoluons peut aussi être conçue par la modalité de représentation qu'est l'habiter, une pratique spatiale qui peut s'exprimer ou se concevoir en termes de volume. Enfin, il est possible de se questionner sur la pratique spatiale qu'est la mobilité. Vue comme une autre manière de penser l'habiter, cette modalité est conjointement associée au mouvement, à l'expression du mouvement.

En somme, le paysage révèle la perception de l'environnement pratiqué, le parcours souligne la question du déplacement et du rapport à l'espace, la carte montre la dynamique créatrice, l'habiter met en lumière le rapport de l'être au monde et la mobilité ouvre un nouvel espace de réflexion où le mouvement de l'être règne.

¹⁵³ Les différentes modalités recensées ici découlent de notre lecture de l'ouvrage de Bouvet (*op. cit.*) et du séminaire que celle-ci a tenu à l'UQAM à l'automne 2018, *Pratiques sémiotiques de l'espace : le paysage, le parcours, la carte et l'habiter*.

2.1.3 Pour un cinéma géopoétique

En complément des recherches de Jacques Lévy sur la géographicit  du cinéma exposées précédemment dans notre mémoire, nous appuyons notre étude sur les travaux d'Antoine Gaudin, lequel revient sur l'aspect g odi g tique d'une œuvre, pour ensuite proposer une approche géopoétique du cinéma, une démarche qui « consiste à appréhender les formes cinématographiques de l'espace parcouru, à la fois comme un cadre réaliste (reconnaisable, habitable) conféré à l'action, et comme le support poétique d'une ouverture particulière, concrète et  pur e, à l'existant matériel terrestre¹⁵⁴ ». L'espace est, selon Gaudin, un élément fondamental de la composition cinématographique et de la plastique en mouvement de l'image filmique¹⁵⁵. Les données géographiques et la mise en action de celles-ci dans le récit permettent de construire l'expérience perceptive de l'espace. Ce type d'approche fait alors de l'espace au cinéma « un enjeu thématique et philosophique primordial, et un matériau essentiel de sa propre composition¹⁵⁶. »

Dans la filmographie de Jim Jarmusch, qu'il s'agisse de l'immensité de l'Ouest américain dans *Dead Man*, des rues interminables dans *Stranger Than Paradise* ou des usines d s affectées dans *Only Lovers Left Alive*, chacun des lieux est exploité afin de caractériser les personnages et insuffler au récit une dimension sensible. L'aridité et l'hostilité du désert s'allient, par exemple, à l'esthétique maniériste de *Dead Man* pour servir le protagoniste qui traverse le lieu, porte la charge symbolique du désert et incarne le récit dans son entièreté ; ou encore, les amants-vampires de *Only Lovers Left*

¹⁵⁴ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique*, op. cit., p. 40.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵⁶ Antoine Gaudin, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda*, vol. 10, 2014, p. 3, en ligne, <<http://journals.openedition.org/miranda/6216>>, consulté le 12 janvier 2020.

Alive errent dans une boucle musicale éternelle qui résonne intensément en des lieux particulièrement bien choisis, des lieux sombres tenus secrets. Les éléments soulignés peuvent simplement servir à décrire et analyser l'expérience esthétique du cinéma. Or, la géopoétique permet d'aller au-delà de l'évidence d'une approche de type géodiégétique, au-delà d'une conception du mode de représentation d'un espace terrestre basée sur la simple fonction spatiale-narrative attenante au cinéma de fiction. En effet, pour Gaudin,

le plus souvent, les approches géodiégétiques posent des questions narratives et figuratives sur l'espace représenté à partir d'un ensemble de principes scénographiques considérés comme « allant de soi », et qui ne constituent pas eux-mêmes l'enjeu premier de l'analyse. À l'inverse, il est possible de proposer un autre type d'approche : une approche « géopoétique », qui interrogerait au contraire les structures de représentation spatiale à l'intérieur des œuvres cinématographiques en fonction des caractéristiques géophysiques des lieux filmés¹⁵⁷.

L'approche géopoétique appliquée au cinéma

pourrait ainsi se définir comme *la traduction des caractéristiques géophysiques d'un environnement au sein des formes filmiques, c'est-à-dire non pas la reproduction mais l'interprétation, dans la matière expressive du film, de problématiques sensibles présentes dans l'espace référent*¹⁵⁸.

Quant à la question de la ville, le projet géopoétique est possible pour Gaudin si les œuvres abordent

la ville moderne, non seulement comme un motif ou un sujet de représentation, mais bien comme *une proposition formelle en soi* : en tant qu'environnement sensoriel singulier, la ville produit elle-même des formes originales, susceptibles de se fondre dans la matière expressive du cinéma. À cet égard, l'approche géopoétique sera une façon de poser la question de la spécificité du médium dans son rapport à la ville¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique*, op. cit., p. 28.

¹⁵⁸ Antoine Gaudin, « Géopoétique de Los Angeles : *Heat* de Michael Mann », 2013, p. 8, publié dans Irène Bessière, Laurent Creton, Kira Kitsopanidou et Roger Odin (dir.), *Ville et cinéma : espaces de projection, espaces urbains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Théorème : Travaux de l'IRCAV », n° 26, 2016, 224 p., en ligne, < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01386305/document>>, consulté le 17 janvier 2020. L'auteur souligne.

¹⁵⁹ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique*, op. cit., p. 33. L'auteur souligne.

Dans la veine des travaux de Jean-Louis Schefer¹⁶⁰ et de Jean-Pierre Esquenazi¹⁶¹, Antoine Gaudin conçoit l'espace au cinéma comme un phénomène dynamique, producteur d'une expérience esthétique et vecteur de l'engagement du corps du spectateur. La composition de l'espace diégétique, fondée sur le mouvement et la variation, est ce qu'il propose d'appeler « image-espace¹⁶² ». Sont alors étudiées la nature même des images filmiques, leur agencement et leur combinaison, leur mouvement, ainsi que tout ce qui a trait aux sens optiques et sonores. Gaudin précise que « s'attacher à l'espace *inscrit dans le corps du film*, c'est souligner l'existence d'une puissance d'abstraction nichée au cœur du principe même du médium cinéma, et qui opère à partir de la trace de l'espace référent¹⁶³. »

Benjamin Thomas, dans son essai paru en 2019, souligne un enjeu majeur : la représentation des corps et, plus exactement, l'expérience des corps dans le monde physique réel. Selon Thomas, Gaudin expose « une forme de réalisme phénoménologique [...], c'est-à-dire un attachement à ce que l'expérience "spatiale" proposée par le film, quelle qu'elle soit, puisse être rapportée, sans avoir à activer le relais d'une élaboration quelconque par l'imagination, à ce que le corps du spectateur peut *vivre*¹⁶⁴. » Et, ajoute-t-il, « ce qui aiguillonne la réflexion [...] est bien ce que l'espace fait *aux corps dans le film*, et ce que ces corps font des *milieux d'existence* filmiques auxquels ils *co-naissent* et se *synchronisent*, comme le dirait Merleau-Ponty¹⁶⁵. » Inspiré, notamment, par les réflexions du géographe Augustin

¹⁶⁰ Jean-Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », 1997.

¹⁶¹ Jean-Pierre Esquenazi, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1994 ; et *L'Analyse de films avec Deleuze*, Paris, CNRS éditions, 2017.

¹⁶² Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶⁴ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde, de l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Éditions Circé, coll. « Penser le cinéma », 2019, p. 58. L'auteur souligne.

¹⁶⁵ *Idem.*

Berque¹⁶⁶, Benjamin Thomas élabore une approche « mésographique » à partir de cette notion de « milieu ». Il insiste d'ailleurs sur le fait que cette terminologie

permet de distinguer radicalement la qualité de présence de l'espace figuré qui [l']intéresse des notions de « décor », de « lieu de l'action » (qui n'accueillent les personnages que très passivement) ou encore de « paysage » (qui, en toute rigueur, est une construction visuelle dont l'enjeu est de faire de la présence du lieu le motif principal de la composition, ce qui, pour advenir pleinement au cinéma, réclame *entre autres choses* une disparition ou une neutralisation des corps et de leurs mouvements). Mais « milieu » permet aussi d'éviter le recours au seul terme d'« espace », très polysémique, surtout et y compris dans le champ des études cinématographiques. Ainsi, l'espace devient-il ici la matière première du « milieu »¹⁶⁷.

Considérer l'approche phénoménologique de l'espace cinématographique permet d'aller au-delà de la plasticité de l'image et au-delà de l'espace du cadre. La phénoménologie s'intéresse à l'espace « vécu », un espace où le sujet, ou plus précisément le corps-sujet, est indissociable du monde. Ainsi, l'approche phénoménologique et le fait de concevoir l'expérience perceptive comme force génératrice, amènent à se questionner sur la mobilisation des corps, sur celle du corps spectatorial et sur l'ancrage au lieu.

Enfin, pour Thomas,

étudier l'espace ouvert par un plan cinématographique et les corps qui en participent, c'est précisément étudier les formes d'un imaginaire – mais d'un imaginaire concret, consigné en affects et en percepts par des formes et des mouvements. Cette étude se déploie à partir du postulat [...] d'une indissociabilité du corps et de l'espace. Mais elle s'attache à leur entr'appartenance de corps et de lieux *figurés*, et à ce que cette entr'appartenance doit à des opérations *figurantes*¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Voir Augustin Berque, *La Mésologie. Pourquoi et pour quoi faire ?*, Nanterre, Presses Universitaires Paris Ouest, 2014.

¹⁶⁷ Benjamin Thomas dans un entretien avec David Martens, « Benjamin Thomas. Dans le milieu des images : en cinéma et au delà ? », mai 2020, *Débordements.fr*, en ligne <<https://debordements.fr/Benjamin-Thomas>>, consulté le 27 janvier 2020.

¹⁶⁸ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde, op. cit.*, p.198. L'auteur souligne.

De fait, si Antoine Gaudin met l'accent sur la relation du corps spectatorial aux images-espaces de l'œuvre filmique, et que Benjamin Thomas s'intéresse à la relation des corps figurés à l'espace figuré¹⁶⁹, notre analyse tend à réunir ces deux cadres de pensée. Aborder l'expérience de l'espace cinématographique sous l'angle de la géopoétique – et, plus précisément, l'expérience de l'image-espace telle que pensée par Gaudin et la composition des milieux filmiques selon Thomas, croisées avec le modèle d'analyse des pratiques sémiotiques de l'espace élaboré par Bouvet – implique de prêter attention aux modalités du vécu et aux moyens d'expression filmique mis en place dans l'œuvre étudiée.

D'emblée, les quatre pratiques sémiotiques de l'espace recensées par Bouvet correspondent à des techniques de l'espace au cinéma : le paysage peut être assimilé au panoramique, le parcours trouve une concordance dans le travelling, la carte est apparentée à la plongée et l'habiter prend forme tant par le travelling et le plan subjectif, que par le cadre de l'image et l'espace de l'écran. Il s'agira, dans la poursuite de notre analyse de *Paterson*, de regarder comment ces opérations techniques se manifestent et nous permettent de faire dialoguer les outils de la géopoétique et le cinéma de Jarmusch.

2.2 L'Amérique de Paterson

Si l'Amérique de Jim Jarmusch a été analysée dans un premier chapitre à la lumière de ce qui influence et inspire le cinéaste, nous souhaitons maintenant poser un regard sur l'Amérique de Paterson dans le but de déterminer le rapport institué entre le personnage et son espace – ou milieu, pour reprendre Benjamin Thomas. Interroger la

¹⁶⁹ Benjamin Thomas dans un entretien avec David Martens, « Benjamin Thomas. Dans le milieu des images : en cinéma et au-delà ? », *op. cit.*

manière de vivre et d'habiter l'espace urbain du protagoniste soulève en premier lieu, d'un point de vue géopoétique, une question primordiale, celle du paysage.

2.2.1 La question du paysage

Les nombreuses théories du paysage¹⁷⁰ s'accordent sur l'idée qu'il s'agit d'un fragment de pays, observé à la lumière de valeurs subjectives, culturelles et esthétiques. Pour Alain Corbin, « le paysage est manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions¹⁷¹ ».

Selon le modèle d'analyse des modalités représentationnelles de l'espace proposé par Bouvet, approcher l'espace de l'œuvre à travers la notion de paysage permet de déterminer l'ancrage spatio-temporel et le foyer de la perception, et de cibler la puissance même des composantes paysagères et des expériences sensorielles, émotionnelles et culturelles vécues. À partir du point d'ancrage qu'est la ville de Paterson, un processus sémiotique se met en place que l'on pourrait qualifier d'acte de paysage¹⁷², soit le paysage dans son rapport à l'expérience vécue. Les filtres esthétiques, culturels et imaginaires utilisés par celui qui conçoit le paysage, viennent renforcer la manière de percevoir le lieu de l'action, l'espace urbain construit par le cinéaste, tandis que la vision en perspective, circulaire et concentrique qui en émane – un point de vue qui rejoint la notion de panorama inhérente à la perspective paysagère et celle de panoramique en tant qu'opération technique au cinéma – accentue l'expérience du spectateur. Nous suivons en cela Michel Collot, qui voit dans le paysage « un *phénomène*, qui n'est ni une pure représentation ni une simple présence,

¹⁷⁰ Nous pensons notamment ici à Augustin Berque, entre autres.

¹⁷¹ Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p.11.

¹⁷² Charles Avocat, « Approche du paysage », dans *Géocarrefour*, n° 57-4, 1982, p. 334.

[mais] le produit de la rencontre entre le monde et un point de vue¹⁷³ ». Ce qui ne manque pas d'évoquer pour nous la question de la définition du paysage au cinéma telle que la posent Gaudin et Thomas :

S'agit-il de l'enregistrement, par la caméra, de la configuration particulière d'un espace pro-filmique qui serait déjà, en elle-même, reconnue comme étant de l'ordre du paysage ? Ou bien est-ce l'image filmique elle-même qui, en vertu de ses paramètres de composition, possède la capacité de « paysagéfier » une portion d'espace terrestre¹⁷⁴ ?

Ce à quoi Gaudin répond qu'une telle difficulté « vient du fait que le cinéma superpose à l'espace filmé deux regards, tous deux dotés d'un "potentiel paysager" : celui de la caméra (ou du cinéaste), et celui du spectateur¹⁷⁵ ». Selon Benjamin Thomas,

dans le champ des arts visuels, et malgré des définitions divergentes, voire contradictoires chez les historiens de l'art, on peut s'accorder sur un critère simple : il y a paysage lorsque la composition travaille à faire indubitablement du fragment du monde, de nature, de contrées extra-urbaines – voire de la vue urbaine – son motif principal¹⁷⁶.

Certains films sont constitués de « paysages-spectacles » qui subliment l'espace et témoignent d'une nature grandiose. Nous pensons par exemple au film de Jarmusch, *Dead Man*, lequel témoigne d'une errance esthétique qui fait poindre le sublime dans l'immensité de l'ouest américain désertique. Loin de cela, et soulevant un tout autre enjeu concernant l'inscription du corps dans l'espace et le monde, *Paterson* parvient à véhiculer une certaine réflexivité spatiale.

Des fragments de la ville industrielle nord-américaine y sont bel et bien montrés, tel un « paysage-fond¹⁷⁷ » – notion développée par André Gardies et dont le trait majeur relève du fait qu'il atteste d'un ancrage référentiel du monde diégétique Les

¹⁷³ Michel Collot, *La pensée-paysage*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011, p. 18. L'auteur souligne.

¹⁷⁴ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique*, op. cit., p. 30.

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁶ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde*, op. cit., p. 32.

¹⁷⁷ André Gardies, (dir. Jean Mottet), « Le paysage comme moment narratif », *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Éd. Champ Vallon, coll. « Pays Paysages », 1999, p. 145.

motifs visuels associés à la ville de Paterson, New Jersey, sont principalement composés de briques rouges, d'asphalte, de véhicules automobiles et d'eau (fig. 2.1 à 2.4).

Figure 2.1 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. La brique rouge, motif visuel.



Figure 2.2 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. L'asphalte, motif visuel.

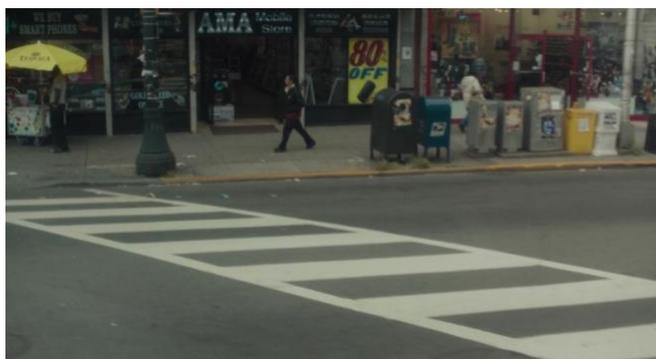


Figure 2.3 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Les véhicules, motif visuel.

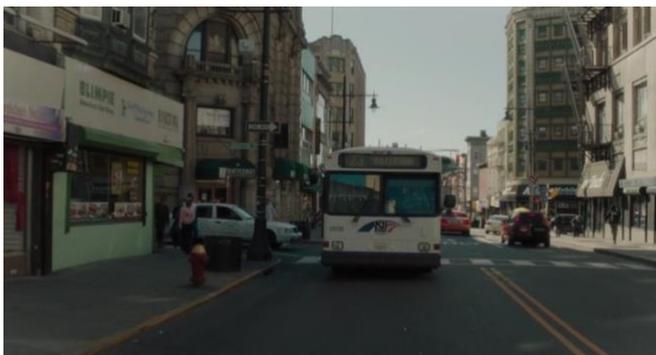


Figure 2.4 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. L'eau, motif visuel.



