



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2011

Sport et société / Animals and the American
Imagination

John, Hoover et J. Edgar : notes sur le(s) portrait(s) d'une légende

À propos du film J. Edgar (Clint Eastwood, Warner Bros., 2011)

Alexandre Rios-Bordes et Yann Philippe



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/5601>

DOI : [10.4000/transatlantica.5601](https://doi.org/10.4000/transatlantica.5601)

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Alexandre Rios-Bordes et Yann Philippe, « John, Hoover et J. Edgar : notes sur le(s) portrait(s) d'une légende », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 23 avril 2012, consulté le 05 février 2023.

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5601> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.5601>

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

John, Hoover et J. Edgar : notes sur le(s) portrait(s) d'une légende

À propos du film *J. Edgar* (Clint Eastwood, Warner Bros., 2011)

Alexandre Rios-Bordes et Yann Philippe

« Believe what you will from historians. Most write from a present perspective, forgetting context ».

« [What] determines a man's legacy is often what isn't seen ».

(propos attribués à J. E. Hoover dans *J. Edgar*)

- 1 « Clint Eastwood plonge au cœur du FBI ». L'une des affiches françaises du dernier film du réalisateur américain, *J. Edgar*, met en avant la portée historique du film en utilisant, à des fins publicitaires, un sous-titre emprunté à une critique du quotidien *Le Figaro*. Cependant, comme l'indiquent le titre du film, *J. Edgar*, et son sous-titre originel, *The Most Powerful Man in the World*, le film est moins une plongée au cœur de l'institution policière fédérale qu'une immersion dans l'univers mental d'un homme — le directeur du F.B.I. — dont la relation étroite, quasiment symbiotique, avec son agence, a fait la légende, au point que l'un et l'autre ont fini par se confondre aux yeux de nombreux Américains, pour le meilleur comme pour le pire. Saisissant le prétexte d'un projet d'histoire institutionnelle du F.B.I. qui voit Hoover, au soir de sa vie, dicter à de jeunes recrues ses souvenirs, le film s'articule à la mémoire de Hoover, sous la forme de multiples *flash-backs*, d'incessants allers et retours entre les années 1920 et 1930 d'une part et les années 1960-1970 de l'autre.
- 2 Il n'est pas question ici de décrypter le film d'un point de vue cinématographique, ni de se livrer à un étalonnage savant des faits et événements relatés, entreprise quelque peu vaine lorsqu'il s'agit d'une œuvre de fiction, car il n'y a rien, après tout, qui contraigne un réalisateur à se conformer strictement aux faits tels qu'établis, encore moins à se faire le véhicule d'interprétations historiennes, quand bien même il revendique un certain degré de véracité dans les événements qu'il relate. Cela n'empêche pas l'œuvre biographique de fiction de produire un *discours historique* qui contribue à

façonner et à fixer une certaine interprétation de son sujet dont l'influence, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de cinéma et d'un « biopic », est vraisemblablement plus grande et s'étend en tout cas bien au-delà du lectorat de la production scientifique. Ce sont les principaux éléments de ce discours — qui n'est rien d'autre qu'un *métadiscours* construit sur l'histoire, la mémoire et la légende du personnage — que nous avons donc pensé utile de déployer et de discuter d'un point de vue historien.

- 3 Notre hypothèse est qu'en adoptant une structure narrative faite d'allers et retours temporels, de représentations de faits réels et d'interrogations sur le sens de l'histoire, le film juxtapose trois niveaux de lecture et offre un triple portrait : le jeune « John E. Hoover » tout d'abord, le bureaucrate et directeur du (F.)B.I.¹ ; « Hoover », ensuite, l'homme de pouvoir façonnant sa propre image et celle de son organisation ; « J. Edgar », enfin, l'homme privé dans l'ombre de la légende. C'est à ces trois personnages que s'attache l'analyse qui suit.

