

# La part de l'absent

Pierre Jailloux

«L'image de la patrie lointaine fait de notre présence au monde une présence distraite, une présence absente ; le nostalgique, troublé par la douceur du vague à l'âme, envoûté par l'alibi du passé, est comme un somnambule ici-bas».

Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*<sup>1</sup>

**Lorsqu'on l'interroge sur sa plus grande émotion cinéphilique, James Gray évoque le bref regard lancé à la caméra par la Judy de *Vertigo* (1958, Alfred Hitchcock), juste avant le flash-back explicatif : «Elle regarde la caméra et dit simplement : «Regarde-moi. C'est ma vie»<sup>2</sup>. Prise pour une autre par Scottie, déchirant un masque pour exhiber son visage, elle nous conjure alors de la regarder en face, pour ce qu'elle est. Il y a indéniablement du fantôme chez la jeune femme, trace d'une autre qui fait retour et se confond avec sa présence. Il y a aussi du revenant chez les personnages de Gray : parce qu'ils reviennent effectivement sur les pas d'une origine perdue, saisis par le mal du pays ; parce que l'absence (ce qu'ils ont été, ce qu'ils ont raté, ce qu'ils auraient pu être) accompagne leur démarche, comme l'ombre le corps.**

## Dynamique suspensive

Prolongeant sa propre destinée de petit-fils d'immigrés russes venus trouver refuge en Amérique, James Gray a emprunté dans ses premiers efforts autant de voies pour refaire le chemin, accomplissant par conséquent un double mouvement : celui de l'exil, géographique et familial, quittant ses racines pour arpenter un nouveau monde ; celui du retour, soit la trajectoire inverse. Dans ce cinéma se conjuguent ainsi la fuite et les retrouvailles, le trajet qui amène loin de soi, et celui qui y ramène. Une dynamique suspensive motive donc le parcours de ces films, l'échappée initiale ne ramenant qu'à son point de départ : le télescopage des premières et des dernières images en offre un raccourci saisissant.

*Little Odessa* (1994) s'ouvre sur le regard en très gros plan de Joshua (Tim Roth) émergeant lentement des ténèbres, annonçant le plan final, un gros plan du même personnage, cette fois identifiable, sonné par la tragédie et esseulé dans sa voiture. Il est difficile d'affirmer que tout le film est un immense flash-back nous ramenant au point de départ, ou si les deux plans sont déconnectés dans le temps. La première hypothèse semble cependant la plus défendable, tant le regard se teinte de la même stupeur et d'un effondrement similaire, plongé dans une nuit environnante qui se lit aussi dans les yeux. Par conséquent, l'ultime plan révélerait à *retardement* le contexte et les raisons du premier, météore orphelin de la narration. Entre le premier et le dernier plan, se glisse la même

différence qu'entre la lumière de l'aurore et celle du crépuscule – cette lumière mystérieuse qui vient se coller au visage de Joshua. Entre-temps, celui-ci a perdu sa mère, son frère, son amie. Au fond, son retour parmi les siens n'aura rien changé à leur absence : la mort n'aura été que la confirmation temporelle de leur éloignement spatial – leur présence ne pouvant, dans les deux cas, que subsister sous forme d'*image*. C'est bien sous le modèle du portrait mortuaire que survit sa famille, dans le pénultième plan du film, qui nous montre pour la première fois la mère entourée de ses deux enfants. Où situer ce plan dans le récit ? Image flottante, libre de toute attache, cette parenthèse de félicité familiale évoque autant un rapprochement qu'un éloignement, vision funèbre d'une union vue *après coup*, et qui se dissipe dans un fondu enchaîné pour hanter l'esprit d'un Joshua déjà ailleurs. Revenir sur les lieux, c'est revenir sur des images, et les condamner à n'être que cela : Joshua n'est jamais sorti de sa voiture.

De la même manière, Leo (Mark Wahlberg) de *The Yards* (2000) semble n'être jamais descendu du métro, du premier au dernier plan du film. La même nuit originelle, ici celle d'un tunnel, prélude à l'apparition du personnage, ouvrant à la même indécidabilité au sujet de la place du plan dans le récit (annonce-t-il le retour de l'enfant prodigue, ou appartient-il déjà au codicille ?). Les retrouvailles de Leo avec sa famille maintiennent cette dernière dans la même distance infranchissable : après les barreaux de la prison, la mort (celle d'Erica / Charlize Theron), ou bien la déception de celle qui aurait imaginé autrement son enfant, et qui par conséquent efface sa présence effective (la mère de Leo / Ellen Burstyn). Rien de fondamentalement modifié, donc : le premier plan le disait déjà, en combinant l'avancée du métro (la progression) au recul de la caméra embarquée (la régression), annulant le mouvement désiré, la métaphore du trajet de l'obscurité à la lumière s'abolissant dans un surplace rempli d'amertume (la victoire finale de la justice ne s'accomplissant que par le renoncement à sa famille de substitution).

