

Le corps des fantômes

André Roy

Number 145, December 2009, January 2010

Clint Eastwood, le passeur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62731ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (2009). Le corps des fantômes. *24 images*, (145), 26–29.



Million Dollar Baby

LE CORPS DES FANTÔMES

par André Roy

ON NE LE RÉPÉTERA JAMAIS ASSEZ : LE CINÉMA EST UNE affaire de fantômes, de revenants. Tous les grands cinéastes n'ont cessé de l'affirmer, que ce soit, par exemple, Ingmar Bergman (voir son dernier film *Sarabande*) et, surtout, Jean-Luc Godard pour qui les images et les sons du cinématographe tissent des liens inséparables avec la mort et le deuil. Fatale beauté du cinéma qui conserve littéralement le temps. On pense naturellement à la phrase de Cocteau : « Le cinéma filme la mort à tous les vingt-quatrièmes de seconde. »

Clint Eastwood n'est pas en reste, son cinéma est crépusculaire. Ses œuvres se situent dans un « après » (un après-western, un après-film noir, etc.), soit dans une lignée, une généalogie, qui part de John Ford et va jusqu'à Sergio Leone, en passant par Anthony Mann, pour arriver à lui comme on arrive au bout d'une route. Mais il y a surtout, parce qu'il est acteur et joue dans presque tous les films qu'il réalise, cette part du cinéma américain qu'il transmet par ses propres œuvres – et qui passe par son corps d'acteur. Il a entrelacé, parfois avec ce qui ressemble à du masochisme, le Eastwood-personnage et le Eastwood-acteur de manière si tendue, si prégnante, que nous avons l'impression de côtoyer une personne de façon intime et de l'avoir vue vieillir. Et mourir puisque Eastwood s'offre même une projection dans le temps dans *Gran Torino* en s'embaumant couché dans un cercueil. Projection dans le passé plutôt : une façon de placer une (dernière) figure de la généalogie de tous les personnages qu'il a interprétés, ceux des autres (Don Siegel, Sergio Leone) comme les siens (en particulier, les cow-boys vengeurs de *Pale Rider* et d'*Unforgiven*).

Masochisme, disions-nous. En tout cas, Clint Eastwood ne se prive pas d'exposer son corps vieillissant : mains à la peau brûlée par le soleil et aux veines gonflées, plis du cou, rides sur le front, yeux de plus en plus enfoncés dans leur orbite. Masochisme, avec un brin de noblesse qui n'exclut pas la modestie. Le cinéma chez Eastwood est un palimpseste où se lit la hantise de la disparition, celle du corps soumis à la corruption du temps. Le cinéaste transmet au

spectateur l'idée que dans le cinéma américain de genre (western, film noir, etc.) se trouve une vérité d'ordre physique : le corps. Il est fidèle à ses prédécesseurs et maîtres, de Ford à Siegel : quel que soit le genre, le personnage est humain, et son corps témoigne d'une humanité fragile, chancelante, que le temps transforme et abîme.

Tout cela semble avoir commencé pour nous – cette manière d'exposer le corps au vieillissement, à sa détérioration, à son évanouissement – avec *The Bridges of Madison County*, qui est une histoire d'amour entre deux personnes, Francesca (Meryl Streep) et Robert (Clint Eastwood) au milieu de leur vie. C'est surtout que c'est un film au passé, s'appuyant sur un récit en flash-back : Francesca et Robert sont déjà morts, et Robert avant Francesca. Le temps y est à l'état pur, bloc insécable, et les personnages sont des ressuscités. Des revenants, justement, dans cette histoire de désir et de transmission. Un film donc sur le temps (le passé enfoui que découvrent les deux enfants de Francesca) et sur la mort (Francesca veut que ses cendres soient jetées à l'endroit où ont été dispersées celles de Robert). Un film sur le legs, l'héritage, la généalogie, thème qu'Eastwood creu-



Million Dollar Baby, corps en danger et rapport du corps à l'autre

sera constamment, et qui fera de l'acteur-Eastwood quelqu'un de la famille (comme on dit) : une figure construite de rôle en rôle, évoluant dans des époques différentes, sans que ne soit altérée sa *persona* (on le reconnaît tout le temps).

