

« Racistement correct »

Clint Eastwood ou les grognements de l'homme blanc

Sylvie LAURENT

Autrefois critiqué pour la brutalité de ses personnages, Clint Eastwood est aujourd'hui encensé par une critique qui salue sa « rédemption ». Pourtant, son nouveau film, *Gran Torino*, se prête à des lectures multiples : à travers la figure de Walt Kowalski, vieil homme blanc ruminant son ressentiment dans une banlieue de Detroit, le cinéaste met en scène la déchéance d'une Amérique blanche au racisme persistant.

Clint Eastwood revient de loin. Aujourd'hui quatre fois oscarisé, reconnu des critiques de *Sundance* comme des producteurs d'Hollywood, récompensé par le grand public américain à l'unisson des cinéphiles européens, il suscite une improbable unanimité dans l'éloge. Mais il lui a fallu trente ans pour parvenir à cet olympe suspect du consensus. Il a en effet couvert tout le spectre de la critique avant d'y parvenir, du mépris goguenard dont il fut l'objet au début de sa carrière¹ à la haine tenace des libéraux, qui virent en lui le chantre de la brutalité gratuite et de l'ordre moral martial. Il pâtit d'emblée du parrainage inaugural d'un Sergio Leone auquel on ne pardonna pas l'avant-gardisme formel de ses westerns « spaghettis », inopinés et « décadents » dans un genre sacro-saint.

¹ Sergio Leone, ayant découvert Eastwood dans la série télévisée *Rawhide* (1959-1966), où il jouait le rôle du jeune cow-boy Rowdy Yates, l'avait lui-même trouvé « trop propre » et « trop bien rasé » par rapport au rôle qu'il voulait lui donner (Noël Simsolo, *Conversations avec Sergio Leone*, Paris, Stock, 1987 ; *Cahiers du cinéma*, 1999, p. 84). Cité par Jean-Étienne Pieri, « Crépuscule d'un genre : Clint Eastwood et le western », *L'Art d'aimer, revue d'études critiques*, n° 6, 2002, p. 2-9.

Le cinéma d'Eastwood : de la malédiction à la rédemption ?

« Histoire parallèle » des États-Unis², le cinéma trouva pourtant là l'un des plus fervents interprètes de l'épopée moderne du pays. Son Amérique, dessinée en plus d'un demi-siècle de carrière, demeure le pays de la sauvagerie libertaire mais elle ne dissimule plus le désenchantement mortifère auquel elle soumet ses cow-boys désaffiliés. Par la métaphore de l'extermination des espèces, John Huston avait tenté en 1962 d'annoncer l'*hybris* de ces héros désaxés³ ; Eastwood comprit lui aussi que la fascination américaine pour leur masculinité sauvage était un leurre. Mais on voulait de lui qu'il jouât une brute univoque, lui reprochant dans le même temps d'exceller dans ce répertoire. Il s'emploiera donc patiemment, du western à la comédie romantique, devant comme derrière la caméra, à en subvertir la représentation en lui donnant « un sens secrètement retors »⁴.

De cette longue conquête pour la reconnaissance, Eastwood conserva plus qu'une rancune, une rage remâchée, qu'il place depuis lors inlassablement dans la bouche de ses personnages, déclinaisons voisines d'un même mercenaire irascible dont l'inspecteur Harry fut l'expression la plus pure. Ce personnage matriciel, à la fois double et ange noir du comédien, n'est pas un fou monstrueux, il a toute sa raison et de bonnes raisons de haïr le système. Là réside l'ambiguïté morale des personnages crépusculaires qu'il incarne dans nombre de ses films : la violence irrépressible et odieuse de cet homme blanc sadique, qui ne reconnaît ni Dieu ni maître, naît d'un dépit originel : l'inscription mystérieuse du mal dans l'âme des États-Unis. Ses films en cherchent la cause autant qu'ils en illustrent les symptômes⁵.

La corruption de l'Amérique (dont témoignent l'esclavage, la guerre de Sécession, les guerres de Corée et du Vietnam, l'assassinat de Kennedy, etc.) est inexpugnable dans son

² J'emprunte cette expression à William Bourton, *Le Western, une histoire parallèle des États-Unis*, Paris, PUF, 2008.

³ *The Misfits*, film traduit en français par *Les Désaxés*. Réalisé par John Huston sur un scénario d'Arthur Miller.

⁴ Bernard Benoliel, *Clint Eastwood*, Paris, Cahiers du cinéma, Collection grands cinéastes, 2007.

⁵ Son questionnement est partagé par d'autres artistes de sa génération et l'on pense en particulier au romancier Russel Banks dont l'obsession est également la quête de l'origine de la faute américaine, dont l'homme blanc devenu paria fait payer le prix à son entourage, en cédant à la violence sans remords, n'ayant que la fuite et l'errance comme destin. Aussi n'est-il pas surprenant que l'auteur d'*Affliction* (1989) inscrive le cinéma d'Eastwood dans ce *topos* américain de la rédemption par la fuite et la solitude absolue. Les colons crurent en effet échapper à la corruption de la vieille Europe en allant vers l'horizon vierge. La figure de Clint Eastwood a donc pour Banks une signification morale car elle réinterprète le mythe selon lequel « le seul moyen de vivre une vie droite dans une société corrompue, c'est d'enfourcher son cheval pour trouver sa voie par soi-même », « Les parias de l'Amérique. Dialogue entre Russell Banks et Loïc Wacquant », *Philosophie magazine*, n°13, octobre 2007.

