

**Ecole doctorale des humanités
E.A. 2325 : SEARCH**

Thèse présentée par :

Maryline Kautzmann

Soutenue le : **05 juin 2018**

Pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline / Spécialité : **Civilisation américaine**

**VIEILLIR : LE POINT DE VUE DU CINEMA
AMERICAIN CONTEMPORAIN (2000 – 2010)**

THESE dirigée par :

M. Bernard Genton, professeur émérite, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. Jean-Paul Gabilliet, professeur, Université Bordeaux Montaigne

M. André Kaenel, professeur, Université de Lorraine

AUTRES MEMBRES DU JURY

M. Gilles Menegaldo, professeur émérite, Université de Poitiers

M. Christophe Damour, maître de conférences, Université de Strasbourg

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord à M. Bernard Genton. Si j'ai entrepris et mené à terme ce travail de thèse, c'est grâce à ses encouragements et à son soutien. Je le remercie pour tous ses précieux conseils, sa disponibilité et pour la grande patience dont il a fait preuve avec sa dernière doctorante. Je lui dois aussi de m'avoir soufflé l'idée de travailler sur le vieillir. En me dirigeant vers ce sujet, il a fait bien plus que susciter mon intérêt de chercheuse, il a fait naître une passion personnelle qui, j'en suis sûre, ne fera que mûrir au fur et à mesure que je vieillirai moi-même. Pour cela et pour tout le reste je lui serai toujours reconnaissante.

On dit que l'écriture d'une thèse est un travail solitaire, pour ma part je ne me suis jamais sentie aussi entourée et soutenue. Ma gratitude va tout d'abord à mes collègues doctorantes Julie, Lucy-Anne, Sarah, Magui, Samira et Barbara avec qui j'ai eu grand plaisir à travailler et partager mes états d'âme de doctorante. Je remercie tout particulièrement Emilie et Laurie pour m'avoir conseillée, encouragée, grondée et réconfortée à chaque fois que c'était nécessaire.

Mes remerciements chaleureux vont également à mes relectrices, Christine, Catherine, Emilie et surtout à Laurie et Madeleine. Merci de vous être acquittées de cette tâche fastidieuse.

Merci aussi à Alexandre qui n'a pas ménagé ses efforts lors de la mise en forme finale de la thèse.

Merci aux membres de l'équipe de recherche SEARCH et à mes collègues du département d'études anglophones de l'Université de Strasbourg pour leurs conseils et leurs encouragements.

Je remercie la fondation Lurcy dont le soutien financier m'a permis d'effectuer un séjour de recherche à l'université de Brandeis. Merci à Shulamit Rheinharz et toutes les chercheuses du *Women's Studies Research Center* pour m'avoir accueillie aussi chaleureusement et m'avoir accompagnée dans ma découverte de la gérontologie sociale.

J'ai aussi une pensée pour Elizabeth Markson, grâce à qui j'ai pu intégrer le centre de recherche et qui nous a malheureusement quittés.

Ma gratitude va également à M. Edmond Grandgeorge et M. Michel Cieutat qui ont guidé mes premiers pas dans les études filmiques.

Merci à mes amies, en particulier Anna, Catherine, Emilie, Laurie, Nelly, Magali, Christine et Sunakshi d'avoir été présentes, compréhensives et patientes durant ces sept années.

Ma profonde gratitude va à Vincent, avec qui je partage ma passion du cinéma depuis maintenant dix-huit ans. Il m'aurait été impossible de me procurer bon nombre de films sans son aide précieuse. Pour son soutien et son amour infaillibles, je lui serai éternellement reconnaissante.

Merci à ma famille qui m'épaulé depuis toujours dans leur amour inconditionnel. Je leur dois ma force et ma joie de vivre.

Enfin, je dédie cette thèse aux personnes âgées de ma vie, celles qui nous ont quittés, Mamema, Babeba, Papé, Tata Odile, Uncle, Marguerite et Mémé Cécile. Et ma très chère Tata Lucie. Et celles que j'ai la chance de garder encore avec moi, ma Mamé et mon Tonton Michel, mais aussi Tata Gertrude et Mémé Marguerite. Tous m'ont appris que vieillir est une force et une chance, c'est à eux que je dois mon point de vue optimiste sur la vieillesse.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS -----	3
INTRODUCTION -----	9
PREMIERE PARTIE : UN ÂGISME HOLLYWOODIEN ? -----	33
INTRODUCTION -----	35
I. TYPES ET STEREOTYPES DE LA VIEILLESSE -----	45
1. LE GRAND-PARENT BIENVEILLANT -----	50
1.1. Les bons « petits vieux », le couple accueillant-----	51
1.2. La grand-mère extravagante-----	55
1.3. Le père tendre-----	61
1.4. Le mentor-----	66
2. FIGURES D'AUTORITE-----	72
2.1. Vieillesse et autorité institutionnelle -----	73
2.1.1 L'habit qui fait le moine. -----	75
2.1.2 Badges et médailles militaires-----	76
2.1.3 Les chefs politiques -----	78
2.1.4 Les hommes d'affaires -----	80
2.2. Le vieux bourru-----	81
2.3. Le tyran-----	89
2.4. Le mentor corrompu -----	94
3. SANTE CHANCELANTE -----	102
II. LA VIEILLESSE RIDICULE : ENTRE DERISION ET REPROBATION -----	111
1. LE PERSONNAGE AGE COMIQUE -----	112
1.1. La comédie par le dégoût -----	114
1.2. L'accoutrement du vieillir-----	117
1.3. Arrêt sur image : le visage grotesque de la vieillesse -----	120
2. PROTHESES ET PERRUQUES : LA VIEILLESSE EN MASCARADE-----	123
2.1. Big Momma -----	126
2.2. Madea-----	127
2.3. Granny Klump-----	130
3. EFFRAYANTE SEXUALITE -----	134
3.1. La femme âgée et le désir -----	134
3.2. La sexualité de l'homme âgé -----	136
3.3. L'inquiétante étrangeté du corps vieux dénudé-----	138
III. TECHNIQUES DE MARGINALISATION : ENTRE HOMMAGE ET RELEGATION -----	147
1. LE PERSONNAGE VICTIME-----	149

1.1. Le « vieux nécessiteux »	150
1.2. Le grand âge valeureux	154
1.3. Vulnérabilité du personnage âgé	159
1.4. Le « devoir de mourir » ?	163
2. LEGENDES HOLLYWOODIENNES DANS LE GRAND AGE	169
2.1. L'entrée en scène de la légende	170
2.2. Intertextualité filmique	174
2.3. Des stars déchues ?	181
CONCLUSION	189
DEUXIEME PARTIE : LE VIEILLIR NOUVEAU	193
INTRODUCTION	195
IV. LES BABY-BOOMERS : D'UNE JEUNESSE REVOLUTIONNAIRE A UNE REVOLUTION DU VIEILLIR ?	205
1. CONSTRUCTION IDENTITAIRE DE LA « GENERATION CHANCEUSE »	211
1.1. Les années 1950, l'enfance	212
1.2. Les adolescents des années 1960	219
1.3. Le conflit des générations	220
1.4. La jeunesse à l'honneur	225
1.5. L'esprit de révolte	233
1.6. Les années 1970 et 1980	239
2. LE VIEILLISSEMENT DES BABY-BOOMERS : ENTRE FANTASME ET PARANOIA	243
2.1. Le scénario catastrophe	243
2.1.1 Les « colporteurs du désastre »	245
2.1.2 La « nouvelle longévité », un problème ?	248
2.1.3 « Le vieux cupide »	253
2.1.4 Du cochon aux sauterelles	257
2.2. Les grandes espérances	263
2.2.1 Les nouveaux vieux	266
2.2.2 Le « boomeraging », vieillir à la mode boomer	270
V. LE « VIEILLIR NOUVEAU » : DECONSTRUIRE, REPENSER, TRANSFORMER LE VIEILLIR	281
1. PREMICES DU « VIEILLIR NOUVEAU »	282
1.1. Les panthères grises, ou la vieillesse engagée	283
1.2. Le monstre à plusieurs têtes : l'AARP ou la vieillesse puissante	285
1.3. Septuagénaire en orbite : John Glenn ou la vieillesse héroïque	289
1.4. Dychtwald, gérontologue, showman et prophète	291
2. EXPOSER LE VIEILLIR FABRIQUE	294
2.1. La vieillesse mystifiée	295
2.2. Contrer l'idéologie du déclin	296
2.3. Déconstruire le vieillir	299
3. FAIRE DU VIEILLIR UNE REUSSITE, L'APPORT DE LA GERONTOLOGIE	302
3.1. Activité ou désengagement ? Le débat fondateur de la gérontologie sociale états-Unienne	306

3.2. Le « successful aging » selon Robert J. Havighurst (1961)-----	308
3.3. Le « successful aging » selon Rowe et Kahn, une nouvelle théorie (1990) -----	311
3.4. Le « productive aging »-----	313
3.5. Le modèle de Rowe et Kahn, critiques et contributions-----	318
4. RHETORIQUE DU « VIEILLIR NOUVEAU »-----	325
4.1. Vision positive du vieillir-----	326
4.2. La nouvelle longévité, une aubaine -----	330
4.3. Le vieillir, une aventure -----	333
4.4. Le vieux, ce héros -----	336
VI. LE « VIEILLIR NOUVEAU » SELON HOLLYWOOD -----	343
1. LE VIEILLIR ET L’AFFIRMATION DE SOI-----	348
1.1. « This is who you are, and who you’ll always be » : revendications identitaires -----	348
1.2. « Bring it on, Grandma ! » s’affirmer dans le conflit intergénérationnel -----	358
1.3. « But, I did this for me » : l’individu au centre du « vieillir nouveau » hollywoodien-----	366
2. LE VIEILLIR PRODUCTIF -----	372
2.1. Profils socio-professionnels des personnages âgés -----	373
2.2. Quels rôles sociaux pour le personnage âgé? -----	376
2.3. Retraite et licenciement -----	384
3. LE VIEILLIR HÉDONISTE : SEX DRUGS AND ROCK ‘N’ ROLL -----	399
3.1. Vieillir et sexualité-----	401
3.2. : Boire ou vieillir faut-il choisir? -----	413
3.3. « By the way, how great is this party ? » : le vieillir « rock ‘n’ roll » -----	428
VII. NARRATIONS DU PROGRES -----	435
1. PRESENTATION DU HEROS AGE ET DE SON PASSE -----	440
2. LE VIEILLIR-DECLIN -----	446
3. LE DEPART -----	460
4. RELATIONS INTERGENERATIONNELLES-----	467
5. PROGRES VERS UN « VIEILLIR NOUVEAU »-----	471
6. ACCOMPLISSEMENT DU PROGRES ?-----	484
CONCLUSION -----	495
TROISIEME PARTIE : CORPORALITE DU VIEILLIR HOLLYWOODIEN	
-----499	
INTRODUCTION -----	501
VIII. VIEILLIR AVEC GRACE : UN IDEAL DU VIEILLIR AU FEMININ -----	505
1. « AGING GRACEFULLY », UNE PRÉROGATIVE HOLLYWOODIENNE ? -----	508
2. L’ELEGANCE DE L’HEROINE VIEILLISSANTE-----	514
3. CORPS SEXUES-----	518
4. REGARDER LA FEMME VIEILLISSANTE -----	522
IX. CORPS PUISSANT : UN IDEAL DU VIEILLIR AU MASCULIN-----	531

1. CLINT EASTWOOD OU LA RUDESSE DU VIEILLIR-----	533
1.1. Le vieillir au premier plan-----	534
1.2. Le vieux dur à cuire-----	538
2. VIEILLIR ET « MUSCULINITE », LE CAS DE SYLVESTER STALLONE-----	541
2.1. Le corps masculin en spectacle-----	544
2.2. Corps dur et corps mou-----	552
2.3. Vieillesse, virilité et violence-----	559
3. JACK NICHOLSON, LE VIEILLIR DISGRACIEUX ?-----	564
3.1. Nicholson ou les privilèges de l'homme aisé blanc-----	565
3.2. Le corps disgracieux-----	566
3.3. Le corps défectueux-----	568
X. LE HORS-CHAMP DU VIEILLIR HOLLYWOODIEN-----	577
1. LE VIEILLIR PRIVILEGIE-----	579
2. LE VIEILLIR NON-BLANC-----	586
3. DECLIN DU CORPS ET FIN DU CORPS, LE NON-DIT DU « VIEILLIR NOUVEAU » HOLLYWOODIEN ?-----	593
CONCLUSION-----	601
CONCLUSION-----	605
ANNEXE-----	617
FILMOGRAPHIE-----	628
BIBLIOGRAPHIE THEMATIQUE-----	636
BIBLIOGRAPHIE ALPHABETIQUE-----	654
INDEX-----	669

INTRODUCTION

Voilà encore autre chose que j'ai remarqué à propos du fait d'avoir atteint un certain âge : je m'efforce le plus possible de ne pas me regarder dans un miroir. Si je passe devant un miroir, je détourne les yeux. Et quand je dois vraiment me regarder dedans, je commence par plisser d'abord les yeux pour m'assurer que si quelque chose d'affreux me fait face, je serai prête, les yeux déjà à demi fermés, à m'éviter cette vision. Et si la lumière est bonne (et j'espère qu'elle ne l'est pas) je fais souvent ce que tant de femmes de mon âge font quand elles sont coincées devant un miroir, je tire délicatement la peau de mon cou en arrière, et contemple avec mélancolie une version rajeunie de moi-même.

Nora Ephron¹

Ces paroles, placées en exergue de notre thèse, proviennent d'un ouvrage intitulé *I Feel Bad About my Neck*, écrit par la cinéaste Nora Ephron et publié en 2006. A 65 ans, elle consignait dans ce livre tout ce qui, dans son avancée en âge, lui causait du souci. Et figurant en première ligne de cette liste de problèmes, il y avait son cou, qu'elle trouvait ridé, lâche, insupportable. Le passage que nous avons cité offre, selon nous, une métaphore pertinente pour ce qui sera le sujet central de cette thèse, à savoir la représentation hollywoodienne de la vieillesse. A maints égards, cette relation difficile qu'entretient la femme âgée avec son reflet rappelle celle qu'entretient l'Amérique avec son propre vieillissement. Le cinéma hollywoodien, faisant figure dans notre analogie de miroir, offre du vieillir un reflet changeant. Lorsque la luminosité est faible, les rides sont moins visibles et le visage vieillissant qui apparaît dans le miroir plus acceptable. Parfois cependant, la lumière est « bonne », elle éclaire alors des aspects du vieillir qu'on aurait préféré voir demeurer dans l'ombre. Dès lors que le vieillir est trop exposé, on use de tactiques et d'artifices pour en atténuer la mise en relief, on lisse les rides, on tire les peaux lâches et on se plaît à considérer cette version plus satisfaisante de la vieillesse.

¹ « That's another thing about being a certain age that I've noticed: I try as much as possible not to look in the mirror. If I pass a mirror, I avert my eyes. If I must look into it, I begin by squinting, so that if anything really bad is looking back at me, I am ready halfway to closing my eyes to ward off the sight. And if the light is good (which I hope it's not), I often do what so many women my age do when stuck in front of a mirror: I gently pull the skin of my neck back and stare wistfully at a younger version of myself. » Nora Ephron, *I Feel Bad About My Neck*, (New York (NY) : Alfred A. Knopf, 2006) : 6.

Le rituel que décrit Ephron repose sur des stratégies d'évitement. Il révèle, surtout, un certain regard. En cela, l'analogie avec le cinéma devient plus parlante encore. Car pour que le reflet existe, pour qu'il apparaisse sur la surface du miroir, il faut déjà que le sujet accepte de s'y regarder. Le regard qui se pose ici sur la vieillesse est contrôlé : la majeure partie du temps, il est fuyant afin de se protéger d'une vision déplaisante. A d'autres moments, il se pose à contre-cœur et avec grande prudence sur ce qu'il espérait ne pas voir. Il se refuse à scruter de près et se laisse volontairement tromper par diverses ruses. Ainsi, par bien des aspects, cette description pourrait s'appliquer au regard que pose la société américaine sur la vieillesse à travers le cinéma américain populaire. Au début du XXI^e siècle, ce regard se fait moins fuyant, justement, qu'il ne le fut par le passé, mais il reste circonspect et sélectif. C'est ce regard nouveau que nous aimerions explorer ici, et ce par l'intermédiaire du miroir cinéma.

Un tel rapprochement analogique entre la représentation cinématographique et la notion de reflet n'est pas nouveau. On en trouve une première occurrence en 1947, dans l'ouvrage du sociologue allemand Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film*. Dans cette étude où il se penche sur quelques films à succès allemands des années 1920, le sociologue avait décelé quelques motifs narratifs et visuels récurrents qui annonçaient, selon lui, le basculement du pays dans le totalitarisme quelques années plus tard. Kracauer voit dans le cinéma le moyen d'expression artistique qui reflète le plus directement ce qu'il appelle « la mentalité collective » d'une nation². Si le cinéma peut prétendre à ce statut privilégié de « document du monde »³, c'est d'une part parce qu'il est le produit d'un effort collectif. Le film étant le fruit d'un travail d'équipe réunissant une multitude de personnes, son mode de production en fait une création artistique qui touche au groupe plutôt qu'aux spécificités de l'individu. D'autre part, le cinéma est un art commercial qui s'adresse aux masses. En tant que tel, il offre un bon aperçu de ce que désirait, à une époque donnée, la « multitude anonyme »⁴ d'une nation. Cela implique, par conséquent, que les films au succès avéré aient répondu aux

² Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, (Lausanne : Editions l'Âge de l'Homme, 1973) : 6.

