

Le héros et son mythe, le genre et la différence

Pierre Barrette

Number 145, December 2009, January 2010

Clint Eastwood, le passeur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62727ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Barrette, P. (2009). Le héros et son mythe, le genre et la différence. *24 images*, (145), 12–15.



Dirty Harry

LE HÉROS ET SON MYTHE, LE GENRE ET LA DIFFÉRENCE

par Pierre Barrette

We bury our sins, we wash them clean.
– Jimmy, à la fin de *Mystic River*

LE TRAJET PROFESSIONNEL DE CLINT EASTWOOD DES ANNÉES 1950 À AUJOURD'HUI – PRÈS de 60 ans de cinéma comme acteur, réalisateur et producteur! – ressemble, par au moins un aspect fondamental, au scénario-type d'un de ses films : vedette de la télévision (dans *Rawhide* où il incarne le propre Rowdy Yates) puis de la vague des westerns spaghettis (il devient l'acteur fétiche de Sergio Leone et le plus « beau cow-boy du monde »), artisan d'une vague de films virils aussi populaire auprès du public que honnie par la critique, il n'aura de cesse durant sa carrière de réalisateur (qui s'amorce au tournant des années 1970) de reprendre la piste originelle, de revenir sur la figure du héros et de relancer le mythe qu'il a en même temps contribué à forger pour mieux remettre en question les fondements ainsi que le sens même de sa démarche. Aussi Clint Eastwood, auteur célébré par Cannes et l'intelligentsia cinématographique un peu partout dans le monde depuis une vingtaine d'années au moins, ressemble-t-il aux revenants d'*Unforgiven* ou de *Gran Torino*, à ces personnages qui traînent avec eux un lourd passé mais que l'âge et l'expérience ont élevés, et dont le regard apaisé sur le monde semble désormais en équilibre avec la fureur qui les habitait jadis.

HÉRITAGE ET CONTINUITÉ

Il est exceptionnel dans l'histoire du septième art qu'un acteur célèbre, figure fétiche de toute une décennie de cinéma et ultime incarnation d'une race de héros en voie de disparition, se retrouve derrière la caméra et en vienne presque, par les succès qu'il y accumule, à faire passer au second plan cette partie de sa carrière qui l'a révélé au monde. Aujourd'hui, rares sont ceux en effet qui, évoquant le nom d'Eastwood, oseraient faire l'impasse sur l'auteur qu'il est devenu ; mais tout aussi peu nombreux furent ceux qui dès le début parièrent sur la tête du réalisateur. Cela s'explique aisément ; le regard rétrospectif que moult analystes et critiques de l'œuvre d'Eastwood – et c'est surtout vrai du côté de l'Hexagone, où on a la dithyrambe facile face aux mythes de Hollywood – jettent aujourd'hui sur ses premiers films est souvent empreint de révisionnisme, qui voudrait faire oublier le contexte de l'époque et la nature exacte de ses premières entreprises. Aussi, revoir aujourd'hui *Play Misty for Me*, *The Eiger Sanction*, *Breezy* ou *Sudden Impact* et déclarer sans autres nuances qu'ils « annoncent », ou mieux, qu'ils valent *Unforgiven* ou *Mystic River* relève, semble-t-il, d'une forme – même candide, même bien intentionnée – de mystification. Bien sûr, on reconnaîtra ici l'utilisation du clair-obscur, qui deviendra plus tard la marque de films comme *Million Dollar Baby* ou *Gran Torino*, on verra là un choix judicieux de mise en scène, on s'amusera de l'ironie du personnage de Dirty Harry, mais il reste que ces œuvres, sans l'éclairage que viendront leur donner les films plus achevés des années 1990 et 2000, représentent surtout les efforts conséquents d'une vedette du box-office pour s'approprier les rênes d'une carrière qui risquait de prendre un mauvais virage, Eastwood considérant en effet que la MGM, à laquelle il était attaché, servait mal ses intérêts.

Dans un contexte difficile, le réalisateur de *Pale Rider* aura eu l'intelligence, envers et contre tous, de croire en ses moyens et d'assumer le fort désir de continuité qui l'habitait. Héritier de la tradition des genres ayant, tels ses pères, reçu sa formation sur le tas comme c'est encore le cas de la majorité des cinéastes éminents des années 1960 – il affirme avoir tout appris en voyant les films de John Ford et en travaillant avec Don Siegel –, son premier dessein en tant que réalisateur ne fut jamais de réinventer la roue, encore moins de « déconstruire » quoi que ce soit, à l'instar de certains de ses jeunes collègues frais émoulus de l'UCLA ou de NYU. Ses premiers films (des westerns, des policiers, un ou deux films d'aventures et même un drame amoureux) sont à l'image de ce que le public attend de lui, en continuité avec sa *persona* d'acteur ; et, de fait, lorsque Eastwood n'est pas la vedette des projets qu'il met en scène (comme dans *Breezy*, où il dirige William Holden), ni le succès financier ni l'enthousiasme de la critique ne sont au rendez-vous.

