

« THE OTHER KIND » : L'ŒUVRE DE JAMES GRAY

Anissia Bouillot

« Quelqu'un a demandé un jour à Duke Ellington quel genre de musique il écoutait. « *What kind? There's the good kind, and then there is the other kind.* » »

James Gray, questionné sur son choix
pour la « convention » désuète qu'incarne le cinéma de genre

James Gray est un cinéaste américain d'origine russe, né en 1969 à New York.

Son œuvre cinématographique est composée de quatre films ; on peut la voir comme la déclinaison d'un même récit prototypique, celui d'un individu en prise avec un milieu écrasant. Après une longue absence, un fils retourne à sa famille, qui est elle-même rattachée à un clan plus vaste, la mafia (*Little Odessa*, 1994), le milieu des affaires (*The Yards*, 2000), et la police (*La Nuit nous appartient*, 2007). Cette confrontation oblige le héros à faire un choix entre la criminalité et la justice, dilemme dont l'issue déterminera sa relation au clan. Le territoire familial, posé comme scène du conflit, est toujours, explicitement ou implicitement, le quartier juif de Brighton Beach, situé dans Brooklyn. *Little Odessa*, le premier film de Gray, est l'exploration topographique de ce territoire parfaitement clos ; *La Nuit nous appartient* gravite autour du « ghetto » ; *Two Lovers* referme l'œuvre par une nouvelle claustration dans Brighton Beach. Seul *The Yards* n'y est pas explicitement situé ; mais le film se déroule dans le milieu des chemins de fer et explore les quartiers ouvriers de Brooklyn.

L'ailleurs, l'autre clan qui éveille chez le héros le désir de s'extraire de son milieu, c'est la société américaine. Dans *The Yards*, Leo Handler aspire à une réintégration sociale et professionnelle après sa sortie de prison. Dans *La Nuit nous appartient*, Bobby Green a refusé l'héritage policier de sa

famille pour travailler dans un night-club, et aspire à conquérir le milieu de la nuit en s'établissant à Manhattan. James Gray revendique la parenté de ses films avec « le drame social de gauche, dans la lignée de certains films des années cinquante. »¹ Il déclare à propos de *The Yards* : « Mon intention, très politique, était de montrer un univers très compliqué où les grandes familles entrent en collision avec le monde politique et celui des affaires »². L'issue de ce conflit est toujours fatale : Gray montre par là son « ambition de réaliser un film où les circonstances économiques et les forces culturelles finissent par contrôler la vie des gens. »³ Le cinéaste évoque l'influence d'Althusser dans sa représentation de la communauté russe : « Il y a des idéologies dominantes dont nous sommes les otages, et notre libre arbitre est restreint par les cases où nous sommes cantonnés. L'ethnicité reste importante, car la culture n'est pas la même en France, en Italie ou aux États-Unis... »⁴

Or, ce conflit thématique se retrouve au plan cinématographique. James Gray est un cinéaste solitaire, qui met en scène des films dont lui seul écrit le scénario, tournés uniquement dans l'envi-

1. Ciment Michel et Tobin Yann, Entretien avec James Gray, *Positif*, n° 477, novembre 2000, p. 16

2. *Ibid.*, p. 16

3. *Ibid.*, p. 16

4. Ciment Michel et Tobin Yann, Entretien avec James Gray, *Positif*, n° 562, décembre 2007, p. 27.

ronnement dans lequel il a vécu. *Little Odessa* est un premier film salué par la critique et récompensé à Venise. Il faudra attendre 2000 pour tourner *The Yards*, après quatre années passées à lutter pour conserver sa mainmise sur le scénario original, le choix de mise en scène et le casting. Le film est un échec total, commercial et critique ; les studios tournent le dos à James Gray. *La Nuit nous appartient* existe seulement grâce à ses deux acteurs fétiches, Joaquin Phoenix et Mark Wahlberg, qui se sont portés producteurs. Mais le soutien de deux stars hollywoodiennes n'a pas pu abattre toutes les difficultés : la réalisation du film n'a été rendue possible que sept ans après *The Yards*.

James Gray est un cinéaste cinéphile, qui revendique l'héritage d'une tradition. Il déclare s'inscrire dans une double filiation, celle des classicismes hollywoodien et européen, celle du modernisme du Nouvel Hollywood. Il souhaite se démarquer du cinéma américain contemporain (1980–2010), qu'il s'agisse de la culture de masse ou de l'esthétique post-moderne de Tarantino et des frères Coen. Cet héritage peut se lire à l'écran par le choix des acteurs qui incarnent les *parents* du héros : Dans *The Yards* et *La Nuit nous appartient*, Faye Dunaway, James Caan et Robert Duvall emblématisent le Nouvel Hollywood, là où les acteurs européens de *Little Odessa* peuvent constituer une référence au classicisme.

Le conflit entre cinéma d'auteur et cinéma de masse explose dans une polémique journalistique à la sortie de *The Yards*. Il nous semble que cette réception cristallise un tiraillement qui agite l'œuvre de James Gray, en son centre et à sa périphérie : le cinéaste noue un conflit entre la *norme* et la *marge*, aux triples plans formel, thématique et contextuel. L'identité individuelle (le héros, le cinéaste-auteur) entre en confrontation avec deux groupes : un grand espace émancipatoire, synonyme de respectabilité et d'intégration, qui se

refuse à lui (la société américaine, le cercle des « bons » cinéastes, reconnus), et un petit espace, la fameuse « case » dans laquelle il est enfermé, qui limite son expression et cloisonne son identité (la famille, la classe sociale, la communauté immigrée, le cinéma de genre). Ainsi la question identitaire travaille l'œuvre de Gray : le cinéaste interroge *l'identité cinématographique* au plan formel, et *l'identité personnelle* au plan thématique. Parallèlement, la critique n'a de cesse d'interroger *l'identité générique* de ses films.