œuvre. Il y a un secret inavoué dans le passé du mâle blanc, et cette ombre de la faute guide tragiquement ses pas. La malédiction du personnage « eastwoodien » est donc d'être irrémédiablement ensauvagé « comme si l'idéal de société parfaite et l'extrême sauvagerie des instincts meurtriers entretenaient un lien mutuel caché, une connivence secrète et naturelle »⁶. Les grandes lignes de son cinéma provoquent donc un irrépressible malaise car elles révèlent la *nature* même d'une nation belligérante, promise aux guerres civiles, qu'elles soient militaires ou culturelles. Il n'y aurait donc rien de plus anthropologiquement pur pour cette « foule de solitaires »⁷ qu'un homme sans nom qui ne répond qu'à son individualisme instinctif et au drapeau étoilé. Eastwood est cette voix sauvage et authentique et l'Amérique cocardière des années Nixon crut voir en lui son meilleur porte-parole, comme Reagan le crut à tort de Springsteen dix ans plus tard. Lorsqu'*Inspecteur Harry* sortit sur les écrans en 1972, certains dénoncèrent son conservatisme sans contrition et même sa dimension « fasciste »⁸.

Eastwood a vieilli et, oubliant la couleur subversive de l'ensemble de son travail, les commentateurs croient aujourd'hui assister à une inflexion, voire à une rédemption. Des films plus tendres, tel le romantique *Sur la route de Madison*, l'épique *Space Cowboys* ou le récent *L'Échange* ont gagné le cœur des libéraux et des sensibles. Certains critiques ont même jugé un peu mièvre et convenu son *Million Dollar Baby*. D'autres sont perdus : est-ce bien toujours le même Eastwood / Callahan (nom de Dirty Harry) qui a tourné en 2006 deux films à contretemps, *Mémoires de nos pères* et *Lettres d'Iwo Jima*, dénonçant le racisme d'État et les boucheries inutiles ? Est-il devenu, comme Bruce Springsteen, un dissident qui dénonçait : « Ils m'ont mis un fusil dans les mains / M'ont envoyé dans un pays lointain / Pour aller tuer l'homme jaune »⁹. L'engagé volontaire des guerres culturelles américaines dans le camp des « valeurs » aurait-il déposé le Magnum 44 ?

Detroit, le rêve brisé de l'usine-monde

Dans le film qui sort aujourd'hui, *Gran Torino*, dans lequel Clint Eastwood est à la fois acteur et réalisateur, il semble au contraire qu'il poursuive, en clandestin inconnu du cinéma américain, sa longue quête d'une autre Amérique, dans laquelle les réprouvés ont la parole. Son héros se nomme Walt Kowalski. Il n'est pas moins détestable que les justiciers à

⁶ Denis Duclot, *Le Complexe du loup-garou, la fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, 2005, p. 9.

⁷ David Riesman, Nathan Glazer, Reuel Denney, *The Lonely Crowd, Revised edition: A Study of the Changing American Character*, New Haven, Yale University Press, 2001.

⁸ Voir le texte de Pauline Kael, « Saint Cop », *The New Yorker*, 15 janvier 1972.

⁹ Paroles de *Born in the USA*.

la gâchette facile, crasseux et machistes, qu'il a longtemps incarnés. Ce personnage, impénétrable, n'exprime pas davantage les émotions que le langage permet et se contente de grogner. Il semble même que Walt soit une exploration ambitieuse de l'iconographie des héros-types de sa carrière. Par moult clins d'œil au spectateur, il en ravive tous les codes¹⁰. Son jeu n'en serait qu'une parodie si le burlesque et l'équivoque n'étaient l'essence même de son interprétation.

Walt Kowalski est donc incontestablement une figure fort détestable : c'est un vieil homme blanc atrabilaire et raciste, qui, depuis sa véranda aux allures de fête nationale, défend à la carabine son carré de pelouse. L'espace de la réaction de son monde perdu se réduit donc à quelques arpents, que l'arrivée en masse d'immigrés asiatiques menace, craint-il, de réduire à peau de chagrin. Une de ces familles s'installe sur le lopin jouxtant le sien, signalant qu'il n'y a plus guère que ce vieux blanc à ne pas avoir déménagé face à cette conquête urbaine. Général Custer pathétique et amer, Kowalski enfile les bières Pabs et fusille du regard ces nouveaux venus. Veuf, il a été mis en retraite précoce par Ford. Il n'a rien à dire à ses fils repus, qui roulent en 4x4 Toyota et empestent la petite-bourgeoisie satisfaite. L'évolution de la société et sa prétention à la modernité le révulsent. Jamais, du début à la fin du film, il ne renonce à sa bile. Pourtant, l'histoire de *Gran Torino* est celle d'un stéréotype qui, malgré ses certitudes et les nôtres à son égard, se lie avec les deux rejetons de la famille voisine des Van Lor, Thao et Sue, et qui lâche malgré lui : « J'ai plus de choses en commun avec ces bridés qu'avec ma propre famille pourrie gâtée ». Cet étrange glissement le conduit inexorablement – mais en sommes-nous vraiment surpris ? – à la violence et à la mort.