À une époque où les auteurs en émergence se nomment Woody Allen, Martin Scorsese, Robert Altman, période qui voit un vent de libéralisme souffler sur Hollywood et une nouvelle conception du réalisateur gagner du terrain, on comprendra facilement que les policiers brutaux et les cow-boys machistes incarnés puis mis en scène par Eastwood n'aient pas eu la cote auprès d'une critique de plus en plus sensible aux préoccupations sociales et féministes. Sans aller aussi loin que Pauline Kael, journaliste redoutée du *New Yorker*, qui affirmait en 1972 que le genre « du film d'action a toujours recelé un potentiel fasciste, qui a fini par refaire surface », et que pour cette raison et quelques autres « *L'inspecteur Harry* est un film profondément immoral », force est de reconnaître que le cinéma d'Eastwood, dans sa première mouture du moins, se construit nettement à droite de l'échiquier politique et table en partie sur une veine sensible de ressentiment, bien présente dans l'Amérique post-Viêt Nam, en particulier du côté d'une jeunesse défavorisée qui se cherche des héros vengeurs et cyniques –, le phénomène Rambo quelques années plus tard illustrant très bien cette tendance.

Car toujours, même dans les westerns qui ont pour cadre l'Ouest du XIX^e siècle, Eastwood parle de son époque, de la dégradation des mœurs politiques – on sort à peine du Watergate –, du manque de leadership des élites, de la difficulté des citoyens ordinaires à prendre en charge leur destin, de la nécessité de recourir à la force quand pèse sur la communauté la menace de l'entropie et du désordre causée



Unforgiven (1992), charnière importante dans l'œuvre d'Eastwood

par des hommes peu soucieux de la loi. C'était déjà la ligne idéologique suivie par *Dirty Harry*, et dans une moindre mesure celle qui guidera le personnage de Ben Shockley dans *The Gauntlet*, mais nul n'incarne mieux cette forme d'idéal que le justicier radical de *High Plains Drifter*, mystérieux et anonyme (on le désigne simplement comme L'étranger), quasiment spectral (il affirme à la fin être le fantôme du shérif mort), qui débarque un matin dans une petite ville en proie au mal (il la rebaptise *Hell* et peint les



Invictus (2009)



Million Dollar Baby (2004)



Gran Torino (2008). Eastwood en revenant qui traîne l'aura d'un passé de héros.

maisons en rouge) et fait le ménage avant de repartir comme il est arrivé, cavalier solitaire personnifiant l'individualisme et le culte de la droiture morale s'exprimant sans nuance par une violence rédemptrice. Rien de la forme ni de la fonction traditionnelle du western ne sont ici occultées; seule la métaphore s'actualise, en prenant pour objet une certaine idée de l'Amérique contemporaine contaminée par la corruption. On n'est pas loin de l'esprit de *High Noon* et de son shérif – incarné par Gary Cooper – qui jette son étoile au sol à la fin du film, justicier solitaire abandonné par la communauté des pleutres et qui résout envers et contre tous de prendre les choses en main.

RETOUR SUR LE MYTHE

Mais cette continuité entre la grande et la nouvelle Hollywood qu'Eastwood travaille mieux que quiconque à assurer ne ferait que servir la pérennité un peu factice des formes si ce n'était de la volonté progressivement plus affirmée du réalisateur de revisiter, par une réflexion éthique consistante, les motifs du genre et d'interroger au sens moral l'idée de la tradition. Aucun film à notre point de vue ne réalise mieux cette relecture fondamentale du mythe et de ses conséquences qu'*Unforgiven*, sorti en 1992 et charnière importante dans l'œuvre d'Eastwood par laquelle s'ouvre la période de grande maturité, après une décennie en dents de scie, marquée tant par des films forts et originaux (*Pale Rider*, *Bird*) que par certaines redites à vocation plus nettement commerciale (*Firefox*, *Sudden Impact*).

Dans ce western – ce sera là également un motif important et une idée-force de son cinéma dans *Space Cowboys*, *Million Dollar Baby* et *Gran Torino* – le héros est d'emblée présenté comme un *has been*, un homme affaibli et diminué qui traîne pourtant l'aura d'un passé de légende, car il fut en son temps un tueur à gages redouté,

grand buveur et trousseur de jupons émérite. Retiré dans une petite ferme de laquelle il tire à peine de quoi survivre mais largement repentant, il chérit la mémoire de sa femme décédée et vit seul avec ses enfants en bas âge quand un jeune chasseur de primes vient lui proposer de sortir de sa retraite pour l'aider à faire main basse sur une rançon importante, offerte à celui qui punira le responsable d'un crime odieux – il a défiguré une prostituée. On le voit, une part de l'intelligence du scénario d'*Unforgiven* est de construire un héros qui est, par rapport à sa propre histoire, dans la position exacte de notre époque – et de Clint Eastwood – par rapport au western : il arrive « après », il n'est plus dans le

coup, mais il incarne la mémoire de ce temps révolu (appuyé en cela par le reporter, qui est là pour enquêter sur la légende et lui donner de l'épaisseur), mémoire qu'il porte comme un fardeau bien plus que comme un trophée.