Cette problématique semble enracinée dans l'histoire hollywoodienne elle-même, qui donne à voir un rapport entre l'identité générique et l'identité culturelle. Les fondateurs de Hollywood, juifs émigrés d'Europe (les frères Warner, Adolph Zukor, Louis B. Mayer) ; les chantres du classicisme hollywoodien (Lubitsch, Mankiewicz) ; les tenants du Nouvel Hollywood (Scorsese, Coppola, De Palma) : l'histoire hollywoodienne est inextricablement liée à celle de créateurs immigrés ou issus de l'immigration. L'espace nouvellement investi de l'Amérique et l'espace abandonné de l'Europe ; le cinéma américain à forger face à l'influence européenne ; les masses à conquérir par « l'usine à rêves » et l'individualité à exprimer par le media artistique. On voit bien que le cinéma hollywoodien est travaillé par une double tension, où l'Amérique et les origines européennes se questionnent d'un côté, et le cinéma d'auteur et le cinéma de masse s'interrogent de l'autre.

Un cinéaste contemporain clame qu'il reprend le flambeau de la tradition hollywoodienne classique ; les critiques le classifient lapidairement dans le « cinéma de genre » ou le « cinéma d'auteur », en continuant un débat dont le cinéma hollywoodien a toujours été l'objet. On lui reproche notamment de faire un cinéma qui « ne cherche jamais à réinventer, à transcender ; où la notion de « déjà

vu » est une donnée pleinement assumée »⁵ ; par là même on reproduit à l'identique un discours critique vieux de soixante ans. Quel sens donner à ces répétitions, qui concernent tout à la fois le cinéma, la réception et l'Histoire ? Plutôt que de les dissocier, il faut les analyser ensemble. On s'interrogera donc sur le rapport entre identité et genre (cinématographique), à partir de l'œuvre de Gray.

Nous interrogerons d'abord les rapports entre forme et genre. La critique a condamné la répétitivité formelle des films de James Gray. Cette répétitivité est triple : elle concerne le genre cinématographique qui calquerait trop ses modèles, l'intrigue qui userait de mythes et de stéréotypes, et la similarité des films de Gray eux-mêmes.

Au plan générique, on a apparenté le cinéma de Gray à la « tragédie de la famille-mafia shakespearienne »⁶. Gray revisiterait ainsi un « genre marqué à jamais par *Le Parrain* de Coppola »⁷. Il convient de rappeler, à la suite de Jean-Loup Bourget, que la tragédie est un genre théâtral et non pas cinématographique : on parle donc de mélodrame. Par ailleurs, Bourget rappelle que le film criminel classique regroupe deux sous-genres distincts, le film de gangster et le film noir. A l'époque du Nouvel Hollywood, Coppola a renouvelé ces formes classiques en pratiquant un mélange des genres : la « petite forme » du film de gangster, centrée sur une figure solitaire, connaît dans *Le Parrain* une « expansion épique »⁸ ; elle

est hybridée avec la saga familiale, le mélodrame, l'enquête socio-historique.⁹

L'héritage de Coppola se voit ici dans la reprise de l'hybridation entre le film criminel et le mélodrame. Le mélodrame se définit notamment par l'alternance de scènes de liesse et de détresse collectives, qui jalonnent les films et en constituent des moments attendus. *The Yards*, *La Nuit nous appartient* et *Two Lovers* contiennent chacun une scène de boîte de nuit, à laquelle répondent des scènes de pleurs et de déchirement familiaux face au deuil. Dans le premier cas, l'espace est ouvert ; les corps se délient les uns des autres. Le clignotement des lumières fait apparaître et disparaître l'image et crée une discontinuité visuelle, que la mise en scène ne tente pas de pallier mais amplifie. A cette esthétique répond, dans le deuxième cas, la représentation d'un espace clos, dans lequel les corps se resserrent les uns contre les autres. Aux travellings succède un plan fixe, traversé par les mouvements lents de personnages qui sont devenus statuesques. On pense ici à l'enterrement final de *The Yards* ; ou bien à la scène de retrouvailles imaginaires qui clôt *Little Odessa*. Le cinéma de James Gray reprend donc bien la polarité du mélodrame, à ceci près que les films sont empreints dès le début d'une mélancolie sourde. La fête qui inaugure *The Yards* laisse transpirer une joie inquiète, qui menace de se transformer en panique. Le mélodrame est surtout présent par l'intrigue « tragique » de tous les films de James Gray. Le cinéaste déclare s'inspirer des structures mythiques et tragiques de la Grèce antique : le fils prodigue rentre chez lui pour protéger une mère affaiblie et délicate, pour contrer un père tyrannique (ou involontairement destructeur), pour retrouver son double incarné par la figure fraternelle.

Ainsi, au contact de l'œuvre, on est d'abord frappé par la primauté accordée à l'art du récit. Gray

5. Cohen Clélia, « *The Yards* », *Cahiers du cinéma*, n° 551, novembre 2000, p. 99.

6. Cohen Clélia, « Du bon usage du film de genre », *Les Cahiers du cinéma*, n° 547, juin 2000, p. 38.

7. Neyrat Cyril, « Abus d'images », *Cahiers du cinéma*, n° 629, décembre 2007, p. 20.

8. Bourget Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 79.

9. *Ibid.*, p. 79.