L'histoire de cet homme et de son insoutenable sentiment de dépossession est tirée d'un récit de Nick Schenk, qui se situait initialement dans le Minnesota. Mais, parce que le tournage y coûtait moins cher, c'est à Detroit que le film est réalisé et qu'il prend en réalité tout son sens. Walt Kowalski habite un de ces quartiers populaires aux alentours de la capitale du Michigan, ville la plus ségréguée du pays. Peut-être s'agit-il de la bourgade de Highland Park, fondée en 1919 pour accueillir l'usine emblématique d'Henry Ford, dans laquelle les ouvriers avaient les salaires les plus élevés du pays et qui est en 2009 un des territoires les

¹⁰ Dans une scène de confrontation avec un groupe de Noirs, il prononce la formule célèbre d'Harry : « Ça vous est déjà arrivé de tomber sur un type auquel vous auriez mieux fait de foutre la paix ? ». Véritable sous-texte, l'imagerie des films musclés d'Eastwood semble s'imposer à tous les protagonistes. Armé de sa simple main dont deux doigts figurent une gâchette et un viseur, Kowalski subjugué de son autorité l'attroupement qui reste pétrifié.

plus pauvres. Ou alors, à Detroit même, est-ce l'une de ces banlieues (Maycomb County ou Warren) dans lesquelles les ouvriers blancs ont été installés selon une savante ségrégation urbaine¹¹ ? On fit en sorte en effet, du temps de la gloire, que, renonçant au centre-ville dévolu aux Noirs démographiquement majoritaires, les ouvriers « caucasiens » vivent « entre soi ». Dans ces deux enclaves, grâce à un système de points attribués par les promoteurs, la main d'œuvre a été longtemps « prémunie » de la confrontation avec l'Autre. Tant que Ford, General Motors et Chrysler rimaient avec prospérité, les syndicats s'en assuraient également sur les chaînes de montage¹².

On sait en 2009 que Detroit se meurt¹³ mais son déclin a débuté dès que le pays a renoncé à croire que ses voitures étaient incontestablement les meilleures. Elle a dû accepter à l'orée des années 1970 les ravages de son ouverture au monde. Les voitures asiatiques sont venues achever l'illusion dans les années 1980, ressuscitant par l'épidermique « *Japan bashing* » (hostilité affichée face à tout ce qui vient du Japon) une vieille xénophobie¹⁴. Eastwood nous donne quelques plans furtifs de ce cimetière industriel qui n'inspire depuis des décennies que répulsion et désolation. Comme Walt, on ne souhaite guère s'aventurer au delà de sa maisonnette Potemkine.

Ce film-requiem est donc un jeu de poupées gigognes : le territoire domestique de Kowalski est une métonymie de Detroit (et du Michigan) et cette usine de l'Amérique est la métonymie d'un modèle national décrépi de société industrielle. Eastwood crache encore comme *L'Homme des hautes plaines* mais il crache maintenant du sang. Comme des millions d'hommes blancs, Walt a été licencié et déclassé par les faillites de l'industrie automobile. Abandonnés par l'histoire, ces *blue collars* sont obsolètes, périssables eux aussi. Mais les Walt Kowalski s'accrochent à leur honneur social, en refusant l'émasculatation symbolique à

¹¹ Voir John Hartigan Jr., *Racial Situations: Class Predicaments of Whiteness in Detroit*, Princeton, Princeton University Press, 1999. Disponible sur Google books : http://books.google.com/books?id=fuYnLEHn7BAC&dq=John+Hartigan,+detroit&printsec=frontcover&source=bl&ots=k19ruqqBLI&sig=vyW_gX6mF9thRUU-bzgpZEAUv0&hl=en&ei=yMGhSfDIAZm1jAe2hqTuCw&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result#PPP9,M1

¹² Le racisme institutionnalisé de la capitale du Michigan fut dénoncé par le maire noir Coleman Young qui renforça la guerre de position raciale, jetant de l'huile sur le feu en dénonçant les quartiers périphériques peuplés de « négrophobes ».

¹³ Voir les vidéos de Sylvie Laurent sur le site de *Télérama* : <http://www.telerama.fr/idees/detroit-la-voix-cassee-de-l-amerique-1-3,38101.php> ; <http://www.telerama.fr/idees/detroit-la-voix-cassee-de-l-amerique-2-3,38103.php> <http://www.telerama.fr/idees/detroit-la-voix-cassee-de-l-amerique-3-3,38105.php>

¹⁴ En 1982, le jeune Vincent Chin est assassiné à Detroit par un ouvrier blanc de l'industrie automobile. Le racisme (le jeune homme était chinois) appuyé sur le nationalisme économique (l'assassin le croyait japonais) motivèrent le drame.

laquelle semblent avoir consenti leurs fils « respectables », libéraux à n'en pas douter, qui obéissent à leurs épouses hystériques et laissent leur adolescente arborer son nombril percé.

Walt Kowalski, un Américain blanc « bien tranquille »

Kowalski vomit donc tout ce qui est en dehors de l'espace clos de son musée illusoire, un monde d'avant, avant le multiculturalisme et la globalisation, avant la fermeture des usines et l'évanouissement des valeurs nationales. Avant aussi que la perspective de l'élection d'un Noir démocrate à la tête du pays soit concevable. Avant que ce dit Noir croie utile de pointer « l'amertume de ces Blancs du peuple qui s'accrochent à leurs armes et à Dieu » faute de mieux¹⁵.

Ne restent en effet que la rectitude morale et la virilité brute pour résister, conviction qui poussa Kowalski à porter l'uniforme lors d'une guerre de Corée dont il conserve les reliques et tait le traumatisme. On lit « *Support Our Troops* » sur sa fenêtre et il ne fait aucun doute qu'il est un farouche patriote. Walt Kowalski n'autorise personne à lui dire que le temps de la toute-puissance innocente et moderne de l'Amérique est révolu, même pas le jeune prêtre qui, lui rappelant les dernières volontés de sa femme, le harcèle.

