



Représentations de la sexualité dans *Tightrope* (U.S.A., 1984)

Grunert Andrea

Pour citer cet article

Grunert Andrea, « Représentations de la sexualité dans *Tightrope* (U.S.A., 1984) », *Cycnos*, vol. 13.1 (Expressions et représentations de la sexualité dans le cinéma américain contemporain), 1996, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/415>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/415>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/415.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Représentations de la sexualité dans *Tightrope* (U.S.A., 1984)

Andrea Grunert

Hilden (Allemagne)

Clint Eastwood, acteur, metteur en scène, producteur : son nom, rendu célèbre par les images mouvantes du cinéma, résonne dans la culture américaine et au-delà de celle-ci. Ce nom et les images qui y sont attachées font désormais partie du patrimoine culturel américain, de même qu'ils ont leur place dans la mémoire d'un public cinématographique international. Les trois westerns¹ qu'Eastwood a tournés de 1964 à 1966 avec l'Italien Sergio Leone ont jeté les bases pour la création d'une image de marque d'acteur-héros, image de marque qui est associée à la figure du héros solitaire et impassible. De retour aux Etats-Unis, Eastwood s'est davantage occupé de cette image de marque qu'il a par la suite retravaillée, corrigée, affinée, pourvue de commentaires et, parfois, mise en doute.

Vouloir le fixer sur un seul type de personnage ne serait qu'une simplification qui lui ferait tort. Cependant, il est indéniable que l'essence de son image de marque et de l'horizon de l'attente qui en dépend se fondent sur l'idée de savoir qui est un héros, qui — de nos jours — peut être un héros et, donc, sur une image particulière de la condition masculine. Produits de la culture américaine, les films et images créés par Eastwood participent donc d'un discours socio-culturel et idéologique sur la masculinité et la sexualité, discours que ces films transmettent et qu'ils enrichissent.

Notamment les films d'Eastwood des années soixante-dix élaborent un modèle viril et projettent des attitudes et des attributs considérés comme essentiellement masculins et comme essentiels pour l'image de l'homme. Les discours qu'ils établissent tournent autour de la question "qu'est-ce que le vrai mâle ?" et donnent la réponse. Ainsi, l'inspecteur Harry Callahan, le héros-protagoniste du film policier *Dirty Harry*² que Don Siegel a réalisé avec Eastwood en 1971, devient-il le prototype d'un idéal sexuel fondé sur l'idée de l'homme indépendant, fort et violent³. Le succès des films de ou avec Eastwood et de beaucoup d'autres productions hollywoodiennes qui brossent un tel portrait du mâle souligne son acceptation par la société. Les images filmiques de la virilité dans *Dirty Harry* et d'autres films suivant son exemple expriment les aspirations latentes d'une partie apparemment considérable des hommes américains⁴. Elles projettent des rêves et des désirs d'une partie du public masculin et confirment des visions plutôt traditionnelles de la condition masculine dans la culture américaine⁵. Nourrissant l'imagination des spectateurs, l'idéal sexuel représenté par Eastwood à travers ses rôles est l'indicateur des normes et valeurs relatives à la sexualité et à

¹ Il s'agit de *Per un pugno di dollari* (Pour une poignée de dollars), 1964, *E per qualche dollari in più* (Et pour quelques dollars de plus), 1965, *Il buono, il brutto, il cattivo* (Le bon, la brute et le truand) 1966.

² L'inspecteur Harry.

³ "Durant les années soixante-dix, un film après l'autre a recours au modèle de *Dirty Harry*", a constaté Joan Mellen dans son ouvrage *Big Bad Wolves. Masculinity in the American Film* (London : Elm Tree Books, 1978) p. 25. Le héros-vengeur "à la *Dirty Harry*" apparaît dans d'autres films à succès d'Eastwood ou dans d'autres productions hollywoodiennes tels *Death Wish* (Un justicier dans la ville), 1974, réalisé par Michael Winner ou *Walking Tall*, 1973, de Phil Karlson.

⁴ Voir à cet égard l'article d'Anne-Marie Bidaud, "La nouvelle virilité du cinéma américain", *Cinéma 80*. 253 (janvier 1980), 14.

⁵ Joan Mellen a essayé d'expliquer le phénomène "Eastwood" durant les années soixante-dix et le rattache à la crise des valeurs sociales des années soixante et la guerre du Viêt-Nam où l'image et la position sociale traditionnelles de l'homme ont été ébranlées et mises en doute : "Les films d'Eastwood, aussi bien ceux où il joue que ceux qu'il réalise, sont une réponse à la perte de confiance grandissante d'une partie des mâles américains face aux vieux symboles virils." (*Big Bad Wolves...*, 294).

la définition de la masculinité et de la féminité telles qu'elles sont prédominantes à un moment donné dans la société américaine.