« John E. Hoover » : bureaucrate, progressiste, entrepreneur

- 4 C'est à l'individu Hoover dans ce qu'il a de plus officiel, c'est-à-dire en tant que bureaucrate et futur directeur du F.B.I., que s'attache tout d'abord le film. L'essentiel du récit se déroule dans la phase d'essor de la carrière du jeune homme devenu à vingt-quatre ans directeur d'une petite agence du Département de la Justice dont il va assurer la montée en puissance. À travers ce récit, C. Eastwood inscrit, par petites touches et avec une certaine justesse, John E. Hoover dans son temps. Si cela n'est sans doute pas le propos principal du réalisateur², c'est peut-être, paradoxalement, l'un des aspects les plus convaincants du film : l'histoire du bureaucrate progressiste et entrepreneur de l'État.
- 5 John Edgar Hoover incarne une figure assez archétypale du bureaucrate-manager, produit de la « révolution organisationnelle » que traversent les États-Unis entre le dernier tiers du XIX^e siècle et le début des années 1920. L'évolution, qui a débuté dans les grandes entreprises privées (notamment les compagnies de chemin de fer), s'est poursuivie dans les structures administratives gouvernementales et la « main visible » des *managers* gouverne désormais les destinées des organisations complexes, intégrées, hiérarchisées, spécialisées et s'appuyant sur les savoirs experts (Chandler, 1988 ; Karl, 1985 ; Hays, 1957). Au sein du nouveau *Bureau of Investigation*, la main visible, en l'occurrence, est celle de son jeune « patron » qui affiche son souci gestionnaire systématique, à l'exemple de son obsession de la classification, des livres de la bibliothèque du Congrès d'abord, des individus « subversifs » au siège du *Bureau* ensuite (comme le montrent deux scènes qui se répondent dans le film). L'évocation de l'affaire Lindbergh est aussi l'occasion de montrer comment le directeur et ses hommes mettent en avant leur expertise, notamment par le biais de leur confrontation avec la police de l'État du New Jersey. Thème essentiel du langage progressiste, fruit de la division accrue du travail et de la spécialisation croissante qui doit permettre, en matière d'enquête comme dans d'autres secteurs, de répondre aux problèmes sociaux et sociétaux, l'expertise est mise en scène à plusieurs reprises, notamment en matière de police scientifique. L'étendue chronologique du film confère à Hoover un caractère visionnaire. Aux scènes qui le voient insister avant-guerre sur la mise en place d'un laboratoire scientifique ou sur l'étude des scènes de crime (quand Harlan Fiske Stone

évoque au contraire la « science au mieux spéculative » des empreintes) correspondent celles des années 1960 où la police scientifique est devenue une pratique établie, comme le montrent les images du musée du F.B.I., et comme le sait le spectateur pour qui ces pratiques sont devenues quasiment « naturelles ».

- 6 Ce schéma, quelque peu téléologique, d'avancée continue du progrès sous l'égide fédérale, tend à recouvrir un processus qui fut, dans les faits, beaucoup plus dialectique : le réservoir d'expertise policière s'est d'abord constitué au niveau des forces de police métropolitaines et a constitué une source d'inspiration pour Hoover qui s'est plus souvent associé qu'affronté aux forces de police locales, pour mettre le F.B.I. au centre du dispositif policier national notamment par le biais de la centralisation des statistiques policières et des fichiers d'empreintes digitales (Potter, 1998). En revanche, la scène où Hoover passe en revue les recrues dans un couloir illustre un élément spécifique du professionnalisme policier au sein du nouveau *Bureau of Investigation*. Si l'engagement dans une carrière longue (et non plus le passage par le service public) ou la sélection accrue des candidats faisaient déjà partie de l'ordinaire des forces de police municipales, ces dispositions trouvaient leur réalisation dans les règles de la fonction publique et le recrutement par concours. Le contrôle du personnel, la liberté de nommer et de renvoyer les agents furent au contraire des privilèges obtenus par Hoover. Dès lors, comme le montre bien le film, le prestige professionnel de l'institution reposait moins sur les procédures de recrutement que sur l'identité des recrutés et sur leur statut social (Potter, 1998).
- 7 Ainsi plus que l'homme « en avance sur son temps » ou même le « prophète » que montre le film³, Hoover est un homme de son temps, dont les actions s'inscrivent bien dans « l'atmosphère intellectuelle » du progressisme, synonyme de recherche généralisée d'efficacité sociale, par des réponses systématiques et fondées sur une appréhension scientifique des problèmes (Rodgers 1982 ; Wiebe, 2001).
- 8 Bureaucrate progressiste, John E. Hoover est également un progressiste bureaucrate qui, ainsi que le film le montre à plusieurs reprises, établit comme de nombreux réformateurs une correspondance entre valeurs professionnelles et valeurs morales individuelles. Au-delà de sa supposée singularité sexuelle (sur laquelle nous revenons plus bas), le jeune directeur n'en est pas moins le produit de son temps, baignant dans le conformisme d'une époque et d'une classe sociale attachées à des valeurs morales conventionnelles (même à Washington qui n'est, jusqu'aux années 1950, qu'une capitale provinciale). De fait, l'un des effets de la politique de recrutement de Hoover fut de garantir l'homogénéité sociale du *Bureau* et de faire de celui-ci un repaire de la classe moyenne. D'où l'importance accordée aux manières de se comporter, à commencer par la manière de se vêtir, de s'exprimer et qui se traduit par exemple par le rejet pour les agents de costumes trop voyants (comme le montre la scène où il passe en revue les recrues). L'idéal de sobriété, produit de la campagne pour la tempérance menée dans le dernier tiers du XIX^e siècle et qui triomphe momentanément avec la prohibition fédérale en 1919, doit également guider les agents. Le *Bureau* de Hoover reproduit aussi les rapports dominants de genre puisque c'est d'abord une institution *masculine*, construit sur des idéaux virils et sur l'impossibilité faite aux femmes d'être des agent(e)s, alors même que l'État américain s'est ouvert aux femmes à la faveur de la première guerre mondiale et de la prohibition qui a d'abord été conçue comme une entreprise féminine (Potter, 1998). Comme le montre la figure d'Helen Gandy, qui fut la secrétaire de Hoover durant toute sa carrière, les femmes ne sont pas absentes du