Il le prouve aux yeux du monde en exhibant son fétiche et sa médaille : sa « Gran Torino », un bolide coloré à quatre roues dont la fabrication témoigna jadis de l'incomparable grandeur des ouvriers américains. Il ne la conduit pas mais jouit de s'en raconter l'épopée : il l'a lui-même montée en 1972, et malgré les sommes folles qu'on lui a proposées depuis, il ne s'en séparera à aucun prix. Lorsque son jeune voisin, Thao, tente de voler son trophée, il ignore que ce dont il s'emparerait s'il y parvenait, est l'être même de Kowalski : son identité sociale de manœuvre qui fut l'homme moderne de l'Amérique et son identité raciale de Blanc fier devenu marginal dans un quartier entièrement occupé par les Hmong¹⁶. Sa famille ne comprend pas davantage cette « excentricité » et lui fait savoir qu'ils sont, l'objet et son artisan, devenus des vestiges. Pour dire vrai, elle convoite en secret la voiture devenue très *vintage-chic* et tente de remiser le vieil homme vers la pension de retraite.

¹⁵ Allusion aux propos maladroits et mal interprétés de Barack Obama lors de sa campagne en Pennsylvanie le 22 avril 2008.

¹⁶ Population montagnarde du Sud-Ouest asiatique partagée entre le sud de la Chine, le Vietnam et le Laos. Ils furent les alliés des États-Unis lors de la guerre du Vietnam et sont environ 200 000 aujourd'hui aux États-Unis.

Pourtant, lorsque ses vauriens de petits-fils fouillent dans sa cave et découvrent une photographie de leur aïeul en uniforme (avec le slogan présomptueux de sa division « *Live the Legend* »), les ricanements ironiques des spectateurs accompagnent les leurs. La photographie a joué un rôle essentiel dans le travail d'Eastwood¹⁷ et cette scène, rapide, témoigne de sa volonté de décaper les icônes pour cerner la vérité des hommes¹⁸. Quelle est l'histoire de ces Walt Kowalski, tellement caricaturaux qu'on est sûr de les connaître par cœur ?

Eastwood, lui, les connaît : « J'ai été dans l'armée, je sais de quel bois ces gars sont faits. Ce n'était pas une génération d'hommes qui marchaient sur des œufs... aujourd'hui, ils constatent non seulement que leurs copains disparaissent tout autour d'eux mais qu'avec ceux qui les ont remplacés, il ne leur est plus permis de parler comme ils l'ont toujours fait »¹⁹.

Dans les années 1960, le ressentiment de ces Blancs ulcérés par leur marginalisation dans une société s'ouvrant aux autres fut nommée « *white backlash* », crispation identitaire de mâles américains ni Noirs ni gays, ni Hispaniques ni handicapés, qui prétendent néanmoins aux mêmes attributions que les « autres » minorités. Cette génération délégitimée d'hommes blancs se sent humiliée par la société progressiste et par un État moralisateur, qui lui imposent de reconnaître les Noirs, d'avoir des égards vis-à-vis des faibles et lui fait la leçon sur le port des armes et du crucifix. Traditionalistes, ils sont l'électorat de prédilection de Richard Nixon mais aussi de George Wallace. C'est une défense et illustration de leur hargne que la critique du *New Yorker* Pauline Kael distinguait en 1972 dans *L'Inspecteur Harry*, « fantôme de droite [...] membre d'un groupe désespérément émasculé par des libéraux irréalistes »²⁰.

Ces petits Blancs veulent revenir au temps passé dans lequel l'Amérique était un modèle incontestable et être blanc un privilège incontesté. Dominic Pulera, auteur d'une étude sur la masculinité blanche américaine (*Sharing the Dream: White Males in Multicultural*

¹⁷ Benoliel écrit justement : « D'une certaine façon, le cinéaste est né sous les auspices de la grande photo documentaire américaine des années trente, elle-même issue du spectacle de la Grande Dépression. [...] L'art humaniste d'une Dorothea Lange [l'] inspirera naturellement. », *Clint Eastwood, op. cit.*, p. 83.

¹⁸ Il avait ainsi, dans *La Mémoire de nos pères*, retracé la généalogie du cliché célèbre sur lequel on voyait, en pleine guerre du Pacifique, une poignée d'hommes tentant de planter le drapeau américain. Les deux films que lui inspira cette photographie voulaient répondre à la question que se posent de nombreux fils : « Pourquoi mon père gardait-il le silence sur cette période de sa vie ? Pourquoi, alors que tout le monde connaît cette photo¹⁸, personne n'en connaît l'arrière-plan humain ? » Propos tenus par James Bradley, auteur du roman éponyme dont Eastwood a réalisé l'adaptation.

¹⁹ Mark Shanahan, « The Tough Guy in the Director's Chair », *Boston Globe*, 26 décembre 2008.

²⁰ Pauline Kael, art. cit.

*America*²¹) relève que ces hommes aujourd’hui âgés, qui ont connu l’Amérique d’avant le multiculturalisme, sont profondément désorientés par une société dans laquelle on ne peut plus, sans risque, gratifier une femme d’un cavalier « poulette » ni même lui faire compliment de ses atours, dans laquelle la norme n’est plus qu’un père de famille dur à la tâche subvienné aux besoins de toute sa famille (sans que le divorce ne soit envisageable). C’est exactement cet homme qu’incarne Eastwood dans *Gran Torino*, dont le comédien explique la psychologie en précisant que Walt Kowalski ne comprend rien à « tout le baratin du politiquement correct »²².