La sexualité mise à l'écart

Tout à fait conforme aux traditions concernant la représentation des sexes et de la sexualité dans la culture américaine, le *sex symbol*, le héros et idéal masculin, incarné par Eastwood a ses fondements dans un mode d'existence qui accorde un rôle secondaire à la sexualité : le désir et l'acte sexuels sont souvent exclus de l'image. Tel maints héros de fiction américains, Harry et d'autres personnages incarnés par Eastwood sont des hommes seuls, sans attaches sociales et sentimentales. Dans ses westerns tournés en Europe ou dans *Dirty Harry*, les aventures amoureuses ou les relations sexuelles sont absentes de la narration ou extrêmement marginalisées. Si le western *Hang'em High*⁶ ou le film policier *Coogan's Bluff*⁷ permettent l'existence d'intrigues amoureuses, les héros-protagonistes de ces films incarnés par Eastwood s'en échappent en général, en leur préférant le travail, l'accomplissement d'une mission ou le conflit violent qui les oppose aux criminels et, de toute manière, à d'autres hommes.

De grande taille, svelte et musclé, possédant des traits réguliers, des cheveux blond foncé et des yeux clairs, Eastwood correspond parfaitement à l'idéal du héros WASP. Il est également évident que toute la présentation d'Eastwood et de son physique souligne que l'idéal sexuel qu'il incarne dépend en large partie du rôle du mâle puissant que les films lui accordent et de son mode d'existence. Au début de sa carrière et avant d'avoir accédé au statut de vedette, Eastwood a parfois exposé son corps de sportif musclé, bien entraîné, en maillot de bain. De telles exhibitions sont plutôt rares dans ses autres films où l'érotisation du corps masculin est faite de l'image de l'homme d'action. Tout en se trouvant au centre de ses films, tout en dominant les images, le jeu d'Eastwood reste discret et retenu : Harry Callahan, Coogan ou Josey Wales⁸ sont des hommes impassibles, sûrs d'eux-mêmes, contrôlant leurs adversaires et très souvent aussi leurs désirs et leurs émotions. Le corps d'Eastwood nous est assez souvent présenté comme dominant son adversaire — il est le héros érigé : l'image contient une charge symbolique renvoyant au domaine sexuel bien qu'elle reste ici primaire.

Néanmoins, Eastwood ne se contente pas uniquement d'une telle approche simpliste. L'idéal masculin existant en apparence hors les contraintes sociales et sexuelles ne leur échappe pas vraiment. L'homme eastwoodien est de plus en plus confronté aux désirs sexuels et aux exigences de l'autre sexe. La suggestion ou la représentation de désirs sexuels dans les films de ou avec Eastwood fonctionnent dans un univers cinématographique et culturel hanté par l'absence de la sexualité, par la mise à l'écart du thème, sa mise hors-cadre, son refoulement. Profondément ancrés dans ce contexte traditionnel, les films d'Eastwood⁹ s'inspirent de telles visions et attitudes exprimées à l'égard de la sexualité en les actualisant, en les accentuant. En même temps, ils rendent de plus en plus transparentes les implications sexuelles des gestes et comportements, figures et configurations masculins, et se proposent d'explorer les fantasmes masculines cachées. Les héros-justiciers de l'Ouest ou de l'Amérique contemporaine des films d'Eastwood sont préoccupés par l'élimination du mal, c'est-à-dire de tout ce qui existe hors les normes, hors la normalité telle que l'englobant social la définit, ou plutôt, telle que les films se référant à certaines tendances sociales, la définissent. Les situations de conflit qui en résultent sont pourtant génératrices d'ambiguïté, car les motivations des héros-justiciers, des défenseurs de la loi comme Harry Callahan dans *Dirty Harry* ne sont pas hors de tout soupçon.

⁶ *Pendez-les haut et court*, 1968, réalisé par Ted Post.

⁷ *Un shérif à New York*, 1968, réalisé par Don Siegel.

⁸ Dans *The Outlaw Josey Wales* (Josey Wales, hors-la-loi), 1976, réalisé par Clint Eastwood.

⁹ Ceux qu'il a réalisés aussi bien que ceux où il se contente de la place devant la caméra.

Dirty Harry développe un discours sur la violence, sur la loi qui est imposée par la force. Harry, le policier, n'hésite pas à avoir recours à la violence parfois excessive pour éliminer le crime. Cependant, les actes du policier ne fonctionnent pas seulement par rapport à un besoin social, si discutable soit-il. La relation que le film établit entre Harry et l'assassin Scorpio est bien plus complexe et dépasse l'intrigue policière. *Dirty Harry* propose des réflexions sur les pulsions violentes de son héros-protagoniste qui se réfèrent très ouvertement à la figure traditionnelle du chasseur telle qu'elle apparaît dans la littérature américaine et les écrits des Puritains précédant la naissance des Etats-Unis. *Dirty Harry* évoque les figures et les configurations de l'ensemble thématique de la "régénération par la violence" dont l'importance pour l'imaginaire américain a été soulignée par Richard Slotkin¹⁰.