colle littéralement à l'histoire ; comme son héros, sa caméra retourne dans la matrice familiale pour ne plus la quitter ; elle vient au plus près des visages lorsque survient le nœud tragique, elle resserre le champ lors des virages de l'intrigue. La mise en scène, les acteurs, les effets des films servent un seul objectif ici : le récit, grande star des films de Gray. L'extrême stylisation, la perfection formelle de l'œuvre passent par l'influence picturale (chaque plan offre une image isolable dont la lumière, le cadrage, la géométrie sont parfaitement soignés) et l'art du détail. Ces effets servent à souligner l'histoire, d'où le reproche de symbolisme qui a été fait à Gray. Clélia Cohen dénonce ainsi l'« impossibilité pour les personnages d'échapper à leur destin, sans cesse coincés aux entournures par une mise en scène carcérale, toujours délimités par des encadrements de portes, des cages d'escalier »¹⁰. L'image récurrente des draps blancs tendus peut jouer un tel rôle. Placés dans la trajectoire du héros, ils occultent momentanément la scène et annoncent la vision traumatique de corps blessés, morts ou rendus inhumains. Ils agissent ainsi comme un signal lors de l'exécution finale de *Little Odessa*, dans la scène de l'hôpital de *The Yards*, ou lors de la découverte du laboratoire de *La Nuit nous appartient*.

Or, l'esthétique de l'œuvre de Gray est si sophistiquée qu'elle annule non seulement tout réalisme, mais bientôt aussi, tout symbolisme. A force de souligner le fil de l'intrigue, d'appuyer les moments décisifs, le travail plastique finit par déformer l'histoire, par laisser son empreinte dans le déroulement narratif. C'est d'ailleurs la conception visuelle qui devance le scénario dans l'élaboration des films. Le cinéaste prépare initialement une série d'aquarelles qui ne retracent pas chronologiquement l'intrigue, mais en constituent des séquences fortes émotionnellement. Il les confie ensuite à son

chef opérateur. Ainsi la genèse de *The Yards* repose avant tout sur un travail du clair-obscur, inspiré du Caravage et de de La Tour. « Je commence en essayant de créer une atmosphère, un climat émotionnel »¹¹, explique Gray. Après l'image, la musique constitue le deuxième élément préparatoire du film. Gray déclare ne pas comprendre l'importance des dialogues, qui relèvent du « domaine de la scène » : « A mon sens, ce qui est propre au cinéma, c'est l'émotion, le gros plan, le détail, et une des voies d'accès, c'est la musique. »¹² Dans *The Yards*, Leo retrouve sa cousine Erica lors de la fête de retour qui ouvre le film. Au moment où l'émotion est à son comble, la lumière s'éteint et la scène est plongée dans le noir. La panne de courant oblige à s'éclairer à la bougie, et la flamme vacillante colore les visages d'un clair-obscur doré, qui souligne leur « inquiétante étrangeté ». Le terme freudien est particulièrement adapté à cet environnement familial, qui est devenu étrange après la longue absence. Une angoisse affleure sur les visages affectueux mais devenus étrangers, un malaise transparait derrière les gestes amoureux, la fête ressemble à une veillée mortuaire. Mais lors de l'affrontement final de Willie et Erica, lorsque les déclarations d'amour ponctuent la violence physique, la lumière devient intermittente sans que le film ne le justifie par un prétexte narratif. Comme les gestes de panique qui fusent, la lumière est erratique.

L'intrigue, dont la critique juge le traitement naïf, relevant du premier degré, est donc secondaire. C'est en premier lieu l'idée d'une émotion à représenter qui surgit, et elle se traduit par une image ou une musique. Le cinéaste incorpore alors ce climat affectif à un tissu narratif, élaboré plus

10. « *The Yards* », *op. cit.*, p. 99.

11. Entretien avec James Gray, *Positif*, n° 477, *op. cit.*, p. 20.

12. Entretien avec James Gray, *Positif*, n° 477, *op. cit.*, p. 18.

tard. L'image comme quelque chose qui *affleure*, qui prend forme tardivement, c'est aussi la conception fictionnelle qu'a élaborée Stevenson. On peut trouver saugrenu de rapprocher Gray d'un auteur de littérature anglaise du XIX^e siècle. Pourtant leur réputation de faiseurs d'intrigues, de fabricants de divertissements les rapproche. Michel Le Bris, spécialiste de l'écrivain, justifie ainsi le choix générique du récit d'aventures : « l'aventure est la forme même de la fiction – et en cela elle échappe au totalitarisme des contenus, propres au naturalisme : *elle est la manifestation du pouvoir plastique de l'imaginaire*. »¹³

Le « pouvoir plastique de l'imaginaire » se manifeste peut-être chez James Gray par l'usage du genre « noir » et de l'imagerie qui lui est liée : c'est la fumée nacrée qui enveloppe les corps qui chutent, le corps du policier matraqué dans *The Yards*, le corps du père mourant dans *La Nuit nous appartient*. C'est l'énergie sexuelle du travelling latéral, le chatolement des couleurs de la boîte de nuit, l'ondolement caressant de la caméra sur les corps, dans l'ouverture de *La Nuit nous appartient*. On y voit le déploiement langoureux de la fiction, qui s'est sûrement développée chez Gray à partir de cette image et de cette ambiance originelles. Amorcée par une scène érotique, la fiction s'élance comme un flux vital avant de se tarir au fur et à mesure que l'image s'éloigne. La musique extérieure est progressivement remplacée par une musique originale, selon la volonté de Gray que « le film devienne de plus en plus opératique et stylisé »¹⁴. Les couleurs deviennent plus froides, le récit ralentit, l'image est parfois abstraite et graphique, le cadrage dérape lors de la course-poursuite en voiture.

