

La nuit, chemin faisant

We Own the Night. Film de James Gray. États-Unis, 2007, 117 min.

Guillaume Lafleur

Numéro 221, juillet-août 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16875ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lafleur, G. (2008). La nuit, chemin faisant / *We Own the Night*. Film de James Gray. États-Unis, 2007, 117 min. *Spirale*, (221), 7–8.

La nuit, chemin faisant

WE OWN THE NIGHT Film de James Gray
États-Unis, 2007, 117 min.

par GUILLAUME LAFLEUR

L'accessibilité renforcée des films peut désorienter le spectateur et provoquer une perte d'intérêt. Dans ce contexte, les critères accolés à la définition d'un « bon film » s'étiolent. C'est alors que l'emballage sous lequel on distribue l'œuvre filmique devient la bouée de sauvetage du discours critique. Les bonus d'un DVD permettent en amont la création d'un récit « officiel », celui du tournage, selon les termes consensuels du publiereportage, rappelant les obstacles, défis et innovations ayant eu cours sur le plateau. Le film peut donc être pensé d'avance, contre les détracteurs éventuels et les récits divergents du verbiage officiel.

Dans ce contexte hostile apparaît un film américain, *We Own the Night* de James Gray, brûlé au firmament du box-office, repère intangible dans le chantier en friche de la cinéphilie qui a motivé Coppola à se lancer dans une faste carrière viticole, la cinquantaine passée. Voilà une référence puissante, à laquelle la critique, de nos jours, est rarement insensible. C'est ainsi qu'on liquidera allègrement un film, en lui accordant deux petites étoiles sur un tableau où se mêle rien et tout, tiré à des millions d'exemplaires et distribué sur un papier où l'on se noircit journellement les doigts. Pareille méthode d'appréciation loge à même enseigne que l'estampe coup de cœur normative, qui économise les conseils mal vus, avec ses flagorneries déplacées. Deux étoiles c'est peu, et c'est ainsi qu'un film se passe de commentaires comme de spectateurs. Logique, car nous avions entrevu l'affiche du film, mais pas plus. D'ailleurs, quel était son titre, déjà ?

Subjectivité et filiation

Notre travail débute lorsque nous cherchons à comprendre le propos du film, sans égard pour son insuccès. Que raconte-t-il ? D'abord, une histoire d'hommes, de filiation et de loi. Autrement dit, exactement ce qui hante le cinéma américain des dernières années, peut-être le meilleur, inquiet de ce qui advient comme de

ce qui échappe à la vue de ses protagonistes. En somme, il y est question de destin. Voilà un cinéma où les trajectoires subjectives se butent à l'épreuve du sens. À cet effet, dans des films aussi variés que ceux de Spielberg, de Wes Anderson ou de James Gray, ou encore d'Arnaud Desplechin en France, il ne s'agit pas d'engranger la manne d'un discours intergénérationnel de bon aloi, mais d'exprimer une inquiétude face à un monde agité, leuré par le miroitement de ses représentations où, dans le même mouvement, se perd de vue la source des aspirations et leurs conséquences.

Gray s'applique à exposer tel état de choses dans un contexte des plus appropriés : celui de la vie interlope, avec ses oiseaux de nuit. Ce monde, réglé et codé sous des dehors désordonnés, est balisé géo-historiquement dans le New York de la fin des années 1980, avant l'ère Giuliani où les manœuvres de l'ordre feront baisser le banditisme de quelque quatre-vingt pour cent. C'est dans ce contexte, où prolifèrent complaisamment les acteurs de la brigande qu'évolue le héros de Gray (Joaquin Phoenix). Gérant d'une boîte de nuit au succès grandissant, il consent aveuglément au désordre, en porte-à-faux avec sa famille (son père, son frère, membres du corps policier de la ville).

Précisons que *La nuit nous appartient* (« *We Own the Night* ») est une formule célèbre inscrite sur un badge orné d'une tête de mort, que portait une escouade new-yorkaise à sa veste. Cette assertion prédatrice, qu'un gang de rue aurait pu reprendre à son compte, illustre bien l'ambiguïté dans laquelle est plongé notre protagoniste. Cela dit, le cinéma d'action et en particulier les westerns américains ont maintes fois privilégié l'illustration de relations tourmentées, balançant entre l'ordre et la déviance. Peckinpah, Leone, Woo, Scorsese encore récemment (*The Departed*), pour ne nommer que ceux-là, en ont fait leurs choux gras et, dès lors, que peut-on apporter de nouveau sur ce terrain marqué par des

signatures fameuses ? Répondons en soulignant que le film exprime un récit d'apprentissage, dont l'argument psychanalytique concernant la figure du double n'est jamais simpliste, ou au service d'une démonstration, pour légitimer une logique fictionnelle préétablie.