Une telle victoire à la Pyrrhus, commune aux films de James Gray, n'est pas moins éclatante dans *La Nuit nous appartient* (*We Own the Night*, 2007), qui conditionne l'appartenance de Bobby (Joaquin Phoenix) à sa famille au prix de son amour (le départ d'Amada / Eva Mendes), autre famille de remplacement. Une nouvelle fois, l'absence empêche l'accomplissement personnel. Le retour à l'esprit de famille (plutôt qu'à la famille elle-même), semble tout remettre dans l'ordre en effaçant les traces d'une autre vie sur son passage (Amada, mais aussi la liberté d'une vie choisie), en se calquant sur une figure disparue (celle du père, pesant de tout son poids sur les vivants par-delà la mort), infirmant ainsi toute évolution réelle : retour à la case départ, comme si tout le reste n'avait été que la vie rêvée de Bobby. L'accomplissement final est bien un trompe-l'œil, plénitude se déployant sur du vide. Issu lui aussi de l'obscurité dans un premier plan au ralenti onirique, Bobby semble porté vers une créature, littéralement « de rêve »,

en la personne d'Amada. À la fin, il croit la voir dans l'assemblée venue assister à sa remise de diplôme. Las : l'exaucement des vœux paternels s'épanouit sur une disparition, qui semble devoir nier tout ce que le film nous avait montré jusqu'à présent.

Si la vie commence « par une naissance, une oeuvre peut commencer sous l'empire de la destruction : règne des cendres, recours au deuil, retour de fantômes, nécessaire pari sur l'absence »<sup>3</sup>. *Two Lovers* (2008) propose un semblable processus autodestructeur. Le film débute par une tentative de suppression (celle de Leonard / Joaquin Phoenix) qui permet à nouveau de faire surgir son personnage d'entre les morts : non plus d'une bouche d'ombre, mais des abysses aquatiques. Encore une fois, la lecture métaphorique de régénérescence par l'eau se voit contredite par le désenchantement final. La tentative d'une autre vie, tout droit sortie des songes, n'aura pas contrarié le retour à la maison mais surtout à ses valeurs : la vie rêvée sera de peu de poids (de celui qu'ont les rêves, justement) par rapport à l'inertie de la réalité, et Michelle (Gwyneth Paltrow) un poids plume au regard d'une Sandra (Vinessa Shaw) lestée de ses parents – et d'une fusion patrimoniale. Les velléités d'affranchissement se heurtent encore une fois sur sa négation, reléguant au rang de fantôme (son ex-fiancée) et d'idéal (Michelle) toute aspiration à l'inédit. La tentation de Venise a fait long feu, et ne tendait qu'au retour : le plan final (Leonard dans les bras de Sandra, au milieu des convives) aurait pu tout aussi bien être le premier.

*The Immigrant* (2013) ne contrevient pas à ces trajectoires contradictoires et stérilisantes. Tout indique une progression pour Ewa (Marion Cotillard), ouverte aux possibles du rêve américain. Le premier plan conduit pourtant à une nouvelle impasse : la statue de la Liberté n'accueille pas les immigrants parqués sur un bateau, mais leur tourne le dos. Davantage qu'une annonce symbolique (le nouveau monde ne tend pas les bras aux nouveaux venus), la configuration impose un renversement : la caméra ne s'approche pas de cette promesse d'avenir, et au lieu d'être aspirée par les horizons de l'aventure, s'en éloigne en un zoom qui nous ramène au point de départ (le bateau), et une forme floue au premier plan tournant également le dos à son spectateur. Singulier effet de surplage, comme si toute projection vers l'avant était impossible. Pendant tout le film, Ewa ne quittera pas New York, et les retrouvailles finales avec sa sœur ne feront que confirmer un état initial (de même, Orlando / Jeremy Renner, retrouvant la rivalité de son cousin Bruno / Joaquin Phoenix, ne fait que bégayer une histoire ancienne). La véritable épopée sera reléguée hors champ, et l'échappée finale verra son allure contrariée au sein même du cadre : à travers une fenêtre, la barque menant Ewa et sa sœur vers un avenir prometteur ; dans un miroir, Bruno s'éloignant piteusement vers un sombre destin. Le plan convoque une progression et une régression, un avenir et un passé, deux présences condamnées à l'image. Pourtant, dans le cadre, la trajectoire semble la même,