



**The bridges of madison
county (sur la route de
madison - clint
eastwood 1995)
aventure familiale,
voyage abyssal,
parcours initiatique**

Philippe Morice

Robert Kincaid est venu à moi le 16 août 1965, un lundi. Il cherchait le pont Roseman. C'était une chaude fin d'après-midi et il conduisait une camionnette nommée Harry...[1]

routes et ponts du comté de madison

A la mort de Francesca, le notaire chargé d'exécuter ses dernières volontés informe ses enfants, Carolyn et Michael, du vœu de leur mère d'être incinérée et que ses cendres soient jetées du pont de Roseman. D'abord surpris par cette demande inhabituelle dans l'Iowa conservateur (« *c'était considéré comme un acte subversif* » [2]), les enfants apprennent bientôt, par le journal que Francesca leur a légué, sa rencontre avec un photographe du *National Geographic Magazine* qui, trente ans auparavant, a immortalisé les pittoresques ponts couverts du comté.

Un jour de 1965 donc, après le départ de son mari Richard (Jim Haynie) et de ses enfants pour la foire de l'Illinois voisin, Francesca Johnson (Meryl Streep) guide le photographe Robert Kincaid (Clint Eastwood) égaré dans la campagne de l'Iowa. Plus tard elle l'invite à dîner, hospitalière mais aussi attirée par l'œil ouvert sur le monde que représente le photographe à ses yeux. Ils se découvrent des goûts communs, pour le blues, pour la poésie de Yeats. Robert l'étonne par sa disponibilité, sa liberté d'aller et venir, capable, en passant par Bari - et attiré par cette petite ville italienne où l'on ne fait généralement que passer et où elle-même a vu le jour - de descendre du train par simple curiosité et de s'y promener « sans y connaître personne »... La délicatesse de Robert Kincaid séduit Francesca Johnson : il lui offre des fleurs des chemins, l'aide à préparer le dîner, partage avec elle cigarettes et bières rafraîchies dans la glacière du pick-up. Sa fidélité à lui-même gomme entre eux les barrières des conventions : « Les vieux rêves étaient des bons rêves, dit-il le premier soir à Francesca. Ils ne se sont pas réalisés, mais je suis content de les avoir eus. » Il s'établit bientôt entre Robert et Francesca une relation amoureuse passionnée qui dure quatre jours, jusqu'au retour d'Illinois de Richard et des enfants. Francesca refuse de partir avec Robert qui lui reste fidèle jusqu'à sa mort.

Trente ans plus tard, Francesca demande à ses enfants, non pas d'être enterrée auprès de Richard Johnson, leur père et son mari, mais que ses propres cendres s'en aillent rejoindre celles de son amant de quatre jours qu'elle a elle-même jetées du même pont de Roseman quelques années auparavant, en 1982, l'année de la mort de Robert Kincaid.

La réaction de Michael (Victor Slezak) est violente : pour lui, l'idée qu'il n'y ait pas de tombe où aller honorer le souvenir de sa mère est tout simplement inconcevable ; et puis il ne peut pas admettre que sa propre mère ait pu avoir une relation avec un autre homme que son père, relation qui plus est décrite en détail par Francesca dans les pages où elle confie ses quatre jours passés avec Robert : « *Et, oui, nous avons fait l'amour dans cette pièce, dans la chambre, dans l'herbe et à peu près dans tous les endroits que vous pouvez imaginer.* » Carolyn (Annie Corley), elle, s'étonne que sa mère ne se soit jamais confiée à elle : sans doute n'a-elle jusque-là jamais imaginé sa propre mère comme capable de désirs non plus que de plaisir. Les propres enfants de Francesca Johnson réalisent tout à coup que leur mère leur est peut-être moins connue que de ce photographe de passage qui n'a partagé que quatre jours de son existence.

Après la relation du dernier regard que les amants échangent sous un déluge de pluie comme sous un infini de larmes, Carolyn et Michael, au bout de leur deuil, accèdent finalement à sa dernière volonté et dispersent ses cendres depuis le pont de Roseman, d'où elles se mêlent à celles de Robert. Carolyn prévient alors son mari qu'elle prend du temps pour s'occuper d'elle-même. Michael

retourne vers sa femme, s'inquiétant soudain de son bonheur.

généalogie romanesque

Le roman de Waller a trouvé Eastwood sur sa route. Des récurrences familières aux habitués de l'univers eastwoodien font paradoxalement de ce récit larmoyant un élément de cet univers hiératique et violent. A l'image d'un Welles détournant *La Dame de Shanghai* pour servir son projet artistique, Eastwood tord littéralement le récit pour l'intégrer à son monde et faire travailler les résonances entre ce monde et le roman dans le sens de son interrogation perpétuelle sur l'univers personnel qu'il propose en partage. « *Je voulais que les gens, en nous voyant, pensent à eux, à leurs propres relations amoureuses. Tout le monde, à un moment de sa vie, a eu, ou a rêvé, une grande histoire d'amour. [...] J'ai été ce type [3]* », dit-il. Et certaines caractéristiques des personnages eastwoodiens incarnés ou non par l'acteur, se retrouvent au fil des lignes. Ainsi Robert Kincaid est-il « *un personnage insaisissable. A certains moments, il semble presque ordinaire. A d'autres, éthéré, voire irréel* ». C'est ce que les gens qui l'ont approché, et plus particulièrement les femmes, disent de Charlie Parker [4]. C'est l'une des caractéristiques de Jim Williams et de certaines figures qui l'entourent dans la bonbonnière de Savannah, cadre faussement doré d'un autre best-seller, écrit par John Berendt en 1988 et porté à l'écran par le même Eastwood [5]. C'est enfin ce que Kate (Laura Linney) dit de son père Luther Whitney [6].

« *J'ai parfois l'impression que tu as vécu très longtemps, plus qu'une vie, et que tu as voyagé dans des contrées secrètes auxquelles le reste d'entre nous ne peut même pas rêver* », lit-on encore. William Munny, aboutissement d'une longue lignée de personnages eastwoodiens depuis la préhistoire leonienne, ne parle pas autrement de lui-même et de son errance dans les tréfonds de l'âme humaine : « *J'ai tué des femmes et des enfants, j'ai tué à peu près tout ce qui marche ou qui rampe à un moment donné de son existence... [7]* ».

Et si « *Certaines choses, les choses magiques, ont besoin d'être vues comme un tout. Si on les fragmente, elles disparaissent* », encore une fois, les mots de Waller évoquent l'univers eastwoodien : le Preacher accède par sa venue à la prière de la jeune Megan [8] ; la magie noire baigne Savannah par les yeux sans regard de la sorcière Minerva - « *To understand the living, you got to commune with the dead* », si tu veux comprendre les vivants, tu dois communier avec les morts [9] - ; l'éparpillement déchire le chasseur blanc et son cœur noir et les tambours propagent la nouvelle après la mort du guide Kivu [10] ; la défiguration et le démembrement de la créature interviennent comme un leitmotiv depuis la première apparition de l'Homme Sans Nom mis en pièces [11] jusqu'à sa dernière incarnation à ce jour, ce Terry McCaleb dont la cicatrice cache l'absence de cœur usé - en a-t-il d'ailleurs jamais eu un, lui demande un de ses anciens collègues ? - et son remplacement par celui d'une jeune femme morte de mort violente [12].