Plutôt, la stratégie narrative de *We Own the Night* est exigeante et rondement menée : elle repose principalement sur des effets de tension entre la situation dramatique dans laquelle se trouve le protagoniste et l'espace qu'il traverse. Détaillons, par une mise en contexte : le film débute par une séquence d'alcôve, où la compagne de Phoenix (Eva Mendes), étendue dans une pose suggestive, le convainc de la caresser. Mais on vient à l'instant frapper à la porte de ce réduit attendant au bar et il leur revient en mémoire une rencontre familiale à laquelle ils sont conviés en soirée, pour souligner la promotion du frère (Mark Wahlberg) au grade de commandant.

Cet exemple vient exposer un rapport précis entre deux types d'espaces, soutenant dans la fiction la dynamique oppositionnelle énoncée plus haut. Ainsi, Joaquin Phoenix quitte la pièce, s'engage dans un couloir menant à un balcon qui surplombe une piste, où danse une foule extatique. Le plan où l'on voit alors Phoenix de dos expose sans ambages sa situation de maître des lieux. Ce déroulement de la séquence correspond à une mise en place que le déploiement ultérieur s'appliquera à déconstruire. Déjà, lorsque le couple pété au hasch arrive à la fête du frère, filmés depuis le haut d'un escalier, ils surplombent un moment les convives, mais de façon ambiguë. Le contrechamp montre à la suite le père et le frère, petites silhouettes au fond de la salle des réjouissances. Nous y voyons la fracture, posée entre le couple et le cadre propre au monde des gardiens de la loi, où ils viennent faire un tour. Un tel moment est déterminant dans l'illustration de la dynamique oppositionnelle entre Phoenix et sa communauté élargie. La suite du film consistera à exposer

la façon dont ce dernier peut l'affronter et traverser le brouillard qui le sépare de la communauté où, pourtant, il pouvait jouir en paix. Sur ce chemin, la mort advient sans métaphore, par le biais de la violence, du crime.

Séquences clés

Trois séquences importantes viennent ainsi scander la traversée en question. Elles succèdent à la découverte par le protagoniste principal des liens directs entre le parent du propriétaire de sa boîte de nuit, qui le reçoit chez lui comme un fils et que gave sa femme, et un trafic de drogue à très grande échelle. À la suite de la tentative d'assassinat de Mark Wahlberg, orchestrateur d'une descente dans la boîte, Phoenix offre ses services aux flics. La première séquence clé est celle-ci : ayant dissimulé un micro dans un briquet, le protagoniste accompagne quelques gredins étroitement surveillés dans un atelier où est répartie en sachets quantité de cocaïne. Ici, la tension est extrême et la séquence engage une grande force dans l'énonciation visuelle de l'action, entièrement dévolue au regard soutenu par le protagoniste. Cette donne est soulignée par les masques que doivent porter sur la bouche tous les hommes en présence, afin de se prémunir contre la poussière de coke. Le mouvement de la caméra correspond alors, pendant les premiers plans, au regard que Joaquin Phoenix pose sur les lieux et que, par effet d'identification, le spectateur découvre au même moment. Dans cette symbiose entre divers points de vue, la confrontation à une violence sourde est habilement exprimée, avec une bande-son minimale.

La deuxième séquence confirme la perte de repères dans laquelle se trouve maintenant le protagoniste. En proie à l'errance après sa confrontation dans l'atelier de mise en sachets de la coke, sous la protection des autorités à l'instar de sa femme, il vit dans les hôtels et c'est dans ce contexte qu'aura lieu l'une des poursuites les plus admirables qu'il ►

nous ait été donné de voir. Qu'un tel moment de maîtrise ait été à ce point ignoré illustre l'altération du jugement et de la perception de la critique normative. Nous y voyons un effet de condensation entre les enjeux de la dramaturgie d'une part, et les préceptes propres à la mise au point efficace d'actions pures, d'autre part. Détaillons : la séquence se déroule entièrement sous des torrents de pluie et met à rude épreuve les limites de la perception du spectateur qui est, une fois de plus, en symbiose avec celle du protagoniste principal. L'agencement d'ensemble des points de vue cherche à accentuer le dérèglement des perceptions. Privilégiant des angles en contre-plongée, depuis la voiture qui donne à voir une route embrumée où il pleut des cordes, on en vient à confondre l'assaillant et sa victime, le père de Phoenix (Robert Duvall). Ce dernier, se trouvant dans une voiture qui escorte celle du couple, est pourchassé par ce qui s'apparente à un vaisseau fantôme, puisque le brouillard insistant s'accorde aux points de vue de ceux que l'on assaille.

