L'auteur et l'Autre : la place problématique des Noirs dans le cinéma de Clint Eastwood

Civan Gürel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1590>
DOI : 10.4000/doublejeu.1590
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009
Pagination : 125-136
ISBN : 978-2-84133-320-2
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Civan Gürel, « L'auteur et l'Autre : la place problématique des Noirs dans le cinéma de Clint Eastwood », *Double jeu* [En ligne], 5 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1590> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1590>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'AUTEUR ET L'AUTRE : LA PLACE PROBLÉMATIQUE DES NOIRS DANS LE CINÉMA DE CLINT EASTWOOD

Nés théoriquement Blancs, il nous est permis de passer notre enfance en Indiens imaginaires, notre adolescence en Noirs imaginaires, et c'est seulement après que nous sommes censés nous assagir pour redevenir ce que nous sommes vraiment : des Blancs.

Leslie Fiedler ¹.

Je crois que j'étais un gars noir dans un corps blanc, en fait.

Clint Eastwood ².

Les personnages noirs ont toujours été présents dans les films de celui que l'on désigne régulièrement comme le plus grand cinéaste américain vivant ³ et leur importance ne fait que croître avec la place grandissante qu'occupe dans le cinéma de Clint Eastwood l'acteur Morgan Freeman,

-
1. Cité par Eric Lott, « White like me: racial cross-dressing and the construction of American whiteness », in *Cultures of United States imperialism*, A. Kaplan et Donald E. Pease (éd.), Durham, Duke University Press, 1993, p. 480.
 2. Extrait d'un entretien accordé lors de la promotion de *Bird*, où Eastwood évoque la genèse de sa passion pour le jazz dans sa jeunesse (*Newsweek*, 31 octobre 1988, cité par Paul Smith, *Clint Eastwood: A cultural production*, Chicago, Minnesota University Press, 1996, chap. « The Meaning of Black » p. 240.
 3. C'est, par exemple, sur cette affirmation que s'ouvre l'entrée qui lui est réservée dans un dictionnaire critique regroupant cent soixante cinéastes américains en activité, présenté dans les *Cahiers du cinéma*, n° 462, décembre 1992.

appelé à incarner bientôt nul autre que Nelson Mandela sous sa direction⁴. Or, depuis le début des années 1970, qu'il s'agisse des rares films où il n'est qu'acteur ou ceux qu'il signe tout en y figurant, les personnages d'Eastwood se définissent souvent en fonction de leur comportement vis-à-vis des Noirs (*L'inspecteur Harry*, *Impitoyable*, *Jugé coupable*). De surcroît, le réalisateur fait fréquemment des héros blancs qu'il joue lui-même des figures d'artiste – et il se trouve que ces doubles de l'auteur ont des liens privilégiés avec des Noirs et/ou avec la culture afro-américaine (*Honkytonk man*, *Chasseur blanc cœur noir*, *Million Dollar Baby*). Enfin, c'est *Bird*, film sur le saxophoniste noir Charlie Parker, qui a parachévé l'entrée de l'Américain dans le panthéon du septième art⁵.

J'esquisserai d'abord un panorama historique – forcément succinct – de la représentation des hommes noirs⁶ dans le cadre du cinéma – et de la culture – des États-Unis, tout en donnant des repères pour ce qui est de la carrière d'Eastwood sous cet angle, cela en guise de préambule à une analyse plus approfondie de quelques-uns des titres emblématiques dont je viens de faire mention. J'espère parvenir, au terme de ce double mouvement, à dégager aussi bien les particularités de l'auteur Eastwood en la matière que tout ce que son œuvre doit à la dialectique complexe des rapports entre l'Amérique blanche et sa principale minorité raciale.

Les stéréotypes hollywoodiens classiques de Noirs (le clown servile et le sauvage sanguinaire) sont antérieurs au cinéma. L'avatar barbare naît à la fin de la Guerre de Sécession (1865) : les Blancs du Sud font régner la terreur afin de brimer les Noirs affranchis tandis que le spectre paranoïaque de la brute noire qui convoite les femmes blanches devient omniprésent, infiltre la culture populaire et déclenche des milliers de lynchages souvent accompagnés de castrations⁷.

4. Dans le cadre de l'adaptation du livre *The Human Factor: Nelson Mandela and the Game that Changed the World* (John Carlin). Cf. <http://www.dvdrama.com/news-22222-clint-eastwood-se-tourne-vers-mandela.php>.