« *Elle s'interrogeait sur cet homme (...) qui ressemblait au vent. Et bougeait comme lui. En venait peut-être* ». C'est l'apparition d'English Bob (Richard Harris), double fantômatique dont la vue terrifie William Munny [13] ; c'est l'apparition/disparition du Preacher aux yeux du marshal Stockburn (John Russell), incrédule de voir cet homme se dresser devant lui [14]. Plus loin, au-delà de l'univers eastwoodien - et de sa généalogie leonienne de l'Homme Sans Nom allant et venant entre la maison des Baxters et celle des Rojos [15] -, c'est la figure que nous avons déjà proposée [16] comme étant en partie à l'origine, fondatrice de cet univers eastwoodien : Abe Kelsey émane ainsi du vent qui le fait apparaître et disparaître aux yeux des frères Zacchary [17].

« *Je me souviens de toi, Robert Kincaid. Peut-être le Haut Maître du Désert avait-il raison. Peut-être*

étais-tu le dernier. Peut-être les cow-boys sont-ils tous en voie de disparition aujourd'hui ». Eternelle réincarnation donc de ce Kelsey - dont la plainte sur l'injuste châtement dont il est la victime hante son errance -, la créature eastwoodienne peut par ces mots faire retour comme William Munny refuse la sanctification du biographe W. W. Beauchamp (Saul Rubinek) [18], et ce malgré l'injonction fordienne d'imprimer la légende si elle s'avère plus belle que la réalité [19]. Et ce souci d'honnêteté allié à un tel retour éternellement recommencé rejoint la fidélité à ses rêves dont Robert Kincaid parle à Francesca et dont *Space Cowboys* est, à ce jour, une joyeuse illustration.

La matière du roman est donc littéralement *tordue* pour résonner au mieux avec le matériau constitutif de l'univers eastwoodien. Ainsi Harry n'est plus Harry, la camionnette de Robert redevient simple camionnette dont la fonction est de transporter la créature, d'être le véhicule de son apparition depuis l'autre côté de l'horizon et de sa disparition derrière le rideau de pluie, de cette eau qui est, dans le cinéma d'Eastwood, signe avant-coureur de mort. Ainsi Le film débute par une arrivée depuis l'autre côté de l'horizon, celle de Michael dans la maison où l'attend sa sœur Carolyn. Ainsi Francesca est originaire non plus de Naples, qui est une fin en soi (« voir Naples et mourir... »), mais de Bari qui n'est que le talon de la botte, un lieu de passage et d'embarquement vers la Grèce et l'Orient, une frontière symbolique entre l'occidentale Europe et l'orient inabordable. Ainsi il n'y a plus de témoins à l'histoire qui nous est racontée - la station Texaco largement citée dans le roman comme étant le centre de la vie sociale de Winterset a pratiquement disparu - pour signifier simplement un champ et un hors-champ, ici et là-bas, présent et passé, tous deux diégétiques parce que toujours par l'un des sept membres de la « famille » Johnson (voir infra).

Pour lier cela, le point de vue principal - qui dans le livre est celui de Robert dont on nous raconte l'histoire avant et après sa rencontre avec Francesca - glisse vers Francesca elle-même, point de vue qu'elle lègue à ses enfants. C'est dans la lignée de l'œuvre eastwoodienne d'offrir au partenaire le privilège de détenir l'œil du film, focalisant le regard sur sa propre créature. Ainsi Mitch Leary (John Malkovich) [20] est le tout puissant détenteur du regard sur Frank Horrigan. Ainsi Butch Haynes (Kevin Costner) [21] a l'antériorité du regard sur son poursuivant Red Garnett. Ainsi Buddy Noone (Jeff Daniels) [22] offre, de l'autre côté de la panne où est amarré son bateau, la découverte imprenable sur le quotidien de Terry McCaleb. En plus de cette mouvance du regard, il ne fait ici aucun doute que l'intérêt centré sur le personnage de Francesca permet d'instaurer le processus initiatique qui replace Carolyn et Michael au centre des préoccupations du cinéaste, leur faisant rejoindre la longue lignée des enfants du corpus eastwoodien : le nain Mordecai (Billy Curtis) [23] ; Raymond (Mason Lucero), le fils de la femme dont il porte le cœur [24] ; Hawk (Tommy Lee Jones) et ses rêves gardés intacts ; [25] Jamie (Sam Bottoms) [26] ; Megan Wheeler (Sydney Penny) [27] ; Schofield Kid le myope (Jaimz Woolvett) [28] ; Whit (Kyle Eastwood), neveu diégétique de Red Stovall [29] et fils de son producteur, metteur en scène et acteur principal. Ces enfants initiés ont vécu une dernière incarnation sous les traits et les regards inconsolables de Jimmy Markum (Jason Kelly/Sean Penn), Dave Boyle (Cameron Bowen/Tim Robbins) et Sean Devine (Connor Paolo/Kevin Bacon) [30].

>>>

famille, je vous ai

Ce déplacement du point de vue de la mère vers ses enfants permet ici de mettre en place le processus de legs familial de la conscience sexuée, autorisant que Carolyn et Michael opèrent à leur

tour ce que Francesca a pratiqué avant eux : nous assistons donc à la relation d'une histoire de famille. Le père, Richard Johnson, est aux dires de sa femme un homme *clean* - propre, net, lisse - dont la bonté et l'amour pour Francesca n'ont d'égal que sa capacité à oublier toute fantaisie dans son addiction au travail. C'est un bon père, un bon mari, insiste Francesca avec le regard de quelqu'un qui dit inconsciemment le contraire. Le fait que cette confiance s'adresse à celui qui va devenir son amant dans les prochaines vingt-quatre heures n'exprime que plus fortement le sentiment de regret. Et le mystère demeure sur l'absence de réaction de Richard à la peine de sa femme, après la dernière apparition de Robert de l'autre côté du carrefour noyé par la pluie. Qu'a-t-il deviné, senti chez sa femme qu'il semble connaître et vénère au point qu'on n'imagine pas que pareille aventure puisse lui arriver ?

La mère, Francesca, est une étrangère dans le pays où elle vit, comme son mari était un étranger dans l'Italie où il est retourné la chercher. Enseignante, initiatrice donc, elle a fini, suivant le désir de son mari, par abandonner un métier dans lequel elle mettait plus qu'une simple conscience professionnelle : fermière de fait, elle s'astreint « de son plein gré » aux travaux des champs qu'elle n'envisage même pas d'interrompre quand son mari lui offre de les accompagner. Comme le lui dira Robert en la quittant le premier soir : « Don't kid yourself, Francesca, you're anything but a *simple woman* ! [31] »

Carolyn est une enfant du baby-boom de l'après-guerre. Insouciante, elle écoute la radio et se fiche des usages comme des grâces que l'on est encore supposé dire en se mettant à table :

↳ Would you like to say grace ? lui demande sa mère.

↳ Grace ! lâche machinalement Carolyn.

