

# James Gray

## L'héritier et le modèle

Sami Gnaba

---

Number 284, May–June 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69010ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Gnaba, S. (2013). James Gray : l'héritier et le modèle. *Séquences*, (284), 9–13.

# JAMES GRAY

## L'HERITIER ET LE MODÈLE

*Ces jours-ci, si tout se déroule selon les prévisions, James Gray présentera son nouveau film, **Lowlife**, à Cannes. Avec ce cinquième opus, le réalisateur new-yorkais bouleverse la contemporanéité de ses réalisations précédentes, campant son récit à l'aube du 20<sup>e</sup> siècle, à Ellis Island, ancrage du nouveau monde pour des millions d'immigrants. Sous influence biographique (l'arrivée de ses grands-parents aux États-Unis), **Lowlife** s'inscrit néanmoins en continuité avec ses œuvres passées, articulées toutes autour du thème du destin et de la possibilité de s'élever socialement en tant qu'individu. Point détonnant majeur par rapport au reste de sa filmographie : la présence d'une femme comme personnage principal, interprétée par la Française Marion Cotillard.*

*S'il est trop tôt pour célébrer la cohérence liant ce film au reste du corpus de son auteur, nous profitons tout de même de l'occasion pour renouer avec l'un des plus beaux chapitres du cinéma américain actuel. Loin des studios, de leurs blockbusters aux budgets démesurés et du triomphe de la formule, gît la lumière somptueuse d'un cinéma à l'univers et la personnalité solidement incarnés.*

SAMI GNABA



## James Gray

### Le retour du fils prodigue

Cinq films signés en vingt ans. Autant dire très peu, si on le compare à ses collègues P.T. Anderson, David Fincher, Aronofsky, Tarantino et autres. Cependant, ce que nous dit le cinéma de James Gray, c'est qu'une filmographie ne se mesure pas au nombre, mais en termes de qualité et de cohésion. À ce titre-là, Gray sort grand gagnant, lui le plus passionnant cinéaste à émerger de New York depuis Allen et Scorsese. À l'image de ces derniers, cet enfant de Brooklyn et de Brighton Beach (communément appelé Little Odessa) a fait de son quartier d'enfance le territoire de son cinéma, celui dans lequel l'expérience de la vie et celle d'une cinéphilie bien fournie marchent main dans la main. Comme en témoignait déjà la seconde scène de **Little Odessa** (1993).

SAMI GNABA



Little Odessa

Ce cinéma-là, tissé de clairs-obscurs, de silences, respire avec ses protagonistes, avance avec eux, élude les effets gratuits qui pourraient brimer l'évolution de ses personnages à travers le récit.

Ce cinéma nous a touchés très tôt, oscillant entre classicisme et modernité, virilité et sensibilité, spectaculaire et intime. Dès son premier film, Gray reçoit un accueil dithyrambique par la critique et le public européens (Lion d'argent à Venise pour *Little Odessa* et présence à Cannes, en compétition, pour chacun de ses efforts subséquents). En revanche, le public et une bonne part de la critique américaine le boudent, et le malentendu perdurera vingt ans. Aujourd'hui, avec la sortie récente d'un livre d'entretien lui étant dédié (*Conversations with James Gray*) et sa notoriété grandissante en Europe, ce malentendu semble tranquillement se dénouer. Son désir d'indépendance, à l'opposé de ce désir de grandeur animant la plupart de ses contemporains, ne va pas de pair avec la machine des studios. Ce qui explique une grande partie du long délai entre ses trois premiers longs métrages. Mais voilà : Gray n'a jamais abdicué, préservant l'intégrité de sa vision artistique du reste de la machine.

Comment caractériser ce cinéma ? Plusieurs hypothèses s'offrent à celui qui voudrait en décliner les motifs et les

thèmes dominants. Nous pourrions tout d'abord suggérer la singularité de son rythme, déambulateur et lancinant. Également, l'investissement et le vécu sur lesquels chacun de ces films se fonde ; comment chacun d'entre eux paraît se faire écho, au détour d'une scène, d'un geste ou encore par l'entremise des questionnements existentiels universels (culpabilité, perte, filiation, appartenance, trahison...) qui en ponctuent le récit. Mais avant, pour mieux rendre justice à ce cinéma, nous faudra-t-il situer le contexte dans lequel il éclot.

