

Ponthieu Théo (N°étudiant : 12310152)

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Master 2 Recherche Cinéma, esthétique, création

UFR 04

Mémoire de recherche

Enseignant : José Moure

Seconde session

La religion dans le cinéma de Clint Eastwood

Remerciements :

Je tiens à adresser mes remerciements et ma plus grande affection à mes amis et mes proches qui me supportent quotidiennement. Parmi eux, je tiens à remercier particulièrement Corentin Cozza qui m'a fait (re)découvrir le cinéma de Clint Eastwood, redécouverte à l'origine du présent travail.

J'exprime ma gratitude également à Monsieur Moure pour son encadrement le long de l'année scolaire et de ses précieux conseils qui ont grandement contribué à la structure finale de ce mémoire.

Enfin, je tiens à rendre grâce à Clint Eastwood pour ses longs qui me passionnent et qui me tirent les larmes à chaque visionnage.

Table des matières

REMERCIEMENTS :	2
TABLE DES MATIERES	3
INTRODUCTION	5
I - LA RELIGION FACE A LA VIOLENCE : ENTRE IMPUISSANCE, NECESSITE ET SACRIFICE	11
I.1 : L'IMPUISSANCE DE LA RELIGION FACE A LA VIOLENCE	12
I.1.1 : Une église incapable de venir en aide	12
I.1.2 : Une religion omniprésente ; des prières inefficaces	16
I.1.3 : Une impuissance soulignée par les protagonistes eastwoodiens	20
I.2 : UNE PURIFICATION VIOLENTE DU MAL RENDUE NECESSAIRE PAR LA FAILLITE DES INSTITUTIONS	24
I.2.1 : Des institutions corrompues, faibles et responsables des violences	24
I.2.2 : Une église complice de cette faillite des institutions	27
I.2.3 : Une violence des héros nécessaires pour purifier le monde	29
I.3 : LE SACRIFICE COMME ECHAPPATOIRE AU CYCLE DE LA VIOLENCE	32
I.3.1 : Un cycle de la violence rompu par le sacrifice du protagoniste	33
I.3.2 : Un sacrifice ritualisé et iconisé	35
I.3.3 : Une rédemption individuelle et une élévation collective par le sacrifice	39
II : UN EQUILIBRE A RESTAURER : RELIGION, MORALE ET JUSTICE	42
II.1 : UN EQUILIBRE BRISE PAR LE MAL	43
II.1.1 : Un manichéisme relatif	43
II.1.2 : Une injustice frappant des innocents	45
II.1.3 : Un dieu absent pour protéger de l'injustice	47
II.2 : L'INTERVENTION DE LA JUSTICE DIVINE	49
II.2.1 : Un droit positif à l'encontre du droit naturel	49
II.2.2 : Une justice divine qui pallie les lacunes du droit positif	53
II.2.3 : La manifestation de la justice divine : entre miracle et justice individuelle	55
II.3 : LA QUETE D'UN (IMPOSSIBLE) SALUT	57
II.3.1 : Des héros tourmentés par leurs péchés	58
II.3.2 : La vengeance comme éventuel salut	60
II.3.3 : Un pardon difficile à (s')accorder	63
III : LE WESTERN EASTWOODIEN : UN ENFER A PURIFIER	67
III.1 : UN EDEN ABANDONNE PAR DIEU	68
III.1.1 : Le Far West comme lieu de tous les vices	68
III.1.2 : Un monde violent sans foi mais avec des lois	71
III.1.3 : Un territoire originellement magnifique	73

III. 2 : UN MONDE VICIE A PURIFIER, DES MARGINAUX A PROTEGER.....	74
<i>III.2.1 : Un Far West composé de pécheurs et de leurs victimes</i>	75
<i>III.2.2 : Un équilibre rompu par l'arrivée d'un étranger</i>	77
<i>III.2.3 : Une intervention divine purificatrice</i>	79
III.3 : UNE TERRE DE MYTHES ET DE LEGENDES.....	82
<i>III.3.1 : Des représentations (dé)mythifiées</i>	82
<i>III.3.2 : Une violence ritualisée</i>	85
<i>III.3.3 : Eastwood, la légende du western</i>	86
CONCLUSION	89
TABLE DES ILLUSTRATIONS	92
CORPUS DE FILMS	93
BIBLIOGRAPHIE	94

Introduction

« L'homme bon connaît toujours ses limites » et sa variation « un homme doit connaître ses limites »¹ sont des répliques très célèbres de l'inspecteur Harry Callahan dans le second volet de la saga de l'inspecteur Harry (Dirty Harry dans la version originale), *Magnum Force*, réalisé par Ted Post et avec le soutien de Michael Cimino au scénario. La première itération de la phrase renvoie à la question du Bien et conjointement à celle de la sagesse tandis que la version prononcée à la fin du film appuie un impératif : celui de connaître sa place dans l'ordre terrestre. Cette pensée n'est pas sans rappeler la pensée aristotélicienne et la pensée médiévale. L'homme y est à mi-chemin entre l'animal et Dieu. Harry Callahan est un policier qui parcourt les rues de San Francisco dans les films de la saga éponyme. Il y fait régner la justice à coups de revolver, son fameux Smith & Wesson Model 29 de calibre 44 Magnum. Le héros interprété par Clint Eastwood n'applique pas la loi comme elle est formulée et encadrée par des procédures policières et judiciaires mais il incarne une idée morale de la justice et du bien. En cela, Harry Callahan s'inscrit davantage dans le registre des justiciers, les récits de vigilante, que dans les films policiers classiques malgré son insigne et les réprimandes dont il fait l'objet de la part de sa direction et du pouvoir politique incarnés respectivement par le chef du département de la police et du maire de la ville.

Cet exemple traduit à la fois l'attachement à l'individualisme du personnage eastwoodien et l'imprégnation de ce dernier dans une aura religieuse et spirituelle. En effet, l'acteur a joué de ce personnage de justicier, de marginal à la périphérie du système et plus à même de protéger la veuve et l'orphelin malgré ses méthodes peu conventionnelles et violentes qui ont valu à l'acteur une réputation de fasciste pendant un temps. Harry Callahan incarne le Bien et purifie la ville du Mal, représenté par des ennemis particulièrement dangereux (Scorpio, le sniper qui prend la ville tout entière en otage par ses menaces dans le premier film ; la brigade de policiers qui abattent des criminels dans le deuxième opus ou encore le groupe terroriste activiste dans le troisième volet de la saga) et inarrêtables par les moyens classiques de la police. Harry Callahan n'a pas besoin de règles pour faire régner

¹ « A good man always knows his limitations » et « A man's got to know his limitations » dans la version originale (TDA). Il est intéressant de noter que la version française n'a pas fait la distinction entre les deux variations de la réplique au début et à la fin du film et les a traduits par : « l'homme sage est celui qui connaît ses limites »

son idéal de justice. Au contraire, les règles existantes l'entravent dans sa mission contre le mal. C'est d'ailleurs à cause de ces règles que Scorpio est libéré à la fin du second acte du premier volet et le criminel n'est définitivement stoppé que par le protagoniste qui l'abat avant de jeter son insigne de police à l'eau. Le combat religieux de Callahan du Bien contre le Mal se matérialise par la première confrontation entre l'inspecteur de police et le criminel lors d'une fusillade sur les toits de la ville alors que le héros est situé sous un immense néon « Jésus vous aime » et que Scorpio s'apprêtait à abattre un prêtre. Le personnage de Callahan exacerbe la tension entre individu et système et son l'aura fait penser à celle d'un être divin transcendant, est une matrice fréquente dans les personnages interprétés par Clint Eastwood ensuite.

La religion est un motif récurrent dans la filmographie de Clint Eastwood qui au même moment du tournage du premier *Dirty Harry* s'est lancé à son tour dans la réalisation de longs-métrages tout en continuant sa carrière d'acteur avant de ne jouer que dans les films qu'il réalise lui-même. Pour autant, les liens que tissent son cinéma avec la thématique religieuse sont peu documentés, en particulier en-dehors de la littérature anglo-saxonne, et ce malgré la longévité du cinéaste et sa carrière prolifique, aussi bien en tant qu'acteur qu'en tant que réalisateur – il a tourné plus d'une quarantaine de films en 50 ans et est toujours en activité à l'âge de 95 ans.

Il convient de définir la religion de façon assez large et de l'entendre de manière fonctionnelle : la religion est la chose relative à l'ensemble des relations avec le sacré, y compris dans ses dimensions éthiques et esthétiques². L'étymologie du terme de religion est compliquée et renvoie soit au verbe latin 'religare' (relier) soit au nom 'religio' (respect pour le sacré, peur des dieux)³. Est qualifié de religieux toute personne qui vénère Dieu. La religion regroupe plusieurs éléments : des croyances spirituelles diverses qui incluent également l'absence de telle croyance (athéisme, agnosticisme) et également des pratiques organisées ou non socialement (culte organisé, institution religieuses) mais renvoie aussi à des représentations esthétiques, des références artistiques qui ont marqué l'histoire de l'art (et qui se répercutent par conséquent sur le cinéma) et l'iconographie relative aux croyances et pratiques mentionnées.

² Christopher B. BARNETT et Clark J. ELLISTOJ, *Scorsese and Religion*, Leiden, Brill, coll.« Studies in religion and the Arts », 2019, vol.15, p.17.

³ *Ibid.*

S'intéresser aux liens développés entre les films réalisés par Clint Eastwood et la question religieuse nécessite dans un premier temps de creuser l'histoire personnelle du cinéaste pour connaître son rapport au fait religieux. Clint Eastwood est né dans les années 1930, dans une famille touchée sévèrement par la Grande Crise de 1929. Son père est contraint de changer fréquemment d'emploi, le forçant lui et sa famille à changer de ville et de région régulièrement. Le jeune Clint a donc une enfance vagabonde et nomade. Ces déménagements fréquents ont probablement conduit à ce qu'il ne soit pas baptisé et qu'il n'aille pas à la messe durant son enfance bien qu'il ait grandi dans un environnement protestant⁴. Aujourd'hui, il indique qu'il n'appartient à aucune église bien qu'il respecte les convictions religieuses de chacun. Ses convictions politiques sont néanmoins plus marquées : il attache beaucoup d'importance aux libertés individuelles et se méfie de toute forme de pouvoir distant qui dictent les règles. En cela, il s'inscrit pleinement dans une pensée libertarienne.

Il y a une tension quasi-fondamentale entre la religion et la pensée libertarienne. La première suppose une force surnaturelle, supérieure transcendante les individus. Cette toute-puissance sacrée suppose dans certaines conceptions un déterminisme religieux selon lequel chaque événement du monde est déterminé par Dieu. Une telle conception est en parfaite opposition avec l'individualisme libertarien qui promeut un libre-arbitre des individus.

Réfléchir aux enjeux entre la religion et le cinéma d'Eastwood invite également à interroger comment la pensée libertarienne du cinéaste traite du fait religieux. Le traitement de la religion dépend de si cette dernière est entendue comme une croyance ou une pratique collective. Est-ce que le cinéaste trace une distinction entre le culte organisé (l'institution) et la foi individuelle propre à tout à chacun ? Un tel angle d'analyse invite à interroger les représentations et le rôle joué par l'institution cléricale et par ses représentants (prêtres, pasteurs puisque les films d'Eastwood s'inscrivent quasi-exclusivement dans un contexte WASP – White Anglo Saxon Protestant). De même, puisqu'Eastwood joue dans ses propres films, il est intéressant d'observer comment il met en scène sa foi (absente) et ses convictions spirituelles.

La question religieuse est également une question morale impliquant le Bien et le Mal en confrontation. S'intéresser à la place du sacré dans les films du cinéaste revient à interroger cette confrontation et son utilisation dans les films d'Eastwood. Comment les

⁴ Christian DUREAU, *Clint Eastwood*, Paris, Didier Carpentier, coll. « Stars de l'écran », n° 33, 2005, p.6-9.

motifs sacrés imprègnent l'intrigue et comment ils contribuent à la tension et à l'antagonisme développé dans les différents longs-métrages. En effet, la trame de plusieurs films du cinéaste suit un schéma classique et récurrent développé par Robert Jewett et qu'il qualifie de « monomythe américain » :

« Une communauté dans un paradis harmonieux est menacée par le mal : les institutions normales échouent à contenir cette menace : un super-héros désintéressé émerge pour renoncer aux tentations et effectuer la mission rédemptrice : aidé par le destin, sa victoire décisive restaure la condition paradisiaque de la communauté : le super-héros disparaît dans l'obscurité »⁵

Ce monomythe récurrent dans les récits populaires étatsuniens est imprégné de thématiques spirituelles (le bien, le mal, un paradis, une mission rédemptrice). Il est intéressant d'observer dans quelle mesure cette structure correspond à l'intrigue des films d'Eastwood et comment ces longs-métrages rappellent le caractère religieux de cette configuration narrative. Il convient dès lors d'observer les récurrences des motifs religieux en particulier ceux de la culture judéo-chrétienne qui a influencé la société américaine afin de constater si le parcours des protagonistes s'accompagne d'une iconographie religieuse susceptible de souligner les liens que tissent le film avec les récits bibliques.

Ces interrogations conduisent également à analyser comment les questions de la violence, de la justice et de la morale sont liées au thème religieux. Morale, religion et justice entretiennent des liens étroits. La première est un ensemble de principes guidant les comportements en fonction de ce qui est jugé bien ou mal. La religion offre une vision transcendante de la morale fondée sur des croyances sur ce qui est sacré. Morale et religion se rejoignent en ce qu'elles prescrivent une conduite à tenir, elles guident toutes les deux les actions de ceux qui s'y réfèrent. La justice est le principe disposant que les actions humaines doivent être approuvées ou non en fonction d'une norme de jugement des comportements. Cette norme de jugement est notamment inspirée de la morale et de la religion, pratiquement dans les sociétés non sécularisées. La justice est également l'organisation au sein de la société des règles structurant la vie en communauté et de leur application. S'intéresser à la

⁵ « A community in a harmonious paradise is threatened by evil: normal institutions fail to contend with this threat: a selfless superhero emerges to renounce temptations and carry out the redemptive task: aided by fate, his decisive victory restores the community to its paradisaical condition: the superhero then recedes into obscurity », (TDA), Robert JEWETT, « The Gospel of Violent Zeal in Clint Eastwood's Unforgiven », *Christianity and Literature*, 47-4, 1998, p.427.

place de la religion dans le cinéma d'Eastwood interroge comment la religion fait face à la violence subie par la communauté et comment elle justifie la violence des protagonistes en retour afin de recréer un monde juste et paisible. Étant donné que la religion est à la source de normes morales et juridiques, elle est en tension lorsque ces règles sont transgressées et cherche à rétablir l'équilibre entre offensés et offenseurs.

Le corpus de films étudiés dans ce mémoire se compose de onze films réalisés par Clint Eastwood : *L'homme des hautes plaines* (1973) ; *Josey Wales hors-la-loi* (1976) ; *L'épreuve de force* (1977) ; *Pale Rider* (1985) ; *Impitoyable* (1992) ; *Un monde parfait* (1993) ; *Minuit dans le Jardin du bien et du mal* (1997) ; *Jugé coupable* (1999) ; *Mystic River* (2003) ; *Million Dollar Baby* (2004) et *Gran Torino* (2008). Ce corpus relativement vaste contient des films divers dans le genre (dramas ; films policiers ; films judiciaires ; les quatre westerns réalisés par le cinéaste), dans leur époque de tournage (le corpus recouvre une période englobant la quasi-totalité de la filmographie du cinéaste à l'exception de la dernière quinzaine d'années qui marque un recul de la thématique religieuse dans le cinéma du cinéaste) et dans la propension du cinéaste à interpréter lui-même un rôle (à chaque fois qu'il joue, il se confie le rôle principal à l'exception d'*Un monde parfait* dans lequel il confie le rôle du protagoniste à Kevin Costner). De même, le corpus mélange des films régulièrement cités et analysés dans la littérature (*Impitoyable* ; *Mystic River* ; *Million Dollar Baby* et *Gran Torino*) et d'autres moins mis en valeur (*L'épreuve de force* ; *Jugé coupable* voire dans une moindre mesure *Un monde parfait*).

Le choix d'un corpus vaste s'entend au regard de la thématique abordée ici. Les questions religieuses et spirituelles sont par définition invisibles, sauf intervention de miracles (question traitée plus bas) qui rompent la continuité du réel du récit. Par conséquent, les éléments permettant d'attester d'un caractère religieux dans le cinéma d'Eastwood sont rares au sein de chaque film. Ce sont souvent des détails, des éléments de décors, des manières de cadrer et des mouvements de caméras récurrents, des formulations de dialogues qui permettent de percevoir l'importance de cette question. En effet, Eastwood n'a jamais filmé de sujets religieux par essence, contrairement à d'autres cinéastes contemporains tels que Martin Scorsese qui a consacré plusieurs longs-métrages à des figures du sacré (*La Dernière Tentation du Christ* ; *Kundun* ou *Silence*). Chez Eastwood, le caractère spirituel des intrigues est dissimulé derrière un classicisme et par des intrigues n'ayant peu ou prout à voir avec les questions théologiques. C'est en travaillant sur la récurrence de certains motifs bibliques, de certaines tendances de son cinéma qu'il est possible de dévoiler la

prépondérance de la religion dans sa mise en scène. De plus, au regard de la très grande et prolifique filmographie du cinéaste, vouloir travailler sur la place qu'occupe la religion dans son cinéma suppose de sélectionner un corpus d'une taille critique pour ne pas tomber dans un raisonnement englobant l'entièreté de ses longs-métrages à partir de l'exemple de quelques films.

Comment Eastwood utilise la religion et les représentations du sacré pour développer la tension entre violence (subie et exercée) et justice et morale ?

Dans un premier temps, ce travail de recherche décrira comment les communautés déployées à l'écran dans les différents films sont confrontées à des questions de violence et comment la religion est confrontée à cette dernière, tant par l'impuissance de l'institution et de l'inutilité des prières formulées, que par la nécessité du héros eastwoodien de prendre les armes lui-même pour combattre le 'mal par le mal'. De cette lutte apparaît un cycle de la violence subie et alimentée par les personnages qu'il convient de stopper notamment par le sacrifice du protagoniste (I).

L'irruption de la violence a aussi bouleversé l'équilibre paisible qui régnait dans la communauté, causant des injustices frappant les plus innocents. La justice humaine n'est pas capable de réparer les torts et se trompe fréquemment dans les films d'Eastwood. L'équilibre n'est restauré que par l'intervention divine (via des miracles) ou lorsqu'il n'y a pas de réponse divine à la situation, par l'intervention d'un justicier souvent tourmenté de ses erreurs passés et cherchant à se racheter soit par la vengeance soit en se repentant pour obtenir le salut et la rédemption (II).

Enfin, le cas plus précis des westerns réalisés par l'acteur star du genre est intéressant à analyser. Le genre du western se distingue par le fait qu'il s'ancre dans un contexte spatio-temporel précis qui porte des représentations mythifiées du Far West et de la construction des États-Unis. La mythologie du western est traversée par une iconographie religieuse chez Eastwood, notamment du fait que les territoires de l'Ouest américain sont filmés tels un Eden souillé et transformé en Enfer par les hommes et leurs péchés (III).

I - La religion face à la violence : entre impuissance, nécessité et sacrifice

Les films de Clint Eastwood en tant que réalisateur accordent une place importante à la violence. Cette violence se manifeste de différentes manières et se heurte aux interdits de la religion chrétienne ce qui engendre une tension et une interrogation sur la nature et la légitimité de l'acte violent. Tout d'abord, le cinéma de Clint Eastwood présente une Église impuissante pour contenir la violence à laquelle est confrontée les différentes communautés des films et inutile pour préserver la paix (I.1). Cette impuissance des institutions et de l'institution religieuse en particulier pousse à l'intervention d'une force divine de nature violente pour purifier le mal qui frappe la collectivité (I.2). Le cycle de la violence et de ses conséquences n'est complètement rompu que par le sacrifice du protagoniste (I.3).

I.1 : L'impuissance de la religion face à la violence

La filmographie d'Eastwood présente régulièrement des communautés confrontées à des problèmes violents. Cette violence omniprésente dans l'univers du cinéaste n'est pas contenue par l'Église et par ses représentants dont le rôle de guide spirituel est mineur et souvent déconnecté des réalités auxquelles sont confrontés les personnages (I.1.1). Cette impuissance de l'Église (puisque c'est la religion chrétienne la plus souvent exposée dans cette Amérique d'Eastwood) pourtant omniprésente est renforcée et soulignée par des détails de mise en scène (I.1.2) et par l'attitude cynique et provocatrice des protagonistes eastwoodiens, fréquemment interprétés par le réalisateur lui-même (I.1.3).

I.1.1 : Une église incapable de venir en aide

Les films réalisés par Clint Eastwood exposent des communautés, des collectivités diverses, généralement de taille réduite (une petite ville dans ses westerns ; un quartier populaire de Boston dans *Mystic River* ; les habitués d'un club de boxe dans *Million Dollar Baby* ; un ancien quartier industriel de la banlieue de Détroit dans *Gran Torino*) exposées à des actes violents aussi bien extérieurs (la menace de bandits dans *L'Homme des hautes plaines* ; celle de mercenaires recrutés par un riche propriétaire dans *Pale Rider*) qu'issus de l'intérieur de la communauté (la violence d'un gang d'origine asiatique qui terrorise le

quartier dans *Gran Torino* ; une violence propre au monde de la boxe dans *Million Dollar Baby* ; le meurtre de la fille du personnage interprété par Sean Penn dans *Mystic River* ce qui mène à une tension et une suspicion croissante entre les différents membres de la communauté). La petite taille des communautés exposées dans les différents films justifie le nombre restreint de personnages dans la grande majorité des films d'Eastwood.

Les films d'Eastwood soulignent la place importante qu'occupe la religion et la foi aux États-Unis. Il y a un soin particulier dans ses films à montrer le caractère dévot des personnages ou l'importance de l'Église dans la vie quotidienne des communautés. Par exemple, dans *L'Épreuve de force*, Gus Mally (Sandra Locke) appelle sa mère pour lui annoncer qu'elle se met en couple, et une des premières questions que sa mère lui pose est de savoir de quelle religion est son amant. La ville de Lago, unique décor de *L'homme des hautes plaines*, est comme dans beaucoup de westerns organisée le long d'une route centrale qui divise les différentes bâtisses d'un côté et de l'autre. Dans beaucoup de westerns, la route se poursuit jusqu'à ce que les constructions s'estompent et le chemin continue à travers les vastes étendues du Far West. Or, dans le premier western réalisé par l'acteur vedette du genre à la sauce italienne, la route n'offre pas une perspective infinie sur la grandeur des territoires majestueux, mais s'achève sur l'église de la ville, seul horizon possible pour ses habitants et seul bâtiment qui rompt la disposition organisée autour de la rue. C'est également dans cette église que les habitants se retrouvent pour débattre de ce qui doit être fait vers la moitié du film.



Figure 1 : l'église de Lago qui bouche l'horizon de la ville

Million Dollar Baby accorde également une place prépondérante à la foi. Le personnage principal, Frankie Dunn, interprété par Clint Eastwood lui-même, se rend

systématiquement à la messe comme le souligne le prêtre dans une scène. De plus, Frankie est présenté comme quelqu'un de pieux puisqu'il est montré en train de prier avant d'aller se coucher laissant supposer que c'est une habitude quotidienne ancrée chez lui. D'autres exemples d'une telle importance se trouvent dans *Gran Torino*⁶ qui débute par la cérémonie funéraire de la femme du personnage principal, Walt Kowalski, également interprété par Clint Eastwood et dans *Mystic River* dont l'intrigue débute réellement à la découverte de la mort de Katie, la fille de Jimmy Markum (Sean Penn) alors que celui-ci assistait à la communion de sa fille cadette. L'importance du thème religieux est d'autant plus accentuée par le montage alterné de la séquence entre les fouilles menées par la police qui aboutissent à la découverte du cadavre de la jeune fille et de l'autre côté la communion. Une telle attention apportée à souligner la centralité de la religion dans les communautés qu'il met en scène démontre la capacité d'Eastwood à souligner la signification sociale de la religion aux États-Unis. Bien que ses sensibilités personnelles le tiennent éloigné du culte organisé, Eastwood capture une part de l'Amérique à travers la religion⁷ et d'autant plus au regard des cadres des différents films : le personnage interprété par Eastwood dans *Gran Torino* est d'origine polonaise, celui de *Million Dollar Baby* d'origine irlandaise (il lit du Yeats et apprend le gaélique) et l'action de *Mystic River* se passe dans un quartier lié à l'immigration irlandaise. Les communautés irlandaises et polonaises sont souvent représentées comme croyantes et sont davantage catholiques alors que les États-Unis sont davantage protestants.

Conséquence de cette place accordée à l'Église, le prêtre, incarnation de l'Église est un personnage qui apparaît à quelques reprises dans la filmographie de Clint Eastwood. Dans *Million Dollar Baby*, le prêtre (Brian O'Byrne) ne fait certes pas partie du trio central du film (Frankie Dunn ; Maggie Fitzgerald et Scrap interprétés respectivement par Eastwood ; Hilary Swank et Morgan Freeman), mais il est un personnage important dans le film, apparaissant dans plusieurs scènes clés. Le pasteur de *Gran Torino* (Christopher Carley) est encore plus présent, intervenant régulièrement le long du film. Toutefois, tous les personnages d'homme d'Église ne sont pas importants chez Eastwood. Le pasteur de *L'homme des hautes plaines* occupe une place mineure dans le film et le personnage de *Pale Rider* est un prêtre, interprété par Eastwood, qui ressemble davantage à un pistolero habile à l'instar des nombreux westerns dans lesquels a joué Eastwood, qu'à un prédicateur au sens commun. Il ne procède à aucun sacrement, son activité spirituelle se limitant à une

⁶ Dont le premier plan du film est un plan large extérieure de l'église

⁷ Mark W. ROCHE, Vittorio HÖSLE, « Cultural and Religious Reversals in Clint Eastwood's *Gran Torino*. », *Religion & the Arts*, 15-5, 1 octobre 2011, p.663

bénédicté⁸ et à la demande d'une jeune fille. De même, bien que le drame survienne en parallèle d'un sacrement (la communion) le prêtre de *Mystic River* n'est qu'un figurant dans le film qui n'apparaît plus à la suite de cette scène au début du film.

Le rôle social de l'Église et par extension, celui de son représentant est de guider spirituellement les croyants. Cette fonction incite à penser que les prêtres sont supposés guider l'action des protagonistes lorsque la situation se complique dans les différents films. Or, les prêtres chez Eastwood n'accomplissent pas leur mission à bien. Leur apport est maigre voire inexistant et leurs avis pour faire face aux problèmes (violents) rencontrés n'est pas décisif pour orienter l'action des héros. Ils ne sont d'aucun recours pour faire avancer la situation, ce ne sont pas des hommes d'action. Outre le prêtre quasi invisibilisé de *Mystic River* et le pasteur évangéliste de *Jugé coupable*, entraperçu uniquement à la fin du film alors que le condamné est dans le couloir de la mort, le pasteur de *Gran Torino* n'aide en rien à la résolution du problème de la violence du quartier. Malgré ses bons sentiments, ce jeune pasteur n'est jamais écouté par Walt, son homélie au début du film lors de l'enterrement de la femme de Walt n'est constituée que de platitudes sur la vie. Son impact dans la communauté est mineur et tend davantage à être celui d'un assistant social, il conduit Sue, la voisine de Walt et la sœur de Thao, à l'hôpital après qu'elle s'est fait violer et battre par les membres du gang qui terrorise le quartier. De plus, il tente d'empêcher la fusillade finale en demandant qu'une voiture de police soit stationnée en permanence devant le lieu où réside les criminels. Mais la voiture est contrainte de s'en aller au bout de quelques heures menant à la conclusion du film.