Carolyn adolescente possède un taureau de concours que l'on va vendre à la foire. Le taureau gagne le prix mais Carolyn ne peut se résoudre à vendre la bête. La vie de Carolyn adulte est, à ce qu'elle dit elle-même, un désastre affectif, au point qu'elle décide, après le deuil de sa mère, de rester quelque temps dans sa maison d'enfance pour s'y retrouver elle-même : « Personne ne m'oblige à rester », confie-t-elle à son frère, marquant ainsi sa différence avec sa mère.

Michael est le fils porteur des attributs que lui confère son futur héritage des fruits du travail de ses parents : il porte la salopette, travaille avec son père. Il est le pendant du fils de Josey Wales [32] , ou de Whit, le neveu de Red Stovall [33] . Plus tard, confronté au récit de l'aventure amoureuse de sa mère, il avoue ce sentiment du prince de la famille qui ne peut concevoir que celle qui lui a donné le jour puisse avoir besoin de quelqu'un d'autre que lui.

Mais la famille prend ici un sens plus large : au-delà de ses membres traditionnels dûment représentés - le père, la mère, la fille et le fils que nous venons de présenter -, viennent s'agrouper à cette cellule de base un certain nombre d'éléments périphériques.

Le premier de ces éléments est Betty (Phyllis Lyons), la femme de Michael. Son statut de pièce rapportée lui confère le privilège du regard sans complaisance, parfois à la limite de l'iconoclastie : lorsqu'elle découvre les photographies de sa belle-mère prise par Robert, elle remarque tout de suite que Francesca ne porte pas de soutien-gorge, remarque tout à fait déplacée tout autant qu'incompréhensible pour Michael. Lorsqu'elle demande sur un ton pathétique au notaire si sa belle-mère ne lui a rien laissé, le notaire prend un air navré mais est bien incapable de lui révéler que Francesca lui a légué le plus beau cadeau qu'elle pouvait lui faire, son propre fils, qui lui reviendra adulte révélé une fois acceptés l'amour et la mort de sa mère. Enfin, à l'image du mâle qu'on éloigne - le taureau - pour que l'amant initiateur puisse faire son entrée et réaliser le désir d'amour de Francesca, de même Betty est la femelle que l'on met à l'écart dans un motel voisin, le temps que s'accomplisse la transformation de son mâle.

Le deuxième de ces éléments est Lucy Redfield (Michelle Benes), personnage/signe-avant-coureur de ce que risque Francesca, figure remarquable du choix de la vie et de ses dangers. Certes, Lucy

Redfield provoque le destin en ne distinguant pas les territoires des uns et des autres du sien propre au moment de son aventure avec Monsieur Delaney. Sa démarche se solde alors par un rejet de la part de ses concitoyens et sa mise au ban de la microsociété de Winterset. Après la mort de Robert, Francesca se rapproche d'elle qui lui sert de repère à son insu. Lucy Redfield, alors promue au rang de nouvelle Madame Delaney, devient sa meilleure amie, dépositaire du secret de Francesca, et assiste à la cérémonie intime et familiale au cours de laquelle Carolyn et Michael jettent les cendres de leur mère depuis le pont de Roseman.

Le troisième élément rapporté et septième membre de la famille est bien entendu Robert Kincaid lui-même, par qui l'évolution est rendue possible : l'évolution de la mère vers la connaissance de soi ; l'évolution du fils qui accepte que sa mère soit aussi une femme comme la sienne sans être pour autant la sienne ; l'évolution de la fille qui s'accepte comme femme capable de choisir de ne pas rejoindre son mari ; l'évolution de Lucy Redfield, acceptée enfin par cette société qui l'a rejetée pour conduite non conforme à l'hypocrisie ambiante - « *fais ce qui te plaît, mais ne te fais pas surprendre...* » - ; la possible évolution de Richard prenant conscience des regrets de sa femme ; l'ultime évolution de Robert lui-même réalisant, après toutes ces années, qu'il n'a fait de la photographie son métier que pour venir un jour à la rencontre de Francesca.

⋮→ Vous ne regrettez pas de ne pas avoir de famille ? lui demande Francesca le premier soir.

⋮→ Personne n'est tenu d'avoir une famille, répond Robert, sans aucun état d'âme.

Et paradoxalement, Robert Kincaid se révèle au final un membre de cette famille Johnson, au point que Francesca en lègue la mémoire à ses propres enfants.

C'est donc une histoire de famille qui ne peut se passer qu'en l'absence paradoxale d'une partie de cette famille, pour que cela puisse être un jour "révélé", recréé par le legs de Francesca qui instaure le processus initiatique et amène Carolyn et Michael au stade d'adultes responsables.

mots en jeux

Aventure familiale, voyage abyssal, parcours initiatique, ces mots assemblés nous permettent de sillonner cette famille de rencontre.

Evènement fortuit, entreprise comportant une part d'inconnu ou dont la réussite est douteuse, liaison amoureuse le plus souvent superficielle et sans lendemain : l'aventure est un évènement support du romanesque littéraire et cinématographique. Comme dans l'image, la vie a quelque chose d'une aventure et un accessoire en atteste : le titre rouge du magazine américain Life émerge du sac de voyage de Robert Kincaid que Francesca découvre à l'arrière de son pick-up.

Le concept de *famille* et la généalogie qui en découle supposent la transmission, une paternité, un héritage, une ressemblance aussi. Celle-ci peut enfouir d'autres sentiments, ceux d'une appartenance à un règne différent de celui clairement défini : ainsi Francesca assure-t-elle son chien, qu'elle dit ne pas aimer et qui se jette dans ses bras, d'une ressemblance avec elle-même dans la solitude et le mutisme sur ses sentiments véritables. Francesca vient de Naples dans le roman, de Bari dans le film [34] . Ce déplacement est intéressant en ce que Bari n'est qu'un lieu de passage, alors que Naples peut être un but de voyage, ne serait-ce que pour y mourir... La *famille*, ça peut commencer par la définition d'une généalogie, et cette caractéristique de Bari est d'importance, qui peut rejoindre la déclaration de ressemblance avec le chien : la modestie de Francesca l'incite à ne pas se mettre en avant, à faire en sorte qu'on ne la regarde pas, qu'on ne descende pas en route pour lui rendre visite. Parallèlement, la généalogie de la créature eastwoodienne fait remonter sa naissance à un moment de l'histoire du cinéma italien incarné par le

