

24 images

De l'homme sans nom au meilleur ami des singes : Les multiples déconstructions d'un monolithe indestructible

Bruno Dequen

Clint Eastwood, le passeur
Number 145, December 2009, January 2010

URI: id.erudit.org/iderudit/62728ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN 0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dequen, B. (2009). De l'homme sans nom au meilleur ami des singes : Les multiples déconstructions d'un monolithe indestructible. *24 images*, (145), 16–19.

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. www.erudit.org

DE L'HOMME SANS NOM
AU MEILLEUR AMI DES SINGES

LES MULTIPLES DÉCONSTRUCTIONS D'UN MONOLITHE INDESTRUCTIBLE

par Bruno Dequen

In some sense, Clint Eastwood has always seemed like a puzzle. [...] There remains a sense that there is something unusual, something that needs explaining, about this figure who only seems to be monolithic.'



*Le bon, la brute
et le truand*

DÈS SES PREMIERS SUCCÈS, EASTWOOD A ÉTÉ UN CAS À PART AU SEIN DE L'INDUSTRIE hollywoodienne. Il a déjà 35 ans et dix ans de métier lorsqu'il apparaît dans **Pour une poignée de dollars**, premier des trois westerns italiens mythiques qu'il tourna sous la direction de Sergio Leone. Excepté dans un rôle principal de la série **Rawhide**, il n'avait alors jamais su attirer l'attention des studios américains. Son parcours ressemble en fait beaucoup plus à celui de stars classiques comme Bogart qu'à celui des jeunes acteurs en vogue de sa génération (Brando, Dean, Clift, Newman, Beatty). Alors que ces derniers ont connu le succès très jeunes et pratiquaient tous un jeu mettant en valeur leur talent d'acteur, Eastwood, dont le physique très particulier est tout sauf malléable, a au contraire été longtemps confiné aux seconds rôles avant d'imposer définitivement une personnalité filmique d'une puissance telle qu'elle marquera toute sa carrière.



Sudden Impact (1983)

LE MONOLITHE MÉPRISANT

Cette figure marquante, c'est l'« homme sans nom ». Physiquement imposant, peu loquace, violent et apparemment indestructible, ce personnage énigmatique sera la matrice de (presque) tous les rôles à venir. Si cette figure s'est si rapidement imposée, c'est qu'elle représente la symbiose parfaite entre un acteur et un type de personnage, une sorte d'évidence ontologique à l'origine de toutes les stars marquantes du cinéma américain. Chez Leone, la taille imposante d'Eastwood, la lenteur de ses mouvements, le mutisme d'un visage buriné dominé par des yeux perçants que leur petite taille rend indéchiffrables s'accordent à la perfection avec un personnage opaque, dont la force presque mythique suggère un certain mépris envers ses adversaires. À l'opposé des jeunes acteurs pratiquant une technique de jeu visant à favoriser une forme de naturalisme et l'expression de la profondeur psychologique de leurs per-

sonnages afin de générer une identification immédiate, Eastwood impose une figure d'une radicale individualité et d'un artifice tels qu'elle provoque plutôt la distanciation. Par là, il se distingue même de ses prédécesseurs du point de vue de la technique de jeu, John Wayne et Gary Cooper, dont les personnages possédaient toujours une faille, une faiblesse sentimentale atténuant leur puissance naturelle. Rien de cela chez l'« homme sans nom ». Il n'est pas source d'identification, il est un spectacle. Et cette invincibilité problématise l'aspect héroïque inhérent à ce type de personnage. Est-il possible de considérer l'« homme sans nom » comme un héros, alors qu'il n'est jamais réellement menacé? Dans les westerns qu'il réalisera, Eastwood travaillera d'ailleurs en misant sur cette puissance quasi surnaturelle du personnage. Suggérée chez Leone (l'« homme sans nom » demeure humain), elle deviendra littérale chez Eastwood. Ce détournement des codes du genre prendra la forme du conte surnaturel dans *High Plains Drifter* et *Pale Rider*.