Cet Américain anachronique a en mémoire un monde blanc dans lequel les conflits sociaux se réglèrent entre Blancs (à l’avantage des Blancs), où l’on pouvait adorer le drapeau et chanter les valeurs traditionnelles sans être suspect d’être un infâme « suprémaciste ». Cette nostalgie stigmatisée devient presque, par la caméra d’Eastwood, une parole primitive, dont la beauté vient justement de ce qu’elle exprime une « mélancolie de la réaction »²³. Dans ce pays d’avant, viril et rustique, on pouvait utiliser « sans voir à mal » des qualificatifs ethniques devenus imprononçables aujourd’hui tels « *negroes* » ou « *colored* ». Finalement, les Walt Kowalski veulent pouvoir être blancs dans une société qui a toujours privilégié les dits Blancs, sans avoir à en être redevables et encore moins coupables. D’ailleurs, les Blancs minables sont ceux qu’ils appellent (d’un terme confondant racisme et haine de classe) « *poor white trash* »²⁴, ces Blancs indignes dépeints dans *Million Dollar Baby* et mentionnés par Kowalski à la fin de *Gran Torino*. C’est ce sentiment d’impunité qu’exprime Kowalski en ouverture du film, lorsqu’il lance à son jeune voisin ayant posé le pied sur son territoire : « Fais preuve d’un peu de respect, chinetoque ! »

***White ethnics* ou la longue marche vers la blancheur**

Le rite de passage que devra subir le jeune Thao sous le regard impitoyable du vieil homme ne se comprend ainsi que par l’arrière-plan historique de la diversité américaine. L’expérience raciale vécue par ces travailleurs arrivés au XIX^e siècle, qui durent prouver qu’ils étaient blancs, est celle du type « d’étranger » dont Kowalski – d’origine polonaise – ou son ami – le barbier italo-américain – sont issus. Lorsque leurs ancêtres arrivèrent enguenillés

²¹ New York, Continuum, 2006.

²² Mark Shanahan, art. cit.

²³ Jean-François Rauge, « Clint Eastwood : cinéaste blanc, écran noir », *Les Inrockuptibles*, 1er juin 1997.

²⁴ Voir Sylvie Laurent, « Le *poor white trash* ou la pauvreté odieuse du Blanc américain », *Revue française d’études américaines*, à paraître.

d'Europe, ils ont dû subir dénigrement racial, opprobre culturel et mépris social de l'homme Wasp²⁵. Ces oxymores, « *white ethnics* »²⁶, se sont fondus dans un prétendu *melting-pot*, adoptant les codes et la langue des dominants, sans obtenir pour autant la considération des Anglo-Saxons, qui ne voient en eux que des barbares²⁷. En 1924, le Johnson Act mit même temporairement un coup d'arrêt à l'immigration de ces « inassimilables ». Lorsque dans les années 1960 et 1970, on redéfinit les fondements de la citoyenneté américaine, l'appartenance à un groupe minoritaire semble autoriser l'expression de créances privilégiées. Ce « différentialisme culturel » est promu par une gauche libérale qui, trouvant dans les *Cultural Studies* l'arsenal théorique qui lui manquait pour déconstruire le discours hégémonique de l'Oncle Sam, s'assure de la protection des frontières entre groupes d'individus. La droite, partie prenante de cette guerre culturelle, célèbre « l'universalisme du bon Américain, qui se trouve être un homme blanc »²⁸.

Il devient alors impératif pour ces nouveaux Blancs de signaler leur singularité : être *Irish-American*, *Italo-American* ou *Polish-American*, redécouvrir comme Kennedy ses racines immigrées et inventer une « nouvelle ethnicité » les incorpore alors plus que jamais dans le giron de la culture blanche dominante. Ils ne voient par ailleurs pas pourquoi ils devraient partager la culpabilité d'un *establishment* dont ils furent exclus et réparer une oppression blanche alors qu'ils n'ont pas, eux, réduit les Noirs en esclavage (ils sont arrivés après). Ils seront donc les derniers à reconnaître aux Africains-Américains un droit à l'égalité. Dans le Detroit de Kowalski, les *Polish-Americans* sont aux premières loges lors des émeutes raciales et racistes de 1967²⁹. Le paradoxe est qu'alors qu'ils réprouvent l'idéologie de la subversion identitaire dominante chez les élites politiques et universitaires, ils réclament eux aussi un droit à l'*affirmative action*. Ils obtiendront, bien plus qu'une reconnaissance, un statut inespéré de *Pilgrim Fathers* : désormais l'Amérique est « une terre d'immigrés » ; les Noirs saisissent le message et, par la voix de Martin Luther King, s'étranglent devant cette mystification. Ellis Island devient un lieu de pèlerinage et ces citoyens bon teint, véritable

²⁵ Voir Matthew Frye Jacobson, *Whiteness of a Different Color: European Immigrants and the Alchemy of Race*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1998.

²⁶ Voir l'ouvrage de référence du même Jacobson, *Roots Too: White Ethnic Revival in Post-Civil Rights America*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2006.

²⁷ Voir Jacobson, *Barbarian Virtues: The United States Encounters Foreign Peoples at Home and Abroad, 1876-1917*, New York, Hill & Wang, 2000.

