

Clint Eastwood : la place du mort ?

Philippe Morice

« *Les fantômes d'Eastwood : récurrences et circulations* »

thèse de doctorat en Lettres et Arts de l'Université de Provence, 2006

résumé

La question habite chacune des images de l'acteur, producteur et cinéaste, depuis sa toute première apparition internationale en 1964 après dix ans de rôles anonymes au cinéma et de succès télévisés limités au seul territoire américain. Sa disparition d'acteur, en 2004, dans *Million Dollar Baby*, se prolonge dans un opus qui se situe dans la droite ligne de ce questionnement puisque, film double constitué de *Mémoires de nos pères* et de *Lettres d'Iwo Jima* (2006) à partir d'images symboles — drapeau américain déployé au sommet du mont Suribashi, lettres enfouies dans le sable des grottes du même —, il décline la survivance de l'horreur partagée suivant les points de vue américain et japonais durant la guerre du Pacifique avant la quête d'une mère à la recherche de son enfant kidnappé (*L'échange* 2008) et, la même année, l'offre sacrificielle d'un misanthrope que le rite de la confession rebute au plus haut point (*Gran Torino* 2008).

Menée d'un point de vue tout autre que de cinéophile ou de spectateur averti — comme l'usage en est de mise dans la recherche cinématographique —, plutôt tentée par le côté de la caméra, de qui conçoit, de qui fabrique et propose, cette évocation se veut plus instinctive que stratégique et méthodique pour « laisser le bois de la signifiante jouer à sa guise »¹, comme en un état d'écoute flottante propice aux rapprochements intempestifs, aux déplacements intuitifs, aux associations de tout ce qui est à l'œuvre dans ce cinéma, avec le souci de ne jamais perdre de vue l'exemple d'Aby Warburg, père de l'iconologie et de l'atlas *Mnémosyne* qui parlait de son style comme d'une *soupe d'anguilles*, « masse informe, sans queue ni tête, d'une pensée toujours rétive à se « couper », c'est-à-dire à se définir pour elle-même un début et une fin »². Sur cette référence mouvante, la présente évocation de l'œuvre en question s'articule autour de l'idée de *Psyché Organique Eastwoodienne* qualifiant cet univers cinématographique de référence fondé sur les trois piliers constitutifs que sont une *Créature* en constant *Travail humide* au travers de sa *Métadiégèse*.

Cette *Créature* — acteur, producteur et cinéaste — suggère l'idée d'un germe dont elle serait la survivance : le soldat revenant Abe Kelsey pourrait bien être cette origine, pendu pour avoir dit la vérité dans *Le vent de la plaine* de John Huston, film de 1960 dont le titre original est — ce n'est sans doute pas sans importance dans l'œuvre eastwoodienne à venir — *The Unforgiven*. A sa suite, chaque film suggère l'*empreinte* des survivances, la prégnance du désir dans les rapports à l'autre comme reflet de soi, à l'espace et à l'errance qu'entretiennent les personnages eastwoodiens, monstres s'extrayant d'une matière qu'ils élaborent eux-mêmes ; la question est récurrente du legs et des rapports au temps et à la mémoire inconsciente de ces mêmes personnages en perpétuel *déplacement* au sein de cette matière, pour s'ouvrir à nouveau sur la prégnance du désir et ce qui en émane ; une articulation dialectique s'opère, élargie à l'ensemble du corpus eastwoodien, de l'absence et de son antithèse, son *renversement*, l'omniprésence paradoxale qu'elle révèle et qui en

découle. La mise en perspective de ce qui précède incite au *désenfouissement* du tissu constitutif de cette œuvre pour tenter d'en retrouver la trame et la chaîne, ce qui se trame, ce qui s'enchaîne là, organique, dans et autour d'une histoire qui en constitue le mésentère ou les rayons de cire. Par ses survivances, ses désirs même et ses *revenances*, la *Créature* parcourt et s'insinue dans les vestiges d'un passé qu'elle n'en finit pas d'enrichir, de construire et dont elle procède tout ensemble. A partir du principe houstonien selon lequel « pour écrire un film, il faut oublier qu'il sera vu », ce cinéma hérité des années 60 et 70 s'avère véritablement un cinéma postmoderne dans lequel « l'idée d'indépendance artistique commence sérieusement à se faire jour et se saisit de ses propres mythologies pour les interroger de façon poétique »³.