James Gray émerge à l'aube des années 1990. Le block-buster, film de genre (principalement d'action) menant le bal à Hollywood, le cinéma d'auteur tel qu'érigé dans les années 1960-1980 est mal en point. Le nouvel Hollywood est, en majeure partie, décimé ou plongé dans l'impasse. De Palma, par exemple, produit son dernier grand film (*Carlito's Way*) la même année – 1993 – que la sortie de *Little Odessa*, après avoir goûté les échecs cuisants de *Raising Cain* et *The Bonfire of the Vanities*. Scorsese, quant à lui, accumule des films encore personnels (*The Age of Innocence*, *Goodfellas*), pendant que Coppola voit sa carrière prendre une trajectoire des plus incertaines. Sans nouvelles de Malick et de Cimino, la production américaine compte toujours sur la présence de Spielberg et d'Altman, rares héritiers du nouvel Hollywood à demeurer actifs. Entre Michael Mann et Tarantino, encore à édifier le cinéma qu'on leur connaît aujourd'hui, et les jeunes auteurs nés de la décennie précédente (Burton, les frères Coen, Van Sant et Jarmusch), le champ est libre pour James Gray qui, à 24 ans, vient de tourner son premier film, *Little Odessa*.

Déjà, tout est là. Ce « tout », qu'il ne cessera d'affirmer tout au long de ses trois autres films (en quinze ans), tient de beaucoup d'éléments. Tout d'abord, au premier rang de son univers, on retrouve l'amour des acteurs et l'empathie, indéniable, à l'égard de ses personnages que Gray s'évertue à suivre très intimement. À l'instar de ces gros plans qui magnifient son cinéma, sondant la proximité amoureuse et la souffrance morale de ses protagonistes. Peu de sa génération peuvent aujourd'hui se vanter de cet amour des acteurs qui filtre partout à travers les pores de l'image. Ces cinéastes se comptent sur les doigts d'une main pour le dire franchement : Cameron Crowe, Sofia Coppola, Wes Anderson, Judd Apatow, Kelly Reichardt, un infime nombre.

Autre vertu majeure détonnant grandement avec ses collègues : le sens du lieu, tout simplement spectaculaire. Chez Gray, le paysage n'est jamais décoratif, il s'impose plutôt comme un personnage à part entière. Nimbé de noirceur, glacial, baroque, infiniment vaste jusqu'à s'y égarer, son recours prégnant et subtil à la fois insiste sur la petitesse de l'homme et son impossibilité à influencer le cours de sa destinée. Il suffit de simplement observer *Little Odessa* ou *Two Lovers* pour discerner la force que le récit puise du paysage, l'ambiance crépusculaire d'un lieu isolé contre lequel la solitude des personnages vient se réverbérer. À cet égard, à l'exception faite de *Two Lovers* (2009), chacun des autres films de Gray évoque par le biais de leur titre un lieu précis, situant avec une remarquable précision le décor à travers lequel se décline la trajectoire brusquée de ses protagonistes : tueurs, policiers, hommes meurtris par l'amour, avançant tous dans la nuit new-yorkaise, sans espoir et tombale.