³ Nous empruntons l'expression à Francesco Casetti, qui résume ainsi l'approche kracauerienne du cinéma, dans Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945* (Paris : Armand Colin, 2005).

⁴ Kracauer, *op. cit.*, 6.

attentes des masses. Kracauer initia ainsi un mouvement d'étude cinématographique qui envisage le cinéma comme source primaire, comme document témoin au travers duquel la société qui l'a produit se donne à voir, comme dans le reflet d'un miroir.

Cependant, c'est précisément autour de cette notion de reflet que se sont cristallisées plusieurs des critiques qui émergèrent à l'encontre de cette théorie. Si la mise en lien du cinéma et du contexte socio-historique qui l'a produit n'est pas contestée, plusieurs théoriciens du cinéma se sont interrogés sur la nature de ce lien. On a souvent souligné et critiqué la simplicité de la relation qui unit cinéma et société selon la vision kracauerienne. Pour beaucoup, comme Pierre Sorlin, sociologue français à la fois disciple et critique de Kracauer, le rapport qu'établit ce dernier entre cinéma et société, rapport qui repose sur la notion de reflet, ne rend pas compte de la complexité du processus de transformation que subit un objet lorsqu'il est représenté à l'écran.

Sorlin voit dans le cinéma non tant le reflet d'une société qu'une sorte de portrait construit à partir d'un réagencement et d'une hiérarchisation de fragments de la réalité. A l'instar de Kracauer, Sorlin cherche à examiner et à comprendre, au travers du cinéma, le monde tel qu'il est envisagé par une société donnée, à une époque donnée. Contrairement à son prédécesseur, pourtant, Sorlin considère qu'à l'origine de l'image filmique il existe un procédé complexe de construction de l'image, à partir de fragments de la réalité choisis, réorganisés et redistribués. C'est sur ce double procédé de prélèvement sélectif et de redistribution de fragments du réel que l'observateur du cinéma doit se concentrer. Ce qui transparait dans les films, c'est la manière dont une société donnée *regarde* le monde. Les éléments, ou fragments, retenus dans la représentation cinématographique d'une société sont ceux que cette même société aura estimés montrables, ceux qu'elle aura voulu mettre au premier plan, alors que d'autres éléments seront laissés à la marge ou relégués au hors-champ. A travers l'étude des films issus d'une société, on décèle l'image que celle-ci désire projeter d'elle-même. Sorlin remplace donc la notion de reflet par celle de regard. Le cinéma, dit-il, « met en évidence une façon de regarder »⁵.

⁵ Sorlin, *op. cit.*, 241.

Cette thèse s'inscrit dans la continuité du mouvement initié par Kracauer, mais s'inspire plus précisément du cadre théorique de Pierre Sorlin. C'est pourquoi la confession de Nora Ephron a retenu notre attention. Elle revêt un intérêt particulier justement parce que l'écrivaine ne se contente pas de décrire son reflet dans la glace, mais insiste sur la manière dont elle se regarde. Elle évoque des comportements de regard qui lui permettent de créer, dans le miroir, une image d'elle-même qui lui soit acceptable. De même, au tournant du XXI^e siècle, l'Amérique, après avoir soigneusement évité de faire face au vieillir dans son cinéma, se voit contrainte de prêter attention à son visage vieillissant. Tout comme cette version lissée de l'écrivaine dans le miroir, l'image hollywoodienne n'est pas un reflet fidèle. Elle est un portrait du vieillir tel que la société américaine des années 2000 le considère représentable.

Notre sujet d'étude reste un terrain relativement inexploré par les chercheurs. On ne relève en effet que quelques ouvrages qui se sont intéressés aux représentations cinématographiques du vieillir⁶. Trois monographies, dont deux datent de 2013, méritent d'être citées ici. Pamela H. Gravagne, spécialisée dans les études de genre et des représentations culturelles de la vieillesse, a publié un ouvrage intitulé *The Becoming of Age, Cinematic Visions of Mind, Body and Identity in Later Life*⁷. Ses préoccupations rejoignent les nôtres, notamment dans ses chapitres consacrés au vieillir et aux problèmes de genre. Bien qu'elle ne traite pas souvent du cinéma populaire américain, elle offre une étude intéressante de deux films sur lesquels nous nous penchons également, *Gran Torino* et *Up*. Dans un ouvrage également paru en 2013, la canadienne Sally Chivers cherche à mettre en regard les images cinématographiques de la vieillesse et celles des personnes handicapées. Elle explore différents types de cinéma, films indépendants ou populaires, canadiens ou américains, tous représentant le vieillir et rassemblés en un sous-genre qu'elle nomme l'« écran grisonnant » (« *the silvering screen* »)⁸. Ce sont surtout les deux derniers chapitres consacrés au vieillissement des personnages incarnés par Clint

6 Le dernier en date, sorti en 2017, n'a pas pu être inclus dans la présente étude. Nous citons tout de même la référence : Josephine Dolan, *Contemporary Cinema and Old Age, Gender and the Silvering Stardom* (London : Palgrave Macmillan, 2017).

7 Pamela H. Gravagne, *The Becoming of Age, Cinematic Visions of Mind, Body and Identity* (Jefferson (NC) : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013).

8 Sally Chivers, *The Silvering Screen, Old Age and Disability in Cinema* (Toronto : University of Toronto Press, 2011).

Eastwood et Jack Nicholson qui nous serviront d'appuis dans notre étude de ces deux stars. Il faut enfin signaler le dernier ouvrage important, publié par Timothy Shary et Nancy McVittie en 2016. *Fade to Gray, Aging in American Cinema*⁹ retrace sur une période longue de près d'un siècle les évolutions des images du vieillir dans le cinéma américain. Cet ouvrage, précieux pour comprendre et définir l'arrière-plan historique de notre étude, nous a également été utile pour aborder certains thèmes spécifiques ou personnages-types.

Nous avons eu recours à d'autres ouvrages de manière plus ponctuelle. Dans *Visions of Aging*¹⁰, Amir Cohen-Shalev s'intéresse aux images du vieillir dans le cinéma indépendant et généralement non-américain. Un recueil d'articles parus en 2015 traite d'un sujet proche du nôtre, comme l'indique son titre, *Aging Heroes, Growing Old in Popular Culture*¹¹. L'ouvrage rassemble les contributions d'auteurs provenant de divers domaines de spécialité, se concentrant chacun sur un ou deux exemples de « héros vieillissants ». Ce recueil n'offre pas cependant d'étude substantielle du héros âgé hollywoodien, car les représentations du vieillir qui y sont étudiées incluent des personnages issus de domaines culturels variés, tels les *comics*, la télévision ou la publicité.

Enfin, différents ouvrages relativement récents consacrés au cinéma ou plus généralement à la place du vieillir dans la culture populaire comportent souvent un chapitre dédié au sujet du vieillir d'un acteur en particulier. Ainsi, dans un ouvrage sur les corps dits « impossibles » d'Hollywood, Chris Holmlund se penche sur la manière dont Eastwood incarne le vieillir¹². Dans un ouvrage dédié à Sylvester Stallone, le dernier article, écrit par Yvonne Tasker, s'intéresse au vieillir de la star ainsi que des personnages qu'elle incarne¹³. Enfin, dans un recueil rassemblant des articles consacrés à la place occupée dans les médias par la célébrité féminine vieillissante, on trouve une étude sur

⁹ Timothy Shary et Nancy McVittie, *Fade to Gray, Aging in American Cinema* (Austin (TX) : University of Texas Press, 2016).

¹⁰ Amir Cohen-Shalev, *Visions of Aging, Images of the Elderly in Film* (Eastbourne : Sussex Academy Press, 2009).

¹¹ Norma Jones et Bob Batchelor, *Aging Heroes, Growing Old in Popular Culture* (Lanham (MD) : Rowman & Littlefield, 2015)

¹² Chris Holmlund, *Impossible Bodies, Femininity and Masculinity at the Movies* (New York (NY) : Routledge, 2002).

¹³ Chris Holmlund, *The Ultimate Stallone Reader, Sylvester Stallone as Star, Icon, Auteur* (New York (NY) : Wallflower Press, 2014).

la carrière revitalisée de Diane Keaton après le succès de ses personnages de femmes amoureuses vieillissantes¹⁴. S'il existe des points de convergence entre notre étude et cette littérature sur le sujet qui la précède, notre démarche se distingue à la fois par la périodisation choisie – un moment relativement récent de l'histoire du cinéma (les années 2000-2010) et par la limitation du corpus au cinéma de masse, c'est-à-dire aux seuls films ayant connu un succès commercial appréciable. Ajoutons un troisième parti pris méthodologique : l'étude des personnages âgés secondaires qui ont rarement leur place dans les études sur le vieillir au cinéma, celles-ci se focalisant généralement sur les rôles principaux et les têtes d'affiche.

Une précision s'impose avant de poursuivre : notre projet ici n'est pas de caractériser le reflet hollywoodien en fonction des réalités sociales états-uniennes, même si celles-ci méritent d'être rappelées brièvement car elles forment malgré tout l'arrière-plan « réel » du regard que porte Hollywood sur la vieillesse. Rappelons à grands traits les principales caractéristiques de la situation de la population âgée des Etats-Unis d'Amérique dans la période qui nous intéresse. Cette population des plus de 65 ans et plus, pour reprendre le critère retenu par le recensement, connaît une augmentation régulière et elle représente un peu plus de 12 % de la population totale. L'espérance de vie à la naissance progresse également, de 76,8 ans (deux sexes confondus) en 2000 à 78,5 ans à la fin de la décennie. Elle reste cependant inférieure à celle de la plupart des pays européens ou du Japon. On observe des gains similaires d'espérance de vie *dans la vieillesse*. Alors qu'en 2000 un individu américain pouvait espérer vivre encore 17,6 ans après avoir atteint l'âge de 65 ans, en 2010 cette espérance de vie à 65 ans s'élevait à 19,1 ans. Quant à la situation économique des personnes âgées, elle n'a cessé de progresser depuis les années 1950, mais on constate, en même temps, que ce groupe démographique figure, selon les calculs, au deuxième rang des catégories les moins favorisées. On retiendra enfin que l'appartenance ethnique et le sexe jouent également un rôle important dans la répartition des difficultés¹⁵.

¹⁴ Deborah Jermyn (éd.), *Female Celebrity and Ageing : Back in the Spotlight* (Abingdon : Routledge, 2014).

¹⁵ Nous produisons en annexe une synthèse circonstanciée sur le profil général de la population âgée américaine dans les années 2000. Voir Annexe 1.

Pour revenir à notre perspective plus « psychologique » - nous nous intéressons au regard porté sur la vieillesse – il nous faut maintenant nous arrêter un instant sur la terminologie que nous emploierons pour nous référer à notre objet d'étude. Trois termes retiendront notre attention, tous trois sujets à maintes interprétations subjectives. Nous avons jusqu'à présent employé un terme peu usité en français, que nous avons traduit littéralement du nom verbal anglais « *aging* » : « le vieillir ». Avant de préciser ce que nous entendons par cette expression, il est utile de proposer d'abord une définition pour chacun des deux termes les plus souvent employés en français pour désigner le fait d'être vieux et de vieillir : vieillesse et vieillissement.

Le dictionnaire définit la vieillesse comme une « période de la vie » qui adviendrait après « l'âge mûr »¹⁶. Il s'agit donc de la dernière phase du cours de la vie. Tout comme c'est le cas pour l'adjectif qui s'y rapporte (« vieux »), le sens du mot « vieillesse » est variable, selon les contextes et le sujet qui l'emploie. Il n'est pas rare d'entendre des adolescents qualifier de « vieux » des personnes âgées d'à peine 50 ans et, inversement, d'entendre certaines personnes qu'une majorité d'individus considérerait comme vieilles ne pas se reconnaître dans cet adjectif. Devant tant de fluctuation sémantique et d'imprécision, l'observateur de la vieillesse se voit contraint de s'aider de la praticité de l'âge chiffré pour asseoir sa propre définition du mot. D'ailleurs, si l'on poursuit notre exploration sémantique du champ lexical du vieillir, on notera que le dictionnaire a recours à l'âge chronologique pour préciser quelque peu cette période de la vie, sans pour autant donner un seuil fixe, puisqu'il oscillerait entre 65 et 70 ans¹⁷. Dans son ouvrage sur la sociologie de la vieillesse et du vieillissement, Vincent Caradec, en revanche, évoque quant à lui l'âge de 60 ans comme seuil au-delà duquel on peut parler de vieillesse¹⁸. Enfin, pour le bureau de recensement américain, l'âge à partir duquel un individu est considéré comme faisant partie de la classe des personnes âgées est 65 ans. Il nous faut donc, à notre tour, fixer notre propre seuil de vieillesse. Nous avons décidé de le placer à l'âge de 60 ans pour plusieurs raisons que nous détaillerons plus loin.

¹⁶ TLFi : *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 2012, entrée : « vieillesse ». (consulté le 03 avril 2018).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Vincent Caradec, *Sociologie de la Vieillesse et du Vieillissement* (Paris : Armand Colin, 2015) : 5.

Le second terme qu'il nous faut expliquer est « vieillissement ». La définition générale qu'en offre le dictionnaire est la suivante : le vieillissement est « le fait de vieillir ou d'avoir vieilli, d'avancer en âge, de s'affaiblir en perdant progressivement ses forces physiques ou morales, ses capacités intellectuelles »¹⁹. Il s'agit donc du processus physiologique qui accompagne l'avancée en âge d'un individu. Les deux autres définitions que propose le dictionnaire appartiennent à des domaines d'études spécifiques. En biologie, le vieillissement est une altération de l'organisme lié à la dégénérescence des cellules. En démographie, le terme sert à évoquer l'augmentation du nombre de personnes âgées au sein d'une population donnée. C'est justement le mot « vieillissement » qui est en général utilisé comme un équivalent au terme anglais « *aging* ». Cependant, comme nous l'avons vu, les définitions qu'en donne le dictionnaire limitent la portée sémantique du mot aux changements physiques et mentaux qui adviennent avec l'avancée en âge. Ceci nous semble être une définition trop étroite pour rendre compte de la notion de « *aging* » qui dépasse souvent ce sens restreint du simple processus physiologique. C'est pourquoi nous avons recours au verbe substantivé « le vieillir ». Il nous permettra de désigner le phénomène plus large du vieillir comme *expérience*. Le vieillir englobe donc ce processus qu'est le vieillissement, mais l'envisage aussi dans sa dimension sociale, personnelle, psychologique et culturelle. Voilà donc notre objet d'étude : les représentations de l'expérience du vieillir.

Notre étude du vieillir s'articule autour de la figure du vieux. Il y aurait beaucoup à dire des connotations négatives qui sont associées à ce dernier terme. La dimension péjorative que le mot a acquise au fil du temps semble exiger, de la part de l'énonciateur, une certaine prudence. A ce titre, l'emploi du mot « jeune » offre un point de comparaison intéressant. Alors qu'il est d'usage de désigner les vieux en passant par la formule euphémistique « personnes âgées », perçue comme plus respectueuse, un stratagème linguistique similaire semble inutile pour renvoyer aux jeunes. Cette différence sémantique est plus évidente encore dès lors que l'on se penche sur la forme singulière et féminine de chacun des mots. Désigner une jeune femme par l'expression « la jeune » sera considéré comme tout à fait acceptable, alors qu'au contraire se référer à une dame d'un âge avancé en employant l'expression « la vieille » sera immédiatement

¹⁹ TLFi, *op. cit.*, entrée « vieillissement ». (consulté le 03 avril 2018).

perçu comme injurieux. En adéquation avec notre vision positive de l'avancée en âge, nous nous permettrons dans cette thèse d'utiliser le terme « vieux » sans y voir une appellation péjorative, mais simplement comme un synonyme de « personne âgée ».

Comme nous l'évoquions plus haut, la période qui nous occupe s'étend sur dix ans : de l'année 2000 à 2010. Elle constitue, selon nous, un moment charnière dans l'histoire des représentations culturelles du vieillir et de l'être vieux. Durant cette période, l'industrie hollywoodienne offre de nouvelles images du vieillir, différentes, à maints égards, de celles qu'elle produisait antérieurement. Les personnages âgés se font plus nombreux et plus visibles aussi, jusqu'à être parfois élevés au rang de personnages principaux. Les récits sur le vieillir se font moins alarmistes, moins stéréotypés, en somme plus positifs, et quelques personnages âgés se sont distingués par l'impact culturel qu'ils ont eu sur le public. Cela dit, ces représentations innovantes cohabitent dans l'imaginaire hollywoodien des années 2000 avec des images du vieillir bien plus traditionnelles. Celles-ci mêlent des traitements de personnages âgés indolents et caricaturaux et un âgisme parfois brutal, tout à fait représentatifs du désintérêt et du mépris pour la vieillesse qui caractérisait le cinéma hollywoodien du XX^e siècle. C'est le propre d'une période de transition de faire coexister, l'espace d'un instant, les restes d'un ancien modèle, avec les prémices d'un nouveau paradigme. En ce qui concerne l'évolution des représentations hollywoodiennes du vieillir, la première décennie du XXI^e siècle fait figure de période transitoire. D'un côté, les images traditionnelles, stéréotypées ou caricaturales de la personne âgée sont toujours de mise. On observe même l'apparition d'un certain type de représentations âgistes plus dégradantes que par le passé. D'un autre côté, on assiste parallèlement à une promotion du personnage âgé, devenu héros dans plusieurs films qui suscitent un engouement certain de la part du public.