La plupart de ces caractéristiques se retrouvent dans le personnage de Harry Callahan, autre matrice des rôles à venir. En effet, si Harry possède un certain attachement aux valeurs fondatrices de sa société (il cherche avant tout à faire respecter la justice, quitte à détourner la loi si nécessaire), il partage tout de même avec l'« homme sans nom » une réputation de marginal au sein de son univers. Mais la principale différence entre les deux personnages demeure l'expression de mépris absolu de Harry envers ses adversaires, qui va cette fois-ci s'afficher de façon humoristique. Outre la capacité du personnage à faire deux choses en même temps (dans le premier film de la série, il met fin à un hold-up tout en terminant son hot dog!), c'est avant tout par les *one-liners* que Harry révèle son rôle d'homme dominant. Car Callahan est aussi bavard que l'« homme sans nom »



Pale Rider (1985)

était avare de mots. Entre les « make my day » et les « do you feel Lucky, punk? », la série des *Harry* est remplie de répliques assassines visant à démontrer l'assurance et la domination du personnage sur ses adversaires. C'est justement cette mise en valeur de sa surpuissance cynique qui fera d'Eastwood la figure de transition entre l'héroïsme classique des Wayne et Cooper et la démonstration spectaculaire et problématique des « messieurs muscles » des années 1980. Schwarzenegger sera d'ailleurs celui qui, par le simple spectacle de son corps surhumain et sa capacité à aligner les *one-liners*, peut être vu comme le « meilleur » successeur d'Eastwood. Cette association reflète bien l'héritage plus que problématique que la star a laissé en tant qu'acteur. Non seulement la star n'a jamais fait preuve de diversité dans sa technique de jeu qui aurait pu lui permettre d'être considéré « sérieusement » par la critique, mais sa

DIRTY HARRY



Dirty Harry (1971)

C'est le film de tous les malentendus, celui par lequel le « scandale » arrive, valant à Clint Eastwood le mépris de la critique et de l'intelligentsia libérale des années 1970. Le film de Don Siegel est qualifié de « fasciste » et de « raciste », d'œuvre « profondément immorale » par la papesse du *New Yorker*, Pauline Kael, qui voue aux gémonies la star du western spaghetti recy-

clée en shérif urbain aux méthodes expéditives. Encore aujourd'hui, grâce aux suppléments qui accompagnent l'édition DVD de *Dirty Harry*, on contextualise, on ausculte l'époque (criminalité en hausse, érosion de l'idée de justice, perte de l'innocence américaine après le Vietnam, les assassinats politiques, les émeutes des ghettos noirs, les insurrections étudiantes) pour dédouaner un personnage controversé, replié sur ses obsessions mortifères par suite du décès de sa femme. Avec le recul, on comprend mal cette confusion entre le personnage et son interprète, de même que cette condamnation sans réserve d'un flic qui n'est pas exempt d'autodérision et qui affiche une psyché beaucoup plus tourmentée qu'il n'y paraît. Cet excellent film de série B, qui donnera lieu à trois suites peu convaincantes (*Magnum Force* de Ted Post et *The*

Enforcer de James Fargo, *Sudden Impact* d'Eastwood lui-même), reste un jalon majeur dans la filmographie de l'auteur de *Midnight in the Garden of Good and Evil*. Toute son œuvre semble construite en réaction à cette image du flic réactionnaire, ardent défenseur de la loi et de l'ordre, qui se soucie davantage des victimes que des droits constitutionnels des meurtriers. De film en film, Eastwood l'individualiste, l'anarchiste de droite en rupture de ban par rapport à toutes les institutions bureaucratiques et corrompues (même celle du cinéma), n'aura de cesse de brouiller les cartes et de se débattre pour casser cette image fondatrice qu'il juge trompeuse et donner corps à des images de cinéma qui le hisseront bientôt au rang de monstre sacré à la mythologie aussi complexe que charismatique. – Gérard Grugeau



Morgan Freeman, acteur mis en valeur dans *Million Dollar Baby*

personnalité filmique a influencé toute une série de personnages qui ne sont pas des plus respectés culturellement. C'est pourquoi quelques recadrages sont nécessaires. D'abord, l'autorité naturelle et la relation ambiguë que les personnages d'Eastwood entretiennent avec leur environnement social l'éloignent assez radicalement de la superficialité des « héros » à venir. Mais surtout, l'apprécia-

tion de l'acteur Eastwood en fonction de son seul jeu d'acteur a fait oublier pendant longtemps la complexité de ses performances, qui sont en fait le résultat de nombreuses recontextualisations ironiques de figures stables.

LA PERTE DE CONTRÔLE : CLINT AU PAYS DES FEMMES

Dans *Play Misty for Me*, son premier film en tant que réalisateur, Eastwood choisit de se donner le rôle d'un dj de radio (choix ironique de la part d'un acteur réputé pour son manque de verve) aux prises avec une admiratrice folle et violente. Deux éléments en particulier sont à noter dans le film.