Selon Gray, « la surface doit être au service de l'émotion »¹⁵ : il est vrai que la forme ondoie, perméable, autour des acteurs. Car si le récit n'est qu'une enveloppe qui relie des séquences clefs, lieux de surgissement de l'image originelle, alors ce sont les personnages qui doivent le conduire, dans leurs corps. James Gray crée un cinéma physique, rivé au personnage, collé à son point de vue. Il filme les visages et les corps comme des blocs d'« énergie innervée et explosive »¹⁶. Impossible de ne pas être saisi par le travail plastique de la représentation des corps. La caméra s'arrête, et semble s'emplir du visage minéral de Burt Grusinsky dans l'ambulance ; elle saisit furtivement le corps en mouvement d'Amada dans un couloir ; elle se fige sur le dos voûté de Bobby ou découpe la chevelure ébène et gominée du même acteur dans *The Yards*. Dans *Little Odessa*, elle fait entrevoir, par l'entrebâillement d'une porte, la chorégraphie douloureuse du corps souffrant d'Irina Shapira. Le point de vue épouse la perception des personnages à tel point que celle-ci déforme le film, notamment dans les scènes d'action. L'hébétude de Joseph lors de la somptueuse embuscade nocturne de *La Nuit nous appartient* fait brusquement passer la scène au ralenti. Lorsque l'action se présente, c'est souvent de manière inattendue. La surprise et la peur du héros ralentissent et insonorisent la scène, qui se trouve suspendue dans un silence vrombissant, comme dans la sublime attaque nocturne de *The Yards*. Ces deux films contiennent une scène d'infiltration, quand Bobby infiltre le laboratoire d'héroïne pour la police, et quand Leo s'immisce dans l'hôpital pour assassiner le policier. Le corps pénètre un espace étranger qui l'aspire et le menace tout

13. Le Bris Michel, « La Morale de l'histoire », in Stevenson R.L., *Intégrale des nouvelles*, tome II, Paris, Editions Phébus, 2001, p. 13.

14. Entretien avec James Gray, *Positif*, n° 562, *op. cit.*, p. 28.

15. Burdeau Emmanuel, Entretien avec James Gray, *Les Cahiers du cinéma*, n° 639, novembre 2008, p. 94.

16. Ferrari Jean-Christophe, « La tristesse nous appartient », *Positif*, n°562, décembre 2007, p. 24.

à la fois : la silhouette de Bobby se fond dans la porte emplie de ténèbres, celle de Leo se découpe en noir sur le drap blanc. La panique fait frémir la peau, le corps menace de s'effondrer, et au contact de l'altérité radicale (les images macabres d'un corps en souffrance ou de la fabrication d'héroïne) c'est, inversement, le corps filmé qui pénètre la peau du film. La respiration et le martèlement cardiaque du héros emplissent la bande-son, jusqu'à la faire imploser quand les balles fusent brusquement dans le laboratoire.

Les nœuds de l'intrigue surviennent lors des scènes de contemplation d'un corps blessé. Leo et Bobby choisissent instinctivement la voie de la justice quand ils sont confrontés, à l'hôpital, au corps inconscient d'un homme blessé par leur faute. Leur choix relève moins d'un examen de conscience que d'une réaction épidermique ; Gray propose moins un cinéma de la morale qu'un cinéma de *l'apparition*. L'intrigue, c'est le surgissement des corps dans la lumière, qui noue une tension ; le déploiement de l'action, c'est la nécessité d'insuffler de la vie à ces *images*. On comprend l'utilisation du Caravage dans la genèse des films d'un cinéaste qui est « plus porté vers le mouvement, le théâtre, le ballet »¹⁷ : mettre en intrigue, c'est (re)mettre les corps en mouvement.

Chez Gray, l'intrigue se charge d'une fonction libidinale, pulsionnelle, car elle se résume toujours à une course (déjà perdue) après la vie. On a beaucoup polémique sur le choix final de Bobby dans *La Nuit nous appartient*, interprété comme une rédemption et une apologie de la police. Mais ce qui décide le héros à aider la police, c'est la perspective de la mort de son père. Lorsque celle-ci survient, le récit dérape, d'abord formellement lors de la scène de course-poursuite. La pluie forme un

torrent qui opacifie l'image, fait glisser les voitures, empêche d'avancer ; elle ralentit l'action et précipite la mort. Comme dans *Little Odessa*, la mort survient dans la fulgurance lumineuse d'un coup de feu, qui électrise l'image et court-circuite l'histoire. Car la suite n'est qu'un dénouement narratif incohérent. Bobby enfle l'uniforme policier pour mener une chasse à l'homme vengeresse. Il transforme en victime expiatoire, en monstre absolu, en grand coupable de l'histoire policière, celui que le film n'avait jamais présenté autrement que comme une vulgaire petite brute. *La Nuit nous appartient* se clôt sur la cérémonie d'entrée dans la police ; *The Yards* s'achève sur la délation de Leo lors d'une conférence de presse¹⁸ : ces scènes finales n'ont rien de glorieux ou de rédempteur. Il faut regarder le *corps* des personnages, contempler leurs yeux vides et éteints, qui ne regardent plus rien. Chez Gray, quand la mort vient, l'intrigue se délite. *Little Odessa* et *The Yards* s'achèvent respectivement sur une crémation et une chute ; avec les corps, c'est l'histoire qui dégringole ou qui se consume. Si le récit se poursuit au-delà de la mort comme dans *La Nuit nous appartient*, alors il ne veut plus rien dire. Le processus narratif semble inextricablement lié au processus vital ; en témoignent les scènes évoquées plus haut, où la vie des héros est mise en jeu, où le cœur manque d'éclater. Ces battements de cœur ratés, ces souffles qui s'emballent sont des moments de sidération, de suspension narrative ; ils trouent le film et le déchirent comme une blessure.