Le prêtre de *Million Dollar Baby* est lui non plus d'aucune aide pour Frankie. Dès le début du film, Frankie lui demande de l'éclairer sur le monothéisme de la religion chrétienne alors que l'on invoque une sainte Trinité et sur l'Immaculée Conception. Les réponses du prêtre ne sont pas satisfaisantes et il se résout à insulter Frankie de « païen ». Malgré cela et l'attitude provocatrice de Frankie (voir I.1.3), le prêtre s'enquiert de la relation de Frankie à sa fille (qui n'apparaît à aucun moment dans le film) à qui Frankie envoie régulièrement des lettres mais qui sont retournées à l'expéditeur sans être ouvertes. La relation tendue entre le prêtre et Frankie culmine à la fin du film alors que Maggie est devenue paralysée à la suite d'un coup déloyal de son adversaire et qu'elle demande à Frankie, son entraîneur avec qui elle a noué une relation paternelle le long du film, de mettre fin à ses jours malgré les

⁸ Prière formulée avant le repas

réticences de ce dernier. Frankie se réfugie d'abord dans l'Église déserte pour affronter ce dilemme moral. Puis dans une scène plus tard dans le film, Frankie demande conseil au prêtre sur ce qu'il doit faire, s'il doit exaucer les vœux de Maggie et tuer celle qui était devenue sa fille – il lui a donné comme nom de boxe Mo Cuishle, terme gaélique signifiant « mon amour, mon sang » - et la maintenir en vie contre son gré. Le prêtre lui indique que ce n'est pas à Frankie d'agir, qu'il doit s'en remettre à Dieu. Frankie proteste que c'est à lui qu'elle a demandé de l'aide et non à Dieu. Le prêtre l'avertit que réaliser le souhait de Maggie serait un péché insupportable pour sa conscience et qu'il risque de se perdre. Frankie ne tient pas compte des avertissements du prêtre et met fin aux jours de Maggie avant de disparaître. Le dilemme auquel est confronté Frankie tend à ressembler à l'histoire d'Abraham à qui Dieu a demandé de sacrifier son fils, Isaac, en son nom. Dans *Million Dollar Baby*, l'ordre ne vient pas de Dieu mais de Maggie avec qui Frankie a développé une filiation. Même si Dieu tente de dissuader son geste, Frankie réalise le souhait de Maggie et il n'y a pas de rédemption ou de transcendance possible⁹

Les deux exemples de *Million Dollar Baby* et *Gran Torino* montrent une incapacité des représentants de l'Église à peser sur le cours des intrigues dramatiques. Ils ne sont d'aucun recours pour débloquer la situation et tentent au contraire, par de bons sentiments, de verrouiller l'action, d'empêcher le dénouement de l'intrigue, ils tentent d'entraver la violence mais échouent. L'incapacité de ces prêtres tient du fait « qu'il[s] utilisent la rhétorique habituelle de l'église : vous devez vous en remettre à la volonté divine »¹⁰. Cette incapacité à agir sur le cours des événements est soulignée par la mise en scène d'Eastwood.

I.1.2 : Une religion omniprésente ; des prières inefficaces

La mise en scène de Clint Eastwood tend à souligner l'inutilité de la religion face aux phénomènes violents présents dans son cinéma tout en démontrant son omniprésence dans les intrigues. Cela se traduit notamment par des mouvements de caméra originaux qui tendent à renforcer la fatalité et l'inévitabilité de la tragédie. Clint Eastwood et ses différents

⁹ Brian B. CLAYTON, Richard T. McCLELLAND, *The Philosophy of Clint Eastwood*, Lexington, University Press of Kentucky, 2014, p.33.

¹⁰ Michael Henry WILSON, *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p.172.

chefs opérateurs filment souvent l'instant tragique avec des plans zénithaux ou des plans ascendants combinant travelling vertical vers le haut et panoramique vers le sol. Cela donne l'impression d'une caméra qui se détache du sol et qui s'élève dans le ciel tout en restant focalisé sur l'action sur terre. Dans *Mystic River*, un tel plan est utilisé lorsque Jimmy Markum apprend la mort de sa fille, les policiers tentent de le contenir tandis qu'il hurle au ciel et la caméra s'élève, restant pointée sur le visage endeuillé et dévasté de Sean Penn. Le plan suivant, introduit par un fondu, est également intéressant puisqu'il conserve l'orientation de la caméra du plan précédent mais filme cette fois-ci la fosse dans laquelle Katie a été retrouvée morte avant d'effectuer un panoramique vers le ciel.

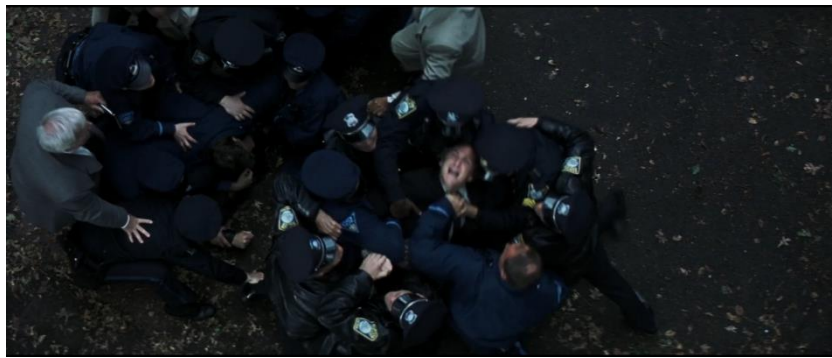


Figure 2 : le traveling vertical lorsque Jimmy apprend le décès de sa fille

Un exemple de plan similaire est également présent dans *Million Dollar Baby* lors de l'accident qui mène à la paralysie de Maggie. Alors que la jeune boxeuse se rompt les vertèbres cervicales, le ring de boxe est filmé avec un plan zénithal s'élevant dans le ciel. Cette scène marque le passage du film dans son troisième acte, radicalement différent du reste du film. Le recours à un tel type de plan dans les deux films lors de la survenue du drame tend à appuyer le caractère fatidique et tragique de l'événement. Le spectateur est placé dans la position d'un être céleste, supérieur, qui observe les drames de la vie d'un œil lointain et met en évidence la nature inéluctable du drame frappant les protagonistes. De plus, dans *Million Dollar Baby*, ce point de vue divin est alterné avec des plans en vue subjective de Maggie, alors écroulée sur le sol. Le toit du stade apparaît en contreplongée totale donnant le sentiment d'un horizon bouché pour le personnage et les lumières sur le toit sous-suggèrent la fin proche du personnage. Le montage de la séquence reproduit le parcours final du personnage de Maggie (voir ci-dessous) : le plan zénithal ascendant décrit l'âme qui quitte son enveloppe physique et s'élève au ciel ; le premier plan en contre-plongée montre le ciel – le toit du stade illuminé – bouché par l'intervention de Frankie et du personnel soignant ; un second plan en contre-plongée montre le plafond (cette fois-ci sans

présence humaine dans le cadre) et la caméra pivote sur elle-même de plus en plus rapidement, alors que l'écran s'assombrit, faisant comprendre au spectateur que Maggie perd conscience. Ces trois étapes de la séquence sont séparées par des plans sur la foule et sur l'adversaire de Maggie.

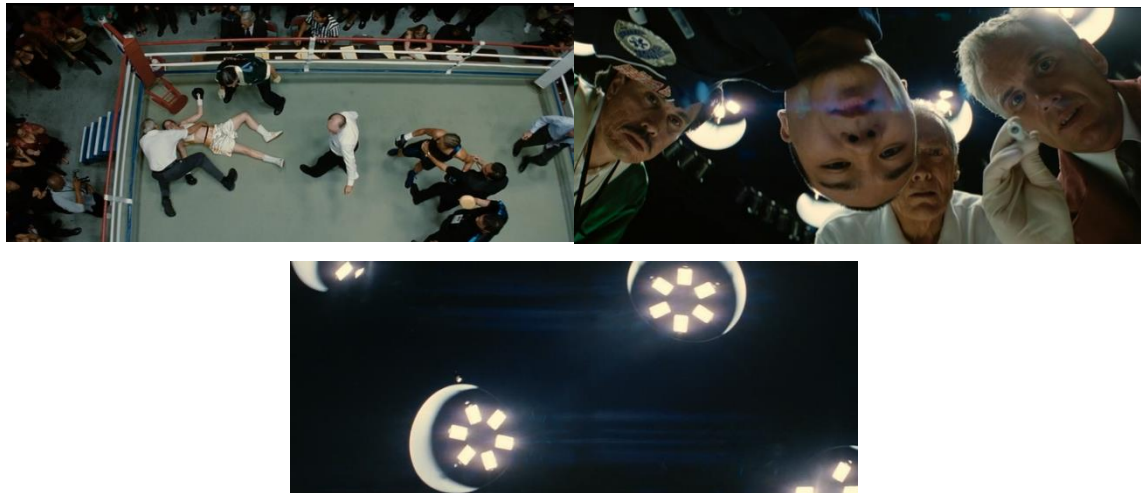


Figure 3 : le montage à la suite de l'accident de Maggie

Ces deux exemples questionnent la présence ou l'absence de Dieu au regard de l'étendue du drame qui s'abat. La découverte du corps de Katie est montée en parallèle de la communion de sa demi-sœur dans *Mystic River* durant laquelle le prêtre ne cesse de répéter « le corps du Christ » (Body of Christ). Le parallèle entre les deux événements est accru par la caméra adoptant le point de vue subjectif de l'enfant communiant qui entre dans l'église vers le prêtre avec les membres de la communauté de part et d'autre du couloir central. Alors que la jeune fille reçoit le corps du Christ (communion), le Christ reçoit l'âme de sa demi-sœur Katie. Il y a un échange qui s'opère. Lorsque la police et l'inspecteur Sean Devine (Kevin Bacon), un ami d'enfance de Jimmy, découvrent le corps, sa première réaction est « Oh Christ ». Un des officiers précise que le sang provient d'un coup porté à la tête mais que c'est le coup de feu qui a causé sa mort. Cette précision n'est pas sans rappeler la mort de Jésus, portant une couronne d'épines et son calvaire avant la crucifixion¹¹. Sean se demande à voix haute comment il va annoncer à un ami la mort de sa fille : « Hey Jimmy. Tu avais une dette envers Dieu. Il a réclamé son dû »¹².

Eastwood recourt à des plans aériens pour donner au spectateur le sentiment d'adopter un point de vue divin devant le film. Ce procédé est particulièrement utilisé dans

¹¹ B.B. CLAYTON, R.T. McCLELLAND, *The Philosophy of Clint Eastwood...*, op. cit, p. 48.

¹² « Hey, Jimmy. God said you owed another marker. He came to collect. » en VO (TDA)

Mystic River, et est parfois justifié dans la diégèse du film – lors des scènes où le quartier est survolé par un hélicoptère – et parfois non (les nombreux plans aériens sur la Mystic River, cours d'eau se jetant dans la Charles River à Boston et qui donne son nom au roman adapté par Eastwood). L'utilisation de plans aériens et de travellings ascendants dans les deux films fait adopter un point de vue divin au spectateur, « pas nécessairement le dieu des catholiques, mais plutôt un marionnettiste suprême qui tire les ficelles du destin. Il semble que le Ciel soit pris à témoin ou joue un rôle déterminant dans les événements »¹³.

La rivière est filmée à plusieurs reprises dans le film qui se conclut par un panoramique centré sur le pont et qui pivote vers le cours d'eau. Le pont qui domine le quartier où se déroule l'intrigue du film peut également être analysé comme un point de passage d'une frontière délimitée par la rivière, une frontière entre le monde des vivants et des morts, entre le monde des mortels et un monde divin, le monde d'une force supérieure¹⁴. L'introduction du pont à l'écran par un fondu sur le toit des maisons du quartier et le ciel au-dessus renforce cette dimension mystique que prend le pont.

D'autres éléments sous-entendent un caractère religieux des films d'Eastwood tout en soulignant que la foi ne constitue pas un recours dans ces films. Dans *L'épreuve de force*, la grande occurrence de « Christ's sake » et de « God's sake » prononcés par les personnages révèlent une thématique religieuse du film. En outre, des panneaux référant à Dieu sont montrées après que les protagonistes ont échappé à des pièges et des fusillades. Ainsi, lorsque Ben Shockley (Clint Eastwood) échappe d'un piège à la maison de Mally (Sondra Locke), un plan montre un des tireurs à côté d'un panneau publicitaire 'Dieu fait des visites à domicile' ('God makes house calls'). De même, un peu plus tard dans le film, alors que les deux protagonistes quittent leur véhicule pour éviter une nouvelle fusillade, un panneau 'Dieu donne la vie éternelle' ('God gives eternal life') apparaît nettement alors que les mafieux disparaissent dans la nuit. Seul le panneau est illuminé par intermittence au premier plan ce qui en fait l'objet central de l'attention du spectateur. L'apparition de ces deux panneaux à ces deux moments précis est à la fois ironique et cynique (ils promettent un salut alors que les protagonistes échappent de peu à la mort) et est révélatrice d'une dimension biblique du film. Le contenu de ces panneaux peut être également interprété comme une intervention divine qui permet aux héros d'échapper à leurs adversaires.

¹³ M.H. WILSON, *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson...*, op. cit., p.160-161.

¹⁴ Sam B. GIRGUS, *Clint Eastwood's America*, Cambridge, Polity Press, coll.« America Through the Lens », 2014, p.214.

Dans *Impitoyable*, il est possible de distinguer une carabine en haut d'un mur de la maison de Ned Logan (Morgan Freeman). La position du fusil à un tel emplacement est inhabituelle, il est inaccessible rapidement pour se défendre, et c'est fréquemment un espace sur lequel est disposé un crucifix. Un tel agencement montre que Ned a cessé de recourir à la violence. C'est un ancien criminel qui s'est rangé et qui reprend du service parce que William Munny (Clint Eastwood) le lui demande. Contrairement à ce dernier, Ned n'arrive pas à refaire preuve de violence lors de la fusillade avec les cow-boys, il laisse sa carabine à Munny car il n'a plus la force de tuer désormais. Une telle composition du plan annonce également que dans l'Ouest américain, aucun dieu ou force supérieure protège les individus dans ce monde dangereux, seules la violence et les armes le peuvent : « les gens méritants formulent des prières qui ne sont jamais exaucées [...] car ils doivent apprendre à se défendre eux-mêmes »¹⁵.



Figure 4 : le fusil à la place d'un crucifix

Ces éléments de mise en scène appuient un caractère religieux des intrigues des films d'Eastwood tout en mettant en valeur l'absence de résultats de la ferveur religieuse. Les prières et la foi des communautés montrées à l'écran ne suffisent pas à endiguer la violence et le mal.

I.1.3 : Une impuissance soulignée par les protagonistes eastwoodiens

L'inefficacité de la foi et de la religion comme solution pour les personnages des films chez Eastwood est mise en évidence par l'attitude des protagonistes. L'incapacité des prêtres à peser sur le cours des événements a déjà été décrite, cette faiblesse est raillée par les personnages de Walt et Frankie, tous deux interprétés par Clint Eastwood lui-même.

¹⁵ M.H. WILSON, *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson...*, op. cit, p.63.

Frankie est un fervent croyant qui se rend à la messe systématiquement et prie tous les soirs. Pour autant, sa relation avec le prêtre est conflictuelle, c'est une relation « amour-haine »¹⁶. Frankie se rend à l'église car il veut croire en quelque chose sur lequel s'appuyer mais il s'interroge sur le mystère de l'Immaculée Conception et celui de la Sainte Trinité, il refuse de s'attacher au dogme¹⁷. Il développe alors un rapport conflictuel avec le prêtre, représentant de la foi qui s'incarne par un jeu et des passes d'armes entre les deux personnages.

Dans *Gran Torino*, Walt n'hésite pas à qualifier le pasteur de « puceau sur-éduqué de 27 ans » qui vient de sortir du séminaire et qui ne connaît rien à la vie. Lors de leur première discussion, Walt reconnaît n'avoir jamais trop apprécié l'Église et qu'il s'y rendait uniquement par respect pour sa femme. De plus, lors du sermon du pasteur à l'enterrement de la femme de Walt au début du film, le héros ne peut se retenir d'exprimer un « Christ » de rôle, contre la platitude de l'homélie. Lors des entretiens entre le pasteur et Walt au long du film, Walt ne cesse d'appeler le pasteur « padre » ou « Sonny » (fiston) de manière cynique. Un peu plus tard dans le film, alors que le pasteur demande à Walt pourquoi il est intervenu directement pour protéger ses voisins des membres d'un gang Hmong au lieu d'appeler la police, Walt répond simplement que : « j'ai prié pour que la police arrive mais personne n'a répondu ». Cette phrase résume bien la défiance que nourrit Walt envers la religion car c'est un homme d'action, sa nature le pousse à agir et non pas à se tourner vers la foi quand il est dans le besoin.

Les railleries d'Eastwood sur l'Église ne se limitent pas aux prêtres, les sacrements chrétiens sont également dévoyés par détournement, en particulier la confession et le repentir. L'exemple le plus évident est dans *Gran Torino*, vers la fin du film, Walt se confie au pasteur mais il ne se confesse que sur des péchés mineurs (un baiser volé et un profit non déclaré sur la revente d'un moteur de bateau) et sur sa relation froide avec ses deux fils. Néanmoins, ces péchés ne sont pas ceux qui pèsent réellement sur Walt (ses actions durant la guerre de Corée), le pasteur le sait bien, il est surpris de ne pas entendre les réels remords de Walt et se contente de lui faire dire dix 'je vous salue Marie' et cinq 'notre père'. Walt ne croit pas qu'une absolution formelle puisse éradiquer sa culpabilité¹⁸. Cette confession artificielle tranche avec la scène suivante dans le film lorsque Walt raconte à Thao, son jeune

¹⁶ M.H. WILSON, *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson...*, op. cit, p.172.

¹⁷ CAHIERS DU CINEMA, « Clint Eastwood », Hors-série cinéastes n°4, 2024, p.29.

¹⁸ M.W. ROCHE, V. HÖSLE, « Cultural and Religious Reversals in Clint Eastwood's *Gran Torino*. »...op. cit, p.659.

voisin avec qui il a développé une relation filiale, les horreurs qu'il a commises durant la guerre et le poids de vivre avec la culpabilité d'avoir tué quelqu'un. Les deux scènes résonnent ensemble puisqu'elles partagent la même disposition du confessionnal : d'un côté (gauche), le père (le pasteur puis Walt) de l'autre le fils (Walt puis Thao), les deux côtés étant séparés par une grille. La confession à l'Église était factice bien qu'elle suivît la procédure tandis que la seconde est sincère, c'est celle-ci qui offre la rédemption de Walt puisqu'il s'apprête à faire un geste d'amour (son sacrifice pour sauver le quartier ; voir I.3.). Il se confesse à Thao car ce dernier veut se venger du gang hmong et veut les tuer, il comprend la mentalité qui a poussé Walt à commettre les atrocités qui le rongent¹⁹. Cette attitude illustre l'attitude provocatrice d'Eastwood vis-à-vis du culte organisé et de son hypocrisie de pouvoir offrir un salut tout en marquant un respect pour la foi. Des exemples similaires de repentir biaisé apparaissent dans *Jugé coupable* et *Mystic River*. Dans le premier, le condamné à mort, Beechum (Isaiah Washington), est supposé se confesser au pasteur de l'établissement pénitentiaire. Étant donné qu'il est innocent, il refuse de reconnaître un crime qu'il n'a pas commis et le pasteur de la prison le condamne à la damnation pour ce qu'il a fait. De plus, un peu plus tôt dans le film, des gardiens de prison s'amusent à jouer une scène dans laquelle Beechum supplie le pardon de Dieu et se repent. Dans *Mystic River*, Jimmy ordonne à Dave (Tim Robbins), qu'il suspecte d'avoir tué sa fille Katie, de confesser son meurtre en échange de la vie sauve. Dave refuse dans un premier temps, explique qu'il a tué un pédophile ce soir-là (ce qui est vrai) mais face à l'insistance de Jimmy et la promesse de la vie sauve, il reconnaît le crime qu'il n'a pas commis. Jimmy exécute son ami d'enfance d'un coup de feu. Le coup de feu est filmé du point de vue de Dave et apparaît comme un flash de lumière à l'instar d'une apparition divine.



Figure 5 : les deux confessions de Walt

La défiance et le cynisme des personnages envers la religion, en particulier ceux interprétés par Clint Eastwood lui-même, sont une caractéristique des films d'Eastwood. Dans *Jugé coupable*, le personnage principal, Steve Everett (Clint Eastwood), commande au

¹⁹ *Ibid*, p.660.

bar, un Virgin Mary (un cocktail sans alcool), en insistant pour avoir beaucoup de « virgin ». Le nom du cocktail renvoie ironiquement directement à un personnage central du Nouveau Testament et l'insistance sur le « virgin », signifiant l'absence d'alcool, souligne l'absence d'effet de la foi. La dévotion religieuse est un acte vain qui ne change rien. De plus, au regard de la façon dont Walt qualifie le pasteur de *Gran Torino* de « puceau » ('virgin'), qui dans un bar commande d'abord une boisson non-alcoolisée, le Virgin Mary de *Jugé coupable* apparaît comme une boisson consommée par des personnes qui ne connaissent pas réellement la vie, des personnes inexpérimentées. Un choix de consommation étrange pour Everett qui est un journaliste âgé alors qu'il est en train de s'adresser à une jeune confrère qu'il tente de séduire et à qui le choix d'un Virgin Mary semble plus approprié dans cette logique. Mais, le choix d'une telle boisson a un sens dans cette lecture : Everett est un ancien journaliste du New York Times qui s'est fait licencié et qui officie désormais dans un journal local d'une ville moyenne de Californie (Oakland). Il en est arrivé là à cause de son alcoolisme (c'est pourquoi il ne boit plus d'alcool) et de son penchant pour les femmes. Toutefois, malgré son expérience, il semble, au contraire de sa jeune collègue, perdu dans sa vie : il ne se préoccupe pas de sa vie de famille ; il n'a aucune ambition dans son travail et cherche davantage à passer du bon temps avec les femmes qu'il rencontre.

Les héros eastwoodiens se montrent défiants et provocateurs à l'encontre de la religion chrétienne qui est celle la plus souvent représentée dans les films du réalisateur. Toutefois, ses protagonistes montrent un respect plus marqué pour d'autres religions. Parmi les personnages hauts en couleurs de *Minuit dans le jardin du bien et du mal*, il y a Minerva, une prêtresse vaudou. Ce personnage joue un rôle clé dans le film malgré ses quelques apparitions. Les pratiques mystiques de Minerva semblent la mettre en relation avec les morts et la doter d'une perception accrue : elle remarque instantanément le trouble émotionnel du personnage principal, John Kelso (John Cusack) et les prédictions qu'elle réalise s'avèrent exactes. Contrairement à la religion chrétienne, le mysticisme vaudou a un impact sur le cours des événements du film (elle prédit la revanche d'un mort sur Jim Williams – le personnage interprété par Kevin Spacey – et ce dernier meurt brutalement et mystérieusement d'une attaque cardiaque à la fin du film). Dans *Gran Torino*, en plus du pasteur, il y a un chaman animiste. Contrairement au jeune prédicateur protestant, ce chaman cerne bien Walt et les remords qui le rongent dès leur seul entretien et cela sans que Walt ne dise le moindre mot. Face à la perspicacité du chaman, Walt ne répond rien mais son visage troublé et le contrechamp sur les membres de la communauté hmong tendent à indiquer qu'il

comprend que ses voisins d'origine asiatique le comprennent mieux que sa propre famille avec qui il a des rapports compliqués. De plus, alors que les protestants au début du film sont endeuillés de la mort de la femme de Walt, ses voisins animistes célèbrent la naissance d'un enfant. Les deux religions contrastent : d'un côté, le christianisme est une religion mourante, gangrenée par une pulsion de mort (Walt est lui-même malade et est conscient qu'il ne lui reste que peu de temps à vivre) dont le culte est organisé autour de la mort de son prophète tandis que l'animisme est une religion célébrant la vie.

Le respect témoigné envers ces deux autres cultes tranche avec l'attitude provocatrice d'Eastwood envers le christianisme et son incapacité à produire des effets ou à prodiguer des conseils pertinents. Cette impuissance cléricale à agir ou à guider les protagonistes face aux situations violentes auxquelles ils sont confrontés, pousse les héros eastwoodiens à agir d'eux-mêmes, souvent par les armes dans une perspective purificatrice du mal qui ronge la communauté.

I.2 : Une purification violente du mal rendue nécessaire par la faillite des institutions

Les problèmes de violence auxquels sont exposés les protagonistes des films d'Eastwood sont souvent liées à des dérives des institutions sociales et du pouvoir étatique (I.2.1). Grâce à la mise en scène du cinéaste, cette défaillance est mise en parallèle avec l'Église, parfois complice de ces violences (I.2.2). Cette violence venue d'en haut nécessite une réponse des protagonistes, réponse souvent elle-même violente et légitimée par une lutte du bien contre le mal (I.2.3).

I.2.1 : Des institutions corrompues, faibles et responsables des violences

Les problèmes que les personnages des films de Clint Eastwood rencontrent sont liés à la défaillance, à la corruption et/ou à la faiblesse des institutions. C'est parce que ces

différentes institutions garantes de l'ordre social et de la sécurité ne sont plus capables (si tant est qu'elles l'aient été un jour) d'assurer leurs missions que le mal surgit pour frapper. Dans *Gran Torino*, la fusillade finale ne peut advenir que parce que les policiers stationnés devant le repère du gang hmong reçoivent des ordres de quitter leur poste. Dans *Jugé coupable*, la police a bâclé l'enquête, ce qui a mené à l'arrestation et à la condamnation d'un homme innocent pour la simple raison qu'il était noir. Dans *un monde parfait* c'est tout le système de protection à l'enfance qui a échoué. Le ranger Garnett (Clint Eastwood) avait interpellé Robert Haynes (Kevin Costner) quand il était jeune. Conscient que le père du jeune délinquant était un criminel notoire et que Haynes risquait de devenir lui-même un criminel s'il restait sous la garde de son père, Garnett a réussi à convaincre (en l'achetant) le juge de l'enfance qu'il valait mieux placer l'enfant dans un centre pénitencier afin qu'il échappe à la violence de son père. Garnett pensait qu'une peine sévère pour le jeune garçon permettrait de le remettre sur le droit chemin comme cela l'avait fait pour certains selon lui (il mentionne par ailleurs un jeune devenu prêtre à la suite de sa peine comme signe d'un redressement possible par la prison). Cependant, cela a échoué et la prison a juste transformé Haynes en un criminel professionnel. A la fin du film, Haynes est neutralisé et ne peut plus s'enfuir mais un tireur du FBI l'abat. Les lunettes de soleil de ce dernier sont un reflet de la violence aveugle exercée par le pouvoir étatique. Dans *l'épreuve de force*, le chef de la police et le procureur adjoint sont corrompus et de mèche avec le crime organisé. Apprenant la réalité sur ses supérieurs, Ben Shockley est pris pour cible par des mafieux et par la police, culminant dans la fusillade finale où l'ensemble des forces de police de Phoenix tirent sur un autobus détourné par les héros²⁰. La corruption des institutions ou leur faiblesse conduisent à des dérives violentes : « la violence est exercée par le système davantage que par l[es] protagoniste[s]. La mobilisation policière [...] est totalement disproportionnée »²¹. Ces débordements nourrissent la défiance d'Eastwood envers les autorités comme le souligne une femme en s'adressant à son personnage au début de *Jugé coupable* : « est-ce que je décèle une forme d'hostilité à l'égard des figures d'autorité »²².

Les westerns réalisés par Eastwood ne font pas exception, bien que par définition, le western est un genre qui met en scène des territoires où les institutions sont peu implantées et rares. Seul le marshal est le représentant du pouvoir dans le Far West. Chez Eastwood, le

²⁰ Cette fusillade impressionnante est inspirée d'un raid contre l'armée de libération symbionaise, organisation armée d'extrême-gauche américaine, un ou deux ans avant la sortie du film

²¹ M.H. WILSON, *Clint Eastwood: entretiens avec Michael Henry Wilson...*, op. ci, p.103t.

²² 'Do I detect a little hostility towards authority figures?', TDA

marshal est soit un personnage fantoche, placé par les élites de la ville, et qui est incapable de protéger les habitants (*L'homme des hautes plaines*) soit un mercenaire à la solde de riches propriétaires (le marshal Stockburn dans *Pale Rider* qui n'hésite pas à abattre un homme dans la rue pour la simple qu'il le dérangeait) soit un sadique utilisant son pouvoir pour assouvir ces pulsions violentes (Little Bill Daggett interprété par Gene Hackman dans *Impitoyable*). Dans les deux derniers exemples, le marshal est même l'antagoniste du film et leur mort amène aux épilogues du deux films. Le triomphe de l'individu incarné par Eastwood sur le représentant de l'institution symbolise les aspirations libertariennes du réalisateur.