Bureau, mais restent cantonnées dans des fonctions subalternes de secrétariat. C'est là toute l'ambiguïté de la période qui voit un accès inédit des femmes au monde du travail, une évolution des rapports de genre (que suggèrent, dans le film, la première rencontre entre Hoover et Gandy et le refus de celle-ci de se marier) et dans le même temps, la perpétuation de la domination masculine. Enfin, la croisade antibolchévique que mène Hoover est d'une certaine manière le fruit du conformisme sociopolitique dominant. Le radicalisme politique qui progresse dans les mois de guerre et de l'immédiat après-guerre provoque, à la suite des attentats anarchistes de la fin du printemps 1919, une rupture idéologique dans la nébuleuse progressiste (Rodgers, 1982). Le rejet de mouvements perçus comme « allogènes », ennemis du bien-être social, porte la recherche momentanée du retour à l'ordre par la répression. Eastwood présente Hoover en homme de son époque, durablement marqué par cette expérience première à l'aulne de laquelle il lira d'ailleurs, bien plus tard, comme nombre de ses contemporains, les événements des années 1960.

- 9 Enfin, le film livre un portrait de Hoover en serviteur et entrepreneur de l'État fédéral, qui s'identifie à son organisation dont il impulse la croissance. En confrontant deux périodes du *Bureau*, le film montre la transformation considérable de l'institution. C. Eastwood fait ainsi œuvre pédagogique en montrant au spectateur l'extrême difficulté initiale à concevoir aux États-Unis une force de police fédérale et la fragilité de l'organisation dans les années 1920 (faible nombre d'agents, périmètre d'intervention limité, absence de droit de porter des armes). À l'inverse, la facilité avec laquelle Hoover semble faire défiler des agents dans son bureau dans les années 1960 pour leur dicter une histoire du FBI est à elle seule indication de l'évolution de l'institution. Son action s'inscrit bien entendu dans un phénomène de moyenne durée, engagé à la fin du XIX^e siècle, de croissance des capacités fonctionnelles de l'État fédéral et de basculement d'un modèle de gouvernement appuyé sur les deux seules institutions intégrées à l'échelle nationale, les tribunaux et les partis politiques, à un autre centré sur un État bureaucratique et administratif (Skowronek, 1982). Le succès du *Bureau of Investigation* n'était pas pour autant acquis d'avance, comme le montre par exemple la faillite du *Bureau of Prohibition*. À travers les évocations de l'affaire Emma Goldman ou de la transformation par le Congrès du kidnapping en crime fédéral, le film évoque aussi un autre phénomène général : le rôle de la loi dans le transfert accéléré de pouvoirs et de prérogatives vers le niveau fédéral (Novak, 2008), particulièrement évident dans le cas du *Bureau* dont l'action est directement conditionnée par la juridiction que lui confère le Congrès dans un système où le droit pénal et donc la police constituent par défaut un domaine réservé des États fédérés. Notons que le « moment » du *New Deal* est au contraire laissé de côté, sans doute parce que son pan « policier » est difficile à penser et peu connu du grand public. Au-delà de la simple question du maintien de Hoover à son poste après trois administrations républicaines, l'arrivée au pouvoir de Roosevelt a pourtant représenté une « nouvelle donne » dans le domaine de la lutte contre la criminalité : ce qui devient le F.B.I. en 1935 profite de la reconstruction de l'État fédéral comme force sociale positive pour incarner aux yeux d'un nombre croissant d'Américains l'efficacité d'une force de police moderne et nationale en « guerre contre le crime » (Potter, 1998).
- 10 Le film suggère enfin ce que le développement des agences fédérales doit à la faculté des bureaucrates de jouer habilement de la réputation d'expertise, d'efficacité et de probité morale de leurs organisations et des réseaux qu'ils entretiennent pour imposer leurs volontés politiques (Carpenter, 2001). Hoover est ainsi présenté en