Selon les perspectives développées par le thème de la "régénération par la violence", le chasseur, c'est-à-dire le représentant de la civilisation blanche et chrétienne, est confronté aux forces de la nature encore sauvage, généralement incarnées par l'Indien. Cette configuration est l'expression de questions sociales et psychologiques plus complexes faisant du Sauvage, c'est-à-dire de l'Autre, non seulement une réalité à la fois concrète et imaginaire, mais la projection de l'âme du sujet :

Pour le Puritain, l'Indien a représenté les forces du sombre, celles du monde extérieur et celles dans les âmes des Puritains : la force de la sexualité, le désir du plaisir et du confort, le désir de la liberté de restrictions politiques et sociales, le désir de l'union sensuelle avec l'univers.¹¹

Dans *Dirty Harry*, l'assassin Scorpio n'est pas seulement l'ennemi du policier Harry, il est aussi son *alter ego*, l'autre face de son être, l'incarnation visuelle et physique des forces sombres et hostiles qui possèdent Harry. Bien que *Dirty Harry* ne propose guère de réflexions métaphysiques, le film de Siegel dédouble son discours sur la loi et l'ordre et sur la violence par des allusions fréquentes aux désirs secrets et aux pulsions sadiques et masochistes inséparables des actes parfois brutaux de Harry Callahan.

Le policier à la recherche de son ombre

Le personnage de Harry Callahan révèle les potentialités ambiguës inhérentes aux héros des westerns. Seulement, Harry en devient une version extrême, une version qui frôle le pathologique et qui suggère le côté maladif, malsain vers lequel cette figure évolue. *Tightrope*¹², film policier réalisé treize ans après *Dirty Harry* par Richard Tuggle¹³, reprend et prolonge les réflexions sur les traits pathologiques du justicier-chasseur et fait de la double personnalité et de ses implications sexuelles le thème central de la création. Préoccupé par la question de la normalité (en termes sexuels, voire sociaux), ce film policier articule davantage les désirs et les angoisses masculins à l'égard de la sexualité et les fait surgir à la surface de la pellicule.

A bien des égards, *Tightrope* se présente comme un film de synthèse qui, tout en respectant les données génériques du film policier, en renverse d'autres et fait apparaître le personnage du policier sous une lumière inhabituelle et déformante. Si des films comme *Dirty Harry* avec leurs visions de mâles triomphants contiennent des fissures, des contre-courants, des résidus

¹⁰ Dans son ouvrage-clef, *Regeneration Through Violence : The Mythology of the American Frontier (1600-1860)* (Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 1973), Slotkin retrace les origines de ce thème jusqu'aux récits puritains du XVII^e siècle traitant de la captivité.

¹¹ Richard Slotkin, "Dreams and Genocide : The American Myth of Regeneration Through Violence", *Journal of Popular Culture* 5 : 1 (Summer 1971), 41.

¹² *La corde raide*.

¹³ Si le nom de Richard Tuggle apparaît au générique, la rumeur circule qu'Eastwood lui-même aurait remplacé Tuggle au bout de quelques jours de tournage. Le film porte en plus assez visiblement son empreinte. Voir aussi Howard Feinstein, "*Tightrope*", in : Frank N. Magill, ed., *Magill's Cinema Annual 1985 : A Survey of 1984 Films* (Englewood Cliffs, N.J. : Salem Press, 1985), p. 489.

de doute à l'égard du pouvoir des héros masculins, doute souvent né de la rencontre de leurs héros-protagonistes avec des personnages sexuellement définis (des femmes, des homosexuels)¹⁴, d'autres films d'Eastwood révèlent les femmes comme adversaires réels des hommes. Dans *The Beguiled*¹⁵ ou dans *Play 'Misty' For Me*, le premier film réalisé par Eastwood¹⁶, les héros-protagonistes sont transformés en victimes, deviennent objets de désir et d'attaques verbales et physiques. Ils revêtent donc les rôles que l'on accorde plus habituellement aux personnages féminins. Les femmes et la vie sexuelle, à laquelle elles sont associées, se font ainsi facteurs et fonctions permettant d'explorer, d'interroger et de mettre au défi l'image de marque d'Eastwood et l'idéal masculin qui lui est inhérent. *Tightrope* est un des aboutissements d'une telle attitude. Le film ne met pas seulement en doute le modèle d'identification qu'Eastwood a élaboré, mais il propose également des perspectives multiples sur la masculinité et la sexualité. Multipliant les visions de la sexualité, des sexes et du statut social du mâle, *Tightrope* apporte en même temps des nuances et des décalages par rapport au contexte générique dans lequel il s'inscrit. En modifiant les limites de ce contexte, le film crée son propre champ d'expression.

