Only Lovers Left Alive

(Jim Jarmusch, 2013)

Revoir

Le rock des vampires

par Frédéric Bisson le 11.08.2014

La première image d'*Only Lovers Left Alive* (2013) de Jim Jarmusch est celle d'un disque vinyle 45 T qui tourne sur une platine. La chanson est un standard mythique du rock, *Funnel of Love* de Wanda Jackson, mais la version qui ouvre le film est une reprise singulièrement ralentie et alanguie (« sqürlisée », dit Jarmusch), où la voix écorchée de Madeline Follin est en phase avec les riffs distordus de guitare saturée qui l'accompagnent. Le générique du film qui précède cette première séquence représentait les étoiles éparses de la voie lactée sur fond de nuit noire. À la fin du générique, les étoiles se mettent à tourner lentement, et les queues de plasma qu'elles forment en filant dessinent peu à peu une série de cercles concentriques luminescents. Par un fondu enchaîné, la spirale d'étoiles filantes devient alors celle du disque qui tourne sur la platine. Puis, au rythme binaire et hypnotique de *Funnel of Love*, la première séquence présente en montage alterné et parallèle les deux vampires protagonistes de l'histoire, Adam et Ève. On ne voit plus le disque sur le phonographe, mais le mouvement circulaire du plateau continue pourtant de régir la séquence : chacun de son côté, les deux personnages sont en effet allongés et endormis, Adam sur son canapé à Détroit, Ève sur son lit à Tanger, et ils apparaissent dans un plan-séquence en plongée qui suit un lent tournoiement continu. Le mouvement circulaire de la caméra est fluide comme l'est celui du disque sur la platine, à vitesse constante, et les images des deux vampires distants s'enchaînent les unes aux autres sans aucune interruption, sans aucun saut dans le tour mécanique. Ce sont les vampires qui semblent ainsi tourner avec la musique sur la platine. En même temps que ce mouvement circulaire continu, la caméra en plongée suit un second mouvement, de zoom progressif : les personnages sont filmés d'abord depuis un très haut plafond, puis la caméra en tournant se rapproche graduellement, jusqu'à ce qu'elle s'immobilise tout à coup en plan moyen, au moment précis où chacun ouvre les yeux et sort de son sommeil, de manière synchronique.

Quelle est la signification de cette magistrale séquence d'ouverture ? Comme tous les films de Jarmusch, *Only Lovers* est un film musical. Il l'est non seulement parce qu'il parle de musique, mais, plus profondément, parce que c'est la bande-son musicale qui régit les images, qui leur impulse son rythme et leur impose son découpage. La place structurale de la musique dans le film est rigoureusement solidaire de la signification qu'y prend le thème vampirique. Pourquoi en effet Jarmusch a-t-il eu besoin de faire un film de vampires ? Qu'a-t-il de nouveau et d'original à dire sur ce vieux thème ? Je voudrais montrer la manière dont Jarmusch marie son amour du rock « alternatif » avec le thème vampirique, et la manière dont l'un renouvelle l'autre.

Qu'est-ce que le rock ?

À première vue, le mouvement perpétuel de la platine symbolise l'immortalité du vampire. De même que le morceau de musique gravé dans le microsillon de cire se répète identique à lui-même à travers le temps, de même le vampire traverse les âges sans vieillir, dans une perpétuelle force vitale. Quelle est l'essence du rock *(1)* ? Le rock ne se définit pas d'abord par son contenu stylistique (le *« rock'n'roll »*), mais, formellement, par le type spécifique d'*être* qu'il produit. L'essence du rock, c'est le disque. Or, un disque de rock n'est pas que la chanson qu'il manifeste. Une chanson est une structure ontologiquement « mince » : elle peut être jouée de différentes manières et dans différents arrangements, sans par là perdre son identité structurelle. En un sens, une chanson est faite pour le devenir : elle ne se répète qu'en différant d'elle-même de reprise en reprise. *Funnel of Love* n'est pas moins *Funnel of Love* chantée par Madeline Follin que par Wanda Jackson. Au contraire, un disque de rock est ontologiquement plus « épais » : c'est une *œuvre-enregistrement*, c'est-à-dire une œuvre dont l'identité est constituée par son enregistrement original et singulier. Chaque détail sonore, chaque raucité dans la voix de Wanda Jackson comptent dans l'identité de cette œuvre, tels qu'ils sont immortalisés par la gravure phonographique. L'émotion que suscite cette œuvre phonographique ne survient pas seulement sur les propriétés stylistiques de la chanson qu'elle manifeste (sa structure harmonique, la mélodie, etc.) *(2)* : quand j'écoute *Funnel of Love* dans la version originale de Wanda Jackson, je ne retrouve pas vraiment l'émotion que la même chanson produit dans l'œuvre de Sqürl avec Madeline Follin dans la séquence d'ouverture de *Only Lovers*. Autrement phonographiée, une même chanson peut ne pas émouvoir l'auditeur qui attend dans l'objet une identité *sonore*, une « griffe » proprement phonographique et entièrement déterminée.

Une œuvre-enregistrement ne peut donc être *exécutée* en concert ou en *« live »*, mais seulement *diffusée* sur le support phonographique qui en est constitutif. Si Adam jouait et chantait *Funnel of Love* sur sa superbe Gibson 1905, il instancierait certes la chanson, mais non pas l'œuvre-enregistrement qu'il écoute sur sa platine. Une même chanson – *Funnel of Love* – peut faire l'objet de plusieurs enregistrements – celui de Wanda Jackson et celui de Madeline Follin avec le groupe Sqürl de Jarmusch –, mais, en revanche, un disque est un objet musical qui est seulement « phono-accessible », comme dit Lee B. Brown *(3)* ; c'est un objet *« autographique »*, selon le concept de Nelson Goodman. Un disque est un petit morceau d'être dur et parménidien, un morceau d'éternité. Le vampire est enchaîné à la répétition perpétuelle de sa pulsion orale, comme l'œuvre rock à la cire dans laquelle elle existe immortellement.