De l'enjeu fondateur de ses récits (Leonard en quête d'amour, Joshua qui doit exécuter quelqu'un, Bobby en train de gagner de l'autorité chez la pègre, Léo qui veut redevenir acceptable dans la société), Gray bouleverse le cheminement initial de ses personnages pour les confronter à des choix qui ultimement les mèneront vers une perte irrémédiable (de liberté, d'un parent), dans une résolution à la fois tragique et cruelle. Condamnés qu'ils sont à vivre plongés dans leur nuit la plus intérieure, la trahison (*The Yards*) et une implacable solitude (*We Own the Night*, *Little Odessa*). Dénouement souvent ambigu qui réfute le conformisme des *happy end* usuels, dont on retrouve film après film l'illustration emblématique dans un gros plan final soulignant l'impasse terrible vers laquelle ces personnages sont livrés. Parmi les plus remarquables (et ils sont nombreux), reste sans contredit ce regard angoissé lancé par Bobby dans *We Own the Night*, durant la cérémonie policière. Après avoir cru voir vainement son ex-compagne dans l'assistance, conscient d'avoir renoncé à elle et à lui-même, Bobby se tourne alors vers Joseph et ils s'échangent tous deux un regard complice et se déclarent leur amour fraternel : « I love you ». Même après avoir troqué son statut d'homme traqué pour le costume d'un policier, Bobby sait ne pas être libre pour autant, condamné à être celui qu'il ne voulait pas être au plus profond de lui-même. C'est sa tragédie : « Un homme peut trouver une légitimité aux yeux de la société et se sentir intérieurement torturé par cette réussite » (Gray dans un entretien à *Télérama*). On pourrait en dire autant de chacun de ses personnages.

S'il y a une thématique dominante à la base de l'écriture de Gray, c'est celle de la famille, des liens du sang (titre d'un film français qui assume sa filiation au cinéma du cinéaste, au point que ce dernier cosigna son remake américain, *Blood Ties*, avec Guillaume Canet) qui unissent les personnages de chacun de ses films. Liens inconditionnels qui freinent tôt ou tard l'élan du protagoniste vers son épanouissement, le poussant malgré lui à accepter le destin familial. *Two Lovers* et *We Own the Night* sont à ce compte-là deux exemples édifiants. Honorer ou transgresser le consensus familial ? Et à quel prix ? Telles sont les questions qui traversent et hantent le cinéma de Gray, quel que soit le genre qu'il épouse (polar, film romantique, film de gangster).

Après la mort de Ruben dont il est indirectement responsable, puisqu'il en était la cible initiale, le Joshua de *Little Odessa* gît dans une culpabilité incommensurable, condamné dans le repli et le rejet des siens. Léo, quant à lui – dans *The Yards* –, retrouve en apparence sa famille, mais l'heure est au recueillement, après le meurtre de sa cousine dont il était secrètement épris... Des retrouvailles payées au prix le plus cher : il devra taire la vérité pour sauver la *business* de son oncle, et vivre avec la mort et la trahison des siens sur sa conscience. Bobby, dans *We Own the Night*, « king of New York » destitué, fixe, le temps d'un dernier plan, l'horizon de ses ambitions avortées, renonçant à sa propre liberté individuelle, sans « la moindre joie pour lui de rejoindre l'ordre de la police ». Guère en reste, Leonard, dans *Two Lovers*, se conforme au souhait de ses parents et scelle son union avec Sandra, en guise du « faux happy ending » le plus triste et bouleversant qu'on ait vu depuis longtemps. L'étreinte entre les deux se déroule sous le regard approbateur de la mère, mais la tristesse dans laquelle la scène se drapait ne dissimule en rien la cruauté du destin de cet homme qui a renoncé... à être. Ambiguïté qui, comme on peut l'imaginer, divise mais s'accorde parfaitement à la démarche de son auteur.



*The Yards*

À chacune de ses conclusions, le cinéma de Gray frôle le vertige du gouffre duquel ses « héros » se posent, libres et vaincus à la fois. Elles ont aussi été souvent mal interprétées. Rien de nouveau quand on sait que, dès son premier film, Gray s'est battu contre ses producteurs pour préserver la conclusion qu'il avait écrite. N'approuvant pas le manque de remords sur le visage de Joshua, ils se seraient entêtés à vouloir le montrer en pleurs ; ainsi, le spectateur reconnaîtrait le signe d'une possible rédemption. Ce genre de malentendu perdurera à la sortie de *We Own the Night*, quand certains attaquèrent le réalisateur d'avoir produit un tract pro-police, alors que justement, le héros du film – jusqu'au dernier instant – ne présentera aucun désir réel d'être représentant de la loi. Cas plus furieux encore : la réception de *The Yards*, interprété par certains comme une apologie de la trahison et démolé après sa présentation à Cannes. Une interprétation que Gray contestera avec véhémence en déclarant au journal *Libération* : « Il y a une différence entre les événements narratifs eux-mêmes et le commentaire que le film induit sur ces événements. À mes