La raison de cet engouement nouveau pour des héros âgés s'explique, selon nous, par la convergence, durant cette période, de trois grands phénomènes qui participèrent à mettre le vieillir sur le devant de la scène culturelle. Deux d'entre eux sont des phénomènes d'ordre démographique, spécifiques aux années 2000 et étroitement liés l'un à l'autre. Premièrement, la décennie est marquée par les effets de ce que le

gérontologue Robert Butler a appelé la « nouvelle longévité »²⁰. Si durant l'histoire de l'humanité, l'espérance de vie à la naissance n'a cessé d'augmenter, ce n'est que depuis le milieu du XX^e siècle que l'on assiste à une réelle démocratisation du vieillir et à un rallongement significatif des années de vieillesse. De tout temps, certains hommes se sont distingués par une durée de vie exceptionnelle, mais ce n'est que depuis l'avènement de la nouvelle longévité que vivre jusque dans un âge avancé est graduellement mis à la portée du plus grand nombre. La nouvelle longévité eut pour double effet d'augmenter les effectifs de la population âgée et de rallonger la période de vieillissement. Le second phénomène démographique qu'il convient de mentionner ici est, rappelons-le, étroitement lié au premier ; il s'agit du vieillissement des baby-boomers. En 2006, les premiers baby-boomers allaient atteindre l'âge de 60 ans. Ainsi prend-on conscience, au tournant du siècle, que la génération la plus nombreuse de l'histoire des Etats-Unis, et à bien des égards l'une des plus influentes, allait être également l'une des premières à bénéficier de la nouvelle longévité. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, les personnes âgées ne seraient plus une catégorie de la population minoritaire, mais un groupe démographique important. En somme, au début du XXI^e siècle le vieillir est à la fois plus présent et plus visible qu'il ne l'a jamais été²¹.

Un troisième phénomène vient s'ajouter à ces nouvelles réalités démographiques. Il s'agit cette fois-ci d'un mouvement idéologique qui, prenant sa source à la fin des années 1980, se développa dans les années 1990 et s'invita peu à peu sur les écrans hollywoodiens durant les années 2000. Nous avons choisi d'appeler ce mouvement le « vieillir nouveau ». Nous aurons l'occasion de définir amplement ce que recouvre cette nouvelle idéologie du vieillir, mais pour l'heure il est suffisant de résumer en quelques phrases la teneur de ces nouveaux discours. Le « vieillir nouveau » est à la fois une nouvelle manière de *vivre* le vieillir et une nouvelle manière de *concevoir* le vieillir. Grâce à la nouvelle longévité, l'expérience du vieillir dans les années 2000 n'est plus la même que par le passé. Elle est désormais accessible à un plus grand nombre d'individus. Elle est devenue également une expérience qui s'envisage sur le long terme. Enfin, elle se fait

²⁰ Robert Butler, *The Longevity Revolution : Benefits and Challenges of Living a Long Life* (New York (NY) : Public Affairs, 2008) : 12.

²¹ Christopher Gilleard et Paul Higgs, *Cultures of Ageing, Self, Citizen and the Body* (Harlow : Pearson Education Limited, 2000) : 9.

généralement dans de meilleures conditions de santé et dans un contexte social amélioré. Autant de facteurs qui favorisent l'émergence de nouveaux comportements et attitudes du vieillir. Parallèlement, on assiste aussi à une transformation des perceptions du vieillir. Cette transformation est sous-tendue par un élan d'optimisme car le « vieillir nouveau » se pose en réaction à une longue tradition de discours âgistes, considérés comme dépassés, péjoratifs et inutilement alarmistes. Il s'agit de se défaire de ces conceptions âgistes anachroniques pour redéfinir, en des termes plus positifs, ce que veut dire vieillir. Ne considérant plus les années de vieillesse comme une phase de la vie morne et accablante, les adeptes du « vieillir nouveau » encouragent l'individu âgé à prendre en main son propre vieillissement et à en profiter pour continuer de s'épanouir en restant actif et engagé dans la société.

Provenant de tous horizons, ces défenseurs d'une conception plus positive du vieillir sont nombreux parmi les baby-boomers vieillissants. Il faut dire que plusieurs aspects de leur construction identitaire les avaient prédisposés à redéfinir les termes de leur vieillissement et à penser le vieillir différemment de leurs prédécesseurs. Au risque de tomber dans la caricature, on pourrait caractériser à gros traits ceux qu'on a parfois appelés les « nouveaux vieux » (« *the new old* »). Ils se distinguent surtout par une certaine énergie vitale, un désir de poursuivre leurs activités professionnelles et personnelles dans le grand âge, des envies de découverte et d'aventure et, surtout, la revendication d'un droit à la parole et à l'image. Si on incitait traditionnellement les générations anciennes à céder gracieusement la place aux générations futures, les baby-boomers, quant à eux, expriment leur désir de rester actifs, engagés, productifs et utiles, et leur refus de se voir relégués à une position marginale dans la société. Cet élan revendicateur touche aussi le domaine de la culture. La culture américaine, avec en première ligne le cinéma hollywoodien, a souvent été qualifiée d'âgiste, ne mettant à l'honneur que les jeunes et les beaux. Voilà encore une injustice que les baby-boomers vieillissants n'étaient pas prêts à accepter. Les représentations traditionnelles de la vieillesse ne correspondant plus au visage du « nouveau vieux » américain, il était temps, selon les adeptes du « vieillir nouveau », de réclamer de nouveaux modèles pour une population âgée en quête de héros dans lesquels se reconnaître. Les baby-boomers vieillissants présentent ainsi plusieurs caractéristiques qui en font une cible privilégiée d'Hollywood. Outre leur

supériorité numérique, on leur prête également un pouvoir d'achat important et une tendance au narcissisme qui en font d'avidés consommateurs de leur propre image. L'arrivée à l'âge de la retraite offre aussi des possibilités nouvelles de loisir. De ce fait, les vieux baby-boomers forment un public à la fois nombreux, disponible et demandeur, en d'autres termes, un public au potentiel lucratif appâtant, dont les envies et les besoins allaient régir dans les années 2000 un nouveau marché en pleine expansion.

Nous touchons ici à un aspect essentiel de notre étude : le cinéma qui constitue notre terrain de recherche est le cinéma de masse. En effet, comme nous l'avons souligné plus haut, notre corpus n'est composé que de films à très grand succès. Chacun des films étudiés figure parmi les soixante-dix premiers au box-office de l'année de sa sortie. La principale raison qui a dicté ce choix est liée au constat que nous évoquions plus tôt : alors que vieillards et dames âgées étaient bien loin d'être le type de héros privilégié par la machine Hollywood par le passé, au début du XXI^e siècle, les personnages âgés se font plus nombreux. Leur caractérisation ne repose plus seulement sur leur âge avancé et ils sont promus, de plus en plus, au statut de personnage principal qui porte le film. Ainsi, rien que par leur présence et leur visibilité dans ce cinéma hautement commercial, ces personnages vieillissants signalent un phénomène sociétal important : le vieillir au début des années 2000 devient « *bankable* », c'est-à-dire potentiellement rentable. Au travers de cette étude du cinéma commercial populaire, nous voulons donc mettre en évidence les moyens par lesquels Hollywood a su faire de la vieillesse un sujet non seulement représentable, mais en plus rentable.

Il convient dès lors d'évoquer l'élaboration de notre corpus. C'est parce que notre objet d'étude est le vieillir à l'hollywoodienne, c'est-à-dire le vieillir vendeur, celui qui figure en haut de l'affiche, que nous ne retiendrons dans notre corpus que les films au succès avéré. En choisissant de nous pencher sur le cinéma populaire, nous sommes fidèles aux préceptes de l'école kracauerienne. En effet, Kracauer et Sorlin s'accordent à recommander la prise en compte des films ayant bénéficié d'une certaine popularité. Si le premier voit en ce critère de sélection la preuve d'une cohérence entre un film et les attentes des spectateurs, le second réfute cette corrélation tout en convenant néanmoins de l'importance de n'observer que des films à succès du fait de leur impact sur le public :

« une réalisation qui a connu une large audience, dont on a beaucoup parlé risque d’avoir marqué plus profondément le public qu’un film que personne n’a vu »²².

Précisons encore que nous employons le terme Hollywood pour désigner le cinéma américain populaire en général. Puisque notre critère de sélection principal concerne le succès financier d’un film, il serait plus juste de ne parler que de cinéma populaire ou de cinéma de masse américain. En effet, quelques films figurant dans notre corpus ne proviennent pas de l’industrie hollywoodienne à proprement dit. Ils constituent cependant une minorité. Ainsi, puisque notre sélection se compose en grande partie de productions hollywoodiennes, nous userons du terme Hollywood en lui prêtant un sens élargi, pour nous référer au cinéma américain commercialement rentable.

Qu’entendons-nous alors par « film à succès » ? Plusieurs facteurs peuvent entrer en ligne de compte dans l’évaluation de la popularité d’un film. La réception critique, la somme totale engrangée par le film, le nombre d’entrées au cinéma au moment de sa sortie, la couverture médiatique dont il a bénéficié, sont autant de critères indicatifs du succès dont a joui une œuvre cinématographique. Bien que le dernier de ces indicateurs ait sa place dans l’analyse ponctuelle des films, nous avons décidé de ne pas en faire le critère décisif dans la sélection de notre corpus. Pour plusieurs raisons que nous allons d’emblée énoncer, c’est le classement des films au box-office américain par année que nous avons décidé de considérer comme critère de sélection déterminant.

Le classement d’un film au box-office est corrélatif des gains financiers que ce dernier a générés pendant le temps de sa diffusion dans les salles américaines. Ce critère a donc l’avantage de refléter (plus ou moins²³) le nombre d’entrées, c’est-à-dire le nombre de tickets de cinéma vendus pour le film et, ainsi, le succès du film auprès du public. Le classement au box-office présente un avantage non-négligeable, il témoigne du succès d’un film et ce sans qu’il soit nécessaire de prendre en compte l’inflation²⁴. En outre, le

²² Sorlin, *op. cit.*, 202

²³ L’avènement vers la fin de la décennie de la 3D fausse quelque peu les chiffres, les places de cinéma étant plus chères pour les films en 3D que pour les films classiques.

²⁴ En effet, même sur une période réduite de dix ans, on observe une évolution significative de l’ampleur des sommes recueillies par les films hollywoodiens chaque année : si l’on considère les fonds engrangés par le film classé en première place du box-office de l’année 2000, *How the Grinch Stole Christmas* (\$260 044 825) et les recettes enregistrées par le film arrivé en première place du box-office de l’année

classement au box-office ne comptabilise que les sommes recueillies au moment de la sortie du film dans les salles, tous les autres moyens de diffusion (dvd, Blu-Ray, téléchargements, diffusion à la télévision, etc.) ne sont donc pas pris en compte. En tout état de cause, il est impossible d'évaluer le nombre de spectateurs d'un film une fois que celui-ci a quitté les salles de cinéma. Les différents moyens de se procurer un film ne sont plus aujourd'hui limités au cadre de la consommation légale. Les pratiques telles que le téléchargement illégal ou le visionnage par *streaming* rendent aléatoire toute estimation relative à l'audience d'un film une fois celui-ci retiré des grands écrans.

Ainsi ne figurent dans notre corpus que les films sortis entre 2000 et 2010 et qui ont généré les plus importantes recettes en dollars lors de leur passage dans les salles. C'est au moyen du site internet *Box Office Mojo*, qui répertorie les films et les classe en fonction de leur succès financier, que nous avons pu établir notre propre classement, selon les paramètres que nous avons choisi d'adopter. Ces paramètres qu'il a fallu prédéterminer concernaient surtout la nature et la provenance des gains financiers pris en compte pour établir la classification. Les sommes en dollars que nous avons utilisées dans notre classement représentent la totalité des gains engrangés par le film du premier jour de sa sortie dans les salles jusqu'à ce que ce dernier soit retiré des cinémas. En outre, nous avons fait le choix d'établir la liste des films en fonction des gains financiers sur le marché intérieur, et ne prendrons pas en compte les sorties internationales et les bénéfices réalisés à l'étranger.

Nous l'évoquions plus tôt, nous avons sélectionné les films selon leur classement par année. Nous avons décidé de ne garder, pour chaque année, que les soixante-dix premiers films au box-office, constituant ainsi un réservoir de sept cents films parmi lesquels nous avons sélectionné ceux qui figurent dans notre corpus. Placer la limite au soixante-dixième rang du box-office de chaque année nous permet d'établir une liste comptant environ cinq à six films par mois, et nous garantit que tout film contenu dans cette liste a généré une somme totale de gains supérieure à trente-trois millions de dollars.

2008, *The Dark Knight* (\$533 345 358) on note qu'en seulement huit ans, le montant des recettes en dollars engrangées par les films à succès hollywoodiens a doublé. Un classement général des films les plus rentables de la décennie semble donc peu judicieux au vu de la trop grande disparité des gains engendrés par les films du début à la fin des années 2000, car il aurait désavantagé les films sortis entre 2000 et 2004.

C'est ensuite dans ce réservoir de sept cents films qu'ont été sélectionnés les films qui présentent un lien direct avec notre sujet : le vieillir et l'être vieux. Il nous a semblé peu pertinent de restreindre cette étude aux seuls films dont le thème principal est la vieillesse, car nous nous priverions par là même de tout film qui, de manière secondaire certes, mais non moins intéressante, aborde le sujet du vieillir. Pour éviter cet écueil, nous avons fait le choix de ne pas nous concentrer sur le traitement thématique du film, mais plutôt sur la présence d'un motif à la fois narratif et visuel : le personnage âgé. C'est en lui que se cristallise la représentation du vieillir. C'est aussi lui qui, au travers des films dans lesquels il apparaît, se fait l'écho du discours hollywoodien sur le vieillir.

Ce personnage âgé, principal objet de notre étude, qui est-il ? Nous commencerons par une définition assez générale de ce type de personnage : il s'agit d'un sujet animé fictif qui évolue dans l'univers du film et que le spectateur identifie comme âgé. La dernière partie de cette définition pose cependant un problème car elle souligne le rôle central du spectateur dans la reconnaissance du personnage âgé et, par là même, l'aspect subjectif de la perception de la vieillesse. Plusieurs questions se posent alors. Comment reconnaît-on le personnage âgé ? A quoi voit-on ou sait-on qu'il est âgé ? Plusieurs éléments peuvent amener le spectateur à identifier le personnage âgé. Son apparence physique par exemple, ou encore sa situation sociale et familiale sont autant de critères qui pourraient guider le spectateur vers l'identification de la personne âgée fictive. Ces critères semblent pourtant de moins en moins pertinents à l'aube du XXI^e siècle, alors que la chirurgie esthétique estompe sur les visages des stars hollywoodiennes les signes physiques de la vieillesse, que le contexte économique favorise un report de l'âge de la retraite et, qu'au sein des nouveaux schémas familiaux, les séniors ne tiennent plus exclusivement le rôle de grands-parents. Dans l'univers hollywoodien, l'âge chronologique semble avoir moins de sens encore que dans le monde réel. En effet, à Hollywood, le vieillir est affaire d'apparence plus que d'avancée en âge.

Certes, il arrive parfois qu'un personnage ait un âge précis. Le spectateur peut par exemple l'apprendre au détour d'une conversation, comme dans *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003) où un personnage s'enquiert de l'âge du protagoniste qu'incarne Jack Nicholson. Parfois le récit accorde une importance particulière à l'âge d'un personnage, comme c'est le cas dans *Because I Said So* (Michael Lehmann, 2007), où une

scène est consacrée à la fête d'anniversaire de l'héroïne incarnée par Diane Keaton qui fête ses 60 ans. Enfin, il faut parfois déduire l'âge du héros à l'aide d'une référence historique, comme on peut le faire dans *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2009), où Walt est présenté comme un vétéran de la guerre de Corée. Il est bien plus fréquent, en revanche, que le personnage n'ait pas d'âge précis. Nous n'avons donc pas pu faire de l'âge fictif des personnages un critère de sélection, car cela nous aurait forcé à laisser de côté la très grande majorité des personnages secondaires dont on ne connaît que rarement l'âge.

