

Monnaie de singe

Édouard Vergnon

Les cinémas nationaux face à la mondialisation

Numéro 121, printemps 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24974ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vergnon, É. (2005). Compte rendu de [Monnaie de singe]. *24 images*, (121), 59–59.

Monnaie de singe

par Édouard Vergnon

Une réelle émotion précède la projection. Elle tient à l'âge du cinéaste (74 ans), à ce qui sera sans doute sa dernière présence à l'écran (et cette présence à elle seule produit déjà du cinéma), au souvenir fort de son dernier film et à ce que, Eastwood vieillissant, c'est la filiation du classicisme américain qui menace de s'interrompre.

L'émotion malheureusement ne durera pas. Ce combat de boxe aux effets sonores tonitrueux, filmé à « tout bout de champ », nous rappelle que si le cinéaste a toujours soigné la fin de ses films, il se préoccupe en revanche assez peu de les ouvrir. Boxeurs et entraîneurs nous sont ensuite trivialement présentés. Le film alors n'a pas à cœur de créer des dialogues, mais se contente paresseusement d'aligner les réparties. Un humour sporadique, mais vulgairement encombrant, finira ainsi par envahir toute la première partie du film. La seconde, porteuse de tragédie, pâtira au moins d'un paradoxe : un axe dramatique interminable, mais une forme qui se hâte d'en finir.

Le relatif échec du film (relatif car il y a toujours un reste de mélancolie qui suinte et la puissance de l'invisible) vient déjà de la difficulté tenace du réalisateur à faire vivre et graviter des personnages. Il y a même quelque chose de foncièrement antipathique dans cette façon qu'il a de sacrifier nombre de rôles secondaires sur l'autel de la caricature. Le cinéaste les campe brièvement, puis les fige dans leurs tares. La boxeuse qui donnera le coup fatal n'est ainsi jamais filmée autrement que comme la plus cruelle des adversaires (le premier plan menaçant qui nous la présente, comme on nous présentait jadis les adversaires de Rocky, ne laisse percevoir qu'un regard de haine, une envie d'en découdre quasi inhumaine). Le jeune « Danger » n'a pas d'existence propre et subit tous les sarcasmes (le film se faisant un malin plaisir d'y puiser toutes sortes d'effets comiques). Le prêtre fait lui aussi bien pâle figure. Mais ce qui peine le plus, c'est le portrait sans nuance de la famille de l'héroïne. Elle est unanimement détestable. Il est alors aisé au cinéaste-acteur de la toiser du




Toutes les pistes conduisent ici vers une solitude inexorable.

regard le temps d'une scène ô combien douloureuse à l'hôpital et de mettre à bon compte le public dans sa poche. Que reste-il alors au spectateur sinon l'obligation de se moquer ou de la haïr à son tour ? Vouloir éveiller ce type de rejet pour amplifier l'empathie avec la victime est un procédé très discutable. Même le personnage incarné par Morgan Freeman est, de façon il est vrai plus souterraine, un personnage sacrifié, littéralement vidé de son rôle. Sacrifié par le scénario (c'est d'abord un faire-valoir) et souvent même à l'image : cette scène étonnante où racontant son dernier combat et la perte de son œil, la caméra juge bon de rester dans son dos. C'est donc au cinéaste-acteur que revient la part belle et à sa partenaire (comme c'était déjà le cas dans *The Bridges of Madison County* où, à l'exception de Meryl Streep et du cinéaste, tous les autres personnages étaient des mal-aimés). Par son jeu plutôt rusé (recours discret mais rodé aux mimiques), Eastwood durant la première heure cabotine subrepticement. Il finira tout de même progressivement par retrouver cette opacité grave qui fait la grandeur de son visage (la fascination opère toujours).

On mettra au crédit du film la volonté du réalisateur de soutenir visuellement la nature du drame qui se joue à l'écran, en essayant de prolonger, par une autonomie plastique de la photographie, la teneur psychologique de chaque scène. La lumière, comme dans tous ses films, reste l'élément fondateur du plan (voire même ici du film tout entier) et le clair-obscur, sa forme privilégiée. Mais loin de son expressivité habituelle, le résultat paraît ici factice et apprêté. À l'image, ces grandes zones de blanc surexposé qui

se heurtent à des noirs de jais, ces rares scènes d'extérieur au ciel de craie, ont quelque chose de forcé, comme un faux éclairage qui rendrait tout un peu exsangue et noierait le récit dans de faux méandres stylistiques. Le noir gagne l'écran à mesure que le film avance, comme pour mieux enténébrer les âmes. Libérée du jour, plus naturellement là, cette tombée du soir lève le drame et acquiert enfin sa beauté.

Il y a aussi dans ce film une difficulté à prendre la mesure du temps. Les scènes répétitives de l'hôpital semblent dépourvues de nervure temporelle. Le temps n'ayant pas de valeur, la souffrance finit par perdre un peu la sienne. La dramaturgie faussement ensommeillée du film compte alors sur le secours des fondus enchaînés pour faire passer le poids du deuil (on est loin d'une veillée chez Dreyer, même s'il en reste quelque chose). L'émotion bien sûr pointe par endroits, quelques plans restent en mémoire (Eastwood filmé de loin sur le banc d'une église, la tête ployant sous le chagrin) et savent encore nous habiter (le boxeur noir annonçant au pas de la porte qu'il change d'entraîneur. Plan superbement photographié). Les pistes narratives – ces drames familiaux qui se jouent en secret – conduisent toutes vers une solitude inexorable et il est beau d'en voir certaines laissées à l'état latent. En ressentir furtivement l'ondulation invisible et spirituelle suffit car c'est bien l'irrésolu du film qui lui donne alors sa résonance poignante et assourdie. En retour, son visible forcé n'en est que plus criant. 

États-Unis, 2005. Ré., prod. et mus. : Clint Eastwood. Scé. : Paul Haggis, d'après F.X. Toole. Ph. : Tom Stern. Mont. : Joel Cox. Int. : Clint Eastwood, Hilary Swank, Morgan Freeman. 137 minutes. Couleur. Dist. : Warner.