D'une part, Eastwood décide de partager la vedette avec une actrice dont le jeu et le personnage sont beaucoup plus spectaculaires que les siens. Cette mise en valeur d'un acteur au détriment de sa propre performance sera un choix récurrent dans sa carrière. De Jessica Walter dans ce film à Hillary Swank dans *Million Dollar Baby*, en passant par les rôles importants accordés à Sondra Locke, à Gene Hackman ou à Morgan Freeman, le cinéaste Eastwood aime très souvent placer son personnage en arrière-plan de celui de ses collègues. C'est une façon de commenter silencieusement sa nature profonde de « character actor » devenu star.

À DROITE, LE MONSIEUR

Ce n'est un secret pour personne : politiquement, les allégeances de Clint Eastwood sont à droite. Républicain de longue date (il répète souvent que son premier vote, en 1952, est allé à Eisenhower), il fait campagne en 1968 pour Nixon, qui le nomme membre du conseil de la culture, poste que l'acteur conservera jusqu'au départ de ce dernier en 1974. Lorsque, au milieu des années 1980, il se voit refuser par l'administration de la petite ville californienne qu'il habite (Carmel-by-the-Sea) le droit de construire deux hôtels, il se présente à la mairie et est élu avec une confortable majorité (il ne restera en poste que deux ans, se disant dépassé par la quantité de tâches ingrates qu'on exige du maire, pour un salaire de misère!). Et, en 1992, s'il refuse d'appuyer George Bush, c'est parce que ce dernier n'a pas respecté son engagement de baisser de façon appréciable les impôts; son appui ira finalement à Ross Perot, milliardaire qui se présentait comme indépendant et formait le parti réformiste, connu pour ses revendications en matière de réduction de la taille de l'État et d'allègement fiscal. Enfin – mais est-il nécessaire d'en rajouter? – il déclare en 2004, s'adressant au chantre de la gauche américaine, le documentariste M. Moore : « Michael, si vous vous présentez un jour à ma porte avec une

caméra, je vous tue ». Et il n'est pas si sûr que le célèbre septuagénaire avait l'esprit à la blague...

Dans le contexte assez libéral des années 1970, les premiers films d'Eastwood sont souvent taxés de fascisme et de misogynie, accusations que récusera fermement le principal intéressé. Son libéralisme (philosophie politique qui prône la liberté individuelle, la libre association des hommes ainsi que la décentralisation de l'État qui en découle) s'accommode somme toute très bien – et on le verra de mieux en mieux à mesure que son œuvre gagne en maturité – des revendications d'égalité entre les hommes et les femmes ou encore des droits des homosexuels (il en fait d'ailleurs un des thèmes de *Midnight in the Garden of Good and Evil*). En d'autres termes – et on sait que les choses sont rarement simples de ce point de vue aux États-Unis – les prises de position droites d'Eastwood apparaissent souvent plus nuancées que celles de l'aile conservatrice d'une certaine gauche... Ainsi, les œuvres de la maturité du cinéaste (*Unforgiven*, *Letters*



Unforgiven

from Iwo Jima, *Gran Torino*) laissent entrevoir une telle ouverture à l'Autre, à la différence (la femme boxeuse, le meilleur ami noir, le Japonais courageux, etc.), qu'il serait totalement absurde d'enfermer Eastwood dans le stéréotype du *Wasp* machiste et conservateur. En réalité, ses idéaux politiques plongent profondément leurs racines dans l'histoire de son pays, histoire qui ne se laisse certes pas confondre avec la conquête de l'Ouest (ça, ce serait succomber au mythe), mais qui partage assurément avec elle plusieurs de ses valeurs fondatrices (liberté de pensée et d'action, égalité des chances, esprit d'entreprise). L'homme n'est finalement peut-être pas si différent de certains de ses personnages... – Pierre Barrette

D'autre part, la faiblesse du personnage que joue Eastwood face à une femme est une figure fréquente dans son cinéma. De *Two Mules for Sister Sara*, dans lequel il se fait voler la vedette par Shirley MacLaine, à *The Beguiled*, où son personnage se fait torturer et assassiner par des nonnes, jusqu'à *Sudden Impact*, dans lequel Harry n'ose pas condamner la meurtrière interprétée par Sondra Locke, les films d'Eastwood regorgent de personnages dominés par des figures féminines très fortes. Or cette prise de conscience de la faiblesse de la figure Eastwood face aux femmes est d'autant plus intéressante qu'elle ne remet pas en question la puissance du personnage. Non seulement Eastwood, malgré ses faiblesses, demeure constamment un objet de désir évident pour les femmes de ses films, mais ses moments de faiblesse n'apparaissent que face à elles. Pour les hommes, il demeure la même figure de puissance. Cette ambivalence nouvelle est explicite dans *Heartbreak Ridge*, film alternant sans cesse entre les scènes d'entraînement de marines, dans lesquelles Eastwood est bien entendu le mâle dominant, et les séquences nocturnes pendant lesquelles le personnage tente maladroitement de reconquérir son ex-femme. Et la stratégie d'acteur d'Eastwood demeure la même dans tous ces films. Il



Every Which Way But Loose

maintient en fait la même technique de jeu, mais ses partenaires féminines y répondent différemment, déstabilisant ainsi la performance de l'acteur par l'annulation des effets attendus.