Il faut dire qu'à Hollywood le seuil de vieillesse est une donnée plus fluctuante encore qu'elle ne l'est dans la réalité. Nombre de personnages sont qualifiés ou parfois *traités* de vieux, sans que ni l'acteur, ni même le personnage n'ait même atteint l'âge de 60 ans. On en trouve un exemple parlant dans le film de 1987 *Lethal Weapon* réalisé par Richard Donner. Le film échappe à notre corpus mais mérite d'être cité ici tant la caractérisation du personnage qu'incarne Danny Glover est révélatrice des libertés que peut prendre le cinéma hollywoodien avec les notions d'âge et de vieillesse. On se souvient surtout de l'agent Roger Murtaugh (Glover) pour sa célèbre réplique : « J'deviens trop vieux pour ces conneries »²⁵. Alors qu'il fête au début du film son cinquantième anniversaire, Murtaugh commence à se sentir trop vieux pour son métier de policier. Son identification à la classe des « vieux » (par lui-même ou d'autres personnages) est un leitmotiv du film. Outre le fait que le film place le seuil de vieillesse à l'âge de cinquante ans, il faut noter qu'en parallèle l'acteur qui campe ce personnage, Danny Glover, étant né en 1946, avait à peine 40 ans au moment du tournage. Un exemple similaire se trouve dans *Open Range*, le film de Kevin Costner sorti en 2003, où Robert Duvall (né en 1931), alors âgé de 72 ans, joue le rôle d'un vieux cowboy. Ce dernier, lors d'une conversation avec un personnage secondaire incarné par l'acteur Michael Jeter, s'adresse à son interlocuteur en le surnommant affectueusement « *old timer* ». Il se pose implicitement en homme plus jeune, et respectueux de son aîné. En réalité, Jeter, né en 1952, n'avait pas moins de 20 ans de moins que Duvall. Parallèlement, nombreux sont les acteurs qui jouent des rôles où leur âge avancé est ignoré. Cependant, ce n'est là un phénomène qui ne touche que les acteurs et personnages masculins. Les

²⁵ L'agent Murtaugh (Danny Glover) : « I'm getting too old for that shit ». *Lethal Weapon* (Richard Donner, 1987).

actrices ne sont que très rarement plus âgées que les personnages qu'elles incarnent. Ainsi, il arrive souvent que des acteurs de 60 ans ou plus jouent encore des rôles de père de famille avec de très jeunes enfants²⁶.

Ainsi confrontés à la difficulté de définir des critères concrets qui permettraient de repérer et de désigner de manière objective et rigoureuse les personnages âgés, nous avons fait le choix de nous intéresser aux acteurs et actrices qui les incarnent. Comme nous l'avons dit plus haut, nous fixons à 60 ans l'âge minimum requis pour qu'un individu puisse être qualifié d'« âgé ». Cette décision se justifie principalement par le fait que notre étude a pour objectif de mettre en lien le vieillissement des baby-boomers et ce soudain engouement pour le vieillir dans le cinéma hollywoodien. Or, nous l'avons mentionné précédemment, c'est en partie parce que la cohorte aînée des baby-boomers passe, au milieu de la première décennie du XXI^e siècle, la barre des soixante ans, que nous avons décidé de nous concentrer sur cette décennie.

Le recensement, parmi les sept cents films que nous avons retenus, des acteurs ayant atteint les 60 ans nous offre donc un moyen pratique de repérer les personnages âgés. Pour chacun des films figurant dans la liste, nous avons donc passé en revue le synopsis et la distribution à la recherche des acteurs correspondant à nos critères de sélection. Il nous faut d'emblée préciser que, pour des raisons pratiques, c'est l'âge de l'acteur au moment de la sortie du film que nous avons choisi de prendre en compte. Il aurait été plus pertinent de ne retenir que les acteurs qui, au moment du tournage du film, avaient atteint les 60 ans. Néanmoins, s'il est aisé de trouver les dates de sortie des films, les périodes de tournage sont bien plus complexes à déterminer.

La présence d'un personnage âgé est donc, nous l'avons dit, un prérequis indispensable dans le choix des films de notre corpus. Cette condition, malheureusement, ne constitue pas un critère discriminatoire. En effet, rares sont les films qui ne contiennent aucun personnage âgé, qu'il soit personnage principal, secondaire ou même figurant. Les différents types de personnages peuvent être rapidement divisés en deux grandes catégories : les personnages principaux d'une part,

²⁶ On pourrait citer *Firewall* (Richard Loncraine, 2006) où Harrison Ford (né en 1942) incarne à 64 ans le père d'un garçon de 8 ans et d'une adolescente de 14 ans. Il est marié à une jeune femme jouée par Virginia Madsen (née en 1961), d'environ 20 ans sa cadette.

et de l'autre les personnages secondaires. Les personnages appartenant à la première catégorie sont de loin les plus faciles et rapides à identifier. Ils sont les protagonistes du film, ils portent l'histoire, sont ceux qui initient ou subissent l'action du film et, bien sûr, occupent le plus de temps à l'image. Rajoutons à cela que lorsque le personnage principal est âgé, il est presque systématiquement incarné par une star hollywoodienne.

Le personnage secondaire est plus difficile à trouver et à définir. Nous distinguons trois sous-ensembles de personnages secondaires, que nous avons fait le choix de classer de façon hiérarchique selon la place qu'ils tiennent dans le récit et à l'écran. A la base de cette hiérarchie se trouvent les figurants. Personnages anonymes qui appartiennent le plus souvent à l'arrière-plan, ils font office d'éléments du décor plus que de vrais personnages, nous ne les incluons donc pas à notre étude.

Les personnages qui appartiennent aux deux classes extrêmes de la hiérarchie, d'un côté les figurants, personnages-accessoires dont l'utilité sur le plan de l'intrigue est réduite au maximum, et à l'opposé, le personnage principal, autour duquel l'histoire du film gravite, sont donc rapidement et facilement identifiables. Il n'en va pas de même pour les autres personnages secondaires qui sont, eux, plus complexes à définir. Nous avons choisi de les répartir dans deux catégories intermédiaires : les personnages secondaires majeurs et les personnages secondaires mineurs.

Faire la distinction entre ces deux types de seconds rôles n'est pas toujours aisé, et pour y parvenir nous avons déterminé trois ensembles de questions dont les réponses vont orienter le classement de ces personnages dans l'une ou l'autre des catégories. Les premières questions que nous nous poserons concernent la caractérisation du personnage : peut-on identifier le personnage ? Le personnage est-il nommé ? Sa relation avec le personnage principal est-elle donnée ? Nous nous intéresserons ensuite au rôle que tient ce personnage sur le plan du récit : le personnage a-t-il une incidence sur le déroulement de l'histoire ? Interagit-il avec le personnage principal ? Est-il présent dans une scène décisive du film ? Ses actes, ses paroles déclenchent-ils des actions ou des rebondissements ? Est-il à l'origine d'un changement chez le personnage principal ? Enfin, nous tenterons de déterminer quelle importance visuelle le personnage a : bénéficie-t-il d'un temps de passage à l'écran substantiel ? Est-il un personnage récurrent ? Est-il mis en avant à l'image ? Est-il incarné par un acteur/une actrice

célèbre ? Les personnages qui ne peuvent être clairement identifiés, qui n'apparaissent à l'écran que pour un temps réduit et qui ne jouent pas de rôle déterminant dans l'intrigue seront automatiquement considérés comme personnages secondaires mineurs. Inversement, si un personnage est fortement caractérisé, s'il a un impact sur le développement de l'histoire et s'il est visuellement marquant, il appartiendra à la catégorie des personnages secondaires majeurs. Cette dernière catégorie est plus sélective que la précédente, en cela qu'il sera requis du personnage en question qu'il réponde à chacun des trois critères mentionnés ci-dessus pour être considéré comme personnage secondaire majeur. Il doit à la fois être suffisamment caractérisé pour être identifiable, jouer un rôle significatif dans l'intrigue et tenir une place importante à l'écran.

Nous avons beaucoup insisté sur cette division en plusieurs catégories distinctes, des différents types de personnages. Cette catégorisation prend en fait tout son sens dans l'étude des représentations cinématographiques du vieillir. Le simple recensement des personnages âgés dans les sept cents films retenus fait apparaître une différence majeure entre personnages âgés principaux et personnages âgés secondaires. Les personnages âgés secondaires sont numériquement très représentés. Il peut s'agir de comédies romantiques, où les personnages âgés secondaires font souvent office d'épaule rassurante ou de mentor prodigue de conseils. Ou de dans les *thrillers* policiers ou politiques, où ils incarnent généralement l'autorité – le chef de police impatient et bougon qui assure le cadrage de ses jeunes recrues, ou le politicien que la longue carrière a placé aux plus hautes fonctions du gouvernement. Le personnage âgé secondaire peut aussi très souvent s'avérer être l'antagoniste dans tout type de genre, une vieille dame possédée dans les fictions d'horreur, par exemple, ou un sénateur corrompu toujours prompt à prendre les pires décisions dans les films catastrophe. Enfin, il est une figure récurrente des films comiques pour adolescents, où sa vieillesse physique le relègue au rang de bouffon ridicule, objet du dégoût comique qu'il est amené à susciter chez les jeunes qui constituent l'audience de ces films. Ceux appartenant à la catégorie des personnages âgés principaux restent une minorité dans le cinéma hollywoodien du début du XXI^e siècle. Cette étude leur accordera cependant une place plus importante, puisqu'ils sont, selon nous, les véhicules de cette idéologie du « vieillir nouveau »

qu'Hollywood s'emploie à commercialiser. Ce sont ces films, donc, qui feront l'objet principal de notre recherche.

Ainsi, nous avons élaboré deux corpus distincts que nous étudierons séparément, non sans établir, de manière ponctuelle, des liens de comparaison entre les deux. Les différents films qui les composent ont été classés en fonction du rang hiérarchique qu'occupe(nt) le (les) personnage(s) âgé(s) qui y figurent. Ainsi, le premier corpus regroupe les films comportant un ou plusieurs personnages âgés secondaires, alors que le deuxième est limité aux quelques films qui élèvent le personnage âgé au rang de protagoniste. Le premier est composé d'une centaine de films alors que le deuxième n'en compte que 16. A travers l'analyse de ces deux corpus, nous espérons mettre en lumière les différences de traitement du vieillir.

Dans l'étude de ces deux corpus, nous appliquerons une méthode inspirée de celle que préconise Pierre Sorlin. Selon lui, la réplique cinématographique du monde est pensée pour un public qui doit pouvoir reconnaître, dans cet assemblage de fragments, l'objet du réel. Le film est donc produit sur la base d'une connivence avec le public et les représentations filmiques doivent être identifiables ou « lisibles » pour ce public ciblé. Sorlin souligne l'importance de l'étude de cette « lisibilité », puisqu'elle ne « s'apprécie que par rapport aux normes de l'époque de référence »²⁷. Il invite le chercheur à observer quels « points de fixation »²⁸ font surface d'un film à l'autre appartenant à une même période. A travers le relevé et l'analyse de ces points de fixation, l'observateur du cinéma peut déceler l'« expression idéologique » qui sous-tend la production de ces représentations²⁹.

Selon les recommandations de Sorlin, nous nous emploierons donc dans cette thèse à analyser les représentations hollywoodiennes du vieillir et de l'être vieux, c'est-à-dire à repérer les points de convergence entre ceux qui créent ces représentations et leurs destinataires. Il s'agira de reconnaître les éléments du réel retenus et réorganisés par la construction de la représentation filmique, mais aussi de guetter les zones d'ombre, ce

²⁷ Sorlin, *op. cit.*, 219.

²⁸ « Point de fixation » est l'expression employée par Sorlin, Kracauer, quant à lui parle de « motifs récurrents ».

²⁹ *Ibid.*, 236.

qui, en somme, n'a plus sa place dans la nouvelle hiérarchie des caractéristiques qui construisent la représentation cinématographique de l'objet. En relevant les points de fixation qui font surface d'un film à l'autre, nous voulons montrer ce qui constitue le portrait reconnaissable et acceptable du vieillir tel qu'il se « lit » sur les écrans américains au début du XXI^e siècle.

Notre travail s'organise en trois grandes parties. Nous nous consacrerons dans un premier temps à l'analyse du personnage secondaire. Cette première partie reposera donc sur le corpus de films le plus conséquent, comme nous l'avons évoqué plus haut. Il s'agira de présenter les différents types de personnages âgés secondaires que l'on peut recenser dans les films de la période et de mettre en exergue les motifs, ou « points de fixation », qui font surface d'un film à l'autre afin de comprendre quel portrait du vieillir s'y dessine. Nous tenterons de montrer que les représentations traditionnelles du vieillir ont encore leur place sur les écrans hollywoodiens, et que ce traitement stéréotypé est étroitement lié à la place qu'occupe, dans la hiérarchie des personnages, le personnage âgé. Lorsque le personnage âgé occupe une place subsidiaire dans la narration, le traitement du vieillir est en général peu novateur et se caractérise par ce que nous avons choisi d'appeler un certain « âgisme hollywoodien ». C'est donc bien le personnage à la marge qui nous intéressera ici, celui qui est perçu par les créateurs comme par le public comme un Autre, qui se réduit souvent à son vieillir.

Les deux parties suivantes, en revanche, seront l'occasion d'analyser la représentation du vieillir de manière plus détaillée, puisqu'elles reposent toutes les deux sur le deuxième corpus, plus restreint. Elles ont pour objectif de replacer le discours hollywoodien sur le vieillir dans le contexte culturel et idéologique du début du XXI^e siècle. Les nouveaux modèles de héros vieillissants qui font leur apparition sur les écrans hollywoodiens sont plus en adéquation avec les nouvelles perceptions du vieillir de l'époque. Nous nous demanderons en quoi la représentation hollywoodienne du vieillir fait écho aux principes qui sous-tendent un mouvement idéologique plus global, qui avait initié une transformation des conceptions du vieillir et que nous avons nommé le « vieillir nouveau ». Les personnages que nous étudierons dans la deuxième et la troisième partie sont des héros âgés. Ils sont ainsi autant de tentatives de séduction, destinées à attirer dans les salles le public des baby-boomers vieillissants.

La troisième partie opère un resserrage sur la notion de corporalité vieillissante. Nous tenterons d'exposer la manière dont le vieillir marque (ou non) les corps de ces personnages principaux âgés. Quels sont ces éléments prélevés dans le réel et qui, une fois réagencés à l'écran, offrent au spectateur une réplique cinématographique du corps qu'il peut reconnaître en tant que corps âgé et considérer comme « regardable ». En cela, nous espérons exposer ce qui, dans les années 2000, constitue la perception américaine du vieillir représentable et rentable, sans oublier de montrer aussi ce qui reste dissimulé, ou que l'on aura préféré laisser hors-champ pour ne pas gâcher ce portrait idéal.

PREMIERE PARTIE :
UN ÂGISME HOLLYWOODIEN ?

INTRODUCTION

Comme nous l'annonçons, nous débuterons notre étude par l'examen des stéréotypes sur le vieillir que continuent de transmettre le cinéma hollywoodien. Qu'il s'agisse de représentations simplistes et réductrices ou résolument péjoratives et dégradantes, l'image qu'offre du vieillir le cinéma populaire américain des années 2000 se caractérise par un certain « âgisme ». Comme nous l'avons souligné en introduction de cette thèse, ce type de traitement stéréotypique, voire péjoratif, du vieillir se manifeste surtout dans la caractérisation de personnages secondaires. Nous nous emploierons donc à observer dans cette première partie les différents mécanismes à l'œuvre dans la construction de ces personnages secondaires qui constituent, c'est notre hypothèse de départ, des représentations âgistes du vieillir.

Le terme « *age-ism* » fit son apparition en 1968. C'est le gérontologue américain Robert Butler qui l'utilisa pour la première fois pour décrire et expliquer les attitudes négatives qu'avait suscitées l'annonce d'un projet de construction d'un immeuble destiné à accueillir des personnes âgées dans un quartier aisé de Washington, D.C.. Un an plus tard, en 1969, il consigna le terme par écrit dans un article³⁰ publié dans la revue spécialisée *The Gerontologist*, où il revient plus en détails sur cet événement qui selon lui était la manifestation évidente d'une certaine intolérance envers la population âgée. La proposition d'un immeuble réservé à des personnes âgées aux revenus modestes suscita

³⁰ Robert N. Butler, « Age-Isim : Another Form of Bigotry », *The Gerontologist*, Vol. 9, No. 4 (1^{er} décembre 1969) : 243 – 246.

une vague de protestations véhémentes de la part de la communauté qui habitait le quartier où devait être construite cette résidence, protestations que Butler attribua à un phénomène de discriminations multiples. En effet, les différentes réactions qui suivirent l'annonce de ce projet de construction reposaient, selon lui, sur un enchevêtrement de différents types de discriminations fondées sur la race, la classe sociale et, comme nous venons de le voir, sur l'âge. Néanmoins, si les deux premiers types de discrimination à l'origine de ces réactions négatives sont aisément détectables et reconnaissables dans le contexte social tendu de la fin des années 1960, l'âgisme qui sous-tendait également ces protestations était en revanche loin d'être reconnu comme une forme d'intolérance à part entière. Or, l'article de Butler visait justement à exposer l'importance de ce phénomène qui, prédisait-il alors, allait devenir de plus en plus problématique au sein de la société américaine à mesure que la population vieillissait.