Au-delà d'être corrompues, faibles et propices à des dérives violentes arbitraires, les institutions chez Eastwood peuvent être écrasantes, leur puissance risque de nuire à l'intégrité des individus. Le pont de *Mystic River* déjà mentionné auparavant domine le restant de la ville. C'est le principal élément vertical du film et ce n'est pas un hasard que Sean Devine, l'inspecteur de police de l'état du Massachusetts et son coéquipier Whitey Powers (Laurence Fishburne) soient introduits par la seule scène du film se déroulant sur le pont. Alors qu'ils sont sur une scène de crime sur le pont, Sean ne cesse de regarder du haut du pont, le quartier dans lequel il a grandi. Cet agencement de la scène rappelle à la fois les origines du personnage tout en soulignant la distance que Sean entretient désormais avec ce milieu (contrairement à ses deux amis d'enfance, Jimmy et Dave qui continuent de vivre là)²³ mais aussi le fait que le personnage de Sean est le seul qui puisse prendre de la hauteur si nécessaire au contraire des deux autres protagonistes qui ne peuvent s'élever de leur milieu. De même, le fait que les représentants de l'État soient introduits par un élément vertical renforce la domination qu'ils exercent : il y a là une forme d'imagerie hobbesienne, le Léviathan surveille à l'ordre public. Des trois personnages principaux du film, Sean est celui qui a le plus de pouvoir mais dont la personnalité est la moins développée : il est toujours montré en train de travailler, aucune scène ne le montre dans son intimité et peu d'informations sont données sur sa vie personnelle, si ce n'est que sa femme est partie il y a six mois et qu'elle appelle régulièrement mais ne dit rien. La scène sur le pont introduit ironiquement la thématique religieuse : une officière de police demande à Sean s'il veut la rejoindre elle et d'autres collègues pour boire des verres, Sean décline la proposition et Whitey se moque de lui : « elle veut s'agenouiller au temple de Sean Devine »²⁴. Cette

²³ S.B. GIRGUS, *Clint Eastwood's America...*, op. cit, p.197.

²⁴ 'She wants to worship at the temple of Sean Devine' (TDA)

raillerie souligne un rapprochement entre le pouvoir étatique et un pouvoir potentiellement divin laissant supposer que Sean est un être supérieur quasi-divin.

La (sur)puissance de l'État et sa potentielle violence est quelque chose d'effrayant chez Eastwood. Face à des institutions omniprésentes auxquelles les individus doivent rendre compte, l'individu est impuissant, comment peut-il faire face à la violence de l'État et quelles marges de manœuvre lui restent-il ? Michel Foucault indiquait qu'il y avait deux grandes peurs au XX^{ème} siècle : celle de la menace atomique et celle de la menace de l'État (notamment après les régimes totalitaires apparus lors de ce siècle)²⁵. Les films de Clint Eastwood mettent en scène cette peur d'un contrôle croissant sur les citoyens.

I.2.2 : Une église complice de cette faillite des institutions

La peur eastwoodienne des institutions n'épargne pas l'Église. Elle est régulièrement associée à cette faillite ou cette violence des autorités dans les films du réalisateur. *Mystic River* débute par l'enlèvement de Dave enfant par deux inconnus : le premier de ces inconnus prétend être un policier et ordonne à Dave de monter dans la voiture tandis que le second homme est un homme d'église. Il porte une chevalière avec la croix du Christ représentée dessus et il porte une croix autour du cou. Ce sont deux éléments qui le caractérisent notamment la croix autour du cou qui est mise en surbrillance dans un plan alors que le reste du personnage reste dans l'ombre (Eastwood recourt régulièrement aux clairs-obscur dans l'éclairage de ses films). Cette association de pédophiles qui prétendent être (le film ne dit rien s'ils mentent ou non) de la police et de l'institution cléricale témoigne de la complicité de l'Église dans les actes violents des institutions.

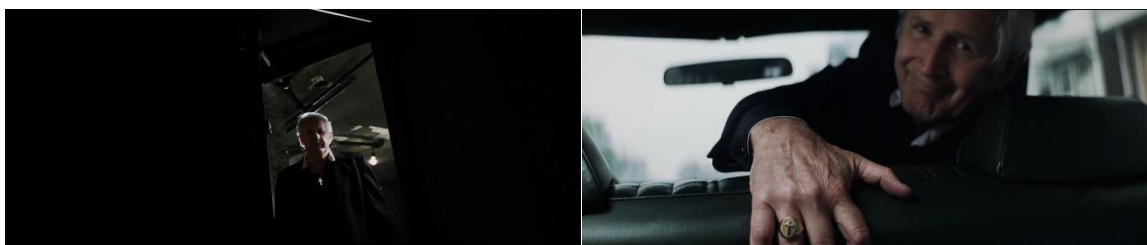


Figure 6 : le séquestrateur et ses deux attributs renvoyant à la religion chrétienne

²⁵ FRANCE CULTURE, « Eastwood est-il libertarien ? : épisode 4/4 du podcast Philosophe avec Clint Eastwood », coll.« Les Chemins de la philosophie ».

De même, dans *Jugé coupable*, le pasteur contribue à l'échec des institutions dans la condamnation à mort de Beechum, il essaye de forcer ce dernier à confesser un crime qu'il n'a jamais commis. Puis, le prêtre divulgue à la presse une information fausse selon laquelle Beechum aurait reconnu son crime dans le couloir de la mort ce qui est faux et ce qui force les autorités pénitentiaires à publier un communiqué pour démentir l'information. Le prêtre de *Jugé coupable* est le seul personnage fondamentalement mauvais dans le film : les institutions ont certes échoué ce qui a amené à la condamnation d'un innocent mais chaque individu faisait preuve de bonne foi, seul le prêtre semble être motivé par des motifs malfaisants. Même le directeur de la prison (qui a des doutes sur la culpabilité de Beechum mais qui est contraint d'appliquer l'ultime sentence) lui fait remarquer que le prêtre a eu tort « sur un plan spirituel ». Cet échange entre les deux hommes se conclut par un plan sur le prêtre, dans l'obscurité, seul dans la cour de la prison avant qu'un rayon de lumière l'éclaire depuis le haut de l'écran. Il est possible de traduire ce jet de lumière comme une présence divine ironique : Dieu souligne ainsi l'errance de celui qui parle en son nom.

Un monde parfait ne se limite pas à montrer la violence d'un système politique, il montre également que la religion contribue elle-aussi, tout comme le pouvoir étatique, à limiter les libertés individuelles qui seraient au cœur du mode de vie américain comme le prétend Haynes dans le film. Le film met en scène un garçon kidnappé par Haynes et au fur et à mesure du film, une relation se tisse progressivement entre les deux au point que le criminel devient un père de substitution pour l'enfant, dont le père est parti à l'instar de celui de Haynes. Le jeune garçon a été élevé dans une famille de témoins de Jéhovah. Le film multiplie les scènes où l'appartenance à un tel culte se résume à une série d'interdictions présentées comme stupides (interdiction de se rendre à la fête foraine, de manger de la barbe à papa, de fêter Halloween et Noël, de manger des bonbons et de se déguiser). Le garçon s' imagine également qu'il ira en Enfer pour avoir volé son déguisement et met sur le même plan son vol que les crimes commis par Haynes. Cette perception d'interdictions idiotes est renforcée par le jeu de Kevin Costner qui accentue l'incompréhension de tels interdits contraires à la philosophie de son personnage. La relation qui se tisse entre l'évadé de prison et le garçon se développe notamment autour de la possibilité de réaliser ces interdits imposés par le culte. Le cheminement du garçon le long du film est de se rendre compte des possibilités de la vie et d'ouvrir les yeux sur ce qu'il est possible de faire. Ainsi, les institutions policières et religieuses contribuent à la coercition des individus dans *Un monde parfait*. Par deux détails, le film tend à souligner un rapprochement entre ces deux

institutions : le fait qu'un jeune en prison s'est repris et est devenu un prêtre et vers la fin du film, Haynes, encerclé par la police, demande aux autorités s'ils n'ont pas des sucreries pour le garçon. Les forces de l'ordre passent un chapeau pour que chacun y mette des bonbons qu'il a eu sur lui, à l'instar de la quête lors des messes à l'Église.

De manière très indirecte, l'Église est également responsable des événements de *Gran Torino* comme le souligne le personnage de Sue (Ahney Her). Les Hmongs ont immigré dans le Midwest du fait des organisations luthériennes qui ont organisé leur installation et de nombreux Hmongs se sont convertis au protestantisme²⁶. C'est ainsi que des communautés asiatiques se sont implémentées dans le quartier de Walt (banlieue de Détroit, Michigan). D'une certaine manière, c'est l'Église protestante qui est à l'origine des événements du film et donc de la violence du gang Hmong.

I.2.3 : Une violence des héros nécessaires pour purifier le monde

Les abus et les échecs des institutions qu'elles soient séculaires ou religieuses amènent à la mise en action des protagonistes eastwoodiens. A l'instar des maux qui les frappent, ces personnages sont obligés d'agir de manière violente pour améliorer leur situation et cette violence rendue nécessaire est souvent présentée dans une perspective « d'une bataille du Bien contre le Mal » pour reprendre une citation de *Créance de Sang* qui se termine par une fusillade entre le personnage principal, interprété par Clint Eastwood et son antagoniste. Dans de nombreux westerns réalisés par Eastwood, la violence des protagonistes est justifiée car elle sert à résoudre le problème et à conjurer le mal. Dans *Pale Rider*, le pasteur incarné par le réalisateur tue les hommes de main et les mercenaires employés par le riche propriétaire terrien afin de défendre la petite communauté de mineurs menacée par les ambitions du capitaliste. Dans *Impitoyable*, William Munny et ses compagnons (se) justifient le meurtre des deux cowboys car ces derniers ont tailladé le visage d'une prostituée. Leur violence est d'abord limitée aux deux hommes recherchés et non à leurs compagnons. Puis après la mort de Ned, la violence déchainée par Munny est comprise comme la vengeance de son compagnon tué par un représentant de la loi sadique et violent.

²⁶ Tout en conservant certaines pratiques animistes antérieures à la conversion comme la célébration du nouveau-né au début du film

Dans *Mystic River*, Jimmy exécute Dave car il le croit coupable du meurtre de sa fille. La mort de Dave est filmée de son point de vue et le coup de feu apparaît comme un flash de lumière. Avant sa mort, Jimmy explique qu'il avait abattu un ancien associé criminel qui l'avait trahi et qui avait causé son emprisonnement alors que la première femme de Jimmy était mourante d'un cancer. Il mentionne à Dave avant de le tuer, qu'il avait senti Dieu le regarder sans colère alors qu'il plongeait la tête de son associé sous l'eau. Il indique également à Dave qu'il l'avait tué au même endroit, sur le bord de la rivière et qu'il avait jeté son corps à l'eau pour « enterrer ses péchés » et « les laver » comme il le fait plus tard avec Dave. Il y a là une reprise du motif de l'ablution, la purification par l'eau, repris dans plusieurs pratiques religieuses, le baptême notamment. La violence de Jimmy est justifiée selon lui car il considère la police incapable de trouver le meurtrier de sa fille et de rendre justice convenablement. Ses actes lui paraissent nécessaires et il est à la fin du film conforté dans sa vision par sa femme, alors qu'il a appris par la suite qu'il s'était trompé. Il a agi en homme puissant et il a fait son devoir pour protéger sa famille malgré son erreur. D'une certaine manière, il a agi en tant que prophète purifiant le monde et il porte sur sa conscience le poids de ses actes (qu'il ne semble pas regretter dans la scène finale du Columbus Day). Cette lecture est renforcée par l'immense croix tatouée sur son dos et qui est visible lors de la conversation avec sa femme. Lorsque la religion est montrée en connexion avec la violence dans des films, elle est selon Bryan Stone, un théologien américain, non pas une force pour rejeter la violence mais au contraire un outil pour justifier et légitimer la violence des victimes et accroître l'aspect divertissant de la violence²⁷. Le symbole christique de la croix est détourné, vidé de son sens dans *Mystic River* car Jimmy ne s'est pas sacrifié ou n'a pas apporté le salut aux protagonistes.

²⁷ Bryan P. STONE, « Religion and Violence in Popular Film », *Journal of Religion & Film*, 3-1, avril 1999, <https://web.archive.org/web/20061115165510/http://www.unomaha.edu/jrf/Violence.htm>.



Figure 7 : la croix tatouée sur le dos de Jimmy (Sean Penn)

Mystic River est une réflexion sur la vengeance et la violence exercée par les individus, c'est le récit d'un monde de la puissance, de la vengeance et de la violence. C'est pourquoi la femme de Jimmy est fière des actions de son mari et condamne la femme de Dave, Céleste (le nom renvoie d'ailleurs à une présence divine), d'avoir formulé des doutes et des soupçons sur son mari. Cependant, le film n'est pas une glorification aveugle de cette vengeance violente, au contraire, la vengeance de Jimmy est négative, elle n'est pas mesurée, elle a entraîné la mort d'un innocent (qui avait lui-même tué un pédophile le soir du meurtre de Katie et aucun personnage ne semble condamner cet acte pendant tout le film)²⁸. Les films d'Eastwood reconnaissent une utilisation légitime de la violence par des individus, se soustrayant au monopole étatique de la violence légitime théorisé par Max Weber. La violence ne peut pas être exercée que par l'État et c'est pourquoi Sean ne dénonce pas Jimmy à la fin de *Mystic River* alors qu'il a compris l'erreur de ce dernier.

Cette légitimation de la violence à des fins de lutte contre le mal dans de nombreux récits, quel que soit leur nature, a été théorisée par le théologien américain Walter Wink qui a développé le concept de « mythe de la violence rédemptrice »²⁹. Il reprend l'analyse de Paul Ricoeur sur le mythe fondamental babylonien, Enūma eliš, dont des similitudes peuvent être trouvés dans la cosmogonie grecque ou d'autres mythologiques fondateurs. Dans ce récit, les deux premières divinités Apsu et Tiamat décident d'éliminer leur progéniture trop bruyante, Apsû est vaincu par Ea, un des ses fils et Tiamat essaye de se venger. Les jeunes

²⁸ FRANCE CULTURE, « Quelle justice ? Vengeance et rédemption : épisode 2/4 du podcast Philosophe avec Clint Eastwood », coll. « Les Chemins de la philosophie ».

²⁹ Walter WINK, « The Myth of Redemptive Violence », *Sojourners*, avril 1992, <https://sojo.net/magazine/april-1992/myth-redemptive-violence>, p.

divinités ne peuvent lui faire face et se tournent vers Marduk, fils d'Ea, qui accepte de vaincre Tiamat en échange du statut du roi des dieux. Il vainc Tiamat et de son cadavre crée le cosmos³⁰. Dans ce mythe, le chaos de Tiamat est antérieur à l'ordre créé par Marduk, le mal existe avant le bien et la violence est issue des divinités. Comme le note Wink, la création biblique suit un schéma différent, la création est fondamentalement bonne, le mal et la violence sont issus de la corruption d'Adam par le serpent. Dans le récit babylonien, l'humanité est façonnée à partir du sang d'un dieu assassiné, la violence et le mal sont par nature présents chez les hommes qui sont par conséquent inaptes à coexister pacifiquement sans obligation imposée par le pouvoir. Cette structure narrative justifie une politique violente pour maintenir l'ordre, la violence est justifiée, elle est l'outil du bien. Selon Wink, cette structure de récit est régulièrement présente dans les récits et notamment dans les films et sert notamment à justifier une violence exercée par le héros afin de faire le bien³¹.

Ainsi, dans les films d'Eastwood, les héros sont contraints de faire preuve de violence pour faire face au mal, lui-même violent. Il y a une justification de la violence des individus notamment pour compléter ou combattre la violence étatique. Ces actes violents sont présentés comme nécessaires et sont souvent imprégnés d'une imagerie chrétienne. Toutefois, ces actes même s'ils sont justifiés contribuent à un cycle de la violence contraire aux préceptes chrétiens d'amour envers ses ennemis.

I.3 : Le sacrifice comme échappatoire au cycle de la violence

La violence subie et exercée par les héros eastwoodiens conduit à un cycle de la violence et de la vengeance difficilement arrêtable. Ce cycle ne trouve de fin que par le sacrifice des personnages principaux (I.3.1), mis en scène avec des motifs renvoyant à la chrétienté (I.3.3). Enfin, cette mort du héros eastwoodien contribue à sa repentance ainsi qu'à la transcendance de la communauté (I.3.3).

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

I.3.1 : Un cycle de la violence rompu par le sacrifice du protagoniste

Les films de Clint Eastwood sont souvent attachés à l'idée de violence. Les personnages y subissent des violences et y répondent de manière également violente. Bien que ces violences des héros soient légitimes ou paraissent légitimes dans les films, elles n'en restent pas moins des actes violents qui alimentent un cycle de revanche et de haine. Cette violence de héros n'est pas sans effet délétère. Dans *Mystic River*, la vengeance de Jimmy a frappé un innocent et bien que les responsables de la mort de Katie aient été identifiés et capturés par la police, la fin du film est amère : l'ordre est de retour mais au prix de la vie de Dave. Les trois personnages principaux (Jimmy, Sean et Dave) et leur entourage sont marqués par les événements du film dans des proportions diverses : la mort de Dave laisse sa femme et son fils seuls ; le meurtre de Katie a été résolu mais Jimmy a tué un innocent, de surcroît un ami d'enfance et Sean a résolu l'affaire et a réussi à reprendre contact avec sa femme, invisibilisée jusqu'à la scène finale du film, en admettant ses erreurs. Des trois personnages, Sean est le seul qui sort grandi à la fin et Dave est celui qui a payé le lourd tribut tout comme lorsqu'ils étaient jeunes, c'est lui qui avait été séquestré en face de ses deux amis impuissants. Dans *Impitoyable*, la violence est aussi présentée comme nécessaire pour venger les injustices de la loi du marshal, Little Bill, qui a juste demandé une sanction matérielle pour le visage tailladé d'une prostituée mais qui a fouetté à mort Ned car il le pensait responsable de la mort d'un des deux cowboys. Toutefois, cette violence, certes jubilatoire et divertissante pour le spectateur, n'est pas glorifiée. Le Kid, associé de Munny qui a abattu le deuxième cowboy recherché est dévasté par son acte. Il annonce qu'il ne peut pas refaire cela et que tuer est au-delà de ses forces, que c'est terrible de prendre la vie de quelqu'un. Les morts ne sont pas glorieuses dans le film, le cowboy assassiné par le Kid est abattu assis sur les toilettes ; celui tué par Munny auparavant agonise lentement au point que Munny promet à ses camarades de ne pas tirer s'ils lui apportent de l'eau pour soulager ses derniers instants. Cette violence nécessaire mais horrible ne fait qu'entraîner un cycle de la violence désastreux dans le film (Ned est fouetté à mort par Little Bill et Munny le venge en tuant le marshal, le tenancier du bar et des hommes de main).

Pour échapper à ce cycle de vengeance, certains personnages eastwoodiens décident de se sacrifier pour la communauté. Le plus évident est celui de Walt à la fin de *Gran Torino*. Pour mettre fin à la violence du gang hmong dans le quartier et conscient qu'il est gravement

malade, Walt décide de les provoquer et se fait abattre devant l'ensemble des habitants du quartier ce qui entraîne l'arrestation des criminels et permet le retour à la paix. Le personnage de Kevin Costner dans *un monde parfait* se sacrifie lui-aussi de manière involontaire. Blessé grièvement et encerclé par la police, il refuse de résister et se rend en échange d'un bon traitement par la mère de l'enfant qu'il a kidnappé. Il accepte son sort et de ce geste, il rompt le cycle de la violence qui s'abat cyniquement une dernière fois sur lui : il est abattu par un tireur du FBI.

Il convient de noter que ces deux sacrifices, consentis ou subis, proviennent de personnages auparavant violents. Walt est un vétéran de la guerre de Corée qui a commis des crimes de guerre et même durant le film, il fait preuve de violence en repoussant les gangsters hors de chez lui et de chez ses voisins, puis en frappant et en menaçant un truand avec son fusil. C'est d'ailleurs cette menace (engendrée par l'agression de Thao devenu son ami et son fils spirituel) qui entraîne la réaction du gang qui fusille la maison de ses voisins et qui viole Sue, la sœur de Thao. De même, Haynes est un criminel endurci qui s'est évadé de prison, qui a kidnappé un enfant, volé plusieurs voitures, menacé un père de famille qui maltraite son garçon avant de ligoter la famille tout entière. Ces personnages ont compris les conséquences de leurs actes et savent que la violence appelle à la violence, que le cycle n'est pas soutenable.

Il y a également un double sacrifice dans *Million Dollar Baby*, un physique et l'autre spirituel et moral. Le sacrifice physique est consenti par Maggie qui refuse de vivre sans pouvoir se mouvoir et demande que l'on mette fin à ses jours. Il y a également un lien entre la boxe et un sacrifice humain dans la mise en scène du film : la foule est amassée autour du ring à l'instar d'un rituel et les boxeurs ressemblent à des gladiateurs contemporains vendus par des managers peu scrupuleux³² (à l'exception de Frankie). Le sacrifice spirituel est quant à lui consenti par Frankie. Il accepte de sacrifier son âme comme lui annonce le prêtre pour respecter les dernières volontés de Maggie. Après cet acte difficile, il disparaît et laisse le soin et la gestion du gymnase à Scrap.

Les sacrifices de Frankie et Walt sont des actions réfléchies. De plus, elles sont source d'hésitations ce qui poussent les deux personnages à demander conseil, notamment au prêtre (*Million Dollar Baby*) et au pasteur (*Gran Torino*). Contrairement à de nombreux protagonistes eastwoodiens, ils prennent le temps d'examiner les actions possibles, pèsent

³² Sara Anson VAUX, *The Ethical Vision of Clint Eastwood*, Cambridge, WM. B. Eerdmans, 2012, p.104.

le pour et le contre et mesurent la portée de leurs actes. Cela est très rare dans le cinéma d'Eastwood dans lequel les personnages sont guidés par l'(ré)action. La carrière d'Eastwood s'est notamment bâtie sur des personnages qui agissaient et qui étaient sûrs d'eux (*L'inspecteur Harry* en est l'exemple le plus fameux). Habituellement, il n'y a pas de temps pour la réflexion et pour le doute dans le cinéma d'Eastwood, une situation nécessite une action, une action une réaction. L'acte de se sacrifier est donc un acte inhabituel pour son contenu mais également par son avènement, il constitue en cela un événement dans son cinéma. L'hésitation de ces deux personnages, de surcroît interprété par le réalisateur lui-même, vont à l'encontre de l'image de fermeté que le cinéaste s'est construite au fur et à mesure de sa carrière mais surtout le montre dans sa fragilité : Frankie pleure et est désespéré dans *Million Dollar Baby* quand il raconte son dilemme moral au prêtre. C'est la première fois qu'il se filme en train de douter³³ et en train de pleurer. L'attitude stoïque rattachée au corps d'Eastwood est mise à mal dans cette scène. Les personnages de Frankie et de Walt sont particuliers dans la filmographie d'Eastwood : en plus d'être les seuls à douter, ce sont également ceux qui parlent le plus. Eastwood a souvent eu la réputation d'être un acteur aux rôles taciturnes et dont ses personnages préfèrent agir que de discuter. Or, Frankie et Walt sont ceux qui parlent le plus et qui agissent le moins.

I.3.2 : Un sacrifice ritualisé et iconisé

Les sacrifices des protagonistes eastwoodiens sont rattachés à la religion chrétienne par un ensemble de détails iconographiques proches de représentations religieuses. Ces détails renvoyant à la Bible permettent parfois d'anticiper, d'annoncer préalablement le sacrifice du protagoniste. Dans *Million Dollar Baby*, la mort de Maggie est annoncée tout au long du film par des détails. Tout d'abord, Maggie raconte à Frankie, l'histoire de son père et de son amour pour son chien au point que lorsque le chien était trop vieux, il a accepté de le faire piquer. A la fin du film, Maggie rappelle cette anecdote à Frankie et c'est de cette manière qu'elle lui fait comprendre son désir. Les indices de la mort de Maggie ne se limitent pas à ce dialogue. Tout d'abord, Maggie dit au début du film qu'elle a 32 ans et plus tard dans le film, elle fête ses 33 ans avec Scrap, renvoyant à l'âge du Christ à sa mort. A la fin

³³ FRANCE CULTURE, « Quelle justice ? »..., *op. cit.*

du premier acte, au moment même où Frankie accepte d'entraîner Maggie, les deux personnages sont filmés ensemble pour la première fois de la séquence dans un plan large. Leur poignée de main forme un axe horizontal perpendiculaire à l'axe vertical du sac de boxe au milieu formant une croix. Cette croix est le signe de la destinée dramatique des deux personnages : dès le début, leur relation est condamnée à se terminer tragiquement. Cette association au Christ marque le début de la Passion³⁴ de Maggie que constitue le film. Le destin de la boxeuse est également annoncé par les nombres 444 et 666, nombres revêtant un caractère spirituel liés respectivement au bien et au mal, apparaissant sur les compteurs à la station-essence, bien qu'Eastwood prétende que c'est un hasard du tournage³⁵.



Figure 8 : la croix formée par la poignée de mains de Frankie et Maggie

Le parcours de Frankie jusqu'à la mise à mort de Maggie est lui-aussi imprégné d'une connotation religieuse. Il est comme le Dieu des chrétiens, son premier protégé le trahit et rejoint sous les conseils de sa femme (une Eve moderne) un autre entraîneur qui l'a tenté (à l'instar du serpent). Puis, il forme Maggie (sa création, son enfant à l'image de Jésus, fils de Dieu) à qui il donne le surnom gaélique, Mo Cuishle (« mon amour, mon sang ») qu'il amène à la mort³⁶.

La mort de Walt dans *Gran Torino* est également annoncée de manière subtile plus tôt dans le film. Alors que Thao est contraint de réaliser des tâches domestiques pour Walt et les habitants du quartier pour se racheter d'avoir tenté de voler la voiture éponyme, un

³⁴ Récit de la mort de Jésus jusqu'à la mise en tombeau de son corps

³⁵ M.H. WILSON, *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson...*, op. cit, p.172.

³⁶ Roubach SHARON, « In the name of the Father, the Daughter and Eddie Scrap: Trinitarian Theology in Million Dollar Baby », *Journal of Religion & Film*, 11-1, avril 2007, p.4, <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol11/iss1/2/>.

voisin demande à Walt s'il est possible de retirer un nid de guêpes sous leur porche. Le contrechamp sur le visage de Walt laisse visible en second plan sa glacière dont les rebords et la poignée forment une croix chrétienne qui n'est pas sans rappeler la posture dans laquelle Walt meurt à la fin du film.

Le sacrifice de Walt est d'autant plus inscrit dans une représentation biblique car il s'insère dans une séquence dont le montage renvoie à une cérémonie religieuse codifiée. Avant de se dresser face à la mort, Walt se prépare soigneusement. Après avoir discuté de ce qu'il fallait faire avec le pasteur (voir I.3.1) sans que des pistes de réponses concrètes soient formulées, Walt se rend d'abord au coiffeur barbier pour une coupe nette et plus courte que d'habitude. Ensuite, il se rend au tailleur pour se faire un costume sur mesure, chose qu'il n'avait jamais fait dans le passé, puis il se rend à l'église pour se confesser de manière artificielle (voir I.1.3). Cela étant, il enferme Thao dans son garage tout en lui révélant l'horreur des actes qu'il a commis pendant la guerre de Corée et en lui confiant sa silver star³⁷. Il confie sa chienne à ses voisins avant d'appeler Sue pour lui demander de libérer Thao une fois qu'il est parti se confronter au gang hmong puis il fait face aux criminels avant de se faire abattre. Les derniers mots prononcés par Walt sont « je vous salue Marie pleine de grâce » conformément à ce que avait ordonné le pasteur au confessionnal un peu plus tôt. Le corps du protagoniste tombe en forme de croix avec du sang qui coule le long de ses bras pour atteindre le briquet qu'il tenait dans sa main à l'instar des stigmates de la crucifixion du Christ. Une des dernières scènes du film montre la dépouille de Walt lors de sa cérémonie funéraire. Eastwood filme de la sorte sa propre mort pour conclure ce qui devait être son dernier film en tant qu'acteur³⁸. Le sacrifice de Walt s'inscrit ainsi dans une imagerie christique pour mettre en scène un ultime acte d'amour et de compassion rejetant la violence. Le fait qu'un tel sacrifice et une telle iconographie sont employés pour la mort d'un personnage si distant vis-à-vis de la religion est une critique de l'hypocrisie de ceux qui portent les attributs externes de la foi chrétienne. Walt a été capable du plus grand geste chrétien possible : « il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'on aime »³⁹.