jeune impétrant Sergio Leone. Cet événement est régulièrement revisité par la créature, ici dans l'évocation itérative du voyage de Robert Kincaid qui l'a amené à descendre du train à Bari, plus tard sous les traits de Frank Corvin contemplant cette même Italie depuis les confins de l'espace [35]. Et il n'est pas indifférent que l'aventure entre Robert et Francesca se déroule dans la propre maison de Francesca, lieu de sa propre *famille*, au point que trente ans après cette aventure, la maison n'a pas changé, pérenne : même papier aux murs, mêmes meubles et personnages vieillissés, Carolyn et Michael sont décidément chez eux dans cet univers cosmique qu'ils vont redécouvrir et qui va les transformer. La *famille*, ce sont donc des individus, des personnes qui se connaissent ou non, se fréquentent ou non. « Familiers », ils se découvrent, comme Robert et Francesca, des convergences : Yeats, Byron et les phalènes, le blues et Johnny Hartmann, l'Italie évoquée plus haut. Pour eux existe la possibilité de s'émerveiller en découvrant Bari ou en regardant tout simplement au-dessus de soi ces insectes dans la lumière comme les étoiles dans le ciel. Individus donc, familiers mais aussi *personae*. « *Image d'une star telle que construite par ses rôles et ce qu'on "sait" de lui [36], la persona eastwoodienne est composée d'une multitude d'images, de personæ évoluant dans les époques, des lieux, des couches sociales et situations dramatiques différentes sans que la déterminante première de cette persona, le héros solitaire, soit forcément effacée.* » [37] Et la *persona* d'une Meryl Streep vient alors télescoper celle-là pour que naisse l'émotion de la rencontre avec les archétypes définis par les personnages. Ne manque plus que l'œil par lequel notre regard parvient, après cette plongée abyssale, jusqu'à cette rencontre, ici filmée par l'un des protagonistes s'arrogant le point de vue de l'autre...

Et le *voyage* commence par un départ et se termine par une arrivée, un retour pour certains. Partir à la rencontre de l'autre, arriver au terme de son *voyage*, ailleurs. Partir vers l'inconnu, c'est aller à la découverte ; partir vers le connu, c'est redécouvrir : ici, on peut penser que le fait que Carolyn et Michael reviennent sur les lieux de leur enfance signifie une démarche symbolique plutôt qu'un événement anecdotique tel que cela peut apparaître au premier abord. Eastwood nous a habitués à ce genre de circonvolutions. Dans nombre de rituels initiatiques, il est fait mention du *voyage* nécessaire de l'enfant ou de l'impétrant, partir symboliquement pour revenir changé, chargé d'un savoir nouveau. Ici, les enfants doivent partir pour que l'étranger, vecteur de l'initiation, puisse arriver dans le lieu sacré que représente l'espace familial de la maison. Les mâles sont éloignés. On emmène le taureau pour participer à un concours, c'est le père « terrestre » qui conduit le véhicule chargé de procéder à cet éloignement, à ce cheminement. Le *voyage* dans le cinéma de Clint Eastwood se déroule généralement sous la forme d'une arrivée initiale et d'un départ final. Dans le cadre de ce cinéma, l'*ailleurs* du voyageur - la créature eastwoodienne elle-même généralement - est le plus souvent le monde du film, le monde diégétique du spectateur, l'*ici* du personnage commençant alors plus loin que cet horizon d'où ce personnage apparaît, cet au-delà porteur de tous les possibles, de toutes les mémoires.

Dans cet emboîtement d'une œuvre à l'intérieur d'une autre de même nature, le caractère *abyssal* - considérable, insondable, en état d'obscurité totale - suppose une tentative d'investigation de sa profondeur. Ainsi la figure eastwoodienne peut-elle ici jouer le rôle d'une apparition eastwoodienne servant de support à une possible initiation, cette initiation étant évoquée, en sus du processus auquel est soumis Michael Johnson, par l'apparition de Kyle Eastwood en contrebassiste, musicien parvenu à maturité après l'épreuve qui l'a conduit, depuis 1982 - date du film [38] qui raconte en même temps la mort de Red Stovall par laquelle lui-même va parvenir au stade de nouvel initié - à prendre la route avec sur la tête le chapeau de son oncle mort et à la main la guitare de ce dernier, laquelle grandit pour devenir, dans le cabaret où Robert et Francesca boivent un verre en musique, la contrebasse du musicien initié.

Ainsi se découvre une possibilité de *parcours*, chemin pour aller d'un point, d'un pont à un autre.

Dans la tradition japonaise, le concept du Ma définit la distance qui sépare deux points mais aussi le temps qu'il faut pour effectuer ce *parcours* en empruntant n'importe lequel de l'infinité des chemins possibles de l'un à l'autre. « Le sage est celui qui connaît ses limites », dit l'inspecteur Harry Callahan à son supérieur Briggs [39]. Dans les paysages eastwoodiens mentionnés plus haut, référence est faite à un horizon, une frontière d'où apparaît le voyageur et que ce voyageur, Sisyphe, perpétuellement transgresse sans que nous puissions jamais nous-même espérer passer cet horizon. Qu'elle soit porteuse de guitare ou de Magnum 44, tueur de fauve ou saxophoniste, antiquaire homosexuel ou garde du corps à la retraite, la créature, elle, initiée par les doubles qu'elle génère, va et vient librement de part et d'autre de la dite frontière.

Car l'*initiation*, c'est le passage d'un impétrant par un univers qui n'est pas le sien, cela pour permettre sa transformation dans son univers d'origine. C'est, dans l'univers eastwoodien, le passage de cette frontière par la créature entre ici et là-bas, entre réel et irréel. En cela l'utilisation des images documentaires est primordiale dans l'œuvre du cinéaste pour une référence constante à l'incontestabilité du réel : festival de Monterey auquel assiste Dave Garver [40] ; univers hippy et petit-bourgeois que tout oppose dans les années 70 [41] ; cocus de l'histoire [42] ; classes laborieuses fans de boxe sauvage dans l'Amérique profonde [43] ; univers ambigu du carnaval de la Nouvelle-Orléans [44] ; monde du jeu et des délires mégalomanes du Nevada [45] ; be-bop [46] ; country music [47] ; société huppée des états du Sud [48]. Ici, le réel prend la forme des rues de Winterset, de l'assistance du *honkytonk* où Robert et Francesca dansent et boivent, mais aussi des clients du coffee-bar dans lequel Lucy Redfield ose s'aventurer avant de s'en retrouver chassée par le reproche muet de ses contemporains. De la bouche des initiés eux-mêmes : « L'initiation ne finit jamais ! » Et dans *initiation*, il y a notion de début, de départ...

Le mouvement suppose une référence, un espace de définition, un départ et une arrivée, un *ici* et un *ailleurs*, une possible frontière, cette « *ligne de démarcation entre la nature sauvage et la civilisation, introduite par des vagues successives de pionniers qui la repoussent de plus en plus vers l'Ouest, jusqu'aux bords du Pacifique.* » [49] Et « *la perception de l'en deçà présuppose chez le spectateur une croyance en une instance supérieure de surveillance, en une religiosité du regard, en une spiritualité du mouvement bien antérieure au cinéma mais que ce dernier mime pour en jouer.* » [50] Le territoire à côté de la caméra est l'en deçà, comme toujours dans le cinéma d'Eastwood, et c'est l'horizon, d'où apparaît la créature, qui marque l'autre limite de l'ailleurs. « *C'est ainsi le hors-champ qui, traditionnellement, est frappé d'inexistence ou de nullité. Appelons-le culte de la présence propre au classicisme, son matérialisme pelliculaire.* » [51] Cela diffère pourtant du cinéma Eastwoodien où le hors-champ semble primer, de par l'origine de la créature, sur la trivialité de ce qui se trame de ce côté-ci de l'horizon. Est-ce à dire que Eastwood n'est finalement pas un cinéaste classique ? Et la trivialité de l'image du premier degré est effectivement une caution de réalité à ce que le réalisateur transcende véritablement ? Pour être transformés, Carolyn et Michael passent, avec le glissement du point de vue, de ce côté-ci du champ après avoir effectué un voyage dans le hors-champ. De même osent-ils aborder le drame de leur existence une fois sortis du champ de la maison de l'enfance...

