

Au coeur du néoclassicisme

Helen Faradji

Number 145, December 2009, January 2010

Clint Eastwood, le passeur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62729ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Faradji, H. (2009). Au coeur du néoclassicisme. *24 images*, (145), 20–23.



AU CŒUR DU NÉOCLASSICISME

par Helen Faradji

Unforgiven

COMMENT ÉVOQUER LA CINÉMATOGRAPHIE AMÉRICAINE ACTUELLE, ET EN particulier le cinéma de Clint Eastwood, sans s'arrêter à l'« âge d'or de Hollywood » qui imposa sa marque entre les années 1930 et 1960 ? Le défi semble impossible tant les traces laissées par l'organisation systématique et hiérarchisée du système de production, l'invention de codes et conventions que le temps finira par transformer en archétypes et en clichés, mais surtout l'émergence des grands genres classiques sont encore aujourd'hui pesantes. Comment en effet comprendre le cinéma américain contemporain sans envisager l'héritage du western, de la comédie musicale, de la comédie romantique ou, peut-être plus encore, du film noir, sans envisager la façon dont tous ces grands genres ont participé à la constitution d'un réservoir de mythes qui n'ont jamais réellement cessé de l'alimenter ?

Bien sûr, cette influence fut aussi source d'invention et de créativité pour les cinéastes qui arrivèrent après cette grande période classique. Car si certains se contentèrent d'exagérer plusieurs attributs des genres jusqu'à la nausée, faisant de ce recyclage sommaire la base d'un cinéma allusif et sensationnaliste (la violence dans le film noir, par exemple chez Tony Scott), si d'autres jouèrent de l'hybridation pour créer de nouveaux sous-genres (comme le *tech-noir*, mélange de film noir et de science-fiction observable dans *Blade Runner* de Ridley Scott en 1982 ou *Twelve Monkeys* de Terry Gilliam, en 1995), plusieurs surent se servir de ce legs comme d'un moteur pour réinventer leur cinématographie nationale. Ils surent se servir des mythes qu'avaient engendrés les différents codes génériques, et plus particulièrement ceux du film noir, pour les faire évoluer.

Dans le sillage immédiat des grands maîtres du film noir classique, des cinéastes comme Samuel Fuller (*The Naked Kiss*, 1964), John Boorman (*Point Blank*, 1967) et Sam Peckinpah (*Straw Dogs*, 1971) ou plus tard Sergio Leone (*Once Upon a Time in America*, 1984), Francis Ford Coppola (*Rumble Fish*, 1983) et Abel Ferrara

(*King of New York*, 1990) adoptèrent ainsi une approche maniériste du genre, en en faisant évoluer le style inspiré par l'expressionnisme allemand vers des recherches formelles visant à exacerber encore davantage la puissance théâtrale des images. D'autres, comme John Cassavetes (*The Killing of a Chinese Bookie*, 1976), William Friedkin (*The French Connection*, 1971), Sidney Lumet (*Serpico*, *Dog Day Afternoon*, 1973 et 1975) ou Wayne Wang (*Chan Is Missing*, 1982) s'inspirèrent de l'éclosion de par le monde des différentes nouvelles vagues pour faire entrer le film noir dans une ère moderne, faite de liberté, d'improvisations et de tournages en décors réels, insufflant au genre une épaisseur réflexive et philosophique encore inédite. Plus tard, d'autres comme les frères Coen (*Fargo*, 1996, *The Big Lebowski*, 1998) et Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*, 1994, *Jackie Brown*, 1997) réinventeront encore le film noir à l'aune d'un ludisme et d'une fantaisie qui n'ont pourtant jamais mis en péril la gravité et le sérieux intrinsèque du genre.