L'étude de cas de Robert Butler, bien qu'elle mette en évidence l'existence d'un âgisme sous-jacent et la nécessité d'étudier ce phénomène dont il a démontré l'impact social et politique, n'offre cependant qu'une définition sommaire et vague du concept. En 1975, le gérontologue publia son ouvrage le plus célèbre intitulé *Why Survive? Being Old in America*³¹ qui lui valut de remporter le prix Pulitzer. Dans le premier chapitre, il propose une définition simple de l'âgisme :

L'âgisme peut être considéré comme un processus de stéréotypisation systématique et de discrimination des individus à cause de leur âge, de la même manière qu'opèrent le racisme et le sexisme sur la base de la couleur de peau et du sexe.³²

Il est significatif que, dès son origine, l'âgisme fut défini par comparaison avec d'autres types de discriminations. Notons qu'au début des années 1970, le terme « *sexism* » n'était employé que depuis une dizaine d'années dans son acception actuelle, c'est-à-dire lorsqu'il désigne des attitudes discriminatoires envers des individus appartenant à un sexe donné. En effet, d'après le *Merriam Webster Dictionary*, la première occurrence du mot date de 1963, soit seulement cinq ans avant que Butler ne formule le concept de l'âgisme. Et

³¹ Robert N. Butler, *Why Survive? Being old in America* (New York (NY) : Harper and Row, 1975).

³² « Ageism can be seen as a process of systematic stereotyping of and discrimination against people because they are old, just as racism and sexism accomplish this with skin color and gender ». Robert N. Butler, Myrna I. Lewis, *Aging and Mental Health: Positive Psychosocial Approaches* (St. Louis (MO): C. V. Mosby, 1973) cité dans Robert N. Butler, *op. cit.*, 12.

pourtant, on s'aperçoit que le sexisme est déjà, lorsqu'écrivit Butler en 1973, un type de discrimination établi et un concept bien plus répandu et accepté que l'âgisme qui fait alors figure de « nouveau » type de discrimination. En dépit du fait que sexisme et âgisme aient été nommés et exposés approximativement à la même période, le gérontologue invoque le premier comme point de repère dans sa définition du second, ce qui démontre bien la différence de popularité dont bénéficiaient alors ces deux types de discrimination.

On aborde ici l'une des spécificités de l'âgisme qui, justement, le distingue du racisme et du sexisme. De nombreux chercheurs, comme par exemple Erdman Palmore, gérontologue américain, ou Bill Bytheway, gérontologue britannique, tous deux spécialisés dans l'étude de l'âgisme et de ses manifestations³³, se sont penchés sur ce qui différencie l'âgisme de ces deux autres formes d'intolérance. Tous deux relèvent deux différences majeures. D'une part, l'âgisme est une forme de discrimination qui, même de nos jours, reste largement méconnue du grand public, comme nous venons de le souligner en comparant l'influence du concept alors naissant du sexisme aux débuts discrets et qui plus est restreints au domaine de la gérontologie de la conceptualisation de l'âgisme. Bien qu'il arrive que l'on soit parfois témoin de moqueries à l'encontre des seniors ou que l'on rencontre ici et là des articles de presse ou des documentaires dénonçant les maltraitances que subissent les personnes âgées dans certaines maisons de retraite, l'âgisme en tant que force discriminatoire qui fausse les perceptions et perpétue ce genre de problèmes n'est que rarement dénoncé. En tant que comportement discriminatoire injuste et nuisible à ceux qui en subissent les effets, l'âgisme est loin d'avoir le même statut que le sexisme ou le racisme. Plusieurs gérontologues l'ont souligné, c'est dans le domaine de l'humour que la différence devient évidente : alors que les plaisanteries au détriment d'une communauté ethnique seront, dans une grande majorité des situations, perçues comme offensantes et répréhensibles, celles qui font rire aux dépens des personnes âgées, en revanche, sont considérées acceptables et sont rarement accusées de déroger au politiquement correct³⁴.

³³ Ils sont l'un comme l'autre l'auteur d'au moins une monographie sur l'âgisme : Erdman Palmore, *Ageism, Positive and Negative*, 2e éd. (New York (NY) : Springer Publishing Company, 1999). Bill Bytheway, *Ageism* (Buckingham : Open University Press, 1995).

³⁴ Erdman Palmore, « Ageism Comes of Age », *The Gerontologist*, Vol. 43, No. 3 (1^{er} juin 2003) : 418 – 420.

La seconde caractéristique qui fait de l'âgisme un type de discrimination à part est le fait que tout individu est susceptible d'y être confronté à un moment de sa vie. En réalité, la spécificité de l'âgisme découle de la spécificité du critère sur la base duquel on discrimine, rabaisse ou ignore un individu ou un groupe d'individus, à savoir l'âge. Nous proposons ici de nous pencher sur trois aspects de l'âgisme dont les deux premiers sont, dans une certaine mesure, aussi valables pour le racisme et le sexisme. Premièrement, l'âgisme peut être dirigé contre des individus de tous âges, jeunes ou vieux³⁵, tout comme le racisme peut cibler des individus appartenant à toutes les communautés ethniques. Deuxièmement, tout individu est susceptible d'être âgiste, que ce soit envers les individus d'un âge différent du sien, ou envers ceux du même âge que lui, ou même envers lui-même, de la même manière que certains préjugés sexistes allant à l'encontre des individus de sexe féminin peuvent être intériorisés, assimilés, acceptés et perpétués par les femmes elles-mêmes. Enfin, c'est lorsqu'on se penche sur le troisième aspect que l'âgisme se distingue des deux autres types de discrimination. Cet aspect-là est spécifique à l'âgisme qui cible les personnes plus âgées que soi. En effet, la logique veut que toute prise de position âgiste envers les personnes plus âgées que soi est vouée à être un jour appliquée à soi. Aussi, tout individu dont l'idéologie âgiste cible les personnes plus âgées que lui se verra inévitablement (à moins qu'il ne meure avant) devenir la victime de son propre âgisme. En cela, l'âge comme critère de discrimination se distingue des autres : le sexe ou l'appartenance à une communauté ethnique ne sont pas sujets à changements au cours de la vie d'un individu³⁶, alors qu'au contraire l'âge d'un individu évolue sans cesse³⁷. Ainsi, bien que définir l'âgisme par le parallèle avec d'autres formes de discrimination plus connues soit un moyen commode d'en faciliter la compréhension, plusieurs théoriciens de l'âgisme se gardent d'avoir recours à cette analogie afin de ne pas négliger les complexités propres à l'âgisme³⁸. On s'abstient surtout de fonder la définition de

³⁵ Les personnes âgées étant bien plus souvent victimes de discriminations que les autres classes d'âge, le mot s'utilise désormais principalement pour faire référence aux stéréotypes sur la vieillesse et aux discriminations contre les personnes âgées.

³⁶ Sauf exception dans le cas, par exemple, des personnes transgenres qui ont eu recours à la chirurgie de réattribution sexuelle.

³⁷ Bill Bytheway, *op. cit.*, 10.

³⁸ *Ibid.*, 117.

l'âgisme sur d'autres formes de discrimination, même s'il est toujours d'usage d'en comparer les fonctionnements.

L'âgisme, parce qu'il concerne tout le monde et tous les âges, est donc à la fois protéiforme, adaptable et changeant, ce qui explique pourquoi les spécialistes n'ont pas encore trouvé une définition qui fasse consensus. Dans son compte rendu³⁹ d'un recueil dédié à l'âgisme édité par Todd Nelson⁴⁰, Erdman Palmore passe en revue l'éventail de définitions du concept de l'âgisme qu'il a pu relever ne serait-ce que dans ce seul ouvrage. La multitude de définitions qui coexistent dans ce recueil est révélatrice, selon Palmore, de la difficulté que rencontrent ceux qui observent l'âgisme à en proposer une qui soit concluante. Afin de rendre compte de ce problème et de poser les fondations pour notre propre tentative de définition du concept, nous nous proposons de résumer ci-dessous, sous la forme d'un tableau récapitulatif, toutes les définitions recensées par Palmore et organisées en fonction du nombre d'éléments qui les constituent.

³⁹ Erdman Palmore, « Ageism Comes of Age », *op. cit.*

⁴⁰ Todd D. Nelson (éd.), *Ageism : Stereotyping and Prejudice Against Older Persons* (Cambridge (MA): MIT Press, 2002).

Définition composée d'un élément	<ul style="list-style-type: none"> •L'âgisme c'est 1- entretenir des préjugés envers les personnes âgées.
Définition composée de deux éléments	<ul style="list-style-type: none"> •L'âgisme c'est 1- entretenir des préjugés envers les personnes âgées et 2- en faire la cible de discriminations.
Définition composée de trois éléments	<ul style="list-style-type: none"> •L'âgisme c'est 1- avoir des préjugés négatifs à l'égard des personnes âgées (élément affectif), 2- entretenir des stéréotypes envers les personnes âgées (élément cognitif), et 3- adopter des pratiques discriminatoires envers les personnes âgées (élément comportemental).
Définition composée de quatre éléments	<ul style="list-style-type: none"> •L'âgisme c'est 1- avoir des préjugés négatifs à l'égard des personnes âgées (élément affectif), 2- entretenir des stéréotypes envers les personnes âgées (élément cognitif), et 3- adopter des pratiques discriminatoires envers les personnes âgées (élément comportemental) au niveau personnel d'une part et, d'autre part, 4- au niveau institutionnel.
Définition composée de huit éléments	<ul style="list-style-type: none"> •L'âgisme c'est 1- avoir des préjugés soit négatifs, 2- soit positifs à l'égard des personnes âgées (élément affectif), 3- entretenir des stéréotypes soit négatifs, 4- soit positifs, envers les personnes âgées (élément cognitif), et 5- adopter des pratiques discriminatoires soit négatives, 6- soit positives envers les personnes âgées (élément comportemental) 7- au niveau personnel d'une part et, d'autre part, 8- au niveau institutionnel.

Cette liste de définitions soulève plusieurs questions. Il convient, tout d'abord, de noter qu'elles ne prennent pas en compte l'âgisme dirigé vers d'autres âges que la vieillesse, ce qui se justifie dans un ouvrage de gérontologie. En examinant la version anglaise de ces définitions, on s'aperçoit aussi que les termes employés pour désigner les personnes ciblées par l'âgisme sont rarement les mêmes d'une définition à l'autre. Nous avons fait le choix de garder la même expression en français, « personnes âgées », mais en anglais on trouve pas moins de quatre manières différentes de s'y référer : « *older persons* », « *the aged* », « *the elderly* », « *elders* ». Dans le texte, ces quatre possibilités sont utilisées comme des synonymes, désignant toutes la même chose, à savoir la classe des personnes âgées. En réalité, l'ensemble de ces expressions anglaises, tout comme notre choix de traduction, ne nous éclairent pas beaucoup sur ceux qui subissent l'âgisme, tant les mots « *older* », « *aged* », « *elder* » ou « âgé » sont vides de sens concret. On peut remarquer, par ailleurs, que de la première à la dernière définition, les manifestations de l'âgisme sont consignées de manière de plus en plus précise et avec toujours un plus grand souci d'exhaustivité. En revanche, lorsqu'il s'agit d'énoncer la cible de cette forme d'intolérance, force est de constater qu'une certaine imprécision demeure. C'est le même

problème que nous soulevions en introduction de cette thèse : comment déterminer qu'une personne est « âgée » ? Sans doute est-ce là l'un des principaux écueils qui guettent l'observateur de l'âgisme : cette incapacité à définir précisément qui en est la cible. Etablir un critère de sélection sur la base de l'âge chronologique, comme nous proposons de le faire dans ce travail, est loin d'être une solution satisfaisante, nous en sommes conscients. Néanmoins, elle permet d'attribuer à l'adjectif « âgé » un sens plus concret (en l'occurrence tout individu âgé d'au minimum soixante ans) et a l'avantage de créer un cadre délimitant plus stable et définitif autour de la catégorie des personnes âgées que nous considérerons en rapport à l'âgisme hollywoodien.

Continuons encore notre exploration de ces nombreuses explications de l'âgisme et voyons désormais laquelle de ces définitions nous paraît la plus appropriée pour mener notre étude. La plus précise et la plus complète de ces définitions est sans conteste la dernière. Il nous semble que c'est celle qu'il faut garder à l'esprit lorsque l'on se penche sur des problèmes d'âgisme, tant les différentes formes qu'il adopte sont liées entre elles et se répercutent les unes sur les autres. Cette définition présente trois grands avantages : premièrement, elle rend compte des trois composantes de ce que les théoriciens en psychologie sociale appellent l'attitude. On entend par « attitude » un ensemble de « dispositions envers un objet social »⁴¹. Cette notion rend compte d'un lien entre l'individu et le monde social qui l'entoure et se réfère donc à un état d'esprit, une manière de se situer face à un objet social. Notons que cet objet social peut prendre des formes différentes : il peut être un concept (le vieillir, par exemple), un individu (une personne âgée), ou un groupe par exemple (les personnes âgées en général)⁴². L'attitude envers un objet peut se mesurer en termes de « favorabilité », elle peut être plus ou moins positive ou négative. Traditionnellement, on dénombre trois composantes de l'attitude. D'une part, un élément affectif qui représente les liens émotionnels envers l'objet – affinité, indifférence, répulsion, etc. (par exemple : « je n'aime pas les vieux »). D'autre part, un élément cognitif qui représente les opinions et, c'est le point qui nous intéresse tout particulièrement, les stéréotypes (« les vieux sont aigris et ennuyeux »). Enfin un élément comportemental qui représente les comportements effectifs ou les intentions de

⁴¹ Sophie Berjot et Gérald Delelis, *27 Grandes Notions de la Psychologie Sociale* (Paris : Dunod, 2014) : 26.

⁴² *Ibid.*

comportements envers l'objet social en question (« je préfère éviter de parler aux vieux »).

Deuxièmement, cette définition inclut et souligne la distinction entre deux formes de discrimination : celle qui s'effectue au niveau individuel, et l'autre au niveau institutionnel. En proposant une étude sur l'âgisme hollywoodien, en revanche, nous nous pencherons plutôt sur une forme d'âgisme institutionnel, si tant est que l'on s'accorde à élever au rang d'institution l'industrie hollywoodienne. Le comportement individuel qui consiste à discriminer sur la base de l'âge sort donc du cadre de cette étude. Elle ne saurait négliger, néanmoins, la prise en compte des pratiques discriminatoires que l'industrie a entretenues envers la catégorie des personnes âgées depuis ses débuts. Mais là encore, il s'agit de préciser que nous n'entendons pas étudier l'âgisme tel qu'il se manifeste dans l'univers réel d'Hollywood, mais bien tel qu'il se présente dans les films. En d'autres termes, les pratiques discriminantes qui nous intéressent ne sont pas celles qui caractérisent le fonctionnement de l'industrie hollywoodienne, mais bien celles qui caractérisent les représentations, en somme le monde fictif qu'elle produit. La métaphore bien connue qui associe Hollywood à une machine à rêves peut s'avérer utile pour illustrer notre propos. Si l'on considère l'industrie comme une grande machine de production, son fonctionnement concret ne nous concernera pas, et nous ne traquerons pas l'âgisme tel qu'il se manifeste dans ses rouages. Ce qui nous intéressera en revanche, ce sont les produits de la machine, ces « rêves » qu'elle façonne et que nous nous proposons d'explorer ici afin de déterminer s'ils sont empreints d'âgisme.

Enfin, le troisième avantage que présente cette définition de l'âgisme à huit termes est le fait qu'elle tient autant compte de ses manifestations positives que de ses manifestations négatives. En 1980, Robert Butler avait déjà évoqué l'existence d'un âgisme qu'il qualifie de « bénin »⁴³. Si les intentions à l'origine de cet âgisme positif sont louables, ses conséquences n'en restent pas moins problématiques. Il cite par exemple :

⁴³ Robert N. Butler, « Ageism : A Foreword », *Journal of Social Issues*, Vol. 36, No. 2, (avril 1980) : 8 – 11.

... des pratiques institutionnelles ou des politiques qui, souvent sans malveillance aucune, perpétuent des préjugés stéréotypiques envers les personnes âgées, réduisent leurs opportunités de mener une vie satisfaisante et sapent leur dignité personnelle.⁴⁴

Nombreux sont les gérontologues à s'être penchés sur cette forme d'âgisme : Erdman Palmore l'appelle l'« âgisme positif »⁴⁵, alors que Robert H. Binstock, dont les recherches portaient sur les politiques américaines liées au vieillissement, préfère l'expression « âgisme de compassion »⁴⁶. En fait, cette expression caractérise selon Binstock toute une période de l'histoire politique américaine, allant du milieu des années 1930 jusqu'à la fin des années 1970, et marquée par la mise en place de plusieurs mesures sociales destinées à soutenir les citoyens américains âgés et garantir l'amélioration de leurs conditions de vie. La logique qui sous-tend l'âgisme de compassion est la suivante : la population âgée, étant pauvre et impuissante, elle mérite d'être assistée par l'Etat. De la promulgation de la *Social Security* en 1935 à l'établissement du *National Institute on Aging* en 1975, en passant par la création de *Medicare* en 1965, les politiques sociales américaines ont fait de la population âgée un groupe protégé. Cette période d'âgisme de compassion a eu d'importantes répercussions sur l'image de la personne âgée aux Etats-Unis, d'une part en liant étroitement le vieillir aux notions de faiblesse, de maladie et de dépendance, et d'autre part en générant, comme par contrecoup, une vague d'âgisme malveillant dans les années 1980, lorsque l'image du « vieux nécessiteux » méritant céda la place à celle bien plus péjorative du « vieux cupide »⁴⁷ qui profite à outrance de ces traitements de faveur auxquels le gouvernement l'a habitué. C'est là le danger de l'âgisme positif qui, semble-t-il, se retourne inmanquablement contre ceux-là mêmes qui étaient censés en bénéficier. Lorsqu'on se penche sur les représentations hollywoodiennes de la vieillesse et de la personne âgée, force est de constater que les stéréotypes négatifs coexistent avec d'autres résolument positifs, mais néanmoins âgistes.

