

# L'inspecteur Hoover

## *J. Edgar* — États-Unis 2011, 136 minutes

Sylvain Lavallée

Numéro 276, janvier–février 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65775ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Lavallée, S. (2012). Compte rendu de [L'inspecteur Hoover / *J. Edgar* — États-Unis 2011, 136 minutes]. *Séquences*, (276), 42–43.



## J. Edgar L'inspecteur Hoover

*On le dit souvent, Clint Eastwood est le dernier gardien du classicisme, son cinéma permet de renouer avec une tradition qui semble parfois perdue, celle de cet âge d'or hollywoodien que l'on aime dépeindre avec nostalgie, si faste et enivrant. On le dit moins, malgré cette apparente posture passéiste, l'œuvre eastwoodienne n'a rien de statique. Elle n'est pas figée dans le passé, elle y est ancrée : Eastwood, auteur s'il en est un, ne fait pas que tourner «à la manière de», il utilise le socle bien solide d'une tradition établie pour y ériger sa pensée toujours en mouvement.*

Sylvain Lavallée

C'est d'abord cette pensée ponctuée de nombreux doutes, de constantes remises en question, qui nous rend Eastwood si précieux, et non ce titre un peu controuvé de dernier survivant d'un Hollywood achevé à coups de caméra fébrile, de montage rapide et de voltiges techniques aussi vaines qu'assourdissantes. Le lien entre Eastwood et la tradition est, certes, essentiel, sa mise en scène s'abreuve dans le passé pour témoigner en filigrane de ce thème fondamental chez lui de la nécessité de connaître l'histoire, que ce soit la nôtre, celle d'une nation, ou celle du cinéma. Connaître son passé permet en premier lieu d'exprimer plus pleinement son individualité en reconnaissant sa propre histoire; de même, Eastwood utilise le langage classique du cinéma hollywoodien, mais à sa façon, le faisant ployer sous le poids de sa personnalité pour le tendre vers l'avant, permettant ainsi à ce type de mise en scène au parfum suranné de demeurer contemporaine.

Eastwood ne fait donc jamais un pas en avant sans avoir au préalable jeté un regard en arrière, d'où l'aspect calme et serein de ses films, l'action y étant constamment interrompue par l'introspection — en quoi, précisément, il vient rompre avec la tradition, elle qui ne pouvait qu'avancer puisqu'il n'y avait

rien derrière, cette conscience aiguë du passé étant justement chez Eastwood ce qui freine l'action, par exemple en retenant William Munny d'agir avant la toute fin dans *Unforgiven*. Par ce chef-d'œuvre, pièce maîtresse dans le corpus eastwoodien, le cinéaste remettait explicitement en question ce rôle de justicier solitaire qu'on lui a trop longuement associé (entreprise de distanciation qu'il avait entamée dès ses premières réalisations, avec *The Outlaw Josey Wales* et *Bronco Billy* notamment), mais vains efforts, Eastwood-Munny retrouvait dans le dernier acte cette violence dont il voulait se départir, non sans avoir perdu définitivement quelque chose au passage.

Plus fondamentalement, *Unforgiven* se détachait de ce personnage qui a fait d'Eastwood une star afin de lui permettre de mettre en scène plus efficacement la question-clé qui parcourt toute son œuvre, celle qu'il pose de façon de plus en plus patente par la suite, qu'il décline de film en film pour l'éprouver dans diverses situations: est-ce qu'un homme a le droit de juger un autre homme? La conclusion de *Gran Torino* semblait mettre un point final à cette réflexion menée sur deux décennies, alors que dans le dernier acte le personnage interprété par Eastwood refusait toute forme de vengeance personnelle fondée sur la