Ainsi, depuis une quinzaine d'années (*The Bridges of Madison County* est de 1995), le cinéma a gardé l'*empreinte* du corps d'Eastwood, comme une sorte de preuve de son existence. D'une *incarnation*. L'image n'est pas un voile, mais une radiographie, celle qui démasque : la peau, les muscles, la démarche sont à nu. Ils deviennent par ailleurs un double symptôme : celui d'un éternel retour (l'acteur revient de film en film) et d'un épuisement temporel (de film en film on constate son



The Bridges of Madison County (1995)

vieillesse). Mais ce qui devient imparable dans cette représentation d'Eastwood par Eastwood, c'est que ce corps filmé sans exhibitionnisme comme sans pudeur, devient la marque de l'auteur. Elle est la trace d'un souci, d'une mise en danger de soi dans la mise en scène de soi. Le corps qui traverse les films y est une matière que le temps travaille devant nous, qui la pétrit, la torture presque. Cette matière est à la fois une réalité physique (la chair, les os, la peau tannée) et un symbole social (le justicier, le père de famille, etc.). Elle s'intègre dans un ensemble de films qui interrogent les rapports du corps à l'autre (à l'enfant dans *Honkytonk Man*, à la boxeuse dans *Million Dollar Baby*, par exemple), au corps social représenté par les hommes de loi ou les hommes de main (l'inspecteur Harry, le cow-boy) et portant souvent la marque de la virilité. C'est aussi un corps en péril (voir *Blood Work* où un inspecteur du FBI interprété par Eastwood a un infarctus et subit une greffe du cœur, vraie métaphore de la résurrection, qu'on trouve traitée autrement dans les westerns).

Cette réflexion sur soi dans une réflexion de soi sur écran grâce à la lumière rejoint avec *Gran Torino* la finitude qui rattrape Walt Kowalski-Clint Eastwood, corps malade qui crache le sang, et qui devra permettre par sa mort que l'espoir et la vie continuent. Le choix de mourir est paradoxal dans ce film qui entrelace le burlesque et le tragique : Eastwood ne peut quitter l'écran que par sa mort. Quelque chose s'achèvera-t-il avec ce vieux corps consentant à la mort ? Et ce quelque chose s'appellerait-il l'aurore ? Le destin est-il qu'on meure pour devenir éternel et qu'on revienne comme un fantôme hanter le monde ?

FEMMES

On ne dira pas le contraire, les univers arpentés par Eastwood sont peu ou prou féminins. Que l'on pense aux films de guerre, aux westerns ou encore aux polars, l'homme et sa virilité règnent en maître absolu, totalement livrés aux lois du genre qui exigent que toute cette énergie soit utilisée pour protéger la veuve et l'orphelin (entre autres...). Pourtant, il nous semble bien loin le temps où le cow-boy solitaire (qui plus est revenant) de *High Plains Drifter* jetait la première femme croisée sur une botte de foin. Dès *Pale Rider* en 1985 et surtout, bien sûr, *Unforgiven* (1992), le rôle des femmes dans le cinéma d'Eastwood prend de plus en plus d'importance. Dès lors, elles sont souvent le mandataire du héros et les personnages qu'elles incarnent s'étoffent et prennent de l'assurance. On pense aux prostituées d'*Unforgiven*, qui rejettent leur rôle de victimes pour engager le chasseur de primes vieillissant.

On pourrait citer d'autres personnages féminins importants (la fille du monte-en-l'air d'*Absolute Power*, la jeune Coréenne de *Gran Torino* ou la Francesca/Meryl Streep de *The Bridges of Madison County*) ou d'autres

symboles non moins significatifs (l'épouse décédée dans *Unforgiven*, le cœur d'une femme greffé au héros dans *Blood Work*). Ce sont des personnages majeurs tant dans le scénario que dans les motivations du héros. Mais ce sont toutefois deux rôles parmi les plus récents qui scelleront définitivement la geste eastwoodienne au fait féminin. Dans *Million Dollar Baby*, le personnage de Clint Eastwood, entraîneur de boxe vieillissant, va transmettre ses valeurs à une jeune femme, à défaut de renouer avec sa fille. Ainsi Eastwood, qui endosse depuis toujours des personnages qui assument difficilement leur paternité et par là la notion de famille, non seulement trouve une fille mais la façonne à sa manière, lui lègue son esprit.