L'Amérique de *Paterson* se pose en toile de fond. Celle-ci est constituée de bâtiments industriels, de quartiers résidentiels, de rues commerçantes à la fois désertes et encombrées par la circulation, d'un bar de quartier et d'un parc bordant une rivière au flux aussi bouillonnant qu'apaisant, et fait advenir à l'écran les enjeux sociaux, sources de conflits intérieurs. *Paterson*, le marcheur et le poète, Laura, l'artiste qui papillonne et crée mille projets, Doc, le collectionneur de vestiges du temps, Everett l'amoureux fou éconduit, pour ne citer qu'eux, habitent ces lieux qui, sans cesse et à répétition, actualisent l'espace. Certains plans et scènes – lors des différentes séquences de marche, de conduite ou d'écriture – sont offerts au spectateur comme paysage. Bien que ces images soient fugitives, elles témoignent de l'expérience du lieu. Ainsi, le *Paterson Great Falls National History Park* et ses fameux pont et chutes d'eau, le *Market Street Bus Garage*, une vitrine réfléchissante des bureaux de la *Division of Recreation*, ou encore le *Lou Costello Memorial Park*, sont autant de citations de la localité réelle de la ville de *Paterson* (fig. 2.5 à 2.8). Ces lieux, notamment les deux parcs, prennent des allures de cartes postales mais sont toutefois transformés par le traitement particulier des images. Quant à la figure 7, sa particularité réside dans le fait qu'elle repose sur la réflexion de la ville et de l'autobus sur les vitres du bâtiment. Elle est aussi une manière de réfléchir la présence du chauffeur *Paterson* dans le paysage de la ville.

Figure 2.5 *Paterson*, Jim Jarmuch, 2016. Paterson Great Falls National History Park.



Figure 2.6 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Market Street Garage.



Figure 2.7 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. City of Paterson, Division of Recreation.

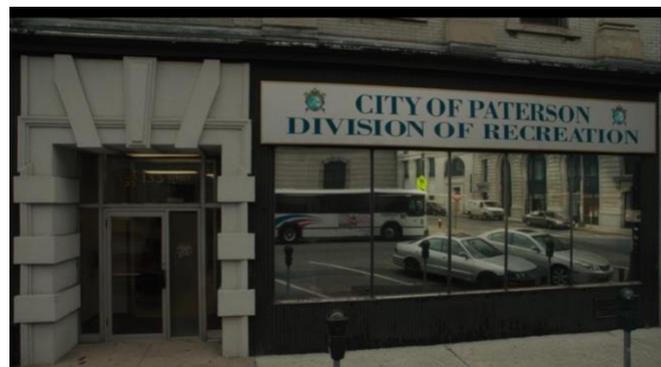


Figure 2.8 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Lou Costello Memorial Park.



Ces fragments urbains jalonnent les déambulations littéraires et les rêveries poétiques. D'autres types de plans se glissent également dans la rythmique des séquences qui traversent ces espaces. Nous pensons ainsi à la marche depuis le Market Street Bus Garage au domicile de Paterson, le mardi en fin de journée. Le protagoniste avance, comme à son habitude, à travers les bâtiments de briques rouges aux alentours du dépôt d'autobus. Un champ-contrechamp, assorti d'un léger travelling et d'un ralenti, est introduit entre un plan sur l'ombre de Paterson projetée au sol et un plan d'ensemble sur une porte en bois, une usine abandonnée et les chutes d'eau en arrière-plan. Le dernier plan sur l'ombre rend alors une image totalement abstraite de la silhouette du protagoniste, étirée d'un bout à l'autre de l'écran (fig. 2.9 à 2.13).

Figure 2.9 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence abstraite.



Figure 2.10 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence abstraite.

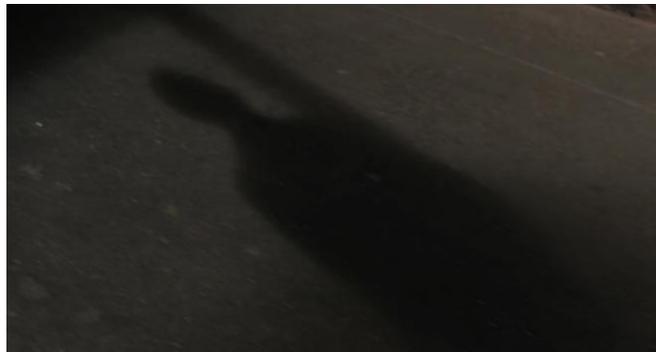


Figure 2.11 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence abstraite.



Figure 2.12 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence abstraite.

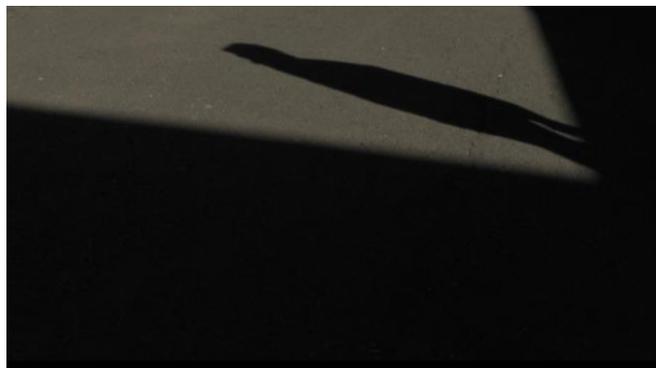
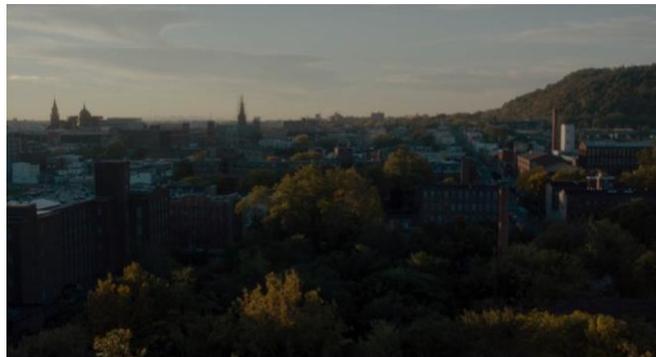


Figure 2.13 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Séquence abstraite.



Si le geste maniériste, incontestablement présent dans de nombreux films de Jarmusch¹⁷⁸ n'est pas évident dans *Paterson*, il en teinte néanmoins certains plans : quelques plans d'ensemble montrant la ville, les rues et les parcs, souvent plongés à moitié dans la pénombre et teintés de couleurs automnales, attirent notre attention (fig. 2.14 et 2.15). Ceux-ci jouent de contrastes évoquant des gestes picturaux et un œil photographique.

Figure 2.14 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Paysage urbain.



¹⁷⁸ Notamment celles en noir et blanc, tel *Stranger Than Paradise*.

Figure 2.15 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Paysage urbain.



Toutefois, le maniérisme, dont on qualifie les films de Jarmusch, est, selon Philippe Azoury,

moins à chercher dans son goût « photographique » du beau cadre, que dans sa direction d'acteur, cette façon d'inoculer du vide dans les actions, de les prendre à contre-pied, préférant [...] prendre au sérieux le dérisoire et prendre avec légèreté le grave, renverser les hiérarchies naturelles du scénario cinématographique pour ne plus filmer en premier lieu que les à-côtés du monde, les moments suspendus, la grâce d'un mouvement inattendu¹⁷⁹.

En outre, dans *Paterson*, les images sont souvent claires et précises, depuis les objets au premier plan jusqu'au fond du champ, à la manière de l'hyperréalisme en peinture. Le style hyperréaliste, courant artistique d'origine américaine et fondé dans les années 1960, se concentre sur l'accent mis sur les sujets et les détails. Ce geste a pour but de dépeindre un constat du monde capitaliste de manière neutre et objective, et, avant tout, de proposer une représentation de l'environnement urbain, de scènes de la vie courante, de personnages ou d'objets du quotidien (fig. 2.16 à 2.19).

¹⁷⁹ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p. 66.

Figure 2.16 Richard Estes, Times Square, 2005. Hyperréalisme en peinture.



Figure 2.17 Richard Estes, Paris Street Scene, 1972. Hyperréalisme en peinture.



Figure 2.18 Nathan Walsh, Chicago, 2012. Hyperréalisme en peinture.



Figure 2.19 Nathan Walsh, Chicago, 2012. Hyperréalisme en peinture.



Nous retrouvons dans des plans de la localité du New Jersey deux lieux ou figures qui ont marqué l'histoire du cinéma : l'usine et la rue (fig. 2.20 et 2.21). Selon Thérèse Évette, « l'usine est un lieu à part défini par sa frontière, la grille, celle des usines Lumière avant toutes les autres, qui marque symboliquement la clôture entre deux mondes¹⁸⁰. » Et toujours selon l'autrice, le territoire, s'il est à part, est inclus dans la ville et son emblème reconnaissable de loin, la cheminée, domine la ville industrielle et ferme l'horizon¹⁸¹. Quant aux rues au cinéma, selon Thierry Paquot, c'est un « entrelacement de voies qui donne à la ville la mesure de sa démesure¹⁸² ». Et l'auteur d'ajouter que « la rue est médiatrice, peu lui importe alors qu'elle soit fabriquée en studio, l'important c'est le passage qu'elle facilite entre le réel et l'imaginaire¹⁸³ ».

Dans *Paterson*, l'usine n'est pas utilisée pour diviser l'espace à proprement parler. Comme les rues que Paterson parcourt, l'usine caractérise la ville, colore le paysage et marque son quotidien et ses rêveries jusqu'à ouvrir l'horizon. L'extraordinaire

¹⁸⁰ Thérèse Évette, « Usine », dans Thierry Jousse et Thierry Paquot (dir.), *La ville au cinéma : Encyclopédie, op. cit.*, p. 281.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 281-283.

¹⁸² Thierry Paquot, « Rue », dans Thierry Jousse et Thierry Paquot (dir.), *La ville au cinéma : Encyclopédie, op. cit.*, p. 268.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 270.

profondeur de champ et le jeu de lumière de ces images suscitent même un appel de l'espace, un appel du dehors.

Figure 2.20 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Paysage urbain, l'usine.



Figure 2.21 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Paysage urbain, la rue.



Bien que de courte durée et espacés, ces plans apportent au film des valeurs esthétiques et sensibles propres aux composantes paysagères. Plus encore, ce type d'assemblage de plans caractérise le personnage et lui permet de prendre entièrement corps dans l'espace urbain. Le paysage urbain est en effet ici le plus souvent construit à partir d'un point de fuite central qui exagère l'effet de perspective, à la manière du paysage classique. Dans les deux plans mentionnés ici (fig. 2.22 et 2.23), ce jeu de lignes renforce la présence du personnage, vu de dos au centre ou presque de l'image, et la question du point de vue inhérente à la construction d'un paysage – la ligne d'horizon

coïncidant avec le regard de Paterson, que nous imaginons dirigé vers le fond de l'image.

Figure 2.22 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Paysage et personnage.



Figure 2.23 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Paysage et personnage.



Cette expérience esthétique, que nous associons à la production dynamique du phénomène de l'image-espace explicitée par Antoine Gaudin, alimente tout autant un paysage intérieur, ou un paysage comme objet de pensée, et tisse par la même occasion l'imaginaire de Paterson. C'est d'ailleurs ce qui ressort de la réflexion autour du lieu et du paysage au cinéma établie par Martin Lefebvre :

Le paysage se manifeste lorsque, au lieu de suivre l'action, je détourne mon regard vers l'espace que je contemple en soi. C'est le « paysage

impur » du cinéma, lequel existe sans qu'on puisse lui imputer hors de tout doute une intention de la part du cinéaste¹⁸⁴, soutient-il.

En réponse à l'idée du paysage « pur » de l'art pictural, le cinéma dessinerait une autre spatialité à l'intérieur de laquelle la mobilité de l'image et l'expression sensible se rejoignent pour dépasser les limites du cadre et rencontrer le sujet qui le regarde. Le film de Jarmusch semble toutefois combiner l'idée de pureté picturale et celle d'impureté filmique sans affaiblir la construction du regard.

La ville, en effet, ne nous est pas simplement montrée. Au travers de l'écran, le spectateur est amené à l'entendre et à la vivre, telle que le poète la perçoit. Historiquement, rappelle Jean Mottet, l'émergence du paysage s'est faite au détriment du visage, les auteurs intéressés par le visage ont alors éliminé le paysage de la représentation, et les paysagistes se sont méfiés du visage¹⁸⁵. Dans *Paterson*, l'effet de regard est thématique par la présence d'un observateur – le poète étant l'observateur – contrairement aux précédentes œuvres de Jim Jarmusch¹⁸⁶. Jarmusch choisit de placer son protagoniste tantôt au premier plan, tantôt au milieu du paysage, de face, de profil comme de dos. Le visage de Paterson étant très souvent montré en gros plan, visage et paysage cohabitent en se répondant l'un à l'autre, comme Paterson la ville à Paterson l'homme.

Le rythme créé par les composantes esthétiques, par le flux de la circulation, les rumeurs de la ville et de la rivière Passaic, par la musique extradiégétique et, non des moindres, par la voix du poète Paterson, confère à l'espace conçu son intensité jusqu'à atteindre le hors-champ et remplir la signification de l'acte de spectature. Une expérience optique et sonore qui témoigne de la dimension cinématique et esthétique de

¹⁸⁴ Martin Lefebvre, « Entre lieu et paysage au cinéma », *Poétique*, n° 130, avril 2002, p. 154- 155.

¹⁸⁵ Jean Mottet, « Le paysage, les corps, la surface », *Les paysages du cinéma* (dir. Jean Mottet), Seyssel, Éd. Champ Vallon, coll. Pays Paysages, 1999, p. 214.

¹⁸⁶ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin, op. cit.*, p. 20.

la ville. Une « proposition formelle en soi¹⁸⁷ » de la ville moderne, pour reprendre les mots de Gaudin, qui compose un paysage en mouvement.

2.2.2 Un film-parcours

Comme l'écrit Rachel Bouvet, « [l]a géopoétique place au premier plan de ses préoccupations l'exploration physique des lieux, *in situ*, l'interaction concrète avec l'environnement, qu'il soit naturel ou urbain, la perception intime des paysages, le cheminement singulier d'un individu, immergé dans le monde¹⁸⁸. » Cette condition fait écho à la position d'Antoine Gaudin selon qui,

[p]ouvant s'appliquer à des exemples filmiques très divers, [la proposition d'une approche de type géopoétique] semble particulièrement adaptée à l'analyse d'un certain cinéma d'auteur contemporain, dans lequel le *parcours* dans l'espace naturel devient l'enjeu principal d'un régime narratif et représentatif évidé de la plupart de ses grands éléments actantiels et dramaturgiques¹⁸⁹.

Céline Murillo évoque, chez Jarmusch, la caractéristique des personnages comme voyants¹⁹⁰ pour témoigner d'une « crise de l'image-action¹⁹¹ ». Elle aborde alors le caractère inhabitable des lieux dans *Stranger Than Paradise*, *Permanent Vacation* ou *Dead Man*, entre autres, pour révéler l'impuissance du décor de surface à s'actualiser comme milieu dynamique pour les corps qu'il héberge¹⁹². Gilles Deleuze identifie la « crise de l'image-action » dans le dernier chapitre de son ouvrage *L'image-mouvement*, comme la fin d'un certain type de récit propre au cinéma

¹⁸⁷ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique*, op. cit., p. 33.

¹⁸⁸ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, op. cit., p. 26.

¹⁸⁹ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique*, op. cit., p. 28-29. L'auteur souligne.

¹⁹⁰ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, op. cit., p. 18-25.

¹⁹¹ Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

¹⁹² Vincent Soulaïdié, « Céline Murillo, Le cinéma de Jim Jarmusch », *Revue Miranda*, n°16, 2018, consulté le 16 Octobre 2020, en ligne, <<http://journals.openedition.org/miranda/11610>>, consulté le 8 mars 2020.

hollywoodien qui fait du lien « sensorimoteur » le principe même d'une narration centrée autour de l'image-action, en s'appuyant sur des films d'Hitchcock, Robert Altman ou Cassavetes. Selon Deleuze :

Nous ne croyons plus guère qu'une situation globale puisse donner lieu à une action capable de la modifier. Nous ne croyons pas davantage qu'une action puisse forcer une situation à se dévoiler même partiellement. Tombent les illusions les plus « saines ». Ce qui est d'abord compromis, partout, ce sont les enchaînements situation-action, action-réaction, excitation-réponse, bref, les liens sensori-moteurs qui faisaient l'image-action. Le réalisme, malgré toute sa violence, ou plutôt avec toute sa violence qui reste sensori-motrice, ne rend pas compte de ce nouvel état des choses où les synsignes se dispersent et les indices se brouillent. Nous avons besoin de nouveaux signes. Une nouvelle sorte d'images naît, qu'on peut tenter d'identifier dans le cinéma américain d'après-guerre, hors d'Hollywood¹⁹³.

Cette rupture dans la forme cinématographique se retrouve en effet chez les personnages de Jarmusch : des « marginaux contemplant le monde sans intervenir, touristes se maintenant à bonne distance de l'environnement étranger dans lequel ils voyagent, observateurs hébétés de leur propre vie, personnages médiumniques ou aveugles qui voient tout [...] ¹⁹⁴. » L'absence d'action est favorisée par le défaut d'ancrage des corps des personnages dans leur environnement et le divorce avec le monde¹⁹⁵.

Dans *Paterson*, le moteur de la narration n'est pas l'action, mais le mouvement et le déplacement du protagoniste y sont essentiels et contribuent à l'ancrage du personnage dans son monde. Assimilée à des lignes, la notion de parcours donne la possibilité de relever toute trace qui induit le rapport à l'espace référent, c'est-à-dire l'espace dans lequel s'inscrit le récit, la ville de Paterson, New Jersey. Le personnage central y exécute à répétition deux circuits, l'un à pied et l'autre en bus, deux circuits

¹⁹³ Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, op. cit., p. 279.

¹⁹⁴ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, op. cit., p. 24.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 96.

qui semblent se superposer puis s'assembler au fur et à mesure que les journées se suivent. Les grandes lignes du récit se composent de scènes de marche qui mènent le protagoniste d'un lieu à un autre, d'un état d'esprit à un autre – tantôt présent, observateur et à l'écoute, tantôt pensif et dans sa bulle créative. Selon les heures de la journée et les activités, la temporalité est séquencée avec précision : la routine journalière ou hebdomadaire marque le temps diégétique, tandis que les ellipses sur le plan de la narration, le caractère itératif des actions ou encore la lenteur de certaines séquences et scènes, modèlent le temps filmique. Lorsque le corps de Paterson n'est pas en marche, le mouvement s'opère par le truchement de l'autobus ou, par un tout autre système poétique, une succession d'images montrant le flux de la rivière qui traverse la ville et le flot de la circulation. Le lundi ouvre le cheminement séquentiel type qui se répétera jusqu'au dimanche. Ce circuit répond également à l'assertion de De Certeau selon laquelle « *l'espace est un lieu pratiqué*¹⁹⁶ ».