Dans cette perspective d'une métamorphose continue du film noir, le cinéma de Clint Eastwood manifeste encore une dimension différente : celle d'un genre entré dans sa période néoclassique, dès

lors marqué par une volonté affichée de retrouver la perfection des formes passées sans pourtant verser dans une vision nostalgique et passéiste (le fameux « c'était mieux avant ») ou encore académique (« le sérieux désabusé avec lequel on adopte la forme la plus traditionnelle et la plus usée pour signifier qu'aucun contenu ne mérite d'être travaillé par le souci d'une forme nouvelle », disait Serge Daney¹). Envisageant le genre comme un terrain d'études plus que d'expérimentation, le cinéaste néoclassique illustre en réalité discrètement, sans détournement ostentatoire, les enseignements classiques tout en les réadaptant au goût du jour. L'évolution du genre se fait alors « naturellement » en respectant cette paradoxale contrainte relevée par Vincent Amiel et Pascal Couté : « le néo-classicisme doit tout à la fois assumer sa distance envers le classicisme sans la mettre en exergue »². *Chinatown*, réalisé par Roman Polanski en 1973, s'inscrivait par exemple dans cette démarche en réutilisant nombre de figures classiques (le détective privé solitaire et sarcastique, la femme fatale ou John Huston dont la présence dans le film charge ce dernier d'une aura encore plus mythique) tout en reflétant symboliquement la morosité et le désenchantement de l'Amérique sous Nixon.

Mais les films noirs de Clint Eastwood sont encore venus raffiner cette proposition en y introduisant une donnée nouvelle : l'ambiguïté. Il y a l'ambiguïté qui, d'abord, traverse ses œuvres, mais aussi celle d'un cinéaste bien conscient qu'il arrive après une période de gloire et qui ne peut s'empêcher de laisser une certaine mélancolie affleurer dans ses films tout en persévérant à vouloir faire fonctionner les principes du film noir classique. *A Perfect World* (1993), *Midnight in the Garden of Good and Evil* (d'après un roman de John Berendt paru en 1997), *Blood Work* (2002) ou *Mystic River* (adapté d'un roman noir de Dennis Lehane de 2003) en offrent de beaux exemples en faisant montre de cet engagement du cinéaste dans une « démythification mais avec les moyens propres au genre »³. Chacun de ces films respecte à la lettre la traditionnelle règle de la division tripartite de l'action dramatique (exposition/nœud/dénouement), chacun a retenu la leçon du grand cinéma classique hollywoodien en faisant de la fluidité, de la lisibilité et de la transparence de leur mise en scène et de leur récit des atouts essentiels (une audace dans le cinéma contemporain ayant souvent fait du montage frénétique et de l'effet vidéoclip ses armes), chacun fonctionne comme un « vrai » film noir, ne demandant pas au spectateur de reconnaître ses réutilisations pour déclencher son plaisir, ils sont pourtant tous marqués par une véritable ambivalence caractérisant sans nul doute un « cinéma de l'après ». Que ce soit par l'inversion ou l'exagération de certains traits classiques, le cinéma d'Eastwood matérialise

en effet l'angoisse de savoir derrière lui la période classique, et par faite, du genre en ne cachant jamais l'admiration qu'il a pour elle.

Ainsi, à première vue, *A Perfect World* retrace la cavale criminelle de deux malfrats qu'on pourrait croire directement héritée du grand cinéma classique. Mais à bien y regarder, la réinterprétation de ce schéma classique est beaucoup plus nuancée, Eastwood y inversant la valeur traditionnelle de pureté associée à l'enfance pour examiner la façon dont se transmet le Mal entre l'adulte – Butch, truand évadé d'un pénitencier – et l'enfant qu'il kidnappe, Philip, en pleine recherche de modèle paternel. Comme le héros noir classique, Butch y est hanté par son passé brutal et cruel, mais plutôt que de l'affronter seul, il transmettra ce tourment à l'enfant. Le monde tout sauf parfait qu'y dépeint le cinéaste, dominé par la violence, diffuse une vision pessimiste de la vie tout en refusant l'un des paradigmes les plus rassurants de l'imaginaire du cinéma hollywoodien classique : l'innocence des enfants. De la même façon, *Midnight in the Garden of Good and Evil*, sous ses dehors de récit noir classique, ne cesse en réalité d'en déplacer les enjeux sur un terrain beaucoup plus marécageux. Dans cette réalisation d'Eastwood racontant les pérégrinations d'un journaliste envoyé couvrir la fête de Noël du riche antiquaire John Williams avant que ce dernier ne soit arrêté et inculpé du meurtre de son compagnon, et qui évoque une sorte de version comme réalisée sous l'emprise de l'acide du *Gone With the Wind* de Victor Fleming (1939), ce n'est plus la corruption des élites politiques – thème de prédilection du récit noir classique – qui est dénoncée, mais la décadence de la haute et excentrique bourgeoisie de Savannah, en Géorgie, ravagée par l'alcool, l'ennui et le mensonge, que le cinéaste observe, laissant à penser qu'il y a quelque chose d'intrinsèquement pourri au royaume des bonnes gens, comme si leur perte était déjà inscrite dans leur ADN. Le film noir classique était déjà un genre hautement fataliste,