Photo : Un Hoover à l'image d'un mythe

violence, corrigeant ainsi le dénouement fataliste d'*Unforgiven*, et affirmant clairement pour la première fois la nécessité du pardon, idée que développera plus avant Eastwood dans son film suivant, le très mésestimé *Invictus*. Cette réflexion sur la justice ne tient pas uniquement dans ce thème récurrent de la vengeance, Eastwood critique aussi à de nombreuses reprises les autorités officielles, toujours dépeintes comme inefficaces. À ce titre, *Midnight in the Garden of Good and Evil* demeure l'exemple le plus éloquent: alors que la justice des hommes échouait à condamner un meurtrier, une justice divine ou cosmique rétablissait immédiatement l'équilibre. On s'en doute, c'est justement cette incapacité des autorités qui justifie tous ces hommes faisant la loi à leur façon, au sein même des institutions comme dans *Dirty Harry*, ou plus souvent à l'extérieur, comme Sean Penn dans *Mystic River*, l'individu étant toujours plus efficace que le gouvernement, ce qui ne lui donne pas raison pour autant: Eastwood doute de la valeur de toute forme de justice humaine, qu'elle soit exercée par un homme seul ou un tribunal.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'Eastwood s'intéresse à une personnalité telle que J. Edgar Hoover, le fondateur du FBI et son directeur jusqu'à sa mort en 1972, un personnage qui n'est pas sans rappeler l'inspecteur Harry, faisant la justice à sa façon, prêt au chantage et à la persécution, arrogant et tyrannique, n'hésitant pas à briser la loi d'un côté pour mieux la maintenir de l'autre. Assoiffé de gloire personnelle, Hoover se démarque toutefois en cela des diverses variations de l'homme sans nom qu'interpréta Eastwood au cours de sa carrière; des hommes qui préféreraient tous, il va sans dire, l'anonymat, se tenant loin d'une communauté à laquelle ils ne voulaient pas participer. Tentant d'ériger autour de lui un mythe, contrôlant son image publique pour en maintenir l'éclat, Hoover aurait sûrement été comblé à l'idée d'être interprété par une star du calibre de Leonardo DiCaprio, mais en réalité Eastwood, fidèle à lui-même, profite de cette mythomanie pour introduire en douce un doute sur la prétendue efficacité du FBI: une révélation finale nous apprend qu'Hoover, le narrateur du film, nous aurait menti à plusieurs reprises pour redorer son image, des mensonges concernant avant tout les scènes d'arrestation, qui ont bien eu lieu, mais pas de la manière qu'Hoover nous les a racontées. Justement, ces séquences évoquent par leur mise en scène les films de gangsters des années 40, ce *Public Enemy* par exemple, dont Hoover a supervisé la production, utilisant Hollywood comme véhicule publicitaire pour le FBI. En somme, nous dit Eastwood, ces arrestations trépidantes où les méchants criminels sont enfin appréhendés par des hommes en imperméable noir, cela tient de la fiction, ce n'est que du cinéma. Le réel, le véritable FBI, ce n'est pas ce qu'Hollywood nous montre normalement, c'est ce Hoover manipulateur qui maintient sa position de pouvoir en faisant chanter les présidents, Eastwood tenant à nous rappeler ainsi que la justice humaine ne sera jamais tout à fait juste. Cette utilisation du mythe n'a rien de neuf chez ce cinéaste, lui qui a sûrement comme film de chevet *The Man Who Shot Liberty Valance* tant le célèbre «*Print the legend!*» hante son œuvre; de façon très complexe d'ailleurs, Eastwood reconnaissant autant la valeur

du mythe que l'importance de connaître ce qu'il recouvre, un thème qui trouve en Hoover une nouvelle façon de s'incarner, passant par une subtile révision d'un pan du cinéma classique.



Judi Dench – un personnage de mère caricaturale

C'est de loin l'aspect le plus intéressant de *J. Edgar*; Eastwood le relègue malheureusement à l'arrière-plan. En effet, si le personnage d'Hoover rassemble bien dans sa personnalité singulière l'entièreté de la thématique eastwoodienne usuelle, on ne peut s'empêcher de croire que *J. Edgar* a été réalisé dix ans trop tard: arrivant quelques années après *Gran Torino*, Eastwood n'arrive pas à embrasser franchement ce personnage dont le type lui était si proche autrefois; il le garde toujours à distance, le mettant en scène avec une froideur dénotant une certaine indifférence (malgré l'interprétation sentie de DiCaprio, peut-être sa plus forte en carrière, ce qui n'est pas peu dire), comme si cette fois Eastwood avait reculé en oubliant d'avancer, se contentant de condenser superficiellement des réflexions qu'il nous a mieux servies auparavant, une distanciation empêchant aussi le drame de prendre (un personnage de mère caricaturale et des maquillages paralysant les acteurs n'aident pas non plus). Et quand il tente d'approcher de nouveaux sujets, il se fait beaucoup trop timide: obsédé par la menace communiste, par ces terroristes attaquant la nation directement en son sol, Hoover utilise cette peur rouge comme levier lui permettant de resserrer la surveillance du gouvernement sur les individus; Eastwood établit ainsi un lien entre l'histoire et l'Amérique post-11 septembre, mais cette idée demeure à l'état d'esquisse.

*J. Edgar* dresse malgré cela un portrait fascinant d'un personnage historique complexe, évitant la plupart des écueils du drame biographique habituel, mais l'auteur y demeure trop en retrait, en territoire connu. Après un film aux allures mineures, ce *Hereafter* bouleversant qui poursuivait de manière inhabituelle certaines réflexions chères à Eastwood, il est quelque peu décevant de se retrouver devant un film aussi ambitieux par son sujet, mais si modeste dans sa portée.

■ États-Unis 2011 — Durée: 136 minutes — Réal.: Clint Eastwood — Scén.: Dustin Lance Black — Images: Tom Stern — Mont.: Joel Cox, Gary Roach — Mus.: Clint Eastwood — Son: Jose Antonio Garcia — Dir. art.: James J. Murakami — Cost.: Deborah Hopper — Int.: Leonardo DiCaprio (J. Edgar Hoover), Armie Hammer (Clyde Tolson), Naomi Watts (Helen Gandy), Judi Dench (Anna Marie Hoover), Josh Lucas (Charles Lindbergh) — Prod.: Clint Eastwood, Brian Grazer, Ron Howard, Robert Lorenz — Dist.: Warner.