LE DÉCALAGE GROTESQUE : ABRUTIS ET ORANG-OUTANGS

Le jeu outrancier de l'ensemble des acteurs, le ridicule des situations et la vulgarité inouïe des dialogues de *Heartbreak Ridge* sont typiques de tout un pan des films d'Eastwood, dans lesquels la star détourne franchement son image par l'utilisation d'un humour grotesque souvent incompris. Dans *The Gauntlet*, il déconstruit ainsi complètement son personnage de Harry en interprétant un policier incompetent et stupide chargé de la protection d'un témoin. Manipulé par ses supérieurs et poursuivi par une armée d'ennemis, Ben Shockley survit néanmoins à des carnages d'une ampleur telle qu'ils relèvent de la bande dessinée. Grandement aidé par une femme plus intelligente que lui (tout comme dans *Two Mules for Sister Sara*), Shockley, d'une stupidité sans fond, ne semble conserver que l'indestructibilité de ses prédécesseurs. La même technique sera reprise dans *The Rookie*, dans lequel il interprète un policier incompetent et alcoolique tout près de la retraite. Cette stratégie de déconstruction par le grotesque permet de mieux comprendre la place que prennent *Every Which Way You Can* et *Every Which Way But Loose* au sein de sa filmographie. À travers son personnage de Philo Beddoe, camionneur sans ambition et passionné par la musique country et la bière, dont le meilleur ami est un orang-outang et la passion, la boxe illégale à mains nues, Eastwood réussit à la fois à ironiser sur son image mythique (grâce à la simplicité des personnages et des intrigues et à l'absurdité des combats : il vainc

EASTWOOD, THE PIANO PLAYER



Bird (1988)

Le 17 octobre 1996, le Carnegie Hall, temple new-yorkais de la musique, affichait «Eastwood After Hours», concert réunissant des musiciens de jazz chers au cœur du cinéaste : Joshua Redman, Christian McBride, Charles McPherson, Slide Hampton, entre autres, et Kyle Eastwood, fils et collaborateur du cinéaste. Concoctée par son ami Bruce Ricker, la soirée mettait aussi en vedette le pianiste Eastwood, le temps de quelques choros.

En 2003 Eastwood sera à nouveau au piano, en compagnie du grand Ray Charles, dans *Piano Blues*, film qu'il consacre à ce type de jazz dans la série sur intitulée «The Blues» produite par Martin Scorsese et où l'on retrouve Jay McShann, Pinetop Perkins et Dave Brubeck.

Mais l'intérêt du cinéaste pour le jazz se traduit d'abord dans sa fructueuse collaboration avec Lennie Nihaus. Compagnon de service militaire d'Eastwood, devenu un des piliers du jazz West Coast, Nihaus est celui qui a transcrit les solos de Charlie Parker pour *Bird* et signé la musique de quelque quinze films du cinéaste : *Unforgiven*, *Pale Rider*, *The Bridges of Madison County*, *Mystic River* et *Midnight in the Garden of Good and Evil*, entre autres. Ajoutons qu'il faut être un amateur sérieux pour avoir fait danser les amoureux de Madison County sur une ballade de Johnny Hartman et fait du titre de la plus célèbre composition d'Errol Garner le nom d'un très beau film : *Play Misty for Me.* – Robert Daudelin

son adversaire avec un seul bras dans le second opus!), sans jamais tomber dans le détournement absolu (Phil demeure le plus fort).

Maîtrisant parfaitement son image depuis la création de sa compagnie de production, Malpaso Productions, en 1967, Eastwood n'a eu de cesse de retravailler sa personnalité filmique par le biais d'une recontextualisation constante de son jeu d'acteur limité. Il a ainsi réussi à poser un regard toujours plus ironique sur son rôle d'homme dominant sans jamais verser dans le rejet radical. L'ambiguïté d'une telle démarche a longtemps confondu les critiques, mais elle ne doit pas cacher la qualité d'un travail sur la performance de star unique au cinéma. ■

1. William Beard, *Persistence of Double Vision: Essays on Clint Eastwood*, University of Alberta Press, 2000, p. ix.