Les personnages de Gray sont enfermés dans la fatalité de la mort, qui est triplement conditionnée par la matière mythique de l'intrigue, par l'issue tragique du film criminel, par la conception d'un milieu social destructeur. Ce fatalisme de l'intrigue entre en

17. Entretien avec James Gray, *Positif*, n° 477, *op. cit.*, p. 20.

18. Il est conseillé de regarder la version « director's cut » qui ne contient pas cette scène, imposée par les studios Miramax.

contradiction avec la vitalité de la fiction. Si Gray ne croit pas en un salut possible pour ses personnages, il croit amoureusement en la fiction, qui s'épanouit dans une forme jouissive et jubilatoire. Ses films héritent du film noir par leur trame resserrée et leur climat asphyxique. Mais ces petites structures claustrophobes se mettent à enfler, par une expansion visuelle et émotionnelle. L'ardent *désir* de ressentir le pathos mélodramatique et de palper la tension de l'intrigue pousse à sublimer l'image, à esthétiser les corps, à exacerber les effets émotionnels.

Gray semble alors créer une nouvelle forme de circulation du sens: le récit s'organise autour de foyers significatifs, les scènes d'apparition de l'image désirée. Les films passeront leur temps à essayer de recréer ces séquences rêvées. Le récit déploie l'attente de ce pic émotionnel, de cette splendeur visuelle; quand cela survient, il vient s'y briser, avant de retomber par un dénouement mélancolique. La fiction, malgré cette retombée morne, ne cesse de se relancer. « Il faut laisser les films être ce qu'ils sont: des choses vivantes, qui respirent... »¹⁹, dit James Gray. Cette conception organique de la matière fictionnelle, c'est aussi celle des séries télévisées, qui connaissent actuellement un apogée. Dans sa réflexion sur le récit de détection classique, Uri Eisenzweig avait déjà expliqué la structure sérielle des romans policiers en invoquant une nécessité formelle: le plaisir à lire *l'intrigue* policière n'a d'égal que la déception provoquée par son dénouement. Cette déception entraîne la nécessité de recommencer la lecture. Eisenzweig constate ainsi dans la lecture policière « *l'inachèvement structurel* de l'expérience et l'exigence subséquente de répétition »²⁰. Disons-le

plus crûment: la fiction recommence infiniment pour empêcher une crise de manque. Ce désir de fiction est palpable chez Gray, qui redonne une grande puissance au récit: l'histoire bouillonne et avec elle, c'est toute la surface du film qui palpite.

Maintenant que les rapports entre le genre cinématographique et la forme ont été évoqués, il convient d'examiner les rapports entre le cinéma de genre et l'identité.

Les *Cahiers du cinéma* ont récemment sorti un numéro sur les séries télévisées, dont notre époque marque l'âge d'or; ils analysent un éventail des meilleurs œuvres. Le grand vainqueur est *Mad men*, une série consacrée aux leaders d'une agence publicitaire dans l'Amérique des années 1960. Jean-Sébastien Chauvin déclare: « Tout dans cette magnifique série semble pris dans les rets de la perfection plastique et du contrôle absolu. En ce sens, *Mad Men* se vit en véritable série d'auteur, travaillée par un inconscient cinéophile [...] »²¹. Le critique analyse une « dimension iconique, glacée, presque fantomale », qui transforme les personnages en « idéal plastique, aussi immortel qu'une image »²². Cette structure est évidemment un « leurre », car les personnages « tentent de faire tenir debout un monde qui risque sans cesse de s'évanouir, troué de moments d'étrangeté où viendraient se nicher la folie et la dépression »²³. Le critique conclut alors: « En ce sens, cette série cinéophile a intégré les codes du cinéma moderne et ses accès d'opacité, son esthétique héritée du classicisme hollywoodien. »²⁴ Il est ici frappant de voir que toutes les caractéristiques relevées, du matériau « vintage » jusqu'à l'es-

19. Entretien avec James Gray, *Les Cahiers du cinéma*, n° 639, *op. cit.*, 90.

20. Eisenzweig Uri, *Le Récit impossible*, Paris, Christian Bourgois éd., 1986, p. 85.

21. Chauvin Jean-Sébastien, « Il faut sauver le soldat Draper », *Les Cahiers du cinéma*, n° 658, juillet - août 2010, p. 8.

22. *Ibid.*, p. 8.

23. *Ibid.*, p. 9.

24. *Ibid.*, p. 8.

thétique visuelle, en passant par le traitement narratif, l'influence cinéphile, l'hommage classique et la suprématie de l'« auteur », pourraient être attribuées à James Gray. *Les Cahiers du cinéma* aiment *Mad Men* pour les mêmes raisons qu'ils détestent Gray. Qu'est-ce qui dérange, alors, chez le cinéaste ?

Dans l'ouvrage historique *Le Royaume de leurs rêves – La saga des Juifs qui ont fondé Hollywood*, Neal Gabler explique le choix des immigrants de fonder une industrie cinématographique. Les fondateurs hollywoodiens ont d'abord été rejetés à la marge de la société américaine pour leur judéité : ils étaient accusés de conspirer contre les valeurs traditionnelles de l'Amérique, et de menacer les structures du pouvoir. « [P]our comprendre ce qui, peut-être, fut aux yeux des Juifs le principal attrait du cinéma, il faut aussi comprendre leur soif d'assimilation et la manière unique dont les films étaient susceptibles d'assouvir cette soif. Si les Juifs se virent interdire l'accès aux cercles fermés de la distinction et du prestige, les films leur offrirent en revanche une alternative ingénieuse. Dans le cadre des studios et à l'écran, les Juifs eurent tout simplement la possibilité de créer un nouveau pays – un empire à part entière, pour ainsi dire *leur* empire –, où non seulement ils seraient admis, mais qu'ils gouverneraient. Ils allaient façonner cet empire à l'image de l'Américain prospère. Ils allaient créer ses valeurs et ses mythes, ses traditions et ses archétypes. »²⁵