A Perfect World, un de ces films qui laissent affleurer une certaine mélancolie.



Mystic River (2003) ou le passé qui hante le quotidien

laissant ses personnages subir avec résignation les crocs en jambe du destin. Eastwood radicalise ici cette proposition en suggérant l'idée qu'aucune rédemption n'est réellement possible, l'inexorable déchéance des âmes et des corps ayant déjà débuté. Un sentiment mortifère pèse sur le film et se diffuse d'ailleurs dès le générique d'ouverture, accompagné par la voix envoûtante et chargée de spleen de K.D. Lang, créant une opposition symbolique, par la grâce d'un travelling rapide et élégant, entre la nature luxuriante du Sud et des plans de tombes et de statues en pierre d'un cimetière.

Dans *Blood Work*, c'est le personnage principal même qui est chargé d'incarner ce sentiment dépressif. Ancienne gloire du FBI, Terry McCaleb jouit d'une retraite bien méritée, après qu'un infarctus ait nécessité qu'on lui greffe un nouveau cœur. Et s'il reprendra du service pour honorer une dette de sang (son nouveau cœur appartient à une jeune femme assassinée), c'est essoufflé, fatigué, diminué qu'il endossera les habits du héros noir. Si, dans ce film, Clint Eastwood, par le biais de la vieillesse, introduit un aspect fortement crépusculaire dans le genre (comme il l'avait d'ailleurs déjà fait dans le western, avec *Unforgiven*, en métaphorisant la mort du grand héros classique par le personnage du cow-boy Bill Munny, veuf, las et vieillissant), *Mystic River*, récit d'une enquête sur le meurtre d'une jeune fille dans lequel sont impliqués trois amis d'enfance (son père, un policier et un troisième homme, victime d'abus dans sa jeunesse), fera de l'aspect crépusculaire un élément encore plus décisif de son approche du film noir. Plus tragique, plus sombre, plus maussade que la plupart des films noirs classiques, cette tragédie bostonienne réactive plusieurs des thèmes du genre, comme le passé qui hante le quotidien de ses trois antihéros mais aussi, et surtout, la fatalité qui semble peser sur le destin de chacun des personnages. Pourtant, cette fatalité prend ici un tour encore plus accablant que chez ses prédécesseurs, Eastwood la symbolisant par une profusion de plongées dramatiques et vertigineuses (la plupart filmées d'un avion ou d'une grue) qui viennent

LE JUSTICIER

L'œuvre réalisée par Clint Eastwood s'étend sur presque quarante ans. Couvrant plusieurs genres, elle embrasse de nombreux thèmes, dont le plus évident est celui de la solitude de l'homme. Mais c'est probablement parce qu'il est un homme sous l'emprise de la solitude – comme s'il était sous l'emprise de la drogue – que l'homme eastwoodien est si préoccupé par la lutte du bien et du mal. Cow-boy ou détective, il est si troublé par la terreur du monde, par un réel si soumis au mal, qu'il ne peut que s'interposer, que devenir un justicier impitoyable. Un justicier qui a une vision expéditive de la justice : on doit, par n'importe quel moyen, punir toute personne qui s'écarte de la loi, rompt le contrat social qui le lie aux autres (l'altérité est une figure importante chez Eastwood, à cause même du traitement de la solitude), et cette punition y prend donc le plus souvent le visage de la vengeance. Pour trancher le bien et le mal, comme on tranche dans le gras (les films d'Eastwood ne sont pas secs pour rien, le mal doit en être absolument extirpé), il n'y a pas un homme de loi, un juge, mais seulement cet homme seul, comme le cow-boy sombre de *High Plains Drifter*, de *Pale Rider*