Enfin, le mouvement de la caméra amplifie ce parcours dessiné par le personnage et l'aspect géopoétique de l'œuvre. En effet, comme le soulignait Rudolf Arnheim,

[l]a caméra en mouvement est plus particulièrement utile quand l'action ne se passe pas dans un seul décor où les acteurs vont et viennent, mais dans un décor qui change où les acteurs sont en quelque sorte les seuls repères fixes. La caméra peut suivre le personnage principal à travers les pièces d'une maison, descendre les escaliers, aller dans la rue et la silhouette de l'acteur reste toujours à l'image, tandis que ce qui l'entoure passe comme un panorama en perpétuel changement. Par ce moyen, le cinéaste est en mesure de faire ce qui est très difficile pour le metteur en scène au théâtre : montrer le monde à partir du point de vue d'un individu, prendre l'homme comme centre de son cosmos, c'est-à-dire rendre accessible aux yeux de tous une expérience éminemment subjective¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. Tome I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173. L'auteur souligne.

¹⁹⁷ Rudolf Arnheim, « Autres techniques cinématographiques », *Le cinéma est un art*, Paris, L'Arche, 1989, p. 117-118.

À cela, dans sa proposition d'un modèle d'analyse de l'image-espace, Antoine Gaudin ajoute que :

Pour peu qu'il soit dégagé d'enjeux dramaturgiques immédiats (sans l'être pour autant de toute situation narrative), et qu'il se donne avant tout pour lui-même, comme un enjeu esthétique en soi, le travelling d'accompagnement ne filme plus seulement le « comportement du personnage dans l'espace » : il porte en plus avec lui la prise du personnage sur l'espace, sa traversée de l'air, et il engage notre propre corps de spectateur dans cette structure d'existence. Au niveau de l'espace représenté par le film comme de l'espace inscrit dans le corps du film, le procédé permet ainsi la reconnaissance d'un niveau de spatialité spécifique, relatif aux déplacements d'un corps mouvant¹⁹⁸.

Dans le film à l'étude, en accompagnant l'acteur par des travellings, la caméra fait de lui un repère et renforce une fois encore le point de vue. Le paysage urbain, vaste et en mouvement, est alors imprégné du regard du protagoniste.

2.2.3 L'horizon

Dans *Paterson*, ce sont un lieu et un homme qui s'imposent à l'écran. Nous avons insisté sur la double présence du nom Paterson, désignant l'homme et la ville, et sur le fait que le film, portant le même nom, créait entre eux une unité. Aucun ne domine l'autre ; l'homme et la ville s'entr'appartiennent et s'entr'expriment, pour reprendre les termes de Benjamin Thomas. Se questionner sur les modalités de l'image, et donc sur l'entr'expression des corps et des lieux, c'est avoir, pour Thomas, « la conviction que l'effectivité des images (se) joue dans les *écarts* qu[e celles-ci] *rendent sensibles* entre elles-mêmes et le monde¹⁹⁹ ». Une position qui résonne, selon nous, avec les mots d'Éric Dardel :

Le paysage n'est pas un cercle fermé, mais un déploiement. Il n'est vraiment géographique que par ses prolongements, que par l'arrière-plan

¹⁹⁸ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique*, *op. cit.*, p. 133-134.

¹⁹⁹ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde*, *op. cit.*, p.13. L'auteur souligne.

réal ou imaginaire que l'espace ouvre au-delà du regard. [...] Le paysage est une échappée vers toute la Terre, une fenêtre sur des possibilités illimitées : un horizon. Non une ligne fixe, mais un mouvement, un élan²⁰⁰.

Cette conception du paysage comme déploiement est d'ailleurs proche de la pensée de Siegfried Kracauer pour qui, la réalité ayant un caractère illimité, le film doit tendre vers l'illimité²⁰¹, le médium cinématographique étant mobilisé par le désir de « manifester l'existant matériel dans son continuum ». Le spectateur doit pouvoir sentir que, si la caméra se tourne, elle fera voir le monde comme continuité.

Si la pensée de Dardel met en lumière la qualité du paysage, ce sont les termes « déploiement » et « horizon » que nous retenons. Dans le film à l'étude, l'image et le discours se superposent, le décor et le paysage se fondent dans la matière pour laisser place à une réflexion sur le temps et la beauté du monde qui s'exprime par la co-présence du lieu et des corps, et donc l'entr'appartenance des corps et de l'espace. L'intensification du lieu est rendue possible par la rencontre des corps et de l'espace, par la tension entre le sujet et son environnement. Au-delà des notions de décor et de paysage, la notion d'horizon semble ouvrir un espace au sein duquel nous pouvons rassembler nos réflexions.

« C'est la stature de mon corps, dressé dans l'espace, qui donne à mon regard le recul nécessaire au déploiement d'un horizon, et cette "hauteur de vue" qui permet d'allier l'immensité céleste à l'étendue terrestre²⁰² », écrit Michel Collot, avant d'ajouter que, « c'est au croisement de ces deux traits, la verticale de la silhouette humaine et la ligne d'horizon, que naît l'orientation de l'espace, désormais distribué entre le ciel et la terre, le haut et le bas, l'avant et l'arrière, la droite et la gauche, le proche et le lointain²⁰³ ».

²⁰⁰ Éric Dardel, *L'homme et la terre*, Paris, PUF, 1952, p. 52.

²⁰¹ Siegfried Kracauer, « L'historique et l'imaginaire », *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010 (1960), p. 131-153.

²⁰² Michel Collot, *La pensée-paysage*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011, p. 14.

²⁰³ *Ibid.*, p. 21.

En outre, pour Michel Collot :

La réalité à laquelle renvoie le poème n'est pas celle de l'univers objectif que s'efforcent de constituer les sciences, mais celle du monde perçu et vécu. Or celui-ci ne se donne jamais que comme horizon, c'est-à-dire selon le point de vue particulier d'un sujet, et selon une articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure, et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination²⁰⁴.

Si les films de Jim Jarmusch ont le don d'être atemporels, voire intemporels, le cinéaste ancre ses récits dans une géographie horizontale et réelle qui permet le déploiement de forces conscientes et inconscientes. Dans *Paterson*, de décors en paysages, de lieux en territoires, les corps et l'espace semblent, comme l'avance Benjamin Thomas, s'entr'appartenir. La production de l'image-espace se joue dans le regard, dans la construction du regard et de l'écoute. Un regard qui ouvre un horizon et fait advenir l'habiter.

2.3 L'habiter

L'espace que *Paterson* traverse et investit se compose de lieux qui lui sont familiers et qu'il pratique quotidiennement. L'espace est vécu car il est pratiqué²⁰⁵. Ces lieux – la maison, le garage et le parc – ne se résument alors plus, si nous reprenons les termes d'Antje Ziethen, « à une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais [s'imposent] comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant²⁰⁶ ». Toujours dans l'optique d'interroger le rapport à l'espace institué dans *Paterson*, nous souhaitons maintenant envisager les différents modes d'habiter.

²⁰⁴ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 7

²⁰⁵ Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. Tome I. Arts de faire*, op. cit., p. 173.

²⁰⁶ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n°3, 2013, p. 3-4, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>>, consulté le 14 octobre 2020.

2.3.1 L'espace habité et l'habitant

Olivier Lazzarotti, dans *La condition géographique*, analyse l'habitant à la fois comme un spectateur et un producteur du monde. De manière dialectique, il définit l'habitant dans l'espace habité mais aussi l'espace habité dans l'habitant²⁰⁷. Pour Céline Murillo, un sentiment d'étrangeté à l'espace américain²⁰⁸ transparaît dans la filmographie de Jarmusch. Par exemple, dans *Stranger Than Paradise*, l'appartement qu'occupent Eva et Willie est un lieu clos et exigü qui remplit les fonctions premières pour les personnages (manger, dormir, se laver ou se distraire) mais qui est défaillant pour le spectateur car son œil ne peut ni s'y mouvoir, ni en sortir²⁰⁹. Dans *Down by Law*, toujours selon Murillo, « l'image alterne entre l'enfermement de la cellule de prison dont la grille à claire-voie ne permet aucune protection et l'errance dans le bayou, lieu inhospitalier et privé d'orientation, conduisant les personnages à tourner en rond²¹⁰ ». Enfin, Murillo rappelle l'usage du taxi dans *Earth on Night*, espace public et privé, étouffant et exigü :

Une fois la porte claquée, écrit-elle, nous y sommes enfermés pour la durée de la course. L'inconfort du taxi est souligné, dans le cas de Los Angeles, par le fait que Corky, qui conduit, est trop petite, tandis que Victoria, la passagère, a du mal à y entrer. L'étouffement apparaît très clairement dans l'épisode italien au cours duquel le prêtre meurt d'une crise cardiaque, empoisonné autant par la fumée de la cigarette que par les propos impies de Roberto. Le taxi, habitacle minuscule perdu dans l'immensité de la ville, laisse la sensation d'être « ballotté sans espoir d'accueil » qui caractérise l'expérience de Brooklyn dans l'épisode new-yorkais²¹¹.

²⁰⁷ Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », dans Nathalie Kremer (dir.), « Le Partage des disciplines », *Fabula LhT*, n° 8, mai 2011, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>>, consulté le 18 août 2020.

²⁰⁸ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, op. cit., p. 96.

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Idem.*

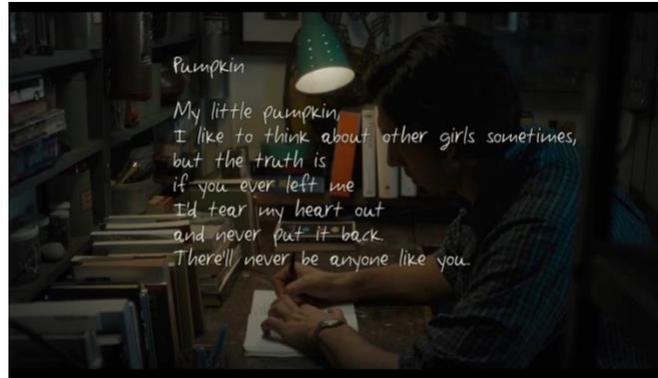
²¹¹ *Idem.*

Contrairement aux personnages mentionnés par Murillo, Paterson parcourt et habite pleinement l'espace – à l'intérieur du cadre et au-delà. Comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre, bien que le personnage puisse paraître à l'étroit dans la maison, il n'y est pas pour autant limité. Il en est de même pour l'espace de l'autobus, ainsi que pour les rues de la ville. Une ouverture transparait toujours, à la faveur notamment de la poésie qu'il écrit et de l'esthétique du mouvement qui permet d'ailleurs au spectateur de jouir, lui aussi, de cet espace : Jim Jarmusch creuse des espaces qui sont animés par le mouvement et dans lesquels le spectateur peut entrer, des espaces qu'il peut habiter à son tour²¹². Les moyens d'expression fondamentaux du cinéma mobilisés (cadrage, travelling, surimpressions, montage, etc.), font que les lieux pratiqués ne sont pas signes d'étouffement.

Dans le film, la maison du couple, qui évoque davantage un décor, apparaît pourtant comme le centre des récits, point de départ de chaque boucle séquentielle animée par le caractère monotone de Paterson et la douce folie de Laura. Elle est le foyer des rêveries qui rassemble les opposés. Ordre et chaos se complètent, les valeurs excentriques et irrationnelles de Laura et les valeurs routinières et rationnelles de Paterson s'y croisent. La verticalité domestique, de la cave au grenier²¹³, a pour espace mitoyen le bureau, une pièce particulièrement importante pour le protagoniste où celui-ci semble justement trouver son équilibre (fig. 2.24).

²¹² Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure, op. cit.*, p. 10-11.

²¹³ Gaston Bachelard, « La maison. De la cave au Grenier. Le sens de la hutte », dans *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 45.

Figure 2.24 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Le bureau.

Le bureau ramène Paterson dans son intériorité, une intériorité qui se trouve d'ailleurs miniaturisée dans un objet : le carnet de poème. Ce centre varie, selon les journées et les événements, entre apaisement et clairvoyance et, inversement, entre angoisse et obscurité – des sentiments propres, respectivement, au grenier, où la rationalité des hauteurs domine, et à la cave, où l'irrationalité des profondeurs règne²¹⁴. En Amérique, si le bungalow ne dispose pas de grenier, il possède toutefois une cave appelée « sous-sol » (au Québec) dont la fonction et l'imaginaire diffèrent de ce que suppose la cave en Europe. C'est aussi le lieu propre à l'enfance, au jeu. Une vision qui semble concorder avec l'usage et la signification de cet espace de création et de ré-création pour le protagoniste.

Dans le film, le volume de l'habiter est exploité dans son entièreté : chaque lieu traversé et vécu par Paterson fait office, d'une certaine manière, d'extension de la maison. Depuis ce point de départ qu'est la maison, chaque matin, se construit le territoire du film. Les déplacements effectués par Paterson sont autant de tracés, de lignes, de boucles, qui quadrillent l'espace, qui répondent à l'appel du dehors, l'un des fondamentaux de la géopoétique. Le terme de frontière et les notions connexes que sont

²¹⁴ Gaston Bachelard, « La maison. De la cave au Grenier. Le sens de la hutte », *op. cit.*, p. 45.

la clôture et le passage – employés par Évette et Paquot pour parler de l’usine²¹⁵ et de la rue²¹⁶ au cinéma et mentionnés précédemment en lien avec le paysage urbain dans le film de Jarmusch – suscitent d’ailleurs cet appel du dehors et font écho à l’approche géopoétique de Rachel Bouvet qui met à profit des notions de géographie, à savoir la frontière et l’habiter. Selon Bouvet, la notion de frontière sépare et unit à la fois²¹⁷, quant aux

[z]ones, passages, habitations [ce sont] trois catégories de lieux impliquant des modalités singulières d’occupation du sol, selon que celui-ci est dévolu aux activités industrielles, artisanales, commerciales, ou aux résidences, ou encore abandonné de tous. Trois catégories qui suggèrent d’emblée des pratiques différentes de l’espace : utiliser, cheminer, habiter²¹⁸.

Dans *Paterson*, les rues et l’usine participent à l’agencement de l’espace. Les séquences construites à partir et autour de ces lieux ainsi que de la maison, convoquent les multiples représentations de l’habiter : volume, stabilité et mobilité. En effet, la manière d’habiter les lieux et la façon d’habiter le monde de *Paterson* passe par ses déplacements et ses pauses dans certains lieux d’ancrage, ainsi que par l’écriture de ses poèmes.

Nous repensons dès lors, et encore une fois, au caractère inhabitable des lieux²¹⁹ auquel, selon Murillo, se heurtent en général les héros jarmuschiens :

De son premier à son dernier film [*Paterson* étant exclu de l’ouvrage paru juste avant la sortie du film] les lieux trop exigus, trop vastes, trop marginaux ou trop bourgeois, sont inhabitables. Mais on pourrait aussi considérer qu’ils sont inhabités car les personnages sont incapables d’en faire l’expérience, ce qui se traduit visuellement dans ses premiers films par leur effacement ou leur flottement dans une image plane aux qualités

²¹⁵ Thérèse Évette, « Usine », dans Thierry Jousse et Thierry Paquot (dir.), *La ville au cinéma : Encyclopédie*, op. cit., p. 281-283.

²¹⁶ Thierry Paquot, « Rue », dans Thierry Jousse et Thierry Paquot (dir.), *La ville au cinéma : Encyclopédie*, op. cit., p. 268-271.

²¹⁷ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, op. cit., p.186.

²¹⁸ Rachel Bouvet, « Les espaces interstitiels du végétal : le flamboyant et le sumac au seuil des habitations chez Marie NDiaye et Olivier Bleys », p. 2, Colloque international « Zones, passages, habitations : les espaces contemporains à l’aune de la littérature », organisé par le Centre Prospéro. Langage, image, connaissance à l’Université Saint-Louis, Bruxelles, 22-23 novembre 2018.

²¹⁹ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, op. cit., p. 101.

plastiques pures. Dans les films suivants, comme *Coffee and Cigarettes*, les personnages toujours incapables d'habiter les lieux donnent une transcription verbale à ce malaise : ils s'enferment en eux-mêmes en créant un lieu mental. Reste à savoir dans quel sens le cinéma de Jim Jarmusch progresse, si les délires verbaux des personnages de *Down by Law*, en particulier dans le cas de Zack, sont plus proches d'un « commerce avec le monde » que le mutisme de *Stranger than paradise*²²⁰.

Or, à l'opposé d'une expérience impossible des lieux et de l'enfermement du protagoniste dans son état mental, *Paterson* propose un territoire cinématographique et poétique ouvert, porteur d'une rencontre avec le monde. À l'instar de Wesley, nous dirions que l'indissociation de la ville et du sujet métamorphose l'espace urbain en un territoire poétique investi de l'imaginaire et des images que le poète y projette²²¹. Ce qui advient à l'écran est donc ce que le protagoniste observe, contemple, imagine et projette. Cette projection semble signifier que Paterson réussit à s'extraire du « lieu mental » par le fait même de l'éprouver et de le transformer. Paterson habite le monde, sa ville, son monde, en poète. Il s'incarne dans la poésie du quotidien, tandis que le quotidien est figuré par sa présence.

2.3.2 Habiter le monde en poète

La production de l'expérience de l'image-espace dans le film est particulièrement liée à la diégèse en raison principalement de ce lien qui unit le protagoniste au lieu, l'homme à la ville, mais aussi le personnage au poème. Paterson l'homme est intimement lié à Paterson la ville, prétexte à l'écriture de ses poèmes. « Paterson » désignant tantôt la ville où se situe l'action, tantôt le protagoniste, puis le poème de William Carlos Williams²²², ce nom suggère une réplique, une mise en abyme ou un

²²⁰ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, op. cit., p. 101.

²²¹ Bernabé Wesley, « De la poésie à l'écran. *Paterson* de Jim Jarmusch », op. cit., p. 6.

²²² Le poème *Paterson* de W. C. Williams (édition en cinq volumes, 1946-1958), source d'inspiration du personnage et du cinéaste, a lui-même été inspiré par la ville de Paterson, New Jersey.

enchâssement inhérent à l’ancrage intime au lieu et révélateur d’une autre dimension de l’habiter.