³⁷ Troisième médaille militaire la plus prestigieuse aux États-Unis

³⁸ Andrea GRUNERT, *Dictionnaire Clint Eastwood*, Paris, Vendémiaire, coll.« Dictionnaire », 2016, p.97.

³⁹ Évangile de Saint Jean 15:13 citée dans Belinda Emelin JONES, « The Redeemer Figure in Clint Eastwood Films and its Ideological Implications », *Andrean Research Journal*, 8, 2021, p.86.



Figure 9 : la mort de Walt (*Gran Torino*)

Il est possible de déceler d'autres motifs christiques dans la filmographie d'Eastwood. Dans *L'Épreuve de force*, Ben Shockley est rué de coups par des motards. Son corps est attaché et reprend le motif de la croix. À côté de lui, Gus Mally, l'autre protagoniste du film est représentée comme une Marie-Madeleine au chevet du prophète agonisant (à l'instar de la sainte avant sa repentance, Gus Mally est une prostituée)⁴⁰. Le thriller s'apparente à un faux sacrifice voire à une résurrection. Shockley est envoyé par ses supérieurs pour une mission impossible sans qu'il le sache afin de se débarrasser de lui. La scène du passage à tabac par les motards peut être lue comme la Crucifixion de Shockley. La fusillade à la fin du film renvoie également à un sacrifice tant le geste de Shockley est suicidaire, le film laisse entendre que les protagonistes s'en vont à une mort certaine. Mais contre toute attente, ils arrivent à survivre. Le fait que l'action se passe à Phoenix laisse entendre que les héros renaissent de leurs cendres, ils ressuscitent. Même le nom de l'associé de Shockley, Josephson, renvoie au Christ, fils de Dieu et également de fils de Joseph.

La mort de Haynes dans *Un monde parfait* est également imprégnée d'une iconographie religieuse. La blessure par balle de Haynes est à la cote à l'instar de la lance qui a transpercé le corps du Christ (toutefois le côté est inversé, le Christ a été transpercé sur sa droite dans les représentations les plus courantes tandis que Haynes est touché sur son côté gauche). De même, la disposition de la mort de Haynes renvoie au martyr de Saint-Sébastien. Selon les récits bibliques, Saint-Sébastien aurait été attaché à un arbre ou un poteau du Champ de Mars (une plaine aux portes de la Rome antique) puis criblé de flèches. Laissé pour mort, il revient quelques jours plus tard avant d'être exécuté. Haynes est blessé

⁴⁰ A. GRUNERT, *dictionnaire Clint Eastwood...*, op. cit, p.217.

par balle, il s'allonge au pied d'un arbre au milieu d'une vaste plaine et les forces de police l'encerclent. Haynes se relève et se dirige vers Garnett avec le jeune garçon avant d'être abattu par un tireur du FBI alors que le criminel faisait ses adieux au garçon. La mort de Haynes est par cette association sacralisée, il tend à devenir aux yeux du spectateur qu'il a appris à apprécier cet homme, un martyr de la violence de l'État. Toutefois, l'association avec Saint-Sébastien est étonnante puisque c'est le saint-protecteur des archers mais surtout le protecteur des cités notamment contre les flèches de la peste⁴¹. Or, Haynes est abattu au milieu d'une vaste prairie de l'Amérique rurale, non pas aux portes d'une grande ville. L'iconographie religieuse est reproduite ici mais est détournée de son sens originel. Tout comme la mort de Walt, le corps inerte de Haynes est filmé avec un plan zénithal et dans le cas de Haynes avec un panoramique vertical comme pour signifier l'élévation de l'âme du personnage au ciel alors que son corps reste sur Terre. Cette perspective s'inscrit dans une pensée dualiste du corps et de l'esprit.

I.3.3 : Une rédemption individuelle et une élévation collective par le sacrifice

Le sacrifice du protagoniste ne se limite pas à mettre fin au cycle de la violence, il contribue également à une élévation collective de la communauté des personnages et à la rédemption du héros eastwoodien, fréquemment hanté par la culpabilité de torts passés. L'élévation de la caméra après la mort de Haynes incarne également le point de vue du garçon qui quitte la scène en hélicoptère. Son périple à travers le Texas avec Haynes l'a fait grandir, il a appris sur la vie et il a trouvé en son ravisseur un père de substitution.

Le sacrifice de Walt s'inscrit pleinement dans une rédemption du protagoniste. En donnant sa vie pour protéger les habitants du quartier et ses nouveaux amis, le héros se rachète de ses péchés de la guerre de Corée. Le fait qu'il murmure « je vous salue Marie » avant d'être abattu renvoie à ce que le pasteur lui avait ordonné lors de sa confession. Le film n'avait pas montré les prières récitées par Walt, probablement car il ne les a pas prononcées, mais son geste de sacrifice souligne qu'il a fait bien plus que ce qu'il avait été

⁴¹ Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, coll.« Folio Essais », 2006, p.128.

demandé par le pasteur⁴². Cette prière prononcée par un personnage qui ne cesse de garder ses distances avec l'Église participe à la reconnaissance de la valeur de la confession pour atteindre le repentir et mettre fin à la culpabilité⁴³. Le sacrifice de Walt le libère de ses tourments et de sa culpabilité. Sa mort confirme qu'il était un homme bon, lui qui est qualifié de « diable blanc » au début du film par sa voisine Sue bien que plus tard dans le film, elle revient sur ses propos et reconnaît qu'il est un homme bon, chose dont doute le personnage lui-même et qui ne se confirme que par son sacrifice.

La mort de Walt est aussi un exemple de courage et de compassion pour les autres personnages qui y trouvent un modèle. En disparaissant, il laisse un héritage pour les autres personnages en particulier le pasteur et Thao. Ses deux personnages plus jeunes sont en quelque sorte des fils de Walt, ce n'est pas fortuit que Walt appelait le pasteur « fiston » ('Sonny'). C'est pourquoi, dans la dernière scène du film, la scène de l'héritage de Walt, Thao hérite de la Gran Torino du héros dont il était fier tandis que l'Église récupère la maison de Walt. Les deux personnages ont appris, chacun à leur manière, auprès de Walt. Le pasteur s'est confronté à la vie, lui qui au début du film prononce une homélie caricaturale. La relation qu'il a tissé avec Walt s'est développée de manière très progressive au fur et à mesure que le pasteur sortait des discours formels et conventionnels des hommes d'église. Par ailleurs, alors qu'au début du film, le pasteur commande une boisson non-alcoolisée puis sur l'insistance de Walt, un gin tonic (des boissons davantage associées à la féminité), à la fin du film, le pasteur boit des bières en cannette avec Walt. Lors de l'enterrement de Walt à la fin du film, son homélie est plus personnelle et par conséquent, plus saisissante. Il y reconnaît qu'il ne connaissait rien à la vie avant d'avoir rencontré Walt⁴⁴. L'apprentissage de Thao est plus central dans le film. Walt lui a prêté ses outils, l'a aidé à avoir un travail, l'a protégé et surtout il lui a appris « à se comporter en homme », c'est-à-dire à savoir parler comme tel avec un autre homme (la scène au coiffeur ou celle avec le chef de chantier) et aborder une femme (Walt propose même de lui prêter sa Gran Torino pour que Thao puisse sortir avec une fille qui lui plaît). La mort de Walt met en évidence le parcours d'apprentissage de ces deux personnages qui sont passés de garçons au début du film à des hommes accomplis grâce à Walt. Il convient de nuancer cette glorification du protagoniste

⁴² M.W. ROCHE, V. HÖSLE, « Cultural and Religious Reversals in Clint Eastwood's Gran Torino. »...*op. cit.*, p. 658.

⁴³ Antonio SÁNCHEZ-ESCALONILLA, « Absolving the American guilt: forgiveness and purification in Clint Eastwood's cinema », *Church, Communication and Culture*, 6-2, 1 juillet 2021, p. 169.

⁴⁴ M.W. ROCHE et V. HÖSLE, « Cultural and Religious Reversals in Clint Eastwood's Gran Torino. »..., *op. cit.*, p. 658.

tant ses valeurs sont imprégnées de racisme (il s'adresse au barbier et au chef de chantier en les ramenant sans cesse à leur origine ethnique et aux clichés qui y sont apparentés) et de virilisme⁴⁵.

Ainsi l'institution religieuse est régulièrement présentée comme incapable de venir en aide dans les films de Clint Eastwood, bien que ces récits soient souvent imprégnés de références à une iconographie religieuse. Pour faire aux situations auxquels ils sont confrontés, les personnages eastwoodiens recourent à la violence, violence qui est enrobée d'une portée spirituelle notamment de la lutte du bien contre le mal. Cette violence est exercée par les individus car les institutions sont défaillantes, corrompues ou mauvaises par essence et l'église n'évite pas cette critique. Le cycle de la violence et de la vengeance qui se développe ne trouve une solution satisfaisante que par le sacrifice et la mort du héros. C'est une mort qui est ritualisée et marquée par des motifs bibliques et qui permet au reste des personnages de s'élever moralement.

⁴⁵ FRANCE CULTURE, « La vieillesse nous rend-elle sage ? : épisode 3/4 du podcast Philosophe avec Clint Eastwood », coll.« Les Chemins de la philosophie ».

II : Un équilibre à restaurer : religion, morale et justice

Morale, religion et justice partagent en commun un intérêt prononcé pour le maintien d'un ordre, d'un équilibre entre les individus. Les maux qui frappent les protagonistes dans le cinéma d'Eastwood rompent cet équilibre laissant notamment les individus les plus justes en tourment (II.1). Ces injustices sont parfois causées par la justice humaine ou du moins cette dernière ne parvient pas à établir une véritable équité ce qui nécessite une intervention divine pour rétablir l'équilibre (II.2). Enfin, les héros eastwoodiens cherchent leur rédemption et leur salut au travers des actes de justice les plus élémentaires : la vengeance et le pardon (II.3).

II.1 : Un équilibre brisé par le mal

L'injustice est un mal récurrent dans le cinéma d'Eastwood. Elle est une rupture du principe d'équilibre et est la source de la tension des intrigues des différents long-métrages. Toutefois, le manichéisme est à relativiser car cette tension n'est pas une lutte du Bien contre le Mal en tant que forces absolues. L'enjeu des intrigues des films n'est pas d'annihiler le Mal mais de rétablir l'ordre et l'équilibre (II.1.1) afin que l'injustice qui a frappé les personnages innocents soit corrigée (II.1.2). Le grand nombre de références bibliques entourant ces récits d'injustice contribue à questionner l'existence de Dieu (II.1.3).

II.1.1 : Un manichéisme relatif

Le classicisme auquel est souvent rattaché Clint Eastwood laisse parfois supposer que ses films sont manichéens, que le Bien et le Mal sont clairement identifiés à travers des protagonistes vertueux et des antagonistes maléfiques. Cette perception du réalisateur est erronée, les antagonistes ne sont pas des êtres foncièrement mauvais. Ce sont certes des ennemis, des obstacles pour les héros mais ils incarnent rarement le mal. Ce sont des personnages qui causent des maux, leurs actions provoquent des préjudices aux héros mais ils ne sont pas diabolisés. Leur personnalité est très peu développée par rapport aux autres personnages. Dans *Gran Torino*, le gang hmong n'est pas particulièrement puissant, ils brutalisent le quartier mais ils restent des petits voyous et non des criminels notoires. Idem,

la boxeuse du dernier combat de *Million Dollar Baby* joue avec les limites du règlement et frappe Maggie dans le dos, ce qui cause la chute qui amène à la paralysie de la jeune femme. Mais elle n'est pas diabolisée et son cas n'est plus mentionné après le combat, elle disparaît du film. Elle a causé l'accident mais ne l'incarne pas car ce dernier est survenu à la suite d'une série de mauvais hasards : Maggie s'effondre au moment même où Frankie pose le tabouret pour recoudre les plaies de la boxeuse et c'est en tombant sur le tabouret qu'elle se rompt les cervicales. La conséquence de ce faible développement est qu'il n'y a pas d'antagoniste et encore moins d'antagoniste marquant dans le cinéma d'Eastwood. Le chef de la police et le procureur-adjoint de *l'épreuve de force* sont peut-être des antagonistes qui incarnent la corruption du système policier et judiciaire mais leur présence à l'écran est minime. La multiplication des épreuves du héros est plus importante que la confrontation de ce dernier et des antagonistes. La seule exception à cette observation réside dans les westerns réalisés par l'ancien acteur vedette du genre (voir III.2.1).

Ces antagonistes peu élaborés et développés invitent à parler davantage de maux qui frappent les héros que d'un Mal à combattre. Si les personnages eastwoodiens prennent les armes et que leur action s'inscrit dans une perspective purificatrice (voir I.2.3) c'est davantage parce que leur lutte sert à rétablir l'ordre et le Bien que de combattre un Mal identifié comme tel. Les films d'Eastwood à de très rares exceptions n'illustrent pas une « bataille du bien et du mal » comme le prétend le héros de *Créance de sang*, un des rares films du réalisateur à contredire ce propos, mais plutôt une lutte des justes, des innocents contre ceux qui leur ont causé des maux, des injustices.

De manière similaire, les héros eastwoodiens ne sont pas incarnations parfaites du Bien. Ce sont des anti-héros, faillibles avec des parts d'ombre marquées. William Munny d'*Impitoyable* est un ancien criminel, un homme vicieux, tueur de femmes et d'enfants, qui a cessé ses activités après avoir rencontré Claudia, sa femme, morte de maladie avant le début du film et qui n'est jamais montré au spectateur. De même, Haynes est un criminel évadé de prison (bien qu'il ne soit jamais dit pour quels motifs il a été incarcéré) qui s'en prend à plusieurs familles dans *Un monde parfait*. Au-delà du kidnapping au début du film, il vole à deux reprises un véhicule durant le film et séquestre et ligote une famille car le père a maltraité son enfant. Shockley, le personnage principal de *L'Épreuve de force*, est un policier pas très fin et perspicace (c'est d'ailleurs la raison pour laquelle il est choisi pour cette mission. Il ne se doute pas de la responsabilité de sa hiérarchie dans les tentatives d'assassinat qui le visent. Gus Mally est contrainte de lui mettre les preuves sous les yeux

pour qu'ils réalisent que ses ennemis proviennent de la police) et ayant un fort penchant pour l'alcool. Everett, le héros de *Jugé coupable*, est un journaliste provocateur en plus d'être un coureur de jupons et un père de famille peu présent. Walt est un vétéran de la guerre de Corée, raciste et renfermé, en froid avec ses deux enfants. Il est hanté par ses actes commis lors de la guerre : il a exécuté, sans avoir reçu l'ordre, des jeunes Coréens alors qu'ils se rendaient. Dans *Minuit dans le jardin du bien et du mal*, Jim Williams (Kevin Spacey), est certes innocenté à la fin du film mais le récit précis de la scène du crime reste trouble. Le cas de *Mystic River* est plus complexe encore. Sur les trois personnages centraux du film, seul Sean est un véritable héros. Dave est hanté par son traumatisme d'enfance qu'il n'a jamais réussi à dépasser et Jimmy est un ancien criminel qui a assassiné son ancien associé et qui envoie de l'argent anonymement à la famille de ce dernier pour se racheter.

II.1.2 : Une injustice frappant des innocents

Les films d'Eastwood ne présentent que rarement des antagonistes. Pour autant, les personnages souffrent d'injustices de manière récurrente dans ces longs-métrages. Les maux qui s'abattent ne sont pas le fruit d'une volonté maléfique. La configuration la plus fréquente chez le réalisateur est l'enchaînement de mauvais hasards et de coïncidences fortuites. Dans *Jugé coupable*, Beechum a été accusé et condamné à la peine de mort car il correspondait au suspect idéal : il est retrouvé et identifié par des témoins sur le lieu du crime avec le sang de la victime ; il a un casier judiciaire épais puisque c'était un ancien voyou ; il a un motif pour avoir assassiné la jeune femme enceinte (elle lui devait de l'argent pour une réparation de sa voiture) et il a échoué au détecteur de mensonge. Sa condamnation résulte du fait qu'il était au mauvais endroit et au mauvais moment. De même, dans *Million Dollar Baby*, l'accident de Maggie n'intervient que parce qu'elle reçoit un coup déloyal dans le dos qui l'a fait tomber au moment même où Frankie pose un tabouret sur le ring pour effectuer les premiers soins entre deux rounds de boxe. La paralysie de Maggie n'est pas causée par le coup mais par sa chute sur le tabouret. Même dans *minuit dans le jardin du bien et du mal*, le crime commis par Jim Williams sur son jeune amant prostitué lors d'une dispute violente n'est rendu possible que par le hasard : le jeune homme n'a pas retiré le cran de sûreté de son arme et il lui a fallu un temps fatal pour le comprendre.

La succession de mauvaises coïncidences atteint son paroxysme dans *Mystic River*. Katie est tuée par le frère et l'ami du frère de son copain. Le meurtre est accidentel, les deux garçons jouaient avec un pistolet et voulaient effrayer Katie mais le coup est parti. Dave, qui avait croisé Katie dans un bar quelques heures avant sa mort, est à la suite d'un concours de circonstances transformé en suspect principal. Il est l'une des dernières personnes à avoir vu Katie vivante ; il est marqué par son traumatisme d'enfance et reste une personnalité trouble et perturbée ; le soir de la mort de Katie, il rentre chez lui avec une plaie et du sang qui n'est pas le sien. Il prétend avoir vu un pédophile et il s'en est pris à lui, le tuant mais il se blesse dans la confrontation. Pour autant, aucun journal ne mentionne le meurtre du pédophile et son récit paraît inventé de toutes pièces. La dernière coïncidence malheureuse est que Sean et son associé Whitey découvrent et arrêtent les responsables au même moment que Jimmy passe à l'acte et tue Dave, à quelques heures près, l'intrigue aurait été complètement différente. Le mal qui s'abat sur les personnages n'est pas prémédité, il est le fruit d'une contingence malheureuse.

Le cinéma d'Eastwood est davantage une lutte contre les injustices, une lutte pour réparer les torts subis qu'un combat entre le bien et le mal. Les principales victimes des injustices portées à l'écran sont les personnages les plus justes, les plus innocents ceux qui sont souvent le moins capable de se défendre. Comme mentionné ci-dessus, les torts sont causés aux personnages les plus justes. Dans *Mystic River*, les réelles victimes sont des enfants, aussi bien Katie que Dave, qui est d'ailleurs un personnage coincé dans son enfance à la suite de la séquestration et du viol qu'il a subi jeune. Dans *Gran Torino*, les victimes de la violence des malfrats hmong sont les hmong eux-mêmes et en particulier Sue et Thao qui sont menacés par leur cousin, membre du groupe. Walt ne fait pas l'objet de menaces, il est impliqué après coup lorsqu'il repousse les gangsters hors de sa pelouse, sauvant au passage ses voisins. Son implication est croissante au fur et à mesure qu'il se rapproche de Thao et Sue, il en arrive à saisir un brigand et à le menacer après que Thao s'est fait agresser. Même Beechum est un personnage innocent, il est certes un ancien criminel condamné à plusieurs reprises mais il veut se racheter, il a cessé ses activités criminelles, s'est converti à l'église évangéliste, a fondé une famille et vit de manière décente. Beechum est condamné à mort non pas pour ce qu'il a fait quand il était un délinquant mais pour un acte qu'il n'a jamais commis (au contraire, le sang sur lui est dû au fait qu'il a essayé de porter secours à la victime). L'injustice l'a frappé qu'une fois qu'il s'est rangé.

La première et seule véritable victime de la violence dans *Impitoyable* est la prostituée Delilah (Anna Thomson) qui s'est fait taillader le visage par un cowboy. Ce personnage est d'ailleurs présenté comme quelqu'un de bon : lorsque que William Munny se réveille après avoir roulé de coups par Little Bill, il aperçoit Delilah et pense que c'est un ange, le ciel en arrière-plan dans le contrechamp sur le visage de Delilah renforce cette impression. Ce sont les justes, les bons qui souffrent le plus dans le cinéma d'Eastwood même quand ceux-ci ne sont pas des représentants de la bonne société (des prostitués dans les cas de Delilah et de Gus Mally, visée à la fois par la mafia et par la police).

L'injustice est un mal insupportable car il rompt l'ordre social, il crée un déséquilibre qui nécessite une contrepartie pour que la tranquillité soit rétablie. Cette insupportabilité de l'injustice suppose une vigilance pour la prévenir et en protéger la communauté. Cette vigilance peut être attribuée à Dieu mais son absence est manifeste dans les films de Clint Eastwood.

II.1.3 : Un dieu absent pour protéger de l'injustice

Comme mentionné auparavant, les films de Clint Eastwood sont imprégnés de représentations et de références religieuses. Cette présence spirituelle tend à souligner l'absence de Dieu pour protéger les personnages de l'injustice. Le cas le plus flagrant est *Mystic River* avec ses plans aériens, ses renvois par le dialogue (« Hey Jimmy. Tu avais une dette envers Dieu. Il a réclamé son dû » ; « c'est ici que l'on lave nos péchés » ; le fait que Jimmy a l'impression que Dieu l'observe mais qu'il n'est pas en colère contre lui) et par des détails de mise en scène (la croix tatouée ; le montage de la séquence de la découverte du corps de Katie en parallèle avec la communion) appuient l'idée d'une absence divine ou plus précisément une absence d'intervention divine. Les allusions à la religion du film sous-entendent une présence silencieuse de Dieu qui consent à la violence des hommes et ne semble pas intervenir dans leurs affaires⁴⁶. De même, dans *Jugé coupable*, Beechum est un évangéliste converti condamné car il est le suspect parfait. Il croit en Dieu, en une justice plus juste dans l'autre monde. Mais malgré sa foi, il n'a pas été sauvé par Dieu, il est condamné pour avoir tenté de sauver la vie de quelqu'un.

⁴⁶ A. SÁNCHEZ-ESCALONILLA, « Absolving the American guilt »..., *op. cit.*, p.165.

Dans les deux films, il n'y a pas de discussions explicites ou de propos sur la justice divine ou de la réponse de Dieu aux maux qui affligent les personnages⁴⁷. Ces deux films - et en particulier *Mystic River* puisque contrairement à *Jugé coupable*, il n'y a pas de retournement de situation final permettant une fin satisfaisante (voir II.2.3) – mettent en avant la contradiction entre l'existence du Dieu chrétien, infini et bienveillant, et l'existence du mal, de la souffrance. Cette contradiction a suscité de nombreux débats théologiques afin d'y répondre au point de créer un mot, la théodicée, pour qualifier toute explication de ce dilemme apparent. Cette contradiction était déjà mentionnée dans les écrits de Saint Augustin⁴⁸. La possibilité d'un mal, d'une souffrance comme la mort tragique de Katie et la vengeance ratée de Jimmy est contraire à l'idée de Dieu tout puissant qui a créé le meilleur des mondes possibles. *Mystic River* s'inscrit de la sorte dans une logique aboutissant à conclure que Dieu n'existe pas. La réponse à ce dilemme proposée par Saint Augustin et développée depuis, est une théodicée reconnaissant l'existence du mal comme une possibilité mais qu'il y a une raison sous-jacente voulue par Dieu à cette souffrance. Ce mal permet de produire un ordre bon par la suite, dans cette perspective, le mal est nécessaire dans un monde bon. Certains développements ont par exemple proposé de considérer les maux causés comme le résultat d'agents moraux, ce qui implique une liberté morale et que cette liberté de choix moraux est nécessaire à l'avènement d'un ordre du monde bon⁴⁹. Cette théodicée est satisfaisante au regard de *Mystic River* et de l'attachement prononcé de Clint Eastwood aux libertés individuelles. En effet, les films du réalisateur montrent des humains libres de leurs choix y compris ceux d'exercer leur violence, leur vengeance et leur justice :

« Par contraste, le cadre stoïque des films d'Eastwood est postchrétien, dans lequel Dieu est absent, silencieux ou du mieux dissimulé, et les êtres humains sont largement laissés à eux-mêmes pour déterminer comment agir »⁵⁰

L'injustice est une caractéristique fondamentale du cinéma d'Eastwood. Celle-ci est d'autant plus insupportable qu'elle frappe le plus sévèrement les personnages les plus innocents mettant à mal l'idée d'une théodicée et l'existence de Dieu ou du moins, soulignant son silence face aux maux qui frappent le monde terrestre, probablement insignifiant dans

⁴⁷ *The Philosophy of Clint Eastwood...*, op. cit, p.49-50.

⁴⁸ *Ibid*, p.42.

⁴⁹ *Ibid*, p.46.

⁵⁰ *Ibid*, p.23. « the Stoic framework of Eastwood's films is post-Christian, where God is absent, silent, or at best hidden, and human beings are largely left to their own devices to determine how to act. » (TDA)

l'étendue du cosmos⁵¹. Toutefois, une justice divine transcendante survient parfois dans le cinéma d'Eastwood, notamment pour pallier les insuffisances de la justice terrestre humaine.

II.2 : L'intervention de la justice divine

Le thème de la justice est un thème récurrent chez Eastwood. L'intrigue de plusieurs de ses films est liée au monde juridique que ce soit des films policiers (*Blood work* ; *Mystic River* ; *Le retour de l'inspecteur Harry*) ou des films de procès (*Minuit dans le jardin du bien et du mal* ou son dernier film en date *Juré n°2*). La justice humaine y est souvent exposée comme faillible et contraire à la morale judéo-chrétienne et du droit naturel (II.2.1). Les erreurs de la justice humaine y sont corrigées par une intervention naturelle transcendante qualifiée ici de justice divine (II.2.2). Cette intervention permettant la restauration d'un équilibre entre victimes et offenseurs se matérialise par des miracles ou par l'exécution d'une justice individuelle (II.2.3).

II.2.1 : Un droit positif à l'encontre du droit naturel

Les films de Clint Eastwood centrés sur l'appareil juridique tendent à confronter le droit naturel et le droit positif. Le premier désigne l'ensemble des principes universels, considérés comme inhérents à la nature humaine et indépendants des lois établies par les sociétés. Il repose sur l'idée qu'il existe des droits fondamentaux qui doivent être respectés car ils sont dictés par la raison, la morale ou la religion. Le droit positif, en revanche, correspond aux règles de droit effectivement édictées par une autorité et appliquées dans une société donnée. Le droit naturel se veut universel et intemporel, tandis que le droit positif est variable selon les lieux et les époques.

Les films d'Eastwood, à l'instar de l'*Antigone* de Sophocle, se reposent sur le décalage de ces deux conceptions du droit. Le droit positif, c'est-à-dire la loi, la justice humaine est souvent source d'erreurs. Les jurys et les preuves y sont manipulables, le travail

⁵¹ M.H. WILSON, *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson...*, op. cit .p.161

des enquêteurs est bâclé et les témoins sont biaisés par leur point de vue partiel et leurs préjugés. Des innocents y sont condamnés à tort. Dans *jugé coupable*, Beechum est condamné à mort à la suite d'un procès rapide. Puisqu'il était un coupable idéal (identifié par deux témoins avec du sang sur les mains avant de prendre la fuite, il avait une raison de tuer la jeune femme ainsi qu'un casier judiciaire rempli sans compter que Beechum est un afro-américain), l'enquête a été réalisée rapidement sans essayer de comprendre les angles morts de l'affaire (pourquoi le témoin n'a pas entendu le coup de feu quand il est entré dans le magasin, pourquoi il a vu une arme alors que de sa position il lui était impossible de voir les mains de Beechum). Ce film présente également ce qui semble être la position d'Eastwood : il ne croit pas en la fiabilité de l'institution judiciaire mais il ne s'en soucie pas non plus d'une justice divine ou d'une morale supérieure qui récompenserait les justes dans l'au-delà, seul le monde terrestre importe. Lors de l'unique entretien entre Beechum et Everett dans le film, le journaliste déclare qu'il « s'en fiche complètement de Jésus-Christ et qu'[il] ne se soucie pas de la justice dans ce monde ou dans le suivant. [Il] ne se soucie même pas de ce qui juste ou non »⁵². Everett est un personnage guidé par son instinct de journaliste et il pense intuitivement à l'innocence de Beechum. Cette affirmation d'Everett qui est interprétée par Eastwood lui-même tend à synthétiser la défiance qu'il éprouve à l'encontre du système juridique et démontre que selon lui le salut des hommes ne se trouve pas après la mort mais dans la vie.