5. Eastwood était déjà reconnu comme auteur à part entière mais avec des films de genre dont il était la vedette et relevant de ses « spécialités » (western, policier). La singularité de *Bird* tient, entre autres, à son affranchissement de ces deux paramètres, le cinéaste reconnaissant volontiers lors de sa sortie que c'était son film le plus ambitieux à ce jour (cf. entretien publié dans les *Cahiers du cinéma*, n° 409, juin 1988).

6. Exception faite des *Proies* (Siegel, 1971) et, dans une moindre mesure, de *Créance de sang* (Eastwood, 2002), les héros eastwoodiens ont rarement affaire à un personnage féminin noir avec un minimum de consistance.

7. Cf. Régis Dubois, *Images du noir dans le cinéma américain blanc*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Le personnage du bouffon insouciant vient, lui, des *minstrel shows*, spectacles itinérants nés au début du XIX^e siècle, où des artistes blancs du Nord outrageusement grimés (ce qu'on appelle *blackface*) parodient la vie et la musique des Noirs du Sud. Nonobstant la dimension de caricature raciste du phénomène, les travaux de plusieurs chercheurs montrent que la pratique du *blackface* est symptomatique de la dépendance de l'identité blanche américaine vis-à-vis de l'Autre racial pour se constituer⁸. L'aspect dérisoire de ces spectacles est en effet le miroir déformant de la fascination que provoquent l'authenticité et la joie de vivre attribuées aux Noirs, aussi bien chez une partie de la bourgeoisie américaine (dont viennent les artistes) que chez les hommes de la classe ouvrière blanche du Nord, laquelle fait un triomphe aux *minstrel shows*. Pour les uns, il s'agit d'encanaillement racial et d'accès à une source d'émotions supposée préindustrielle, donc « pure »⁹; pour les autres, de l'adoption des codes verbaux et corporels de la virilité noire, fantasmée comme modèle masculin idéal¹⁰.

La gratification du dominant est l'aliénation du dominé : de *Naissance d'une nation* (Griffith, 1915) aux années 1950, Hollywood enfermera les Noirs dans la dichotomie du larbin grotesque (*Autant en emporte le vent*, Fleming, 1939) et de la bête humaine prédatrice (la série des *Tarzan*)¹¹. Les réformes antiracistes des décennies 1950-1960 amorcent une réhabilitation, tout en créant le contre-stéréotype tout aussi aliénant du Noir modèle asexué. Malgré la fin de la ségrégation et l'émergence d'une bourgeoisie afro-américaine, l'absence de réformes structurelles fait que l'inégalité raciale demeure. À l'orée des années 1970, la revendication noire,

-
8. Cf. William T. Lhamon J.-R., *Peaux blanches, masques noirs : Performances du blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, Kargo – Éclat, 2008; Michael Rogin, *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, Chicago, University of California Press, 1998; Richard Dyer, *White*, Londres, Routledge, 2005.
 9. C'est notamment le cas d'artistes bohèmes tels que Walt Whitman ou, plus tard, Jack Kerouac. Cf. Eric Lott, « White like me: racial cross-dressing and the construction of American whiteness », p. 478.
 10. Cf. Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, Oxford, Oxford University Press, 1993).
 11. Cf. Régis Dubois, *Images du noir dans le cinéma américain blanc*; Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, 4^e édition augmentée, New-York – Londres, Continuum, 2001. Suite à la controverse déclenchée par *Naissance d'une nation*, la figure du Noir féroce réapparaîtra surtout dans des cadres exotiques – ce qui ne l'empêche en rien d'entrer en résonance avec les tensions raciales nationales. Notons également que les rebelles attirés des *fifties*, Presley et Brando en tête, deviennent des modèles sociaux très populaires en puisant langage corporel et vestimentaire et, surtout, inspiration artistique dans le capital culturel noir (cf. Krin Gabbard, *Black Magic: White Hollywood and African American Culture*, Piscataway, Rutgers University Press, 2004, chap. « Marlon Brando's Jazz Acting and the Obsolescence of Blackface », p. 19-49).

avançant en parallèle avec les contestations féministes, homosexuelles et anti-guerre, se durcit face à la mauvaise foi persistante de l'establishment blanc. Au cinéma, la vague de la « *blaxploitation* »¹² cantonne les acteurs noirs dans des rôles de surhomme macho (*Les nuits rouges de Harlem*, Parks, 1971)... et c'est ici qu'un certain « Dirty Harry » entre en scène.