2.3.2.1 Le poète et l’habiter

Selon Martin Heidegger, l’« habiter n’a lieu que lorsque la poésie apparaît et déploie son être²²³ ». En questionnant le rapport de l’homme à l’espace, le philosophe interroge en effet la relation entre *habiter*, *bâtir* et *penser*. Il en vient ainsi à dire que « c’est la poésie qui, en tout premier lieu, amène l’habitation de l’homme à son être. La poésie est le “faire habiter” originel²²⁴. » Quant à la ville, elle « représente la matière première des écrivains déambulateurs, parce qu’elle se raconte à travers leur corps en mouvement²²⁵ », écrit Alexis L’Allier.

Dans le film résonne une interrogation sur cette manière d’habiter le monde, d’être au monde, et l’élan poétique qui y est représenté témoigne de la mobilité de l’être et d’un mouvement de la pensée. Le premier poème, dont les vers se déclinent à cheval entre le lundi et le mardi, donne une première illustration de ce « faire habiter ». Dès les premières scènes de marche vers son lieu de travail, jusqu’au lendemain matin avant d’entamer son activité professionnelle, l’inspiration ne quitte jamais le poète. La voix en hors-champ du protagoniste nous fait cadeau des premières lignes, puis les mots s’impriment à l’écran au fur et à mesure que les séquences d’écriture vont et viennent jusqu’à habiter l’espace de l’écran, l’espace du cadre. Le territoire se tisse à la mesure du chemin parcouru. De la maison aux chemins de terre et d’asphalte, de la cabine d’autobus au banc dans le parc, le poète Paterson met en mouvement son corps, sa

²²³ Martin Heidegger, « ... L’homme habite en poète... », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard (rééd. coll. « Tel »), 1958, p. 242.

²²⁴ *Idem*.

²²⁵ Alexis L’Allier, « La déambulation, entre nature et culture », *op. cit.*, p. 40.

pensée et son écriture. Il traverse sa ville et le temps s'égrène. Les lieux sont traversés et vécus. Tout gravite autour de Paterson et est entraîné dans le mouvement : les rues, l'autobus, la circulation, la rivière, le pont, le parc et les chutes de Passaic, le bar, mais aussi les visages familiers comme les inconnus qui ne font que passer. Les travellings latéraux balayent l'horizon ; une insertion d'un plan, par un doux fondu, révèle Laura endormie lorsque le poète écrit au sujet de la femme qu'il aime ; le bouillonnement de la rivière se mêle par des surimpressions à des plans de l'homme Paterson placé à différents endroits (au parc, le long des bâtiments) et à un plan de ses mains manipulant avec précaution un objet. Cet objet du quotidien, fil conducteur de la création du poème, est une simple boîte d'allumettes manipulée le matin même au moment du petit déjeuner (fig. 2.25).

Figure 2.25 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Ohio Blue Tip Matches.



Les images et les mots résonnent, l'habiter vibre dans les détails et les objets du quotidien, dans une déclaration d'amour de Paterson à sa compagne et à la vie :

Love Poem

*We have plenty of matches in our house.
 We take them on hand always.
 Currently our favorite brand is Ohio Blue Tip,
 though we used to prefer Diamond brand.
 That was before we discovered Ohio Blue Tip matches.
 They are excellent packaged, sturdy
 little boxes and light blue and white labels*

*with words lettered in the shape of a megaphone,
 as if to say even louder to the world,
 “here is the most beautiful match in the world,
 its one-and-a-half-inch soft pine stem capped
 by a grainy dark purple head, so sober and furious
 and stubbornly ready to burst into flame,
 lighting, perhaps, the cigarette of the woman you love,
 for the first time, and it was never really the same
 after that.
 All this will we give you.”
 That is what you gave me, I
 become the cigarette and you the match, or I
 the match and you the cigarette, blazing
 with kisses that smoulder toward heaven.*

La thématique du poème et l’écriture à partir de cet objet du quotidien n’est pas sans rappeler ce que nous avons abordé dans le premier chapitre quant aux influences de Jim Jarmusch et au geste citationnel qui teinte sa filmographie, à savoir l’école de New York et l’objectivisme en poésie. Le réalisateur, qui confiait un jour vouloir que son cinéma soit un prolongement de ce mouvement poétique²²⁶, explique dans un autre entretien :

The New York School poets are my godfathers creatively, and I studied with Kenneth Koch and David Shapiro when I was younger. Ron Padgett, along with David Shapiro, in 1975, they put together an anthology of New York Poets, a book that became the kind of bible for what is now the New York School. Frank O’Hara wrote a manifesto called *Personism* about how, “Just write a poem as if you’re writing a note to one other person.” In our film, Paterson reads a beautiful small poem by William Carlos Williams [*This is Just to Say*] that is exactly that. It’s just a note left on the table, “I ate the plums you were saving for breakfast,” you know? So, Ron Padgett, he partly introduced me, before I ever knew him, to the New York School. Because of that anthology, he has always been one of my favorite poets of the New York School. Really the big guns are Frank O’Hara and

²²⁶ Jim Jarmusch dans Andrew Epstein, « Jim Jarmusch as “the Cinematic Extension of the New York School” », *Locus Solus: The New York School of Poets*, 24 décembre 2016, en ligne <<https://newyorkschoolpoets.wordpress.com/2016/12/24/jim-jarmusch-as-the-cinematic-extension-of-the-new-york-school/>>, consulté le 12 mars 2021.

John Ashbery and Kenneth Koch and James Schuyler, but Ron Padgett and David Shapiro are also very important to me²²⁷.

Les ombres de William Carlos Williams et Frank O'Hara planent bel et bien sur le film de Jarmusch, sans oublier Ron Padgett, à qui nous devons la plupart des poèmes du film. Selon Matthias de Jonghe,

[l]a poésie de O'Hara partage avec celle de Williams un ancrage urbain, mais aussi un rapport décomplexé à la banalité de l'existence ordinaire : au « matter-of-fact verse²²⁸ » de l'auteur de *Paterson* répondent les « I do this I do that poems²²⁹ » du critique [O'Hara], jetés à la hâte sur le papier, par exemple au cours des pauses déjeuner dont il entrecoupait ses journées de travail (*Lunch Poems*, 1964).²³⁰

Pour De Jonghe, si Padgett « substitue au modernisme parfois hermétique de O'Hara et surtout de Williams une grande clarté d'expression, il se réapproprie par ailleurs l'essentiel de leur programme dans une écriture faisant la part belle à ce qu'Olivier Brossard nomme une “poétique du bric-à-brac”²³¹ », sans autre but que de restituer les détails, les choses du quotidien – une boîte d'allumettes Ohio Blue Tip, par exemple –, la beauté du monde et l'expérience traversée lors de cette observation du monde.

Enfin, selon L'Allier,

[le flâneur] ré-agence l'espace fragmenté et mouvementé qui lui est donné, pour rendre compte de la « mouvante poésie » de la ville. (...) Le flâneur n'est pas prisonnier de son monde intérieur comme certains poètes de l'époque de Baudelaire l'ont été : il s'élance vers les signes extérieurs qui révèlent ou stimulent sa vie psychique²³².

²²⁷ Jim Jarmusch, *Interview Magazine*, *op. cit.*

²²⁸ James Breslin, cité par Christopher Beach, *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 96, cite par Matthias De Jonghe, « Du poème comme viatique. Valeurs de la poésie dans *Paterson* (Jim Jarmusch, 2016) », *op. cit.*, p. 350.

²²⁹ Olivier Brossard, « Postface » à O'Hara Frank, *Poèmes déjeuner*, trad. Olivier Brossard, Nantes, Joca Seria, [1964] 2010, p. 90, cité par Matthias De Jonghe, *Ibid.*, p. 350.

²³⁰ Matthias De Jonghe, *Ibid.*, p. 350.

²³¹ *Ibid.*, p. 352.

²³² Alexis L'Allier, « La déambulation, entre nature et culture », *op. cit.*, p. 37.

La configuration et la densité de l'image-espace se réalisent au fil des parcours de l'homme Paterson et de ses poèmes. L'espace urbain caractérise le personnage du poète flâneur-dériveur ; il s'inscrit dans le corps du film qui est par conséquent un corps poétique. Cet « homme qui marche » et écrit crée un « faire habiter », il génère une dynamique de pensée et endosse une posture géopoétique.

2.3.2.2 Une figure investie d'une démarche géopoétique

Si Paterson l'homme apparaît avant tout comme « sédentaire » en se pliant à une routine, sa posture et la figure du poète qu'il incarne appellent sans aucun doute la figure de nomade qui est au cœur de la pensée géopoétique. Kenneth White le souligne d'ailleurs dans son ouvrage *L'esprit nomade*, la fonction nomade n'est pas vouée intrinsèquement au déplacement physique. White fait aussi comprendre que l'ouverture au dehors élabore une autre problématique : celle de « l'être éveillé ». Le renouvellement de l'esprit oscille, pour le poète-penseur, entre la méditation et la philosophie, et est amené à questionner le « corps géographique » à travers l'art. Ainsi, l'écoute dont fait preuve notre protagoniste-poète, le regard qu'il porte sur l'espace urbain, son ouverture aux saisissements, émois ou bouleversements de la vie en société, et son lien affectif et sensible à l'habitat naturel de la ville, conduisent à une filiation possible entre Paterson et la démarche géopoétique.

D'un point de vue cinématographique, la position du corps du personnage dans l'espace peut également révéler un aspect de la démarche géopoétique du poète Paterson. Dans une analyse de séquences du film *Still Life* de Jia Zhang-Ke (2006), Antoine Gaudin souligne que la place qu'occupe le personnage, soit en amorce d'un plan s'ouvrant sur un vaste espace en contrebas, constitue la marque spatiale du film et

participe de la composition visuelle²³³. Si le protagoniste n'est pas spécifiquement en amorce dans le film de Jarmusch, la réflexion de Gaudin nous conduit à remarquer que Paterson est régulièrement placé presque au centre de l'image, dans un premier plan très net alors que l'arrière-plan est flou (fig. 2.26 et 2.27), ce qui distingue ces images de celles mentionnées plus tôt où la profondeur de champ est grande et la composition très nette.

Figure 2.26 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Le corps et le regard.



Figure 2.27 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Le corps et le regard.



Extraites d'une séquence d'écriture ou de marche dans la ville, ces images mettent en évidence le regard du protagoniste, qui attire l'attention vers la présence d'un

²³³ Antoine Gaudin, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *op. cit.*, p. 7.

hors-champ. Ce regard, central dans ces deux plans, produit quelque chose dans l'image, il souligne la figure du poète, « l'être éveillé ».

L'éveil du poète se fait bien souvent en silence, ou en tout cas, sans parole de la part de Paterson. Le personnage observe, écoute, sans prendre part aux conversations qu'il entend, ni commenter ce qu'il remarque. Ce n'est que lorsque l'on entend la voix hors champ du poète que son expérience du monde résonne.

Dans un article consacré à la marche et plus particulièrement à la déambulation et au rapport entre la nature et la culture, Alexis L'Allier rappelle comment David Le Breton

évoque le silence créé par la présence attentive du marcheur. Il ne s'agit évidemment pas de l'absence de sons, mais d'un état psychique et intellectuel qui efface tout ce qu'il y a autour de soi pour qu'il ne reste que soi et le monde, dans un face à face nécessaire et révélateur. Le marcheur se retrouve dans un état si dépouillé que même la parole devient encombrante, n'arrivant pas à traduire ce sentiment de profonde communion avec le monde²³⁴.

La présence attentive du poète et le dépouillement sont perceptibles dans une séquence de marche et de poésie qui se déroule le mercredi, alors que Paterson rentre à son domicile. Les mots du nouveau poème retentissent verbalement et par écrit dans un silence presque complet :

Poem

*I'm in the house.
It's nice out : warm
sun on cold snow.
First day of spring
Or last of winter.*

My legs run up

²³⁴ David Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000, cité par Alexis L'Allier, « La déambulation, entre nature et culture », *op. cit.*, p. 28.

*the stairs and out
the door, my top
half here writing.*

Sans mélodie méditative en fond sonore, pour la seule et unique fois dans le film, ce sont des bruits blancs qui accompagnent la poésie : les pas de Paterson, des bruissements de tissus de vêtements provoqués par ses mouvements, quelques piailllements d'oiseaux et l'écoulement de la rivière. Des bruits qui, associés à la simplicité du vers, confèrent au poète une stature particulière, une manière d'être-au-monde. Cette courte séquence met à nu le poète dans son environnement, et tant la poésie que la composition de la séquence semblent restituer la posture dépouillée propre à une démarche géopoétique : six plans suffisent pour capter la déambulation du poète (fig. 2.28 à 2.33).

Figure 2.28 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Composition dépouillée, plan d'ensemble.



Figure 2.29 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Composition dépouillée, plan d'ensemble.



Figure 2.30 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Composition dépouillée, plan d'ensemble.

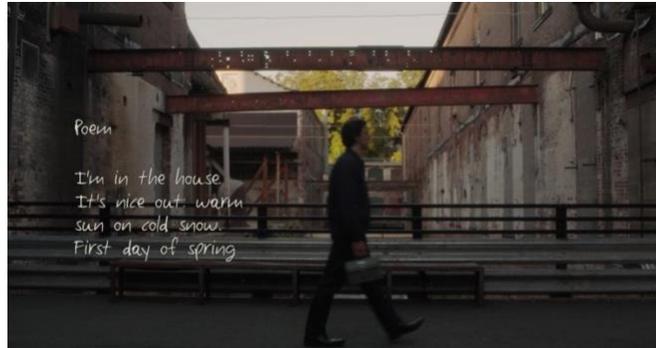


Figure 2.31 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Composition dépouillée, plan d'ensemble.

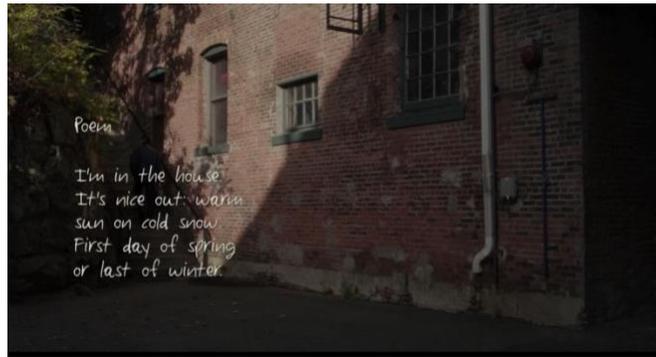


Figure 2.32 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Composition dépouillée, plan taille.



Figure 2.33 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Composition dépouillée, plan d'ensemble.



Selon Azoury, pour *Paterson* en 2016,

[l']idée [de Jarmusch] est la même qu'en 1984 au moment de *Stranger Than Paradise* : affiner la structure, jusqu'à s'approcher de la minéralité et de la métrique de son seul maître idéalisable : Yasujiro Ozu. Envoûter avec peu. Filmer l'os, l'essentiel. C'est un travail sur l'hypnose donc sur la poésie. Une caressante façon de mettre à vif le spectateur en lui arrachant les peaux sans que celui-ci ait eu l'impression que la chose ait eu lieu²³⁵.

L'œuvre de Yasujirô Ozu (1903-1963) est plébiscitée et reconnue pour son univers sobre et mélancolique qui vise à dépeindre des conflits importants, à savoir l'éclatement du modèle familial traditionnel et la confrontation à l'américanisation de la société japonaise. Sa filmographie, très riche, se distingue par son absence quasi-totale de mouvements de caméra et sa façon de filmer, à peu de hauteur du sol, invitant le regard et entraînant le spectateur avec lui²³⁶, comme s'il était un membre de la famille, observateur et silencieux. Les démarches respectives de Jarmusch et d'Ozu ont un point en commun évident : l'art du dépouillement. Ce style, bref, simple et dépouillé en apparence, fait de nouveau écho à la forme courte et épurée des poèmes japonais, les haïkus, que Wesley assimile à la forme de *Paterson*, comme nous avons pu l'évoquer précédemment au sujet de la poéticité visuelle du film : « Ce poème en 24

²³⁵ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p. 101-102.

²³⁶ Youssef Ishaghpour, *Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu*, Tours, Éd. Léo Sheer, 2002, p. 32.

images par seconde retrouve la temporalité du haïku, celle de l'instant, et de son principe de régénérescence créative par le dénuement²³⁷. »

La perméabilité de la frontière entre la poésie et le cinéma ne cesse de se faire sentir. Tout est potentiellement poésie dans *Paterson* : le geste d'écriture – à la fois éphémère et perpétuel, apparaissant et disparaissant au fur et à mesure que le spectateur feuillette le journal hebdomadaire de la vie de Paterson – et l'ancrage du personnage dans le quotidien.

2.3.3 Le triomphe de l'habiter

Au fur et à mesure que les séquences journalières s'ouvrent, se referment et s'enchaînent, l'homme et la ville se confondent et s'harmonisent pour donner au protagoniste et à l'œuvre un regard et une voix. L'ensemble des rencontres et déambulations n'est rendu possible que par la réunion, ou peut-être même la fusion, entre Paterson l'homme et Paterson la ville.

À travers le parcours du protagoniste du film, une boucle répétitive se forme. Chaque journée se trouve reliée à la suivante en composant avec elle un tout : un récit se découpant en sept séquences, du lundi au dimanche. L'œuvre filmique peut alors être apparentée à une figure d'englobement qui, par extension, soutient l'idée d'un triomphe de l'habiter.

Ces journées et trajets qui se répètent finissent par dessiner une spirale temporelle, figure faite d'une suite d'enroulements et de circonvolutions et qui correspond à ce que Gaston Bachelard appelait « l'être spiralé »²³⁸ : une ouverture vers le dehors menant à une exploration de l'être par le dedans. Chaque jour Paterson navigue aux marges de

²³⁷ Bernabé Wesley, « De la poésie à l'écran. *Paterson* de Jim Jarmusch », *op. cit.*, p. 12.