L'importance est très relative de ces possibles aventures pour chacun des protagonistes : seul semble compter le fait qu'ils sont sur un parcours qui les considère en tant qu'éléments d'une même famille. Et l'arrivée aventureuse de Robert Kincaid à la maison de la famille Johnson est un leurre, il ne s'agit pas d'aventure mais de la vie (cf. le magazine *Life* émergeant de son sac de voyages). D'où vient-il ? Où va-t-il ? Peu importe. C'est un photographe, il vient photographier des ponts, instruments de passage entre un ici et un ailleurs, par-dessus un espace d'eau traditionnellement synonyme de mort imminente dans le cinéma eastwoodien. Lieux de passage, ponts couverts, passages symboliques et initiatiques de l'au-delà vers ce monde-ci [52], sous l'œil « objectif » d'un

témoin démiurge de l'aventure qui se déroule sous nos yeux en un empilement de ces voyages individuels. Car plusieurs niveaux de ces voyages s'interpénètrent :

↳ le retour dans le temps des enfants vient interférer avec leur voyage dans la mémoire de leur mère Francesca ;

↳ le départ vers la foire agricole voisine va autoriser le voyage dans l'inconnu de la mère assumant son désir pour l'homme qui voyage à la découverte du monde : celui-ci a déjà voyagé vers elle, vers l'Italie où elle est née, à Bari où il s'est arrêté alors qu'on ne s'arrête pas à Bari, comme on ne s'arrête pas dans l'Iowa, à cet endroit où elle-même a accompli sa vie de femme après s'y être arrêtée en arrivant de Bari, attendant cet homme de passage qui a fini par croiser sa route. Rétrospectivement, le voyage de Robert vers l'Italie et Bari apparaît comme un reflet en miroir du voyage de Francesca quittant cette même Italie pour suivre son mari Richard jusqu'en Iowa. De même le voyage de Robert qui l'amène à la maison de Francesca est-il un reflet en miroir de celui de la famille Johnson se rendant à la foire agricole de l'Illinois ;

↳ le voyage des enfants, trente ans plus tard, vers leur propre assumption.

A l'intérieur de ces voyages s'insèrent d'autres démultiplications du thème : Michael dont la voiture arrive à la première image du film et repart à la dernière, occupant par là même la place du héros eastwoodien ; Carolyn et Michael dans leur propre mémoire, puis dans la mémoire inviolée de leur mère pour y accomplir leur œuvre de transformation ; Carolyn dans le propre désastre sentimental de sa vie ; Richard, Michael et Carolyn depuis la cellule familiale de l'Iowa jusqu'à cette foire de l'Illinois qui n'est pour nous qu'un point hors de vue, au-delà de l'horizon ; Francesca depuis Bari jusqu'à sa mort et son dernier voyage à l'état de cendres au fil de la rivière qu'enjambe le pont Roseman ; Robert et Francesca dont l'insouciance amoureuse ne vient en rien troubler l'Iowa assoupi de 1965, l'année des émeutes de Watts, de la mort de Winston Churchill, de l'entrée en guerre de l'armée américaine aux côtés des troupes du Sud Vietnam ; Robert, photographe itinérant, jusqu'à sa mort en 1982, l'année où meurt Red Stovall, chanteur de country music et personnage cinématographique [53] ; dernier voyage des cendres des amants au fil de l'eau de la rivière, en miroir du sentiment de l'éternité de leur amour.

A bien y regarder, les voyages soi-disant individuels de ces protagonistes s'opèrent en famille, à deux ou plus, même pour Robert et Francesca en dehors de leurs situations plus ou moins installées, que ce soit jusqu'au pont, vers lequel ils iront plusieurs fois, ou bien jusqu'à la ville voisine pour boire un verre en écoutant du jazz. Mais Francesca ne part pas avec Robert, cela ne doit pas arriver : les mâles son revenus, Robert Kincaid est bien loin de chez lui - c'est Richard Johnson qui le dit, alors que Francesca se retient pour ne pas ouvrir la portière et se précipiter dans les bras de son amant - et doit continuer sa route seul. Francesca ne doit pas partir avec lui pour que le processus initiatique que constitue la découverte de cette histoire d'amour puisse se mettre à l'œuvre lorsque Michael et Carolyn en découvriront l'existence.

Le fantôme de Francesca retrouve celui de Robert dans l'évocation des enfants. Et les cendres apaisées de Robert et Francesca se rejoignent enfin et disparaissent au fil de l'eau quand est achevé le rituel initiatique. Et celui-ci passe d'abord par la mort de la mère et la complexité des itinéraires : on commence par s'égarer, on interroge, l'interrogé répond en donnant une, puis plusieurs possibilités d'itinéraires, toutes incompréhensibles, et puis de toute manière ce n'est pas fléché... Et puis tous les chemins mènent à Rome, en Italie justement... On retrouve alors le Ma, ce principe d'espace temps où compte autant l'espace qui sépare deux créatures que le temps nécessaire pour aller de l'une à l'autre par quelque itinéraire que ce soit.

Le rituel passe ensuite par un cheminement au travers d'autres cultures, une altérité : c'est une chanson italienne, un air d'opéra écouté à la radio depuis un *ailleurs* supposé qui est l'ancien *ici* de Francesca, celui de sa famille originelle ; c'est une sensation de chaleur dans un paysage nouveau,

qui suggère l'autre chaleur, celle du désir qui pousse Francesca et Robert l'un vers l'autre ; c'est une odeur, celle de la terre de l'Iowa que sent celui qui y arrive, que ne sent plus celle qui y vit mais dont elle finit par rejoindre la dimension animale en découvrant l'odeur des vêtements de l'homme de passage ; ce sont d'autres odeurs dont il faut se défaire, en se passant le torse à l'eau du lavoir avant d'aller honorer l'invitation à dîner, ou bien en se lavant les mains au citron après avoir épluché les petits oignons frais ; c'est l'innocence retrouvée des images de Yeats ou Byron un soir de ciel étoilé ; c'est l'étonnement devant la possibilité de liberté de l'autre, l'étonnement que l'on puisse descendre du train pour visiter Bari ; ce sont les personnages dans l'environnement de l'autre : Kincaid l'Américain parle de son Italie natale à Francesca l'Italienne qui lui apprend l'Iowa... Le rituel passe enfin par les libations et le sacrifice de soi. Dans le cimetière de Savannah, la sorcière Minerva [54] éprouve le besoin de boire pour communiquer avec les esprits : « I need Chango, and a little Oggún » clame-t-elle, péremptoire, invoquant Changó, le dieu vaudou du feu, de couleur rouge, mais aussi Oggún, maître des chaînes et des prisons, de la couleur verte complémentaire, avant se s'octroyer une large rasade de whisky. Ici, Michael et Carolyn se rabattent plus ordinairement sur quelques verres de *Jack Daniel's* pour mieux atteindre l'état qui leur permettra d'exorciser la frustration sexuelle de laquelle ils ont hérité et qui, de par leur statut de frère et sœur, a de toute manière conditionné leur existence jusque-là. L'apaisement qui s'ensuit permet que l'un rejoigne son épouse en qualité de mari, et que l'autre, revêtue de la robe d'amante de sa mère, ose enfin dire au sien qu'elle le quitte, ce que Francesca n'a pas dit à Richard parce qu'elle ne l'a ni souhaité, ni regretté. Pour reprendre les propres paroles de Robert : « Les vieux rêves étaient des bons rêves. Ils ne se sont pas réalisés, mais je suis content de les avoir eus. »