« entrepreneur » de son institution, qui transforme un minuscule service menacé de disparition en une organisation dont on suggère — parce qu'on les connaît — les moyens, la puissance et l'influence. À travers les auditions au Congrès, les entretiens avec les présidents nouvellement élus (Roosevelt, Nixon), les relations avec les ministres de tutelle (A. Mitchell Palmer, H. F. Stone, Robert F. Kennedy), on aperçoit la dimension politique de la direction d'une agence fédérale telle que le FBI (pourtant définie par Hoover comme supra-politique), les relations avec les pouvoirs exécutif et législatif et l'enjeu institutionnel que représente la réputation du *Bureau* et de ses *G-Men*. On peut sur ce point regretter que le scénariste ait choisi, pour expliquer la longévité extraordinaire de Hoover à son poste, d'insister sur la seule question du chantage sexuel. Qu'il ait été personnellement impliqué dans la collecte de telle données concernant des membres du pouvoir exécutif, du Congrès ou des médias est assuré, mais qu'il les ait utilisées de manière aussi directe dans ses face-à-face avec ses autorités de tutelle est en revanche beaucoup moins probable. Son habileté tenait à tout autre chose qu'au chantage direct, synonyme de suicide politique, et consistait plutôt à se rendre indispensable administrativement et à mobiliser ses réseaux à Washington et dans le pays (Athán Thehoaris, 2011).

« Hoover » : propagande, histoire, mémoire

- 11 La force politique que représentait Hoover reposait en grande partie sur l'image qu'il s'était construite, qui le faisait « médiatiquement » incarner la loi, l'ordre et l'anticommunisme et qui le rendait donc difficile à limoger. Le halo mythique dont il avait su entourer sa personne et son institution constituent justement le deuxième thème du film. Ce deuxième portrait est celui de l'homme de pouvoir façonnant son image, écrivant son histoire et, déjà, défendant sa mémoire.
- 12 Le film présente d'abord la fabrication du mythe des *G-Men* (*Government Men*), c'est-à-dire la transformation des agents du bureau — et singulièrement du premier d'entre eux — en hommes d'action, représentants de l'État fédéral et héros américains. Dans un pays où la méfiance à l'égard de l'État central est entretenue par le mythe révolutionnaire, l'idée que des agents de l'État puissent apparaître comme des défenseurs des citoyens était loin d'aller de soi. Le film évoque, de manière allusive, lors de la rencontre de Hoover avec le ministre H. F. Stone, l'échec au début des années 1920 de la définition initiale des agents du Bureau comme sauveurs de l'ordre social et de la démocratie face au péril bolchévique. Une fois les premiers succès passés, les *raids* de Palmer avaient suscité nombre d'interrogations quant à leur légalité et les scandales de corruption de l'administration Harding ne manquèrent pas de rejaillir sur un *Bureau* qui est alors, comme le dit Stone dans le film, « *of exceedingly bad odor* ». C'est donc dans l'ombre que Hoover réforme le *Bureau* avant d'accomplir sa renaissance médiatique au début des années 1930 en capitalisant sur la panique morale entretenue par les journaux et les productions hollywoodiennes autour de la supposée explosion de la criminalité. La fascination du public tant pour les carrières des *gangsters* métropolitains (Al Capone) ou des *bandits* ruraux (Bonnie and Clyde, le gang Karpis, Dillinger) que pour leur capture fait de la lutte contre la criminalité un problème politique national. Une campagne de communication est alors lancée, notamment grâce à des relais dans les journaux, qui, sur fond de patriotisme, fait des *G-Men* les fers de lance de la « guerre au crime ». L'instrumentalisation de l'affaire Lindbergh et la mise en scène des

arrestations des « ennemis publics » (Karpis, Barker, Mahan) fournissent l'occasion de promouvoir l'efficacité du *Bureau* dans la protection des Américains : Hoover-DiCaprio insiste ainsi dans la scène de conférence de presse sur le fait que ces arrestations sont le résultat d'un travail d'équipe (« *a we-job* » ou « *we-organization* » selon des expressions empruntées au Hoover historique). Magazines pour enfants, bandes dessinées, littérature policière, films hollywoodiens (James Cagney transformant son personnage de jeune dur américain du gangster en agent du F.B.I. dans *G-Men*) ont alors contribué à transformer les agents du *Bureau* en héros et à faire de Hoover l'incarnation de la lutte contre la criminalité (Powers, 1983 ; Potter, 1998). En même temps, Eastwood souligne combien ces arrestations contribuent à promouvoir la personne même du directeur du *Bureau*. Le réalisateur trouve là ses idées de mise en scène les plus subtiles en s'amusant à interroger visuellement la participation personnelle de Hoover à ces arrestations à travers la confrontation des représentations suscitées successivement par le récit institutionnel d'Hoover puis, plus tard, par les souvenirs de son adjoint Clyde Tolson. L'effet de distorsion ainsi créé transcrite assez bien l'impression qu'a pu laisser sur les contemporains l'intense propagande culturelle suscitée par le F.B.I.