²³⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 240.

son espace, de son territoire ; et chaque nuit, sa traversée est oubliée pour recommencer le lendemain. Au fur et à mesure que se déplient les images-espaces de Paterson, nous nous rapprochons du centre de l'œuvre. Et plus nous nous rapprochons du centre, plus la bulle révèle son volume, dévoile l'intimité d'un espace sacré, une image interprétative qui n'est pas sans rappeler les propos d'Henri Agel au sujet de l'espace sacré niché au cœur de l'espace cinématographique :

Même si la toile ou l'écran circonscrit, il est une façon d'ouvrir l'espace qui en laisse affleurer la hauteur et la profondeur inévaluables. Et on pourrait alors affirmer que la vraie dilatation ne va pas d'un élargissement spatial à un élargissement plus grand encore mais d'une ouverture dans le visible à une autre plus secrète, qui permet un affleurement du non-visible²³⁹.

La hauteur et la profondeur de cet espace sacré rappellent la dimension de l'habiter et son volume évoqués dans le poème écrit par Paterson le mardi et achevé le mercredi :

Another one.

*When you're a child
you learn
there are three dimensions:
height, width, depth.
Like a shoebox.
Then later you hear
There's a fourth dimension:
time
Hmm.
Then some say
there can be five, six, seven...*

*I knock off work,
have a beer
at the bar.
I look down at the glass
and feel glad.*

²³⁹ Henri Agel, *L'espace cinématographique*, Paris, Delarge, 1978, p. 201.

Dans ce poème, Paterson marche dans les traces du *Paterson* de William Carlos Williams. Le « vrai » poème « met en parallèle le destin d'un homme et la formation des roches. Un poème que je n'ai jamais compris, bien trop métaphysique pour moi », avoue Jim Jarmusch dans un entretien avec Philippe Azoury²⁴⁰. À défaut d'être purement métaphysique, le film *Paterson* distille une sensation de vide à l'intérieur de laquelle germe un espace sacré en quatre dimensions : hauteur, largeur, profondeur et temps. Un espace dont les multiples facettes brillent davantage à chaque nouveau visionnement de l'œuvre et rejoignent les propos tenus par Baptiste Roux dans son essai intitulé *Visions du poète ou le corps d'Orphée à l'écran* : « l'engendrement du verbe poétique semble résulter d'une alchimie subtile entre le moment, l'espace et le corps qui s'y insère²⁴¹ ». Un espace qui témoigne d'une manière d'habiter le monde, caractérisée par un regard à la dérive.

2.4 Dérives poétiques, poétique de la dérive

Si l'idée de routine semble s'opposer au principe de la dérive, Jim Jarmusch explique lui-même que c'est justement ce cadre défini et familier qui offre à son personnage la possibilité de dériver :

[Paterson] likes routine, because routine allows him to drift. Because he doesn't have to think about what clothes does he wear each day, what time does he go to work, what is the route of his bus. Even walking the dog, going to the bar is part of his routine. Everything is laid out for him, and that lets him be a poet, because within that routine, he can observe, he can be an antenna, he can drift, he can listen to people, he can write his poems by the waterfall. He needs that²⁴².

²⁴⁰ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, *op. cit.*, p. 101.

²⁴¹ Baptiste Roux, « Visions du poète ou le corps d'Orphée à l'écran », *Revue Positif*, mars 2016, p. 68.

²⁴² Jim Jarmusch, « Common Sense », *op. cit.*

Par l'entremise de cette dérive se dessine la forme, se crée le rythme de *Paterson* et émanent deux enjeux essentiels, une réflexion sur le temps et la matière liquide.

2.4.1 Dérives

Comme nous l'avons vu, la création de l'espace diégétique de *Paterson* est rendue possible par l'action de la marche et la flânerie, mais ces deux activités sont également caractéristiques d'une manière d'être et de se mouvoir bien singulière et propre au cinéma de Jarmusch : une « allure ». Cette allure, Azoury la perçoit, dans *Permanent vacation* (1980), dans le parcours d'un jeune type qui fabrique son secret tout seul, contre le reste du monde, en déambulant dans New York, et qui communique avec des rêves qui ne sont pas perceptibles par le spectateur²⁴³. Quant au protagoniste de *Paterson*, Azoury écrit à son sujet :

Je regarde Paterson s'éloigner parmi les feuilles d'automne. Le vent balaye sa marche, et l'après-midi tombe sur lui comme un miracle. Paterson rentre chez son amoureuse, portant un nouveau poème contre son cœur. Ça lui donne une autre allure, un certain calme. Cette allure trahit dans la grâce son bonheur fragile, son butin magnifique, son magot dérisoire : ces quelques lignes formulées devant la splendeur du monde : « *Would you rather be a fish*²⁴⁴ ? »

Cette « allure », qui s'exprime par le décalage ou le recul que le personnage entretient face au rythme de la ville, au rythme du monde, fait pour nous écho à la dérive. Elle teinte et embellit chaque moment de contemplation ou d'observation, chaque interaction vécue par Paterson, ainsi que chaque geste effectué, et transparaît dans les variations mises en scène par Jarmusch.

²⁴³ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p. 19.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

Tout au long du film, le protagoniste est soumis à un rythme et une routine quotidienne présentés par des séquences-types journalières qui témoignent du rapport au lieu. Ce mouvement le mène à parcourir son territoire. Malgré l'unité et la cohérence interne d'une suite de moments facilement assimilables à la routine de Paterson, celui-ci se détache progressivement d'une attitude passive en s'abreuvant au « courant de la vie normale ». Jarmusch exploite alors la beauté du quotidien, puis les accidents qui vont contribuer à dévier ce courant. Selon André Carpentier,

le flâneur urbain, qu'il soit dériveur ou engagé dans un réseau défini, commence par faire de la ville un lieu de mouvement, un espace de dérive et de respiration. C'est ainsi que le flâneur, saisi par le dehors, même au sein du familier, déjoue ses réflexes d'inattention et recueille des bribes, si possible sans flouer dans la métaphore filée ou dans l'esthétisme, dans le sentimental ou le pittoresque, en restant plutôt sobrement éveillé au rapport avec le territoire réel²⁴⁵.

Le flâneur doit poétiser la ville qu'il parcourt et se faire témoin de la beauté du monde tel qu'il est. Plus qu'une métaphore filée, le mouvement de la ville semble insuffler à l'homme Paterson la force tranquille lui permettant de dériver, de respirer, de créer, de revenir et d'être dans le monde, dans son quotidien et sur son territoire. La ville, son architecture et ses composantes géographiques (des rues rectilignes du centre-ville aux rues courbées des quartiers résidentiels, des bâtiments industriels aux espaces verts) nous sont montrées par fragments. Et, ces images de la ville, notamment celles des rues et de la rivière qui parcourent la ville, forment des coupes, celles de lieux choisis, des morceaux de paysages urbains qui caractérisent « l'habiter » du poète-flâneur. Ce que les images donnent à voir compose la ville et reflète le paysage intime de l'homme. Le poète Paterson flâne. La caméra, elle aussi, flâne ; elle fait dériver.

Le film procure au spectateur la sorte de « retour au monde » dont parle Julien Farges. En effet, pour le chercheur au CNRS et spécialiste d'Edmond

²⁴⁵ André Carpentier, « La marche flâneuse en milieu urbain : une démarche géopoétique ? », dans Georges Amar, Rachel Bouvet et Jean-Paul Loubes (dir.), *Ville et géopoétique*, *op. cit.*, p. 169.

Husserl – philosophe et père de la phénoménologie –, « revenir au monde, c'est nous libérer de ce caractère captivant du monde. Le regarder enfin pour lui-même plutôt que d'être sans arrêt en train d'évoluer en son sein sans le regarder²⁴⁶. » Les répétitions et variations teintent le langage cinématographique de Jarmusch. De cette façon, selon Murillo, « le réalisateur nous invite à nous placer au cœur de l'image, mais aussi de nos vies pour mieux percevoir les nuances.²⁴⁷ » Cette faculté de percevoir passe par les sens, une dynamique se joue entre les corps et le visible. La gestuelle, les corps, les lieux, les sons, les poèmes participent de cette expérience sensible et esthétique. Le flux de la conscience, animé par la dérive poétique et cinétique, projette le corps de Paterson dans l'espace, l'ancre dans un territoire et encourage une faculté de penser renouvelée. Par le geste répétitif, le cinéaste semble chercher à faire voir le monde autrement.

2.4.2 Le temps cyclique

Attiré par la répétition et les variations dans toutes les formes d'art²⁴⁸, Jim Jarmusch base la composition de ses œuvres sur la cyclicité. « J'aime les cycles de la vie, les choses circulaires. La vision des soufis sur le cercle est quelque chose qui me passionne. Les variations du son, les ondulations. L'éternité est linéaire, donc plus angoissante », confie le cinéaste à Philippe Azoury²⁴⁹. Les boucles musicales de *Mystery Train* (1989), *Ghost Dog* (1999) ou *Only Lovers Left Alive* (2013) par exemple,

²⁴⁶ Julien Farges, « Le phénomène Husserl, épisode 4 : Retour au monde », dans Adèle Van Reeth, *Les Chemins de la philosophie*, France Culture, 21 décembre 2020, en ligne, <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/le-phenomene-husserl-14-retour-au-monde>>, consulté le 12 septembre 2021.

²⁴⁷ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, op. cit., p. 56.

²⁴⁸ Antoine Guillot, « Plan Large, Spécial Jim Jarmusch : plaisirs de la répétition », France Culture, décembre 2016, en ligne, <<https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/special-jim-jarmusch-plaisirs-de-la-repetition>>, consulté le 02 juillet 2020.

²⁴⁹ Propos recueillis dans un entretien avec l'auteur à Paris et en date de mars 2014, retracés dans Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p. 93.

associées à des séquences répétées où l'on voit le protagoniste marcher, confèrent au récit un rythme et un mouvement. L'importance du temps cyclique se fait tout autant ressentir dans le film par des variations qui permettent à Paterson de dériver.

Comme le rappelle Matthias De Jonghe, « que les films de Jarmusch soient si souvent labellisés “poétiques” (par la critique mais aussi par la littérature plus savante) s'expliquerait dès lors, notamment, par leur caractère répétitif et l'impression générale d'organicité et de consonance que produit ce jeu de répétition²⁵⁰. » De Jonghe relève que, chez Jarmusch en général, ce jeu de reprise s'opère à deux niveaux : sur le plan macroscopique avec l'adoption de structures plus ou moins épisodiques ; et sur le plan microscopique par la mobilisation d'effets de ritournelle, de parallélisme ou de symétrie plus ponctuel²⁵¹. Dans *Paterson*, les effets macroscopiques sont repérables dans la structure cyclique de l'œuvre, et les effets microscopiques se retrouvent dans des motifs visuels tels que les ruines post-industrielles, les couples de jumeaux ou encore la boîte d'allumettes ; dans des gestes techniques, tels le travelling latéral et les surimpressions ; et dans le retour d'expressions verbales, comme la fameuse phrase prononcée par plusieurs personnages après la panne de bus la journée du vendredi : « *it could have turned into a fireball* » ou la mention de l'éventuelle menace de *dog-jacking* dont Marvin, le chien de Paterson et de Laura, pourrait faire l'objet. Les répétitions, dans l'ensemble, créent assurément un rythme, et le retour d'expressions opère un certain effet comique qui désamorce ce qui aurait pu faire événement.

Les séquences, comme les motifs, en se répétant et en se répondant, créent donc une cohérence esthétique. Un équilibre s'installe entre la fluidité du mouvement et les variations du thème. En effet, la répétition des séquences de marche et d'écriture, celle des motifs graphiques, des coupes de la ville, des visages (tant celui de Paterson que

²⁵⁰ Matthias De Jonghe, « Du poème comme viatique. Valeurs de la poésie dans *Paterson* (Jim Jarmusch, 2016) », *op. cit.*, p. 342.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 342-343.

ceux des passants, des voyageurs ou de Laura), du chien Marvin (et de ses multiples portraits, peints certainement par Laura, accrochés aux murs), de même que la récurrence des objets, ouvrent pour le spectateur un espace de pensée.

Nous sommes invités à entrer dans l'espace de *Paterson* par le relais qu'opère le corps du protagoniste et l'allure qu'il dégage. Étrangement, le « héros » de Jarmusch est entraîné dans une routine à laquelle il ne montre aucune résistance. Peu d'enjeux dramatiques découlent de ses déplacements et des gestes liés à sa profession et à ses habitudes de vie, si ce n'est que ceux-ci creusent des espaces propices à une rythmique poétique. Il demeure peu, voire pas du tout expressif. Le calme qu'il dégage accroît le mystère et peut susciter l'étonnement chez le spectateur. Toujours égal à lui-même, il paraît dénué d'émotions ; le jeu de l'acteur est minimaliste, neutre, sans débordements. La gestuelle est économe, sans surprise, que Paterson tienne un crayon, un livre, un bol de céréales, une bière ou un volant. À première vue, le protagoniste est impassible, flegmatique et imperturbable, tout en paraissant heureux, aimant et bienveillant. Aucun mouvement brusque n'est montré, mis à part dans une scène au bar, le vendredi soir, lorsque Everett, l'amoureux éconduit et désespéré, brandit une arme à feu en direction de Marie, son ancienne compagne, puis menace finalement de s'ôter la vie. Paterson bondit alors de son tabouret et, en cinq secondes, met Everett à terre et le désarme. Mais ici encore, si le mouvement du protagoniste nous semble vif parce qu'il nous surprend à près de trente minutes de la fin du film, Paterson maîtrise son geste et ne déroge pas à sa ligne de conduite. « *Smooth move, Paterson* » rétorque d'ailleurs Doc, le gérant du bar, avec une voix tout aussi calme. Légèrement essoufflé, les cheveux à peine déplacés, Paterson semble un peu désorienté, mais cela ne dure pas. Un fondu au noir nous entraîne jusqu'à la scène du réveil, le lendemain matin. Lorsque Paterson raconte à Laura l'incident de la veille avec une certaine nonchalance, un plan fixe montre, pour la deuxième fois depuis le début du film, les photographies encadrées et posées sur la table de chevet, dont un portrait officiel de Paterson, jeune, en uniforme

du Corps des Marines des États-Unis²⁵² – ce qui peut être vu comme une explication de l’acte de bravoure accompli la veille. Puis, la vie reprend son cours normal, la journée démarre comme d’habitude : le déjeuner dans la cuisine, suivi de la marche vers le lieu de travail.

Cependant, au fil des journées apparaissent des variations autour des objets, jusqu’à provoquer des dissonances dans le circuit bien établi du protagoniste. Les oscillations commencent doucement et visuellement par l’exposition des lubies et de l’art de Laura. L’esprit créatif de cette dernière papillonne à travers les pièces de la maison et teinte joyeusement les journées de travail et la boîte à lunch de son compagnon. Par l’introduction d’une photographie d’elle-même, d’une carte postale ou d’une citation qu’elle glisse chaque jour dans cette boîte avec un fruit décoré de dessins d’yeux ou un gâteau fait maison et surmonté d’un glaçage graphique en noir et blanc, Laura accompagne Paterson en brisant toute monotonie (fig. 2.34 et 2.35). Puis, chaque jour, l’axe du poteau de la boîte aux lettres est mystérieusement modifié et le protagoniste s’applique à le remettre droit en rentrant du travail (fig. 2.36 et 2.37). Nous, spectateurs, apprendrons le vendredi que le chien Marvin est coupable de cet acte (fig. 2.38), un affront de plus qui a peu d’effets sur Paterson les premiers jours de la semaine. Mais, ces événements attirent son attention – et la nôtre – et participent tout de même, par accumulation, aux changements qui surgissent le vendredi et bouleversent la rythmique du samedi et du dimanche, des imprévus qui s’étalent sur deux jours : la panne de bus, l’« attaque » par arme à feu dans le bar et, non des moindres, la destruction du carnet de poésie par Marvin.

²⁵² Cette photographie peut également faire office de clin d’œil au passé de l’acteur Adam Driver qui a fait partie des Marines avant de changer de carrière, Jim Jarmusch étant connu pour savoir distiller dans chacun de ses films des références personnelles le concernant lui ou ses acteurs.

Figure 2.34 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Variations et oscillations, la boîte à lunch.



Figure 2.35 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Variations et oscillations, la boîte à lunch.



Figure 2.36 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Variations et oscillations, la boîte aux lettres.



Figure 2.37 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Variations et oscillations, la boîte aux lettres.



Figure 2.38 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Variations et oscillations, la boîte aux lettres.



Quant aux variations autour des objets du quotidien à proprement parler, comme la boîte d'allumette ou le verre de bière, le film les fait dériver par son double usage du gros plan : le gros plan filmique et le gros plan que produit verbalement le poème (fig 2.39 et 2.40). Cet insert, dépourvu d'effet narratif, se distingue de l'usage commun du gros plan au cinéma qui est de créer un effet de rupture dans la narration. Dans *Paterson*, la construction du plan, en gros plan et en plongée pour le verre de bière par exemple, semble créer un instant suspendu pour s'imprégner de la présence des choses. Selon Antoine Gaudin, cela est possible lorsqu'un gros plan n'est pas considéré à part et n'est pas isolé du reste du film, lorsqu'il est pris comme un « moment » dans le processus dynamique de variation du matériau expressif du cinéma désigné par le terme

d'image-espace²⁵³. Benjamin Thomas, quant à lui, s'interroge sur les conditions d'une sortie du cinéma d'une forme esthétique trop anthropocentrique ; selon lui, « la puissance de l'image cinématographique se logerait dans sa capacité à rendre aux choses un potentiel de présence et d'expression²⁵⁴ ». En effet, pour l'auteur,

si un objet se voit offrir le privilège d'être la figure principale d'un plan, dans une vision *structurée* comme le serait celle d'un corps humain, il est sans doute inévitable que ledit objet (ou tel fragment de matière que l'on jugerait *a priori* et spontanément inerte) soit perçu comme on percevrait une figure humaine, et qu'il acquière donc par là une qualité de présence incomparable²⁵⁵.

Partant, nous sommes amenés à penser que les objets eux-mêmes font poèmes.

Figure 2.39 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Le double usage du gros plan : le verre de bière.

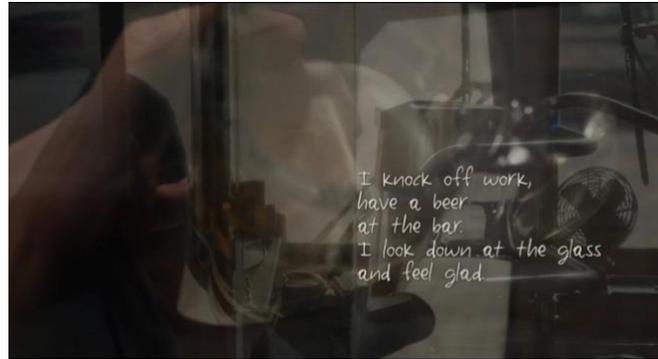


²⁵³ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique*, op. cit., p. 96.