>>>

réminiscences et prolongements

C'est donc bien une histoire de famille. Et la connaissance de celui qui se révèle *familier* suppose un voyage dans sa généalogie, un va et vient dans une permanence familiale qui arrive depuis l'autre côté de l'horizon : on se connaît, nous sommes entre nous, en famille, la famille des familiers du monde de la créature eastwoodienne. Un tel film permet encore une fois, mais cette fois-ci peut-être plus clairement que les autres, le travail sur cette matière « famille » prépondérante dans le cinéma eastwoodien.

C'est l'Italie déjà évoquée, berceau de l'Homme Sans Nom. Francesca se trouve face au désir qu'elle a de lui la désirant, face à elle-même. Lui se trouve face à l'Italie qu'il a visitée et qui a donné le jour à la star qui l'anime, l'Italie de Leone d'où lui-même est issu et que survole Frank Corvin alors que la voix « divine » du directeur de vol lui souhaite la bienvenue dans l'espace [55] .

C'est Harry, la voiture dont le roman dit qu'il prend grand soin, ustensile dégingué dans le film et réceptacle du quotidien de la créature, papiers, bouteilles, cigarettes, traces de vie, comme le titre du magazine *Life* émergeant du sac de voyage que l'on ne distingue pas vraiment du reste de la voiture, sac/excroissance de la voiture Harry elle-même informe, Harry, ce Harry figure réminiscente d'une enfance de la créature, comme l'est cette Italie que l'on vient d'évoquer.

C'est la musique, celle de l'Amérique du blues et des *honkytonks*, ces saloons qu'il a constamment revisités, lui même musicien affirmé, au fil des errances de ses personnages : Red Stovall [56] , Philo Beddoe [57] , Tom Highway [58] , Nick Pulovsky [59] , Frank Corvin encore [60] ...

C'est le regard, ici incarné dans le verre et l'acier de l'appareil photographique, comme un rappel de

l'œil implacable du justicier qui a fait la renommée de la créature et que reprend Frank Horrigan en une auto-parodie qui en souligne le dérisoire [61]. Et l'humanité de Robert Kincaid remet irrémédiablement en question la dureté des regards anciens de la créature, en un passage d'un *ici* temporel à un *ailleurs* qui ne l'est plus tellement la créature peuple notre imaginaire.

Dans ce va et vient du temps, l'espace à nouveau apparaît mouvant, et avec lui la référence de ce qui va nous être conté. Ici donc, encore une fois et dès le début du film, apparition du lointain - du néant - du personnage dont on va parler. Mais devant la boîte aux lettres de la famille Johnson, ce n'est pas la créature eastwoodienne qui vient à nous, on s'en rend compte dès que Michael descend de la voiture. Têtu, borné, son animalité nous est suggérée dès le départ et nous sera confirmée au premier flash-back, sous la forme du taureau que le père et les enfants emmènent à la foire au bétail de l'état voisin. Apparaît le deuxième personnage principal du film, Carolyn. Comme au début de *White hunter, black heart* - où John Wilson et Pete Verrill semblent se mesurer à la course, celui-ci dans un avion de la Swissair, celui-là au galop effréné de son cheval -, l'un est arrivé avant l'autre, à moins que Carolyn ne soit la nouvelle figure de la mère que nous découvrons plus tard, après qu'un fondu enchaîné de l'image et du son nous fait passer du visage et de la voix de Carolyn à la voix et au visage de Francesca. Le film va donc nous raconter leur histoire de fille et fils héritant d'une figure érigée en membre de la famille, ce photographe magicien au regard mécanique mais humain. Le générique de fin voit, en faux raccord, la voiture de Robert Kincaid s'éloigner, pas celle de Michael... Il peut s'agir d'une double, voire d'une triple initiation :

- ↳ la fille par la mère : l'amour est indispensable à la vie où qu'il se trouve, la faute n'existe pas, un mari n'est pas obligatoirement éternel si ton désir n'est pas qu'il le soit ;
- ↳ le fils par l'amant de la mère : tu as le droit d'aller prendre dans tes bras toute femme de ta vie qui ne sera pas ta mère, le père a accompli son œuvre et peut donc être éliminé, le fils est roi, à l'image de Whit dont la guitare encombrante [62] a grandi, devenue contrebasse ;
- ↳ la sœur par le frère et le frère par la sœur, qui boivent ensemble pour se consoler de l'absence désormais irrémédiable de la mère qui leur a interdit la relation de l'un à l'autre.

« Carolyn et Michael héritent d'un secret, et d'une tâche : ils doivent exécuter la dernière volonté de leur mère - exécuter, mot de la mise à mort et de l'accomplissement tout à la fois...[63] »

L'histoire, les jeux de cette (sept) famille s'établissent en une répartition de deux généalogies/mutations parallèles. Richard / Robert / Michael pour le masculin. Le testament du père est clair, ainsi qu'il en fait part à sa femme sur son lit de mort : « Je sais que tu avais tes propres rêves, je suis désolé de n'avoir pas pu te les réaliser. » Il n'a donc rien à voir avec l'élévation de son fils au rang d'homme adulte. Francesca / Lucy Redfield / Carolyn pour le féminin, le personnage de Betty crée la transformation du lien maternel pour le personnage de Michael. Pour ce même lien, mais paternel, à l'égard du personnage de Carolyn, la figure de Steve, le père/mari, n'est présente que racontée par Carolyn.

Pour ce qui regarde la lignée masculine, « réaliser pleinement le désir du père demande qu'on le tue, qu'on accepte et qu'on lui fasse accepter la succession des générations et donc, de gré ou de force, son élimination. » [64] Ainsi, Richard n'ayant pas fait office du père initiateur à l'égard de son fils Michael, Robert Kincaid vient à la rescousse de ce dernier pour l'aider à tuer ce père dont il ne pourra plus prendre la place, puisque la place n'est pas à prendre, Francesca le signifie définitivement à son fils en lui révélant l'histoire qui la lie désormais à Robert Kincaid. Après l'arrivée de Michael ouvrant le film, le dernier plan nous montre la voiture de Robert disparaissant dans le lointain, derrière une butte de la route. Rétrospectivement, le fils de Francesca s'est donc fondu à la créature eastwoodienne dont c'est habituellement le lot, laquelle créature apparaît tout de même pour un film dans le film, dès que le même Michael, enfant, passe l'horizon pour s'en aller avec son père et sa sœur à la foire de l'Illinois. Ainsi s'accomplit le parcours de Michael qui, devenu taureau à

son tour, rejoint sa femme au motel voisin.