²⁸ Todd Gitlin, « La droite américaine manipule le sentiment national », *Le Monde Diplomatique*, novembre 1995.

²⁹ Voir John Bukowczyk, *A History of the Polish Americans*, New Brunswick, Transaction Publishers, 2008.

minorité modèle, sont célébrés comme les « vrais » Américains³⁰. Kowalski en sait donc long sur le douloureux chemin de croix qui mène à l'identité américaine et au respect afférent.

Eastwood, après avoir longtemps incarné la figure de l'étranger familial venu du grand Ouest sauvage, s'est mis à dessein dans la peau de ces Américains avec trait d'union (*hyphenate-Americans*) : dans *Million Dollar Baby*, Frankie Dune est passionné par le celte qui le lie à son ascendance irlandaise. *Mystic River*, qu'Eastwood réalisa, plonge le spectateur dans l'univers de ces Irlandais catholiques aux prises non seulement avec l'élite *Wasp* mais avec les autres minorités. On rencontre également dans *Gran Torino* ces descendants d'Irlandais par la figure du prêtre rouquin. Dennis Lehane, l'auteur de *Mystic River*, place comme Martin Scorsese au cœur de son œuvre l'exhibition de l'hyper-violence de ces tribus américaines, constitutives de la grande épopée nationale. En écho à *Gran Torino*, son nouveau roman, *Un pays à l'aube*, témoigne du désenchantement de vétérans (rentrés ici après la Première Guerre mondiale) dans un pays brisant ses ouvriers immigrés et exacerbant ses divisions raciales. L'Amérique n'est alors plus en paix : la figure de l'Autre menace sa cohésion.

Les deux récits, *Un pays à l'aube* et *Gran Torino*, sont les chroniques d'une chute brutale d'un siècle dans l'autre, qui redistribue les cartes du pouvoir et crée de nouveaux parias. Mais alors que l'Amérique blanche de 1919 met les immigrants encore « métèques » (Irlandais, Grecs, Italiens, Slaves, Ashkénazes, etc.) dans la même périphérie de l'identité nationale que les Noirs, le pays de *Gran Torino* célèbre les Walt Kowalski qui sont devenus le centre, ayant à se titre le droit de définir de nouvelles marges. Les hippies contestataires sont devenus des bourgeois et les minorités sont devenues majorité. Le préjudice de classe et de race s'applique à d'autres et ils revendiquent le droit de se comporter comme les gardiens frileux de l'identité américaine.

Le renversement des normes hérité des années 1960 interdisait d'offenser un groupe racial, culturel ou autre en favorisant une neutralité discursive que l'on a appelée « politiquement correct ». Il y a, depuis lors, des mots que l'on ne prononce plus, fût-ce en se mordant les lèvres. Or jamais sans doute depuis les saillies douteuses d'Adrian Cronauer

³⁰ Voir David Roediger, *Working Toward Whiteness: How America's Immigrants Became White: The Strange Journey from Ellis Island to the Suburbs*, New York, Basic Books, 2005.

(interprété par Robin Williams) dans *Good Morning Vietnam* (1988), on n'avait entendu un tel déferlement d'injures anti-asiatiques³¹. Lorsqu'il articule quelques mots, Kowalski n'a que racisme ordurier à la bouche, traitant l'Autre de « *chink* » ou « *gook* », équivalents américains de « chinetoque » ou « niakoué ».

L'étymologie du terme « *gook* », employé à tout bout de champ dans le film, précise son usage : il fut pour la première fois utilisé en 1900 lors de la guerre des Philippines pour désigner les soldats *yankee* avant de prendre à l'inverse le sens d'une appellation insultante et raciste pour les ennemis asiatiques de l'Amérique, au Japon, en Corée ou bien sûr au Vietnam. Plus qu'un mépris racial, ce jargon de bidasse est l'expression d'une crainte tenace du « péril jaune ». Ce mot, banni du discours public, ne fut autorisé qu'à un seul homme récemment, John McCain, qui dit détester les « *gooks* », précisant qu'il applique ce terme non à tous les Vietnamiens mais à ces geôliers uniquement.

Eastwood explique que la « sensiblerie » des libéraux bien-pensants est un problème plus important que l'énonciation verbale elle-même. Voilà pourquoi son Kowalski refuse le « politiquement correct » et blasphème tout autant qu'il injurie son italo-américain de compatriote. S'insulter sur une base ethnique (« sale rital », « et toi sale polack »...) est, à la façon des « *dozens* » – joutes oratoires des Noirs américains –, leur façon d'éprouver leur virilité par le brio de l'invective. Dans une scène indéniablement comique, les deux hommes se livrent à cet exercice d'improvisation et les spectateurs rient. Certes, ce rire est celui de la reconnaissance : la haine viscérale et caricaturale de Walt Kowalski est un signe distinctif du héros-type « eastwoodien », primaire et bestial. Mais c'est aussi un rire nerveux. Eastwood porte un regard ambivalent sur cet homme, dont on vient à pardonner les saillies à mesure qu'il se lie d'amitié avec la famille Van Lor, prenant son sous aile protectrice le jeune garçon de la famille. Or jamais il ne renonce à gratifier ses nouveaux « amis » de stéréotypes xénophobes, ces derniers s'en accoutumant fort bien d'ailleurs au point que la jeune Sue, qualifiée de « *dragon lady* » par Walt, avoue regretter que son propre père ne soit pas exactement comme lui.