Mais l'éternité rock prend chez Jarmusch un sens plus original. Le disque de rock n'est pas seulement une œuvre autographique. À l'*unicité* des œuvres autographiques comme les peintures ou les statues, il joint la propriété *ubiquitaire* des œuvres « allographiques » comme les symphonies classiques. Une symphonie peut en effet être exécutée dans deux endroits différents du monde au même moment, conduite par deux chefs d'orchestre différents : ces deux exécutions numériquement distinctes et qualitativement différentes sont cependant deux occurrences de la *même* œuvre, dès lors qu'elles ne changent aucune note à la partition. Au contraire, une peinture ou une sculpture n'existent que dans un seul lieu du monde à la fois, par exemple dans le musée où elles se trouvent. Si je veux voir la Joconde, je dois aller au Louvre. D'une peinture ou d'une sculpture, les copies sont des reproductions ou des contrefaçons, mais ce ne sont pas des instanciations authentiques. Au contraire, toutes les diffusions de *Funnel of Love* instancient pleinement l'œuvre de Wanda Jackson. Adam ne serait pas plus en présence de l'œuvre si, à la place de son 45 T, il disposait de la *mastertape* de l'enregistrement. Comme l'œuvre allographique est présente à chacune de ses performances, l'œuvre phonographique l'est à chacune de ses diffusions : partout où le disque est diffusé, c'est l'œuvre pleine et entière qui est présente. Mais elle est présente en ses occurrences d'une manière qui ne saurait appartenir à une œuvre allographique comme une symphonie. Les différentes performances d'une œuvre allographique diffèrent toujours entre elles, par leurs choix d'interprétation, parce qu'une partition demeure toujours une œuvre ontologiquement mince. Au contraire, une œuvre rock est présente à ses occurrences avec le même type de complétude que celle d'une statue de marbre. L'œuvre rock est gravée dans la cire comme dans le roc. En ce sens, les œuvres rock sont des œuvres ontologiquement hybrides, des œuvres d' *« allographie technique »* ou des œuvres *autographiques-multiples*, comme on voudra dire. Elles sont à la fois multiplement instanciables et éternellement identiques à elles-mêmes en chacune de leurs instanciations.

L'action surnaturelle à distance

Cette identité ontologique du rock est profondément accordée avec le discours filmique de Jarmusch. Adam est un musicien de rock underground. Mais il ne sort pas de sa grande maison de Détroit où il vit isolé, et qu'il a transformée en un home studio entièrement dédié à ses expérimentations sonores. Le rock pour Adam n'est pas une expérience de club et de concert, c'est une expérience phonographique domestique, inséparable des disques qu'il écoute religieusement comme on contemplerait des sculptures sonores, et des bandes magnétiques sur lesquelles il couche des pistes de rythme lent et binaire et de guitares saturées. Comme le lui dit le dévoué Ian, qui est son seul contact avec le monde humain extérieur, le secret total dans lequel vit le vampire rock ne fait certes qu'augmenter l'engouement fanatique de ses admirateurs envers sa musique funèbre et hypnotique. Adam est-il cependant coupé du monde ?

Le début du film brosse le portrait d'Adam en vampire romantique et suicidaire. Il demande à Ian de lui faire faire une balle de 38 millimètres dans le bois le plus dur, bois de fer, amourette ou grenadille, en vue du suicide qu'il projette de commettre. La dépression du vampire est motivée par son dégoût de la modernité. Il déteste ce que le monde est devenu par les humains, que les vampires appellent « zombies ». La désolation du monde moderne est incommensurable avec ce que le monde a déjà connu, inquisitions, inondations, épidémies. Détroit est le symbole de cette désolation. Dans de longues errances nocturnes, le vampire traverse en voiture la ville comme on traverse un désert. Détroit n'est plus que ruines et bâtiments vides. La vieille usine Packard est à l'abandon. Le luxueux théâtre du Michigan, fabriqué dans les années 20, est devenu un parking. La maison d'enfance de Jack White est une demeure banale à côté des autres. Détroit est une morte-vivante, filmée de manière post-apocalyptique. Toute la modernité est morte-vivante. La solitude d'Adam n'est cependant pas acosmique. Il se sent seul dans la société des zombies. Mais *la société n'est pas le monde*. La solitude du vampire est en réalité extrêmement peuplée. Elle l'est d'abord par les grands créateurs humains, artistes et savants de tous les temps dont les portraits ornent les murs de sa maison, et qui constituent comme le panthéon personnel et bigarré de ses héros : Bach, Schubert, Baudelaire, Poe, Kafka, Mahler, Twain, Wilde, Burroughs, Thelonious Monk, John Coltrane, Buster Keaton, Patti Smith, Chrissie Hynde, Iggy Pop, Joe Strummer, Franck Zappa, Neil Young, etc.

L'anachronisme est l'un des attributs les plus communs de la figure fantastique du vampire. Traversant les siècles, le vampire se sent étranger dans la modernité où il n'est pas né. Il transporte dans le présent le style distinctif et les manières désuètes d'une époque révolue. Par exemple dans les romans d'Anne Rice, les vieux vampires Lestat ou Armand cherchent auprès des jeunes hommes qu'ils transforment des compagnons qui pourront les aider à s'adapter aux époques nouvelles où ils se sentent anachroniques. Dans *Dark Shadows* de Tim Burton, le vampire Barnabas Collins, déterré après deux siècles enfermé dans son cercueil, voit dans le « M » de l'enseigne McDonalds le signe de Méphistophélès. Vampire expressionniste hyper-stylisé, il auto-ironise certes le cliché romantique, mais, en même temps, cet anachronisme ironise sur le désenchantement de la société moderne de consommation.