Symboliquement, le taureau est éloigné et l'adulte Michael revenant à la maison de son enfance pour l'enterrement de sa mère a sans doute croisé sur la route qui passe l'horizon, dans ce premier plan qui montre son arrivée, le souvenir de ce taureau de la ferme, figure du bison primordial sioux, Minotaure que l'on éloigne du labyrinthe où est cachée la vérité de son épanouissement. Le fil déroulé par la mère sur son propre passé et par la sœur sur un possible présent va permettre à cet avatar de Thésée de profiter de l'aide inespérée des deux nouvelles incarnations d'Ariane. Au contraire de ce qui s'est passé dans ce film fondateur, creuset de l'univers eastwoodien [65] où Mathilda, la mère, préfère pendre le détenteur de la vérité plutôt que cette vérité risque d'être révélée, la mère de la famille Johnson va être le véhicule de cette vérité, au prix de son corps même, du plus intime de sa personne : « J'ai donné ma vie à ma famille, écrit-elle à ses enfants. Je souhaite donner à Robert ce qui reste de moi ».

« *La surimpression figure la banale idée de l'esprit du lieu, liant indissolublement un espace au souvenir d'un absent qui en reste le propriétaire, au point qu'un ne sait plus très bien lequel des deux a créé l'autre, lequel des deux est l'émanation de l'autre. Il y a bien sûr du fantôme là-dedans, mais surtout le fait que la surimpression indique une double appartenance par un échange réciproque de qualités entre les motifs.* » [66] Ce qui a valu pour le fils va également valoir pour la fille : « *Le visage de la mère s'estompe tandis que s'y surimprime celui de la fille, puis les deux visages se superposent un instant comme à travers le voile d'un fantôme, enfin le visage de la mère disparaît, laissant place à celui de la fille qui lit le récit des amours de cette dernière.* » [67]

La mère constitue sa fille en se constituant elle-même comme femme et mère. *Comment une fille peut-elle s'inscrire dans la lignée ?* [68] Carolyn Johnson accepte la mort de sa mère et son identité de fille en portant, longtemps après l'avoir désiré alors que sa mère le lui a toujours refusé, la robe de "maîtresse" de sa mère, la robe symbole du plaisir sexuel, ceci pour téléphoner à son mari, avec qui ce plaisir lui est interdit, et lui dire qu'elle ne le rejoint pas...

« *Devenir femme grâce au père...* » [69] Mandy Nicholls et Carolyn Johnson accèdent à ce titre par la descendance de la mère : Mandy par la découverte du sexe masculin travesti de cette Lady Chablis qu'elle appelle maman à l'hôpital [70], Carolyn par la révélation du plaisir représenté par cette robe que revêt la fille, initiée par la mère par-dessus le gouffre des années alors qu'elles ne se disent pas grand-chose - rien même - quand elles sont face à face...

Cette histoire de famille et la nécessaire démarche à la découverte de la généalogie de l'autre, ce va et vient dans la permanence « familiale » suppose un regard jusqu'à cet autre côté de l'horizon d'où procède la créature eastwoodienne. La famille eastwoodienne apparaît comme la manifestation d'un héritage, la matérialisation d'une généalogie s'opérant ici par l'évocation des liens qui unissent Richard, Francesca, Carolyn, Michael, Betty, Lucy et Robert. Et les membres de cette famille sont des éléments de la structure qui constitue l'univers de la créature :

- ↳ ses propres enfants, Kyle et Alison déjà cités, Kimber [71] et Frances [72] ;
- ↳ ses compagnes successives : Sondra Locke [73], puis Frances Fisher [74] et Dina Ruiz [75] ;
- ↳ les techniciens de la troupe : Joel Cox, Lennie Niehaus, Jack Green, David Valdes, Henry Bumstead, mais aussi les comédiens récurrents pour la plupart ;
- ↳ les personnages familiaux : Harry sous toutes ses incarnations jusqu'à Nick Pulovsky et Terry McCaleb ; Mitch Leary et les doubles négatifs de la créature eastwoodienne ; le personnage de Sara plusieurs fois incarné, porteur de vérité et d'espoir ;
- ↳ les figures animales : les chiens, le « mean yellow dog » de Francesca, celui de Josey Wales [76], le bulldog pétonne offert à Harry par Horace [77], Uga la star de Savannah [78] ; les singes, le gorille dont Robert raconte l'histoire qui fait rire Francesca, Clyde, l'orang-outang qui défèque sur les sièges des voitures de police [79], le ouistiti destructeur de scénario [80] ; les animaux de la

ménagerie [81] et les hordes d'éléphants menés par celui qui finit par tuer Kivu après avoir épargné John Wilson [82], éléphant comme une figure retournée de la baleine blanche qui obsède le capitaine Achab [83], cette *whale* dont Josey reprend un simulacre de nom pour mener à bien sa vengeance et la reconstruction de sa famille dévastée, après que la croix ait ployé sous le poids de sa peine et de l'injustice divine, rejoignant en cela le blasphème qui sous-tend l'adaptation houstonienne du *Moby Dick* de Melville : « Achab est l'homme qui a compris l'imposture de Dieu, ce destructeur de l'homme, et sa quête ne tend qu'à le confronter face à face, sous la forme de Moby Dick, pour lui arracher son masque. » [84]

The Bridges of Madison County est « surtout un film sur ce qui relie les morts et les vivants, autrement dit : le fantôme. » [85] L'histoire de famille revêt encore une fois les oripeaux de la vie et de la mort dans ce qu'elles ont de plus ordinaire : *deuil de la mère morte, mais aussi de la mère telle que le fils l'avait embaumée, deuil, enfin, du fils lui-même tel qu'il a vécu jusque-là* [86], deuil de la fille de son plaisir jamais atteint dans les bras d'un mari/père de substitution, père fantôme dont, libérée par la magie de la mère sous les traits d'un amant de passage et maître des images, elle va enfin pouvoir se défaire.

Notes

[1] Robert-James Waller, *Sur la route de Madison*, page 176

[2] id. page 163

[3] cité par Patrick Brion, *Clint Eastwood*, page 573

[4] *Bird* (Clint Eastwood 1988)

[5] *Midnight in the Garden of Good and Evil* (*Minuit dans le Jardin du Bien et du Mal* - Clint Eastwood 1997)

[6] *Absolute Power* (*Les Pleins Pouvoirs* - Clint Eastwood 1997)

[7] *Unforgiven* (*Impitoyable* - Clint Eastwood 1992)

[8] *Pale Rider* (Clint Eastwood 1985)

[9] *Midnight in the Garden of Good and Evil* (*Minuit dans le Jardin du Bien et du Mal* - Clint Eastwood 1997)

[0] *White Hunter, Black Heart* (*Chasseur Blanc, Cœur Noir* - Clint Eastwood 1990)

[11] *Per un pugno di dollari* (*Pour une poignée de dollars* - Sergio Leone 1964)

[12] *Blood work* (*Créance de sang* - Clint Eastwood 2002)

[13] *Unforgiven* (*Impitoyable* - Clint Eastwood 1992)