Cette correspondance entre deux espaces à conquérir, le territoire géographique et le territoire cinématographique, se retrouve régulièrement dans l'histoire hollywoodienne. On peut citer Kazan pour l'époque classique ; on évoquera particulièrement Scorsese pour l'époque du Nouvel Hollywood, car

le cinéaste présente des similitudes avec Gray. A ses débuts, Scorsese est animé par un désir de cinéma d'auteur à l'identité propre, échappant à l'hégémonie des studios ; c'est pourquoi il participe au mouvement du Nouvel Hollywood. Ses premiers films relèvent de la « *petite* forme » du film de gangster, ils sont centrés sur la communauté *italienne*. Ces composantes resteront toujours présentes dans son œuvre, mais son désir parallèle de s'inscrire dans la grande tradition hollywoodienne le pousse depuis quelques années vers des films de genre « noble » (film historique, biopic), de « *grande* forme », questionnant l'identité *américaine*. Aux yeux de tous, Scorsese emblématise aujourd'hui le film de gangsters ; or ses œuvres illustrent cette tension identitaire. Le film de gangster révèle une contradiction, que Scorsese s'est efforcé de creuser. Le cinéaste révèle la puissance subversive de la mafia, posée comme un contre-pouvoir de l'Etat associé à la marginalité, par son rapport à l'interdit et à l'illégalité. Mais, si marginaux soient-ils, les gangsters aspirent à entrer dans la norme du rêve américain. Ils sont empreints d'un désir de réussite au sein de la société capitaliste, et tendent à quitter leur communauté d'origine. L'idéologie libérale des gangsters, le fonctionnement de leur structures économiques, sociales et politiques, semblent dictés par l'*american way of life* lui-même. Selon Yannick Mouten, chez Scorsese cette microsociété est moins « la réaction d'un groupe social marginalisé qu'une tentative d'adaptation sociale des membres d'un groupe d'une minorité ethnique. »²⁶ La critique idéologique a ainsi vu alternativement une apologie ou une dénonciation du capitalisme dans le film de gangster. La mort finale du malftrat, qui est une

25. Gabler Neal, *Le Royaume de leurs rêves – La saga des Juifs qui ont fondé Hollywood*, Paris, Hachette Littérature, 2005, p. 16.

26. Mouten Yannick, « La Trilogie des gangsters », in Estève Michel (éd.), *Martin Scorsese*, Paris, Lettres modernes Minard, collection « Etudes cinématographiques », volume 68, 2003, p. 87.

caractéristique du genre, serait significative d'une idéologie : une ascension sociale trop élevée dans la hiérarchie des classes sociales a toujours une conséquence mortelle, dit le film de gangster, qui justifierait ou dénoncerait ainsi le système des classes.

On comprend mieux pourquoi le thème du déchirement identitaire, du conflit social, s'exprime dans le cinéma de genre. Pour Gray, dont le rêve serait de « faire des films qu'on puisse voir, comprendre et ressentir dans cinquante ans »²⁷, le film de genre, parce qu'il est issu du cinéma de masse, permet d'accéder au mythe. En effet, une certaine opinion voit dans le cinéma de genre l'expression d'un imaginaire collectif ; sa structure formelle de répétition et de permanence le rapprocherait du récit mythique. Le film de genre permet ainsi de participer à la perpétuation des valeurs et des mythes américains. Mais dans le même temps, précise N. Gabler, les genres hollywoodiens « bas » hiérarchiquement (auxquels le film criminel se rattache) ont souvent « épous[é] la cause des perdants et des solitaires, des boxeurs, des employés d'abattoir, des camionneurs, des mineurs, des tricheurs professionnels, des détectives privés, des racketteurs, des arnaqueurs et de tout ce qui pouvait passer sous la lie de la Grande Dépression. »²⁸ Le film de genre « bas » permet donc d'inscrire les minorités, les faibles et les marginaux dans la Grande Histoire, de placer des comportements jugés « antisociaux »²⁹ au cœur du médium produisant la norme sociale. L'accès au cinéma de genre constitue donc tout à la fois une soumission et une domination de la norme ; il est double.

Autrement dit, le cinéma de masse est trop esclave de la *norme* pour qui souhaite renouveler le cinéma de genre ; mais il représente une

marge pour qui souhaite renouveler la tradition du cinéma d'auteur.

On doit conserver cette dualité, cette tension pour analyser l'œuvre de James Gray : il est le créateur d'un cinéma de genre *et* d'auteur, il est à la fois américain *et* juif. On a souvent reproché à son cinéma d'être nostalgique ; on a été agacé par l'omniprésence de la figure paternelle, mise en récit par le matériau mythique et incarnée par des acteurs du Nouvel Hollywood. A mon sens, la figure de la paternité traduit moins un goût du passé qu'une problématisation de l'héritage. Rappelons que les mythes, grecs et bibliques, sont qualifiés de *fondeurs* car ils avaient pour fonction originelle d'expliquer la création d'une civilisation ou d'une communauté. Chez James Gray, les pères vieillissants sont les tenants d'un ancien monde, qui est en cours d'effondrement. Ils étaient les représentants d'un monde double : les pères, *dans* les films, sont immigrés, placés au carrefour de deux terres. Les pères *des* films sont les créateurs du Nouvel Hollywood, qui avaient hybridé le cinéma de masse hollywoodien avec le film d'auteur européen des années 1950-60. Le cinéma contemporain de Gray pose donc la question de l'héritage de cette identité culturelle et cinématographique foncièrement double. Le recours au mythe peut être perçu comme ennuyeux formellement ; mais il s'avère nécessaire pour celui qui interroge les notions de transmission identitaire et de fondation communautaire. Rappelons que le mythe d'Œdipe, avant d'être le récit d'un parricide, est celui de la fondation d'un royaume par un homme en *exil*, sans terre. D'abord écarté du royaume parental pour empêcher toute transmission, il y est finalement ramené par l'errance exilique, où il accepte malgré lui le terrible héritage paternel.