Feu et eau

Dans ces tensions que l'action du film met au jour, on remarquera un jeu des contraires qui est tout sauf anodin et qui met en cause une dynamique où, significativement, l'eau et le feu se confondent, l'un ne pouvant se penser sans l'autre. Micro caché dans le mécanisme d'un briquet que l'on découvre en vidant les poches de Phoenix (il a aussi des allumettes, quelle drôle d'idée pense le brigand filé qui va ainsi découvrir la filature); pluie torrentielle contribuant à perdre la trace des assaillants, de même que la cocaïne, dissimulée dans des fourrures par les trafiquants, ne sera découverte qu'à la faveur d'une trempette dans un bassin. L'attrait des contraires est l'élément essentiel de la dramaturgie par lequel s'élabore également, avec une grande cohésion, les séquences d'action. Le frère Wahlberg dira à Phoenix, lorsque ce dernier, bouleversé par la mort de son père, se décidera à rejoindre les forces de l'ordre : « *Papa a toujours dit que tu étais un meilleur tireur* ». Paroles qui, dans la bouche d'un frère, ont l'effet d'une étrange réminiscence de l'enfance.

Notre troisième séquence montre un moment de danger extrême, sans calcul, où Phoenix cherche à traquer l'un des principaux trafiquants en cavale dans de hautes herbes, près de marécages. La police met le feu aux herbes, mais le protagoniste, dans une partie de cache-cache forcément sanglante, fait usage de son arme, cherchant le criminel sous une épaisse fumée. Soutenir le regard : tel est donc le sujet de ce film, qui est une injonction à penser aujourd'hui les fonctions du cinéma, permettant l'expression précise de l'indicible trouble des liens. Autrement dit, il s'agit aussi de la confrontation au social à laquelle un sujet s'astreint, seule issue pour saisir son destin à bras-le-corps. Dans le processus d'identification entre le spectateur et le regard tout juste décrit, il semble que le film exhorte à savoir le regarder, sans égard pour les attentes qu'on lui porte déjà. ●

PORTFOLIO

par FRANÇOISE BELU

Renouer le dialogue

Tous les contes de fées, que Bruno Bettelheim a si subtilement analysés dans *Psychanalyse des contes de fées*, commencent par la formule magique « *Il était une fois* ». Elle est le sésame qui ouvre la porte du dialogue avec le lecteur ou avec l'auditeur, car l'enfant entend sa mère lui raconter l'histoire avant d'être capable de la lire. Après quoi, il s'endort pour une nuit peuplée de rêves libérateurs. Mais un soir d'hiver, une mère n'est pas venue lire d'histoire à sa fille, elle n'est même pas venue l'embrasser dans son lit et pendant bien d'autres soirs la petite fille a attendu en vain, parce qu'il est difficile pour une enfant de six ans d'admettre que sa mère est morte brutalement dans un accident de voiture. Ceci n'est pas un conte de fées, mais l'histoire de Karen Trask et toute son œuvre peut être vue comme la « sublimation » de cette absence.

Puisque la mère n'a pas pu continuer à lire de contes de fées à sa fille, Karen Trask en a écrit un elle-même. Dans le livre d'artiste *Tree stories* (2000), l'histoire intitulée « *One and Other* », mettant en scène deux arbres qui penchent l'un vers l'autre comme des amoureux, commence par la formule consacrée « *Once upon a time* ». J'ai vu récemment l'installation intitulée *Lit de Proust : en attente d'un baiser* (2006). Réalisée *in situ* en 2006, elle est restée telle que les visiteurs l'ont découverte en arrivant dans ce hangar typiquement montréalais situé en haut d'un escalier. La pièce évoquait, de ce fait, la chambre d'une personne décédée que le survivant garde dans l'état où elle était à la mort de l'être cher. La seule différence est que la longue bannière de papier matière qui était destinée à attirer l'attention des passants n'est plus suspendue à la fenêtre. En me la montrant, l'artiste m'a dit qu'elle avait agi comme Rapunzel, l'héroïne du conte éponyme, qui laissait descendre ses longues tresses blondes sur ordre de la sorcière, pour que celle-ci puisse accéder à la chambre où elle l'avait enfermée. Or, un beau jour, la personne qui monte en répétant les mots qu'employait la sorcière « *Rapunzel, Rapunzel, lay down your hair, so I can climb the golden staircase* » n'est pas la sorcière, mais celui que toute jeune fille espère rencontrer : le prince charmant. La personne dont l'enfant intérieur désire la présence est la mère. En reconnaissant qu'elle s'est conduite comme Rapunzel, l'artiste admet l'impossibilité de la satisfaction de son désir, puisque l'expression même « *conte de fées* » est synonyme d'irréalisme. Les passants dont la curiosité avait été piquée montaient voir l'artiste dans la chambre de Proust qu'elle avait reconstituée à sa manière. Elle lisait ou écrivait sur le lit de repos recouvert d'une courteline de papier matière dans lequel étaient incrustées des phrases d'*À la recherche du temps perdu*.



Karen Trask, *Cette nuit, Défaire*, La centrale galerie Powerhouse, Montréal (2008). Photo : Paul Litherland