- 13 L'écriture de l'histoire constitue bien entendu la suite logique de cette entreprise de construction de l'image de l'institution et de son chef. C'est le cœur narratif choisi par le scénariste : la dictée d'une chronique qui doit fixer une fois pour toutes le récit officiel. De fait, Hoover a lui-même œuvré pour dévoiler le fonctionnement de son agence ou justifier son action. Il a coécrit (ou signé) avec Courtney R. Cooper un ouvrage prétendument tiré des archives du F.B.I dans lequel il raconte la traque victorieuse des criminels (*Persons in Hiding*, 1938), plus tard des opus sur les radicaux ou communistes (*Masters of Deceit : the Story of Communism in America and How to Fight It*, 1958 ; *A Study of Communism*, 1962). Il a surtout encouragé la publication de chroniques « autorisées », destinées à un large public et toutes entières dédiées à la gloire du *Bureau* (*The Story of the FBI*, 1954 ; *The FBI Story*, 1956 — qui sera l'objet d'une adaptation cinématographique en 1959). Les scènes de dictée aux scribes successifs font office, dans le film, de métaphore de cet effort de Hoover pour œuvrer pour la postérité. Le récit mêle constamment les deux thématiques que sont, d'une part, la « guerre au crime » au moyen de l'expertise scientifique et, de l'autre, la lutte contre les subversifs désormais adossés à l'ennemi de guerre froide qu'est l'URSS, liées l'une à l'autre dans un discours moraliste identifiant la défense du système existant à l'identité américaine. En témoignent les paroles prêtées à Hoover d'abord en voix *off*, puis au cours d'un échange avec l'agent Irwin, lors de l'ouverture du film, tandis que la caméra fait entrer le spectateur au sein du siège, puis du musée du F.B.I où est entreposé le masque mortuaire de Dillinger :

Let me tell you something. The SCLC has direct communist ties. Even great men can be corrupt in company. Communism is not a political party. It is a disease. It corrupts the soul, turning even the gentlest of men into vicious, evil tyrants. What we are seeing is a pervasive contempt for law and order. Crime rates are soaring. There's widespread, open defiance of our authority [...] and, mark my words, if this goes unchecked [...] it will once again plunge our nation into the depths of anarchy.

- 14 Dans les faits, cette politique est couronnée de succès. Si certaines critiques, notamment d'anciens agents, affleurent assez tôt pour dénoncer une trop grande attention apportée à l'image au détriment de la lutte effective contre la criminalité, la popularité de Hoover et du *Bureau* reste intacte pendant de longues années. Les premières failles dans ce portrait patiemment construit interviennent à la fin des

années 1960, dans un contexte de désenchantement, de réévaluation du passé et de contestation des autorités, singulièrement gouvernementales. Le F.B.I. est directement pris dans la tourmente en 1971, avec les révélations sur le programme *Cointelpro* de surveillance, souvent illégale, d'individus et de groupes dits « subversifs », au point même de devenir un révélateur du dysfonctionnement des institutions démocratiques. La publication d'articles, puis d'essais, la gestation d'une historiographie critique, trahissent la prise de distance d'une partie de l'opinion. Si cela n'est pas évoqué directement dans le film, la réponse de l'agent Irwin à l'affirmation initiale de Hoover montre qu'un des enjeux est précisément de confronter deux images du *Bureau* :

The funny thing about notoriety [...] especially the kind that need adoration, fame for fame's sake [...] if unchecked, it inevitably leads to villainy. I suggest you look at what this squabble is really about [...] before you destroy the reputation of the thing we both know you love most.

- 15 On comprend donc que l'image patiemment construite menace de se disloquer, justifiant la réaffirmation d'un discours d'autorité : « It's time this generation learn my side of the story », dit Hoover à H. Gandy au moment de faire entrer le premier scribe. Une légende noire commence à occulter la geste glorieuse, qui se focalise d'ailleurs moins sur l'institution F.B.I., que sur la personne de Hoover lui-même, corrompu, dévoyé et finalement pervers. C'est avec cette légende noire que dialogue implicitement le scénario du film.