Tout comme *Dirty Harry*, *Tightrope* se sert de la configuration de la double personnalité incarnée par le policier et le criminel. Le lien particulier entre les deux personnages est établi dès le début. Dans les premières séquences, se déroulant dans une ambiance nocturne, une femme se sent poursuivie par quelqu'un. Constatant avec soulagement que celui qui la poursuit porte l'uniforme du policier, elle commet une erreur en se sentant en sécurité. En vérité, un assassin se cache derrière cette uniforme. La caméra nous permet un bref regard sur le visage de l'homme avant de se fixer sur ses chaussures, des baskets rouges. Un homme chaussé d'une façon similaire apparaît dans les images qui suivent. Ce deuxième homme, que l'on aperçoit, de jour, jouant au ballon avec ses deux petites filles, est Wes Block, le héros-protagoniste de *Tightrope* incarné par Eastwood. Block est le policier qui mène l'enquête dans une série de meurtres qui sème l'angoisse dans la Nouvelle Orléans.

Pourtant, la juxtaposition des deux personnages à l'aide de cet effet de montage semble être trop évidente pour vraiment créer un sentiment de suspense que la question de savoir si le héros-protagoniste est lui-même le tueur fait naître. L'effet créé est probablement double. Il peut fonctionner pour une partie des spectateurs que le film invite à jouir de l'intrigue créée autour de la configuration de la double personnalité. Il offre également la possibilité de reconnaître la dimension auto-référentielle qui implique la mise au défi aussi bien des données génériques que de celle de l'image du mâle sûr de lui-même et puissant, ou encore de celle d'Eastwood lui-même qui en devient un des enjeux de *Tightrope*. En dévoilant les ficelles, Eastwood permet de jouer un jeu selon d'autres règles en proposant l'exploration d'un caractère et d'une figure conventionnelle à travers le thème de la double personnalité. Le grossissement de certains éléments du récit aide à déplacer le centre d'intérêt. Au lieu d'être uniquement distrait par l'intrigue et les apparences, le spectateur peut participer au conflit intérieur que les images filmiques traduisent à leur manière.

Dès le début, le thème de l'identité est accentué par différents moyens d'expression. Pour aboutir à ces fins, *Tightrope* continue de rapprocher le policier et le criminel qui se rencontrent ici sur un terrain de désirs communs explicitement de nature sexuelle, car le meurtrier choisit ses victimes parmi des prostituées que le policier a fréquentées. En fait, Wes mène une double vie : le jour, il travaille à la police ou s'occupe de ses deux filles ; la nuit, il la passe dans les bars et les rues du Quartier Français, non seulement pour les besoins de l'enquête, mais aussi pour assouvir ses désirs sexuels. L'enquêteur est également le client.

¹⁴ Cf. Paul Smith, *Clint Eastwood : A Cultural Production* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993), p. 167.

¹⁵ *Les proies*, 1971, réalisé par Don Siegel.

¹⁶ *Un frisson dans la nuit*, 1971.

Parfois, Wes joue le voyeur comme le faisait Harry dans *Dirty Harry*, mais il ne se contente pas de déambuler dans les bars. Bien que le film suggère plutôt qu'il ne montre directement, une séquence permet d'observer Wes chez une des prostituées : on voit les deux corps nus, huilés, allongés, le corps de Wes sur celui de la femme. La caméra longe les corps, des pieds jusqu'aux mains de la femme attachées par des menottes.

Au cours de l'enquête, le meurtrier cerne de plus en plus Wes, le guette, lui arrange des rendez-vous (avec une prostituée, avec un homosexuel qu'il tue par la suite), lui envoie des indications codées censées mettre Wes sur les traces de la prochaine victime (connue du policier qui était son client) et le rend suspect auprès de son supérieur et de ses collègues. S'infiltrant de plus en plus dans la vie du policier, l'assassin influence sa personnalité, le pousse à douter de lui-même jusqu'à ce que Wes se pose la question de sa culpabilité. *Tightrope* renverse les structures narratives du film policier en accordant à Wes le rôle du gibier plutôt que celui du chasseur.

L'image de la *tightrope*, de la corde raide, cette ligne imaginaire entre le contrôle et l'exécution des pulsions violentes et meurtrières¹⁷ est opérante dans la narration et dans l'esthétique. La polarisation qui s'exprime dans la figure du double est accentuée par les moyens visuels. Le film met en contraste l'existence diurne de Wes et ses activités nocturnes en opposant au style réaliste des scènes se déroulant le jour l'ambiance inquiétante, frôlant le fantastique, du monde nocturne. Les séquences de nuit, dans les rues, les bars, les maisons closes sont dominées par un jeu d'ombres et de lumière, par la lumière diffuse et uniformisante de certains lieux, par les lumières clignotantes dans d'autres.