De manière similaire, *Minuit dans le jardin du bien et du mal* est centré sur le procès de Jim Williams et comment son récent ami, John Kelso (John Cusack), un écrivain et journaliste de passage sur Savannah, l'aide à remporter son procès pour homicide de l'amant de Jim. Les scènes de procès du film sont centrées sur l'interrogatoire de proches de Jim et sur une preuve : l'absence de dépôt de poudre à canon sur les doigts de l'amant qui aurait selon la version de Jim tiré à plusieurs reprises dans le mur avant que Jim ne réplique et tue son amant par légitime défense. Cette preuve est démontée à la fin du film grâce à l'intervention de John qui montre que l'enquêteur n'a pas effectué son travail correctement en n'emballant pas les mains du défunt. De même, les témoignages à charge ou à décharge de Jim ne sont pas orientés par l'objet de l'enquête mais sont animés par l'orientation sexuelle de Jim et de l'appréciation de ce dernier par les habitants de Savannah.

⁵² « I don't give a rat's ass about Jesus-Christ, and I don't care about justice in this world or in the next. I don't even care what's right or wrong. » (TDA)

Minuit dans le jardin du bien et du mal tourne autour de la thématique de la justice et de la vérité qui ne peut être relative pour les hommes. Le film s'ouvre sur une vue aérienne de la ville de Savannah avant d'enchaîner sur plusieurs plans dans le cimetière de la ville et notamment sur la statue de la Bird Girl, statue d'une jeune fille qui tient deux balances dans ses mains. Cette statue renvoie à l'idéal de justice et à celui d'équilibre (l'étymologie de ce dernier composé du latin *aequi-* « égal » et *libra-* « balance »⁵³ renvoie donc aux plateaux tenus par la statue). La vérité est perçue dans le film comme relative comme le rappelle la célèbre citation du film (« la vérité, comme l'art, est dans l'œil de celui qui l'observe. Vous croyez ce que vous choisissez et je crois ce que je sais⁵⁴ ») exprimée par Jim à propos d'une toile peinte sur une autre toile et qui avec une lumière peut révéler la peinture en dessous d'elle, à l'instar d'un palimpseste. L'attitude de la fille de la statue, la tête penchée d'un côté et l'air tranquille semble rappeler selon Costes que la justice humaine formule le droit mais pas la vérité :

« Allégorie de l'Institution judiciaire (elle tient dans ses mains des plateaux en équilibre), la jeune fille au visage minéral penche en effet la tête sur le côté. Il s'agit là d'un signe manifeste de désolation et d'impuissance. Néanmoins, cette posture insolite a un second sens, qui prolonge ingénieusement le premier : elle suggère avec une réjouissante espièglerie que la Justice, en tant que valeur, finit toujours par triompher, mais que l'Homme n'est pour rien dans cet heureux épilogue. Le dénouement de l'intrigue le confirme. Ainsi, le vénéneux Jim Williams paie finalement de sa vie le meurtre qu'il a commis. Toutefois, il n'est pas exécuté sur ordre d'un tribunal, il est terrassé par une crise cardiaque, provoquée par le spectre de sa victime »⁵⁵.

Comme mentionné auparavant, le procès de Jim Williams tourne rapidement à un jugement de l'orientation sexuelle et du mode de vie de ce nouveau riche de Savannah. Il y a là une dérive du fonctionnement de la justice comme le rappelle l'avocat de la défense qui en appelle à Dieu dans sa plaidoirie finale : « vous ne pouvez pas juger un homme pour cela [NDLR : pour avoir des mauvaises fréquentations]. C'est le travail de Dieu. Laissez Dieu

⁵³ Dictionnaire de l'Académie Française, 9^{ème} édition, disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E2402> [consulté le 07/09/2025]

⁵⁴ « Truth, like art, is in the eye of the beholder. You believe what you choose and I'll believe what I know » (TDA)

⁵⁵ Jean-Philippe COSTES, « Clint Eastwood et la notion d'équilibre », *Hors Champ*, 2009, <https://horschamp.qc.ca/article/clint-eastwood-et-la-notion-d8217quilibre>.

être le juge de cela et laissez-vous, braves gens, être le juge de ceci [NDLR : le procès pour homicide de Jim] »⁵⁶. Le film rappelle de la sorte que la justice humaine a des domaines où elle ne peut s'aventurer et en particulier celui des bonnes mœurs qui relève de la morale chrétienne.

Il y a chez Eastwood, une quête de la vérité. Les personnages sont mus par la recherche de cette dernière et c'est cette quête qui ordonne leurs actions : il y a chez eux une éthique professionnelle visant à rechercher la vérité⁵⁷. Il est intéressant de noter que cette recherche de la vérité n'est pas effectuée par les représentants de la police et de la justice qui effectuent souvent dans ces films un travail rapide et bâclé mais par des journalistes (Everett) ou des écrivains (John Kelso). Eastwood ne cesse de rappeler par ses films sur la justice l'importance de la presse et la nécessité de l'indépendance de cette dernière. Si la recherche de la Vérité est une mission déontologique pour les protagonistes, elle n'est pas toujours aboutie comme dans *Minuit dans le jardin du bien et du mal* où la réalité des faits de la soirée est toujours incertaine à la fin. Le spectateur tout comme John Kelso ne sait pas le déroulé exact des faits bien que la version dévoilée à la fin du film par Jim Williams semble plus proche de la réalité et atteste de la culpabilité de Jim. Pour mettre en scène le dévoilement de la vérité dans *jugé coupable*, Eastwood recourt à l'effet Rashomon : la scène du crime est rejouée à trois reprises au cours du film en adoptant des points de vue différents : d'abord celui du témoin qui a vu Beechum ensanglanté derrière le comptoir avant de prendre la fuite ; puis celui de Beechum qui n'a pas vu le responsable du crime ; enfin la scène selon le point de vue du meurtrier lorsque Everett comprend ce qu'il s'est passé ce jour-là.

Il y a également une confrontation entre droit positif et droit naturel dans *Impitoyable* même si ce dernier n'est pas un film ancré dans le monde de la justice. La question de la justice y est posée au travers notamment du personnage de Little Bill. Au début du film, une prostituée Delilah est tailladée au niveau du visage par un cowboy. Little Bill intervient mais refuse de sanctionner sévèrement le cowboy et son camarade. Il préfère dédommager en chevaux le tenancier du bar (qui est le patron voire le propriétaire des prostituées) car ce dernier a perdu un outil productif (Delilah est moins désirable et ne pourra plus vendre son corps). Les droits qui incombent aux individus (les prostituées) ne sont pas respectés, la justice ne protège pas les plus faibles et ne se soucie que de la protection du capital. Cette

⁵⁶ « You can't judge a man for that. This is God's world. Let God be the judge of that and let you good folks be the judge of this » (TDA)

⁵⁷ A. GRUNERT, *dictionnaire Clint Eastwood...*, op. cit. p.143

justice partielle et insuffisante pousse les prostitués à faire entendre leurs droits naturels et à se venger qui crée le moteur de l'intrigue du film.

Mystic River propose également une confrontation entre une justice humaine représentée par Sean, inspecteur de police en charge de l'enquête de la mort de Katie et une justice imprégnée du droit naturel, incarnée par la vengeance de Jimmy, et qui se présente comme une justice divine. Contrairement aux autres films d'Eastwood, *Mystic River* montre une justice individuelle qui échoue et qui cause la mort d'un innocent, Dave, tandis que la justice humaine a réussi à capturer les responsables du meurtre. Le seul échec de la police dans le film est de n'avoir pas réussi à appréhender les responsables suffisamment rapidement pour éviter l'exécution de Dave. Ce film va à contre-courant de la filmographie d'Eastwood : la justice divine ne remédie pas aux lacunes de la justice humaine

II.2.2 : Une justice divine qui pallie les lacunes du droit positif

Les lacunes de la justice humaine sont affichées clairement dans les films de Clint Eastwood car elle dépend des hommes qui sont faillibles et disposant d'un point de vue subjectif. De ce fait, l'équilibre entre victimes et offenseurs n'est pas restauré. Le déséquilibre est compensé, dans certains films du réalisateur, non par le système juridique mais par une intervention surnaturelle, rétablissant la primauté du droit naturel. Dans *Minuit dans le jardin du bien et du mal*, Jim Williams meurt de manière brutale à la fin du film par un malaise cardiaque. Ses quelques problèmes de santé avaient été mentionnés brièvement un peu auparavant mais sans alerter le spectateur du retournement de situation final. La fin de *Minuit dans le jardin du bien et du mal* est un *deus ex machina*, un dieu sorti de la machine, Jim dont la responsabilité avait été dévoilée au spectateur dans le dernier acte est puni par une intervention mystique alors que la justice humaine l'avait innocenté lors de son procès. La justice est rétablie par la mort du responsable.

Dans *Impitoyable*, les cowboys tentent de restaurer l'équilibre. En plus d'offrir des chevaux au propriétaire du bar comme ordonné par Little Bill, ils offrent des ânes de qualité à Delilah pour se faire pardonner, les prostitués (hormis Delilah) sont outrés de cette tentative de rachat de la défiguration d'une femme par le don d'animaux et font fuir les cowboys en leur jetant des pierres. Delilah semble hésiter et ne réagit pas. Elle comprend qu'en refusant

le don des auteurs du crime et en acceptant de mettre leur tête à prix, elle participe à un cycle de violence. Ce cycle de la violence ne se termine qu'à la fin du film avec la mort de Little Bill et de ses adjoints, les représentants de la loi, abattus par William Munny venu venger la mort de son ami Ned. C'est par ailleurs William Munny et son jeune acolyte, le Kid, qui exécutent la vengeance des prostitués. Le droit naturel de Delilah est respecté grâce à l'intervention de mercenaires.

La justice selon Eastwood se repose sur des principes simples, hérités de la tradition judéo-chrétienne. Le principal est la maxime selon laquelle il faut rendre « à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu »⁵⁸. Cette règle traduit le concept de la dette dans le christianisme : « tout acte de justice relève d'une éthique, fondée sur l'équilibre entre la dette et la créance. En d'autres termes, la préservation du Juste, fondement de l'harmonie sociale, s'analyse essentiellement comme une procédure visant à restituer à chacun ce qui lui est dû »⁵⁹. Ce que le droit positif ne peut pas réparer, la justice divine le fait. Cette forme de justice simple renvoie à la loi du Talion (« un œil pour un œil ») présente dans la Torah et rejetée dans la Bible chrétienne, est mentionnée discrètement dans *Jugé coupable* : lorsque Everett est en train de capituler après être tombé sur une impasse et qu'il a perdu son travail et sa famille, la télévision qui relate l'exécution imminente de Beechum donne la voix à une femme dont les seuls mots audibles sont « un œil pour un œil ».

La compensation parfois une forme étonnante chez Eastwood. Les réels criminels sont rarement châtiés à l'écran, à l'exception de Jim Williams, mais meurent en hors-champ, souvent sans que la justice humaine les ait attrapés. Dans *Jugé coupable*, le meurtrier n'est jamais capturé car il est mort avant l'exécution de Beechum, le film révèle que c'était un jeune afro-américain qui a tué la jeune femme pour lui dérober son médaillon faute de monnaie dans la caisse du magasin. Sa mort est mentionnée par sa grand-mère lorsque Everett l'interroge ; il est mort poignardé dans un parc, trois ans avant le début de l'intrigue, rappelant une fois encore l'attachement du réalisateur à faire survenir des malheurs sur des coups du hasard. De manière similaire, les séquestrateurs du début de *Mystic River* sont morts entre le prologue et le reste du film. L'un des deux est mort sans aucune précision supplémentaire tandis que l'autre s'est pendu en cellule. Ces informations sont révélées lors d'un bref échange entre Sean et Whitey. La mort des deux n'est pas montrée à l'écran et l'un

⁵⁸ Évangile selon Saint Matthieu, 22, 21 cité par : J.-P. COSTES, « Clint Eastwood et la notion d'équilibre »..., *op. cit.*

⁵⁹ *Ibid.*

des deux semble avoir échappé à la justice rappelant les limites du système juridique chez Eastwood. Le fait que les responsables soient morts durant une ellipse dans les deux films retirent tout sentiment de justice au spectateur. Le responsable a disparu mais les stigmates perdurent.

II.2.3 : La manifestation de la justice divine : entre miracle et justice individuelle

La manifestation de la justice divine prend plusieurs formes chez Eastwood. La première est la survenue de miracles. Le miracle au cinéma est une « rupture de trame dans la continuité du monde »⁶⁰, il implique du spectateur une seconde croyance (après la première croyance en ce qu'il voit à l'écran, la suspension consentie d'incrédulité). Dans *minuit dans le jardin du bien et du mal*, la mort de Jim Williams est surprenante mais semble avoir été appelée par la scène qui la précède. Alors que Jim Williams a été innocenté par le tribunal, Minerva, la prêtresse vaudou, rend visite au soir à John Kelso. Ensemble, ils se dirigent vers le cimetière, pas celui de Bonaventure où figure la statue de la Bird Girl, mais au cimetière des noirs, rappelant le passé esclavagiste de la Géorgie. Dans le cimetière, Minerva effectue une cérémonie pour calmer l'esprit de Billy, le jeune amant assassiné par Jim Williams, afin que son âme puisse s'élever au ciel. La cérémonie ne se déroule pas bien et l'esprit de Billy semble attacher à se venger selon les dires de Minerva. Quelques minutes plus tard dans le film, Jim Williams décède d'un malaise cardiaque et voit le fantôme de Billy lors de ses derniers instants. Cette séquence incite à croire à une manifestation divine, à un *deus ex machina* au sens littéral, invoqué non pas par la religion chrétienne mais par les pratiques vaudous. L'âme de Billy est attachée à la terre et refuse de s'élever si elle n'a pas obtenu vengeance. Ce constat tranche avec l'inscription rédigée sous la statue de la Bird Girl, inscription seulement visible à la fin du film et pendant le générique : « nous avons, dis-je, de la confiance, et nous aimons mieux être absents du corps et présents avec le Seigneur »⁶¹. Cette inscription est un passage du deuxième épître aux Corinthiens de Saint

⁶⁰ Agnès DEVICTOR, Kristian FEIGELSON (dir.), *Croyances et sacré au cinéma*, Condé-en-Normandie, Charles Corlet, coll.« Cinémaction », n° 134, 2010, p.34.

⁶¹ « We are confident, I say, and would prefer to be away from the body and at home with the Lord. II Corinthians 5 : 8 » traduction de la Bible de Darby, disponible sur : https://sainte bible.com/2_corinthians/5-8.htm [consulté le 08/09/2025]

Paul. L'âme de Billy semble désobéir à ce verset et préfère rester sur Terre, près du corps, quitte à ne pas être présent avec Dieu.

Jugé coupable se conclut également avec un miracle. Ce dernier prend la forme d'une révélation soudaine aux yeux d'Everett. Alors qu'il se résigne à ne pas pouvoir sauver Beechum puisque le seul témoin, le réel meurtrier, est mort il y a plusieurs années, et que sa vie de famille explose, il remarque à la télévision du bar que le médaillon porté par la victime était le même que celui porté par la grand-mère du meurtrier. Everett fait le lien et comprend qu'il y a là la solution pour faire témoigner la grand-mère et pour empêcher l'exécution imminente de Beechum. La main de Dieu est dans cet exemple moins manifeste que dans *Minuit dans le jardin du bien et du mal* mais opère sous la forme d'une révélation, proche de l'apparition biblique. Ces deux exemples de miracles relèvent de catégories différentes de miracles. Le premier relève de ce qu'il est possible de qualifier de « miracle preuve ostentatoire »⁶² : il est visible et est justifié par la puissance de forces divines. La révélation de *Jugé coupable* tient davantage du « miracle indécidable »⁶³, le miracle est une coïncidence que le spectateur est libre de croire en une manifestation divine ou non. Dans le cas du film d'Eastwood, c'est l'ancrage du thème religieux qui permet d'affirmer que la révélation n'est pas une simple coïncidence mais un miracle.

Néanmoins, la forme la plus courante de la justice divine chez Eastwood est l'intervention d'un individu aux caractéristiques extraordinaires. Dans *Impitoyable*, à la fin du film, William Munny cesse d'être un vieillard ne sachant ni atteindre une cible à quelques mètres de lui ni monter à cheval. Après la mort de Ned, il semble devenir un nouveau personnage, plus proche de la légende et de l'étiquette du grand criminel de l'Ouest qui lui colle la peau durant le reste du film. Lors de la fusillade finale, il devient un ange de la mort, abattant seul les responsables de la mort de Ned, son ami innocent fouetté à mort par Little Bill (le représentant de la loi qui a refusé d'accorder la justice à Delilah et aux prostitués). Cette fusillade relève de l'extraordinaire : Munny abat plusieurs hommes sans aide extérieure alors qu'il fait face à un groupe armé et sans possibilité de se réfugier. Les balles de ces ennemis ne l'atteignent pas, il semble les éviter tandis que ses tirs font mouche systématiquement. Cette efficacité dénote avec ses difficultés rencontrées lors du reste du film, Munny semble être traversée par une force transcendante comme s'il est pour un temps l'émissaire d'un être céleste venu appliquer la justice divine sur terre. Bien qu'il prétende

⁶² *Croyances et sacré au cinéma...*, op. cit, p.35.

⁶³ *Ibid*, p.38-39.

qu'il ait eu de la chance, la dimension religieuse de Munny dans cette scène est renforcée par la pluie diluvienne et le monologue de Munny (qui conclut le film) alors qu'il sort du bar. Il annonce que le corps de Ned doit être enterré convenablement et que plus aucun mal ne doit être fait aux prostitués sous peine de son retour et du massacre de l'ensemble de la ville. Ce monologue résonne comme une prophétie apocalyptique, William Munny est devenu l'archange de la mort.

Mystic River est là encore un contre-exemple. Jimmy pense apporter une forme de justice divine, son tatouage christique qui apparaît après la mort de Dave et ses allusions à Dieu et à la purification des péchés en attestent. Toutefois, il tue seulement un innocent et se fourvoie complètement. Au contraire, c'est le droit positif, la loi humaine représentée par Sean qui arrête le responsable de la mort de Katie. L'intervention d'un individu prétendant agir au nom de la morale peut donc se tromper elle-aussi chez Eastwood.

Le système judiciaire est dans les films d'Eastwood, fréquemment dans l'erreur et contribue aux injustices. Une intervention divine résout parfois cette faillite notamment en prenant la forme d'un miracle, littéralement d'un deus ex machina, ou plus souvent sous la forme d'une justice apportée par un individu, nourrissant toujours plus la tension entre système et individu dans le cinéma d'Eastwood. Ces initiatives individuelles en vue de rétablir l'équilibre sont souvent nourries d'un désir de rédemption des protagonistes eastwoodiens.

II.3 : La quête d'un (impossible) salut

La restauration de l'équilibre entre victimes et offenseurs est accomplie par l'intervention des héros eastwoodiens qui disposent d'un sens aigu de la morale et qui sont attachés à la morale. Cependant, cette mission des protagonistes est rarement gratuite et uniquement orientée vers son prochain, la volonté de réparer les torts est souvent régie par la recherche de la rédemption et de l'absolution de péchés passés (II.3.1). Ce salut des personnages peut se réaliser par les deux formes de justice les plus élémentaires : la vengeance (II.3.2) ou le pardon (II.3.3).

II.3.1 : Des héros tourmentés par leurs péchés

Les héros des films d'Eastwood ne sont que à de très rares occasions des individus parfaits et des exemples absolus de morale et de vertu. S'ils cherchent à corriger les injustices qui les frappent, eux ou leur environnement proche, c'est pour se racheter de péchés passés et pour obtenir leur salut. L'archétype du protagoniste tourmenté, du antihéros est très fréquent dans la filmographie d'Eastwood. Les exemples sont nombreux. Dans *Jugé coupable*, Everett cherche désespérément à prouver l'innocence de Beechum non pas uniquement pour sauver la vie d'un innocent mais également pour se racheter, lui qui a perdu son poste de grand reporter au New York Times à cause de ses aventures avec la femme du rédacteur en chef et de son alcoolisme. L'histoire de Beechum devient une manière de revenir au centre du jeu pour Everett au point que son supérieur l'interroge s'il met toute son énergie pour sauver Beechum ou se sauver lui.

Dans *Impitoyable*, William Munny est un ancien criminel, un homme de vice notable comme le rappelle le carton d'ouverture et de clôture du film. Il est l'un des hommes les plus cruels de l'Ouest américain, le film mentionne à quelques reprises certains de ces méfaits passés : il a fait dérailler un train ce qui a provoqué la mort de femmes et d'enfants, il a également tué un marshal et ses adjoints. Ce passé violent et sombre du personnage interprété par le réalisateur est enfoui, William Munny se refuse à la violence et à l'alcoolisme (qui semblent être liés dans le film puisqu'il reconnaît avoir été saoul pendant la majorité de son existence de criminel) depuis qu'il a rencontré sa femme, Claudia, morte avant le début de l'intrigue du film. A chaque fois que William Munny mentionne son ex-femme, il se réfère à elle comme un saint ou comme un ange qui l'aurait détourné du chemin du vice. Elle semble incarner chez lui une conscience et un désir de changement, même après sa mort, il se refuse de céder aux plaisirs de la chair comme il est sous-entendu dans plusieurs discussions avec Ned et par le fait qu'il est le seul à ne profiter des services des prostitués en arrivant en ville. S'il reprend les armes dans le film, c'est pour mettre de l'argent de côté pour ses deux enfants. Il se jure que ce retour à sa vie d'antan n'est que temporaire et que les deux cowboys ont mérité leur sort mais il sait que si sa défunte femme était encore vivante, elle n'aurait pas approuvé ce choix comme le confirme Ned. Avant de partir à l'aventure, Munny se recueille sur la tombe de sa femme. Il y a dans le film une forme d'ironie que ce soit un criminel notoire qui apporte la justice aux prostitués, William Munny

semble être à première vue le personnage le moins disposé à réparer l'injustice qu'elles ont subi⁶⁴.

Frankie de *Million Dollar Baby* est également un personnage tourmenté. En plus de sa relation froide avec sa fille dont le spectateur ne connaîtra jamais les détails, il se considère responsable de la perte d'un œil de Scrap, ancien boxeur qu'il soignait et dont il livra les premiers soins lors d'un combat qui aurait dû se terminer bien plus tôt. Cette obstination a coûté à Scrap la perte d'un œil et Frankie se considère comme responsable de ce drame et c'est en partie pourquoi il a intégré Scrap dans le staff du gymnase afin de lui donner un travail après sa carrière de boxeur. Depuis cet incident, Frankie est devenu un entraîneur prudent qui refuse de prendre des risques avec ses combattants quitte à les surprotéger et les empêcher de candidater à des titres majeurs. Cela aboutit au début du film à la trahison de son meilleur élément qui part rejoindre un autre manager et qui remporte le titre dans la foulée. Cette prudence excessive explique également pourquoi il refuse dans un premier temps d'entraîner Maggie, pour ne pas reproduire ses erreurs passées mais il cède à la suite de l'insistance de la jeune femme.

Walt est également un personnage hanté par son passé. Dans *Gran Torino*, ce sont les actions commises par le personnage principal durant la guerre de Corée qui hantent le personnage. Le spectateur comprend au fur et à mesure, à la suite des échanges entre Walt et le pasteur et avec Thao, ses deux fils (voir I.3.3) qu'il est hanté par des crimes qu'il a commis durant la guerre et pour lesquels il a reçu des distinctions militaires qu'il cache honteusement dans un coffre dans sa cave. À la fin du film, il explique à Thao qu'il a tué un jeune asiatique même pas adulte qui se rendait lors de la guerre et cela sans ordre émis par sa hiérarchie. Il a tué pour des raisons inconnues pour le spectateur. Son sacrifice à la fin du film est notamment dirigé pour corriger ces faits qui le hantent quotidiennement depuis les années 1950.

Ainsi, les personnages eastwoodiens cherchent non pas à rétablir la justice de manière désintéressée mais ils y sont poussés pour corriger les torts qu'ils ont commis et qui les hantent. Il est important de noter que de tels faits sont systématiquement invisibilisés dans le récit des films, ces passés traumatiques ne sont jamais mis en scène et filmés par la caméra, ils sont uniquement évoqués par les dialogues des films.

⁶⁴ *The Philosophy of Clint Eastwood...*, op. cit, p.27.

II.3.2 : La vengeance comme éventuel salut

Les personnages eastwoodiens cherchent à réparer les injustices qu'ils ont subi en se vengeant. La vengeance est une forme élémentaire de la justice : elle est une réaction à un tort subi et cherche à rétablir un équilibre en infligeant une souffrance comparable à celle subie, elle est selon Nietzsche une cause d'action car elle pousse à chercher un auteur au tort enduré et à éradiquer la cause du mal⁶⁵. Elle est une forme primitive de justice, elle cherche à rétablir l'équilibre par la rétribution. Le libre cours à la vengeance présente le risque de dériver sur un cycle de violences incontrôlé, c'est pourquoi de nombreux philosophes considèrent qu'il faut l'empêcher et confier la justice à des tierces personnes⁶⁶. Toutefois, une pensée liée à la tradition aristotélicienne voit dans la vengeance un apaisement de la rancune procurée par l'injustice mais cette vengeance se doit d'être mesurée et proportionnelle au préjudice subi⁶⁷. La loi du Talion déployée dans les films du réalisateur ne se veut pas aveugle et sauvage. Elle cherche à rétablir des équilibres rompus par les crimes des hommes, elle se repose sur un système de compensation entre victimes et responsables et constitue un élément essentiel à la paix sociale selon l'anthropologie⁶⁸. Les films d'Eastwood, à l'image d'un grand pan du cinéma américain, s'inscrivent dans cette lignée et les personnages cherchent à se venger pour se consoler. Dans *L'Épreuve de force*, Shockley cherche à se venger de son supérieur hiérarchique qui l'a piégé alors qu'il aurait pu disparaître avec Gus Mally et débiter une nouvelle vie. Ce n'est qu'en tuant l'antagoniste que le héros assouvit son désir de vengeance et qu'il obtient satisfaction.

Jimmy de *Mystic River* se venge à deux reprises : une fois contre son ancien associé qui l'avait trahi et une fois contre Dave. Toutefois, la vengeance n'est pas présentée comme une solution satisfaisante dans ce film. Au contraire, elle laisse des traces et des stigmates à supporter pour les survivants. Jimmy est tourmenté par le meurtre de son ancien associé et il envoie de l'argent anonymement à la veuve et à son enfant. Le même schéma se reproduit avec Dave. Jimmy assouvit sa vengeance comme si c'était un impératif, une nécessité mais

⁶⁵ Victorine de OLIVEIRA, « Justice ou vengeance : comment faire la différence ? », *philosophie magazine*, 1 décembre 2023, <https://www.philomag.com/articles/justice-ou-vengeance-comment-faire-la-difference>, p.

⁶⁶ Stefania GHERCA, « "Vengeance" : Cinq penseurs vous servent un plat qui se mange froid », *philosophie magazine*, 29 mai 2023, <https://www.philomag.com/articles/vengeance>, p.

⁶⁷ FRANCE CULTURE, « Quelle justice ? »..., *op. cit.*

⁶⁸ J.-P. COSTES, « Clint Eastwood et la notion d'équilibre »..., *op. cit.*

cette dernière n'est pas apaisante au contraire, elle semble être un fardeau pour celui qui la commet. C'est pourquoi il porte un tatouage en forme de croix sur le dos. Les sacrifices qu'il a consentis fait ne lui permettent pas d'obtenir la rédemption. Les symboles chrétiens sont vidés de leur substance, Jimmy dévoue le message de sacrifice et d'amour porté par le Christ : son attachement à la religion est hypocrite⁶⁹. Il est difficile de déterminer dans ce cas si la vengeance et la violence concomitante à cette dernière est alimentée par la religion ou si elle est une distorsion de la religion⁷⁰.