La première de ces trois colonnes sur lesquelles se bâtit cet édifice est donc une *Créature*, motif *dynamique* de la survivance, équivalent de la *Ninfa* débusquée par Aby Warburg dans une histoire des figures où le temps « s'exprime par hantises, survivances, rémanences, revenances des formes »⁴. Cette *Créature* incarne un cinéma remarquable « parce qu'il réussit, à peu près seul dans son genre, à introduire, comme un coin dans la forme dramatique classique, les éléments incontournables d'une faiblesse, qu'il faudrait bien un jour que le cinéma américain apprenne à apprivoiser autrement qu'en la niant »⁵. Trinitaire elle-même, la *Créature*, dont les premiers traits sont esquissés par Philippe Ortoli en 1993⁶, rassemble l'acteur, âme *dynamique* de l'œuvre, le producteur, artisan de la réalité *économique* et quantifiable de l'œuvre et le cinéaste, vecteur *topique* de l'œuvre et garant de sa mise au jour. Comme Frankie le dit lui-même au curé de sa paroisse dans *Million Dollar Baby*, le problème, c'est toujours cette « *One God, three God thing* », cette « *chose de un Dieu, trois Dieu* », cette trinité omniprésente où l'existence d'une matière primordiale s'anime d'un désir de vie qui s'incarne comme une vapeur d'eau se condense et révèle la présence invisible de l'humide. Récurrente dans une lignée fantomatique depuis la nuit des temps des personnages et préoccupée de sa seule descendance, la *Créature*/incarnation veut vivre et rejoue indéfiniment le jeu de sa disparition pour mieux réapparaître et proliférer dans une éternelle présence désirée. Producteur, acteur, cinéaste, la *Créature* s'installe ainsi par-delà ses diégèses.

Assemblage de traces cristallisées pour l'occasion en un organisme visible de toutes parts, elle s'incarne par les paysages et les frontières d'une deuxième colonne comme dans un *dressing* au moyen duquel elle habille sa danse. La *Métadiégèse* — qui diffère de celle de Gérard Genette⁷ pour qui c'est là l'ensemble des procédés littéraires qui signalent la présence d'un narrateur et s'applique à un récit enchâssé dans un autre récit — est ici ce domaine *économique* de la survivance, le dépôt, l'entrelacs, l'entrepôt de toutes les diégèses passées, présentes et à venir auxquelles se tissent l'ensemble des références : « On est dans l'enchevêtrement des histoires intérieures »⁸ mais aussi face au poudroïement, à la pollinisation de la *Créature* qui mène au grouillement de sa *Métadiégèse* via l'idée de la soupe d'anguilles de Warburg « tant que le désir qui l'a fait naître et que les émotions qu'il a suscitées perdurent et se prolongent en d'autres mots, en d'autres films »⁹. Rien ne se perd, « Tout se passe comme si chaque point était au courant de chacun des autres »¹⁰ pour reprendre les mots du peintre Paul Cézanne. Car il en est de la *Métadiégèse* comme de la peinture et

si, dans *l'Intérieur aux aubergines* par exemple, Matisse met sur le même plan tout le *déjà-là* de la mémoire vivante qui s'exprime ainsi dans le tableau, le cinéma, qui ne permet pas cette simultanéité, utilise la scénographie et le mouvement sur l'ensemble ou dans les traces en présence, comme le fait Orson Welles à la fin de *Citizen Kane* au moyen d'un travelling *aérien* sur les objets innombrables accumulés par Charles Foster Kane pour figurer une vie dans la survivance de la moindre de ses traces. Les génériques d'Eastwood reprennent ce principe et extirpent la *Créature* du désert comme de l'autoroute, de la ville, de son *déjà-là* métadiégétique. Comme chez Welles, le passé est tout entier dans ce que survole la caméra, dans la matière sédimentée des traces. Aucune recherche du temps perdu, tout juste une hantise du *toujours-là* toujours à l'œuvre : « Le monde est devenu mémoire, cerveau, superposition des âges ou des lobes, mais le cerveau lui-même est devenu conscience, continuation des âges, création ou poussée de lobes toujours nouveaux, recréation de matière »¹¹. Ce pourrait être une définition de la *Métadiégèse* dont la dimension organique relie les points de vue *dynamique* du désir, *économique* du corps et de ses matières, *topique* de l'espace de vie. L'apparition de *Pale Rider* (1985) en est une illustration : le désir de la jeune fille prend la forme du pasteur fantôme surgissant à l'écran, sur le même cheval et à la même place dans l'image que, douze ans plus tôt, l'étranger de *L'homme des hautes plaines* (1973).