Le tueur attire Wes dans ces lieux et dans la nuit d'où il semble émerger, à laquelle il est associé. La nuit envahit l'espace filmique jusqu'à ce que la séparation des espaces diurnes et nocturnes soit anéantie et la polarisation dépassée par la confusion des désirs et aspirations. La nuit, les ombres qui dominent de plus en plus la texture du film signalent non leur emprise grandissante sur Wes. Mais leur amplification souligne aussi que sa vie nocturne, ses désirs et goûts sexuels font inséparablement partie de sa personnalité qui est bien plus complexe que la polarité ne le suggère. Le spectateur est confronté à différentes expressions du désir de Wes qui concernent aussi Beryl, la femme dont il s'éprend et qui appartient à son existence diurne. Beryl est transformée en objet de désir quand Wes lui déclare son envie de lécher la sueur de son corps (après l'avoir vue, transpirant, dans un studio de musculation).

Tightrope s'approche de la configuration de la double personnalité et de ses implications au niveau du désir également par l'identification optique des deux personnages. Dans un cauchemar, Wes se voit s'approcher de Beryl pour l'étrangler. Le policier porte dans ce rêve le même masque et costume noirs que porte plus tard, selon la chronologie du film, le tueur quand il fait intrusion dans la maison de Wes et, à un autre moment encore, quand il attaque Beryl. Le rêve anticipe ces situations de manière peu vraisemblable. Là encore, le film joue avec les désirs et les angoisses, avec la confusion d'identité vécue par Wes que *Tightrope* élabore en tant que thème à tout niveau. Tel un rêve, ces images filmiques échappent à toute dimension rationnelle. Le tueur révèle Wes à lui même en se révélant être la matérialisation de ses désirs secrets ou réprimés. S'il reste des espaces tabous que le policier, contrairement à son ombre, ne transgresse pas, l'envie de tuer hante Wes et fait même de Beryl un de ses objets. Le tueur réalise ce que Wes n'ose rêver.

L'idée que le tueur est une projection et une partie de la personnalité de Wes Block est encore une fois soulignée par la séquence finale qui représente très clairement la lutte d'un homme avec son ombre : Wes, avec sa chemise et sa veste claires, se distingue du tueur, vêtu de noir, le visage caché sous une cagoule noire. Ces images reconstruisent visuellement le dispositif psychologique. Wes réussit enfin à arracher la cagoule de son adversaire et, comme s'il

¹⁷ Cette image est évoquée par le dialogue : "Il y a une zone d'ombre en chacun de nous. Vous, moi, le premier venu. Certains se contrôlent, certains passent à l'acte. Nous autres, on marche sur la corde raide entre les deux."

regardait dans un miroir déformant, voit le visage du tueur, enragé, la face laide de son propre être. Un autre détail met en évidence la confusion des identités : le tueur anéanti, son corps entraîné par un train sur la voie ferrée où la lutte des deux hommes a eu lieu, Wes doit faire un dernier effort pour arracher la main sanglante, encore palpitante du tueur, restée agrippée à son cou.

Figures masculines en décomposition

Si Callahan dans *Dirty Harry* risque par moments de devenir la proie de ses obsessions, Block évolue dans un récit filmique dominé par les projections de fantasmes et d'obsessions auxquels il manque de succomber à tout instant. Il ne contrôle ni son corps, ni son environnement. Le fait qu'il se sert de menottes pendant l'acte sexuel révèle son besoin de contrôler le corps féminin aussi bien que ses propres pulsions. Prisonnier de celles-ci, il se montre plutôt mal à l'aise dans son corps. Il lui manque visiblement la confiance en soi et l'autorité qui caractérisent Harry. Ses gestes sont hésitants, son visage est pâle et rongé de chagrin.

L'esthétique de *Tightrope* renvoie directement au film noir en tant que source et modèle de référence. Tout comme le film noir américain, ce film policier procède par l'emploi de figures de décomposition et de désintégration, thématiquement présentes par la perte d'identité vécue par Wes et par son divorce, esthétiquement mises en valeur par l'utilisation d'un jeu d'ombre et de lumière. Ainsi, assez souvent la seule source de lumière est un éclairage provenant par l'arrière ou latéralement, de telle sorte que seuls sont éclairées certaines parties des figures humaines, certains objets, certains espaces. Dans une séquence, Wes est assis devant un aquarium d'où semble parvenir l'éclairage. La figure humaine n'est plus complète, mais réduite à une silhouette.