La vengeance est au cœur des westerns réalisés par Eastwood. *Impitoyable* est un film dont l'intrigue est sans cesse alimentée par le désir de vengeance : d'abord celui des prostitués qui cherchent à obtenir satisfaction après leur traitement désastreux puis celle de William Munny qui venge la mort de son ami Ned. Le marshal Little Bill tente de confisquer ces vengeances et d'empêcher le déploiement de la violence (le port d'arme est interdit dans la ville) mais il est lui-même un être violent et sadique au sens de la justice limite : la sanction qu'il ordonne aux cowboys est dérisoire alors qu'il bat violemment quiconque entre en ville sans déposer les armes (d'abord English Bob, un tueur attiré par la prime sur la tête des cowboys, puis William Munny). A la fin, il exécute Ned car il est un complice de la mort d'un des deux cowboys. Le personnage de Little Bill est l'incarnation de la Loi et de l'instauration progressive du monopole de la violence légitime caractérisant l'état au sens wébérien : il se considère le seul autorisé à faire preuve de violences.

Josey Wales hors-la-loi pose la question de la vengeance comme un élément central du film. Le héros (interprété par Clint Eastwood) cherche à se venger des mercenaires unionistes qui ont tué sa femme et son fils et détruit son foyer. Sa douleur est telle que la croix qu'il a dressé sur la tombe de sa famille s'effondre sous son poids. C'est pourquoi il rejoint des francs-tireurs confédérés. La guerre de Sécession se termine au début du film et les francs-tireurs sont invités à se rendre en échange de l'amnistie, seul Josey refuse de se rendre. La promesse était un piège : les forces du Nord se vengent et exécutent les anciens compagnons de Josey malgré son intervention pour tenter de les sauver. Le film se poursuit et Josey Wales est poursuivi à travers le sud des États-Unis par la troupe qui a décimé sa famille, accompagnée par un ancien compagnon Fletcher (John Vernon). La vengeance est dans ce film paradoxale : Josey cherche à se venger mais c'est lui qui se retrouve pourchassé

⁶⁹ B.E. JONES, « The Redeemer Figure in Clint Eastwood Films and its Ideological Implications »..., *op. cit.*, p.85.

⁷⁰ B.P. STONE, « Journal of Religion and Film »..., *op. cit.*

par ceux dont il cherche à se venger. De plus, il refuse d'employer la violence à quatre reprises alors qu'il en a l'occasion pour se venger : tout d'abord, il refuse de faire feu sur ses poursuivants lorsqu'ils traversent la rivière sur le bac, il se contente de tirer sur la corde pour les faire dériver sans les tuer ; plus tard dans le film, il tente de persuader des chasseurs de primes de passer leur chemin mais il échoue et est contraint de les tuer ; au lieu de se venger des Comanches qui ont agressé ses compagnons, Josey Wales négocie avec le chef de la tribu, Dix Ours (Will Sampson), un accord de paix pour que les « hommes puissent vivre sans se massacrer »⁷¹ et à la fin du film, Wales accepte de laisser partir Fletcher et enterre la hache de guerre⁷². La vengeance de Wales est contrôlée. Contrairement à celle de Jimmy de *Mystic River* qui est une vengeance instinctuelle, celle de Josey Wales est maîtrisée, le parcours du pistolero est un projet de vengeance qui aboutit à la reconstruction d'une communauté⁷³.

L'homme des hautes plaines et *Pale Rider* sont également des histoires de vengeance. Dans le premier, l'inconnu qui impose sa loi à Lago avant d'en débarrasser les bandits qui la menacent se révèlent selon les versions du film, soit le frère du marshal lynché par les bandits avec la complicité des membres de la ville soit le spectre de ce dernier⁷⁴. Il vient (se) venger et montrer à l'ensemble des habitants l'étendue de leur infamie en prenant le contrôle de la ville, en les ridiculisant puis en les abandonnant aux brigands avant de revenir les sauver. Le personnage est un revenant se vengeant des habitants. L'idée de la revanche d'un revenant se retrouve dans *Pale Rider*. Le film laisse sous-entendre par la voix du marshal Stockburn qu'il aurait tué le pasteur interprété par Eastwood dans le passé ce que les cicatrices de balle dans le dos du personnage principal semblent confirmer. Le protagoniste est un fantôme venu prendre sa revanche sur Stockburn et protéger les membres de la communauté des mineurs menacée par le riche trust. Ce thème de la revanche d'un mort se retrouve dans *Minuit dans le jardin du bien et du mal*, Billy se venge de son meurtre par Jim en provoquant une crise cardiaque de ce dernier. Cette vengeance l'empêche toutefois de s'élever au ciel, il préfère obtenir justice sur terre qu'obtenir le salut.

⁷¹ « And I'm saying that men can live together without butchering one another » (TDA)

⁷² *The Philosophy of Clint Eastwood...*, op. cit, p.121.

⁷³ FRANCE CULTURE, « Quelle justice ? »..., op. cit.

⁷⁴ Dans la version française du film, il est explicitement indiqué que le héros est le frère du marshal lynché tandis que la version originale laisse un doute sur son identité même si lors d'entretiens Eastwood mentionne son personnage comme le frère du défunt, voir M.H. WILSON, *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson...*, op. cit. p.62.



Figure 10 : les cicatrices sur le dos du personnage principal de *Pale Rider*

II.3.3 : Un pardon difficile à (s')accorder

La vengeance est une possibilité pour les héros eastwoodiens pour atteindre leur rédemption. Une autre attitude possible par rapport au tort subi est le repentir et le pardon. Le premier désigne un « vif regret éprouvé pour une faute commise, accompagné d'une promesse de réparation »⁷⁵. Le pardon est la réponse de la victime à ce repentir et permet d'atteindre la rédemption. Le pardon et le repentir s'opposent à la vengeance car ils ne s'inscrivent pas dans une logique rétributive de l'offense initiale. Le christianisme accorde une grande importance au pardon : le Christ s'est sacrifié en un acte d'amour pour racheter les péchés de l'humanité, il pardonne à ses bourreaux et prône l'amour des ennemis (« si quelqu'un te frappe sur la joue droite, présente-lui aussi l'autre »⁷⁶). Le pardon est ainsi un devoir chez les chrétiens contrairement au judaïsme qui considère le pardon comme une manière d'accéder au pardon de Dieu⁷⁷.

Dans les films d'Eastwood, certains personnages cherchent à se repentir et obtiennent leur salut par le pardon. L'exemple le plus frappant est dans *Un monde parfait*, Haynes est un criminel qui cherche son salut dans les yeux de l'enfant qu'il a kidnappé car il voit en lui, l'enfant qui a eu une enfance désastreuse. Il y a chez Haynes un désir de repentance, il veut rejoindre l'Alaska pour y retrouver son père qu'il n'a jamais vraiment connu et refaire sa

⁷⁵ Définition de repentir dans le dictionnaire Larousse, disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/repentir/68362> [consulté le 10/09/2025]

⁷⁶ Évangile de Saint Matthieu, 5 : 39, traduction Louis Segond, disponible sur : <https://sainte bible.com/matthew/5-39.htm> [consulté le 10/09/2025]

⁷⁷ « Atonement », *Encyclopædia Britannica*, 2023.

vie. Le film s'organise autour de la question du pardon : malgré le fait qu'il l'ait kidnappé, Haynes reçoit le pardon et l'amour du jeune garçon et Haynes pardonne à l'enfant de lui avoir tiré dessus à la fin. La question du pardon est également évoquée par une référence à la baleine de Jonas alors que le véhicule de Haynes croise celui des policiers qui le recherchent. Dans le livre du prophète éponyme, un monstre marin (représenté sous les traits d'une baleine) avale le prophète puni par Dieu pendant trois jours et trois nuits avant de le recracher pour qu'il transmette le message de punition de Dieu à la ville païenne. La cité lorsqu'elle apprend ce message se repent sincèrement et Dieu renonce à son châtiment. Dieu accorde sa miséricorde aux païens désireux de se repentir. Ce récit biblique s'intéresse au pardon divin, supérieur à la logique de rétribution et de vengeance⁷⁸. C'est pourquoi le livre de Jonas est lu durant le Yom Kippour, la fête juive de la réconciliation et du pardon des péchés.

Josey Wales décide lui-aussi de pardonner à ses ennemis aussi bien Fletcher qu'il laisse partir à la fin du film qu'à Dix Ours, le chef des Comanches, avec qui il signe un pacte de non-agression alors que ce dernier venait d'enlever plusieurs de ses compagnons. En pardonnant à ces deux ennemis, il réalise « une promesse de vie » en offrant la possibilité aux communautés (et non les gouvernements susceptibles de tricher selon les mots de Wales lors de son entretien avec Dix Ours) de vivre ensemble sans s'entretuer (« la promesse de mort » s'incarnant dans les armes portées par les personnages). Le parcours de Wales associe ainsi pardon (Fletcher ; Dix Ours) et vengeance (le capitaine des forces nordistes qui a ordonné le raid de sa ferme au début du film est assassiné à la fin par Wales).

Mystic River présente aussi l'intérêt du pardon comparativement à l'exécution d'une vengeance. Contrairement à Jimmy qui se venge mais qui n'accède pas à la rédemption et qui porte le fardeau, Sean reconnaît ses erreurs à la fin du film et demande pardon à sa femme au téléphone et pour la première fois du film, elle répond. C'est en s'inscrivant dans cette démarche de repentir que Sean progresse. A l'inverse de Jimmy qui ne cesse de placer ses actions dans un registre spirituel mais qui ne peut faire preuve de pardon alors que Sean s'ancre dans un univers bureaucratique, sécularisé et pourtant il arrive à se réconcilier avec sa femme et d'obtenir son salut⁷⁹.

⁷⁸ Jennifer MURTOFF, « Jonah », in *Encyclopædia Britannica*, 2025.

⁷⁹ A. SANCHEZ-ESCALONILLA, « Absolving the American guilt »..., *op. cit.*, p. 164-165.

Toutefois, le pardon est rarement accordé dans le cinéma d'Eastwood. *Impitoyable* est un film qui ne cesse de rappeler les difficultés d'accorder son pardon : le film suit un cycle de violence et de vengeance débuté par un geste qui n'a pas été pardonné par les prostitués malgré la compensation financière offerte à Delilah (des ânes présentés comme de bonne qualité). Le titre original du film, *Unforgiven* ('impardonnable') renvoie par ailleurs soit à cette impossibilité à pardonner, aussi bien celle des prostitués que celle de William Munny après la mort de Ned soit à la nature impardonnable des crimes de Munny quand il était plus jeune comme si son passé restait collé au protagoniste malgré son repentir et son désir de changement initié par sa défunte femme. De même, Billy n'arrive pas à pardonner à Jim dans *Minuit dans le jardin du bien et du mal* et c'est pourquoi, le personnage interprété par Kevin Spacey décède à la fin du film. Dans *Jugé coupable*, la fin est moins tragique mais la femme d'Everett ne pardonne pas au protagoniste d'être un père et un mari rarement présent pour sa famille et davantage dévoué au travail. Même s'il arrive à sauver Beechum de la condamnation à mort et qu'il redevient un journaliste réputé, son mariage s'effondre et il perd sa famille.

Pardonner est quelque chose de difficile et relativement rare chez Eastwood mais se pardonner l'est davantage. Les personnages de Walt (*Gran Torino*) et de Frankie (*Million Dollar Baby*) sont obsédés par leurs remords : le premier est hanté par ses actes commis lors de la guerre de Corée et le second par sa responsabilité dans la perte d'un œil de Scrap. Le premier n'arrive à se pardonner qu'en se sacrifiant pour autrui et en se repentant sincèrement après avoir confessé ses péchés non pas au pasteur mais à Thao (voir I.1.3). La trajectoire de Frankie est plus tragique, même s'il est pardonné par Scrap qui a conscience que Frankie est accablé par sa blessure, Frankie ne peut pas ne pas voir en Scrap son erreur. De plus, la tragédie se répète avec le destin de Maggie dont Frankie est résigné à mettre fin à ses jours et comme le menace le prêtre, un tel acte ne peut que plonger Frankie dans une douleur inconsolable. Après avoir exaucé les dernières volontés de Maggie, Frankie disparaît sans que le spectateur et le narrateur (la lettre que Scrap écrit à la fille biologique de Frankie) ne sachent ce qu'il est advenu du protagoniste, probablement rongé par sa culpabilité.

Le salut des personnages tourmentés par leur passé est obtenu soit par la vengeance soit par le repentir et le pardon bien que ces deux options ne permettent pas systématiquement d'accomplir leur rédemption. Cette recherche d'absolution des péchés est

motivée et alimentée par la volonté de réparer les torts et les injustices commis contre les membres des communautés à l'écran et d'ainsi rétablir l'équilibre entre victimes et fautifs. La vengeance et la justice, nourries par des représentations religieuses, sont d'autant plus manifestes dans les westerns réalisés par Clint Eastwood, dans lesquels le Far West est filmé comme un Enfer sur Terre.

III : Le western eastwoodien : un Enfer à purifier

Clint Eastwood a réalisé quatre films dans le genre qui l'a fait connaître en tant qu'acteur, d'abord à la télévision avec la série *Rawhide* puis au cinéma avec la trilogie du dollar de Leone. Ces quatre westerns (*L'homme des hautes plaines* ; *Josey Wales hors-la-loi* ; *Pale Rider* et *Impitoyable*) se caractérisent par une vision particulièrement violente de l'Ouest américain, loin des communautés paradisiaques. Les hommes y sont l'incarnation des vices, sans foi et sans morale malgré la présence de représentants de l'ordre contribuant à souiller un territoire considéré comme un Eden abandonné (III.1). Cette terre est à purifier, notamment par l'intervention d'un étranger punissant les responsables des maux qui frappent les plus démunis et les marginaux (III.2). L'Ouest américain est une terre de mythes et de légendes qu'Eastwood manipulent afin de créer son propre mythe (III.3).

III.1 : Un Eden abandonné par Dieu

Eastwood filme la conquête de l'Ouest non pas comme une séquence historique de possibilités pour les individus, d'opportunités pour s'épanouir et profiter de ses libertés individuelles mais comme un épisode laissant les hommes libres de déchaîner leurs vices (III.1.1), leur violence avec la complicité des autorités et des institutions naissantes (III.1.2). Cette corruption et cette décadence ambiante entachent la beauté de ces territoires magnifiques (III.1.3).

III.1.1 : Le Far West comme lieu de tous les vices

L'Ouest américain n'est pas un havre de paix chez Eastwood. Au contraire, il est filmé comme une terre propice à la débauche et à la dépravation. Les westerns du réalisateur montrent des territoires où les hommes peuvent donner libre cours à leurs pulsions malsaines. Les quatre films déploient à l'écran les sept péchés capitaux et le regard porté sur les hommes est pessimiste : laissés à eux-mêmes ils n'hésitent pas à transgresser des interdits moraux et religieux.

Dans *L'homme des hautes plaines*, la ville de Lago est une ville corrompue dont les habitants dissimulent un terrible secret : ils ont conspiré pour faire tuer par des brigands le

marshal qui avait découvert que la mine, le cœur économique de la ville, appartenait à l'État et dont la gestion devait être retirée aux élites de la ville. Les brigands qui ont lynché à mort le marshal Duncan ont été arrêtés par la suite et à leur sortie de prison au début de l'intrigue du film, ils promettent de se venger de la ville de Lago dont les habitants, pleutres et lâches, craignent le retour des bandits. Le marshal est un pantin fantoche inapte à protéger la population et les habitants ont décidé de recruter trois mercenaires pour les protéger. L'étranger interprété par Eastwood refuse d'obéir à ces caïds et les abat laissant la ville sans défense. Les habitants proposent à l'étranger de le payer et de lui obéir en échange de sa protection prouvant encore une fois leur lâcheté. L'étranger organise les défenses de la ville et profite de ses pleins pouvoirs pour humilier les habitants, il fait repeindre la ville en rouge, renomme la ville en 'Enfer', il pille les boutiques pour offrir les marchandises à des enfants amérindiens, il nomme le nain Mordecai, marshal et maire de la ville et faire préparer un banquet. Les tables sont construites à partir du bois stocké dans la grange de l'hôtel, dont les clients ont été expulsés, l'étranger s'octroyant la résidence exclusive de l'établissement. Les habitants de Lago se réunissent, exaspérés par les abus de l'étranger et fomentent un complot contre celui qui est censé les protéger. Le personnage d'Eastwood fuit la tentative d'assassinat et abandonne les habitants à leur sort. Les brigands surviennent, pillent la ville et massacrent plusieurs habitants qui ont tenté de résister avant de faire regrouper les survivants. L'étranger revient à cet instant, il abat les trois bandits et repart laissant la ville ruinée et les habitants humiliés. Les habitants de Lago sont des personnages lâches et cupides, désireux de protéger leurs privilèges et prêts à faire tuer ceux qui découvrent la vérité. Ils sont tous (à l'exception de Mordecai et de la femme de l'hôtelier) complices de la mort du marshal Duncan dont l'étranger est selon les versions soit le frère soit l'esprit vengeur.



Figure 11 : la ville de Lago renommée 'Enfer' par l'étranger

Dans *Josey Wales*, le protagoniste qui a tenté d'assouvir sa vengeance est poursuivi à travers le sud des États-Unis. Le sénateur ordonne à Fletcher et au capitaine nordiste Terill (Bill McKinney), responsable de la mort de la femme et du fils de Wales, de faire vivre à Wales un Enfer sur Terre. Toutefois, le voyage du protagoniste montre que l'enfer est déjà déchaîné dans le Far West. Partout où se rend Wales, des innocents et des marginaux sont agressés. Wales les sauve, fédérant autour de lui une communauté de reclus. Ainsi au fur et à mesure de son périple, il est confronté à la couardise et à l'opportunisme du passeur du bac et du marchand de remèdes miracles qui changent leur discours et leurs chants en fonction de s'ils s'adressent à des confédérés ou des unionistes, à des fermiers chasseurs de primes cupides qui tentent de piéger le héros, à la luxure de trappeurs qui agressent sexuellement une navajo, à des trafiquants d'êtres humains qui violent une mère et sa fille avant de les vendre aux comanches, comanches qui attaquent également des compagnons de Wales. Le trajet de Wales n'est pas uniquement un voyage à travers les États-Unis mais également une épopée à travers les vices des êtres humains.

Le dernier western de Clint Eastwood, *Impitoyable*, est aussi marqué par le caractère infâme de ses personnages : la luxure est manifeste, les personnages à l'exception de Munny se rendent au bordel. L'appât du gain est ce qui motive le Kid et Munny à tuer les cowboys, ils se cherchent des justifications en se persuadant que les cowboys ont mérité leur sort. Le Kid est rattrapé par sa morale une fois qu'il a tué un homme il est miné par le remord. Les personnages sont et ont été violents comme l'indique les allusions fréquentes au passé sombre de William Munny (alcoolique, tueur de femmes et d'enfants), de Little Bill et d'English Bob.

Seul *Pale Rider* offre des personnages bons et faisant office de contre-exemple. Les chercheurs d'or vivent en une petite communauté paradisiaque et paisible. Cependant, leur existence est menacée par le riche trust et par un capitalisme débridé s'en prenant aux hommes (les chercheurs d'or sont la cible de raids commandés par le riche capitaliste et Megan, une jeune fille, est agressée sexuellement par les hommes de main du propriétaire) et à la nature (les chercheurs d'or utilisent des méthodes artisanales tandis que leurs ennemis recourent au forage hydraulique dévastant les paysages magnifiques).

Ainsi, les westerns d'Eastwood adoptent un point de vue résolument pessimiste sur la nature de l'homme. Il est fondamentalement mauvais car lorsqu'il est libre, il déchaîne ses basses pulsions (chaque film, sauf *Impitoyable*, contient au moins une séquence de viol,

par ailleurs toutes filmées du point de vue subjectif de la victime) et se complaisant dans le vice et le péché.

III.1.2 : Un monde violent sans foi mais avec des lois

Les horreurs commises par les hommes dans les westerns d'Eastwood ne sont pas justifiées uniquement par la faiblesse des lois et du contrôle social caractéristique au western. En effet, le genre se distingue par deux éléments : le premier est l'absence d'institutions, en particulier les institutions politiques, et le second est la représentation et l'incarnation d'une loi morale, d'un sens de la justice et non d'une loi écrite par des organes législatifs⁸⁰. Le marshal, figure importante des westerns, ne récite pas les articles de lois décidés par des gouvernements mais suit son instinct et son sens de la justice. Il incarne littéralement la justice car cette dernière provient de lui, de ce qu'il considère comme juste et bon. Les westerns d'Eastwood jouent avec ces deux éléments du western. Soit la loi n'est pas appliquée et/ou absente soit ses représentants sont mauvais, leurs sens de la justice est contraire au droit naturel, à la morale religieuse.

Le premier cas figure dans *L'homme des hautes plaines*. La ville de Lago n'est pas régie par la loi, en particulier depuis la mort du marshal Duncan qui a tenté de faire respecter les statuts légaux de la mine. Le marshal nommé après la mort de Duncan est un pion factice, inapte à remplir ses missions et responsabilités. Cette absence d'application de la loi se réalise avec la complicité de l'église, supposée servir de guide spirituel et dictant normalement la morale chrétienne et donc le droit naturel. En effet, le pasteur de Lago joue un rôle central dans la ville : c'est dans sa paroisse que les habitants se réunissent pour décider de se débarrasser de l'étranger. Le pasteur guide l'action des habitants pour qu'il assassine le héros. Il représente un ordre moral vicié, davantage prompt à faire le mal que le bien et n'accomplit pas son rôle y compris en l'absence d'institutions politiques.

Dans *Josey Wales* et *Impitoyable*, il y a bel et bien des autorités qui régissent la vie des individus mais leur morale est questionnable. Dans le premier film, les autorités nordistes vainqueurs de la guerre de Sécession ordonnent l'exécution des francs-tireurs rattachés aux forces confédérées alors qu'ils se rendent. Les autorités du Nord sont motivées par la

⁸⁰ *The Philosophy of Clint Eastwood...*, op. cit, p.71.

vengeance et veulent se débarrasser de leurs anciens ennemis malgré la paix proclamée. Ces autorités ne sont jamais présentes pour protéger les différents personnages sauvés par Josey Wales. Dans le dernier western réalisé par Clint Eastwood, le shérif Little Bill applique sa conception de la loi, conception qui paraît choquante aux yeux du spectateur. En effet, il refuse de sanctionner lourdement les deux cowboys qui ont tailladé le visage de Delilah, et les astreint à une compensation matérielle dirigée non pas vers la victime mais vers le tenancier du bar dont ses 'biens' ont perdu de la valeur. Cette clémence tranche avec les autres décisions prises par Little Bill. Il est d'une rare violence, roule de coups ceux qui refusent de déposer les armes à l'entrée de la ville. English Bob et William Munny subissent ce traitement et le second est proche d'y passer la vie pour avoir désobéi au marshal. La justice partielle de Little Bill est aussi manifeste lorsqu'il s'en prend à Ned (Morgan Freeman) qu'il a capturé, il le fouette à mort pour obtenir des renseignements lors d'une scène qui n'est pas sans évoquer le traitement infligé aux esclaves noirs.

Pale Rider s'inscrit dans une configuration mixte. Lors de la première moitié du film, il n'y a pas de lois et de justice qui semblent régir ce monde. Le riche capitaliste LaHood essaie de déloger par la force des chercheurs d'or afin d'exploiter la terre qu'il a achetée. Face à la résistance offerte par la petite communauté depuis l'arrivée du pasteur étranger interprété par le réalisateur, LaHood recrute le marshal Stockburn et ses adjoints. Stockburn possède les atouts et les insignes du marshal mais son rôle dans le film est celui d'un mercenaire. Il est payé pour se débarrasser du pasteur et des résistants, au point que le spectateur est légitime de se demander si son qualificatif de marshal n'est qu'un surnom et un déguisement.

Les shérifs d'*Impitoyable* et de *Pale Rider* contredisent une pensée hobbesienne. La loi et le pouvoir politique n'existent pas pour empêcher un état de nature dans lequel primerait la loi du plus fort⁸¹. Au contraire, ces personnages contribuent à la loi du plus fort puisqu'ils sont au service des puissants, ils défendent les propriétaires (le tenancier du bar qui a payé pour les prostitués) plutôt que les individus victimes de méfaits. Le Far West d'Eastwood est bel et bien un état de nature comme décrit par Hobbes, la loi morale guidée par la religion est négligée et les individus sont des pécheurs, et les autorités politiques n'empêchent pas cet état de nature mais, au contraire, participent à la domination des forts sur les faibles.

⁸¹ *Ibid*, p. 79.

III.1.3 : Un territoire originellement magnifique

La nature humaine est perverse dans les westerns de Clint Eastwood. Néanmoins, ce n'est pas le cas de la terre qui est au contraire magnifiée par les grands-angles adoptés. Le choix de recourir à des plans larges contribuent à magnifier les vastes étendues de l'Ouest américain et de célébrer la grandeur de la nature en comparaison de l'insignifiance de l'homme. C'est pourquoi, Eastwood filme parfois des éléments humains à côté d'éléments naturels imposants (des montagnes par exemple) pour jouer sur les échelles. C'est ainsi que débute *Impitoyable*. Le premier plan après le carton introductif est un plan large sur la ville de Big Whiskey, Wyoming, avec en arrière-plan une chaîne de montagnes. La nature incarne chez le cinéaste une majestuosité et une splendeur tranchant avec la nature humaine hideuse⁸². La nature relève du spirituel et du divin. Au début de *Pale Rider*, Megan prie⁸³ pour la survenue d'un miracle pour mettre fin aux raids contre les chercheurs d'or et pour venger son chiot tué. Les plans qui suivent s'insèrent par des fondus enchaînés et montrent la beauté des montagnes environnantes alors que la prière de la jeune fille continue. Ce montage de la prière confère à ces paysages une dimension spirituelle comme si le miracle jaillissait d'eux et c'est en partie vrai puisque le pasteur interprété par Eastwood apparaît à la suite de cette prière. La dimension religieuse conférée aux décors est aussi visible dans *Josey Wales*, la communauté qui s'est créée autour du héros au cours du film s'installe dans une ferme paisible dans un environnement qui ressemble à un bout de paradis.

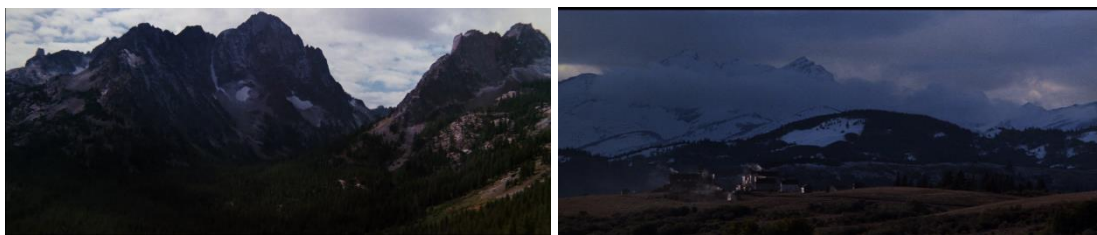


Figure 12 : à gauche, les montagnes de *Pale Rider* lors de la prière de Megan, à droite, la ville de Big Whiskey au début d'*Impitoyable*

Cette dimension majestueuse des territoires est renforcée par le fait qu'il n'existe pas de menaces naturelles dans les films. Les protagonistes ne sont pas menacés par des animaux

⁸² M.H. WILSON, *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson...*, op. cit, p.94.

⁸³ Précisément, elle récite le psaume 23 attribué au roi David, entrecoupé de plusieurs états d'âme (« je suis effrayé »)

sauvages et la question de la cohabitation avec les populations natives est éludée à l'exception de *Josey Wales* qui déploie à l'écran une paix possible entre les communautés.

Un élément récurrent des paysages de western filmés par Eastwood est l'importance accordée au ciel. Les chevauchées des personnages sont filmées de sorte que le ciel occupe une place importante. C'est pourquoi il filme régulièrement en contre-plongée ou en positionnant la caméra proche du sol pour accroître la place du ciel en baissant la ligne d'horizon⁸⁴.