« J. Edgar » : légende publique et homme caché

- 16 Car c'est bien d'abord à cela que s'intéresse le film : le mythe de « J. Edgar », « plus grand salaud de l'Amérique », pour reprendre le titre de la traduction française de la biographie d'Anthony Summers qui a, parmi d'autres, contribué à fixer la légende noire de Hoover (Summers, 1997). L'ambition du scénariste et du réalisateur est visiblement de dresser un portrait intime et intérieur du personnage, de traverser le miroir de la légende pour révéler/imaginer la face cachée, la psychologie de l'homme de pouvoir devenu objet de mépris et même de détestation. Ce faisant, ils s'inscrivent dans — et dialoguent implicitement avec — une controverse dont les termes échappent largement au public français, mais certainement pas à leurs concitoyens. C'est probablement — et sans surprise — l'aspect le moins convaincant du film.
- 17 Pour bâtir son personnage, Eastwood reprend presque tous les aspects de la « légende noire ». L'étude de caractères souligne son ambition dévorante, sa violence politique et symbolique, sa couardise et singulièrement son absence de courage physique, sa corruption morale, la perversité même de celui qui jouit d'écouter les ébats de ceux qu'il fait surveiller. Ses relations avec les autres sont dominées par sa relation à une mère à la fois extrêmement possessive, surinvestie dans la carrière de son fils et castratrice ; par sa relation privilégiée avec celle qui aurait pu être sa femme, mais qui devient sa secrétaire, sa confidente et le substitut bureaucratique de la précédente ; et enfin, bien sûr, par sa relation particulière à son adjoint Clyde Tolson, objet d'un amour et d'un désir apparemment non consommés que seuls quelques gestes, leur bagarre dans la suite d'un hôtel et un innocent baiser sur le front au soir de leur existence viennent matérialiser. Dernier élément à charge, une homosexualité partiellement inavouée qui ne l'aurait pas empêché ou l'aurait même conduit à utiliser contre d'autres des informations sur leur sexualité « déviante » (comme entend le

montrer la mention de la relation saphique prêtée à Eleanor Roosevelt). Ne manque à ce tableau déjà fort chargé que le chantage prétendument opéré par la Mafia qui aurait disposé de photos compromettantes de Hoover en travesti — ce qui ne dispense pas les auteurs de « rejouer » la scène du travestissement en figurant, un peu lourdement, le fils éploré se vêtant de la robe de sa défunte mère. Si un certain nombre de ces éléments semblent bien avoir fait partie, à des degrés divers, de la vie de Hoover, d'autres, à commencer par son homosexualité supposée, restent disputés, faute de preuves que Summers n'a su apporter. Mais ce qui pose problème ici n'est pas tant que le réalisateur et son scénariste se soient donné la possibilité de représenter des scènes ou des éléments imaginaires (après tout, un tel geste relève de la liberté cinématographique et on peut difficilement reprocher au réalisateur de se libérer de la charge de la preuve historique). Le problème tient plutôt à la place centrale que le cinéaste a accordée à cette question. La réduction psychologisante qu'opère Eastwood, que renforce le jeu énergique mais quelque peu univoque de L. DiCaprio, alourdit le propos et diminue l'épaisseur historique du personnage. Une fois établie, son homosexualité refoulée devient la clé, assez grossière, qui doit permettre de comprendre non seulement Hoover (son égotisme, sa relation aux autres, sa dévotion à la carrière, son désir de réussite, son voyeurisme) mais aussi l'institution F.B.I. et les événements. La corruption du pouvoir, un thème récurrent dans l'œuvre d'Eastwood, résulte ici des seuls tourments intérieurs d'un homme. L'histoire de Hoover et du F.B.I. pendant un demi-siècle ne saurait pourtant se réduire aux seules névroses d'un individu, et encore moins s'expliquer par elles.