Le sentiment d'anachronisme d'Adam est plus désespéré. Pour sa part, il a côtoyé les poètes romantiques, Byron et Shelley. Il a secrètement offert à Schubert l'adagio de l'un de ses quartettes à cordes, pour que sa musique soit publiée. Dans sa solitude même, il forme ainsi avec les génies de l'humanité une autre société que la société-zombie de notre présent, une société spirituelle et éternelle, qui traverse le temps dans une longue chaîne volcanique et discontinue. Mais il y a encore une autre connexion d'Adam avec le cosmos. Il refuse de connecter sa maison aux réseaux électriques des hommes, mais c'est pour trouver une autre espèce de connexion, plus lointaine : il a en effet construit une petite centrale d'approvisionnement autonome, qui capte avec des antennes les ondes électriques de l'atmosphère et les convertit en énergie grâce à une dynamo. Ce transducteur électrique est une métaphore d'Adam lui-même. Comme il fait société à distance avec les génies artistiques des époques passées, à plus forte raison forme-t-il un *couple à distance* avec Ève qui vit à Tanger. Ils se captent l'un l'autre comme s'ils avaient des antennes invisibles. Elle l'appelle au téléphone quand elle sent son désespoir.

Cette union non-locale des amants est en accord avec l'identité phonographique ubiquitaire du rock. Un concert ne lie entre eux que les spectateurs coprésents dans la même salle, comme le sont Adam et Ève avec les zombies qui dansent en club quand Ian les sort voir le groupe White Hills. Daté et localisé, l'événement n'est participable que de manière présentielle. Au contraire, un disque de rock, par son identité autographique-multiple, relie à distance les solitudes. Quand j'écoute un disque de rock, je participe sans le savoir à la même émotion que d'autres que moi, ailleurs et à un autre moment, car cette émotion, loin d'être privée et strictement subjective, survient sur l'identité sonore de l'objet phonographique. Quand Adam et Ève écoutent ensemble *Can't Hardly Stand It* (1956) de Charlie Feathers ou *Trapped by a Thing Called Love* (1971) de Denise LaSalle, Ève esquisse des gestes délicats des mains et du corps, se met à chalouper et à danser avec élégance ; ses mouvements semblent portés sur les ondes sonores, suscités par l'opération du diamant dans le microsillon. La révolution phonographique n'est pas seulement une révolution technologique, c'est en même temps une révolution émotionnelle et sociale. En introduisant dans le monde un nouveau type d'objet, la phonographie a en même temps introduit

un nouveau type d'émotion et un nouveau type de communauté. La phonographie conditionne l'existence de communautés sans rassemblements, des communautés virtuelles, réelles sans être actuelles. Des communautés *en essaim*. *(4)*

Ainsi s'explique la première séquence du film. Si le ciel étoilé se met à tourner comme un disque de rock, c'est *parce que le disque lui-même est élevé à la hauteur du ciel*. Le disque de rock devient ici un symbole pythagoricien, le symbole de l'*Harmonie des Sphères*. Dans la cosmologie de Jarmusch, le ciel intelligible est un phonographe. Avant de redescendre en tourbillon jusqu'à eux, l'image initiale en plongée montre Adam et Ève *depuis les étoiles éternelles*, depuis le ciel musical qui les relie à travers l'espace. Quand Ève rejoint son amant à Détroit pour essayer de le sortir de sa dépression, elle évoque clairement la musique des sphères : elle lui dit qu'à des années-lumière dans l'espace, il y a un diamant musical, une naine blanche, cœur compressé d'une étoile qui irradie et joue de la musique comme un gong géant. Adam lui répond qu'il aimerait entendre quel son il fait. Cette histoire exprime le mariage de la musique des sphères et de la phonographie : le diamant que constitue la naine blanche est en effet une allusion directe à la pointe en diamant de la tête de lecture du phonographe.

Le film *théorise* rigoureusement cette communauté non-locale. Quand ils se retrouvent à Détroit, à l'aube du premier jour, Adam demande à Ève si elle veut qu'il lui raconte la théorie einsteinienne de l'*intrication quantique*. Mais ce n'est qu'à la toute fin du film, à Tanger, qu'elle lui demandera de la lui raconter. Cette histoire fournit donc la clé de lecture de tout le film. Ce phénomène physique peut être résumé de la manière suivante : lorsque deux objets physiques (deux particules, deux photons) sont dans un état intriqué, leur état quantique peut être décrit globalement, c'est-à-dire sans qu'il soit possible de séparer ces deux objets l'un de l'autre, bien que ces deux objets puissent être spatialement séparés. Un système intriqué forme un tout dans lequel tout se passe comme si la mesure effectuée sur un objet à un instant T agissait instantanément sur le résultat de la mesure effectuée sur l'autre objet. C'est ce qu'Einstein appelait l' « action surnaturelle à distance ». L'action est dite « surnaturelle » au sens où les deux objets quantiquement intriqués ne sont pas *causalement* reliés entre eux : même à la vitesse de la lumière, l'état du premier objet n'a pas eu le temps d'informer le deuxième du résultat de la mesure. Même s'ils sont séparés par de grandes distances dans l'espace, deux objets intriqués ne peuvent pas être considérés comme indépendants l'un de l'autre, et il faut donc les considérer comme un système unique. Le montage parallèle du début du film obéit à ce principe d'intrication quantique : avant qu'ils ne se retrouvent à Détroit, Adam et Ève, chacun de leur côté, procèdent à des actions qui résonnent les unes avec les autres dans une sorte de vibration par sympathie. Chacun d'entre eux va se fournir en sang de groupe O négatif, chacun boit son précieux verre de sang. Les shoots de sang sont filmés de manière exactement parallèle. Adam et Ève sont deux particules intriquées. Détroit et Tanger sont deux systèmes intriqués. Or, pour Jarmusch, cette intrication quantique est d'essence musicale, même si elle est silencieuse à notre oreille comme l'est le gong géant de la naine blanche. L'action surnaturelle à distance est en effet celle que réalise le rock en tant que phénomène phonographique. Dans le montage du film, c'est la musique qui opère le lien d'intrication entre les images distantes : par exemple les images de shoot se juxtaposent, et c'est la musique qui les couvre sans interruption.