L'Inspecteur Harry (Siegel, 1971), film qui impose définitivement Eastwood comme star incontestée dans son pays¹³, est exemplaire d'un positionnement double vis-à-vis des Afro-Américains, récurrent dans le cycle des films présentant le flic franc-tireur Harry Callahan, personnage fétiche du comédien¹⁴. Le héros, qui massacre et humilie des truands noirs¹⁵, ne s'en avère pas moins l'ami de Noirs « intégrés »¹⁶. La série évite ainsi de s'aliéner le spectateur noir (et une partie du public blanc anti-raciste) tout en exprimant, de la présidence de Nixon aux années 1980, le ressentiment blanc que suscitent les Afro-Américains, fédérant donc deux publics mutuellement exclusifs¹⁷.

Durant l'ère Reagan-Bush mais également sous Clinton, tandis que les déséquilibres sociaux dus à la remise en cause de l'État-Providence ravagent la communauté noire, un mot d'ordre « daltonien » fait consensus chez les Blancs. Le problème de l'inégalité raciale étant résolu, dit-on, les races sont désormais « invisibles » : les habitants du ghetto englués dans la misère et la criminalité en sont donc seuls responsables¹⁸. Du côté d'Hollywood, la représentation des Noirs se partage symboliquement entre la saga des martyrs noirs de la cause blanche (*Glory*, Zwick, 1989)¹⁹ et celle

-
12. Terme qui désigne les films de genre afro-américains souvent violents des années 1970, destinés prioritairement au public noir.
 13. Mais lui vaudra auprès de la critique une réputation extrême droitière dont il mettra longtemps à se défaire.
 14. Cf. Civan Gürel, « Auteur blanc, corps noirs », *Tausend Augen*, n° 26-27, automne 2002.
 15. Dont des braqueurs de banque portant l'uniforme du mouvement radical des Black Panthers dans le premier volet.
 16. Cette opération de domination symbolique s'étend à l'ensemble des forces de contestation (englobant Noirs, femmes et gays), d'autant que leurs représentants « positifs », d'abord réticents, finissent toujours par applaudir le héros eastwoodien (cf. Civan Gürel, « Auteur blanc, corps noirs »).
 17. Sur les stratégies élaborées par les auteurs du cycle afin de concilier racisme et tolérance, cf. Dennis Bingham, *Acting Male: Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson and Clint Eastwood*, Piscataway, Rutgers University Press, 1994, chap. « Authority of One: the Dirty Harry Films », p. 180-194.
 18. Cf. notamment Eduardo Bonilla-Silva, *White Supremacy and Racism in the Post-Civil Rights Era* (Boulder, Rienner, 2001) pour une réfutation argumentée de l'idéologie *color-blind*.
 19. Version romancée d'un épisode de la guerre de Sécession : la création d'un régiment noir, placé sous le commandement d'un officier blanc. Les personnages périront tous lors d'un assaut héroïque après avoir fraternisé.

des *buddy movies* interracialisés cultivant amitié virile et paternalisme blanc (le cycle des *Arme fatale*²⁰). Dans *Bird* et *Impitoyable*, Eastwood offre des variations sophistiquées autour de ces deux axes. Des années 1990 aux années 2000, les tensions raciales sous-jacentes éclatent au grand jour avec les affaires Rodney King et O. J. Simpson. Quant au grand écran, le racisme y est relégué au passé, enclavé dans le Sud, projeté sur les Européens. Le cinéma américain ne cesse de déclinier le chemin de croix d'un homme noir providentiel, au centre du récit mais coupé de sa communauté, promu instrument de salut thérapeutique du héros blanc : *Amistad* (Spielberg, 1997), *À la rencontre de Forrester* (Van Sant, 2000), *Matrix* (les frères Wachowski, 1999). Un film comme *Chasseur blanc cœur noir* est à la fois la version critique et la confirmation de ce schéma oscillant entre condescendance et empathie, révélateur de l'ambivalence des classes moyennes blanches à l'égard des Noirs : ce que je nommerai « le syndrome du bourreau compatissant »²¹.

Je m'intéresserai plus précisément ici à trois des incursions les plus significatives d'Eastwood dans la « zone grise » de l'interaction complexe entre Noirs et Blancs : *Bird* (1988), *Chasseur blanc cœur noir* (1990) et *Impitoyable* (1992). Le rapport de ces films avec cette problématique est aussi consubstantiel à l'effort entrepris par Eastwood au lendemain de *L'Inspecteur Harry* pour se racheter une virginité critique²² tout en développant un discours sur sa démarche à travers des personnages d'artiste, qui sont autant de porte-parole, qu'il prend soin de camper lui-même.