C'est l'issue fatalement *funeste* de ce parcours *circulaire* qui nous intéresse, notamment parce qu'elle agace particulièrement la critique. Le

27. Entretien avec James Gray, *Les Cahiers du cinéma*, n° 639, *op. cit.*, p. 91.

28. *Le Royaume de leurs rêves*, *op. cit.*, p. 235

29. *Ibid.*, p. 235.

cinéma de Gray est volontairement « élégiaque »³⁰. Cela correspond à une conception cinématographique particulière : « A mon sens, oubliez le reste, toute œuvre d'art a pour sujet la mort : l'espèce humaine essayant de faire avec sa propre mortalité. Cette conscience nous différencie des autres créatures vivantes. On n'y pense pas tous les jours, on est même très fort pour l'oublier ; mais pour moi l'art est une forme de religion : c'est une manière d'assumer le fait d'être mortel. »³¹ La nuit nous appartient, les ténèbres nous appartiennent : l'influence du Caravage se ressent dans cette démarche de domestication de l'obscurité. Il est vrai que Gray contemple des personnages qui meurent lentement, progressivement au cours de l'intrigue tragique ; eux-mêmes sont interpellés par la puissance hypnotique des corps agonisants. Citons notamment le travelling qui embrasse au ralenti la scène d'égorgement dont Bobby est témoin, dans *La Nuit nous appartient*. Pensons également aux scènes de *Little Odessa* et de *The Yards* où les héros vont au chevet de leur mère : la veillée de la malade ressemble déjà à une veillée mortuaire. *Little Odessa* n'est d'ailleurs qu'un film sur l'attente de la mort. Quand Joshua contemple le visage inconscient de sa mère, il ne fait rien d'autre que regarder la mort venir. Inversement, quand il braque une arme sur la tête de son père et le tient longuement en joue, il tente de précipiter une mort longuement désirée, mais échoue à *achever* celui qu'il hait.

Cette dimension funeste est inscrite dans la matière tragique des œuvres qui inspirent les films. A une différence près : dans les mythes et chez Shakespeare, le conflit mortel déchire un clan *royal*. La crise familiale correspond à un ébranlement du

pouvoir *dirigeant*. Dans le film criminel, c'est une famille immigrée, prolétaire ou *hors-la-loi* qui s'entretue. Dans *Little Odessa*, le clan est complètement *marginal* : Brighton Beach est une enclave hermétique, comme *hors* de l'Amérique ; le ghetto juif ressemble à une immense ruine européenne, plongée *hors* du temps. La communauté russe évolue dans un système économique qui est *hors* de la légalité : elle ne vit que du servage à la mafia locale.

Or, dans la réalité, la population que ce cinéma représente s'est emparée du film criminel pour en faire son emblème. Je désigne notamment le phénomène des gangs, et plus largement les groupes marginaux qui « zonent » dans l'espace urbain. Le terme est ici employé dans son sens premier de « non-lieu ». Autrement dit, lorsque le langage courant parle de « zonards », il désigne des *sans terre*. Le culte du clan, voire du gang, implique la nécessité d'exhiber son appartenance. Souvent, les signes d'appartenance sont d'autant plus corporels que les moyens économiques sont faibles : faute de possessions matérielles, c'est le corps lui-même qui est engagé dans le processus de représentation. On tatoue sa peau, on la marque, on se pare de certaines couleurs pour signifier son allégeance. On tient les murs, on impose sa présence physique par une certaine posture, à un certain endroit. La culture du rap et du hip-hop a lancé le concept du « représente » : l'argot dit par là qu'on tient lieu d'un groupe. Or, que donne-t-on à voir de soi quand le film criminel nous « représente » ? Une image ambiguë qui dépeint une conquête de la société, où les critères d'adhésion à la *norme* sont à la fois subvertis et parfaitement imités. Mais on donne aussi une image macabre de soi.

Dans la « tragédie de la famille-mafia shakespearienne », on lutte dans le sang pour la survie du clan. La forme et le fond s'épousent parfaitement dans le dispositif feuilletonesque de la saga (*Le Parrain*) ou de la série (*Sons of anarchy*, *Les*

30. Entretien avec James Gray, *Positif*, n° 477, *op. cit.*, p. 16.

31. Entretien avec James Gray, *Positif*, n° 562, *op. cit.*, p. 27.

Sopranos) affectionné par le genre, où le flux fictionnel, appelé à se régénérer indéfiniment, tient du processus vital. On appelle à sauver la progéniture pour pouvoir continuer à produire du récit. Mais chez James Gray il n'y a pas d'appel au secours ; c'est un mouvement inverse où l'étroite communauté se replie sur elle-même, sur son propre effondrement. « I never needed everyone else anyway » répond Leo à sa mère qui s'excuse qu'il n'y ait jamais eu « personne d'autre » qu'eux deux au monde, personne pour les protéger et personne à protéger. Pas de prolongation du combat ici. À l'intérieur de soi ça tressaute et ça palpète encore, mais on est presque déjà mort. Voilà justement ce qui est décrié chez James Gray.³²