De manière générale, le disque de rock exerce une action non causale entre des sujets apparemment isolés les uns des autres, murés dans leurs chambres et dans leurs vies privées incommunicables. Je prends part à distance à l'émotion d'autrui quand je participe à l'affect phonographique inépuisable qui nous relie. La société-zombie manque de transcendance. Les hommes s'y relient en réseaux et s'y mêlent, horizontalement, comme des fils électriques repiqués les uns sur les autres en paquets, mais sans rien de vertical entre eux, sans Idées. Les zombies dégoûtent Adam par la peur qu'ils ont de leur propre imagination. Vivre ainsi sans transcendance, c'est vivre en zombie. Une communauté n'est digne de ce nom que si elle se fonde dans un Être vertical par où le lien s'élève au-delà de ceux qu'il lie. Tel est l'étrange *platonisme phonographique* de Jarmusch : prendre part au monde, ce n'est pas entrer dans la foule ou entrer en commerce avec autrui, c'est participer à une communauté virtuelle à travers les disques. Les disques sont des Idées, universellement et éternellement participables.

Vampires vs. Zombies : l'aristocratisme selon Jarmusch

Après un sommeil relatif depuis les années 80, le thème vampirique est à nouveau à la mode au cinéma depuis une dizaine d'années, avec le phénomène commercial *Twilight* en guise de tête d'affiche. Comme on dit dans la série *True Blood*, les vampires sont sortis du cercueil *(5)*. *Only Lovers* est la réplique de Jarmusch à cette résurgence. Quelle est la position des vampires de Jarmusch dans l'époque ? Comme le dit N. Auerbach, chaque époque a les vampires qui la reflètent : le Vampire n'existe pas, il n'existe que *des* vampires *(6)*. Or, il est possible de retracer les grandes lignes d'une histoire du vampirisme au cinéma, en prenant pour fil conducteur le rapport de la figure du vampire à l'évolution technologique des médias. Si le mythe raconte qu'un vampire est sans reflet spéculaire, les fictions au cinéma n'ont cependant eu de cesse de définir le vampire par son rapport à son image médiatique et à sa médiatisation. L'histoire des médias et l'histoire sociale sont intimement liées l'une à l'autre. On pourrait presque dire que les évolutions médiatiques conditionnent en partie les évolutions sociales. Symétriquement, la métamorphose du vampire suit cette évolution qui a vu peu à peu le cinéma se substituer au théâtre comme média dominant, puis la télévision à la radio, puis, aujourd'hui, l'internet et le streaming à la télévision.

Le roman de Bram Stoker installe déjà toute une série de médias technologiques qui sont contemporains de la fin du XIX^{e} siècle, réseaux ferroviaires, télégraphe, phonographe d'Edison, machine à écrire, sténographie *(7)*. Mais ces médias sont alors ceux qu'utilise le cercle des bourgeois londoniens dans leur lutte *contre* Dracula. Le Comte oppose ses pouvoirs fantastiques à ceux de la modernité technologique qu'il hante comme un esprit. À la communication télégraphique, il oppose son emprise télépathique sur Lucy et Mina ; à l'ubiquité de la voix phonographiée du Docteur Seward, il oppose le charme hypnotique de sa propre voix métallique, ainsi que sa propre ubiquité vaporeuse, franchissant la distance entre la Transylvanie et Londres. L'oralité séculaire de Dracula hante la civilisation graphique. Quand, dans la dernière partie du roman, le Comte accède au cabinet du Docteur Seward, il brûle les cylindres phonographiques et les manuscrits qu'il y trouve. Mais cet acte est vain, puisque l'information ne réside pas dans la matérialité présente des cylindres qui n'en sont que des occurrences. L'information-type est en effet conservée intacte dans d'autres copies dactylographiées par Mina sur sa machine à écrire. L'acte du vampire ne fait donc qu'exprimer sa mécompréhension ontologique du médium phonographique : Dracula traite le cylindre *comme s'il était un original*, c'est-à-dire une réalité autographique à instance unique, du même type qu'une peinture ou qu'une sculpture. La reproductibilité détache au contraire la copie de sa dépendance à l'égard d'un original : il n'y a que des copies. La mécompréhension de Dracula vient de son ancrage anachronique dans le paradigme de la présence, vocale et physique, qui est encore celui du XIX^{e} siècle, siècle théâtral. Le film de Jarmusch ne prend son importance historique qu'à condition qu'on le relie à cette source littéraire : le phonographe, outil de l'Angleterre victorienne dans sa lutte contre la présence insaisissable de Dracula, va en effet, plus d'un siècle après Stoker, être réapproprié par le vampire comme un outil de sa

propre opposition à la société moderne. Quelle est l'évolution qui a rendu possible cette réappropriation tactique du phonographe ?

Le roman de Stoker, publié en 1897, est pourtant contemporain du *Manoir du Diable* (1896) de Georges Méliès, le premier « film de vampire » de l'histoire du cinéma. De fait, l'appropriation du vampire par le cinéma va peu à peu le réconcilier avec les médias graphiques. Au tournant du XX^{e} siècle, le Théâtre des Vampires d'Armand est remplacé et ringardisé par le cinématographe. À l'émotion présentielle qui était liée à l'événement de la représentation théâtrale, telle qu'elle est représentée dans *Entretien avec un vampire* (1994) de Neil Jordan, fait place un nouveau type d'émotion. À l'ère de ce que W. Benjamin a appelé la « reproductibilité mécanique » de l'image, l'émotion cinématographique est en effet une émotion ubiquitaire, qui fait rayonner l'image comme un simulacre, à distance de l'objet dont elle est l'image. C'est au cinéma que Louis, à la fin d'*Entretien avec un vampire*, peut assister au spectacle d'un lever de soleil, sans voir réellement le soleil mortel dont il est l'image. C'est encore au cinéma que, dans le *Dracula* (1992) de Coppola, le comte entraîne Mina pour la séduire. Au cinéma, Louis voit aussi *Nosferatu* de Murnau. Ne souffrant pas la lumière du jour, le Nosferatu de Murnau était en effet une sorte de métonymie du cinéma lui-même. Mettant en abyme le procédé d'impression de la lumière sur la pellicule, la lumière expressionniste de Murnau faisait du vampire un personnage de salle obscure, sortant du noir comme de sa crypte.