En effet, dès son premier film en tant que réalisateur (*Un frisson dans la nuit*, 1971), Clint Eastwood alterne projets personnels et commerciaux, tout en mettant en jeu sa *persona*, au sens anglo-américain du terme, c'est-à-dire son image de star : celle d'un homme viril, violent et taciturne. Cette trajectoire atteint une manière d'acmé avec *Honkytonk man* (1982) où l'acteur-réalisateur interprète un chansonnier country alcoolique et tuberculeux des années de la Dépression, qui succombe à deux doigts de la gloire. Eastwood restera derrière la caméra pour son portrait suivant de créateur

20. Le prototype de cette formule est *La Chaîne* (Kramer, 1958) : j'y reviendrai dans mon analyse d'*Impitoyable*.

21. Je désigne par ce terme le comportement d'une cohorte de héros blancs qui, armés des meilleures intentions du monde, finissent en complices involontaires de la violence souvent meurtrière qui frappe l'homme noir (ce qui est caractéristique du libéralisme hollywoodien). Dédouanée de toute responsabilité, la mort du martyr black est de plus transmutée en bénéfice symbolique, matériel et érotique en leur faveur. Voir notamment *Forrest Gump* (Zemeckis, 1994), *La ligne verte* (Darabont, 1998), *À l'ombre de la haine* (Forster, 2001), et... *Impitoyable*.

22. Cf. Civan Gürel, « Auteur blanc, corps noirs » ; Dennis Bingham, *Acting Male: Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson and Clint Eastwood*.

autodestructeur, *Bird*. Chant d'amour (résolument anticommercial) d'un fan – et pianiste amateur – de jazz à sa musique de prédilection, le film retrace les dernières années de Charlie Parker, pionnier du mouvement révolutionnaire *bebop*. Malgré l'évidente sincérité de son auteur, *Bird* soulève d'épineuses questions, en particulier l'omission du racisme omniprésent dans les années 1950 et la désignation du penchant à l'autodestruction de Parker comme l'unique cause de son statut social inférieur²³. De surcroît, même si la description du musicien est conforme, à la fois aux stéréotypes hollywoodiens du génie artistique *blanc* prométhéen et suicidaire²⁴ et aux témoignages sur le saxophoniste noir, ceux-ci font également état d'un charisme et d'une ironie absents du film d'Eastwood²⁵. Celui-ci montre son idole noire en homme-enfant masochiste qui préfère s'abîmer dans l'alcool et la drogue plutôt que d'assumer ses responsabilités²⁶. Contrairement au héros désaxé de *Honkytonk man* (dont les échecs étaient corrélés à des facteurs sociaux), il s'agit d'un être moins tragique que pathétique. De même, les éclairages en demi-teinte des scènes d'intérieur, marque de fabrique visuelle d'Eastwood permettant d'ordinaire la mise en valeur de la silhouette puissante et hiératique du héros qu'il campe lui-même, servent au contraire dans *Bird* à accentuer la corpulence flasque de l'homme noir et le spectacle lugubre de la déchéance qu'il s'inflige à lui-même²⁷ – ce que vient renforcer la présence du talentueux interprète de Parker, Forest Whitaker, dont l'emploi est celui d'un « eunuque » noir, attachant mais sans séduction virile. Qui plus est, les relations humaines les plus intenses sont celles de Charlie Parker avec deux Blancs : sa femme Chan et le trompettiste Red Rodney, relais de l'optique du film sur Parker – ce qui est une constante de la représentation de jazzmen de génie noirs fictifs (*A man called Adam*, Leo Penn, 1966, *Autour de minuit*, Tavernier, 1985)²⁸. Outre l'effacement des femmes noires qui comptèrent dans la vie privée

23. Dans le champ du jazz, l'économie et le discours critique sont alors dominés par les Blancs, qui ne comptent pas que des mécènes dans leurs rangs.

24. À l'instar d'un Van Gogh. Cf. Paul Smith, *Clint Eastwood: A Cultural Production*, p. 234.

25. Cf. Miles Davis et Quincy Troupe, *Miles: L'autobiographie* (Paris, Infolio, 2007) et le DVD du documentaire *Celebrating Bird: Le Triomphe de Charlie Parker* de Gary Giddins et Kendrick Simmons (Masters of Jazz, 2002).

26. Paul Smith, à qui mon analyse de *Bird* doit beaucoup, fait remarquer que le film donne au passage une perspective historique au lien « privilégié » entre hommes noirs et drogue, un des leitmotifs de l'idéologie reagano-bushienne, *Clint Eastwood: A cultural production*, p. 235.