Figure 13 : la beauté des paysages : un champ de blé (*Impitoyable*) à gauche et l'étendue du désert (*Josey Wales*) à droite

Ces éléments esthétiques contribuent à ancrer les westerns du réalisateur dans un imaginaire sublime. Le Far West apparaît comme un jardin d'Eden dont les hommes sont libres de disposer. Toutefois, la souillure des êtres humains contamine ces paysages. C'est pourquoi, les paysages environnant de Lago dans *L'homme des hautes plaines* sont hostiles, arides et désertiques. Même le lac qui borde la ville est inanimé⁸⁵. La corruption des habitants de la ville s'est répandue dans leur environnement transformant l'Eden originel en une terre désertique. Ce sont les hommes et leurs vices qui ont fait du Far West un territoire hostile. L'enfer prédit à Josey Wales par le sénateur n'est pas naturel, il a été créé par les hommes.

III. 2 : Un monde vicié à purifier, des marginaux à protéger

Le Far West filmé par Eastwood est un Eden profané par les vices des hommes qui s'y sont installés faisant de cette terre, une zone habitée par des pécheurs malfaisants et leurs victimes (III.2.1). L'arrivée d'un étranger incarnant une force transcendante et divine

⁸⁴ CAHIERS DU CINEMA, « Clint Eastwood »..., *op. cit.* p.44

⁸⁵ En réalité, le lac – Mono Lake dans le Nevada - est effectivement désert, aucune embarcation ne peut y naviguer à cause de sa teneur en sel particulièrement élevée, voir M.H. WILSON, *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson*..., *op. cit.* p.31

rompt l'équilibre des forces en présence (III.2.2). L'intervention quasi-divine de cet étranger terrasse le mal et protège les marginaux (III.2.3).

III.2.1 : Un Far West composé de pécheurs et de leurs victimes

La nature humaine dans les westerns d'Eastwood est décrite de manière pessimiste. Les hommes sont emplis du vice. C'est particulièrement manifeste dans *L'homme des hautes plaines* et dans *Josey Wales*, les deux premiers westerns du cinéaste. Dans le premier, la quasi-totalité de la ville de Lago est complice du meurtre du shérif. De plus, ils ont fait appel à des brigands pour se débarrasser du marshal avant de trahir les bandits et les envoyer en prison mais ils craignent le retour des criminels. Leur couardise et leur félonie se matérialise aussi par le fait qu'ils n'hésitent pas à demander de l'aide à l'étranger avant de le trahir lui-même aussi quand ses désirs paraissent disproportionnés. Les habitants se réunissent dans l'église afin de comploter, la maison de Dieu devient le temple des conspirateurs. Lors de cette scène dans l'Église, un écriteau est visible en arrière-plan. Le texte est difficilement lisible mais il correspond à un passage du livre d'Isaïe (ou Ésaïe) : « Méprisé et abandonné des hommes, homme de douleur et habitué à la souffrance, semblable à celui dont on détourne le visage, nous l'avons dédaigné, nous n'avons fait de lui aucun cas »⁸⁶. L'homme dont il est question dans ce passage peut être lié à plusieurs personnages du film : le marshal Duncan, lynché avec la complicité des habitants de Lago ; l'étranger qui est selon les versions, le frère de Duncan et dont les habitants s'apprêtent à trahir aussi ou plus probablement, le texte peut renvoyer au nain, Mordecai, que l'étranger a nommé shérif. Le nom de Mordecai renvoie également à l'Ancien Testament, au personnage de Mardochée en français, juif à la cour babylonienne qui a découvert et déjoué un complot contre le roi, avant de convaincre ce dernier d'annuler un plan d'extermination des juifs et de faire exécuter les responsables de ce plan⁸⁷. L'histoire biblique a des similitudes avec l'intrigue du film, le roi pouvant être assimilé à l'étranger, personnage tout-puissant, les juifs à la population de la ville et les responsables du plan aux brigands qui menacent la ville. Dans *Josey Wales*, le périple du

⁸⁶ « He is despised and rejected of men; a man of sorrows, and acquainted with grief: and we hid as it were *our* faces from him; he was despised, and we esteemed him not » (Livre d'Ésaïe, 53 : 3), traduction Louis Segond, disponible sur : <https://sainte bible.com/isaiah/53-3.htm> [consulté le 11/09/2025]

⁸⁷ Roland GOETSCHER, « Livre d'Esther », in *Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis, 1999, disponible sur : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/livre-d-esther> [consulté le 11/09/2025].

protagoniste le fait traverser le sud des États-Unis mais aussi le confronte à des situations de violence et d'abus sur les plus faibles, souvent des marginaux (un vieux indien, une navajo, une mère et sa fille endeuillés de la mort de leur fils et frère). Le périple du héros le conduit à agréger autour de lui, une famille de substitution composée de victimes du Far West. Dans *Impitoyable*, les seuls personnages bons sont Claudia, la femme décédée de Munny que le spectateur ne voit jamais et Delilah, la prostituée au visage tailladée et peut-être la seule désireuse d'accepter la réparation des cowboys.

A contrario des autres films d'Eastwood, ses westerns exposent des antagonistes développés et marquants souvent en la personne de représentants d'autorités. Dans *Josey Wales*, l'antagonisme est incarné par le capitaine Terill, responsable de la mort de la famille de Wales. C'est la mort de ce dernier qui assouvit la vengeance du protagoniste et qui conclut le film. Dans *Pale Rider*, l'antagoniste est le marshal Stockburn, développé comme une némésis du héros. Le film laisse entendre que Stockburn a déjà affronté le pasteur dans le passé et qu'il l'a tué (les cicatrices sur le dos d'Eastwood ; le fait que Stockburn mentionne que la description du pasteur lui rappelle un homme mort). Enfin, *Impitoyable* propose un ennemi à la personnalité particulièrement développée avec le shérif Little Bill, ancien pistolero au service de l'ordre et dont le passé violent ressurgit dans sa manière de traiter ses ennemis.

L'existence de tels antagonistes rend les westerns d'Eastwood plus manichéens que ses autres films. La confrontation du bien et du mal est plus prononcée. *Pale Rider* expose la confrontation d'une communauté pacifiste et bienveillante, incarnant un idéal de paix et de liberté, qui est attaquée par la puissance d'un capitalisme débridé recourant à la violence pour obtenir ce qu'il veut. C'est la confrontation d'un mode de vie de petites communautés artisanales et autogérées (les décisions semblent prises de façon collective durant des discussions autour du feu) face à une société s'industrialisant (l'irruption de la technique par le forage hydraulique ravage les paysages naturels de la région et menace la communauté). Il y a dans le film une opposition entre les communautés librement choisies entendues comme des associations d'individus cherchant à maximiser leur liberté et une société industrielle naissante, lieu d'une oppression des individus⁸⁸. Dans *Josey-Wales*, le manichéisme est manifeste : d'un côté, il y a les forces nordistes, perfides et prêtes à la

⁸⁸ Gwendal CHATON, « Entre revendication artiste et gramscisme de droite : le cinéma de Clint Eastwood comme apologie du libertarianisme américain », *Quaderni*, 86-1, 29 décembre 2015, p. 47-48.

trahison et à la ruse (incarnées par le sénateur et le capitaine Terill) n'hésitant pas à s'en prendre à des innocents, à leur famille ainsi qu'à des hommes qui se rendent. Leur parole ne vaut rien, les gouvernements mentent comme il est rappelé plus tard dans le film lors de l'échange entre Wales et Dix Ours. De l'autre côté, il y a la petite communauté fédérée autour du héros. Certes, elle n'est pas parfaite, Wales est un anti-héros n'hésitant pas à déchaîner la violence pour vaincre ses ennemis et éprouvant peu de respect et de compassion bien qu'il vienne en aide aux plus nécessiteux.

En opposition aux êtres corrompus qui peuplent l'Ouest américain dans ces films, Eastwood montre également des innocents victimes des abus des premiers. Ces innocents sont souvent des marginaux (Mordecai), des reclus ou des personnes de mauvaise réputation (les prostitués d'*Impitoyable*). Ces victimes sont des personnages innocents et bons dont le seul tort n'est de ne pas être capable de se défendre dans ce monde dans lequel la loi du plus fort règne.

III.2.2 : Un équilibre rompu par l'arrivée d'un étranger

Les rapports de force entre personnages, entre victimes et bourreaux sont chamboulés par l'arrivée d'un étranger. Cet étranger est souvent doté d'une force et d'une adresse au tir exceptionnelle. La survenue d'un tel être, à chaque fois interprété par le réalisateur lui-même permet le renversement de l'ordre établi. Les victimes innocentes sont vengées et protégées par leur nouvel ange gardien. Ces personnages étrangers arrivent et disparaissent de l'écran comme un mirage, comme s'ils « émanent du paysage même »⁸⁹. Dans *L'homme des hautes plaines*, le film débute et se conclut sur l'étranger émergeant ou plongeant dans le territoire désertique qui ceint Lago. De même dans *Pale Rider*, le pasteur apparaît à travers les forêts et les montagnes alors que Megan récite une prière et il disparaît à la fin du film en s'engouffrant dans le paysage montagneux qui domine la ville. L'arrivée du pasteur dans la communauté est aussi concomitante d'un passage du livre de l'Apocalypse lu par Megan : le passage de l'arrivée de la Mort, un des quatre cavaliers de l'Apocalypse chevauchant une monture pâle à l'instar de celle du personnage principal. Le même procédé est utilisé dans les deux autres westerns même si ces derniers s'inscrivent davantage dans une veine

⁸⁹ M.H. WILSON, *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson...*, op. cit, p.95.

naturaliste et moins baroque que les deux autres. A chaque fois, le personnage d'Eastwood disparaît et se fond dans le paysage : dans *Josey Wales*, dans des vastes étendues et dans *Impitoyable* dans la nuit et la pluie diluvienne. Ces entrées et sorties dans le paysage, à l'instar de mirages confèrent une aura mystérieuse à ses personnages, les empreignant d'un mysticisme et d'une dimension surnaturelle. Contrairement aux deux autres films, Josey Wales et William Munny ne font pas irruption dans le film de cette manière. Ils existent de manière naturelle dans le cadre mais disparaissent de façon surnaturelle. Leur existence avant le film était ordinaire mais les événements de l'intrigue ont transformé ces personnages et ils sont devenus des légendes, des êtres n'appartenant plus au cercle du commun des mortels. A l'inverse, les étrangers de *L'homme des hautes plaines* et *Pale Rider* ne s'inscrivent pas dans une réalité terrestre mais leur nature est davantage proche de celle d'êtres célestes. C'est également la raison pour laquelle ils n'ont pas de nom contrairement à Wales et Munny.

La dimension religieuse, divine du personnage de Josey Wales réside dans sa manière de se présenter à ses opposants. A plusieurs reprises (lorsqu'il attaque le camp des unionistes pour sauver ses compagnons au début du film ; lorsqu'il s'attaque au groupe de comancheros qui réalise du trafic d'êtres humains avec les comanches), Wales apparaît à ses ennemis seul dans une vaste étendue. Il est le seul élément humain dans le cadre. Il fait face à ses adversaires parfois avec le dos au soleil ce qui lui confère une aura sacrée, avant de foncer au galop sur ses adversaires, une arme dans chaque main. La solitude du personnage et son positionnement dans le cadre le transforment en un émissaire divin barrant la route. Lorsque Wales attaque les comancheros, le vieil amérindien captif avertit les autres prisonniers et le spectateur que « l'enfer va se déchaîner ». L'arrivée du personnage par des plans de grandes étendues soulignent également l'absence de lois et de civilisations⁹⁰.

Le caractère religieux des personnages d'Eastwood tient également du fait que ce sont des revenants pour la plupart. L'homme sans nom de *L'homme des hautes plaines* est selon les versions du film soit le frère du marshal lynché (dans la version française) soit son esprit vengeur (la version originale est assez floue mais peut-être interprétée comme la manifestation d'un esprit vengeur de ceux qui l'ont torturé). De même, le pasteur de *Pale Rider* est un revenant, ses multiples cicatrices de balles sur le dos font comprendre qu'il a été tué dans le passé tout comme l'indique Stockburn qui est sidéré de le voir à la fin du film

⁹⁰ *The Philosophy of Clint Eastwood...*, op. cit, p.74.

avant qu'il meure. William Munny est un autre type de revenant, il n'est pas décédé mais sa nature profonde violente et meurtrière était enfouie pendant le film grâce à sa défunte femme Claudia. Cette nature de criminel ressurgit à la fin du film lorsqu'il apprend que Ned a été tué par Little Bill et qu'il se remet à boire. Il massacre le shérif et les autres hommes qui ont capturé Ned. Il redevient le monstre sanguinaire qu'il a été avant de disparaître dans la nuit après un monologue. Ce retour du refoulé, de la nature profonde qui tranche avec la fragilité du personnage le long du film donne à cette version du personnage, l'impression d'observer un autre personnage, un revenant démoniaque qui prend le contrôle du corps d'Eastwood le temps d'une scène.

III.2.3 : Une intervention divine purificatrice

L'arrivée de l'étranger permet la purification du Far West souillé par les vices des hommes. L'étranger est filmé comme un ange venu accomplir une tâche divine. Il rétablit la justice en punissant les êtres mauvais et en protégeant les faibles innocents.

Dans *L'homme des hautes plaines*, l'étranger abandonne la ville aux mains des bandits venus se venger des habitants. Il revient plus tard, à la fin du film, pour sauver in extremis les citoyens malhonnêtes lors d'une nuit infernale marquée par les exactions des bandits qui incendient partiellement et le retour d'Eastwood qui terrasse les bandits parfois d'une manière très violente (il en fouette un à mort, pend un second et abat le dernier). Le lendemain, la ville est ruinée et les habitants humiliés, leur couardise et leur trahison ont été étalées au grand jour. L'étranger quitte la ville et laisse Mordecai, devenu shérif, enterrer dignement Duncan. Dans *Pale Rider*, le pasteur détruit la mine de LaHood à coup de dynamites et repousse ses hommes de main avant de se diriger vers la ville. Il y élimine les subordonnés de l'antagoniste ainsi que Stockburn et ses adjoints. Il quitte ensuite la ville purifiée de la domination de LaHood et permettant aux chercheurs d'or de vivre librement et sereinement. Le rôle de l'étranger est à la fois similaire et différent dans les deux films. Il terrasse les ennemis et protège les justes rétablissant de fait un équilibre rompu : il « agit comme un catalyseur au sein d'une micro-société »⁹¹. Cependant dans le premier film, son rôle est de punir les habitants, la violence dont il fait preuve est terrible, il fouette à mort un

⁹¹ M.H. WILSON, *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson...*, op. cit, p.62.

bandit, et le paysage de la ville enflammée donne l'impression d'assister à un spectacle des Enfers comme le mentionne le panneau repeint de Lago. La violence dont fait preuve l'étranger invite le spectateur à se demander s'il est un être démoniaque ou un ange protecteur⁹². Le prêtre de *Pale Rider* est une figure moins ambivalente, beaucoup plus bienveillante, il est un ange protecteur là où celui de *L'homme des hautes plaines* est un ange de l'Apocalypse, un démon châtiant les pécheurs. Il protège les innocents et leur donne l'énergie et le courage de se défendre. Contrairement aux habitants de Lago, ils méritent l'aide apportée par le personnage central.

Le personnage eastwoodien ne se limite pas à défendre les opprimés, il leur insuffle une nouvelle force, il les élève. C'est ainsi que Mordecai devient shérif et Hull Baret (Michael Moriarty) , le chercheur d'or qui accueille le pasteur de *Pale Rider* s'élève et acquiert une nouvelle détermination à combattre LaHood et le courage de demander la main de sa concubine. Cette élévation des personnages autrefois impuissants passe par leur prise des armes. L'étranger les apprend à se défendre eux-mêmes. Il y a dans le cinéma d'Eastwood un devoir à savoir se défendre⁹³ qui relève d'un attachement du cinéaste au second amendement de la Constitution américaine. Les personnages passent de braves gens suppliant et priant pour de l'aide à des personnages capables de s'auto-déterminer. Ils deviennent actifs et non plus spectateurs de leur sort, tout comme Mordecai qui s'illustre progressivement dans *L'homme des hautes plaines*. Ce n'est pas un hasard que Hull Baret et Mordecai sauvent chacun le héros du dernier antagoniste (LaHood dans *Pale Rider* et le propriétaire du bar dans *L'homme des hautes plaines*) à la fin du film⁹⁴. Dans les deux exemples, le méchant essaie d'abattre le personnage interprété par Eastwood dans le dos mais il est sauvé et protégé par celui qu'il a contribué à faire grandir pendant le film. La capacité à s'autodéterminer est à la base de la transcendance des individus chez Eastwood⁹⁵. Qu'importe la manière dont ils atteignent la transcendance (par la foi, par les liens de la communauté, par leur individualisme), les personnages doivent être capables de se défendre. Le fait que les innocents, jusqu'à présents victimes des événements parviennent à sauver le protagoniste, signe la fin de leur chemin initiatique. L'importance accordée à l'auto-défense se matérialise également dans *Josey Wales*, les membres de la communauté centrée autour du héros éponyme sont contraints de défendre leur parcelle de terre face au capitaine Terill

⁹² *Ibid*, p.31.

⁹³ *Ibid*, p.63.

⁹⁴ *The Philosophy of Clint Eastwood...*, op. cit, p.124.

⁹⁵ FRANCE CULTURE, « Eastwood est-il libertarien ? »..., op. cit.

et ses hommes venus tuer Wales. Les défenses de la bâtisse dans laquelle ils vivent renvoient au motif christique de la croix. Les portes sont composées de meurtrières qui permettent aux défenseurs de tirer en étant couverts. Ces meurtrières sont en forme de croix, ce qui est étonnant et détonne avec le schéma des meurtrières classiques formées d'une ligne verticale uniquement. *Josey Wales* se joint aux deux autres westerns mentionnés ci-dessus dans la mesure où le héros « ne sympathise qu'avec les marginaux [...], les parias »⁹⁶. Il fédère autour de lui une communauté qui apprend à se défendre face aux dangers de l'enfer du Far West.

La fin d'*Impitoyable* renvoie également à une purification du Mal du Far West. William Munny redevient l'être violent qu'il était dans le passé. Il cède à ses démons originels, à l'alcoolisme (qui semble lier au mal enfoui en lui puisque le basculement s'effectue lorsque le personnage se remet à boire le whisky qu'il avait décliné jusqu'à présent dans le film) et redevient une créature démoniaque. Mais contrairement à son passé mentionné, sa violence n'est pas aveugle, il s'en prend uniquement aux responsables de la mort de Ned. Il est devenu un ange de la mort venu abattre la volonté divine sur Terre⁹⁷. Il massacre à lui seul plusieurs hommes dans un affrontement complètement déséquilibré sur le papier, particulièrement au regard de la fragilité manifeste du personnage le long du film (il peine à monter à cheval et à tirer convenablement et il est incapable de se défendre lorsque Little Bill le roule de coups lors de leur première rencontre contraignant Munny à fuir pitoyablement). Pour autant, malgré le hasard contre lui (le canon de son fusil s'enraie), il parvient à vaincre ses multiples adversaires, les balles ne semblent pas l'atteindre alors qu'il vise juste à chaque coup. La dimension divine du personnage s'amplifie avec son monologue final lorsqu'il quitte le bar. Il promet de revenir massacrer l'entièreté de la ville si le moindre mal est fait de nouveau aux prostitués et si Ned n'est pas enterré correctement. Son discours est celui d'un prophète de l'Apocalypse, impression renforcée par l'averse et la pénombre dans lesquelles baignent la scène. Cette scène s'inscrit complètement à la fois dans la visée purificatrice des westerns eastwoodiens ainsi que dans le travail de (dé)mythification opéré dans le film.

⁹⁶ M.H. WILSON, *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson...*, op. cit, p.39.

⁹⁷ S.A. VAUX, *The Ethical Vision of Clint Eastwood...*, op. cit, p.11.

III.3 : Une terre de mythes et de légendes

Les westerns eastwoodiens travaillent la mythologie du western en réutilisant des éléments et des tropes habituels tout en cherchant par instants à déconstruire cette représentation fantasmée de la conquête de l'Ouest (III.3.1). Parmi ces éléments constitutifs du western figure la violence qui est chez le cinéaste ritualisée et est similaire à certaines pratiques religieuses (III.3.2). Les mythes du western s'incarnent aussi dans le corps du cinéaste-acteur qui a marqué le genre de son empreinte dans ses deux casquettes (III.3.3).

III.3.1 : Des représentations (dé)mythifiées

Le western est un genre particulièrement codifié. Il est le résultat de la construction progressive de récits et de légendes et partage en cela un point commun avec les récits religieux, bibliques et mythologiques. Les westerns réalisés par Eastwood reproduisent des schémas classiques et habituels du genre, fruit de ce lent travail de construction qui a abouti à une vision fantasmée du Far West dans la culture populaire. Les films d'Eastwood déploient ainsi à l'écran, les tropes usuels du genre : des cowboys et pistoleros habiles, de ces fusillades, des villes en bois organisées en une longue haltère et composées de saloons, des duels entre cowboys se réduisant à celui qui dégaine le plus vite son arme. Ses stéréotypes du genre sont reproduits dans les films de l'ancienne star du genre, ils s'inscrivent dans une veine classique du genre (*Pale Rider* est par ailleurs un remake déguisé de *L'homme des vallées perdues* de George Stevens et *L'homme des hautes plaines* est une variation de *Le train sifflera trois fois* de Fred Zinnemann⁹⁸), héritée des films de Ford et d'Anthony Mann tout en important des éléments baroques (l'Homme sans nom, la stylisation des affrontements ainsi que le cynisme et la violence gratuite de certains protagonistes en particulier ceux de *L'homme des hautes plaines* et *Josey Wales*) des westerns italiens de Sergio Leone⁹⁹.

⁹⁸ M.H. WILSON, *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson...*, op. cit, p.31.

⁹⁹ *Ibid*, p.62.

Les westerns d'Eastwood se concentrent souvent dans des lieux uniques à l'exception de *Josey Wales* qui est une traversée du Sud des États-Unis. Les autres films se déroulent dans une communauté, une ville précise et ses environs offrant un cadre net au film. *Josey Wales* étend le spectre au niveau de la nation étatsunienne et des divisions qui la traversent au lendemain de la guerre de Sécession : le passeur du bac adapte son discours à son client et la vieille femme sauvée par Josey Wales affiche initialement une méfiance envers le protagoniste car il vient du Missouri et elle du Kansas¹⁰⁰. La division du pays permet aussi de montrer le sort des amérindiens qui sont invisibilisés dans les autres films du cinéaste.

Impitoyable s'inscrit à contre-courant des autres westerns. Il se veut plus naturaliste : les armes s'enraient, les tirs au-delà d'une dizaine de mètres ne sont pas précis, les fermiers sont pauvres et la vie est difficile, la maladie peut survenir (Claudia, la femme de Munny meurt de la variole, les cochons élevés par Munny et ses enfants sont atteints de la grippe), les rues sont pleines de boue. L'honneur des duels au pistolet n'existe pas, le second cowboy est assassiné alors qu'il est aux toilettes tandis que le premier agonise lentement après avoir été pris en embuscade. La violence n'est pas glorifiée (le Kid est terrassé par le poids qu'implique un meurtre) et se veut moins spectaculaire que dans d'autres westerns. À l'exception de la confrontation finale, il n'y a pas de fusillade marquante dans le film, les chevauchées de Josey Wales, une arme dans chaque main et fonçant à vive allure sur ses adversaires, sont loin du Wyoming d'*Impitoyable*. Le film interroge la création des mythes. Tout d'abord il reprend des éléments des récits et du conte par ces panneaux à l'introduction et à la conclusion du film. Le texte défile verticalement sous fond de la ferme de William Munny baignée dans la lumière de l'aube et du crépuscule. Le personnage de Beauchamp, un romancier d'abord au service d'English Bob, et qui rejoint par la suite Little Bill sert à questionner le rapport aux mythes de l'Ouest américain. Le personnage écrit une biographie du pistolero anglais selon la version racontée par ce dernier mais cette version et ce récit est un pur fantasme : les actions héroïques du roman ('Le duc de la mort' est le titre du roman) sont en réalité des mensonges. Little Bill raconte à Beauchamp la teneur exacte d'un des passages du livre : il n'a pas tué courageusement un homme menaçant une femme mais il l'a tué car cet homme avait eu une relation avec une femme qui plaisait à English Bob. Ce dernier saoul a attaqué l'autre homme dans le dos mais il rate son tir, son adversaire panique et tire sur son propre pied, English Bob en profite pour viser mais rate une nouvelle fois son

¹⁰⁰ Jean-Etienne PIERI, « Crépuscule d'un genre: Clint Eastwood et le western », *L'art d'aimer*, <http://lartdaimer.free.fr/num/6/eastwood.htm> [consulté 25/08/2025].

tir et son adversaire riposte mais l'arme explose dans sa main laissant l'opportunité à English Bob de se rapprocher pour ne pas louper sa cible. Même les pseudonymes sont des légendes : les deux revolvers, surnom de l'adversaire d'English Bob, ne désignent pas ses armes portées mais se réfèrent à son sexe dont la taille évoque un second canon. Les interactions entre le romancier et le shérif contribuent à déconstruire les mythes de l'Ouest américain. Il y a deux générations qui composent *Impitoyable* : celle de Munny, English Bob et Little Bill qui sont à l'origine de contes du Far West et celle de Beauchamp et du Kid qui reçoivent ces récits sans y avoir assistés et qui contribuent à en faire des légendes. Ces deux derniers sont myopes (le Kid veut toucher la prime pour s'acheter des lunettes) et n'ont pas pu assister aux récits, ils sont contraints de se faire narrer les faits et dépendent donc de la fidélité de la description qui leur est donnée (Beauchamp croit sincèrement ce qu'il a écrit au propos d'English Bob malgré les quelques envolées lyriques de son texte)¹⁰¹. Le film démonte les fondations mythiques de l'Ouest mais montre également qu'une légende se substitue toujours à une autre : Beauchamp devient par la suite le biographe de Little Bill et il est évident qu'il va également écrire sur la fusillade finale et créer la légende de Munny, légende du protagoniste qui est sous-entendue par le carton de fin déroulant et expliquant que les rumeurs indiquent que héros s'en est allé à San Francisco pour se convertir dans le commerce et que les affaires auraient été fructueuses. La disparition dans un fondu enchaîné du personnage d'Eastwood dans ce plan final souligne « l'évanouissement du réel au profit du seul mythe, la mort physique du protagoniste, scellant la victoire sans partage de ce dernier »¹⁰².

Ces mythes du western sont comme les récits religieux ont été écrits par des chroniqueurs avec un point de vue partiel et subjectif et qui ont embelli les événements¹⁰³. Le film interroge le mythe fondateur des États-Unis et dévoile que les États-Unis se sont construits sur la violence. Le fait que le marshal est en train de construire une maison mais la charpente de cette dernière n'a aucun angle droit ce qui provoque des fuites d'eau à la moindre pluie montre les faiblesses et les carences des fondations des institutions américaines.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ M.H. WILSON, *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson...*, op. cit, p.98.

III.3.2 : Une violence ritualisée

La violence des westerns d'Eastwood est à l'instar des cérémonies religieuses très ritualisée. Il y a là une influence de Sergio Leone et de la stylisation des affrontements et des duels qui caractérisent en partie le western-spaghetti. La dimension cérémonielle de la violence chez Eastwood ne se limite pas une volonté de stylisation mais à la répétition de mouvements et de positions dans la manifestation de la violence. Dans *L'homme des hautes plaines*, le lynchage d'un des brigands à coup de fouet par l'étranger est quasi-identique au meurtre du marshal Duncan que l'étranger venge. Le marshal a promis la damnation en Enfer à ses bourreaux avant de s'éteindre¹⁰⁴. Cette dernière se manifeste sous la forme de la vengeance de l'étranger. L'exécution se déroule au même endroit, de la même manière (la même arme : le fouet), et est filmé de façon similaire c'est-à-dire par l'alternance de plans subjectifs de la victime et de plans resserrés sur le visage de l'auteur, entrecoupés par des gros plans sur le visage des habitants de la ville, complices d'indifférence lors de la mort du marshal puis choqués et terrifiés par la vengeance de l'étranger. Un dispositif similaire figure dans *Josey Wales*, le protagoniste affronte ses adversaires de la même manière, il fond sur ses ennemis au galop brandissant un revolver dans chaque main. Sa charge et son mouvement sont systématiquement précédées par le crachat d'encre de seiche par le personnage. La mise en scène suit donc un processus encadré proche de la cérémonie religieuse avertissant la violence surnaturelle qui va être déchaînée. En cela cette ritualisation peut être vue comme un préalable nécessaire à l'invocation d'esprits supérieurs s'abattant sur les ennemis.