La logique même de cette évolution technique conduit fatalement à ce que Benjamin a appelé la perte de l' « aura » de l'image. Symétriquement, le vampire perd aussi l'aura surnaturelle qui ceignait Nosferatu. La salle de cinéma était encore un lieu de rassemblement *direct* entre les spectateurs, dans laquelle les conditions collectives et affectives d'un authentique *événement* étaient encore réunies. Au contraire dans *Martin* (1977) de George A. Romero, c'est à la radio que le vampire s'en remet, par téléphone, pour confier sa pulsion sanguinaire honteuse, symbole de son mal-être adolescent. Juvénile et refoulé, idiot parmi la population locale qui l'exploite, le vampire de Romero est déshabillé de toute l'aura visuelle et surnaturelle dont son vieux cousin superstitieux veut continuer de le doter, en le traitant de « Nosferatu » de manière accusatoire. C'est désormais la voix seule, par l'émission radiophonique, qui assure au vampire sa gloire ridicule parmi les auditeurs. La radio continue certes d'organiser des rassemblements, le jour et à l'heure de l'émission. Mais ce sont désormais des rassemblements *indirects*. Martin peut se confier sans être vu ; grâce au medium radiophonique, il ne sort pas de l'intimité protectrice de sa chambre. La radio relie des solitudes domestiques, des gens qui ne se voient pas. L'appellation aristocratique de « comte » devient alors le surnom ridicule et moqueur dont le présentateur de l'émission affuble le jeune homme. De même, le téléphone dont s'équipe Martin contre la volonté de son cousin réactionnaire, devient l'instrument salvateur de sa satisfaction pulsionnelle : quand, à Braddock, il s'introduit dans la maison de sa victime, c'est en jouant avec les différents combinés qu'il parvient à contrecarrer son appel de détresse vers l'hôpital. Chez Stoker, le Comte avait déjà contrecarré le dispositif technologique de ses chasseurs londoniens en faisant de Mina Harker une sorte de machine téléphonique vivante à son service, lui permettant d'entendre leurs plans à distance. Sa voix métallique et mesmérique agit de manière télégénique comme la voix phonographiée du Docteur Seward simule sa voix réelle en son absence. Mais le pouvoir hypnotique et télépathique de Dracula était encore une alternative magique à ceux de la modernité technologique dans laquelle il s'infiltrait et qu'il enchantait. En se démocratisant, les médias technologiques de télécommunication allaient bientôt se désolidariser de l'imaginaire magique et paranormal qui avait accompagné leur avènement *(8)*. Au contraire de Dracula, Martin est un jeune homme de son temps, désœuvré et diabolisé par les vieux habitants de la banlieue post-industrielle de Pittsburgh qui sert de décor sinistré à ses déambulations. Le vampire est devenu plus moderne que son chasseur catholique et patriarcal. Comme sa cousine Christina, Martin trouve dans le téléphone privé de sa chambre un pouvoir « immatériel » banalisé, pouvoir dont le prive le monde commun du travail précaire et des relations sociales matérielles – typiquement, sexuelles – qui l'effraient. Le pouvoir radiophonique est devenu triste.

Le désenchantement de la figure du vampire a suivi une pente progressive depuis les années 80. Dans *Near Dark (Aux frontières de l'aube,* 1987*)*, Kathryn Bigelow opère un premier grand décrochage d'avec la figure aristocratique : les vampires, jamais nommés comme tels, ne sont plus qu'une horde de desperados clochardisés, parias de l'Amérique des Yankees, qui vagabondent dans le désert en quête de victimes occasionnelles. La série *True Blood* d'Alan Ball prolonge cette problématisation du rapport entre majoritaire et minoritaire : les vampires n'y sont plus des marginaux, *outsiders* clandestins de la société humaine. Sortis du cercueil comme les homos sont sortis du placard, ils s'organisent en un groupe minoritaire en quête de citoyenneté démocratique. L'invention du TruBlood, un sang synthétique qui satisfait leurs besoins nutritionnels, leur permet d'échapper à la prédation clandestine. Représentés par l'AVL, l'*American Vampire League*, ils revendiquent leurs droits, comme avant eux les autres minorités, Noirs et Homosexuels.

Or, le moyen de la lutte politique, c'est désormais la télévision. *La télévision supplante le cinéma et la radio, exactement comme le cinéma avait supplanté le théâtre d'Armand*. *True Blood* incarne le passage du vampire de la salle obscure au petit écran. La série d'Alan Ball met savamment en abyme son propre medium : c'est à la télévision que Nan Flanagan, porte-parole charismatique de l'AVL, influence l'opinion en s'opposant avec flegme aux chrétiens intégristes qui perpétuent la peur persécutrice des minorités. La politique de l'intégration démocratique (ou *« mainstreaming »*) est une média-politique. Les vampires sont devenus télégéniques. C'est encore à la télévision que le vampire Bill Compton raconte la folie du sang dont il a triomphé, comme on triomphe d'une addiction, dans un *storytelling* typiquement américain. À la différence de *True Blood* qui met en tension le *mainstreaming*, *Twilight* pousse à son comble l'intégration du vampire minoritaire à la norme sociale dominante. La famille Cullen est en effet une famille de vampires *dénaturés* ou *assimilés*. Abstinents, ils ont ascétiquement renoncé au plaisir sanguinaire qui était distinctif de leur race, au profit des valeurs familiales prônées par le père. En tant que *série* cinématographique, *Twilight* incarne l'influence de la télévision sur le cinéma, la manière dont la photographie lisse et apollinienne du petit écran a contaminé et vampirisé l'image cinématographique.

