

24 images

24 iMAGES

Amère victoire *Gran Torino* de Clint Eastwood

Édouard Vergnon

Number 141, March–April 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25220ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vergnon, É. (2009). Review of [Amère victoire / *Gran Torino* de Clint Eastwood]. *24 images*, (141), 66–66.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2009

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Amère victoire

par Édouard Vergnon



Clint Eastwood est au moins autant un cinéaste de la mémoire que de la famille et quand il se met lui-même en scène, il devient celui de la paternité contrariée et de l'adoption, l'une menant souvent vers l'autre. La difficulté du père à s'occuper de ses enfants était ainsi le sujet en creux des récits policiers de *Tightrope*, *True Crime* ou *Absolute Power*. Avec *Million Dollar Baby*, cette difficulté a pris une forme plus précise à travers l'histoire d'un vieil entraîneur en manque d'enfant. Dans *Gran Torino*, ce manque existe toujours, même s'il est plus effacé dans la narration, et il se double d'une forme d'incompréhension des enfants vis-à-vis du parent. Ce qui est très beau, c'est que dans les deux cas, le cinéaste ne s'appesantit pas sur l'échec de la relation familiale, n'en fait pas l'objet de son récit, mais le transforme au contraire en une véritable apologie de l'adoption.

Le dernier plan de *Gran Torino* laisse une impression paradoxale de victoire (paradoxale, car il y a quand même eu mort d'homme) et rappelle beaucoup celui qui clôt *Honkytonk Man*, lorsque l'adolescent tenait devant la tombe de son oncle la guitare de celui-ci. Aujourd'hui, il ne s'agit plus d'une guitare, mais d'un véhicule de collection. Chacun symbolise un legs spirituel, une émancipation, l'affranchissement salutaire de deux jeunes garçons au contact d'un homme qui leur aura finalement beaucoup appris de la vie. D'où le caractère initiatique de

ces rencontres, toujours filmées comme positives par le cinéaste quelles que soient la personnalité de l'adulte et la fin tragique à laquelle il peut être voué (cf. *A Perfect World*). Mais il y a plus, car outre l'approfondissement de cette thématique de l'adoption chère au cinéaste, *Gran Torino* est un film au moins aussi important que *Million Dollar Baby* pour appréhender l'œuvre d'Eastwood dans sa dimension la plus intime. Il s'y passe en effet quelque chose de nouveau et d'émouvant : Eastwood l'acteur ne s'est jamais filmé de façon aussi vulnérable et exposée. L'ouverture et la fin du film dans l'église en sont de parfaits exemples, puisque vivant ou embaumé dans son cercueil, le personnage y est à la merci des regards de chacun (y compris du nôtre), pour ainsi dire nu et sans défense. Voilà qui tranche avec l'œuvre antérieure, lorsqu'il lui revenait au contraire de toiser du regard ceux qui se mettaient en travers de son chemin. Pour la première fois donc, le regard a pivoté et, s'il est assez logique que ce changement d'axe s'opère en fin de carrière, on ne peut qu'être ému de voir le cinéaste-acteur illustrer de la sorte la vérité de son âge. Et puis il y a ce geste plusieurs fois répété de « tireur à mains nues » qui montre à quel point la figure de la vengeance (et du meurtre) a évolué dans son cinéma depuis *Unforgiven*. En 1992, il s'agissait encore pour le personnage de *revenir* tuer. Dix ans plus tard, à la fin de *Mystic River*, Kevin Bacon ne fait plus que mimer le geste et

aujourd'hui, dans *Gran Torino*, Eastwood fait semblant lui aussi de tirer et filme non plus la vengeance mais le renoncement à celle-ci. C'est en ce sens que la scène où, bouleversé, il brise la glace de la salle de bain, avec ce plan magnifique qui le montre ensuite assis dans la pénombre la main en sang, doit être vue comme un grand moment de vieillissement de l'œuvre, de sa profonde maturation, puisque ce que filme Eastwood ici, ce n'est rien d'autre que l'évolution d'un homme guéri de la violence contre les autres. Pour le reste, le cinéaste raconte son histoire avec cette honnêteté de *storyteller* qui n'appartient qu'à lui, en recourant à un mélange d'art poétique et de décontraction qui évoquent les sublimes derniers films de John Ford, notamment *Liberty Valance* et *Donovan's Reef*. Chemin faisant, il continue de décliner une esthétique toute personnelle de l'homme seul à mi-chemin entre le cavalier et la pitié, comme en témoignent ces nombreux plans où ON le retrouve debout ou assis, avec un contre-jour et des ombres qui mettent parfaitement en valeur la beauté de son visage. Car un film d'Eastwood dans lequel il joue, c'est toujours deux histoires filmées à égalité : celle du scénario et celle qui n'a pour cadre que la présence solitaire et picturale (on pense beaucoup aux autoportraits de Rembrandt) de l'acteur. 

États-Unis, 2008. Ré. : Clint Eastwood. Scé. : Nick Schenk. Ph. : Tom Stern. Mont. : Joel Coax, Gary D. Roach. Int. : Clint Eastwood, Christopher Carley, Bee Vang, Ahney Her. 116 minutes. Couleur. Dist. : Warner.