⁴⁴ « ... institutional practices and policies which often without malice perpetuate stereotypic beliefs about the elderly, reduce their opportunities for a satisfactory life and undermine their personal dignity. » *Ibid.*, 8.

⁴⁵ Palmore, *Ageism : Negative and Positive*, *op. cit.*

⁴⁶ « Compassionate ageism » dans Robert H. Binstock, « The Aged as Scapegoat », *The Gerontologist*, Vol. 23, No. 2 (avril 1983) : 136 – 143.

⁴⁷ Ce sont là nos traductions de deux expressions employées par Robert H. Binstock : « *the needy geezer* » dans son article « The Aged as Scapegoat » : Robert H. Binstock, *op. cit.*, 136 – 143. Et « *the greedy geezers* » dans l'ouvrage qu'il a co-écrit : Robert H. Binstock et James H. Schulz, *Aging Nation, the Economics and Politics of Growing Older in America* (Westport (CT) : Praeger Publishers, 2006) : 8 – 10.

Nous pouvons désormais tenter d'adapter cette définition générique de l'âgisme au sujet qui nous préoccupe dans ce travail, à savoir les représentations hollywoodiennes de la vieillesse. Comment l'âgisme se manifeste-t-il dans le processus de caractérisation qui sous-tend les représentations des personnes âgées à l'écran ? Il nous semble que les trois grands principes sur lesquels repose le concept d'attitude, que nous évoquions plus haut et qui sont centraux pour la définition générique de l'âgisme, s'avèrent tout aussi utiles lorsqu'il s'agit de définir les fonctionnements de l'âgisme dans la représentation. La dimension cognitive est fondamentale puisqu'elle concerne la création et la perpétuation des stéréotypes. La dimension affective s'exprimera à travers le processus d'identification ou de distanciation que génère la représentation. L'âge avancé du personnage joue-t-il un rôle dans la manière dont le spectateur l'envisage et l'évalue affectivement ? Enfin la dimension comportementale de discrimination se traduira par la relégation du personnage âgé au second plan, par un traitement narratif et/ou visuel limité, voire accessoire.

Selon nous, l'âgisme hollywoodien s'exprime donc à travers des représentations de personnes âgées qui favorisent et perpétuent les stéréotypes du vieillir et de l'être vieux, qui emploient le vieillir pour générer un penchant affectif chez le spectateur, ou qui résultent d'une discrimination sur le plan du traitement narratif et/ou visuel. En règle générale, plus le personnage est accessoire, plus sa caractérisation est âgiste. Ainsi nous nous contenterons dans cette première partie de nous pencher sur les personnages à la marge et garderons pour plus tard l'étude des personnages âgés principaux.

Nous nous emploierons à exposer l'âgisme hollywoodien tel qu'il se présente dans les films de notre corpus sous trois formes différentes. Dans un premier chapitre nous nous attacherons à dresser un inventaire des différents types de personnages âgés qui peuplent de manière récurrente les films hollywoodiens des années 2000. Nous nous pencherons ensuite plus particulièrement sur la vieillesse comique, celle que les films tournent en dérision, celle dont on se moque allègrement, celle qui paraît à la fois ridicule et inconvenante. Enfin, dans un dernier chapitre, nous tenterons d'explorer une forme d'âgisme positif ambiguë, qui se trouve à la frontière entre l'hommage et la relégation, et qui produit des personnages caractérisés par une sorte de vénération compatissante.

I. TYPES ET STEREOTYPES DE LA VIEILLESSE

L'objet d'étude de ce chapitre est le personnage âgé dont la caractérisation repose en grande partie sur des stéréotypes de la vieillesse. Nous serons donc amenés au cours de ce chapitre à faire quelques incursions dans le domaine de la psychologie sociale, afin de déterminer quels sont les stéréotypes traditionnellement prévalents de la vieillesse pour ensuite présenter les différents types cinématographiques qui en sont dérivés. Nous proposerons alors un panorama regroupant ces différents types, que nous expliciterons à l'aide de quelques exemples choisis tirés de notre corpus. Avant de définir plus précisément le terme « stéréotype », et avant de procéder à une brève présentation des principaux stéréotypes du vieillir que le domaine de la psychologie sociale a fait émerger, il nous faut, dans un premier temps, apporter quelques précisions quant aux différents statuts que revêtent les personnages concernés par ce panorama.

Nous l'avons déjà souligné, ce ne sont que les personnages secondaires qui feront l'objet d'une présentation dans ce chapitre. Mais il est utile de préciser encore leur place dans la hiérarchie des personnages, ainsi nous les répartirons en trois groupes différents. Commençons par ceux qui se trouvent tout au bas de cette hiérarchie et que nous nommerons les « personnages prétextes ». Ce sont là des personnages dépourvus de réelle substance, ce qui leur vaut souvent d'être désignés au générique par des appellations vagues, qui mettent en avant tantôt leur statut familial comme par exemple « *Grandma Pearl* », tantôt leur statut professionnel ou social comme c'est le cas pour « *Mr.*

Secretary »⁴⁸. Ils se distinguent donc par une sorte d'anonymat et se résument souvent à leur fonction. La deuxième classe de personnages âgés secondaires regroupe ceux dont la caractérisation s'apparente à un condensé de clichés sur la vieillesse. Ils sont plus présents, au sein du récit comme à l'écran, que les personnages prétextes, mais ne servent en général que de faire-valoir à un protagoniste plus jeune. Puisque leur grand âge et les traits qui y sont associés, qu'ils soient négatifs ou positifs, constituent le fondement de leur caractérisation, ils se rapprochent d'une représentation caricaturale du vieillir. Nous les appellerons donc « personnages caricaturaux ». Enfin, le troisième groupe se compose de personnages secondaires dits « majeurs », de ceux dont les actions ont un impact sur l'intrigue et sur le protagoniste, et qui bénéficient d'un temps de présence à l'écran plus conséquent que les personnages appartenant aux deux catégories précédentes. Notons que chacun des types que nous présenterons correspond en général à un statut de personnage en particulier.

Afin de dresser cette typologie de personnages âgés, il nous faut brièvement définir ce que nous entendons par « stéréotype » et ce que nous appelons « type ». Nous emploierons ce dernier terme au sens de modèle exemplaire d'une classe de personnages récurrents dans les films hollywoodiens de la période, qui présentent un ensemble de propriétés distinctives similaires, et qui obéissent à un même modèle de fonctionnement. En ce qui concerne le terme de stéréotype, nous emprunterons la définition qu'en propose le domaine de la psychologie sociale. Leyens *et al.* en donnent une assez simple et générale dans leur ouvrage consacré aux stéréotypes et que nous reproduisons ici : un stéréotype est, selon eux, un ensemble de « croyances partagées concernant les caractéristiques personnelles, généralement des traits de personnalités, mais souvent aussi des comportements, d'un groupe de personnes »⁴⁹. Ce sont donc les traits de caractère que l'on attribue à un objet, en fonction de la classe à laquelle il nous semble appartenir.

⁴⁸ Grandma Pearl apparaît dans le film *Made of Honor* (Paul Weiland, 2008). « Mr. Secretary » est un personnage âgé dans *The Manchurian Candidate* (Jonathan Demme, 2004).

⁴⁹ Jacques-Philippe Leyens, Vincent Yzerbyt et Georges Schadron, *Stéréotypes et cognition sociale* (Bruxelles : Mardaga, 1996) : 24.

Ceux qui nous intéresseront tout particulièrement ici sont les stéréotypes liés à la vieillesse et aux personnes âgées, un groupe au demeurant de plus en plus nombreux et hétérogène. Les recherches menées par Brewer, Dull et Lui, tous trois spécialisés en psychologie sociale, ont révélé l'existence de sous-types particuliers qui résultent d'un processus de catégorisation plus restreint que celui bien plus général et englobant qui consiste à regrouper en une seule et vaste catégorie toutes les personnes âgées. Les expériences menées dans le cadre de ces recherches ont démontré que l'attribution de qualités distinctives à des sous-types plus ciblés s'avérait plus consensuelle que lorsqu'il s'agissait d'attribuer des qualités au groupe plus large des personnes âgées dans leur ensemble⁵⁰. En somme, ces sous-types convoquent chez les sujets des représentations mentales plus stables et consensuelles que celles que peut évoquer le groupe élargi des personnes âgées.

Trois grands sous-types se dégagèrent de cette étude : « la grand-mère », « l'homme d'Etat vieillissant » et « le senior »⁵¹ et à chacun d'entre eux avaient été attribuées quelques qualités spécifiques. Les participants à cette étude associèrent des qualités telles que l'amabilité et la serviabilité au sous-type de la « grand-mère », des caractéristiques plus agressives servirent à qualifier « l'homme d'Etat vieillissant » comme par exemple le goût de la compétition, l'intelligence, l'intolérance, et enfin le sous-type du senior fut décrit comme faible, anxieux, démodé et isolé⁵². Depuis la publication de l'article de Brewer *et al.* en 1981, de nombreux ajouts aux trois sous-types de base ont été proposés. Dans une étude consacrée aux stéréotypes qu'entretiennent des sujets non-vieux (en l'occurrence des étudiants d'université) à l'égard des personnes âgées, Daniel F. Schmidt et Susan M. Boland, chercheurs en psychologie, ont déterminé l'existence de pas moins de douze sous-types différents⁵³.

⁵⁰ Marilyn B. Brewer, Valery Dull et Layton Lui, « Perceptions of the Elderly : Stereotypes as Prototypes », *Journal of Personality and Social Psychology*, No. 14 (1981), cité dans Leyens *et al.*, *op. cit.*, 44.

⁵¹ En anglais les trois sous-types sont appelés : « *the grandmotherly type* », « *the elderly statesman* », et « *the senior citizen* ». Marilyn B. Brewer, Valery Dull et Layton Lui, *op. cit.* Georges Schadron en offre une traduction quelque peu différente : « 'grand-mère', 'vieux hommes d'Etat' et 'troisième âge' » dans Leyens *et al.*, *op. cit.*, 44.

⁵² Marilyn B. Brewer, Valéry Dull et Layton Lui, *op. cit.*, cité dans Todd D. Nelson (éd), *Ageism: Stereotyping and Prejudice Against Older Persons* (Cambridge (MA) : MIT Press, 2004) : 7.

⁵³ Daniel F. Schmidt et Susan M. Boland, « Structure of Perceptions of Older Adults : Evidence for Multiple Stereotypes », *Psychology and Aging*, Vol. 1, No. 3 (1986) : 255 – 260.

Dans un article paru en 1986, ils présentent l'expérience qui les mena à ces conclusions. Cette expérience s'était déroulée en trois temps. En premier lieu, on demanda à un groupe de jeunes gens de décrire les traits généralement associés à une personne âgée typique ; ensuite, la liste des traits distinctifs résultant de cette première phase de l'expérience fut soumise à un deuxième groupe de jeunes individus à qui on demanda de les regrouper en fonction d'un sous-type de personne âgée qui pourrait, selon eux, être caractérisée par l'association de certains de ces traits ; enfin une description de chacun des douze sous-types qu'avait générés la deuxième phase de l'expérience fut soumise à un dernier groupe d'étudiants dont on évalua les attitudes face à chacune de ces descriptions, afin d'établir si les sous-types étaient envisagés de manière négative ou positive. À l'issue de cette expérience, Schmidt et Boland identifient quatre sous-types dits « positifs » : le conservateur à la John Wayne, le/la patriarche/matriarche libéral.e, le grand-parent parfait et le sage ; ainsi que les huit sous-types suivants dits « négatifs » : la personne âgée abattue, la personne âgée à mobilité légèrement réduite, la personne âgée à mobilité lourdement réduite, la personne âgée vulnérable, l'ermite, le grincheux, le voisin méchant et la vieille vagabonde⁵⁴.

Bien qu'il nous semble important de souligner l'existence de ces douze sous-types, afin de pouvoir y faire référence lorsque l'identification d'un personnage s'y prête, nous avons décidé d'organiser notre chapitre selon les trois sous-types plus généraux proposés par Brewer *et al.*, mais non sans les adapter quelque peu à notre terrain de recherche qu'est le cinéma. En effet, ces catégories correspondent effectivement à des personnages secondaires hollywoodiens, néanmoins nous avons choisi d'adapter les titres afin de les rendre plus inclusifs. Considérons l'exemple du sous-type de la « grand-mère ». Cette sous-catégorie, parce que le titre mentionne explicitement le genre féminin, ne pourrait se voir assigner que les stéréotypes de femmes âgées, or il nous semble que ce stéréotype que nous présenterons plus en détails ci-dessous, existe aussi au masculin. Nous préférons ainsi parler du sous-type du « grand-parent bienveillant ». Incidemment, cette appellation se rapproche plus du sous-type appelé « grand-parent parfait » proposé

⁵⁴ Les douze sous-types identifiés par Schmidt et Boland en anglais :

Sous-types positifs : 1) *John Wayne conservative* 2) *Liberal matriarch / patriarch* 4) *Perfect grandparent* 5) *Sage*
 Sous-types négatifs : 1) *Despondent* 2) *Mildly impaired* 3) *Severely impaired* 4) *Vulnerable* 5) *Curmudgeon* 6) *Recluse* 7) *Nasty neighbor* 8) *Bag lady/vagrant*. Dans Schmidt et Boland, *op. cit.* 257 – 258.

par Schmidt et Boland. Le même problème se pose mais à l'inverse pour ce que l'on désigne en anglais par « *the elderly statesman* », que nous élargirons en l'intitulant « figure d'autorité ». Enfin, en ce qui concerne le dernier sous-type, nous adopterons, au contraire, un titre plus contraignant rajoutant à la simple figure du « senior » la notion d'une santé fragile et chancelante.

Afin de rendre plus parlantes nos descriptions des différents stéréotypes que nous voulons présenter dans ce sous-chapitre, nous aurons brièvement recours à des « exemplaires », vocable que nous empruntons à la psychologie sociale⁵⁵. Chaque groupe stéréotypé convoque deux types de représentations mentales dans l'esprit d'un sujet : un prototype et un ou des exemplaire(s). Le premier est une représentation abstraite du stéréotype, façonnée mentalement par le sujet à l'aide de caractéristiques qu'il aura relevées, au cours de sa vie, sur toutes les figures qui selon lui appartiennent à cette même catégorie. Le prototype est donc le résultat de l'amalgame de toutes ces caractéristiques. L'exemplaire, en revanche, est une représentation qui se fonde sur le souvenir d'une figure existante qui, pour le sujet, sert de représentant de la catégorie. Bien que chacun puisse avoir des exemplaires différents, par exemple sa propre grand-mère, certaines figures de la culture populaire peuvent parfois servir de référent illustratif.

Nous tenterons donc de rendre compte des différentes versions cinématographiques de la vieillesse traditionnelle. Sans prétendre en proposer une description analytique approfondie, nous tenterons néanmoins de dresser une sorte de typologie du personnage âgé secondaire correspondant à ces trois sous-types. Pour ce faire, nous proposons une étude en trois temps. Premièrement nous nous pencherons sur le sous-type le plus complexe et, de manière générale, le plus haut placé dans la hiérarchie des personnages, à savoir celui du grand-parent bienveillant. Nous ferons ensuite un inventaire des personnages âgés qui font office de figures de pouvoir et d'autorité. Nous démontrerons que contrairement au monde diégétique où ils bénéficient d'une position de pouvoir, au sein de la structure narrative du film, ils font figure de personnages prétextes insignifiants. Dans cette seconde sous-partie, nous évoquerons aussi la version antagoniste de certains sous-types appartenant à la catégorie

⁵⁵ Amy J. Cuddy et Susan Fiske, « Doddering but Dear, Content and Function in Stereotyping Older Persons » dans Todd D. Nelson (éd), *op. cit.*, 5.

précédente. Enfin dans un troisième temps, nous rendrons compte du personnage que nous appelons « valétudinaire » en raison de sa santé chancelante et qui se distingue en général par une caractérisation âgiste compatissante.

1. LE GRAND-PARENT BIENVEILLANT

La figure du grand-parent bienveillant, à l'écoute de ses cadets et prodigue de conseils précieux, est très présente dans les films hollywoodiens des années 2000. Les différentes études sur les stéréotypes de la personne âgée ont recensé plusieurs des qualités généralement associées à celui du grand-parent. Sans pour autant en donner une liste exhaustive, nous aimerions citer certaines de ces caractéristiques : le grand-parent bienveillant, selon ces études, est perçu comme aimable et généreux, actif et en bonne santé, capable et utile, heureux et sage⁵⁶. Il a aussi l'esprit de famille et sait se rendre utile auprès des autres. On compte d'innombrables représentations cinématographiques qui se rapprochent de cette image traditionnelle du grand-parent bienveillant. Néanmoins, on en trouve deux versions bien différentes qu'il convient de distinguer. Afin de pouvoir expliquer ce qui sépare ces deux versions du grand-parent bienveillant, il nous faut d'abord mentionner une autre étude consacrée aux stéréotypes de la personne âgée, qui se concentre sur les attitudes ou jugements sociaux générés par les stéréotypes.