La troisième colonne sur laquelle se constitue l'univers eastwoodien est le processus *topique* de la survivance que nous baptisons *Travail humide*, en référence : tout d'abord au travail de meurtre de deux incarnations de la *Créature* — Jonathan Hemlock chargé, dans *La sanction* (1975), des éliminations de personnes pour le compte des services secrets américains ; John Malkovich, nettoyeur dans le film de Wolfgang Petersen *Dans la ligne de mire* (1993) — ; ensuite à la constante mortifère de l'humide telle que décelée dans l'étude des récurrences ; enfin au *snatching* figuré dans le *Body Snatchers* d'Abel Ferrara (1993)¹². A l'écoute du monde, la *Créature* se représente acteur en miroir de cinéaste et de producteur solitaire « contre la médiocrité des meutes »¹³. Et plus que les marques d'une inféodation à un système ou un genre — même eastwoodiens —, les variations de la *Créature* sur un archétype donné rejoignent le travail d'un Francis Bacon sur une bouche ou d'un Thelonious Monk sur le plus convenu des standards.

« Le travail psychique se rattache à une impression actuelle, une occasion dans le présent en mesure de réveiller un désir de l'individu ; il se reporte sur le souvenir d'une expérience antérieure au cours de laquelle ce désir était accompli ; et il crée maintenant une situation rapportée à l'avenir, qui se présente comme l'accomplissement de ce désir »¹⁴. Ceci pourrait illustrer la *Créature* régressant dans la *Métadiégèse* du fait du *Travail humide*, troisième et dernière colonne qui se constitue elle-même à partir de trois prétextes. Le premier, *littéraire* et *dynamique*, émotion première, institue Eastwood comme descendant humble de Ford, Huston et Welles qu'il laisse se confronter aux grands auteurs, Steinbeck, Melville, Hawthorne, Shakespeare, d'autres encore. Ce prétexte devient écran *derrière* ou *sur* lequel la *Créature* masque son rapport au matériau préexistant, aux figures auxquelles elle se confronte : Tom Joad et *Les raisins de la colère* (John Ford 1941) à travers ses

propres enfants tout au long de sa filmographie ; Achab et *Moby Dick* (John Huston 1956) dans la révolte de Josey Wales ou la folie de John Wilson ; Michael O'Hara, *La dame de Shanghai* (Orson Welles 1947) et les fantômes de Shakespeare à travers le revenant Callahan dans la saga de l'inspecteur Harry. Plus que les autres peut-être, Huston est une interface, « lieu de l'ombre, voire du noir profond »¹⁵. La réponse de la *Créature* à ce noir référent est d'une part l'obscurcissement systématique de l'image, d'autre part le credo selon lequel « l'analyse paralyse ».

Le deuxième prétexte, *documentaire* et *économique*, caution du réel, devient support de l'incarnation du désir et permet de mettre en présence l'inspecteur Harry Callahan et le Président Kennedy peu de temps avant que ce dernier ne soit assassiné, ou bien l'agent Frank Horrigan avec le président Lincoln également assassiné et statufié depuis. Si certains se réfèrent à l'*americana* de Walker Evans, d'Edward Hopper, d'auteurs qui « ont contribué à révéler les paysages américains et ont conté les luttes et les souffrances de ceux qui tentaient de s'y inscrire »¹⁶, Eastwood fait se télescoper les acteurs de l'histoire et ceux de la fiction, procède vers un ailleurs, rejoint *par hasard* les peintres Bacon ou Munch lorsqu'il suggère l'enfance mise à mal, suggère *par hasard* le photographe Harry Callahan (!) et par voie de conséquence le Duchamp de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* par la figuration des traces qui constituent sa *Métadiégèse*. La *Créature* esquisse une généalogie, une *généa-géologie* dirait-on, laquelle, une fois définie, lui confère une existence — *Chasseur blanc, cœur noir* —, ou une non-existence — *L'homme des hautes plaines*.

Le troisième prétexte enfin, *cinématographique* et *topique*, buée du désir, s'exprime en un perpétuel battement organique, version vaporeuse — *misty* — du lichen d'André Bazin¹⁷ qui permet à la *Créature* de reprendre à son compte le traitement que Welles réserve à la mémoire de sa propre créature wellésienne dans le plan déjà cité de *Citizen Kane* où le processus de sédimentation de la mémoire et de son déblaiement par le mouvement du cinéma est clairement figuré. La *Créature*, tant acteur que producteur ou cinéaste, reprend à son compte ce procédé en le cantonnant pudiquement aux génériques ou aux gestes cinématographiques que sont ses mouvements de caméra, évitant que la référence en soit trop évidente au cœur même de la diégèse.