La segmentation, la fragmentation des personnages et des objets plongés dans des ombres et pénombres, crée des formes esthétiques éclatées, des vides, qui ont pour effet une tension visuelle, forçant l'œil à compléter les parties cachées. Le sentiment de désintégration et d'instabilité est renforcé par d'autres moyens de représentation. Ainsi, l'abondance d'éléments fluides, de l'eau, est à cet égard significatif. Les premiers plans montrent une rivière au bord de laquelle on découvre une des victimes à un autre moment du film ; le corps d'une autre femme est découvert dans un *jacuzzi*. On voit Wes à travers une fenêtre couverte de gouttes de pluie, exposé devant un aquarium et placé devant une fontaine. Puis, enquêtant dans une brasserie où le tueur, enfin identifié, est censé travailler, Wes se sent menacé par la présence probable de l'homme recherché. Perturbé par les activités du lieu de l'enquête, Wes, le visage couvert de sueur, est gagné par la panique, et se voit rattrapé par ses souvenirs. La séquence de l'enquête est interrompue par des *flashbacks*, des images-souvenirs très parlantes qui mélangent ses angoisses et ses désirs. Le bruissement de la bière moussante évoque l'image et le bruit de l'eau du *jacuzzi* ; la vue de bouteilles d'où la bière dégoutte lui rappelle l'image de pieds d'où découlent des gouttes d'huile sur le sol. Les éléments fluides se font expression de désirs renvoyant à l'image de la libido en tant que flux et ils sont associés avec les femmes et l'idée de l'eau comme élément féminin par excellence¹⁸. Le visage de Beryl ruisselant de sueur provoque une sensation d'envie que Wes exprime pendant qu'il hume des huîtres avec elle. En même temps, les éléments fluides s'opposent à la permanence des physiques et aux distances imposées par les corps rigides des héros solitaires. L'existence d'Eros fait perdre contenance à Wes, elle lui vole ses assises, lui efface les contours.

Tout comme dans le film noir, les procédés esthétiques et visuels participent à l'ambiance paranoïaque qui imprègne *Tightrope*. La fragmentation des corps humains, des objets et des

¹⁸ Le lien entre les femmes, la sexualité et l'eau est par exemple analysé dans l'ouvrage de Klaus Theweleit, *Männerphantasien : Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, Bd.1 (Reinbek : Rowohlt, 1980), pp. 236-303.

espaces renforce le sentiment de la paranoïa et donc l'idée de la perte de contrôle. La structuration de l'espace de *Tightrope*, se référant encore une fois au film noir, et la mise en scène des personnages dans cet espace font également partie des éléments qui dégagent un sentiment d'oppression et de paranoïa. Le tueur guette Wes, lui colle à la peau : dans une séquence, on voit Wes qui quitte un immeuble avec une prostituée ; une musique dramatique, voire menaçante, retentit et, par un montage *cut*, on aperçoit un homme, chaussé de baskets rouges, caché dans l'ombre. La caméra qui, elle aussi, colle aux personnages, limite à son tour leur champ d'action. À part les cadrages serrés, l'abondance des objets et des meubles crée un sentiment d'étouffement¹⁹.

La configuration Eros-Thanatos traitée dans *Tightrope* souligne encore une fois son appartenance à un répertoire de thèmes et d'images traditionnels, renvoyant aux tendances *noires* dans la culture américaine, à toute une chaîne d'expression qui embrasse aussi bien le film noir que la littérature du XIX^e siècle, notamment celle que l'on appelle "gothique". Les obsessions du gothique qui portent sur le côté caché, sombre, de l'être humain se répètent dans le film noir américain²⁰ et se prolongent jusqu'à *Tightrope* et d'autres films d'Eastwood. Selon Leslie Fiedler, "l'importance fondamentale du gothique dans le roman [américain] réside dans la substitution de l'amour par la terreur en tant que thème central de la création"²¹. Dans beaucoup de films d'Eastwood, tout comme dans maintes autres productions cinématographiques américaines, les traits caractéristiques de la littérature dite "gothique" sont apparents : films et romans révèlent des attitudes similaires en ce qui concerne le traitement de la sexualité et la représentation des sexes²². *Tightrope* ne se sert pas de Thanatos pour effacer ou mieux cacher Eros, mais, en élaborant des visions centrées sur la dualité Eros et Thanatos, le film rattache la vie sexuelle à l'ambiance du fantastique et de l'horreur en rappelant par ce biais des attitudes que la littérature du XIX^e siècle et le film noir, chacun avec ses propres moyens d'expression et conforme à son contexte historique, ont médiatisées²³. Dans *Tightrope*, les structures de déplacement, opérantes dans ses modèles littéraires et cinématographiques, sont en partie reprises, mais variées et actualisées. *Tightrope* est un commentaire éloquent de la permanence de ces modèles. En les dévoilant, le film mène ses réflexions sur la sexualité à d'autres conséquences, évoquées plus loin.

Dans le roman gothique et le film noir américains, les personnages féminins, dépeints comme figures opposées aux normes masculines, fonctionnent comme des objets de déplacement d'angoisses masculines. Dans *Tightrope*, les rôles des femmes restent ambigus. Les prostituées sont des victimes et, en tant que représentantes d'une sexualité déviante, éléments d'un univers menaçant dans lequel Wes risque de se perdre. Leur représentation typée est toujours valable²⁴. Pourtant, c'est une autre femme qui semble être une clef pour expliquer les attitudes de Wes. Il est suggéré que la froideur de son ancienne épouse et le divorce l'auraient amené à fréquenter le Quartier Français. Ayant quitté le foyer commun, cette femme est une absence-présence qui hante Wes. Présente sur des photos, elle l'est aussi dans l'esprit, car elle menace Wes de lui prendre les enfants qu'il a en charge depuis leur séparation et qu'il aime

¹⁹ Voir Alain Garsault qui l'indique également dans sa critique du film ("L'évolution d'un homme [sur *la corde raide*]"). *Positif* 287 [janvier 1985], 47).