Dans le premier chapitre d'un ouvrage consacré à l'âgisme et aux stéréotypes de la personne âgée, deux chercheuses en psychologie sociale, Amy J. C. Cuddy et Susan Fiske, ont proposé de réévaluer les différents sous-types proposés par Boland et Schmidt en les soumettant à leur propre système de classification. Ce système repose sur deux grands axes qui servent selon les deux chercheuses à déterminer la nature des attitudes générées par un stéréotype. Ces deux axes représentent chacun l'échelle des différents degrés d'un critère d'évaluation : le premier représente la notion de compétence (« *competence* ») et le deuxième celle de chaleur (« *warmth* »). Il ressort de leur étude sur les perceptions de différents groupes sociaux, qu'en tant que groupe d'ensemble, les personnes âgées sont très haut placées sur l'échelle de la chaleur, mais inversement très mal placées sur l'axe de la compétence. En d'autres termes, les personnes âgées sont

⁵⁶ Schmidt et Boland, *op. cit.*, 258.

généralement perçues comme sociables, aimables et enjouées et tout à la fois comme incapables et inutiles. Lorsque sont pris en compte les sous-types, il s'avère que c'est celui du grand-parent bienveillant⁵⁷ qui se rapproche le plus de la perception stéréotypée du groupe général des personnes âgées.

Or, il nous semble qu'il existe deux types de grands-parents bienveillants dans le cinéma hollywoodien, celui qui correspond à cette image d'un être âgé chaleureux mais incompetent, et un autre chaleureux lui-aussi, mais caractérisé par un haut niveau de compétence. Le premier, un personnage peu complexe, est un aïeul doux et aimant, quant au deuxième, caractérisé par un savoir important et le respect qu'il inspire, il se rapproche de l'archétype jungien du « vieil homme sage » et bénéficie du statut de guide et de mentor. La première sous-catégorie de grands-parents bienveillants pourrait être représentée par des figures de contes populaires comme la mère-grand qui figure dans les deux versions les plus célèbres du conte du petit chaperon rouge, celle des frères Grimm et celle de Charles Perrault. Alors que la seconde sous-catégorie trouve un ambassadeur dans la figure du magicien Merlin ou celle des grands philosophes classiques accompagnés de leurs disciples. D'ores et déjà, l'évocation de ces figures culturelles issues de l'imaginaire collectif révèle une certaine inégalité entre les sexes : si les exemples de grand-mères douces et aimantes ne manquent pas, il est bien plus difficile de convoquer des exemples de leur alter ego « compétent ». Une inégalité que reflète le cinéma hollywoodien, où le personnage âgé féminin est, là encore, très rarement une figure de mentor, caractérisée par un haut niveau de compétence.

1.1. Les bons « petits vieux », le couple accueillant

Commençons donc par nous intéresser à la version la moins complexe du grand-parent bienveillant, celle que nous appellerons le « bon petit vieux ». C'est là un titre qui, nous semble-t-il, a le mérite de faire allusion à la fois à la dimension chaleureuse du personnage (« bon ») et à son manque de compétence sous-entendu par la tonalité condescendante de l'expression « petit vieux ». On ne rencontre qu'un nombre réduit de couples de « bons petits vieux », bien plus souvent ces personnages sont des veufs/veuves ou des

⁵⁷ Cuddy et Fiske se réfèrent au cadre théorique de Brewer *et al.* et parlent donc du sous-type dit de « la grand-mère ». Amy J. Cuddy et Susan Fiske, *op. cit.*

divorcé(e)s. Lorsqu'ils sont en couple, ils représentent en général des figures accueillantes très étroitement liées à l'espace du foyer. Ils habitent et sont les gardiens d'un lieu d'asile où le personnage non-vieux vient se cacher, se réfugier, ou se ressourcer. Dans *X-Men Origins : Wolverine* (Gavin Hood, 2009), par exemple, Logan (Hugh Jackman), Wolverine de son nom de mutant, trouve refuge dans la grange d'un couple de « bons petits vieux » appelés Travis (Max Cullen, né en 1940) et Heather Hudson (Julia Blake, née en 1937). Après avoir échappé à un laboratoire où il avait subi des expérimentations scientifiques qui lui furent presque fatales, Logan, traumatisé et entièrement nu, s'abrite dans la grange du couple. C'est là que vient le rencontrer Travis, incertain des intentions du visiteur impromptu. Quelques phrases suffisent néanmoins à Travis pour comprendre que Logan n'est pas une menace, mais qu'il a seulement passé « une dure nuit »⁵⁸. Malgré son statut de personnage prétexte, Travis dispense même une rapide leçon de moralité lorsqu'il se rend compte que Logan nourrit de dangereux desseins. Il lui rappelle solennellement « On a tous le choix, mon garçon »⁵⁹. Toute la caractérisation du vieil homme, et par extension de sa femme, repose sur cette marque de tolérance et de compassion. Logan dira d'ailleurs d'eux qu'ils « étaient des gens bien, des gens innocents »⁶⁰. C'est exactement le même type de personnages qui accueille et soigne le protagoniste du film de Sam Mendes *The Road to Perdition* (2002). Accompagné de son fils, le héros blessé par balle ne doit sa guérison qu'à l'hospitalité du couple de vieux fermiers (James Greene, né en 1926 et Peggy Roeder dont la date de naissance est inconnue) qui les recueille. Le rôle du couple ne s'arrête pas là, en outre, puisqu'il sauvera aussi la vie du jeune garçon qui, finalement devenu orphelin à la fin du film, revient à la ferme où il poursuivra sa vie.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Exemple d'un vieux couple accueillant dans *X-Men Origins : Wolverine* (Gavin Hood, 2009)

⁵⁸ Travis fait preuve de tolérance face à l'intrus qu'il découvre dans sa grange : « Just had a rough night ? ». *X-Men Origins : Wolverine* (Gavin Hood, 2009).

⁵⁹ Travis Hudson (Max Cullen, né en 1940) rappelle un principe de moralité à Logan : « We all got a choice, son ». *X-Men Origins : Wolverine* (Gavin Hood, 2009).

⁶⁰ Un couple de « bons petits vieux » décrits par Wolverine : « Those were good people back there, innocent people ». *X-Men Origins : Wolverine* (Gavin Hood, 2009).

Dans *Two Weeks Notice* (Mark Lawrence, 2002), Dana Ivey (née en 1941) et Robert Klein (né en 1942) jouent le rôle des parents de l'héroïne interprétée par Sandra Bullock. Ils sont les représentants typiques d'un sous-type énoncé par Boland et Schmidt appelé le/la patriarche/matriarche libéral/e. Ils sont avocats spécialisés dans des causes progressistes. On apprend par exemple qu'ils ont œuvré en faveur des droits civiques et de l'égalité homme-femme et qu'ils portent, d'instinct, un regard suspicieux sur les riches et le pouvoir que l'argent leur confère. Activistes engagés, déterminés à servir la bonne cause et à venir en aide aux moins privilégiés, ils présentent les caractéristiques humaines de la personne âgée bienveillante. Lorsque Lucy (Sandra Bullock) démissionne et souffre d'une déception amoureuse, elle retourne au foyer familial, un petit appartement étroit à Coney Island où elle a grandi et qui lui sert de lieu de retranchement.

On pourrait espérer que ces deux personnages âgés, en avocats réputés, soient caractérisés par un niveau de compétence élevé, mais il n'en n'est rien. Une scène en particulier est significative de cette régression sur l'échelle de la compétence, qui semble occasionnée par leur vieillissement. Lorsque Lucy décide de quitter son emploi, elle se trouve confrontée à une difficulté de taille : devoir défaire le contrat qu'elle avait elle-même rigoureusement établi. Face à cette impasse, elle fait appel à ses parents qui ne sont, ni l'un ni l'autre, d'une grande aide pour l'héroïne. Alors que son père s'extasie

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Dana Ivey et Robert Klein interprètent un couple de retraités correspondant au sous-type du « vieux libéral » dans *Two Weeks Notice* (Mark Lawrence, 2002).

problème de sa fille, son père lui lance alors une invitation à oublier ses tracas en venant déguster une crème glacée, ce qui lui vaut d'être immédiatement grondé par sa femme qui lui rappelle, sur un ton péremptoire, qu'il n'aura rien sinon du gâteau au tofu à cause

fièrement sur l'inflexibilité de ce contrat dont « Houdini ne saurait se sortir »⁶¹, sa mère n'a de cesse de lui ressasser les mises en garde qu'elle lui avait faites avant que celle-ci n'accepte le poste dont elle tente désespérément de se libérer. Puis ne voyant pas d'autre solution au

⁶¹ Le père de Lucy admire le contrat qu'a établi sa fille : « Even Houdini couldn't get out of this contract! » *Two Weeks Notice* (Mark Lawrence, 2002).

de son taux de cholestérol élevé. Au téléphone, Lucy, témoin désabusée de cette dispute, fait le commentaire suivant : « Epatant, deux des plus grands génies du droit de ce pays se disputent à propos d'un dessert »⁶².

Enfin, et bien que nous nous intéresserons aux films adaptés de *comics* un peu plus loin, il convient de mentionner ici l'oncle et la tante de Peter Parker (Tobey Maguire), le lycéen qui, après avoir été mordu par une araignée, développe des qualités surhumaines et devient Spider-Man. Dans le premier film (*Spider-Man*, Sam Raimi) sorti en 2002, Peter vit dans la maison de son oncle Ben (Cliff Robertson, né en 1923) et de sa tante May (Rosemary Harris, née en 1927), figures parentales aimantes et compréhensives qui élèvent du mieux qu'elles le peuvent un adolescent troublé. Le foyer, l'espace où les personnages sont en sûreté, est traité par opposition au dehors, l'univers urbain dangereux de New-York où l'oncle Ben sera tué au cours du film. Nous reviendrons sur ce retournement de situation qui laisse Peter avec, pour seule figure parentale, sa tante May. Il est intéressant de noter qu'en tant que couple, les deux personnages âgés sont caractérisés tout autant par les qualités dites humaines que requiert le stéréotype du grand-parent bienveillant, que celles qui s'apparentent à leur incompetence. En début de film, une conversation entre May et Ben révèle au spectateur que ce dernier, tout juste renvoyé de l'entreprise qu'il avait servie comme électricien pendant trente-cinq ans, est, à l'âge de soixante-huit ans, à la recherche d'un emploi. Lorsqu'il parcourt les petites annonces, il se rend compte désabusé que tous les emplois proposés concernent le domaine de l'informatique. « Je suis trop vieux pour les ordinateurs »⁶³, dit-il alors découragé. Son incompetence et son manque de ressources sont donc présentés comme les conséquences directes de son âge avancé. Le couple semble aussi incapable d'établir un lien avec leur neveu en crise et ce même lorsque Ben lui propose son aide et ses conseils. Cependant, à la mort de Ben, tante May prendra finalement le rôle de mentor que Peter avait refusé à son oncle. En cela elle fait exception, nous le verrons, étant l'une des seules femmes dans une catégorie de personnages très majoritairement masculins.

⁶² Lucy commente le comportement de ses parents vieillissants : « Amazing, two of the greatest legal minds in the country arguing over dessert ». *Two Weeks Notice* (Mark Lawrence, 2002).

⁶³ Ben Parker, l'oncle de Spider-Man : « May, I'm sixty-eight years old, I'm too old for computers... ». *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002).

1.2. La grand-mère extravagante

Dans les différents films qui présentent un personnage âgé féminin correspondant au stéréotype du grand-parent bienveillant, la femme âgée ne tient que rarement le rôle du mentor dont l'expérience et la sagesse forcent le respect des autres personnages. Bien plus souvent, elle obéit à un modèle empreint d'une dimension comique plus marquée, que nous avons choisi d'appeler la « grand-mère extravagante ». Celle-ci se caractérise par sa vitalité physique, une certaine force de caractère et une tendance à la franchise qui ne manque pas de décontenancer les personnages non-vieux qui l'entourent. L'exemple le plus parlant d'une « grand-mère extravagante » est un personnage incarné par Betty White (née en 1922), dans une comédie romantique intitulée *The Proposal* (Anne Fletcher) et sortie en 2009. Grandma Annie (White) y fête ses 90 ans et, à cette occasion, son petit-fils Andrew (Ryan Reynolds) et sa patronne Margaret (Sandra Bullock) décident d'annoncer leurs fiançailles. En réalité, les deux personnages se détestent, mais pour éviter que Margaret ne soit déportée au Canada, ils décident de s'unir par un mariage blanc. Dès son apparition, Grandma Annie est immédiatement caractérisée par sa bonne humeur et l'affection qu'elle porte à ses proches, mais aussi par son humour désinvolte. Elle passe des commentaires moqueurs en douce, fait de légères grimaces quand personne ne la voit et utilise son grand âge et la peur de la mort que celui-ci inspire à son entourage pour obtenir ce qu'elle désire. Plusieurs scènes la dépeignent comme un personnage optimiste et déterminé à profiter de la vie : elle se permet quelques allusions sexuelles ci et là, se montre très à l'aise en compagnie d'un stripteaseur et, à ses heures perdues, chante et danse autour d'un feu telle une prêtresse amérindienne.

Sa maîtrise du chantage affectif atteint son paroxysme dans l'une des dernières scènes du film. Lorsque la magie de la comédie romantique a opéré et qu'Andrew se rend compte qu'il est en fait tombé amoureux de celle qu'il épousait sous la contrainte, il est trop tard car Margaret, elle aussi trop impliquée sentimentalement, avait préféré le quitter afin de le libérer de son engagement. La dernière partie du film est tout à fait typique du genre ; c'est en effet le moment pour le héros d'aller se précipiter à la poursuite de celle qu'il veut reconquérir. Il est cependant retardé par une violente dispute avec son père, dispute abruptement interrompue par la crise cardiaque qui frappe à ce moment-là grand-mère Annie. Un petit avion est affrété de toute urgence pour la transporter à

l'hôpital en compagnie de son fils, de sa belle-fille et d'Andrew. Une fois dans les airs, Annie, sur ce qui semble être son lit de mort, fait promettre au père et au fils de cesser de se disputer et de se respecter mutuellement. Les deux acquiescent sans broncher, à la suite de quoi Annie décide solennellement que «les esprits peuvent venir [la] chercher»⁶⁴. Quelques secondes plus tard, la mort n'étant pas au rendez-vous, Annie se relève vigoureusement et déclare se sentir bien mieux, avant d'ordonner au pilote de les mener à l'aéroport où elle espère qu'Andrew pourra retrouver Margaret. Andrew et ses parents, comprenant que l'arrêt cardiaque n'était qu'une mise en scène, sont outrés de s'être ainsi faits manipuler, mais pour autant, Annie n'a que faire de leurs remontrances. Cette scène a le mérite de mettre en évidence les trois qualités principales qui caractérisent la grand-mère extravagante : premièrement son dynamisme et sa vitalité physique, deuxièmement la force de caractère que révèlent sa détermination et sa confiance en elle, et enfin une certaine indifférence envers les conventions sociales, qu'elle se permet volontiers de tourner à son avantage. En somme, elle représente la femme âgée vigoureuse, entreprenante et incorrigible.

C'est un personnage que l'on retrouve assez régulièrement dans les comédies américaines de la période. Dans le film *Bewitched* (Nora Ephron, 2005), adapté de la sitcom du même titre, on trouve deux personnages de ce type. Le film repose sur un procédé de mise en abîme puisque l'histoire est celle d'une vraie sorcière, Isabel (Nicole Kidman), qui se voit confier le rôle de Samantha, la sorcière dite « bien-aimée », dans une nouvelle version de la série télévisée à succès des années 1960. La tante Clara, interprétée par Carole Shelley (née en 1939) est une sorcière souriante et maladroite, qui arrive à pic au moment où l'héroïne Isabel est aux prises avec une crise professionnelle. Clara ne tarde pas à suggérer une solution qui, bien qu'efficace, est aussi moralement discutable, puisqu'elle implique l'utilisation de la magie pour manipuler des humains. Néanmoins, comme Grandma Annie, tante Clara semble appliquer sans scrupules le principe célèbre selon lequel la fin justifie les moyens. Lorsqu'Isabel se rend compte que le sort jeté par Clara est trop puissant et menace de se retourner contre elle, la jeune sorcière conjure Clara de l'annuler au plus vite. C'est là que fait surface l'incompétence

⁶⁴ Grand-mère Annie (Betty White) prétend mourir pour obtenir ce qu'elle désire : « Well then, the spirits can take me ». *The Proposal* (Anne Fletcher, 2009).

du personnage âgé : Clara est en réalité incapable de défaire le sort qu'elle a elle-même concocté. A la manière typique de la grand-mère extravagante incorrigible, elle décide alors de disparaître malicieusement plutôt que de faire face aux reproches de sa nièce. D'un claquement de doigts, elle s'évapore dans l'air, non sans avoir raté sa première tentative de fuite, soulignant là encore toute son incompetence.