et de *Unforgiven*, comme le policier inspecteur de *Sudden Impact* et de *Absolute Power*, comme le journaliste de *True Crime* ou comme le simple citoyen (en ce cas, un ex-col bleu) de *Gran Torino*. Le justicier est essentiellement un solitaire que les événements obligent à sortir en quelque sorte de sa tanière, à devenir rebelle et à prendre sur lui une responsabilité de façon totalement personnelle, qui ne tient pas plus au sens de l'honneur qu'au sentiment d'appartenir à une communauté. On comprend alors que le justicier soit un héros de l'ombre (l'obscurité, autre figure, cette fois esthétique, du cinéma d'Eastwood), un ténébreux, souvent dangereux, parfois cruel – cruel jusqu'au sacrifice de lui-même comme dans *Gran Torino*. Il ne peut pas être honoré ni récompensé (le bien doit être naturel, pas un objet d'échange). Celui qui se fait de la vengeance un devoir est souvent un homme désenchanté, que le mal pousse aux confins de la morale; il est souvent un hors-la-loi, quelquefois même un paria. Quel qu'il soit, il ne peut échapper au destin mystérieux qui l'emporte constamment contre les autres (c'est la plu-



Gran Torino

part du temps un être taciturne, peu aimé des autres, de ses collègues par exemple). Le justicier contemple le pire, longtemps même, qu'il ne juge pas, mais seulement ceci : la puissance du mal lui devient de plus en plus insupportable *physiquement*; alors, la limite étant atteinte, il se lance dans l'action, qui en devient terrifiante par sa force froide. Une force précise, soudaine comme un impact de balle, qui rend la lutte du bien et du mal aussi abstraite qu'elle est schématique et qui transforme le justicier en aristocrate – et égoïste –, héros qui a assumé la lutte pour lui-même et par lui seul. Le justicier est, tout compte fait, un homme sans qualités. – André Roy

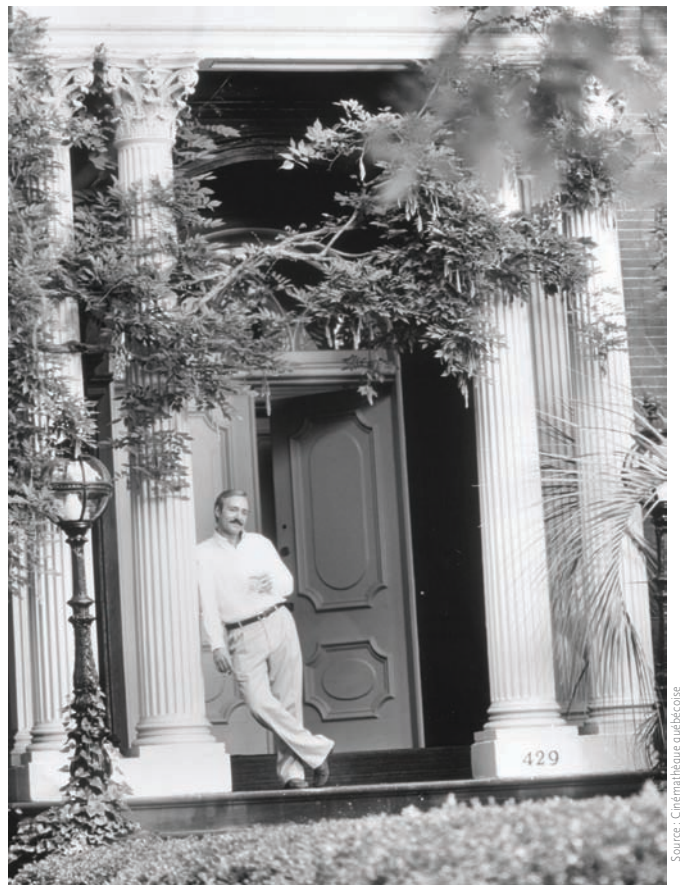
signifier de façon plus nette l'engluement de ses personnages dans une réalité sordide, sans possibilité d'échappatoire. Ce sentiment d'emprisonnement est d'ailleurs encore exacerbé dans l'épilogue du film qui laisse se manifester, alors que la fête du Columbus Day bat son plein, toute l'amertume des personnages devant ce récit