³¹ Il y lance notamment : « *If you kick out the gooks, the next thing, you have to kick out the chinks, the spicks, the spooks and kikes* ».

Le fardeau de l'homme blanc : transmettre les valeurs de l'américanité

Comme lui, c'est-à-dire blanc, mâle et machiste, rétrograde et violent. Certains lisent *Gran Torino* comme l'histoire d'une rédemption, Eastwood décrétant dans ce film ultime la « mort » de son héros-type. Pour *Salon*, la fin du film constituerait même des « excuses » pour les crimes passés de Dirty Harry³². Kowalski nous invite certes à croire à cette repentance de l'idole : repoussant les marques de considération de ses voisins, après qu'il a chassé des délinquants, il tient à préciser : « Je ne suis pas un héros, j'ai juste essayé de virer ce chinetouque geignard de ma pelouse ».

Celui que l'on est tenté d'excuser, c'est donc en réalité Kowalski et son racisme viscéral, comme si ses mots pouvaient être anodins et même porteurs d'une certaine forme de franchise nécessaire pour sortir du diktat des coupeurs de cheveux en quatre. Un homme, un vrai, se sert de ses muscles pour soulever des machines, tondre sa pelouse mécaniquement, réparer ce qui est cassé et bricoler sa voiture. Il peut boire sans vaciller des dizaines de bières par jour. Lorsqu'il s'adresse à quelqu'un, il le fait sans fioritures, sans minauderies et sans tact. Si le jeune Thao veut devenir un Américain à part entière, il devra donc enfilet cet uniforme-ci, prendre un casque de chantier, cracher par terre, pester contre les « baltringues » et se mettre résolument à séduire la jeune fille de son choix.

Certes, ce que suggère Eastwood est que, peu importe la couleur de la peau, les « valeurs américaines » (le courage, le labeur, l'éthique du travail, la virilité) peuvent être transmises et apprises. Symboliquement, Kowalski offre ainsi à Thao une boîte à outil, nécessaire à l'américanité que des « mauvais » immigrés s'empressent de lui voler. Mais ce grimage en Américain suggère en filigrane que les Hmong sont *a priori* dénués de ces mêmes qualités et, en effet, il n'existe aucune figure masculine positive chez les Van Lor. Thao se conforme entièrement au stéréotype de l'Asiatique docile et poltron, qui ne s'épanouit qu'au contact de l'hyper-masculinité blanche. Derrière cette exaltation des grognements du vieil homme blanc se dessine donc insensiblement le thème du fardeau de l'homme blanc. Eastwood réinterprète dans ce film le mythe cinématographique du « Messie blanc », seule figure d'autorité en charge de minorités infantilisées et dépendantes³³. Même la spirituelle

³² Stephanie Zacharek, « Gran Torino », *Salon.com*, 22 février 2009 : http://www.salon.com/ent/movies/review/2008/12/12/gran_torino/index.html

³³ Hernan Vera, Andrew Gordon, *Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2003. Cité dans « Gran Torino, White Masculinity & Racism », *Racism Review*, 17 janvier 2009.

Sue, la sœur, qui s'emploie par la dérision à sortir Kowalski de son autisme culturel doit accepter que seul un homme comme celui-là peut la sauver lorsque des Noirs la menacent.

Cette scène est d'ailleurs la seule du film dans laquelle les Noirs sont représentés, ce qui est d'autant plus surprenant que son action se déroule à Detroit. Ils sont présentés comme les membres d'un gang désœuvré, que Kowalski aborde par le terme « *spooks* ». Ici encore, le choix des mots est éloquent. D'une part, il est peu vraisemblable qu'un xénophobe virulent comme lui prononce spontanément autre chose que le « *N word* », traduction américaine de « nègre ». La principale victoire du « politiquement correct » fut en effet de proscrire l'usage de ce mot, naturellement présent dans la bouche de certains Blancs. Eastwood est donc prudent et ménage les susceptibilités de son public : il laisse néanmoins Kowalski, sans susciter de réaction, qualifier les Noirs de « *spooks* », mot ambivalent signifiant à la fois fantôme, et par antiphrase, « Nègre ». Un précédent littéraire permet de comprendre l'ambiguïté pernicieuse de ce mot : dans *La Tache* de Philip Roth, c'est pour avoir utilisé ce terme afin de désigner deux étudiants absentéistes (« Existent-ils où sont-ils des fantômes (*spooks*) ? ») sans savoir que les étudiants en question étaient noirs (« *spooks* » devient donc pour eux synonyme de « négros ») que Coleman Silk, le professeur d'université, doit démissionner. Motif clé du roman, « *spook* » est le mot emblématique de l'hypocrisie du discours autorisé. Est-ce vraiment une discrimination raciale, répréhensible à ce titre, de dire « *spook* » ? Dans le contexte d'une nouvelle guerre culturelle opposant les « *angry white male* » à Bill Clinton, Philip Roth offrait une réflexion stimulante sur les perversions du « politiquement correct ». Mais la rage désinhibée de son personnage est fondamentalement différente de celle de Kowalski : Coleman n'est pas un homme blanc.

Amérique post-raciale ou racisme décomplexé ?