yeux, il est impossible de voir comme positive cette fin où un type n'a pas seulement trahi les siens, mais tout ce en quoi il croyait... ce dernier plan où il est assis, au bord des larmes, dans la rame du métro, exactement à la même place que celle qu'il occupait au début. L'idée, c'est qu'il n'est allé nulle part. Si des gens arrivent à la considérer comme un happy end, bravo!».

Tragique, fataliste, pessimiste... Qu'importe comment le spectateur cherchera à le qualifier. Ce cinéma induit un regard profondément personnel sur les êtres, affiche une profondeur et une complexité qui s'impriment dans nos mémoires, toujours à la traque de l'émotion la plus sincère, de la vérité la plus nue, à l'instar de Sandra qui confesse à Leonard vouloir prendre soin de lui. À cette scène, on pourra en rajouter d'autres, tant l'œuvre de Gray accumule des trésors d'émotion et d'humanité... Léo qui cherche à se faire pardonner par sa mère, Willie laissant échapper une larme après s'être rendu compte de ce qu'il a commis, cette mère malade se posant au milieu de ses fils, sur le lit, recréant l'espace d'un instant l'harmonie furtive d'un amour inconditionnel, ou encore le corps tragique de Bobby se pliant à genoux devant Amanda – la femme comme dernier refuge chez Gray.

Ce cinéma-là, tissé de clairs-obscur, de silences, respire avec ses protagonistes, avance avec eux, élude les effets gratuits qui pourraient brimer l'évolution de ses personnages à travers le récit. Aux yeux de Gray, le personnage primera toujours (citons la remarquable scène de poursuite vécue à travers le regard de Bobby). Ses films imposent un rythme, une respiration très particulière: ce chuchotement, par exemple, par lequel s'expriment les personnages, les lumières aux tons ocres, les pièces peu illuminées qui confinent l'image dans une nuit continue.

Ces films-là avancent dans la durée longue, pour assurer au récit un déroulement efficace et réaliste. Ils ne trahissent jamais l'intelligence de leurs spectateurs. Ils ne minimisent jamais les motivations et la complexité de leurs protagonistes. Ainsi, si on pouvait exprimer un seul reproche à une œuvre aussi achevée que *We Own the Night*, ce serait de souligner le «raccourci» opéré dans le dernier tiers du film, précisément quand Bobby se voit promu provisoirement policier. La décision, majeure, considérant son rapport antagoniste avec l'autorité et la perte ultérieure de sa compagne, nécessitait une part plus importante du film. Et non seulement la scène expéditive qu'il concèdera dans le montage final.

Le schéma composant les films de Gray est identifiable entre mille. *Little Odessa*, *The Yards*, *We Own The Night* ou encore *Two Lovers* parlent tous d'un retour, celui du fils prodigue renouant avec le décor familial. Joshua revient bien malgré lui à son quartier d'enfance, Little Odessa, pour exécuter un bijoutier. Ruben, son petit frère, en a eu vent et tente de le trouver, en dépit de cette distance qui s'est installée entre Joshua et le reste de sa famille. Léo, quant à lui, dans *The Yards*, retrouve famille et liberté après un passage en prison, aspirant à simplement se conformer à la société. Après une tentative de meurtre posée contre son frère policier, Bobby tentera de reconstituer les liens familiaux, lui qui avait coupé les ponts et changé de nom pour se faire une réputation et prospérer sous la gouverne de la pègre russe. Et finalement, Leonard, dans *Two Lovers*, qui décide de renouer avec la vie après une tentative de suicide, rentrant chez lui devant le regard inquiet de sa mère aimante...