Je justifie maintenant ma référence à la réception de *Mad Men*. On aime assister aux attermolements et aux conflits intérieurs des puissants de la société, des publicitaires posés comme les *fabricants du rêve* qui alimente l'Amérique idyllique des années 1960. Mais on déteste assister au conflit physique des classes opprimées, de la communauté de parias justement modelée par les valeurs et les mythes créés par les puissants. On déteste voir le conflit mortel qui justement résulte d'une soumission assumée à la norme, d'une tentative d'entrer dans le rêve. Sous le vernis de l'apparence, on découvre une pourriture intérieure, nous dit *Mad Men* qui, en filmant la détresse d'une blonde iconique de l'*american way of life* ou les tourments psychiques d'un golden boy, ne fait que reprendre le mythe de l'Amérique moderne qu'a emblématisé Marilyn Monroe. Mais à ce schéma mythique de l'opposition binaire, Gray répond par un monolithisme radical, qui déplaît franchement. Si les personnages sont tourmentés par des désirs doubles et contradictoires, certains n'en demeureront pas moins univoques : dans *Little Odessa* ils sont

torves, haineux, impuissants, pauvres, condamnés. Pas de système d'opposition ici. *Little Odessa* est un film de petites raclures, où Gray ne sauve personne : le père maltraite ses enfants, donne son fils à la mafia, trompe sa femme agonisante ; le fils abandonne une mère malade, frappe son père, provoque la mort de son frère.

Ce type de film criminel magnifie ses héros, mais ce n'est pas par le déchaînement d'une violence vengeresse et subversive. Les scènes d'action ne sont jamais spectaculaires, mais toujours litotiques, filmées sans musique ; la violence n'est jamais infligée, elle est toujours subie. Si les héros sont sublimés, c'est par un travail de fixation dans l'image de l'effondrement, qui baigne l'œuvre par la prolifération de scènes de chute et d'agenouillement. Les personnages sont iconisés, comme le révèle le modèle de l'art religieux, choisi pour élaborer l'esthétique cinématographique.

Celle-ci est d'ailleurs reprise aux films de gangster du Nouvel Hollywood, plus particulièrement à Scorsese et Ferrara. On peut juger cette représentation complaisante ; mais il faut aller jusqu'au bout de l'analyse et en questionner les implications.

Catégoriser ces films disparates sous une même appellation, comme le fait la critique, contribue à les insérer dans les pratiques sociales³³. Or la récupération de ce cinéma par les communautés de la marge, qui visent ainsi à s'emblématiser, confère un statut spécial à la fiction. Dans un contexte d'isolement social et de dépossession économique, le groupe est invisible géographiquement et non identifiable par des signes matériels. J'ai suggéré que c'était le corps qui devait alors engager sa présence, être marqué et mis en scène dans l'espace public. On montre qu'on existe dans une fiction traversée par la question de la survie ; dans une fiction qui esthétise au plus haut

32. « Du bon usage du film de genre », *op. cit.*, p. 38.

33. Voir Moine Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002, p. 5.

point la communauté, dans une fiction qui aspire chez Gray à provoquer une pure jouissance plastique des images, une pure délectation de l'émotion. Les objectifs de cette représentation n'obéissent pas aux critères consensuels de l'œuvre d'art; ils ont affaire avec des questions de vie et de mort, troubles et ambiguës. Car dans les films de Gray, qui peuvent eux aussi être représentatifs d'une certaine communauté, le corps qu'on exhibe pour afficher son identité est un corps *mort*.

Cette donnée, qu'on se contente ici de pointer, mériterait une analyse profonde. C'est le cœur du cinéma de Gray, et plus généralement d'un certain cinéma dans lequel il souhaite s'inscrire, dans lequel la critique achève de le catégoriser. Or cette donnée est riche d'implications, esthétiques et politiques.

Gray ne filme qu'une seule fois un spectacle. Dans *Two Lovers*, le héros espère séduire la femme qu'il aime lors d'une virée nocturne. Dans la voiture, il s'est déjà livré à une improvisation de rap pour divertir le groupe de jeunes filles. Arrivé dans la boîte de nuit, il observe la démonstration de hip-hop d'un danseur placé au milieu de la piste. Il se lance au milieu de l'arène pour l'imiter. Là, sous le regard de la foule et de la femme désirée, il engage son corps dans un spectacle dont il ne connaît rien mais qu'il improvise. Qu'importe que les mouvements soient maladroits face aux dizaines de regards: on joue le tout pour le tout ici, et une fois que le corps a choisi de *s'engager*, une fois qu'il est lancé dans la scène, on s'abandonne, on *s'immerge* totalement dans la danse.

La critique journalistique aimerait arracher l'œuvre à son espace cinématographique, pour lui trouver un ancrage extérieur. Son échec lui fait déduire une politisation douteuse de l'œuvre: le recours au mythe traduirait une nostalgie, voire un « climat de la restauration des valeurs traditionnelles de l'Amérique »³⁴. Mais Gray est littéralement collé à son histoire, impossible de le déraciner du récit. La critique ne voit pas que les enjeux politiques et esthétiques se situent justement dans l'adhésion à la fiction.

Or ne pas vouloir voir les implications de l'*immersion* du cinéaste dans le geste de représentation (le cinéma de genre), et de l'*immersion* du personnage dans le geste représenté (la danse, la lutte), ce n'est pas seulement une faiblesse de l'analyse esthétique. C'est aussi un acte politique. Car le choix de la tristesse et de la submersion dans le malheur n'est pas neutre, ni politiquement ni esthétiquement. Surtout quand le film est cantonné à la pure catégorie codifiée du « cinéma de genre ». Cet acte de dénomination, rappelle R. Moine, fait de lui un « outil de communication, une médiation culturelle, idéologique et sociale »³⁵.

« Je me sens léger comme une plume, à cause de la drogue » *prétexte* Bobby au dealer, pour prononcer le nom de *code* qui alertera la police. Mais les *paroles codées* font aussi sens: à ce moment là, le héros est véritablement semblable à une plume, ballotté et précipité dans le cours des événements, et surtout *submergé* par la peur.

34. « Abus d'images », *op. cit.*, p. 24.

35. *Les Genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 5.