[14] *Pale Rider* (Clint Eastwood 1985)

[15] *Per un pugno di dollari* (*Pour une poignée de dollars* - Sergio Leone 1964)

[16] voir notre mémoire de maîtrise, *Innocent de quoi ? Le cinéma de Clint Eastwood dans la ligne de mire*, Université de Provence 2002

[17] *The Unforgiven* (*Le Vent de la plaine* - John Huston 1960)

[18] *Unforgiven* (*Impitoyable* - Clint Eastwood 1992)

[19] *The Man who shot Liberty Valance* (*L'Homme qui tua Liberty Valance* - John Ford 1961)

[20] *In the Line of Fire* (*Dans la Ligne de Mire* - Wolfgang Petersen 1993)

[21] *A Perfect World* (*Un Monde Parfait* - Clint Eastwood 1993)

[22] *Blood Work* (*Créance de sang* - Clint Eastwood 2002)

[23] *High Plains Drifter* (*L'Homme des Hautes Plaines* - Clint Eastwood 1973)

[24] *Blood Work* (*Créance de sang* - Clint Eastwood 2002)

[25] *Space Cowboys* (Clint Eastwood 2000)

[26] *The Outlaw Josey Wales* (*Josey Wales, Hors la Loi* - Clint Eastwood 1976)

- [27] *Pale Rider* (Clint Eastwood 1985)
- [28] *Unforgiven* (*Impitoyable* - Clint Eastwood 1992)
- [29] *Honkytonk Man* (Clint Eastwood 1982)
- [30] *Mystic River* (Clint Eastwood 2003)
- [31] Ne vous voilez pas la face, Francesca, vous êtes tout sauf une femme simple !
- [32] *The Outlaw Josey Wales* (*Josey Wales, Hors la Loi* - Clint Eastwood 1976)
- [33] *Honkytonk Man* (Clint Eastwood 1982)
- [34] Bari est accessoirement le nom d'un chien du Grand Nord, héros d'un très célèbre roman pour enfants de James Oliver *Curwood* (1938). Barry était également un chien héroïque attaché au monastère du Grand Saint-Bernard et sauveteur de nombreuses vies humaines au début du XIX^e siècle.
- [35] *Space Cowboys* (Clint Eastwood 2000)
- [36] Dennis Bingham, "L'autorité de l'individu", dans *tausend augen* n° 25, page 55
- [37] Andrea Grunert, page 7.
- [38] *Honkytonk Man* (Clint Eastwood 1982)
- [39] *Magnum Force* (Ted Post 1973)
- [40] *Play Misty for me* (*Un Frisson dans la Nuit* - Clint Eastwood 1971)
- [41] *Breezy* (Clint Eastwood 1973)
- [42] *The Outlaw Josey Wales* (*Josey Wales, Hors la Loi* - Clint Eastwood 1976)
- [43] *Every Which Way but Loose* (*Doux, Dur et Dingue* - James Fargo 1978) et *Any Which Way you Can* (*Ça va cogner* - Buddy Van Horn 1980)
- [44] *Tightrope* (*La Corde raide* - Richard Tuggle 1984)
- [45] *Pink Cadillac* (Buddy Van Horn 1989)
- [46] *Bird* (Clint Eastwood 1988)
- [47] *Honkytonk Man* (Clint Eastwood 1982)
- [48] *Midnight in the Garden of Good and Evil* (*Minuit dans le Jardin du Bien et du Mal* - Clint Eastwood 1997)
- [49] Andrea Grunert, *Clint Eastwood et la "frontier" : thèmes et variations originales d'un répertoire traditionnel*, thèse de doctorat, 1993, page 24.
- [50] Marc Vernet, *Figures de l'absence*, page 58.
- [51] François Ramone, "L'Ange et la pourriture", in *Why not ? sur le cinéma américain*, page 25.
- [52] cf *The Holly Mountain* (*La Montagne Sacrée* - Alejandro Jodorovsky 1973)
- [53] *Honkytonk Man* (Clint Eastwood 1982)
- [54] *Midnight in the Garden of Good and Evil* (*Minuit dans le Jardin du Bien et du Mal* - Clint Eastwood 1997)
- [55] *Space Cowboys* (Clint Eastwood 2000)
- [56] *Honkytonk Man* (Clint Eastwood 1982)
- [57] *Every Which Way but Loose* (*Doux, Dur et Dingue* - James Fargo 1978) et *Any Which Way you Can* (*Ça va cogner* - Buddy Van Horn 1980)
- [58] *Heartbreak Ridge* (*Le Maître de Guerre* - Clint Eastwood 1986)
- [59] *The Rookie* (*La Relève* - Clint Eastwood 1990)
- [60] *Space Cowboys* (Clint Eastwood 2000)
- [61] *In the Line of Fire* (*Dans la Ligne de Mire* - Wolfgang Petersen 1993)
- [62] *Honkytonk Man* (Clint Eastwood 1982)
- [63] Hélène Boisset, "Clint Eastwood, la revenance" in *Why not ? sur le cinéma américain*, page 105.
- [64] id.

- [65] *The Unforgiven* (*Le Vent de la plaine* - John Huston 1960)
- [66] Marc Vernet, *Figures de l'absence*, pages 71 et 72.
- [67] Hélène Boisset, "Clint Eastwood, la revenance" in *Why not ? sur le cinéma américain*, page 106
- [68] id. page 105
- [69] id. page 107
- [70] *Midnight in the Garden of Good and Evil* (*Minuit dans le Jardin du Bien et du Mal* - Clint Eastwood 1997)
- [71] *Absolute Power* (*Les Pleins Pouvoirs* - Clint Eastwood 1997)
- [72] *True Crime* (*Jugé Coupable* - Clint Eastwood 1999)
- [73] *Bronco Billy* (Clint Eastwood 1980) entre autres
- [74] *Unforgiven* (*Impitoyable* - Clint Eastwood 1992)
- [75] *True Crime* (*Jugé Coupable* - Clint Eastwood 1999)
- [76] *The Outlaw Josey Wales* (*Josey Wales, Hors la Loi* - Clint Eastwood 1976)
- [77] *Sudden Impact* (*Le Retour de l'Inspecteur Harry* - Clint Eastwood 1983)
- [78] *Midnight in the Garden of Good and Evil* (*Minuit dans le Jardin du Bien et du Mal* - Clint Eastwood 1997)
- [79] *Every Which Way but Loose* (*Doux, Dur et Dingue* - James Fargo 1978) et *Any Which Way you Can* (*  a va cogner* - Buddy Van Horn 1980)
- [80] *White Hunter, Black Heart* (*Chasseur Blanc, Cœur Noir* - Clint Eastwood 1990)
- [81] *Bronco Billy* (Clint Eastwood 1980)
- [82] *White Hunter, Black Heart* (*Chasseur Blanc, Cœur Noir* - Clint Eastwood 1990)
- [83] *Moby Dick* (John Huston 1956)
- [84] John Huston, Collection dirigée par Gilles Ciment, Dossier *Positif*, page 100
- [85] Hélène Boisset, "Clint Eastwood, la revenance" in *Why not ? sur le cinéma américain*, page 106
- [86] id.