²⁰ Voir par exemple Amir Massoud Karimi qui décrit les sources littéraires du film noir américain (*Toward a Definition of the American Film Noir [1941-1949]* (New York : Arno Press, 1976), pp. 43-45).

²¹ *Love and Death in the American Novel* (New York : Stein and Day, 1966), p. 134.

²² Voir à cet égard Anthony Chase, "The Strange Romance of 'Dirty Harry' Callahan and Ann Mary Deacon". *The Velvet Light Trap* 4 (January 1972), pp. 2-7.

²³ Les éléments du fantastique renvoient par exemple à l'œuvre d'Edgar Allan Poe qui ne développe pas seulement le thème de la configuration de la double personnalité, mais semble être obsédée par la mort. Chez Poe, Eros revêt les traits de Thanatos.

²⁴ Cependant, les prostituées de *Tightrope* ne sont pas réduites à des silhouettes ou à la pure fonction dramatique. Au contraire, le film prend soin de les individualiser.

de tout son cœur. Blonde, élégante, hautaine, elle incarne une version perversifiée de la femme vertueuse, blonde de préférence, telle qu'elle apparaît dans la tradition culturelle américaine. Bien qu'elle reste muette pendant ses rares apparitions dans le film, sa présence rend tangible son agressivité qui affecte Wes et le déstabilise davantage.

Réconciliation et résidus de crise

A la fin, Wes détruit son alter ego sombre et accomplit le geste conforme aux structures de la régénération par la violence et du film policier, voire du western. Contrairement à "Dirty" Harry Callahan qui quitte l'image seul, accompagné d'un sentiment d'amertume, Wes Block retrouve à la fin la femme qu'il aime. Il n'est pas le héros solitaire plus grand que nature qu'incarne Harry. De même, *Tightrope* propose une richesse insoupçonnée de figures féminines. Justement, c'est Beryl, directrice d'un centre où l'on s'occupe de femmes violées, qui encourage et aide Wes dans sa lutte contre l'assassin et dans celle contre ses propres angoisses. Dans son cauchemar, c'est elle, la femme forte, sûre d'elle-même qui lui arrache le masque : Wes se retrouve le visage nu et se réveille. A ce moment-là, il se rend compte qu'il lui est nécessaire de lutter contre ses pulsions. Les femmes, ici, ne sont pas seulement les objets de déplacement d'angoisses masculines, elles proposent également une issue à l'homme, ou au moins elles l'aident à se retrouver lui-même.

Dirty Harry établit un discours centré sur la nécessité du déplacement et du contrôle, voire de la destruction, des forces incontrôlées, discours repris par *Tightrope* qui justifie la nécessité de l'élimination de l'Autre sombre. Mais contrairement au film de Siegel qui fait triompher la loi et l'ordre, l'application de loi joue un rôle secondaire dans le film policier de 1984. Harry reste l'incarnation d'une masculinité idéale et le représentant de l'ordre intégré dans un système de narration filmique qui est organisé autour de la correction d'un comportement sexuel déviant les normes. Le succès de *Dirty Harry* et de l'idéal masculin incarné par Eastwood semble souligner la fascination de la violence, de la force, qui émane de cette image idéale, comme nous l'avons suggéré. L'attitude violente, voire brutale, semble être largement acceptée comme condition virile.

Tightrope, en plaçant la violence sexuelle au centre de son discours filmique ne prolonge pas seulement celui de *Dirty Harry* sur la normalité, mais lui ajoute une dimension plus critique à l'égard de la violence érotique et de la répression de la sexualité qui se retournent contre le héros. *Tightrope* mène au cœur du problème en mettant en doute la violence qui cache Eros et le comportement sexuel qui use de violence. L'envie de tuer fait partie des désirs érotiques vécus par Wes²⁵ et *Tightrope* dévoile la violence érotique comme une attitude essentielle de son héros-protagoniste renvoyant à d'autres personnages incarnés par Eastwood. Sans vouloir prétendre que *Tightrope* cherche à suggérer que ce désir fait inévitablement partie des fantasmes sexuels de chaque homme, la mise en avant de cette composante concerne l'idée de la masculinité propagée dans les films eastwoodiens. Sans les détruire, elle érode l'idéal masculin et l'image de marque d'Eastwood qui lui répond.