À contre-courant de cette tendance massive qui démocratise et assimile le vampire, Jarmusch réaffirme résolument son aristocratisme essentiel. Cette réaffirmation est inséparable d'une réaffirmation du médium cinématographique lui-même et de ses effets esthétiques propres. L'usage du ralenti est précisément le procédé cinématographique par lequel Jarmusch rend au vampire son style visuel distinctif : quand Ève marche dans les rues de la vieille ville de Tanger, le ralenti qui intervient soudain en cours de mouvement semble la mettre en apesanteur. Il confère à sa démarche une impression de flottement vaporeux qui la découpe sur fond des murs jaunes, aristocrate indifférente aux marchands qui veulent lui vendre leur drogue. Michael Almereyda avait déjà cherché dans *Nadja* (1994) à produire des effets de vampirisme cinématographique, notamment par le recours à la caméra PixelVision de Fisher Price, qui brouillait l'image en noir et blanc dans un chatoiement onirique et insomniaque. De même, l'ingestion du sang, représentée par Jarmusch à la manière d'un shoot d'héroïne, fait l'objet d'un effet visuel de grand écran : en gros plan, les visages des vampires extasiés, la tête partant lentement en arrière et semblant s'enfoncer dans le sol par un usage subtil de la profondeur de champ. L'aristocratisme vampirique est esthétique. Esthètes érudits, le goût d'Adam et Ève pour la science est lui-même un goût esthétique, un goût pour la vision poétique du monde que donnent les théories de Tesla ou d'Einstein, pour l'imagination musicale que nourrissent les récits astronomiques sur les naines blanches. Même le rituel toxicomane est traité esthétiquement, l'aiguille hypodermique du shoot héroïnomane trouvant son analogon dans l'aiguille du phonographe. Cette esthétisation du plaisir toxique tranche avec *The Addiction* (1995) d'Abel Ferrara, où la pulsion vampirique était traitée dans sa noirceur addictive la plus triste. Même l'errance finale d'Adam et

Ève dans les rues de Tanger, si elle est certes l'errance de deux junkies en manque, anémiés et titubants, évoque encore l'histoire mythique de la « Beat Generation ». Ils fuient Détroit après la mort d'Ian, comme Burroughs avait fui à Tanger après la mort accidentelle de sa femme.

Mais l'aristocratisme vampirique selon Jarmusch se trouve entièrement renouvelé. Il n'est pas du tout une *réaction* à la mode du vampire démocratique. Adam n'a plus rien à voir avec la comtesse Millarca von Karnstein, le comte Dracula, le comte Orlock ou encore le baron Meinster. Son style n'est plus du tout celui auquel les films de la Hammer avec Christopher Lee ont conféré sa noblesse visuelle érotico-horrifique. Le film de Jarmusch prend soin d'éviter le piège de la réaction anti-moderne régressive. Pour cela, il confronte le couple à un contre-modèle. Il s'agit de « Kit », alias Christopher Marlowe, l'écrivain anglais du XVI^{e} siècle. Jarmusch utilise la légende mystérieuse de Marlowe pour en faire une figure vampirique passéiste. Le film souscrit à l'hypothèse dite « anti-stratfordienne », selon laquelle Shakespeare n'aurait pas écrit lui-même toutes les pièces qui sont signées de son nom, en présentant Marlowe comme le véritable auteur secret de *Hamlet*. Refusant qu'Ève l'appelle de son vrai nom, « Kit » est entièrement dépendant de la complexion politique de l'ère élisabéthaine, celle des conspirations et des luttes secrètes d'influence. Par son apparence même de sage hirsute, avec son gilet 1586, il est typiquement le vieux vampire intemporel, étranger au temps qui passe. Déconnecté de tous les mass-médias, il reste fixé à l'écrit, comme l'attestent les pages autographes qu'on trouve dans son cabinet secret du Café des Mille et Une Nuits à Tanger. Adam n'est pas comme Kit. Il n'est pas intemporel. Il est plutôt *inactuel*, au sens nietzschéen du terme. Inactuel, il vit dans un rapport essentiel avec le monde actuel, *à contretemps* du temps présent.

Le temps présent est au contraire incarné par une quatrième vampiresse, Ava, la sœur adolescente et capricieuse d'Ève. Ava est une caricature du vampire moderne, avide de contacts avec la société-zombie, séductrice, pulsionnelle, impatiente, insatiable. Elle vit à Los Angeles, « capitale des zombies », comme la baptise avec mépris Adam. Elle fréquente les clubs et se mêle aux humains dont elle jouit en toute innocence sanguinaire. En quoi Ava est-elle typiquement moderne ? Son comportement adolescent est mis en corrélation avec son rapport aux médias de son temps. La pointe médiatique de la modernité, ce n'est plus la télévision, ce sont les nouveaux moyens de téléchargement, Internet, le streaming, Youtube. Quand elle s'invite à Détroit, Ava regarde sur la télévision d'Adam « Soul Dracula », un clip français ridicule de 1975 qu'elle a trouvé sur Youtube. Elle le regarde en rigolant, avec la même distance ironique que suscite uniformément la disponibilité technologique immédiate à l'égard de toutes les images. Au commencement de l'ère des mass-médias, l'émission radiophonique pouvait encore enchanter la maison. Le rassemblement était certes indirect, mais l'événement demeurait « en direct ». Sans sortir de leurs chambres, les adolescents écoutant *That's Allright, Mama* d'Elvis en juillet 1954 dans l'émission de Dewey Philipps se sentaient participer à un événement. On crut entendre un Noir chanter comme un Blanc, avant de découvrir à la télévision la gueule d'amour d'Elvis et la souplesse de son pelvis. Youtube écrase cet imaginaire. De même, Patti Smith dit avoir eu son premier orgasme à douze ans en voyant les Stones à la télévision. Cette émotion juvénile n'était possible que dans le cadre domestique et familial qui la conditionnait. C'est seulement dans ce cadre que les Stones pouvaient instiller leur séduction diabolique et transgressive, grâce à la magie ubiquitaire de l'image télévisuelle. Mais ce type d'émotion appartient essentiellement au passé. La télévision, pas plus que la radio, ne rassemble plus vraiment. En ce sens, *True Blood*, malgré sa modernité, est déjà en retard sur l'évolution sociale en cours. Le rythme périodique de l'émission de radio ou de télé a été fluidifié, liquéfié au profit d'une consommation idiorythmique de chaque usager. Ce qu'Ava symbolise, c'est l'ère du *« binge »* : le *« binge watching »*, moulé sur le *« binge drinking »* qui est le modèle de la pulsion contemporaine. Les ados téléchargent en masse, au rythme impérieux de leur pulsion avide et impatiente. Ils ne connaissent plus le fétichisme sensuel du disque. La pochette, l'*innersleeve*, le jeu délicat du bras phonographique et la douleur du vinyle sous la pointe du diamant. Internet nous donne l'image et la musique courantes, comme l'eau courante ou le gaz courant, avec une disponibilité tellement prompte qu'elle nous rend de moins en moins capables d'en apprécier la valeur précieuse. L'hyper-visibilité *zombifie* l'image. Le bruit numérique omniprésent *zombifie* la musique. Hyper-connectés, nous sommes *zombifiés*. Nos iPods sont nos pseudopodes, nos ordinateurs nos cerveaux digitaux en circuit externe. Le phonographe d'Adam n'est pas un objet de musée, il n'a de valeur qu'*en tension* avec les autres médias actuels auxquels il fait alternative. Dans le roman de Stoker, la voix timbrée et accentuée du vampire, étrangère dans l'urbanité bourgeoise de Londres, réenchantait la modernité désincarnée par les simulacres graphiques, cylindres et manuscrits ; devenu aujourd'hui à son tour obsolète, le phonographe peut alors être réapproprié par le vampire pour réenchanter notre nouvelle modernité numérique.