On l'aura compris: Gray ne cessera de mettre en images ce retour, film après film, en faisant la scène originelle de son cinéma (la même propension au plan large, le long couloir dominé par un papier peint désuet et légèrement illuminé à travers lequel



*We Own the Night*



le protagoniste se meut sans grande assurance). Cette porte qui s'ouvre et à travers laquelle le protagoniste s'immisce, discrètement, s'impose comme le geste cristallisant les dérèglements ultérieurs. Celle qui introduit le dedans du dehors et, par extension, pose le choix ultime et irrévocable. Assouvir sa liberté individuelle (*Little Odessa*) ou se conformer à la voie du père? «*Either you gonna be with us, or you gonna be with drug dealers*», annonce d'ailleurs en des termes on ne peut plus clairs le père à son fils Bobby.

Il convient de rappeler ici toute l'importance que revêt la figure du père chez Gray. Figure prédominante de tous ses films, le père joue un rôle actif dans la trajectoire déviante du fils. Désavoué, il est celui contre lequel Joshua, dans *Little Odessa*, cherche vengeance. Il est d'ailleurs envisageable de voir dans ses victimes des substituts de son père, lui qui impose son autorité sur ses fils à coups de ceinture. Cette répulsion et haine mutuelle entre Joshua et son père atteint son paroxysme dans la scène où ce dernier est forcé à s'agenouiller par son propre fils pour le tuer. Incapable, Joshua le laisse partir, mettant ainsi en action la tragédie qui s'ensuivra: le père cherchant vengeance auprès de la mafia, provoquant ainsi la mort tragique et accidentelle de Ruben, le bon fils. La domination du père par le fils sera presque rejouée quinze ans plus tard dans *We Own The Night*, mais cette fois, c'est Bobby le policier forçant l'homme qu'il avait toujours considéré comme son père, Buzhayev, à se mettre à genoux pour l'arrêter (les champs de blé ont pris la place du terrain vague enneigé) et honorer la mémoire de son vrai père assassiné. Cette relation – oscillant sans cesse entre amour et haine – trouvera son point d'équilibre dans le bouleversant *Two Lovers*, où Leonard et son père (incarvés par les mêmes interprètes que ceux de Bobby et Buzhayev) nouent entre eux une relation à l'harmonie intacte. Une première chez Gray.

Impossible, finalement de passer sous silence la collaboration fructueuse que le cinéaste américain entretient avec Joaquin Phoenix, acteur magnifique et intense qui donne corps à ses quatre derniers films. On n'avait pas vu cela depuis celle de Martin Scorsese et de Robert De Niro au temps de leurs triomphes artistiques (*Casino*, *Goodfellas*, *Taxi Driver*...). Dans le tandem Phoenix-Gray, il y a quelque chose de plus délicat et d'intime qui se niche entre eux – même partage de mélancolie, de vision sur la vie, peut-être – qui irradie leur cinéma. Cette fidélité, pas seulement celle de Phoenix, mais aussi celles de Mark Wahlberg (acteur et producteur) et de Moni Moshonov, en dit long sur l'intégrité de James Gray, rare héritier des géants comme Coppola et Cassavetes à tenir encore en estime le concept de «troupe». Chez lui, la famille fictive cède à la famille artistique, dans la plus pure tradition des grands auteurs américains des années 1970. Un héritier du passé donc, de Scorsese (pour la territorialité new-yorkaise et le gangstérisme, période *Mean Streets* et *Who's That Knocking at my Door*), de Coppola (*The Godfather*, dont il calquera la structure narrative dans *We Own the Night*, jusqu'à s'assurer de la présence de Robert Duvall), de Eastwood (pour son classicisme), de Kazan (pour la puissance tragique), parmi d'autres. Mais aussi un modèle d'intégrité et d'indépendance pour des cinéastes d'aujourd'hui, Paul Thomas Anderson en tête. Il reste que cette indépendance et cette liberté s'incarnent à un prix cher à payer pour un artiste aussi passionnant: celui de reposer sur un succès encore trop confidentiel. Néanmoins, aux dires de James Gray lui-même, l'enjeu véritable n'est pas là: «L'enjeu, c'est: l'œuvre d'art est-elle sincère avec elle-même, même si elle ne rencontre pas toujours son époque?». ⑤