Entre *analyse* et *paralyse* donc, elle se réfugie derrière ce triple prétexte, s'esquive en un *Noli me tangere* pudibond — puritain même — proclamant le non moins puritain « *I do my job !* ». Avec le *Travail humide* et les récurrences et détails relatifs à la *Créature* et à la *Métadiégèse*, les axes paradigmatiques se recoupent, rejoignent les prétextes, s'intriquent et se métissent pour composer trois courants qui ouvrent la possibilité de mise en œuvre. Un courant littéraire et *dynamique*, associé au totem hurleur et gesticulant du singe, *signifying monkey* provoquant de la tradition du blues, engendre un paradigme *singe/Ford* qui, relatif au temps pictural, s'épanouit dans la figure du *cri*. Un courant documentaire et *économique*, associé au totem inébranlable de l'éléphant *anamnésique*, incarnation de la divinité dont l'homme s'affranchit par l'écoute du monde, engendre un paradigme *éléphant/Huston* qui, relatif à la grille du thème musical et à l'espace de sa représentation, s'épanouit dans la figure du *corps*. Un courant cinématographique et *topique*,

associé au totem aérien de l'alouette éprise de liberté et des miroirs susceptibles de causer sa perte, engendre un paradigme *alouette/Welles* qui, relatif à l'espace/temps de ce qui est ou s'opère par les battements combinés de la *Créature* expansive et centrifuge et de la *Métadiégèse* accumulatrice et centripète, s'épanouit dans la figure du *vol*. La *Psyché Organique Eastwoodienne*, fractale qui se prolonge dans l'une des directions ébauchées comme dans toutes, se contient elle-même comme elle contient les *Créature/cri*, *Métadiégèse/corps*, *Travail humide/vol*, ces trois forces essentielles tissant les instincts de la *Créature* et les richesses de la *Métadiégèse* dans le processus du *Travail humide* par lequel la *Psyché Organique Eastwoodienne* se pérennise. Pudique, le *cri* se fait chant, où la joie affichée ne trompe personne tant le mal qui ronge l'homme est inextirpable ; où le *corps* s'ébroue sans cesse de sa douleur et de sa contrainte ; où le *vol* devient le moyen d'abstraire la pesanteur qui rive l'homme à la terre d'où il a le plus grand mal à s'extraire pour mieux y revenir éternellement. Le point d'aboutissement de cette œuvre elle-même est sans doute sa propre disparition, souhaitée tout autant qu'habitée, hantée même : « Enfin ! » semble nous suggérer la *Créature*, « depuis le temps que je me défigure ! » Et les traces qu'elle laisse dans le sable lunaire à la fin de *Space Cowboys* (2000) peuvent tout aussi bien s'éloigner du scaphandre qu'avoir été causées par lui : encore une fois, le *vol* du *corps* nous emporte là dans un *cri* chanté, par la voix de Sinatra cette fois, vers l'immensité des miroirs où la *Psyché Organique Eastwoodienne*, n'est que la partie visible d'un tout qui, à l'image des architectures de Francis Bacon, se prolonge au-delà des limites du cadre eastwoodien, vers une psyché organique universelle dans la plénitude de son assomption.

notes

-
- ¹ Patrice ROLLET, "Contrecoup" dans Manny FARBER, *Espace négatif*, Paris : P.O.L., 2004 p.452
- ² Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Minuit, 2002, p.32
- ³ Eric THOUVENEL, "Strangers on a Mystery train" dans *La voie de Jim Jarmush : le mineur e(s)t le majeur*, revue *Eclipses* 38, Caen : 2006, p.72
- ⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ibid.*, pp.27-28
- ⁵ Vincent AMIEL, Pascal COUTÉ, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Paris : Klincksieck, 2003, p.74
- ⁶ Philippe ORTOLI, *Clint Eastwood : la figure du guerrier*, Paris : l'Harmattan, 1994, pp.9-10 pour l'idée de *Créature*
- ⁷ Gérard GENETTE, *Figures II*, Paris : Seuil, 1969, p.202
- ⁸ Vincent AMIEL, Pascal COUTÉ, *Ibid.*, p.45 à propos de *A Perfect World*
- ⁹ Francis VANOYE, *L'emprise du cinéma*, Paris : Aléas, 2005, p.7
- ¹⁰ Paul CÉZANNE cité par Philippe SOLLERS, *Le paradis de Cézanne*, Paris : Gallimard, 1995, p.92
- ¹¹ Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, Paris : Minuit, 1985, p.164
- ¹² Nicole BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris : De Boeck Université, 1998
- ¹³ Fabien GAFFEZ, "Play Breezy For Me — Eastwood 70" dans *Positif* 545/546, Paris : juillet/août 2006, p.60
- ¹⁴ Sigmund FREUD, "Le créateur littéraire et la fantaisie" dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard 1985, p.39
- ¹⁵ Francis VANOYE, *L'emprise du cinéma*, Paris : Aléas, 2005, p.84
- ¹⁶ Id., p.74
- ¹⁷ André BAZIN, "Peinture et cinéma" dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Cerf, 1981 pp.187-192 : « Le film de peinture est une symbiose esthétique entre l'écran et le tableau comme le lichen entre l'algue et le champignon », *Id.*, p. 191