²⁵⁴ Benjamin Thomas, « De la présence des choses au cinéma », *Revue Corps-Objet-Image : Ré-animation*, vol. 3, Éd. TJP Éditions, mars 2017, p. 1, en ligne, <http://www.corps-objet-image.com/s/RevueCOI-03-benjamin_thomas-brlg.pdf>, consulté le 08 juin 2021.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 3.

Figure 2.40 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Le double usage du gros plan : le poème.



La variation autour des objets du quotidien se poursuit à la faveur d'un autre plan du même genre. Celui-ci met en lumière un objet qui marque le début de chaque journée : une chaise sur laquelle reposent les vêtements que Paterson enfilerá avant de partir travailler (fig. 2.41). L'insertion du plan, dans la séquence du mercredi matin plus spécifiquement, fait particulièrement office de pause. Sa construction – la position de la chaise au centre qui prend presque la « pose » du modèle, la perspective des lignes et le clair-obscur – est proche de la peinture. Comme nous l'avons déjà remarqué, nous sommes, à certains moments dans le film, dans un espace pictural. Le temps d'une pause, le monde devient peinture, comme si le film faisait signe de représentation, ce qui est paradoxal par rapport aux moments hyperréalistes que nous avons évoqués plus tôt. Le cinéma de Jarmusch semble mimer la peinture qui mime la photographie, pour créer un espace propice aux créations poétiques puisque ces moments se produisent avant que les poèmes n'apparaissent.

Figure 2.41 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Variation autour des objets : la chaise.



La longueur des plans, entre deux et cinq secondes, participe également de la composition visuelle et contribue à cette poéticité. Selon Gaudin,

la durée d'exposition au plan définit une qualité d'imprégnation vis-à-vis de ce qui est filmé et qui accède ainsi à une plus grande *présence* : en termes d'impact sensoriel, tout d'abord, mais également en fonction de son mode d'être-au-*présent*, au sein d'un vécu spectatorial qui ne serait alors plus défini par sa façon d'appréhender des *étants*-fondateurs de la narration (lesquels renvoient toujours, en régime d'action courant, à un *passé* dont ils proviennent ou un *futur* auquel ils sont destinés), mais par sa qualité propre d'*être* aux chose représentées²⁵⁶.

Bien que furtives, ces images ponctuent la narration et n'ont pas besoin de durer davantage pour s'imprimer dans la matière du film et la mémoire du spectateur.

Par ailleurs, un autre genre de dissonance intervient lors de la séquence du poème *The Run*, qui a lieu le vendredi. Le poète prononce alors ces vers :

The run.

*I go through
Trillions of molecules*

²⁵⁶ Antoine Gaudin, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *op. cit.*, p. 5. L'auteur souligne.

*That move aside
 To make way for me
 While on both sides
 Trillions more
 Stay where they are.
 The windshield wiper blade
 Starts to squeak.
 The rain has stopped.
 I stop.*

*On the corner
 a boy
 in a yellow raincoat
 holding his mother's hand.*

Visuellement, les surimpressions du visage de Paterson, du bouillonnement de l'eau, du poème et de la ville qui apparaissent à l'écran avec le poème, saisissent le spectateur et témoignent d'une réelle synchronisation des lieux et des corps dans l'image et les mots. Pourtant, avant cette synchronisation, une rupture est aussi opérée entre les mots du poème et les images. Au début de la séquence de conduite et de lecture du poème en voix hors champ, la caméra, située à l'arrière de l'autobus, filme en légère contre-plongée les rues qui défilent et le ciel fuyant. Puis, nous voyons des essuie-glaces immobiles et un petit garçon vêtu d'habits légers. Contrairement à ce que laisse entendre le poème, les essuie-glaces ne sont pas en mouvement et l'enfant ne porte pas d'imperméable jaune (fig. 2.42 et 2.43). De la même manière, au même instant, le reflet du véhicule dans la vitre du magasin ne ressemble en rien à un autobus (fig. 2.44).

Figure 2.42 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Les dissonances : les essuie-glaces.

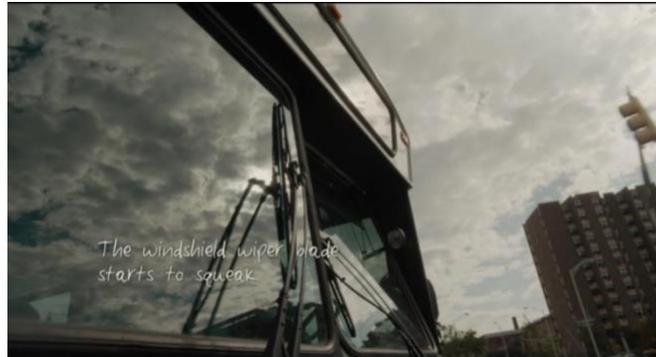


Figure 2.43 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Les dissonances : l'imperméable jaune.



Figure 2.44 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Les dissonances : le reflet.



Si l'on capte ces oscillations très brèves, la dissonance qui en découle amplifie, encore une fois, la conscience du regard spectatorial et la puissance des composantes poétiques. Mais les altérations ou écarts entre les images et le texte rappellent avant

tout le caractère itératif de ce que le poète observe : parfois les essuie-glaces sont en mouvement, parfois ils sont immobiles, mais ils sont toujours présents dans la journée du chauffeur ; parfois il y a un enfant en habit, parfois il y a un enfant en imperméable, mais il y a souvent des enfants sur le trottoir. Images et textes se réfèrent à des occurrences différentes, mais qui se rejoignent dans le caractère itératif de la situation. Ce mode itératif, très présent dans le film, illustre la routine et caractérise la poétique de la dérive.

Enfin, les relations entre Paterson et les autres personnages du film contribuent aux variations, ondulations, dissonances et asymétries qui ponctuent son parcours et la trame narrative du film. Selon Céline Murillo,

la répétition de motifs avec variation est une manière de lier un film autour d'un thème ou d'un personnage. Le motif répété est comme un filtre à travers lequel on contemple un sujet, filtre qui serait une métaphore de l'objectif de la caméra que l'on fait tourner autour de l'objet²⁵⁷.

Chaque nouvelle création ou lubie de Laura, chaque tirade pessimiste de l'employeur, ou encore chaque affront du chien Marvin étoffent le quotidien du protagoniste et apportent de la densité à l'espace diégétique. Paterson, très calme, routinier et introverti, contraste avec les fantaisies de Laura. Des fantaisies qui s'expriment à travers son environnement, ses choix musicaux et décoratifs, et ses talents culinaires : dissémination de figures et de symboles dans la décoration ou les tissus de ses vêtements, jusqu'aux pâtisseries qu'elle confectionne. Ces motifs graphiques, toujours contrastés et en noir et blanc (fig. 2.45, 2.46, 2.47), créent un rythme visuel qui accentue la dynamique poétique du geste filmique – de la même manière que les schèmes topologiques et la figure du double alimentent ce principe dynamique et peuvent notamment faire écho au damier ou au jeu d'échecs, objet tout juste visible dans *Paterson* sur un comptoir ou une table du bar.

²⁵⁷ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, op. cit., p. 55.

Figure 2.45 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. La variation par les motifs de Laura.



Figure 2.46 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. La variation par les motifs de Laura.



Figure 2.47 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. La variation par les motifs de Laura.



Les scènes où Paterson croise son patron illustrent, quant à elles, le décalage et l'allure singulière du personnage : à la question matinale et habituelle de savoir comment ils vont l'un et l'autre, Paterson reste laconique dans sa réponse tandis que

son patron déverse une liste presque infinie de malheurs. Impossible alors de savoir ce que Paterson ressent véritablement. Se sent-il concerné par ce qu'il entend ? Est-il aussi impassible que son attitude le laisse croire ? Ce sont justement ces flottements, ces types de situations et d'impressions qui caractérisent souvent les œuvres et les personnages de Jarmusch. En s'appuyant sur la terminologie de Yves Hersant²⁵⁸, Céline Murillo explique cette tendance par le sentiment de mélancolie filmique ; elle précise que, pour qualifier le cinéma de Jarmusch, elle retiendra, « parmi les nombreuses acceptions du mot “mélancolie”, [...] un sentiment vague et rêveur ou un malaise existentiel qui peut parfois laisser entrevoir une dépression profonde²⁵⁹ ». Elle précise :

Pour Jarmusch, la mélancolie est une étrangeté au monde qui définit un rapport particulier au lieu. C'est aussi un divorce marqué par une relation particulière à l'expression, à la fois menacée par le vide de sens et remède à la souffrance mélancolique. Encore, la mélancolie appelle le *nostos*, tentative de retourner vers un pays d'origine, un âge d'or durant lequel le monde était accessible. Enfin, la mélancolie est acceptée et permet le remariage avec le monde sur ces nouvelles bases²⁶⁰.

L'attachement au lieu et l'expression poétique semblent toutefois éviter à Paterson de connaître le sentiment de perte et d'errance que bien des héros jarmuschiens vivent. Ils soulèvent l'éventualité d'un remariage avec le monde, par le truchement de la dérive. Une série d'événements – une panne de bus, une menace par arme à feu dans le bar (qui s'avère finalement fautive) et la destruction de son carnet de poèmes par son chien – semble sortir Paterson de son attitude possiblement passive pour le projeter dans la chair du monde²⁶¹, au cœur d'un monde empreint d'une sensibilité qui s'exprime à travers la présence et la puissance de l'eau.

²⁵⁸ Yves Hersant, « Cinémélancolie », *Positif*, n°556, Juin 2007, p. 83, cité par Céline Murillo dans *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, op. cit., p. 95.

²⁵⁹ Céline Murillo, *Ibid.*, p. 95.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 96.

²⁶¹ Voir Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.

2.4.3 Au rythme de l'eau

L'eau est en effet un élément central dans la composition de *Paterson*. Plus particulièrement, les chutes d'eau de Passaic, dont l'énergie alimentait autrefois les industries textiles de la localité du New Jersey, semblent activer la création poétique du personnage principal. Selon Wesley,

[l]'usage de la surimpression d'une image sur une autre et les lents fondus relèvent d'une écriture métaphorique dont la cascade des Passaic Falls, où le poète s'arrête pour écrire, est la matrice. Elle crée une ligne métaphorique de l'eau (Bachelard, 1993 [1942]) à laquelle se ressource toutes les figures de poète ici présentes : le poète devant la cascade, la jeune poétesse amatrice d'Emily Dickinson, auteure d'un poème sur la pluie intitulé « Water Falls », en deux mots, et même le slameur Method Man, membre du Wu-Tang Clan, qui, le soir dans une laverie, trouve son inspiration en regardant l'eau savonneuse s'agiter dans le tambour d'une machine à laver²⁶².

La ligne métaphorique de l'eau étant tracée, la poétique du mouvement de *Paterson* peut se révéler. Daniel Klébaner associe à la notion de dérive ce qu'il appelle « la façon de l'eau » : « l'eau qui coule est la métaphore qui, au-delà de la représentation du temps et du flux de la conscience, sert à constituer l'idée d'une dérive universelle²⁶³. » Une prose qui ne peut que rappeler le geste citationnel liant le *Paterson* de Jarmusch au *Paterson* de Williams, les œuvres s'inspirant toutes deux de l'écoulement de la rivière Passaic qui encercle la ville, jusqu'à en faire à leur tour une métaphore. Le flot d'images, fait de surimpressions alternant entre les mouvements de l'eau, la circulation de la ville, les visages de Paterson ou de ceux qui occupent ses pensées et les objets ou détails du quotidien qui inspirent le poète, semblent s'inscrire dans la poétique de la dérive de Klébaner, fondée sur l'élément de l'eau. Le flot d'images n'est possible que par la mise en scène de certains procédés déjà relevés. En effet, le travelling et les

²⁶² Bernabé Wesley, « De la poésie à l'écran. *Paterson* de Jim Jarmusch », *op. cit.*, p. 10.

²⁶³ Daniel Klébaner, *Poétique de la dérive*, Paris, Gallimard, 1978, p. 53.

regards « à la dérive » sont récurrents dans la filmographie de Jarmusch. Selon Murillo :

L'observation, le regard ou la voyance sont l'activité principale de ces personnages qui n'utilisent pas les données collectées par leur sens pour agir sur le monde. En un mot, les films de Jarmusch ne sont pas des films d'action : les personnages évoluent dans le monde fictionnel sans y apporter leur marque. Ils sont à la dérive, ou, comme des touristes, ils contemplent paysages et villes d'un point de vue extérieur²⁶⁴.

L'observation et la contemplation du monde sont deux actions inhérentes à la dérive à laquelle Paterson s'adonne. Néanmoins, si Murillo emploie le terme de dérive, sa lecture est davantage éclairée par la notion d'errance, ce que nous avons expliqué dans la section consacrée à l'espace chez Jim Jarmusch. Dans *Paterson*, le cinéaste propose plutôt une relecture des codes filmiques associés au mouvement de l'errance : Paterson diffère des autres personnages jarmuschiens en raison du lien singulier qu'il entretient avec la ville qui porte son nom.

Nous l'avons déjà souligné, dériver, pour Kenneth White, « c'est quitter une rive, c'est, potentiellement, avoir quitté toutes les rives (quitte à les ré-aborder toutes mais de manière dégagée).²⁶⁵ » Et c'est aussi, ajoute-t-il, « après le voyage, arriver à la rive au-delà de toutes les rives, celle que l'on appelle, dans certains textes orientaux, *l'autre rive*²⁶⁶. » Une autre rive qui semble être atteinte par le protagoniste Paterson, après que la dernière page de son *secret notebook* soit tournée puisque détruit par le chien Marvin (fig. 2.48 et 2.49), mais qui pourrait de nouveau être quittée et ré-abordée lorsque Paterson, contre toute attente, se voit offrir un carnet vierge par un touriste japonais, fervent de poésie et marchant sur les traces de William Carlos Williams (fig. 2.50).

²⁶⁴ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin, op. cit.*, p. 18.

²⁶⁵ Kenneth White, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, Livre de Poche, coll. Biblio essai, 1989, p. 113.

²⁶⁶ *Idem*. L'auteur souligne.

Figure 2.48 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. La destruction du carnet de poèmes.



Figure 2.49 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. La destruction du carnet de poèmes.



Figure 2.50 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Le cadeau : un appel à de nouvelles écritures.



À Passaic Falls, un lieu présent chaque jour de la semaine dans l'existence du protagoniste, il semble se produire une hiérophanie, soit une « manifestation du sacré »,

ou une « révélation d'une modalité du sacré²⁶⁷ ». Selon Jean-Jacques Wunenburger, « devant l'immensité de la nature, dans l'appréhension des rapports entre ciel et terre, [...] peut naître une rêverie qui sert d'agrandissement aux élans intimes des images²⁶⁸ ». Bien que l'œuvre s'inscrive dans un espace urbain fait de briques rouges et de rues pour la plupart bétonnées, la présence de l'eau comme flux sanguin nourricier des rêveries et des créations poétiques de Paterson participe aux élans intimes des images. En effet, comme le rappelle encore une fois Jean-Jacques Wunenburger en se référant à la pensée de Gaston Bachelard, les « rêveries de formes, de mouvements, de matières (essentiellement les quatre éléments du feu, de l'eau, de l'air et de la terre), [...] ouvrent sur d'autres espaces et temporalités, racines de notre existence, source de notre manière d'habiter le monde²⁶⁹. »

« Il faut, toujours chez Jarmusch, laisser faire l'eau, puisque c'est là que tout s'efface²⁷⁰ », écrit Philippe Azoury. « *It was just words, written on water* », dit effectivement Paterson au sujet de sa poésie, d'un ton placide et froid, incapable de laisser transparaître de la colère envers Marvin qui vient de dévorer son carnet – il lui susurre tout de même un « *I don't like you, Marvin* » le dimanche matin. Le temps d'accepter sa perte, le chauffeur de bus part marcher. Il emprunte une nouvelle fois les chemins qui ont tissé le territoire de *Paterson* et le spectateur l'accompagne par le truchement d'un travelling latéral. Sans musique en fond sonore, nous sommes plongés au cœur de l'espace urbain aux côtés du protagoniste. Le flux de la circulation se fait entendre lorsque Paterson parcourt les rues, puis, alors qu'il est assis sur un banc face aux chutes de Passaic, les bruits de la nature envahissent l'espace : l'eau coule, les oiseaux pépient, roucoulent, huent et croassent. La lumière extérieure est douce mais

²⁶⁷ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Hiérophanie », dans *Portail lexical*, en ligne, <<https://www.cnrtl.fr/definition/hiérophanie>>, consulté le 03 juin 2020.

²⁶⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images*, Éditions Mimésis, coll. « L'œil et l'esprit », Paris, 2012-2014, p. 64.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 55-56.

²⁷⁰ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure, op. cit.*, p. 49.

suffisamment claire pour teinter ce moment. S'avance alors une silhouette qui vient partager le banc de Paterson et donc le cadre de *Paterson* (fig. 2.51).

Par cette dernière rencontre inattendue, voire incongrue, entre deux hommes qui découvrent avoir la poésie comme langage commun et, plus particulièrement, celle des poètes de l'École de New York, Jim Jarmusch offre un nouvel instant suspendu. En peu de mots et quelques onomatopées, au cœur d'un espace signifiant et symbolique – le parc bordant les Paterson Great Falls, ce paysage emblématique de la ville du New Jersey, support d'illustration de nombreuses éditions du recueil de poésie de Williams – se joue l'enjeu du film et du cinéma de Jarmusch. Deux points de vue se rejoignent pour éclairer de nouveaux chemins, pour donner la mesure du temps.