Mais c'est dans *Changeling* que la transformation s'achève. Angelina Jolie est Clint Eastwood, non pas simplement un héros eastwoodien qui porterait une robe, mais un Clint Eastwood pensé par lui-même au féminin... Le fait que le film embrasse quasiment, segment par segment, tous les genres du cinéma américain ou peu s'en faut, encourage d'ailleurs à percevoir le film comme un



Changeling

brillant exercice de style, exercice qui, de fait, justifie pleinement l'aspect très artificiel de *Changeling*, notamment sa reconstitution historique. Le personnage d'Angelina Jolie représente la quintessence de toutes les valeurs du héros eastwoodien, ce justicier solitaire, opiniâtre, qui plie mais ne rompt point. Et c'est à cette démonstration qu'est convié le spectateur : transformation des attributs masculins en attributs féminins, on pense par exemple à l'attirail des outils de persuasion/séduction. Ainsi, le choix d'Angelina Jolie, actrice ambiguë qui cumule une image de casse-coup, un peu garçon manqué, et de « bombe sexuelle » hollywoodienne, prend tout son sens. – Philippe Gajan

LA GUERRE

Même si on a pu voir en filigrane de certains des films d'Eastwood des allégories discrètes de l'engagement américain au Vietnam (auquel il s'opposait, déclarant que les États-Unis n'avaient «rien à gagner au Vietnam, si ce n'est envoyer nos hommes en enfer») et que la guerre de Sécession est parfois évoquée dans ses westerns, le cinéaste «maître des genres» a attendu longtemps avant de se colleter sérieusement au film de guerre, forme que sa personnalité et le style très «viril» qu'il préconise tout au long de son œuvre le prédisposaient à aborder un jour ou l'autre. Et lorsqu'il le fit enfin (en 2006 et 2007, avec respectivement *Flags of Our Fathers* et *Letters from Iwo Jima*), il n'est pas exagéré de dire que le résultat fut spectaculaire, au point d'amener plus d'un critique à considérer le diptyque sur la légendaire bataille du Pacifique comme un des sommets du genre.

Et ce n'est pas tant la manière dont Eastwood filme la guerre, le corps à corps des ennemis, le visage inhumain de la violence qui est le plus remarquable (cela, d'autres l'ont déjà fait aussi bien), mais

la mise à plat du *mythe de la guerre*, sans lequel le genre n'existerait pas. Un peu comme il l'avait fait du film de boxe dont il retournait comme un gant les prétentions à proposer une métaphore du combat pour la vie, le cinéaste décompose ici, une à une, les ambitions du genre à définir ce que sont l'héroïsme et la lâcheté, et la certitude apparemment établie une fois pour toutes du partage entre les bons et les méchants. Par exemple, dans *Flags...*, il part de la célèbre photographie de Joe Rosenthal (qui présente cinq marines au sommet du mont Suribachi en train de hisser le drapeau américain) et montre qu'il s'agit en fait d'un montage, ni plus ni moins d'une supercherie vouée à dissimuler derrière «un écran de fumée» la boucherie sans nom que représenta cette bataille pour les deux camps.

Mais c'est dans *Letters from Iwo Jima* que le réalisateur pousse le plus loin la critique du «patriotisme ordinaire», celui qui fait qu'on adopte spontanément la position de *nos* héros dans le film de guerre ; ici, Eastwood inverse complètement le processus et montre la bataille du

point de vue des Japonais, de l'intérieur et en adoptant autant que faire se peut la position idéologique, culturelle, psychologique de ces derniers, étirant l'audace – quand on considère la frilosité du public américain pour les films sous-titrés – jusqu'à tourner en japonais, avec des acteurs inconnus aux États-Unis. La légendaire «cruauté» niponne y apparaît conséquemment sous un jour tout à fait différent – et Eastwood n'épargne pas les marines, qui ont commis leur lot d'exactions arbitraires – «justifié», sinon expliqué par un sens du devoir et du sacrifice difficilement imaginable dans le contexte occidental.

Il naît de la lecture croisée des deux films un tableau nuancé et juste des enjeux respectifs des nations engagées dans le conflit, ainsi qu'un plaidoyer implicite en faveur du contact entre les cultures et d'une ouverture à la modernité comme moyen d'ouvrir la voie de l'éthique et d'une certaine sagesse. Voilà bien une nouvelle manière d'envisager les finalités du film de guerre. – Pierre Barrette



Flags of Our Fathers



Le bon, la brute et le truand