27. Cf. Paul Smith, *Clint Eastwood: A Cultural Production*, p. 238-239.

28. Cf. Krin Gabbard, *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, chap. « White Subjectivity and the Black Jazz Biopic », p. 89.

et professionnelle de Parker²⁹, l'indice majeur de la dette de *Bird* vis-à-vis de l'imaginaire racial blanc est le « couple » Charlie Parker/Red Rodney. Alter ego transparent d'Eastwood, ce dernier est aussi le descendant d'une longue lignée de personnages blancs s'épanouissant au contact d'un Autre racial qui devient leur sauveur nourricier avant de disparaître³⁰. De manière caractéristique dans cet imaginaire, Red Rodney, qui supprime Dizzy Gillespie et Miles Davis, grands trompettistes noirs et collaborateurs proches de Parker, devient en plus « membre honoraire » de la communauté noire sous la houlette de son maître afro-américain qui, lors d'une tournée dans le Sud, le présente comme un chanteur de blues albinos³¹. La drôlerie de la séquence n'en fait pas moins un chef-d'œuvre de *black-face* moderne où l'homme blanc assimile en un temps record les pratiques culturelles de l'Autre, sans jamais perdre ses privilèges³². Cette entreprise – certes inconsciente – d'annexion de la singularité de l'Autre atteint son zénith avec l'instrumentalisation finale du héros noir, permettant à Eastwood d'établir une distinction entre grand art (celui de Parker, demiurge à la dérive acculé à la précarité) et divertissement de masse (celui des vulgaires faiseurs qui s'enrichissent en amusant la populace) à travers une opposition, forgée de toutes pièces, entre un saxophoniste noir médiocre qui se recycle dans le rock'n'roll et Parker, qui est montré abhorrant cette musique³³. Hiérarchie culturelle qui évoque l'opposition convenue entre « cinéma d'auteur » et « cinéma commercial » et s'inscrit dans une stratégie de séduction des adeptes et officiants de la cinéphilie institutionnelle, destinataires véritables de *Bird*, film boudé notamment par le public noir dans sa grande majorité³⁴.

29. Comme sa première femme et les chanteuses Ella Fitzgerald et Sarah Vaughan (cf. Krin Gabbard, *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*, p. 94).

30. On doit la théorisation de ce paradigme à Leslie Fiedler (cf. *Love and Death in the American Novel*, Champaign, Dalkey Archive Press, 1998), qui le décèle au cœur de tous les grands classiques américains : *Huckleberry Finn*, *Moby Dick*, etc. En plus des films déjà cités (cf. note 19), les exemples cinématographiques récents sont *Ghost Dog* (Jarmusch, 1999) ou encore *La légende de Bagger Vance* (Redford, 2000).

31. Selon Stanley Crouch, biographe de Parker, cette tournée serait une invention pure et simple de Rodney (cf. Krin Gabbard, *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*, p. 89, note 18).

32. Si ce schéma est omniprésent dans les films où un Blanc fait l'apprentissage de la négritude, il est remarquable qu'il informe aussi les fleurons du cinéma colonial tardif que sont *Lawrence d'Arabie* (Lean, 1962) et son « remake » western *Danse avec les loups* (Costner, 1990).

33. Ce que démentent les témoignages évoquant le goût de Parker pour la musique populaire (cf. Civan Gürel, « Auteur blanc, corps noirs »).

34. Cf. Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks...*, p. 305.

Chasseur blanc cœur noir est l'adaptation d'un roman à clefs inspiré du tournage mouvementé d'*African Queen* (1951) de John Huston, devenu ici John Wilson³⁵. Artiste charismatique et monstre d'égoïsme, celui-ci délaisse son film au profit d'une chasse à l'éléphant aussi obsessionnelle qu'infructueuse et finira par provoquer la mort de son guide noir, qui se sacrifie pour lui sauver la vie. Le choc qui en résulte l'incite à assumer enfin ses devoirs.

À travers ce héros atypique, Clint Eastwood joue sur deux tableaux : tout en peignant un anti-autoportrait, il fait de Wilson qu'il incarne, l'unique personnage doté de complexité et de séduction dans *Chasseur blanc cœur noir*. De prime abord, Wilson est diamétralement opposé à Eastwood réalisateur, réputé pour son efficacité et l'atmosphère calme de ses tournages. Alors que le minimalisme de l'acteur est proverbial, John Wilson est un dandy volubile et un histrion portant tantôt le masque de l'artiste exigeant, tantôt celui du « grand chasseur blanc »³⁶. Eastwood dénonce à travers ce rôle de composition le faux-semblant machiste, tout en élaborant une critique de l'orientalisme hollywoodien et du racisme.