Paterson se voit offrir un carnet vierge avec pour seule explication de la part du voyageur des paroles pour le moins philosophiques : « *Sometimes empty pages present most possibilities.* » Une fois le touriste japonais reparti, Paterson ouvre le carnet et sort un stylo de sa poche (fig. 2.52). Les premières notes de la mélodie méditative se font entendre. Un travelling avant resserre le cadre sur le poète, amplifiant, toujours, le point de vue. Le regard du spectateur se fixe sur celui de Paterson, lequel est rivé droit devant lui après avoir lancé un bref coup d'œil vers le ciel. Alors cadré en plan serré, Paterson fixe intensément l'horizon et sa voix hors champ prononce les premières lignes d'un poème qui apparaissent en même temps sur l'écran (fig. 2.53). Un dernier plan d'ensemble sur les chutes de Passaic est montré : le poème continue de s'imprimer à l'écran tandis qu'une nuée d'oiseaux traverse le cadre et s'envole vers le ciel (fig. 2.54). Paterson reprend sa route et marche, les mains dans les poches, en direction de sa maison. La caméra l'accompagne à travers les rues par un travelling latéral, comme toujours, et le poème continue de se faire entendre et s'écrire (fig. 2.55). Un plan d'ensemble fixe montre l'extérieur du bar en plein jour. Paterson longe le bâtiment, le contourne et continue son chemin vers l'arrière-plan de l'image alors que le poème touche à sa fin (fig. 2.56). Un fondu au noir termine cette scène mais la poésie se poursuit, d'abord sur un écran noir, puis sur une vue en plongée sur le couple, endormi dans son lit et éclairé par les premières lueurs du jour (fig. 2.57 et 2.58).

Musique et poésie finissent par s'arrêter, la journée du lundi peut débuter et la semaine recommencer (fig. 2.59).

Figure 2.51 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. L'apparition du touriste japonais.

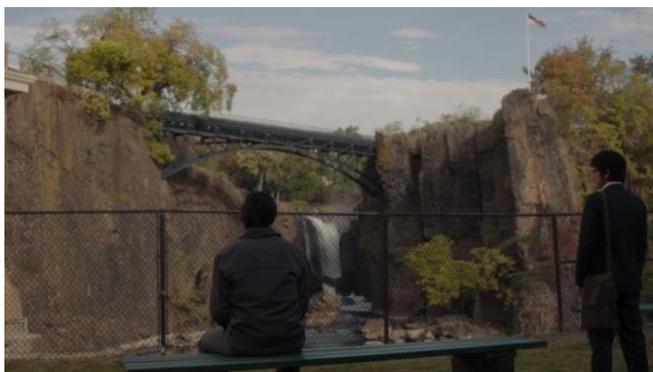


Figure 2.52 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Un nouveau *secret notebook*.



Figure 2.53 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Regard et poème.



Figure 2.54 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Paysage et poème.

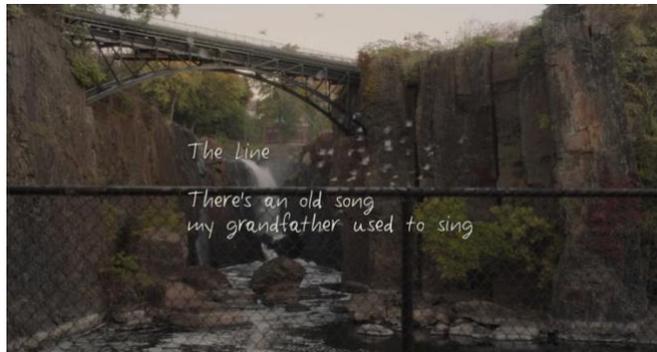


Figure 2.55 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Marche et poème.

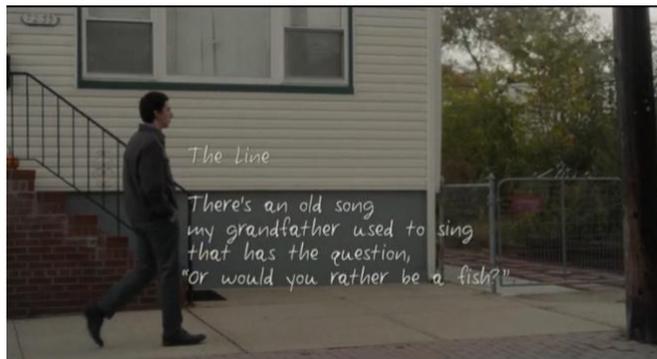


Figure 2.56 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Plan fixe et poème.



Figure 2.57 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Écran noir et écriture.

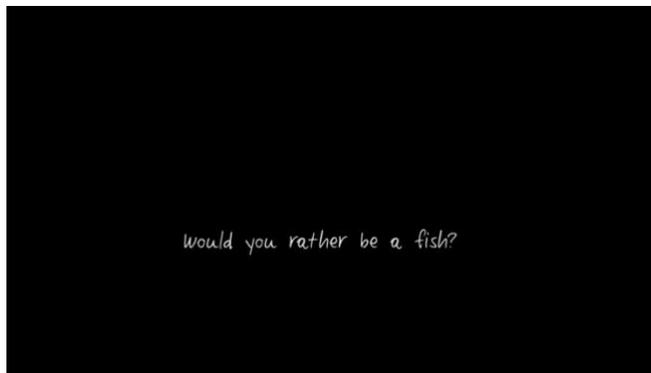


Figure 2.58 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Plan en plongée et poème.

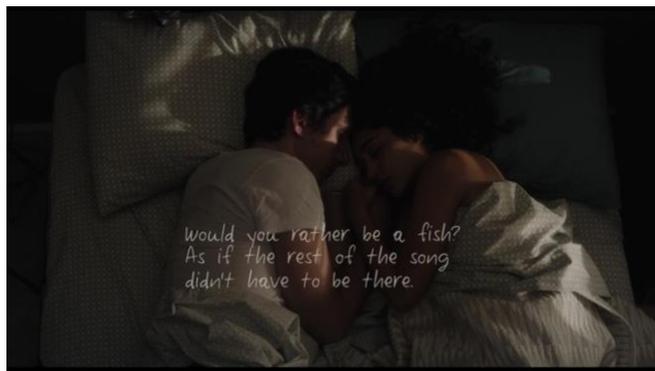


Figure 2.59 *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016. Monday, début d'un nouveau cycle.



« À mi-chemin entre le regard et le langage, entre l'inspiration et le savoir, surgit parfois un instant d'illumination qu'on pourrait appeler l'échappée géopoétique²⁷¹ », écrit Jean Morisset. Des mots qui se prêtent bien à ce qui se dégage de cette dernière séquence de poésie et, plus généralement, du douzième long-métrage de Jim Jarmusch, la poétique du mouvement et de l'espace suggérée par le cinéaste, soit la dérive, rendant possible cette échappée.

La dérive consiste, selon nous, en la force motrice de la représentation, principe dynamique de l'image-espace donné à voir, à lire et à entendre, à travers la figure du poète-déambulateur. En effet, dans la lignée de Rachel Bouvet, André Carpentier et autres chercheurs, écrivains et artistes inspirés par le champ de recherche et de création qui nous intéresse, nous voyons dans la dérive une approche géopoétique permettant de questionner l'espace vécu et d'intensifier le rapport sensible et intelligent au territoire. Dans *Paterson*, paysage, parcours, horizon, habiter, poésie, présence et rêverie composent un véritable territoire du sensible. Le film regorge de composantes qui, sans cesse, questionnent le rapport au lieu, le rapport au monde et invitent à réfléchir sur une manière de mieux investir l'espace urbain au quotidien.

²⁷¹ Jean Morisset, « L'échappée géopoétique... », dans Bouvet, Rachel et Kenneth White (dir.), *Le nouveau territoire : L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Figura, coll. « Cahier Figura », 2008, en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/le-nouveau-territoireexploration-geopoetique-delespace>>, consulté le 8 octobre 2020.

CONCLUSION

Si l'errance, une thématique très présente dans le cinéma en général et dans celui de Jim Jarmusch en particulier, a pu manifester à l'écran un monde perdu, une représentation vidée de sens et une dissolution de la conscience du sujet, la dérive et, plus précisément, la poétique de la dérive dans *Paterson*, soulève un autre enjeu : elle semble témoigner d'une reconnexion au réel, au monde, d'une volonté ou d'un besoin de remplir le vide provoqué par la perte de sens, de naviguer entre les lignes et dans les marges pour ouvrir et dessiner de nouveaux territoires et paysages intérieurs et intimes, pleinement habités. En effet, l'œuvre témoigne de cette différence, laquelle passe par une reconquête de sens et une présence du corps au monde. Pourtant, l'ancrage du récit dans une localité du New Jersey posait un cadre propice à un nouveau traitement de l'errance pour Jarmusch, soit celui d'une ville américaine post-industrielle, un environnement que le cinéaste affectionne. Et le personnage toujours en mouvement et soumis à une routine quotidienne, portant le même nom que cette ville, pouvait donner l'impression d'être en coupure avec le monde et suggérer un état d'aliénation. Mais comme nous l'avons maintes fois souligné, il n'en est rien. Une vibrante dimension du monde social transparaît dans la poésie de *Paterson*.

Nos deux axes d'étude orientés vers la question de l'habiter, concernant tantôt l'espace cinématographique, tantôt le monde, nous ont permis de mettre en évidence ce qui constituait pour nous le « retour au monde » du protagoniste. Au lieu de ne remplir qu'une simple fonction de cadre et de se dissoudre face au vide de sens,

l'espace se lie au personnage, et le rapport qui en découle vient nourrir les consciences et proposer une méditation sur le quotidien. Leonard Quart explique :

Like [William Carlos] Williams, Paterson is a poet whose poetry derives from the daily world that surround him. With this beautiful wrought fable about a working-class, part-times poet whose art and love for his wife are the focus of his life, Jarmusch has created a muted cinematic poem about the quotidian, a film that, like the most memorable poetry, keeps reverberating in one's mind²⁷².

Grâce à une certaine philosophie de la forme, un souci de la composition et une unité de l'effet²⁷³, Jarmusch offre un film-poème duquel émane une pensée du cinéma qui touche à la matérialité même du film. Les qualités de poète et chauffeur de bus du protagoniste mettent d'ailleurs l'emphase sur ce qui permet la création de ce film-monde. Au cinéma, le bus, par exemple, atteste d'un quotidien modeste des personnages et donc d'un ancrage dans le réel dans la ville de Paterson, ainsi que d'une relation immédiate avec le dehors. Quant aux multiples fondus enchaînés, ils attestent des déplacements (à pied et en bus) et du passage du temps, mais aussi de l'inspiration poétique et de la création – une idée faisant place à une image, et ainsi de suite. Enfin, les poèmes apparaissant à l'écran comme s'ils étaient écrits sur une page, et résonnant par la voix du personnage placée en hors champ, apportent un éclairage sur le vivant, le mouvement et l'être.

À la faveur de ces éléments d'analyse, nous avons vu un lien possible avec le champ de la géopoétique. Selon Antoine Gaudin, approcher l'espace cinématographique par la géopoétique et en termes d'image-espace revient à « considérer l'espace filmique à la fois comme un domaine de plasticité autonome, et comme un mode de déploiement et de révélation sensible de certaines dimensions

²⁷² Leonard Quart, « Creating a Cinematic Prose Poem : an Interview with Jim Jarmusch », *Cineaste*, vol. 42, n° 2, printemps 2017, p. 3, en ligne, <link.gale.com/apps/doc/A490718592/CPI?u=mont47771&sid=bookmark-CPI&xid=69fa83f2>, consulté le 5 août 2021.

²⁷³ Patrizia Lombardo, « Jim Jarmusch : Philosophe de la composition », *op. cit.*, p. 40-52.

primordiales de notre espace vécu²⁷⁴. » En nous attardant sur les rapports entre parole et image, poésie-écriture et territoire (intime et collectif) – et ce, au travers de la poétique du mouvement caractérisée par une musicalité de la langue, une poésie du son, une picturalité de l'image, un traitement de l'objet du quotidien et un rythme, voire une respiration, propice à la rêverie – nous pensons percevoir, chez Jim Jarmusch et auprès du personnage de Paterson, une écriture cinématographique assimilable à une écriture géopoétique. En mettant en lumière la force expressive du cinéma associée à la dimension poétique de *Paterson*, nous pouvons en effet entrevoir un nouvel espace de réflexion où, de par la figuration du corps de Paterson dans la ville de Paterson, l'espace filmique et l'espace cinématographique mis en scène par Jim Jarmusch s'unissent pour offrir une autre expérience spatiale.

Les questions du point de vue et du sujet dans le cinéma de Jarmusch ont d'ailleurs confirmé l'intérêt et la possibilité d'une telle approche géopoétique. Par le biais du regard du poète, le spectateur est renvoyé à sa propre expérience du monde. Si le protagoniste ne regarde jamais directement la caméra, l'accent mis sur sa qualité d'observateur et d'écoute souligne son point de vue et les citations peuvent même avoir l'effet d'un regard à la caméra – une technique cinématographique qui brise la fiction et le « quatrième mur », et qui inclut le spectateur dans le récit, le responsabilise et le prend à parti. Regarder un regardeur engage alors le spectateur, appelle à un regard collectif et sollicite le corps collectif.

Cette réflexion sur le sujet spectateur semble prolonger celle de Rachel Bouvet sur le sujet lecteur, développée en vue d'une approche géopoétique de l'œuvre littéraire. Et, pour Bouvet,

Revisiter les textes de cette façon, en dépliant chacune de leurs dimensions spatiales, conduit à la fois à mieux les « habiter », dans la mesure où leur fréquentation soutenue les transforme en demeures de pensée, et à les mettre en relation avec le dehors, avec la vie, dans la mesure où la fin de

²⁷⁴ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique*, op. cit., p. 200.

la lecture conduit à une autre manière de voir le monde, éventuellement à de nouvelles explorations²⁷⁵.

La sensibilité et la subjectivité propres à une démarche géopoétique instaillent de nouvelles façons de penser, font voir des aspects du quotidien, du monde, que nous ne voyons pas ou que nous oublions. En suivant le quotidien de Paterson, nous, spectateurs, construisons une autoréflexion. Nous parvenons à questionner notre manière d'habiter l'espace urbain au quotidien et de nous situer dans le monde. De fait, nous pouvons affirmer qu'il y a un cinéma géopoétique dans l'œuvre de Jim Jarmusch. Sa mise en scène renouvelle les formes cinématographiques et littéraires en les faisant dialoguer avec les formes de l'espace. Céline Murillo expliquait déjà que, dans le cinéma de Jarmusch : « [l]a représentation des personnages [souvent] passifs, isolés du monde, nous aide à faire sens de notre propre rapport distancié au monde. Les films questionnent l'existence du monde, et surtout la possibilité d'être en prise sur le réel²⁷⁶. » Dans *Paterson*, en suivant un protagoniste ancré dans le monde, le cinéaste propose d'habiter poétiquement la ville et offre un réel réenchanté²⁷⁷.

Selon Frank Doriac,

en parcourant la ville de diverses façons, en la considérant comme une matière première qu'il peut malaxer et forger à loisir, l'artiste crée géopoétiquement la ville, par l'écriture de ses pas et de ses traces. Le corps mobile de l'artiste devient ainsi l'outil qui fabrique le lieu urbain²⁷⁸.

Il va sans dire que cette réflexion a accompagné notre lecture du film de Jim Jarmusch, que nous nous questionnions alors, à rebours, sur la représentation de l'espace cinématographique, sur la démarche du protagoniste, voire même sur la démarche du cinéaste. En effet, sans que celui-ci le réalise ou y ait pensé, n'aurait-il pas lui-même

²⁷⁵ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, op. cit., p. 242-243.

²⁷⁶ Céline Murillo, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, op. cit., p. 114.

²⁷⁷ Jean-François Chassay, « Le réel réenchanté. *Paterson*, de Jim Jarmusch », op. cit., p. 50-52.

²⁷⁸ Frank Doriac, « Sous les pavés, la géopoétique », dans Georges Amar, Rachel Bouvet et Jean Paul Loubes (dir.), *Ville et géopoétique*, op. cit., p. 81.

adopté une posture géopoétique – dans ce film comme dans les précédents ? Si notre mémoire n'a pas cherché à répondre directement à cette question, cette dernière nous a néanmoins incitée à revoir notre faculté de percevoir et de comprendre une œuvre cinématographique en nous plaçant au cœur de l'expérience et en faisant appel à notre propre sensibilité. Analyser *Paterson* à la lumière de la géopoétique nous a permis de porter un regard conscient sur le film, ainsi que sur l'environnement, l'époque et le monde dans lesquels il s'inscrit. Notre démarche de recherche a également éveillé des réflexions sur la pratique créatrice d'une œuvre géopoétique urbaine et contemporaine qui allie la puissance des images cinématographiques à celle de la poésie afin de donner corps au regard individuel.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Jarmusch, Jim, *Paterson*, France, Allemagne et États-Unis, K5 International, Amazon Studios et Inkjet Productions, 2016.

Études du corpus

Azoury, Philippe, *Jim Jarmusch, une autre allure*, Paris, Capricci, 2016, 106 p.

———, Entretien avec Tewfik Hakem, « Paso doble, le grand entretien de l'actualité culturelle : Jim Jarmusch a pris en charge dans son cinéma la représentation de tout le non-représenté du cinéma américain », *France Culture*, 2016, en ligne, <<https://www.franceculture.fr/emissions/paso-doble-le-grand-entretien-de-lactualite-culturelle/philippe-azoury-jim-jarmusch-pris>>, consulté le 17 décembre 2020.

Brooks, Xan, « Ghost Dog The Way of the Samurai », Review, *Sight and Sound*, mai 2000, en ligne, <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/371>>, consulté le 02 septembre 2020.

Badt, Karin, « A Conversation with Jim Jarmusch at Cannes : “Paterson” as “A Quiet Cinematic Poem” », *Huffpost*, mai 2016, en ligne, <https://www.huffpost.com/entry/a-conversation-with-jim-j_b_10020068>, consulté le 23 novembre 2020.

Chassay, Jean-François, « Le réel réenchanté. “Paterson”, de Jim Jarmusch », *Revue Spirale arts, lettres & sciences humaines*, vol. 261, été 2017, p. 50-52.

Epstein, Andrew, « Jim Jarmusch as “the Cinematic Extension of the New York School” », *Locus Solus: The New York School of Poets*, 24 décembre 2016, en ligne, <<https://newyorkschoopoets.wordpress.com/2016/12/24/jim-jarmusch-as-the-cinematic-extension-of-the-new-york-school/>>, consulté le 12 mars 2021.