- 18 Eastwood cherche en fait à dialoguer avec ces *topoi* de la légende sombre de son personnage pour livrer, comme à son habitude, un portrait emprunt de complexité et d'ambiguïté, mais dont le sens se révèle au final pour le moins équivoque. Le dernier tiers du film s'articule autour d'un autre thème privilégié de l'œuvre du réalisateur : l'homme au soir de sa vie. Alors qu'il avait montré précédemment un homme maître de son destin et de celui des autres, il peint alors un Hoover vieillissant, au moralisme progressiste étriqué. Soudainement anachronique, il ne comprend plus les événements de son époque (la lutte pour les droits civiques ou contre la guerre du Vietnam) et qui, par un effet de retournement singulier, a peur. C'est là encore réduire abusivement la crise que connaît le F.B.I. à la fin des années 1960 et au début des années 1970 (la surveillance des militants des droits civiques, la criminalisation des opinions subversives) à l'âge de son directeur — et donc à une question de personne. C'est surtout cette partie que le réalisateur choisit pour apporter la touche finale à sa reconstruction psychologique. Confronté par son entourage, et singulièrement par Tolson, à ses propres mensonges, Hoover semble douter de son rôle, de la moralité des méthodes et peut-être même de la rectitude de ses propres intentions. Eastwood choisit ainsi de manière significative de faire de la destruction des fameux « dossiers secrets » son dernier geste — posthume — en tant que directeur du F.B.I.. Pour préserver son image et celle du *Bureau*, mais aussi parce qu'ils pourraient servir à plus corrompu et avide de pouvoir que lui — en la personne de Richard Nixon —, il ordonne à sa fidèle secrétaire de détruire l'arme de son pouvoir (et signe tangible de la corruption de son « règne »). Le réalisateur, visiblement en phase avec son personnage, fait partager au spectateur le soulagement — pourtant politiquement et historiquement problématique — lié à cette destruction⁴. Il exhibe le cynisme de Nixon dont la première réaction est de chercher à mettre la main sur ces dossiers compromettants, avant de tisser un éloge funèbre de mensonges éhontés. Hoover sauve-t-il ainsi ses

victimes de la veille d'un sort plus funeste encore, celui de se trouver à la merci de « Tricky Dick » ? Se rachète-t-il de son comportement par ce dernier geste ? Est-ce là l'aboutissement de ce doute existentiel qui le taraude au soir de son existence ?

- 19 Que l'on ne s'y trompe pas. Le point de vue du réalisateur et de son scénariste, Dustin Lance Black, sur leur personnage est assurément négatif. Ils peignent sans complaisance — et même parfois de manière caricaturale — un être qui manipule la réalité et fait pression sur les hommes politiques grâce aux informations dont il dispose pour garder son poste. Plus que ces vignettes, il y a pour le condamner le péché ultime, qui scande tout le film : la tentative de chantage sur Martin Luther King. Hoover obtient de placer la *SCLC* sous surveillance au motif de l'influence communiste ; des agents placent un micro dans la chambre de King ; Hoover écoute de manière complaisante les ébats du leader noir suggéré par une ombre, puis met en place une tentative de manipulation grossière pour obtenir que celui-ci refuse le Prix Nobel. Cela revient à le montrer en ennemi des droits civiques, ce qui, dans les États-Unis d'aujourd'hui, vaut évidemment sa condamnation morale (Kessler, 2003). Mais le réalisateur semble finalement quelque peu embarrassé par le sujet et le personnage historique qu'il a choisis. Quel sens accorder ainsi, vers la fin du film, au monologue placé, en voix *off*, dans la bouche d'un Hoover soudain pensif, tandis qu'une télévision montre des images de l'investiture de Nixon, du mouvement pour les droits civiques, de la répression de celui-ci par les forces de police, de la guerre du Vietnam ou encore de la mort de Martin Luther King ?

When morals decline and good men do nothing, evil flourishes. Every citizen has a duty to learn of this that threatens his home [...], his children. A society uninterested, unwilling to learn from the past is doomed. We must never forget our history. We must never lower our guard. Even today, there are organizations that have America as their prime target. They would destroy the safety, and the happiness of every individual [...] and thrust us into a condition of lawlessness [...], immorality that passes the imagination.

- 20 Quel sens donner également à cet autre monologue dans lequel Hoover, à l'approche de la mort, rejoint sa chambre pour la dernière fois, après avoir témoigné de son affection à Cl. Tolson d'un baiser sur le front :

The very essence of our democracy [...] is rooted in a belief in the worth of the individual. That life has meaning that transcends any man-made system [...], that love is the greatest force on earth [...] far more enduring than hatred [...] or the unnatural divisions of mankind.

- 21 Est-ce l'auteur qui parle ici, en partie avec, en partie contre son personnage, pour célébrer la vertu d'idéaux américains et rappeler que ceux-ci peuvent être malmenés, y compris parfois par les institutions gouvernementales chargées de les défendre ? Est-ce un Hoover hésitant, au fil des monologues, entre interrogation sur son action passée et réaffirmation des principes qui l'ont toujours guidé ? Est-ce enfin une forme de parabole échappant à son créateur et à son personnage pour toucher à une forme d'universel ? C. Eastwood contribue sans doute à atténuer les excès de la « légende noire » des essais et travaux critiques, sans pour autant réhabiliter la geste héroïque patiemment construite que ceux-là avaient éclipsée. Mais, à force d'ambiguïtés, on ne peut s'empêcher d'avoir l'impression que non seulement il ne parvient pas à trancher, mais qu'il produit un discours qui ne dit plus rien.