Pour louable qu'il soit, cet effort de déconstruction est sujet à caution. Comme la plupart des films américains traitant du racisme, *Chasseur blanc cœur noir* « délocalise » le problème et l'attribue à d'autres Blancs incapables de la tolérance dont se pique la classe moyenne américaine : des Anglais établis en Afrique. À savoir : le directeur d'hôtel qui rudoie un employé noir, ce qui lui vaut un pugilat avec Wilson, et une femme distinguée antisémite qui se fait humilier par le cinéaste fantasque, ainsi mis en valeur comme défenseur des minorités opprimées. En fait, les personnages dans leur ensemble ne font que graviter autour de cette figure centrale qui, malgré ses fantasmes exotiques sur l'Afrique et ses habitants, conserve toute son aura³⁷. Tout en dénonçant la colonisation symbolique du continent noir par une vision eurocentrique, le scénario ne laisse aucun Africain accéder au statut de sujet – y compris le guide Kivu, qui est défini exclusivement à travers sa relation avec le héros blanc. John Wilson, qui se complait dans un rôle d'artiste maudit et assimile son parcours hollywoodien à la prostitution, voit en lui l'emblème d'une virilité

35. Cf. Peter Viertel, *White Hunter, Black Heart* (New York, Penguin Books, 1990) et Katharine Hepburn, *African Queen*, ou, *Comment je suis allée en Afrique avec Bogart, Bacall et Huston et faillis perdre la raison* (Paris, Lie Ernest Flam, 1995).

36. Cf. Dennis Bingham, *White Hunter, Black Heart*, chap. « Acting and Manliness », p. 219-230.

37. *Chasseur blanc cœur noir* ne se démarque guère en cela des films antérieurs d'Eastwood – dont *Josey Wales hors la loi* (1976) et *Bronco Billy* (1980) où il prêche la tolérance raciale et le « multiculturalisme » ; le réalisateur n'acceptera qu'avec *Impitoyable* de partager le devant de la scène avec d'autres acteurs.

sans tache, fascination à la Hemingway que sous-tend le fantasme orientaliste de l'ailleurs comme source de régénération³⁸. Cette critique de la vampirisation occidentale de l'altérité reste cependant mineure par rapport au thème principal qu'est la difficulté d'être un artiste à Hollywood. La fin est tragique, à cause de la mort absurde du sympathique guide africain certes, mais surtout parce que le démiurge rebelle blanc doit se muer en tâcheron inféodé aux contraintes commerciales³⁹.

Impitoyable est un véritable tournant dans la carrière de Clint Eastwood. Ce film marque d'abord sa renaissance financière en tant que star de premier plan alors qu'il n'avait plus eu de succès digne de sa stature depuis une décennie. Cela résulta d'une stratégie délibérée de la part d'Eastwood qui revenait au western, genre qui fit sa renommée, apportant de plus à ce film un soin inaccoutumé en termes de durée de tournage et de choix des partenaires et se jetant à corps perdu dans la course aux oscars, qu'il remportera pour la première fois⁴⁰.

Participant du western « déconstructionniste » des années 1970⁴¹, *Impitoyable* conte l'histoire de Will Munny (Eastwood), jadis bandit redouté, désormais fermier veuf miséreux. Pour assurer l'avenir de ses enfants, celui-ci prend part à une aventure où il entraîne son complice d'antan, un homme noir nommé Ned Logan (Morgan Freeman). Il s'agit de tuer deux cow-boys dont un a tailladé Delilah, prostituée dans une ville du Wyoming, afin de récolter la prime offerte par ses consœurs. Munny est roué de coups par « Little Bill » Daggett (Gene Hackman), shérif brutal de la ville. Ned et Delilah le soignent. Le bourreau de la jeune prostituée et son acolyte (innocent) seront tués par le héros déchu et ses partenaires. Ned mourra à son tour, fouetté à mort par Daggett. Redevenant l'implacable tueur d'autrefois, Munny abat Little Bill et ses hommes.

Peu avant le tournage de *Impitoyable*⁴², le tabassage barbare de l'automobiliste noir Rodney King à Los Angeles par des policiers blancs et les émeutes d'une ampleur inédite provoquées par leur acquittement secouèrent l'Amérique. Cet épisode est une pierre essentielle de l'édifice paratextuel (et

38. Sans parler de l'homoérotisme inhérent aux couples interracialisés dont l'imaginaire américain blanc est si fertile (cf. Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*).