L'aristocratisme vampirique selon Jarmusch se situe à égale distance de la fixation passéiste de Kit et de la modernité impatiente d'Ava. On entend plusieurs fois Adam snober Youtube. À Ian qui lui apporte les guitares de collection qu'il a commandées, il dit ainsi qu'il a vu Eddie Cochran jouer de l'une d'elle, puis, face à l'incompréhension de son ami qui s'étonne de l'aberration chronologique que cela constitue, il se ravise en disant : « je l'ai vu sur Youtube ». De même, pendant leur communication téléphonique, Ève entre en visioconférence *« facetime »* avec lui, grâce à son iPhone. Au contraire, Adam refuse de se connecter aux réseaux de la télécommunication mondialisée, comme il refuse de se connecter au réseau électrique de son quartier. Pour voir Ève sur l'écran convexe de son vieux téléviseur à tube cathodique, il doit brancher son vieux téléphone sur la télécommande. Supro 1959, Hogström 1960, Sivertone, Gretsch Chet Atkins 6120, Adam collectionne certes les guitares vintage comme il collectionne les disques. Mais son goût pour les vieux objets n'est cependant pas antiquaire. Il a court-circuité tous ses appareils pour les mettre en circuit alternatif. Comme sur sa télécommande où il a installé des prises RCA pour la recâbler sur le téléphone, il pratique le *circuit-bending*. Mais il n'est pas technophobe. Bien au contraire, il rend par là aux appareils qu'il détourne leur véritable technicité potentielle. Ce que refuse Adam, c'est l'usage automatisé et uniformisé de la machine, tel qu'il est prévu par l'industrie qui en fait commerce. Rien de plus verrouillé qu'un I-Phone, qui sépare radicalement l'utilisateur du hardware. L'usager quotidien des machines digitales les traite ainsi comme des automates serviles, arraisonnés à ses besoins. Mais l'automatisation d'une machine au service de l'utilité implique une limitation de ses possibilités de fonctionnement et de ses usages possibles, comme l'a montré Gilbert Simondon. « Le véritable perfectionnement des machines, écrit Simondon, celui dont on peut dire qu'il élève le degré de technicité, correspond non à un accroissement de l'automatisme, mais au contraire au fait que le fonctionnement d'une machine recèle une certaine marge d'indétermination. C'est cette marge qui permet à la machine d'être sensible à une information extérieure » *(9)*. Une machine hautement technique n'est pas une machine fermée sur elle-même dans un fonctionnement programmé, suradaptée à sa fonction, mais c'est au contraire une « machine ouverte » : « la plus grande perfection coïncide avec la plus grande ouverture » *(10)*.

En ouvrant les machines, Adam les ouvre les unes aux autres. Son home studio est en effet un *agencement machinique* où les pédales d'effet mises en série, court-circuitées les unes avec les autres, produisent un son indéterminé, qui n'était prévu dans aucune d'entre elles. La véritable technicité consiste dans cet assemblage empirique par lequel des éléments hétérogènes se mettent à co-fonctionner en symbiose, comme l'oud de Jozef van Wissem avec la guitare saturée de Jarmusch. Ce contre-usage technique des appareils indique l'idéal esthétique de Jarmusch. Le rock du vampire, c'est le rock alternatif. *Être vampire, c'est être alternatif*, brancher ensemble ce qui n'est pas fait pour aller ensemble, marier les disparates, comme Ève choisit pour son voyage vers Détroit les livres les plus divers qu'elle juxtapose dans sa valise, *Los Amores en la Luna*, *Die Frage der Zeit*, *Les Anglais au Pôle Nord*, etc. La musique de Sqürl qui imprime son atmosphère au film est précisément une musique qui déjoue les classifications (Thurston Moore l'a appelée *« molten*

meditation core », « hardcore méditatif en fusion »), une sorte de *drone doom* planant, héritier des expérimentations sonores de Sonic Youth, The Jesus and Mary Chain ou My Bloody Valentine. L'aristocratisme de Jarmusch est un aristocratisme rock. Adam cherche sur sa guitare comment lui faire rendre des sons pour lesquels elle n'est pas faite, par exemple en frappant les cordes avec une baguette de batterie. Ce n'est qu'en rompant avec les sons familiers que la musique terrestre peut capter l'âme du monde. Zone internationale et bigarrée, Tanger où se termine le film est cette ville emblématique de l'idéal esthétique du nomadisme créateur. À Tanger, on ne fait que passer, on y passe et on y capte les ondes les plus disparates. Burroughs disait de Tanger qu'elle est le poste d'écoute du monde *(11)*.

Conclusion : Adam selon Ève

Finalement, la solitude aristocratique d'Adam est la condition nécessaire de sa participation cosmique. Paradoxalement, les gens les plus socialisés, les plus *insérés* dans la société-zombie sont aussi les moins ouverts au monde. Le bruit de la société les rend sourds à la *musica mundana*. C'est ce qu'Ève veut faire comprendre à Adam pour lui redonner goût à la vie. Il ne déprime que parce que la société lui cache le monde. Sa dépression est le symptôme de son impuissance égocentrique à se détacher vraiment de la société du spectacle. Le mythe dit que les vampires ne se réfléchissent pas dans les miroirs. Or, Adam dit avoir publié sa musique parce qu'il « avait besoin d'un miroir ». Il trahit ainsi son identité vampirique, comme tous les vampires-zombies de l'ère télévisuelle, Edward Cullen ou Bill Compton. L'aristocratisme du vampire exige en effet un affranchissement total à l'égard du regard social. Ève est en ce sens plus authentiquement vampire qu'Adam : elle n'a pas besoin d'être réfléchie à ses propres yeux par le regard de la société-zombie. Adam le sait bien, lui qui dit de la chanteuse Yasmine Hamdan, qu'il voit, émerveillé, chanter à Tanger à la fin du film, qu'elle a trop de talent pour devenir célèbre.