Qui peut jeter la pierre à Walt Kowalski ? Il est plus facile de dénoncer le racisme lorsque l'on est un bourgeois éduqué que lorsque l'on se confronte quotidiennement, dans les quartiers en déshérence de l'Amérique, à la difficulté de garder sa dignité. Rappeler cette évidence comme le fait Clint Eastwood n'est pas illégitime et corrobore des études universitaires sérieuses montrant que les Blancs déclassés de Detroit, auteurs parfois d'injures raciales intolérables, sont en réalité victimes de leur pauvreté syntaxique et se révèlent bien moins racistes dans les faits que des gens plus policés³⁴. *Gran Torino* a même la vertu

³⁴ Voir Hartigan, *Racial Situations...*, *op. cit.*

d'éprouver la capacité de résistance des spectateurs à l'écoute d'une bande sonore qui assourdirait les oreilles sensibles si Eastwood n'était prémuni de toute suspicion de racisme : chacun connaît son œuvre et la place des Indiens et des Noirs dans la communauté idéale que son cinéma s'est proposé de recréer.

En engageant les Américains à se décomplexer dans leur approche terminologique de la race, à se libérer de la crainte de la vindicte si les mots tabous sont évoqués, le réalisateur poursuit la conversation raciale entamée par Barack Obama lors de la campagne : ce dernier, lors de son discours de Philadelphie, n'avait-il pas confié que sa bien-aimée grand-mère disait « nègres » pour parler des Noirs, ce qui ne justifiait pas pour autant qu'il la répudiât ? Plus encore, en invitant à croire à la société post-raciale, en mettant sur un strict plan d'égalité symbolique les intransigeances des Noirs et les stéréotypes des Blancs, Barack Obama a même laissé entendre qu'il n'était de racisme que l'on ne puisse expliquer par le contexte. Il appela dans « ce discours sur la race » à comprendre les grognements de l'homme blanc au même titre que la colère de l'homme noir. Il est temps de pouvoir parler de la race aux États-Unis sans être taxé de raciste, proposa-t-il, mettant cet adage en pratique en prenant pour vice-président celui qui remarquait ingénument au début de la campagne démocrate que « pour la première fois » un Noir aussi « évolué » (*articulate*) s'impose sur la scène publique. C'était une remarque raciale mais Obama refusa de la juger raciste.

Walt Kowalski ne croit pas davantage aujourd'hui au mythe de l'Amérique post-raciale qu'il ne crut au tout-ethnique des années 1960 et 1970. Il sait néanmoins quelle stratégie mener pour conserver sa place au centre de la société américaine, qui demeure indéfectiblement blanche. Son racisme est peut-être, comme le disent Obama et Eastwood, le fruit d'une longue désaffiliation sociale et économique, l'expression outrancière d'angoisses légitimes³⁵, en somme un parler populaire et rustique qui méritait bien l'indulgence des privilégiés.

Mais si Obama et Eastwood avaient tort ? Si, comme le vitupéra le pasteur Wright et comme le relèvent les universitaires, le racisme n'est pas accidentel mais profondément

³⁵ « *And yet, to wish away the resentments of white Americans, to label them as misguided or even racist, without recognizing they are grounded in legitimate concerns - this too widens the racial divide, and blocks the path to understanding* », extrait du discours « A More Perfect Union », 18 mars 2008.

enraciné dans les consciences américaines³⁶ ? On pourrait alors lire ce film au premier degré, c'est-à-dire comme l'expression d'un nouveau « *backlash* » provoqué – comme le titre ce mois-ci *The Atlantic* – par le spectre de « la fin de l'Amérique blanche », démographiquement menacée et symboliquement contestée par l'élection d'un Noir à sa tête. « Que signifie être Blanc lorsque l'identité blanche n'est plus la norme ? » s'interroge le journaliste progressiste d'origine chinoise Hua Hsu. Walt Kowalski incarne une réponse, donnant potentiellement des arguments à ceux qui soutiennent, comme Bill O'Reilly, qu'il est désormais temps de lever les accusations de racisme dès qu'on évoque le problème racial, de réformer une bonne fois pour toutes les politiques périmées de réparation pour les Noirs, qu'elles soient pratiques (l'*affirmative action*) ou discursives (le « politiquement correct »).

Les propos orduriers de Walt Kowalski indiquent que le racisme dirigé contre ces nouveaux Autres que sont les Asiatiques passe aisément entre les mailles du filet moral. Ces derniers sont aujourd'hui les premières victimes de discrimination aux États-Unis, étant communément admis que ce n'est pas « vraiment » du racisme de dire « chinetoque » ou « bridés ». Accordons un moment à Eastwood que ce n'est pas vraiment du racisme donc, lorsque Kowalski ou McCain disent « *gooks* » et Madelyn Dunham « nègre ». Faisons crédit aux idéalistes qui, comme le *New York Times*, virent dans l'élection d'Obama la fin des préjugés raciaux et, dans *Gran Torino*, l'espoir d'un pays racheté de sa xénophobie. Mais faudra-t-il alors s'étonner si, devant cette levée consensuelle des inhibitions, d'autres que le *New York Post*, représentent toute honte bue Barack Obama en cadavre de chimpanzé, arguant que ce n'est pas vraiment du racisme ?

Gran Torino est, à l'image du cinéma d'Eastwood, une œuvre qui se prête aux lectures multiples. Premier film peut-être de l'ère Obama, il indique les ferments non pas encore d'une réaction identitaire blanche mais d'une volonté de résistance. La race persiste en Amérique, elle ne se laissera pas si facilement dépasser.

Texte paru dans www.laviedesidees.fr, le 25 février 2009

© laviedesidees.fr

³⁶ Hartigan, « What if Obama is Wrong ? », *Austin American Statesman*, 20 mars 2008.