39. Eastwood fera régulièrement sien le credo artistique auquel son anti-héros doit renoncer : « Je ne laisserai pas huit millions de mangeurs de pop-corn me dire ce que je dois faire » (cf. entretien publié dans les *Cahiers du cinéma*, n° 460, octobre 1992).

40. Cf. Patrick McGilligan, *Clint. The Life and Legend*, New York, HarperCollins, 2000, p. 462-480.

41. Caractérisé par des films faisant la part belle à la démythification et aux anti-héros, comme *La Horde sauvage* (Peckinpah, 1969) et *Little Big Man* (Penn, 1970).

42. Qui eut lieu d'août à novembre 1991. Cf. Bernard Benoliel, *Clint Eastwood*, Paris, Cahiers du cinéma (Grands cinéastes), 2007, p. 62.

hagiographique) bâti rétrospectivement autour du film d'Eastwood, laissant entendre que l'auteur aurait conçu son film comme une parabole critique. Selon Richard Schickel, le cinéaste, conscient du potentiel allégorique de son récit situé en 1878, aurait été très attentif à l'affaire King et à la figure de Daryl Gates, chef controversé de la police de Los Angeles⁴³. Il relate même que Gene Hackman, qui joue le shérif, désigna l'épisode de la torture de Ned comme « ma scène à la Rodney King »⁴⁴. Or, ces propos sont contredits par les déclarations faites par Eastwood en personne au moment de la sortie de son film⁴⁵. D'autre part, dans le scénario, signé David Webb Peoples, Ned Logan n'est pas noir⁴⁶ et ni le choix de l'acteur ni l'affaire King ne semblent avoir suscité d'altérations. Il n'est jamais fait la moindre allusion, ni positive ni négative, à la race du personnage dans *Impitoyable*, Eastwood affirmant même à ce sujet que « c'est plus cool de ne pas l'évoquer »⁴⁷. Ce mot d'ordre *colorblind* va de pair avec l'archétype américain des « couples mixtes » masculins⁴⁸. Ned se laisse facilement convaincre par Munny de quitter son épouse indienne et sa ferme prospère, les deux compères chevauchent au début accompagnés d'une mélodie douce dans des paysages idylliques et, après que le shérif eut rossé Munny, c'est Ned qui le soigne. Partie intégrante du schéma fiedlerien, le maternage par l'homme noir de l'homme blanc traversant un calvaire est aussi typique du *buddy movie* interracial. Ce genre, amorcé à la fin des années 1950⁴⁹ et florissant dans ces années 1990, met inlassablement en scène – citation visuelle de *la Pieta* comprise – une figure christique blanche réconfortée, au prix de sa liberté voire de sa vie, par un Noir promu au rang de Vierge Marie masculine⁵⁰.

43. Richard Schickel, commentaire audio du DVD collector (Warner Home Video France, 2002). L'auteur se contredit lui-même, puisqu'il affirmait dans son *Clint Eastwood, une biographie* que c'est Hackman qui « au moment de l'arrestation de Rodney King [...] perçut l'analogie (à l'évidence fortuite) entre la petite force de police de Daggett et la police de Los Angeles » (Paris, Presses de la Cité, 1997, p. 586).

44. Cf. Richard Schickel, *ibid.* De son côté, Hackman avance dans un bonus du DVD collector qu'Eastwood lui demanda de prendre pour modèle Daryl Gates.

45. Cf. Entretien publié dans *Le Monde*, le 3 septembre 1992, où le cinéaste dit n'avoir fait aucune allusion volontaire à l'affaire King.

46. Cf. <http://www.dailyscript.com/scripts/unforgiven.html>.

47. « *It's hipper not to mention it* » (Weinraub, cité par Dennis Bingham, *White Hunter, Black Heart*, p. 232).

48. Cf. Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*.

49. Cf. note 19.

50. Cf. Hernan Vera et Andrew M. Gordon, *Screen saviors. Hollywood fictions of whiteness*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2003, chapitre X, « Black and white buddies I », p. 154-157.