Will Munny regrette les gestes inconséquents qu'il a faits envers les hommes, les femmes, les animaux ; il renie la violence arbitraire qui a dominé sa vie pendant toutes ces années ; son meilleur ami est un Noir, marié à une Indienne ; et c'est davantage par nécessité que par goût qu'il reprend le collier, et aussi parce qu'il croit que le crime commis contre la prostituée – un acte selon lui profondément immoral – doit être puni. Will Munny est un homme droit dans un monde qui a perdu ses repères, un homme qu'a transformé l'amour de sa femme, qui a su lui communiquer de nouvelles valeurs. En témoignent sur le mode métaphorique la fragilité de la maison du shérif – incarné par Gene Hackman – qui coule de partout et risque à tout moment de s'écrouler, mais aussi la myopie profonde du jeune caïd. Lui-même doute de tout, il hésite à tuer, il évalue constamment la portée de ses gestes à l'aune d'une réflexion éthique. Et quand à la fin se réveille en lui le justicier et qu'il se commet dans une boucherie sans nom, quand le tueur qu'il n'avait jamais complètement cessé d'être reprend le dessus, ce n'est pas tant le constat d'un échec qui est communiqué au spectateur qu'une mise en garde concernant la nature profonde de l'homme, qui n'est jamais à l'abri de la part d'ombre qui l'habite.

L'histoire récente du cinéma est remplie de films qui « réinvestissent » les genres traditionnels et tentent de les actualiser en adaptant leurs thèmes et motifs caractéristiques au goût du jour (un très bon exemple de ce phénomène – pour rester dans le western – serait *Dancing with Wolves* de Kevin Costner, qui surfe allégrement sur la vague écologiste). Le travail de Clint Eastwood suit une autre direction, beaucoup plus intéressante selon nous : entre ses mains, le genre n'est pas tant recadré en fonction des nouvelles données sociologiques de l'époque que « forcé » à révéler ses secrets. Détachés des amarres qui les liaient à un contexte historique surdéterminant, le policier noir (*Mystic River*), le film de guerre (*Flags of Our Fathers*, *The Letters from Iwo Jima*), le drame politique (*Absolute Power*), le film de boxe (*Million Dollar Baby*), la comédie de l'espace (*Space Cowboys*) se mettent à valoir pour eux-mêmes, non pas comme chez Tarantino telle une forme pure, sur le bord de l'effolement esthétique, mais comme un révélateur idéologique. Jamais cela n'est plus sensible que dans *Million Dollar Baby*, qui développe dans sa première moitié un ensemble de motifs qui respectent fidèlement la tradition du genre – mis à part le sexe du boxeur, mais c'est déjà un indice de la différence inscrite par Eastwood au cœur du film – avant de prendre un virage à 180 degrés, ce qui lui permet non seulement de mettre à plat tous les poncifs du genre mais égale-



Space Cowboys

ment d'en renouveler la charge émotive et de relancer sur une piste neuve les thèmes de l'adversité et de l'héroïsme, consubstantiels au film de boxe mais révélés ici sans aucun des artifices habituels.

Le long trajet de Clint Eastwood, acteur, producteur mais avant tout auteur, n'est pas terminé ; son nouveau film, *Invictus*, arrive sur les écrans en cette fin de l'année 2009, et on annonce déjà pour 2010 la sortie de son 25^e opus. Depuis quelques années, tous ses films pourtant ressemblent à des testaments, tels des témoignages sur une œuvre qui tend à vouloir se fermer sur elle-même. Pour notre part, la plus belle manifestation de cette volonté de boucler la boucle se trouve à la fin de *Gran Torino*, lorsque le réalisateur, placé en situation de reprendre du service encore une fois et de faire un dernier tour de piste, y renonce et offre plutôt son personnage légendaire en sacrifice. Par rapport à *Unforgiven*, qui amorçait comme on l'a vu la période du questionnement éthique et moral, par rapport à *Mystic River* qui en prolongeait sur le terrain très dense du film noir les riches réflexions, le choix assumé par Walt Kowalski dans *Gran Torino* fait office d'ultime et paradoxal triomphe de la sagesse du bien sur la violence, de réconciliation définitive de l'homme et de son mythe. ■