- Guillot, Antoine, « Plan Large, Spécial Jim Jarmusch : plaisirs de la répétition », *France Culture*, décembre 2016, en ligne, <<https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/special-jim-jarmusch-plaisirs-de-la-repetition>>, consulté le 02 juillet 2020.
- De Jonghe, Matthias, « Du poème comme viatique. Valeurs de la poésie dans *Paterson* (Jim Jarmusch, 2016) », dans Nadja Cohen (dir.), *Un cinéma en quête de poésie*, Fédération Wallonie-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2021, 409 p.
- Joubert, Sophie, « Faire entrer Dante dans une *lunch box* », *L'Humanité*, 21 Décembre 2016, en ligne <<https://www.humanite.fr/faire-entrer-dante-dans-une-lunch-box-628928>>, consulté le 06 juillet 2021.
- Kelsey, Colleen, « Jim Jarmusch's Poetic Verse », *Interview Magazine*, Décembre 2016, en ligne, <<https://www.interviewmagazine.com/film/jim-jarmusch-paterson#>>, consulté le 07 mai 2021.
- Lombardo,
Patrizia, « Jim Jarmusch : Philosophe de la composition », *Critique*, n° 692-693, 2005, p. 40-52, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-critique-2005-1-page-40.htm>>, consulté le 16 juillet 2020.
- Murillo, Céline, *Le cinéma de Jim Jarmusch, un monde plus loin*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2016, 310 p.
- Potvin, Guillaume, « Compte rendu de "Jim Jarmusch : à contre-courant" », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 305, 2016, p. 18-20.
- Quart, Leonard, « Creating a cinematic prose poem : an interview with Jim Jarmusch », *Cineaste*, vol. 42, n° 2, printemps 2017, en ligne, <link.gale.com/apps/doc/A490718592/CPI?u=mont47771&sid=bookmark-CPI&xid=69fa83f2>, consulté le 5 août 2021.
- Rigoulet, Laurent, avec la collaboration de Claire Pomarès, « Much about Jim Jarmusch (1/2) et (2/2) », *Télérama*, Novembre 2009, en ligne, <<https://www.terama.fr/cinema/much-about-jim-jarmusch-1-2,50083.php>>, consulté le 20 septembre 2020.
- Souladié, Vincent, « Céline Murillo, Le cinéma de Jim Jarmusch », *Revue Miranda*, n° 16, 2018, consulté le 16 Octobre 2020, en ligne, <<http://journals.openedition.org/miranda/11610>>, consulté le 08 mars 2020.

Taubin, Amy, « Common Sense », propos recueillis par dans *Film Comment*, novembre-décembre 2016, en ligne, <<https://www.filmcomment.com/article/jim-jarmusch-paterson-gimme-danger-interview/>>, consulté le 14 avril 2020.

Wesley, Bernabé, « De la poésie à l'écran, *Paterson* de Jim Jarmusch », *Captures*, vol. 3, n° 1, hors dossier, mai 2018, en ligne, <revuecaptures.org/node/1412/>, consulté le 15 août 2019.

Références théoriques

Cinéma

Agel, Henri, *L'espace cinématographique*, Paris, Delarge, 1978, 219 p.

Arnheim, Rudolf, *Le cinéma est un art*, Paris, L'Arche, 1989, 237 p.

Aumont, Jacques, *L'image*, Paris, Armand Colin, 2011 (3^e édition), 303 p.

———, et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, 328 p.

Baudry, Jean-Louis, *L'Effet-cinéma*, Paris, Albatros, 1978, 173 p.

Branigan, Edward, *Point of View in the Cinema : A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Films*, Berlin, Mouton Publishers, 1984, 288 p.

Berthet, Dominique (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétique Ouverture Philosophique », 2007, 262 p.

Burch, Noël, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969, 254 p.

Casetti, Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2005, 374 p.

Chion, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1982, 141 p.

———, « Révolution douce... Et dure stagnation », *Cahiers du Cinéma*, n° 398, juillet/août 1987, p. 26-32.

Comolli, Jean-Louis et Bernardo Bertolucci, « Pasolini cinéaste », numéro hors-série des *Cahiers du cinéma*, 1981, (1^e publication dans les *Cahiers du cinéma*, n° 169, août 1965).

Coureau, Didier, « Un cinéma de poésie, interrogations premières », *Recherches & Travaux*, n° 84, 2014, p. 5-11, en ligne, <<http://recherchestravaux.revues.org/671>>, mis en ligne le 01 avril 2016, consulté le 30 septembre 2018.

Deleuze, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, 296 p.

Esquenazi, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1994, 255 p.

———, *L'Analyse de films avec Deleuze*, Paris, CNRS éditions, 2017, 204 p.

Gardies, André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, 222 p.

———, (dir. Jean Mottet), « Le paysage comme moment narratif », *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Éd. Champ Vallon, coll. « Pays Paysages », 1999.

Gaudin, Antoine, « Géopoétique de Los Angeles : *Heat* de Michael Mann », 2013, publié dans *Ville et cinéma : espaces de projection, espaces urbains*, sous la direction de Irène Bessière, Laurent Creton, Kira Kitsopanidou et Roger Odin, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Théorème : Travaux de l'IRCAV », n° 26, 2016, 224 p., en ligne, <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01386305/document>>, consulté le 17 janvier 2020.

———, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda*, vol. 10, 2014, en ligne, <<http://journals.openedition.org/miranda/6216>>, consulté le 12 janvier 2020.

———, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, 216 p.

———, « Pour un cinéma géopoétique : “Los Muertos” de Lisandro Alonso. CinémAction », *L'écran poétique*, 2015, p. 33-43.

Goldmann, Annie, *L'errance dans le cinéma contemporain*, Paris, Henri Veyvrièr, coll. « Figures du cinéma contemporain. Série Essais », 1985, 128 p.

Hersant, Yves, « Cinémélancolie », *Positif*, n° 556, Juin 2007, p. 82-85.

Hurault-Paupe, Anne, « Edward Hopper et le Road Movie », dans *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 85-92.

- Ishaghpour, Youssef, *Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu*, Tours, Éd. Léo Sheer, 2002, 101 p.
- Jablonka, Ivan, « La décomposition du mouvement », *Histoire par l'image*, mars 2016, en ligne, <<https://histoire-image.org/fr/etudes/decomposition-mouvement>>, consulté le 23 novembre 2020.
- Jousse, Thierry et Thierry Paquot (dir.), *La ville au cinéma : Encyclopédie*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 2005, 895 p.
- Kracauer, Siegfried, « L'historique et l'imaginaire », *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010 (1960), p. 131-153.
- Lefebvre, Martin, « Entre lieu et paysage au cinéma », *Poétique*, n° 130, avril 2002, p. 154- 155.
- Lévy, Jacques, « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie*, n° 694, 2013, p. 689-711.
- , et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, nouvelle édition, 2013, 1127 p.
- Liandrat-Guigues, Suzanne, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, 2005, 159 p.
- , « Le Cinéma autre #1. La marche, un autre mouvement du cinéma », *Débordements.fr*, 4 juin 2015, en ligne, <<https://www.debordements.fr/Le-cinema-autre-1>>, consulté le 07 janvier 2021.
- Martens, David, « Benjamin Thomas. Dans le milieu des images : en cinéma et au delà ? », *Débordements.fr*, mai 2020, en ligne, <<https://debordements.fr/Benjamin-Thomas>>, consulté le 27 janvier 2020.
- Mottet, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Éd. Champ Vallon, coll. « Pays Paysages », 1999, 264 p.
- Pasolini, Pier Paolo, « Le cinéma de poésie », dans *L'Expérience hérétique*, Paris, Ramsay, coll. « Poche cinéma », 1989, p. 15-35.
- Roux, Baptiste, « Visions du poète ou le corps d'Orphée à l'écran », *Revue Positif*, mars 2016, p. 66-69.

Saouter, Catherine, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2000, 215 p.

Schefer, Jean-Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », 1997, 91 p.

Thomas, Benjamin, « De la présence des choses au cinéma », *Revue Corps-Objet-Image : Ré-animation*, vol. 3, Éd. TJP Éditions, mars 2017, en ligne, <<http://www.corps-objet-image.com/revue-coi-03>>, consulté le 08 juin 2021.

———, *Faire corps avec le monde, de l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Éditions Circé, coll. « Penser le cinéma », 2019, 255 p.

Géopoétique, littérature et pratiques de l'espace

Amar, Georges, Rachel Bouvet et Jean-Paul Loubes (dir.), *Ville et géopoétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Colloques et Rencontres », 2016, 238 p.

Avocat, Charles, « Approche du paysage », dans *Géocarrefour*, n° 57-4, 1982, p. 333-342.

Babin, Sylvette, « Artiste et Flâneur », *Esse arts + opinions*, vol. 54, Printemps/Été 2005, édito, en ligne <<https://esse.ca/fr/edito/derives>>, consulté le 22 octobre 2021.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961 [1957], 214 p.

Baron, Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », dans Nathalie Kremer (dir.), « Le Partage des disciplines », *Fabula-LhT*, n° 8, mai 2011, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>>, consulté le 18 août 2020.

Bédard-Goulet, Sara, Damien Beyrouthy et Marc-André Boisvert (dir.), *Corps et espace: représentations de rapports*, Cahier ReMix, n° 11, Montréal, Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2019, en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/corps-et-espace-representations-de-rapports>>, consulté le 25 janvier 2021.

Bertrand, Rémi, *Philippe Delerm et le minimalisme positif*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005, 234 p.

- Berque, Augustin, *La Mésologie. Pourquoi et pour quoi faire ?*, Nanterre, Presses Universitaires Paris Ouest, 2014, p. 567-579.
- Bouvet, Rachel, André Carpentier et Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, 255 p.
- , et Kenneth White (dir.), *Le nouveau territoire : L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 18, 2008, 224 p.
- , *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen et J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, 261 p.
- , « Les espaces interstitiels du végétal : le flamboyant et le sumac au seuil des habitations chez Marie NDiaye et Olivier Bleys », Colloque international « Zones, passages, habitations : les espaces contemporains à l'aune de la littérature », organisé par le Centre Prospéro. Langage, image, connaissance à l'Université Saint-Louis, Bruxelles, 22-23 novembre 2018
- , « La promenade littéraire, un dispositif pour des lecteurs en mouvement », *Enjeux et société*, vol. 6, n° 2, Automne 2019, p. 109-140, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/1066695ar>>, consulté le 03 juin 2020.
- Carpentier, André et Alexis L'Allier (dir.), *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs dans l'espace urbain*, Montréal, UQAM, Figura Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Figura, vol. 10, 2004, 197 p.
- Cavallero, Claude, « Les florilèges du quotidien de Philippe Delerm », *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, automne 2005, p. 145-156, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/012831ar>>, consulté le 23 avril 2019.
- Collot, Michel, *La pensée-paysage*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011, 282 p.
- , *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014, 270 p.
- Corbin, Alain, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, 190 p.
- Cyrułnik, Boris, *La nuit j'écrirai des soleils*, Paris, Odile Jacob, 2019, 300 p.
- Dardel, Éric, *L'homme et la terre*, Paris, PUF, 1952, 133 p.

- Debord, Guy, « Théorie de la dérive », Publié dans *Les Lèvres nues* n°9, décembre 1956 et *Internationale Situationniste* n° 2, décembre 1958, en ligne, <<https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>>, consulté le 20 février 2020.
- Farges, Julien, « Le phénomène Husserl, épisode 4 : Retour au monde », dans Adèle Van Reeth, *Les Chemins de la philosophie, France Culture*, 21 décembre 2020, en ligne, <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/le-phenomene-husserl-14-retour-au-monde>>, consulté le 12 septembre 2021.
- Heidegger, Martin, « ... L'homme habite en poète... », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard (rééd. coll. « Tel »), 1958, 349 p.
- Klébaner, Daniel, *Poétique de la dérive*, Paris, Gallimard, 1978, 176 p.
- Marcolini, Patrick, entretien avec Adèle Van Reeth, « Guy Debord, épisode 2 : L'internationale situationniste, rendre la vie plus intense », *Les chemins de la philosophie, France Culture*, avril 2017, en ligne, <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/guy-debord-24-linternationale-situationniste-rendre-la-vie>>, consulté le 12 juin 2020.
- Popovic, Pierre, *La mélancolie des « Misérables »*, *Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, « Erres essais », 2013, 310 p.
- White, Kenneth, *L'Esprit Nomade*, Paris, Grasset, 1987, 309 p.
- , *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, Livre de Poche, coll. « Biblio essai », 1989, 219 p.
- , *Une stratégie paradoxale. Essais de résistance culturelle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, 257 p.
- Wunenburger, Jean-Jacques, « La géopoétique ou la question des frontières de l'art », *Philosophique*, vol. 2, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1999, en ligne, <<http://journals.openedition.org/philosophique/236>>, consulté le 22 mars 2019.
- , *Gaston Bachelard, poétique des images*, Éditions Mimésis, coll. « L'œil et l'esprit », Paris, 2012-2014, 268 p.

———, *L'imagination géopoïétique. Espaces, images et sens*, Paris, Éditions Mimésis, coll. « L'œil et l'esprit », 2016, 280 p.

Ziethen, Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, 2013, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>>, consulté le 14 octobre 2020.

Œuvres cinématographiques

Jarmusch, Jim, *Permanent Vacation*, États-Unis, Cinesthesia Productions, 1980.

———, *Stranger than Paradise*, États-Unis et Allemagne de l'ouest, Cinesthesia Productions, Grokenberg Film Produktion et Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1984.

———, *Down by Law*, États-Unis et Allemagne de l'ouest, Island Pictures, Black Snake et Grokenberg Film Produktion, 1986.

———, *Mystery Train*, États-Unis et Japon, JVC Entertainment Networks, Mystery Train, 1989.

———, *Night on Earth*, France, Royaume-Uni, Allemagne, États-Unis et Japon, Victor Company of Japan (JVC), Victor Musical Industries et Pyramide Productions, 1991.

———, *Dead Man*, États-Unis, Allemagne et Japon, Pandora Filmproduktion, JVC Entertainment Networks et Newmarket Capital Group, 1995.

———, *Ghost Dog, la voie du samouraï*, France, Allemagne, États-Unis et Japon, Pandora Filmproduktion, ARD (Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland) et ARD Degeto Film, 1999.

———, *Broken Flowers*, France et États-Unis, Focus Features, Five Roses et Bac Films, 2005.

———, *The Limits of Control*, États-Unis et Japon, Focus Features, Entertainment Farm (EF) et PointBlank Films, 2009.

———, *Only Lovers Left Alive*, Royaume-Uni, Allemagne, Grèce et France, Recorded Picture Company (RPC), Pandora Filmproduktion et Snow Wolf Produktion, 2014.

Œuvres littéraires

O'Hara, Frank, *Poèmes déjeuner*, Nantes, Joca Seria, 2010, 111 p.

Padgett, Ron, *Comment devenir parfait?*, Nantes, Joca Seria, 2017, 119 p.

Williams, William Carlos, "This Is Just To Say", dans *The Collected Poems, Volume 1, 1909-1939*, New Directions Publishing Corporation, 1991.

———, *Paterson*, traduction Yves di Manno, Paris, Éditions José Corti, Série Américaine, 2005, [1981], p. 14-15.

Œuvres picturales

Estes, Richard, *Paris Street Scene*, 1972, en ligne, <<https://www.escapeintolife.com/painting/richard-estes/>>, consulté le 17 décembre 2021.

———, *Times Square*, 2005, en ligne, <<https://www.escapeintolife.com/painting/richard-estes/>>, consulté le 17 décembre 2021.

Walsh, Nathan, *Central Camera Chicago*, 2012, 69x103cms Oil on Linen, Private Collection USA, en ligne, <https://www.instagram.com/p/BAFwZKRrUdt/>, consulté le 17 décembre 2021.

———, *Chicago in the Rain*, 2012, 129x183cms Oil on Linen, Private collection Florida, en ligne, <https://www.instagram.com/p/_2WeiorUTC/>, consulté le 17 décembre 2021.

Œuvres photographiques

Eggleston, William, *Untitled, Memphis*, 1969, en ligne, <<https://www.moma.org/collection/works/51272>>, consulté le 17 décembre 2021.

———, *Untitled Sumner, Mississippi, Cassidy Bayou in Background*, 1971, en ligne, <<https://www.itsnicethat.com/articles/william-eggleston-portraits-270716>>, consulté le 17 décembre 2021.

- , *Untitled*, 1977, en ligne, <<https://news.artnet.com/art-world/william-eggleston-launches-foundation-1712784>>, consulté le 17 décembre 2021.
- Frank, Robert, *Les Américains*, 1955-1956, en ligne, <<https://jeudepaume.org/en/evenerment/robert-frank-a-foreign-look/#&gid=0&pid=2>> , consulté le 17 décembre 2021.
- , *Chattanooga, Tennessee*, 1956, 21x29,2 Gelatin silver print, en ligne, <<https://www.phillips.com/detail/robert-frank/NY040120/68>>, consulté le 17 décembre 2021.
- Friedlander, Lee, *New York City*, 1963, 16,8x25,2 cm Gelatin silver print, en ligne, <<https://www.moma.org/collection/works/50609>>, consulté le 17 décembre 2021.
- , *Haverstraw, New York*, 1966, 15,7x24 cm Gelatin silver print, en ligne, <<https://www.moma.org/collection/works/89921>>, consulté le 17 décembre 2021.
- , *Maria Friedlander, Southwestern, United States*, 1969, 21,7x32,6 cm Gelatin silver print, en ligne, <<https://www.moma.org/collection/works/57605>>, consulté le 17 décembre 2021.
- , *Western Landscapes*, 1990-2000, en ligne, <<https://artgallery.yale.edu/publication/western-landscapes>>, consulté le 17 décembre 2021.
- , *New York City*, 2002, 38x37,4 cm Gelatin silver print, printed 2006, en ligne, <<https://www.moma.org/collection/works/114923>>, consulté le 17 décembre 2021.
- Watkins, Carleton, *Mirror View, Yosemite, North Dome*, 1865-1866, en ligne, <<https://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b15813/>>, consulté le 17 décembre 2021.
- , *Three Brothers 4480 ft., Yosemite*, 1865-1866, en ligne, <<https://www.loc.gov/pictures/resource/ppmsca.09986/>>, consulté le 17 décembre 2021.