Cette figure porte les stigmates de deux caractéristiques essentielles de la culture américaine en matière de rapports interraciaux. La première est le besoin profond qu'a l'homme blanc de l'amour et de la reconnaissance inconditionnels de ses principaux Autres raciaux, le Noir et l'Indien : plus le poids de la culpabilité historique est lourd, plus le besoin de s'en défaire par une surcompensation symbolique est grand⁵¹. La deuxième est la féminisation métaphorique de l'homme de couleur et la re-virilisation parallèle de l'homme blanc. Dans *Impitoyable*, Ned Logan représente en effet la conscience du héros, notamment pour ce qui est de l'exercice de la violence, rôle attribué habituellement à la femme blanche dans le western classique. En outre, bien que meilleur au tir que Munny, il n'a plus l'instinct du tueur. La scène de l'embuscade réunit ces deux aspects : Ned vient de blesser le compagnon innocent du cow-boy qui a tailladé la prostituée mais se montre incapable de l'achever. Munny s'en chargera à sa place, blessant mortellement le jeune homme dont l'agonie est douloureuse. La séquence se prête à une double lecture (la remarque vaut pour le film dans son ensemble). D'un côté, la réaction de Ned est celle d'un homme intègre d'autant plus humain que fragile. D'un autre côté, Munny cesse d'être pathétique pour acquérir un statut de héros tragique : il souffre des conséquences de son acte et fait preuve d'empathie, s'engageant à ne pas tirer pour qu'on puisse donner de l'eau au blessé. Cette séquence, qui fait suite au tabassage du héros, décline la transition, typique d'un parcours initiatique, de la mort vers la résurrection symbolique. Montré initialement sous un jour peu flatteur (couvert de boue, ayant du mal à tirer juste et à monter à cheval), Munny recouvre dans cette scène son « professionnalisme » et son sang-froid, même s'ils ne sont pas mis au service de la bonne cause, et s'affirme comme le leader de son groupe. Sa maîtrise de la violence armée sera décuplée et pleinement légitimée lorsqu'il s'agira de venger Ned.

Il est significatif à cet égard que le fidèle ami noir soit relayé au chevet du héros brisé par la fille de joie défigurée, à qui Munny, dont le visage est couvert de cicatrices, fait remarquer qu'ils se ressemblent. Ce développement s'inscrit dans une stratégie médiatique qu'Eastwood met en place à cette époque, visant à promouvoir une image « féministe »⁵², et fait songer

51. Cf. Hernan Vera et Andrew M. Gordon, *ibid.*, chap. IX, « White out : racial masquerade by whites in American film II », p. 133. Ce n'est évidemment pas un hasard si *Danse avec les loups*, qui, deux ans avant *Impitoyable*, signala la résurrection – également accompagnée d'Oscars – du western relate l'adoption d'un homme blanc par une tribu indienne et se clôt sur la déclaration d'amour littérale du guerrier viril qui en fut l'opposant le plus déterminé.

52. Cf. Paul Smith, le chapitre « Amongst men », *Clint Eastwood : A cultural production*.

à un des *topoi* du cycle des *Inspecteur Harry*, qui fait des femmes de caractère blanches et des personnages masculins noirs positifs les faire-valoir loyaux du héros, jusque par-delà la mort⁵³. Non seulement le meurtre de Ned permet à Munny d'exercer légitimement une violence extrême, mais la scène de la confrontation finale voit la transformation du *gunfighter* usé en ange exterminateur de l'Ouest, avatar typiquement eastwoodien dont la résurrection se fait aux dépens de l'homme noir et des femmes.

L'analyse de la présence récurrente des personnages noirs dans les films de Clint Eastwood permet de voir que son œuvre est intimement lié à l'ambivalence de l'idéologie raciale blanche telle qu'elle peut s'exprimer dans le cinéma *mainstream*, tout en se distinguant par des partis pris typiques du cinéma d'auteur. Parmi ceux-ci figure en bonne place la formulation d'un discours métaphorique sur son travail à travers des figures d'artiste souvent liées au monde des Noirs. Le balancement entre fascination et ressentiment, violence et compassion, caractéristique de l'imaginaire libéral blanc vis-à-vis de l'Autre racial noir, scande aussi la démarche d'Eastwood lorsqu'il va à la rencontre de ce dernier. L'écriture eastwoodienne affirme sa singularité tout en brochant autour de scénarios fantasmatiques propres à l'inconscient politico-racial de son pays.

CIVAN GÜREL

53. *Million Dollar Baby* (2005), salué comme l'opus magnum d'Eastwood, perfectionne ce schéma, en envoyant cette fois à la mort une jeune femme blanche issue du sous-prolétariat. On y retrouve Morgan Freeman, dont la persona en fait souvent le représentant de l'autorité blanche (*L'incroyable défi*, Avildsen, 1989), quand il ne délègue pas son pouvoir propre à l'homme blanc (*Seven*, Fincher, 1995 ; *Bruce tout-puissant*, Shadyac, 2003). *Les Évadés* (Darabont, 1994) enrichit cette panoplie d'une nuance de « griot » voué au culte et au rachat du grand homme blanc (avec amour interracial « platonique » à la clé), dont *Million Dollar Baby* sera l'apothéose.