Comme l'indique Jarmusch, Adam et Ève ne font pas directement référence au récit de la Genèse, mais plutôt à l'œuvre humoristique de Mark Twain, *The Diaries of Adam and Eve*. Dans ces journaux intimes, chaque membre du couple édénique est décrit par l'autre du dehors, du point de vue psychologique de l'autre, Ève du point de vue masculin d'Adam, et Adam, du point de vue féminin d'Ève. Dans *Only Lovers* comme dans le livre de Twain, Ève voit la solitude sociale d'Adam du point de vue des naines blanches et des beautés naturelles qui peuplent sa propre vie intérieure de femme-vampire. Au contraire de son amant, Ève vit en effet dans l'étonnement admiratif envers les beautés libres de la Nature. *Mephitis mephitis*, *Vitis vinifera*, *Amanita muscaria*, *Canis latrans*, ces êtres naissent, croissent et vivent librement dans le désert urbain, indifférents à la société où ils s'épanouissent comme des fleurs sur le fumier. Chaque phénomène naturel est pour Ève comme une apparition, un surgissement miraculeux. Les noms savants qu'elle utilise en latin pour désigner le putois, la vigne, l'amanite ou le coyote ne sont pas seulement des marques de snobisme érudit, ils *ré-enchantent le monde urbain* dans lequel ces êtres apparaissent furtivement, et sur lequel ils tranchent par contraste.

Adam doit prendre sur le monde le point de vue féminin d'Ève. Jarmusch ne cède pas à la mode hypersexualiste des *gender studies* qui fait du vampire un emblème du Queer *(12)*. Il réaffirme au contraire le charme du couple édénique contre le culte du transgenre. Mais le couple n'est pas une structure symbolique, c'est un système intriqué, où la différence travaille à transformer chacun de ses membres. Si la virilité dépressive d'Adam doit certes se transmuer au contact d'Ève, cette transmutation est intérieure. Prendre le point de vue d'Ève, c'est pour Adam dépasser l'égo masculin dont il souffre. L'égo est une formation zombie. Comme son transducteur électrique, la musique d'Adam doit capter le plus lointain et *rendre sonore les forces inaudibles du cosmos*. Elle doit convertir les gongs des naines blanches en rythmes de batterie et les explosions de supernovae en nappes vrombissantes de guitares saturées. Adam doit traduire les forces cosmiques pour inventer un son inouï, comme le fit Martin Hannett avec *Unknown Pleasures* de Joy Division, dont la pochette mythique de Peter Saville représente la pulsation radio du pulsar CP 1919. Faire pulser la musique au rythme des étoiles, c'est là le rock des vampires, le rock aristocratique de notre temps.

Ève finit de guérir Adam de sa dépression quand, à la fin du film, elle lui offre un magnifique oud marocain fait du même bois que la balle de 38 avec laquelle il avait voulu se tuer, *Dalbergia retusa*. L'objet de mort est ainsi transmué en objet de vie. La lassitude d'exister d'Adam peut alors faire place à la renaissance du désir sensuel. Dépérissant de leur soif inassouvie, les deux vampires assis l'un à côté de l'autre surprennent et se mettent à épier un couple de jeunes marocains qui s'embrassent langoureusement. Le retour de la pulsion vampirique, que Jarmusch retarde savamment jusqu'à la dernière image du film, n'est cependant pas un retour au paradigme de la présence physique contre la zombification numérique. Avant de se décider à vampiriser les jeunes amants, Ève exprime sa réticence en disant : « cela fait follement XV^{e} siècle ». Refusant toute régression, elle ajoute : « transformons-les seulement ». Le vampire rock n'est pas voué au présent perpétuel de la pulsion. Il transforme sa proie en vampire et l'immortalise comme on enregistre et duplique un disque.

Notes :

(1) Les deux essais principaux d'ontologie analytique du rock sont les suivants : Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise, An Aesthetics of Rock*, London, Duke University Press, 1996 ; et, en français, Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, *Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF, 2010. Pour une discussion critique de cette thèse standard, voir F. Bisson, *La Pensée Rock, Essai d'ontologie phonographique*, à paraître aux éditions Questions Théoriques.

(2) Voir Andrew Kania, « Making Tracks: the Ontology of Rock Music », in. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. LXIV, n^{o} 4, 2006.

(3) Lee B. Brown, « Phonography, Rock Records, and the Ontology of Recorded Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. LVIII, n°2, 2000.

(4) Voir F. Bisson, « Le peuple en essaim », *Multitudes* n^{o} 45, Paris, Amsterdam, 2011.

(5) Voir F. Bisson, *True Blood : Politique de la différence*, essai à paraître aux PUF.

(6) Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p.5.

(7) Voir Jennifer Wicke, "Vampiric Typewriting: Dracula and its Media", *English Literary History*, 59, 1992 ; Leanne Page, "Phonograph, Shorthand, Typewriter: High Performance Technologies in Bram Stoker's *Dracula*", *Victorian Network*, volume 3, n°2, 2011.

(8) Jeffrey Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Duke University Press, 2000.

(9) G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), Aubier, 2012, p. 12.

(10) Ibid., p. 13.

(11) W. Burroughs, *Interzone*, Christian Bourgois, 2009, p. 126.

(12) Voir C. Craft, *« "Kiss Me with Those Red Lips": Gender and Inversion in Bram Stoker's Dracula »*, Representations, No. 8, University of California Press, 1984.

par Frédéric Bisson le 11.08.2014
Site Revue Eclipses - Copyright