Comme le remarque Paul Smith²⁶ à juste titre, la fin conciliatrice n'efface pas toutes les images et sensations qui la précèdent ; elle ne réussit pas à supprimer tous les éléments perturbateurs, contradictoires, provocateurs et créateurs de tensions et toutes ces images où se mélangent honte, remords, et désirs inassouvis. Wes Block reste un personnage hautement ambigu. *Tightrope* prône l'hétérosexualité, donc le retour à la normalité. Mais, se créant son propre espace entre la culpabilité et le désir, le film ne moralise qu'occasionnellement. Les images de la vie sexuelle ne contiennent pas uniquement le côté terrifiant, mais traduisent aussi le plaisir. Dans la séquence où l'on voit les deux corps huilés, la musique douce,

²⁵ Cf. Smith, *Clint Eastwood...*, pp. 122-124.

²⁶ Cf. Smith, *Clint Eastwood...*, pp. 140-141.

l'éclairage tamisé, les couleurs chaudes, les mouvements lents de la caméra et des corps transmettent aussi un sentiment de bien être.

La transformation du héros en objet qui s'articule dans *Tightrope* exprime les préoccupations constantes, voire obsessionnelles, des films d'Eastwood avec une autre vision de l'homme que celle qui tourne autour de l'image du personnage masculin triomphant. *Tightrope* offre le portrait d'une vie affective complexe de son héros-protagoniste qui exprime ses désirs de contrôle, ses angoisses, ses désirs violents, mais aussi son besoin de tendresse²⁷ *Dirty Harry* propose comme solution le refoulement et la répression de la sexualité. *Tightrope* choisit une autre issue que l'attitude, en fait régressive, qui fait appel au grand chasseur.

Ansen, David. "Clint : An American Icon". *Newsweek* (September 23, 1985), 39-43.

Auster, Al, and Quart, Leonard. "Man and Superman : Vietnam and the New American Hero". *Social Policy* (January - February 1981), 60-64.

Bersani, Leo. *The Freudian Body*. New York : Columbia University Press, 1986.

Bidaud, Anne-Marie. "La nouvelle virilité du cinéma américain". *Cinéma 80*, 253 (Janvier 1980), 14-26.

Blumenthal, Monica D. et al. *Justifying Violence : Attitudes of American Men*. 3rd ed. Ann Arbor, Mi. : University of Michigan Press, 1975.

Brown, Richard Maxwell. *Strain of Violence : American Violence and Vigilantism*. New York : Oxford University Press, 1975.

Cawelti, John G. "Myths of Violence in American Popular Culture". *Critical Inquiry*, 1, 3 (1975), 521-541.

Chase, Anthony. "The Strange Romance of 'Dirty Harry' Callahan and Ann Mary Deacon". *The Velvet Light Trap*, 4 (January 1972), 2-7.

Davidson, Edward. *Poe : A Critical Study*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1957.

Feinstein, Howard. "*Tightrope*". in : Magill, Frank N., ed. *Magill's Cinema Annual 1985 : A Survey of 1984 Films*. Englewood Cliff, N. J. : Salem Press, 1985, 489-493

Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York : Stein and Day, 1966.

Fiedler, Leslie. *The Return of the Vanishing American*. 2nd ed. New York : Stein and Day, 1976.

Garsault, Alain. "L'évolution d'un homme (sur *la corde raide*)". *Positif*, 287 (Janvier 1985), 46-47.

Heuermann, Hartmut. *Medienkultur und Mythen : Regressive Tendenzen im Fortschritt der Moderne*. Reinbek : Rowohlt, 1994.

Kaplan, E. Ann, ed. *Women in Film Noir*. London : BFI, 1980.

Karimi, Amir Massoud. *Toward a Definition of the American Film Noir (1941-1949)*. New York : Arno Press, 1976.

Mazzocco, Robert. "Clint Eastwood : portrait du justicier en héros reaganien". *Esprit*, 70 (octobre 1982), 63-75.

Mellen, Joan. *Big Bad Wolves - Masculinity in the American Film*. London : Elm Tree Books, 1978.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington : Indiana University Press, 1989.

Parks, Rita. *The Western Hero in Film and Television : Mass Media Mythology*. Ann Arbor, Mi. : University of Michigan Press, 1982.

Simsolo, Noël. *Clint Eastwood*. Paris : Ed. de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1990.

Smith, Paul. *Clint Eastwood : A Cultural Production*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.

²⁷ Ainsi déclare-t-il que le travail dans la police et le contact avec les crimes sexuels l'ont amené à vouloir traiter sa femme avec plus de tendresse (mais son épouse n'a pas répondu à son attente).

Slotkin, Richard. "Dreams and Genocide : The American Myth of Regeneration Through Violence". *Journal of Popular Culture*, 5, 1 (Summer 1971), 38-59.

. *Regeneration Through Violence : The Mythology of the American Frontier (1600-1860)*. Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 1973.

Theweleit, Klaus. *Männerphantasien : Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Bd. 1. Reinbek : Rowohlt, 1980.

Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York : Columbia University Press, 1986.