La répétition d'éléments ne se limite pas au carcan d'un seul film mais peut résonner entre plusieurs westerns du cinéaste. Le cheval pâle monté par le protagoniste est le même dans *L'homme des hautes plaines* ; *Pale Rider* et *Impitoyable*. Comme le rappelle la prière récitée par Megan et appartenant au Livre de l'Apocalypse, cette monture évoque la mort, le cavalier de l'Apocalypse chevauchant un cheval blême. Le recours au même étalon (ou du moins à un cheval proche) dans les trois films ancre ces trois personnages interprétés par Eastwood dans une iconographie biblique qui se perpétue de film en film. Ce sont des cavaliers apportant avec eux la mort. De même, l'étranger de *L'homme des hautes plaines* et celui de *Pale Rider* font preuve de la même facilité à se débarrasser de leurs adversaires

¹⁰⁴ *The Philosophy of Clint Eastwood...*, op. cit, p.81.

même quand ses derniers sont en grand nombre. Cela culmine dans *Pale Rider*, film dans lequel il n'y a aucun suspense tant le personnage du pasteur semble être intouchable, il est un maître de la violence qui est dans ce film « très maniérée »¹⁰⁵. Lorsque des hommes de main de LaHood attaquent Hull, le pasteur surgit pour la première fois et se débarrasse de ses adversaires munis de bouts de bois en les désarmant sans difficulté et de façon spectaculaire (les bâtons s'envolent les uns après les autres de façon hyperbolique dans un plan assez resserré qui n'est pas sans évoquer un aspect comique). Cette scène n'est pas sans rappeler les films d'arts martiaux et de Kung Fu tout comme un peu plus tard dans le film, le pasteur n'hésite pas à recourir à un coup de pioches dans les parties génitales du géant envoyé par LaHood¹⁰⁶. Un autre exemple atteste de la facilité avec laquelle le pasteur bat ses adversaires : il élimine un par un les adjoints de Stockburn disséminés partout en ville en apparaissant et en se dissimulant alors que Stockburn est lui-même positionné au centre de la ville, dans l'artère centrale et que le pasteur ne pourrait se déplacer sans être aperçu. Cela lui confère une allure spectrale et renforce le caractère d'émissaire divin de l'étranger de *L'homme des hautes plaines* et de *Pale Rider*.

L'affrontement final de *Josey Wales* relève lui-aussi du rituel. Après avoir rattrapé le capitaine Terill qui s'était enfui, Wales se rapproche lentement et le menace de ces deux pistolets en appuyant successivement sur la gâchette de ses deux armes. Le cliquetis répétitif montre que ses barillettes sont vides et accroissent la tension de la scène. Terill tente un geste désespéré et sort son sabre mais il est contré par le héros qui le détourne et l'enfonce dans l'abdomen de son ennemi. L'étirement de la scène et son intensité donnent le sentiment au spectateur d'assister à un sacrifice.

Contrairement aux autres westerns du cinéaste, *Impitoyable* ne cesse pas de désacraliser la violence. Le film veut rendre cette dernière la plus insupportable, c'est pourquoi, les personnages ne s'adonnent pas à de grands bains de sang à l'exception notable de la fusillade finale.

III.3.3 : Eastwood, la légende du western

¹⁰⁵ CAHIERS DU CINEMA, « Clint Eastwood »..., *op. cit.*, p.99.

¹⁰⁶ Philippe ORTOLI, *Clint Eastwood : la figure du guerrier*, Paris, l'Harmattan, 1994, p.157.

Eastwood est un cinéaste qui a une histoire dense avec le genre du western qu'il a marqué de sa personne en tant qu'acteur puis en tant que réalisateur tout en continuant de jouer dans ses films et en se donnant le rôle principal. A l'instar de John Wayne, c'est un acteur qui incarne le genre et les représentations mythifiées qui en découle. Ses rôles dans la trilogie du dollar de Leone tout comme son rôle dans la série *Rawhide*, très grand succès télévisuel, ont attaché Eastwood et son physique au genre du western. Sa silhouette longiligne (Eastwood mesure 193 centimètres), son regard perçant et sa veine temporale gauche gonflée et non dissimulée, qui donne l'impression d'être prompt à exploser à tout instant¹⁰⁷, ont marqué les représentations du cowboy. L'évolution de l'acteur-cinéaste est aussi celle d'un visage et d'une pilosité s'adaptant aux projets : le jeune cowboy fringant, propre et imberbe de *Rawhide* a laissé place à un vagabond sale et mal rasé dans les films de Leone. Lorsqu'il passe derrière la caméra, le réalisateur joue de variations entre ces deux extrêmes qu'il a interprété dans sa carrière : l'étranger de *L'homme des hautes plaines* reprend la pilosité et la saleté de l'homme sans nom de la trilogie du dollar donnant l'impression que le film est un volet supplémentaire de la saga : *Pale Rider* et *Impitoyable* affichent l'acteur avec respectivement un visage bien rasé et coiffé et imberbe dans l'autre film. Josey Wales est quant à lui un personnage qui évolue physiquement le long du film. Le fermier propre et rasé du début du film laisse progressivement place à une barbe développée¹⁰⁸.

Eastwood se donne à chaque fois dans ses westerns le rôle de l'étranger, de celui qui apporte le mouvement dans l'histoire, celui qui rétablit l'équilibre en protégeant les faibles et en sanctionnant les malhonnêtes. Ses personnages sont des hommes d'action et des fins tireurs de surcroît : Josey Wales s'entraîne à tirer pour assouvir sa vengeance après la mort de sa femme et de son fils et devient très rapidement à l'aise avec ses deux pistolets. Ces personnages n'hésitent pas, ils (ré)agissent et savent ce qui doit être fait. Ce sont des personnages qui maîtrisent la situation, maîtrise qui transparaît dans le détachement, l'absence d'émotions, dans le stoïcisme du jeu de l'acteur. Cette capacité à contrôler la situation par la maîtrise des émotions mais aussi du tempo et de l'espace contribue à la supériorité de ces personnages et renforce la dimension divine des protagonistes, l'acteur identique derrière ces rôles devient un mythe, un dieu de la conquête de l'Ouest. Eastwood y conserve l'abstraction de son personnage des westerns italiens en particulier dans *L'homme*

¹⁰⁷ CAHIERS DU CINEMA, « Clint Eastwood »..., *op. cit.*, p.67.

¹⁰⁸ J.-E. PIERI, « Crépuscule d'un genre: Clint Eastwood et le western »..., *op. cit.*

des hautes plaines, ce sont des personnages qui parlent relativement peu et dont les silences sont plus significatifs que la parole. Si les étrangers de *L'homme des hautes plaines* et de *Pale Rider* ressemblent à l'homme sans nom d'Une *poignée de dollars*, c'est également parce que leur passé et les raisons qui les motivent sont obscures et peu explicitées. Il faut attendre la toute fin de *L'homme des hautes plaines* pour déceler la raison qui a poussé l'étranger à débarquer à Lago.

William Munny d'*Impitoyable* est une image inversée des anciens cowboys interprétés par le réalisateur-acteur. Il n'est pas un personnage infaillible et surpuissant, il peine à monter à cheval et n'arrive pas à toucher une bouteille située à une dizaine de mètres. Cette scène renvoie à l'introduction de Josey Wales qui montre l'acteur s'entraînant au tir et qui devient très rapidement un très bon tireur. De même, au début du film, il est à la peine avec son élevage porcin, tombant dans la boue en essayant de séparer les animaux. Là encore le contraste avec Josey Wales est saisissant, le héros du film de 1976 était un laboureur incarnant avec « simplicité une certaine forme de noblesse agraire »¹⁰⁹. Munny se distingue des autres personnages eastwoodiens par son incertitude (il hésite longuement à s'engager dans cette aventure à cause du poids de la morale chrétienne héritée de Claudia, sa défunte femme qu'il mentionne systématiquement comme une sainte) et par sa fragilité : après avoir été battu par Little Bill et frôlé la mort, William Munny confesse à Ned qu'il a peur de mourir. Un tel aveu aurait été inenvisageable dans la bouche des autres cowboys qu'Eastwood a incarné contribuant ici-aussi à démythifier sa personne.

¹⁰⁹ *Ibid.*

Conclusion

Les films d'Eastwood exposent fréquemment des communautés, de taille et de registre divers, confrontées à des problèmes de violence. Face à ces phénomènes, les personnages ont la possibilité de se tourner vers la prière et la religion qui, comme l'indique la présence de motifs bibliques, occupe une place centrale dans le paysage. Toutefois, l'institution cléricale n'est pas capable de juguler cette violence, causée par la corruption et les dérives des institutions politiques avec parfois le concours et la complicité de l'Église. Cette violence force les héros eastwoodiens à s'équiper et à combattre la violence par la violence engendrant un cycle de violence dévastateur. Ce cycle ne trouve de fin satisfaisante soit par l'annihilation des ennemis (*Pale Rider* ; *L'Épreuve de force*) soit dans certains films d'Eastwood que grâce au sacrifice du héros dans un geste d'amour christique permettant l'élévation des membres de la communauté (*Gran Torino*).

Le déchainement de la violence et la multiplication des mauvais hasards ont causé des dégâts et des injustices frappant essentiellement des innocents. Par la multiplication des symboles chrétiens et bibliques, les films d'Eastwood ne cessent de rappeler l'absence d'entité divine à même de protéger les justes et les innocents. Toutefois, à quelques occasions, une force supérieure s'abat sur le monde et permet de corriger les injustices que la justice humaine n'avait pas été capable de réparer. Cette manifestation divine prend soit la forme de miracles soit la forme de l'intervention d'un individu aux caractéristiques exceptionnelles, souvent le héros eastwoodien (de surcroît fréquemment interprété par le réalisateur lui-même). Toutefois, ce héros n'est pas irréprochable, des remords le rongent et le tourmentent, souvent après des erreurs passées. L'intervention du héros eastwoodien n'est pas désintéressée, le protagoniste cherche à racheter ses torts soit en exécutant la vengeance des victimes (*Impitoyable* ; *L'Homme des hautes plaines*) soit en agissant de sorte qu'il obtienne la reconnaissance de personnes justes lui permettant de se racheter et d'accéder au salut et à la rédemption (*Gran Torino* ; *Un monde parfait*).

Chez Eastwood, le cas particulier des westerns qu'il a réalisé est intéressant puisqu'il joue avec des représentations mythifiées qu'il a lui-même contribué à ériger durant sa carrière d'acteur puis celle de réalisateur. Le genre incarne l'opposition entre la nature et la culture, les paysages infinis et purs de l'Ouest américain sont souillés par la laideur des

hommes et de leurs vices. Ce jardin d'Eden devenu Enfer sur Terre punit particulièrement les rares personnes justes qui y habitent. En cela, les westerns d'Eastwood sont plus manichéens que ses autres films. Cet état injuste est renversé par la survenue mystique d'un étranger surpuissant qui extermine les pécheurs et contribue à purifier le Far West, protégeant ainsi les victimes de leurs bourreaux. Cette violence dont fait preuve l'étranger, celui qui bouleverse les rapports de force, s'inscrit dans des pratiques ritualisées qui n'est pas sans rappeler la codification des cérémonies religieuses.

Le recours à des motifs religieux permet d'ancrer la violence dans une optique purificatrice. Il y a dans le cinéma d'Eastwood une tension entre d'un côté le recours à la violence pour se défendre et défendre ses proches et ce qui paraît et juste et de l'autre côté le renoncement à la violence. Cette tension reprend les différences entre l'Ancien Testament (dans lequel il est possible de retrouver nombre de récits violents) et le Nouveau Testament (où la vie de Jésus est un renoncement à la violence et un apprentissage du pardon). De même, la présence d'une iconographie religieuse appuie la compréhension chrétienne de concepts moraux tels que celui de l'équilibre entre l'offensé et l'offenseur. Seul le rétablissement de cet équilibre procure un réel sentiment de justice. Cet équilibre peut être restauré par la violence et la vengeance ou au contraire, par le pardon, un geste fort de celui qui a souffert et qui par conséquent renonce à la violence.

La philosophie libertarienne et l'athéisme du cinéaste ressurgit dans les films analysés. En effet, bien que le metteur en scène puisse incarner des rôles de personnages croyants comme celui de Frankie Dunn dans *Million Dollar Baby*, sa foi reste essentiellement du domaine privé et intime, la liberté de croyance est tout comme toute liberté individuelle un droit inaliénable pour Eastwood (malgré son absence de convictions religieuses). Toutefois, l'institution cléricale tout comme les autres institutions est vivement critiquée dans ses films : elle y est souvent représentée comme au mieux inefficace et inutile (*Gran Torino*) et au pire elle est hypocrite, malfaisante et de mauvais conseils (*Jugé coupable* ; *Million Dollar Baby*) et devient un frein à l'épanouissement des individus. L'épanouissement des individus et leur transcendance peut se réaliser de différentes façons selon Eastwood y compris par la foi mais sa pensée libertarienne mettant l'accent sur le libre-arbitre des agents implique que c'est aux individus de se construire : la foi peut être un pilier (Frankie dans *Million Dollar Baby*) mais les prières sont vaines si elles ne s'accompagnent pas d'action (c'est la leçon qu'hérite Hull et Mordecai respectivement dans *Pale Rider* et *L'homme des hautes plaines*).

L'importance manifeste de la thématique religieuse dans la filmographie d'Eastwood a des influences qu'il est possible de remonter au moins à Don Siegel avec qui Eastwood a beaucoup collaboré en tant qu'acteur et qui a eu une influence majeure sur la carrière de cinéaste d'Eastwood. Il n'est pas anodin que le cinéaste dédicace *Impitoyable*, un film qu'il a préparé pendant de nombreuses années à Sergio [Leone] et Don [Siegel]. De même, Eastwood a insisté pour que son ami réalisateur joue un rôle secondaire dans sa première réalisation (*Un frisson dans la nuit*) dans laquelle Don Siegel incarne un patron de bar ami du personnage principal (interprété par Eastwood). L'influence de Don Siegel est particulièrement visible en observant *L'inspecteur Harry* déjà mentionné en introduction. Ce personnage et le film éponyme ont servi de matrice à Eastwood tant par le rôle d'individu gardant ses distances avec le système que par le recours à des motifs religieux. Le premier affrontement entre Harry et Scorpio se déroule sous un néon 'Jésus vous aime' et à la fin du second affrontement entre les deux personnages, la caméra s'élève à l'instar des plans aériens qui ont été décrits ici. De même, dans le troisième volet de la saga, *L'inspecteur ne renonce jamais* (réalisé par James Fargo), le groupe terroriste activiste a pour base et campement une église.

Table des illustrations

Figure 1 : l'église de Lago qui bouche l'horizon de la ville	13
Figure 2 : le traveling vertical lorsque Jimmy apprend le décès de sa fille.....	17
Figure 3 : le montage à la suite de l'accident de Maggie	18
Figure 4 : le fusil à la place d'un crucifix	20
Figure 5 : les deux confessions de Walt.....	22
Figure 6 : le séquestrateur et ses deux attributs renvoyant à la religion chrétienne	27
Figure 7 : la croix tatouée sur le dos de Jimmy (Sean Penn).....	31
Figure 8 : la croix formée par la poignée de mains de Frankie et Maggie	36
Figure 9 : la mort de Walt (Gran Torino).....	38
Figure 10 : les cicatrices sur le dos du personnage principal de Pale Rider.....	63
Figure 11 : la ville de Lago renommée 'Enfer' par l'étranger.....	69
Figure 12 : à gauche, les montagnes de Pale Rider lors de la prière de Megan, à droite, la ville de Big Whiskey au début d'Impitoyable.....	73
Figure 13 : la beauté des paysages : un champ de blé (Impitoyable) à gauche et l'étendue du désert (Josey Wales) à droite	74

Corpus de films

EASTWOOD, Clint. *L'homme des hautes plaines*. Warner Bros. 1973, 105 minutes.

EASTWOOD, Clint. *Josey Wales hors-la-loi*. Warner Bros. 1976, 135 minutes.

EASTWOOD, Clint. *L'épreuve de force*. Warner Bros. 1977, 109 minutes.

EASTWOOD, Clint. *Pale Rider*. Warner Bros. 1985, 116 minutes.

EASTWOOD, Clint. *Impitoyable*. Warner Bros. 1992, 131 minutes.

EASTWOOD, Clint. *Un monde parfait*. Warner Bros. 1993, 138 minutes.

EASTWOOD, Clint. *Minuit dans le Jardin du bien et du mal*. Warner Bros. 1997, 155 minutes.

EASTWOOD, Clint. *Jugé coupable*. Warner Bros. 1999, 127 minutes.

EASTWOOD, Clint. *Mystic River*. Warner Bros. 2003, 137 minutes.

EASTWOOD, Clint. *Million Dollar Baby*. Warner Bros. 2004, 132 minutes.

EASTWOOD, Clint. *Gran Torino*. Warner Bros. 2008, 116 minutes.

Bibliographie

Ouvrages et livres :

AMIEL, Vincent, COUTÉ Pascal. *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain (1980-2002)*. Paris : Klincksieck, 2003. 187p.

ARASSE ,Daniel. *Histoires de peintures*. Paris : Gallimard, 2006. 360p.

AZOULAY, David. *Hollywood, le prêtre et le nabab : cinéma et religion aux États-Unis de 1934 aux années 2000*. Levallois-Perret : Bréal, 2015. 490p.

BARNETT, Christopher B., ELLISTOJ Clark J. *Scorsese and Religion*. Leiden : Brill, 2019. 336p.

BUSCOMBE, Edward. *Unforgiven*. Londres : BFI Publishing, 2004. 96p.

CAZENAVE, Michel, COLLET Jean. *Petite théologie du cinéma*. Paris : éd. Du Cerf, 2014. 146p.

CLAYTON, Brian B., McCLELLAND, Richard T (dir.). *The Philosophy of Clint Eastwood*. Lexington : University Press of Kentucky, 2014. 232p.

DEVICTOR, Agnès, FEIGELSON, Kristian (dir.). *Croyances et sacré au cinéma*. Coll. Cinémaction (134). Condé-en-Normandie : Charles Corlet, 2010, 241p.

DUREAU, Christian. *Clint Eastwood*. Paris : Didier Carpentier, 2005. 109p.

FABIANI, Jean-Louis, *Clint Eastwood*. Paris : La Découverte, 2020. 128p.

GIRGUS, Sam B. *Clint Eastwood's America*. Cambridge : Polity Press, 2014. 311p.

GRUNERT, Andrea. *Dictionnaire Clint Eastwood*. Paris : Vendémiaire, 2016. 251p.

LEGRAIN, Olivier. *Le cinéma sacré hollywoodien*. Paris : Honoré Champion, 2014. 257p.

MAROY, Jean-Luc. *L'écran et le miroir : théologie et cinéma : les sources du dialogue*. Coll. Donner raison (76). Bruxelles : Lessius, éditions jésuites, 2020. 360p.

OBADIA, Paul. *Mystic River*. Liège : Céfal, 2010. 112p.

ORTOLI, Philippe. *Clint Eastwood : la figure du guerrier*. Paris : l'Harmattan, 1994. 203p.

SIMSOLO, Noël. *Clint Eastwood : Un passeur à Hollywood*. Paris : Cahiers du cinéma, 2006. 278p.

VAUX, Sara Anson. *The Ethical Vision of Clint Eastwood*. Cambridge : WM. B. Eerdmans, 2012, 259p.

WILSON, Michael Henry. *Clint Eastwood : entretiens avec Michael Henry Wilson*. Paris : Cahiers du cinéma, 2007, 215p.

Articles de revues académiques ou chapitres d'ouvrages :

AVOND, Dominique, « Monothéismes et cinéma ». *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, numéro spécial, 04/06/2012, disponible sur : <https://journals.openedition.org/cerri/1055> [consulté le 17/12/2024]

BERKOWITZ, Roger, CORNELL, Drucilla. « Parables of Revenge and Masculinity in Clint Eastwood's *Mystic River* ». *Law, Culture and the Humanities*, vol.1, n°3, 01/10/2005, disponible sur : <https://doi.org/10.1191/1743872105lw025oa> [consulté le 25/11/2024]

CHÂTON, Gwendal. « Entre revendication artiste et gramscisme de droite : le cinéma de Clint Eastwood comme apologie du libertarianisme américain ». *Quaderni*, vol.86, n°1, 29/12/2015, p. 39-54, disponible sur : <https://shs-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-quaderni-2015-1-page-39> [consulté le 17/12/2024]

CHIDELLA, Upendra. « The Ethical Vision of Clint Eastwood ». *Journal of Religion & Film*, vol.17, n°2, 10/2013, disponible sur : <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol17/iss2/5/> [consulté le 25/11/2024]

HÖSLE, Vittorio, ROCHE, Mark W. « Cultural and Religious Reversals in Clint Eastwood's *Gran Torino* ». *Religion & the Arts*, vol.15, n°5, 01/10/2011, p. 648-679, disponible sur : <https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=43126c7c-cfca-3210-8a58-57205f86eae6> [consulté le 28/08/2025]

JEWETT, Robert. « The Gospel of Violent Zeal in Clint Eastwood's *Unforgiven* ». *Christianity and Literature*, vol.47, n°4, 1998

JONES, Belinda Emelin. « The Redeemer Figure in Clint Eastwood Films and its Ideological Implications ». *Andean Research Journal*, vol.8, 2021

KOZLOVIC, Anton Karl. « The Cinematic Christ-Figure ». *The Furrow*, vol.55, n°1, 2004, p. 26-30, disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/27664881> [consulté le 25/11/2024]

KOZLOVIC, Anton Karl. « Postmodernism, Christianity and the Hollywood Hermeneutic ». *Kritikos: An International and Interdisciplinary Journal of Postmodern Cultural Sound, Text, and Image*, 01/12/2004, disponible sur : <https://intertheory.org/kozlovic.htm> [consulté le 28/08/2025]

NIEUWJAER, Raphaël. « Clint Eastwood ou la possibilité du miracle ». *Études*, n°7, 29/06/2022, p. 99-110, disponible sur : <https://shs.cairn.info/revue-etudes-2022-7-page-99> [consulté le 25/08/2025]

PETITJEAN, Vincent. « ‘Sous les yeux de l’Occident’ avec American Sniper de Clint Eastwood ». *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n°121, 01/10/2015, p. 10-13, disponible sur : <https://journals.openedition.org/temoigner/3093> [consulté le 25/11/2024]

PIERI, Jean-Etienne. « Crépuscule d’un genre : Clint Eastwood et le western ». *L’art d’aimer*. Disponible sur : <http://lartdaimer.free.fr/num/6/eastwood.htm> [consulté le 25/08/2025]

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio. « Absolving the American guilt : forgiveness and purification in Clint Eastwood’s cinema ». *Church, Communication and Culture*, vol.6, n°2, 01/07/2021, p.157-174, disponible sur : <http://dx.doi.org/10.1080/23753234.2021.1960874> [consulté le 25/11/2024]

SHARON, Roubach. « In the name of the Father, the Daughter and Eddie Scrap : Trinitarian Theology in Million Dollar Baby ». *Journal of Religion & Film*, vol.11, n°1, 04/2007, disponible sur : <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol11/iss1/2/> [consulté le 17/12/2024]

STONE, Bryan P. « Religion and Violence in Popular Film ». *Journal of Religion & Film*, vol.3, n°1, 04/1999, disponible sur : <https://web.archive.org/web/20061115165510/http://www.unomaha.edu/jrf/Violence.htm> [consulté le 03/09/2025]

SZLAMOWICZ, Jean. « Le discours cinématographique de Clint Eastwood : individualisme et humanisme ». *Raisons politiques*, vol.38, n°2, 26/10/2010, p. 49-66, disponible sur : <https://shs.cairn.info/revue-raisons-politiques-2010-2-page-49> [consulté le 25/11/2024]

Articles d'encyclopédie :

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. « atonement ». *Encyclopaedia Britannica*, 26/09/2023, disponible sur : <https://www.britannica.com/topic/atonement-religion> [consulté le 10/09/2025]

GOETSCHER, Roland. « Livre d'Esther ». *Encyclopaedia Universalis*, 19/01/1999, disponible sur : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/livre-d-esther> [consulté le 11/09/2025]

JEANCOLAS, Jean-Pierre. « Million Dollar Baby (C. Eastwood) ». *Encyclopaedia Universalis*, 30/10/2009, disponible sur : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/million-dollar-baby> [consulté le 30/08/2025]

MAGNY, Joël. « Clint Eastwood (1930-) ». *Encyclopaedia Universalis*, 02/11/2007, disponible sur : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/clint-eastwood> [consulté le 30/08/2025]

MURTOFF, Jennifer. « Jonah ». *Encyclopaedia Britannica*, 12/06/2025, disponible sur : <https://www.britannica.com/biography/Jonah-biblical-figure> [consulté le 10/09/2025]

VIVIANI, Christian. « Gran Torino (C. Eastwood) ». *Encyclopaedia Universalis*, 15/03/2010, disponible sur : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gran-torino> [consulté le 30/08/2025]

Magazines et blogs :

CAHIERS DU CINEMA. « Clint Eastwood ». *cahiers du cinéma*, hors-série cinéastes, n°4, 2024, 129p.

COSTES, Jean-Philippe. « Clint Eastwood et la notion d'équilibre ». *Hors Champ*, 2009, disponible sur : <https://horschamp.qc.ca/article/clint-eastwood-et-la-notion-d8217quilibre> [consulté le 25/11/2024]

GHERRA, Stefania. « 'Vengeance' : cinq penseurs vous servent un plat qui se mange froid ». *Philosophie magazine*, 29/05/2023, disponible sur : <https://www.philomag.com/articles/vengeance> [consulté le 09/09/2025]

GRUNERT, Andrea. « Du justicier au passeur de drogues : Clint Eastwood, cinéaste-acteur ». *Le blog Droit et cinéma*, 01/05/2020, disponible sur : <https://lesmistons.typepad.com/blog/2020/05/du-justicier-au-passeur-de-drogues-clint-eastwood-cin%C3%A9aste-acteur.html> [consulté le 25/08/2025]

OLIVEIRA, Victorine de. « Justice ou vengeance : comment faire la différence ». *Philosophie magazine*, 01/12/2023, disponible sur : <https://www.philomag.com/articles/justice-ou-vengeance-comment-faire-la-difference> [consulté le 09/09/2025]

WINK, Walter. « The Myth of Redemptive Violence ». *Sojourners*, 04/1992, disponible sur : <https://sojo.net/magazine/april-1992/myth-redemptive-violence> [consulté le 02/09/2025]

Podcasts :

FRANCE CULTURE. *La loi du cow-boy : épisode 1/4 du podcast Philosophier avec Clint Eastwood*. 49 minutes. (Les Chemins de la philosophie). En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/la-loi-du-cow-boy-5185865> [consulté le 30/08/2025]

France CULTURE. *Quelle justice ? Vengeance et rédemption : épisode 2/4 du podcast Philosophier avec Clint Eastwood*. 48 minutes. (Les Chemins de la philosophie). En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/quelle-justice-vengeance-et-redemption-4211926> [consulté le 30/08/2025]

France CULTURE. *La vieillesse nous rend-elle sage : épisode 3/4 du podcast Philosophier avec Clint Eastwood*. 49 minutes. (Les Chemins de la philosophie). En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/la-vieillesse-nous-rend-elle-sage-6666451> [consulté le 30/08/2025]

France CULTURE. *Eastwood est-il libertarien ? : épisode 4/4 du podcast Philosophier avec Clint Eastwood*. 50 minutes. (Les Chemins de la philosophie). En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/eastwood-est-il-libertarien-7522760> [consulté le 30/08/2025]