LE SPORT

Si le sport s'invite dans le cinéma de Clint Eastwood en 2000 avec *Space Cowboys*, où quatre papys qui veulent reprendre du service au sein de la NASA sont soumis à un entraînement sportif intensif (qu'il filme à la limite du burlesque, insistant sur les genoux qui craquent, les courbatures et les essoufflements), il faudra toutefois attendre quatre ans, et *Million Dollar Baby*, pour que le cinéaste aborde la pratique sportive dans ses dimensions tant physiques que mythiques et politiques. Physique d'abord tant le destin de la jeune boxeuse Maggie Fitzgerald est envisagé par Eastwood sous le signe du sang, de la sueur et des larmes. Plans rapprochés sur ses épaules, ralentis mettant en évidence l'impact des coups de poing, tension des muscles quasi palpable : le réalisateur a retenu la violente leçon de *Raging Bull* et décortique de façon presque expressionniste l'essence même de ce sport brutal. Mais c'est également en transcendant la boxe même que le cinéaste parvient à analyser avec force l'éclatement du rêve américain. Le ring y devient le lieu de l'échec des idéaux, de l'émiettement de tous les espoirs. À l'inverse des films de sport traditionnels, *Million Dollar Baby* se sert de la boxe non pas pour glorifier encore davantage une Amérique des gagnants qui s'épanouirait dans l'adversité et le défi, mais pour jeter un regard mélancolique et navré sur ceux que cette Amérique a laissés sur le bas-côté de la route, ceux que la fatalité a empêchés de monter dans le train de la réussite. Ce film subvertirait-il le mythe et l'idéologie états-unienne traditionnelle en s'attaquant à l'un des piliers mêmes de la mythologie cinématographique américaine, le sport ? Décidément, Clint Eastwood est loin d'être un cinéaste comme les autres. L'idée de le voir se frotter à nouveau au sport, cette fois le rugby dans *Invictus*, en inversant la proposition (le sport comme moyen d'unité nationale, comme lien social indéfectible) n'en devient alors que plus passionnante. – Helen Faradji



Million Dollar Baby



Midnight in the Garden of Good and Evil (1997)

inachevé qui ne laisse pas espérer de conclusion heureuse. Dans un cadre résolument classique, Eastwood vient sans cesse pervertir l'héritage du classicisme sans jamais nier pourtant l'importance et la puissance des attributs de ce dernier qui s'en trouve paradoxalement revitalisé. Contrairement aux apparences, le néoclassicisme est une démarche esthétique dont l'ambiguïté ne cesse de surprendre.

Grand spécialiste du cinéma américain et de ses mythes, Jean-Baptiste Thoret notait : « le néo-classique ressuscite un cadavre qu'il tente de faire fructifier »⁴. Si d'autres ont illustré cette tendance (James Gray avec sa trilogie noire : *Little Odessa*, 1994, *The Yards*, 2000 et *We Own the Night*, 2007, Curtis Hanson avec *L.A. Confidential* en 1997, Sam Mendes dans *Road to Perdition*, 2002 ou Martin Scorsese avec *The Departed*, 2006), c'est bien dans le cinéma d'Eastwood que cette réactivation de l'amertume assumée d'un passé idéalisé a atteint son expression la plus achevée. C'est bien dans son cinéma que toute l'énigme du néoclassicisme, distillant avec subtilité une tension continue entre préservation et destruction du genre, se révèle. C'est bien chez ce cinéaste que l'on peut entendre le plus clairement ce cri : « Le genre est mort, vive le genre ».

1. S. Daney, « 1984 » dans *Ciné journal*, volume II, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1988, p. 179.
2. V. Amiel et P. Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain (1980-2002)*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 82.
3. *Ibid.*, p. 25.
4. J.-B. Thoret, « D'un *Psycho* à l'autre, l'original n'a pas eu lieu » dans *La licorne*, n° 66, « Du maniérisme au cinéma », UFR Langues Littératures, Poitiers, 2003, p. 61.