BIBLIOGRAPHIE

- CARPENTER, Daniel P., *The Forging of Bureaucratic Autonomy: Reputations, Networks, and Policy Innovation in Executive Agencies, 1862-1928*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- CHANDLER, Alfred D. Jr., *La main visible des managers : une analyse historique*, Paris, Economica, 1988.
- CHAUNCEY, George, *Gay New York, 1890-1940*, Paris, Fayard (trad. Didier Eribon), 2003.
- GENTRY, Curt, *J. Edgar Hoover: The Man and the Secrets*, New York, Norton, 1991.
- HAYS, Samuel P., *The Response to Industrialism, 1885-1914*, Chicago, University of Chicago Press, 1957.
- HOOVER, J. Edgar, *Persons in Hiding*, Boston, Little Brown, 1938.
- , *Communism, an evil, malignant way of life*, Fall River, Mass., The Herald News, 1947.
- , *Masters of Deceit: the Story of Communism in America and How to Fight It*, New York, Holt, 1958.
- , *A Study of Communism*, New York, Holt, 1962.
- JEFFREYS-JONES, Rhodri, *The FBI: A History*, Yale, Yale University Press, 2007.
- KARL, Barry D., *The Uneasy State: The United States from 1915 to 1945*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.
- KESSLER, Ronald, *The Bureau: The Secret History of the FBI*, New York, Saint Martin's Press, 2003 (2002).
- Look Magazine, ed., *The Story of the FBI*, New York, E. P. Dutton, 1954.
- NOVAK, William J., « The Myth of the "Weak" American State », *American Historical Review*, 113, 2008, 752-72.
- POTTER, Claire B., *War on Crime: Bandits, G-Men and the Politics of Mass Culture*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1998.
- POWERS, Richard Gid, *G-Men, Hoover's FBI in American Popular Culture*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1983.
- RODGERS, Daniel, « In Search of Progressivism », *Reviews in American History*, 10 (4), décembre 1982, 112-32.
- SKOWRONEK, Stephen, *Building a New American State: The Expansion of National Administrative Capacities, 1877-1920*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- SUMMERS, Anthony, *Le plus grand salaud d'Amérique : J. E. Hoover, Patron du FBI*, Paris, Seuil, 1997.
- THEOHARIS, Athan, *J. Edgar, Directeur du FBI : Scandales et Dossiers Secrets*, Champs sur Marne, Original Books, 2011.
- THEOHARIS, Athan et John Stuart COX, *The Boss: J. Edgar Hoover and the Great American Inquisition*, New York, Bantam Books, 1990 (1988).
- WHITEHEAD, Don, *The FBI Story: A Report to the People*, New York, Random House, 1956.
- WIEBE, Robert, *The Search for Order*, New York, Hill and Wang, 2001 (1967).

NOTES

1. D'abord *Bureau of Investigation*, l'organisation ne devient *Federal Bureau of Investigation* qu'en 1935. C'est pourquoi nous utilisons souvent le terme de *Bureau*.
 2. Dans un entretien aux *Cahiers du Cinéma*, C. Eastwood a ainsi déclaré avoir voulu avant tout, tout en s'efforçant d'être réaliste, réaliser une « étude de caractères » : « C'est un film impressionniste. Deux personnes peuvent le voir très différemment, mais cela me va très bien. En même, dès que nous le pouvions nous étions très réalistes, par exemple nous avons utilisé les vrais discours qu'il a donnés au Congrès. [...] Mais il y aurait plein de manières de raconter cette histoire. Cela reste une étude de caractères, ce n'est pas factuel » (*Les Cahiers du Cinéma*, n°674, janvier 2012, 11-14).
 3. Les deux expressions sont utilisées par Eastwood dans l'entretien aux *Cahiers du Cinéma* déjà cité.
 4. On partage ainsi le sentiment — paradoxal pour un historien quand il s'agit d'archives — évoqué par Nike Nivar dans son compte-rendu du film publié sur le site de *l'American Historical Association* (<http://blog.historians.org/articles/1474/j-edgar-finding-emotion-and-humanity-in-history>).
-

INDEX

Thèmes : Trans'Arts

AUTEURS

ALEXANDRE RIOS-BORDES

Université François Rabelais-Tours

YANN PHILIPPE

Université de Reims