Le deuxième personnage correspondant au modèle de la grand-mère extravagante est incarné par Shirley MacLaine (née en 1934). Comme Isabel, Iris est une sorcière qui se fait passer pour une actrice qui interprète une sorcière dans la série télévisée. Iris y reprend le rôle d'Endora, la mère de l'héroïne, à la fois hautaine et rusée, avec qui elle partage d'ailleurs ces deux caractéristiques. Ses tenues excentriques et ses attitudes de diva permettent au spectateur d'identifier immédiatement le type de personnage qu'elle

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Shirley MacLaine incarne une nouvelle version d'Endora dans l'adaptation cinématographique de *Bewitched* (Nora Ephron, 2005).

incarne. Elle représente l'actrice vieillissante à la fois vénérée pour sa longue carrière et rétrogradée à des rôles secondaires à cause de son grand âge⁶⁵. Bien que dans le domaine de la magie Iris s'avère expérimentée et performante, elle est loin d'être aussi compétente sur le plateau de la série télévisée, où elle n'a de cesse de saluer le public présent lors de l'enregistrement des épisodes, brisant ainsi le principe d'illusion du quatrième mur sur lequel repose l'univers fictif de la série. Ce comportement inadéquat reflète à la fois la soif de gloire de l'actrice sur le retour, et son inaptitude à maîtriser de nouveaux codes, en somme de s'adapter à une nouvelle situation. Sorte d'ange gardien d'Isabel, elle ne semble pas plus compétente dans ce domaine, puisqu'elle suit les aventures de l'héroïne à distance, sans pour autant lui être d'une quelconque aide. Il est intéressant de noter qu'on trouve dans le film un personnage secondaire qui agit effectivement en faveur d'Isabel ; il s'agit d'une jeune collègue (Heather Burns) qui lui sert d'alliée sur le plateau de la série, mais qui passe finalement inaperçue en comparaison d'Iris, qui jouit à la fois de l'aura de l'actrice célèbre

⁶⁵ L'exemple de Norma Desmond (Gloria Swanson, née en 1899) dans *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) vient à l'esprit ici. Notons qu'elle n'avait alors que 51 ans.

qui l'incarne et de l'impact visuel de ses tenues et de son comportement fantasque. Bien qu'elle ne disparaisse pas d'un claquement de doigts, comme le fait Clara, le personnage d'Iris est néanmoins effacé de la dernière partie du film, sans même que sa romance naissante avec le père d'Isabel, développée en parallèle de celle des protagonistes, n'aboutisse à une conclusion, soit-elle positive ou négative. C'est là un indicateur du poids narratif restreint de ces personnages âgés tout à fait secondaires, et dont le rôle se résume très souvent à celui de *comic relief*, permettant d'apporter une note d'humour au film.

Shirley MacLaine incarne le même type de personnage extravagant et humoristique dans le film *Rumor Has It* (Rob Reiner, 2005). Toute l'intrigue repose à nouveau sur une intertextualité culturelle, similaire à celle qui sous-tend *Bewitched*, mais traitée de manière différente. C'est le roman de Charles Webb (1963) et le film à succès *The Graduate* (Mike Nichols, 1967) qui servent d'intertextes au film de Reiner. L'histoire de Benjamin Braddock serait inspirée de faits réels, nous dit le film qui nous propose de retrouver les principaux acteurs de ce drame familial, quelque trente ans plus tard. Le spectateur découvre en même temps que la protagoniste (Jennifer Aniston) que la mère défunte de cette dernière n'est autre que la femme dont a été inspiré le personnage d'Elaine, interprété par Katharine Ross dans le film de Nichols. Par conséquent, sa grand-mère Katharine Richelieu, incarnée par Shirley MacLaine, n'est autre que la fameuse Mrs Robinson (Anne Bancroft dans le film de Nichols). Elle est une version moins optimiste de la grand-mère bienveillante cependant. Son extravagance se manifeste surtout sous la forme de comportements traditionnellement associés à l'intempérance de la jeunesse.

La présentation initiale du personnage de Katharine est d'emblée révélatrice de cette inconvenance qui la caractérise. Lors d'une réception, un jeune serveur explique poliment à une invitée qu'il n'est pas permis de fumer à l'intérieur de la maison. Ce à quoi l'invitée en question, dont on ne perçoit que la main ornée d'une bague imposante et de longs ongles rouges, et tenant entre deux doigts une cigarette, répond calmement : « Allez vous faire foutre »⁶⁶. Avant même que son visage ne soit dévoilé au spectateur,

⁶⁶ Lorsqu'on lui demande d'arrêter de fumer, Katharine Richelieu (Shirley MacLaine) répond : « Screw you ». Ce sont-là les premiers mots du personnage. *Rumor Has It* (Rob Reiner, 2005).

les principaux éléments sur lesquels repose sa caractérisation sont établis : elle fume des cigarettes, s'exprime dans un langage ordurier, et n'a que faire des règles et des conventions. Surtout, ce plan permet au spectateur de l'identifier immédiatement comme la femme qui inspira le personnage de Mrs Robinson. En effet, lors du prologue du film, qui retrace brièvement la manière dont les mésaventures d'une famille de Pasadena donnèrent lieu à un roman avant d'être transposées à l'écran, la « vraie » Mrs Robinson avait déjà été représentée par une caméra très sélective qui ne révélait que la main du personnage, toujours reconnaissable grâce à ces trois attributs que nous citons plus haut : la cigarette, le bijou et les ongles vernis. Le recours à ce type de représentation métonymique permet non seulement de teinter d'un certain mystère ce personnage devenu, depuis le roman, le film mais aussi la chanson de Simon et Garfunkel⁶⁷, un mythe culturel, mais aussi de retarder son apparition à l'écran, créant ainsi un sentiment d'anticipation et préparant avec suspens l'entrée en scène de MacLaine.

Bien plus agressive que les autres exemples de grand-mères extravagantes que nous évoquons plus haut, Katharine est à la fois impudente et quelque peu aigrie. Toute la dimension comique du personnage est fondée sur son mépris pour la gent masculine d'une part, dont elle se moque sans vergogne et qu'elle gronde, insulte et va même jusqu'à bousculer physiquement, et pour son avancée en âge d'autre part, qu'elle n'a de cesse de dissimuler ou de nier. Elle défend par exemple à ses petites-filles de l'appeler « grand-mère » et, lorsque d'un coup d'œil dans un miroir elle aperçoit son visage vieillissant, elle

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Shirley MacLaine incarne une version âgée de la fameuse Mrs Robinson. *Rumor Has It* (Rob Reiner, 2005)

génétales masculines ou des excréments, en font un personnage presque caricatural. En outre, le jeu théâtral de MacLaine et la mise en scène qui se permet même par moment d'être parodique ne font que renforcer l'aspect quelque peu grotesque de cette version

soupire avec une résignation mêlée d'agacement et s'empresse de remettre ses lunettes de soleil. Son point de vue cynique sur l'amour et la vieillesse, son ton péremptoire et injurieux, et son utilisation d'expressions vulgaires et imagées invoquant principalement les parties

⁶⁷ Simon & Garfunkel, « Mrs Robinson », *The Graduate*, 1968.

âgée de la femme fatale qu'incarnait Bancroft en 1967. Il convient de souligner cependant qu'elle n'en reste pas moins une grand-mère chaleureuse pour sa petite-fille, à qui elle sert de confidente et d'épaule consolatrice. Néanmoins, comme les autres grand-mères extravagantes, elle reste un personnage très peu compétent tant dans l'univers diégétique que dans la narration. En effet, si l'on se penche sur son rôle dans le film, on s'aperçoit que sa seule fonction narrative est de déclencher le bouleversement de la situation initiale, en laissant échapper ce secret de famille vieux de plus de trente ans, à la suite de quoi elle ne sert plus que de ressort comique.

La grand-mère extravagante joue donc un rôle certes plus significatif que celui du couple accueillant mais néanmoins subalterne. Il se limite à deux fonctions principales : projeter involontairement les protagonistes dans une situation complexe sans réussir ensuite à les aider à s'en sortir, et agrémenter l'histoire de quelques instants comiques. Personnage haut en couleurs, la grand-mère extravagante, en dépit de son rôle tout à fait restreint, se distingue d'autres personnages mineurs plus discrets. Dans *The Proposal*, on se souviendra plus de Betty White vêtue de l'habit traditionnel de quelque tribu amérindienne et invoquant les esprits en chantant autour d'un feu en pleine forêt, que de la douce maman du héros (Mary Steenburgen), que l'on reconnaît à ses vêtements pastel et à son désir de préserver le noyau familial. De même, dans *Rumor Has It*, l'agressivité vulgaire de la dame âgée marquera plus que la tendresse du père aimant, et les attitudes et tenues fantaisistes de la diva vieillissante dans *Bewitched* feront plus forte impression que le comportement amical de la collègue compatissante. C'est là le paradoxe de ce personnage qui, bien que très secondaire sur le plan narratif et tout aussi peu important dans l'univers diégétique, s'illustre néanmoins par ses frasques insolites, son phrasé percutant, et une certaine présence visuelle que lui confèrent ses attitudes ou ses accoutrements excentriques, mais aussi le poids culturel de la star qui l'incarne. Gardons à l'esprit ces quelques caractéristiques, alors que nous nous apprêtons à explorer son pendant masculin qui, nous le verrons, est presque totalement dépourvu de cette dimension excentrique et comique.

1.3. Le père tendre

Dans la catégorie des types correspondant au grand-parent bienveillant, chaleureux mais peu compétent, il nous reste à évoquer la figure du père tendre. Le choix de cette appellation indique d'emblée une différence de taille entre ce type de personnage âgé masculin et le type féminin que nous venons de présenter. En effet, ils ne bénéficient pas du même statut familial, puisque le type féminin est en général la grand-mère du protagoniste, alors que son pendant masculin, lui, est le père du personnage principal. Comment expliquer ce déséquilibre ? Il s'avère que si l'on se penche sur les personnages masculins âgés qui font figure de père du héros et que l'on tente de trouver, dans le schéma familial de ce même héros, un personnage qui correspondrait à sa mère, ce personnage féminin est invariablement trop jeune pour s'inscrire dans notre étude.

Prenons l'exemple de *Four Christmases* (Seth Gordon) sorti en 2008, qui comporte deux personnages masculins âgés. Le premier correspond au type du père tendre et est incarné par Jon Voight (né en 1938), quant à l'autre, incarné par Robert Duvall (né en 1931), il correspond au type du « vieux bourru », que nous étudierons plus tard. Le film raconte l'histoire d'un jeune couple qui, parce que les parents de chacun sont divorcés, est forcé de célébrer Noël quatre fois, c'est-à-dire chez le père et la mère de chacun. Or, si l'on se penche sur les actrices qui tiennent le rôle des mères, force est de constater que ni l'une ni l'autre n'est concernée par notre étude car elles n'ont pas atteint la barre des soixante ans au moment de la sortie du film. Les parents du personnage de Vince Vaughn sont interprétés par Robert Duvall et Sissy Spacek. Cette dernière, née en 1949, a donc dix-huit ans de moins que l'acteur qui joue son ex-mari. De même, Jon Voight joue le père du personnage de Reese Witherspoon, et c'est Mary Steenburgen (née en 1953), de quinze ans sa cadette, qui incarne la mère.

Prenons un instant pour nous pencher sur quelques rôles que cette dernière comédienne a interprétés dans les comédies hollywoodiennes à succès lors de cette décennie. On s'aperçoit bien vite que l'écart des âges entre un homme et une femme représentant un couple vieillissant à l'écran est loin d'être une exception. Dans *Elf* (Jon Favreau, 2002), elle incarne la belle-mère du héros, mariée à James Caan (né en 1940), de treize ans son aîné. En 2009, dans *The Proposal* (Anne Fletcher), elle joue la femme de Craig T. Nelson (né en 1944), de neuf ans son aîné. Enfin, il est intéressant de noter aussi

que dans le film *Step Brothers* (Adam McKay), sorti en 2008, elle joue la mère de l'acteur Will Ferrell, d'à peine quatorze ans son cadet.

On comprend mieux alors pourquoi les mères tendres ne sont pas légion dans notre corpus : elles existent bien dans les films, mais elles sont interprétées par des actrices bien plus jeunes, ce qui explique pourquoi elles ne figurent pas parmi nos personnages dits « âgés ». On pourrait tout de même citer deux exceptions. L'actrice Shirley Knight interprète la mère aimante de Paul Blart, le vigile esseulé mais plein de bonne volonté d'un grand centre commercial américain dans la comédie intitulée *Paul Blart : Mall Cop* (Steve Carr, 2009). Elle est un personnage prétexte puisqu'elle ne figure que très peu à l'écran et n'a aucun rôle significatif dans le récit. Elle a deux préoccupations principales : s'inquiéter du célibat prolongé de son fils et le reconforter en lui cuisinant des plats copieux. L'autre personnage est interprété par l'actrice Julie Christie (née en 1940) dans le péplum *Troy* (Wolfgang Peterson, 2004), où elle incarne la mère d'Achille (Brad Pitt). A nouveau c'est un personnage secondaire mineur, qui n'est présent qu'un instant en début de film pour dire au revoir à son fils dont elle prédit la chute à Troie.

Reprenons désormais notre étude du type du père tendre et notons tout d'abord qu'il apparaît dans une variété de genres filmiques différents. Il est peu surprenant de le trouver dans les films familiaux comme *Elf* (Jon Favreau, 2002) par exemple, un conte de Noël dans lequel Bob Newhart (né en 1929) incarne Papa Elf, le père adoptif de Buddy (Will Ferrell). Buddy est un jeune homme qui vit parmi les elfes du Père Noël mais sans se douter qu'il est en réalité humain. La caractérisation de Papa Elf est fortement inspirée de représentations traditionnelles du grand-parent telles que celle dépeinte par Nathaniel Hawthorne dans son recueil de nouvelles intitulé *Grandfather's Chair*⁶⁸. Ce personnage-là est un grand-père attendri par l'innocence de ses petits-enfants et qui aime leur narrer des histoires, bien installé dans son fauteuil à côté de la cheminée. Papa Elf est lui-même très souvent assis dans son fauteuil au coin du feu d'où il se fait le narrateur de l'histoire de son fils adoptif. On trouve une version plus actualisée du père âgé sous les traits de Jon Voight (né en 1938) dans la comédie familiale *Four*

⁶⁸ Nathaniel Hawthorne, *Grandfather's Chair, A History for Youth* (New York (NY) : Wiley & Putnam, 1841).

Christmases que nous citions plus haut. Voight y incarne un père repentant de n'avoir su profiter de ses enfants quand il en avait l'occasion. Lors d'une réunion de famille pour les célébrations de Noël, il est le seul à observer que sa fille (Reese Witherspoon) est attristée et décide de lui servir de confident.

Cependant, si la comédie familiale est un genre riche en figures paternelles vieillissantes et aimantes, il n'est pas rare que celles-ci fassent aussi leur apparition dans des films d'aventure et d'action. *Fool's Gold* (Andy Tennant, 2008) raconte l'histoire d'une chasse au trésor menée grâce au financement d'un milliardaire incarné par Donald Sutherland (né en 1935). Homme doux et cultivé, Nigel Honeycutt n'a pas beaucoup de points en commun avec sa fille adolescente étourdie et superficielle (Alexis Dziena) qu'il aime néanmoins tendrement. Pourtant, au fur et à mesure de l'aventure, les deux personnages apprennent à mieux se connaître et à apprécier la compagnie de l'autre. Un autre

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

personnage correspondant au type du père tendre se trouve embarqué dans une chasse au trésor dans *National Treasure* (John Turteltaub, 2004). Jon Voight y joue le père de Benjamin Gates, interprété par Nicolas Cage. Acteur, extrêmement prolifique sur toute la période qui nous concerne, Jon Voight a aussi incarné ce type du père aimant dans *Lara Croft : Tomb Raider* (Simon West, 2001). Notons d'ailleurs qu'il y donne la réplique à l'actrice Angelina Jolie, qui incarne la protagoniste éponyme, et qui se trouve être sa fille à la fois dans le film et dans la réalité. Nous aurons plusieurs occasions de rencontrer Voight au fil de notre exploration des différents types du vieillir hollywoodien.

Nigel Honeycutt, un septuagénaire milliardaire, est le père aimant d'une adolescente dans *Fool's Gold* (Andy Tennant, 2008)

Enfin, s'il est un genre dans lequel le père tendre est presque incontournable, c'est celui de la comédie romantique. Dans *Must Love Dogs* (Gary David Goldberg, 2005), l'héroïne en mal d'amour trouve le réconfort auprès de son père vieillissant (Christopher Plummer, né en 1929) qui, elle s'en rend compte rapidement, profite d'une vie sentimentale bien plus animée qu'elle. Homme romantique et érudit, il est l'épaule sur laquelle sa fille vient trouver le réconfort. Il en va de même du personnage de Nigel

(Michael Caine, né en 1933) dans le film de 2005 *Bewitched* (Nora Ephron), mais aussi du personnage interprété par Christopher Walken (né en 1943) dans *Wedding Crashers* (David Dobkin, 2005) et dans *Hairspray* (Adam Shankman, 2007), Fred Ward (né en 1942) dans *Sweet Home Alabama* (Andy Tennant, 2002), Sam Shepard (né en 1943) dans *The Notebook* (Nick Cassavetes, 2004) et Craig T. Nelson (né en 1940) dans *The Family Stone* (Thomas Bezucha, 2005).

On pourrait aussi citer *The Wedding Planner* (Adam Shankman, 2001) où Jennifer Lopez incarne Mary, une jeune femme ambitieuse dont le célibat prolongé inquiète fortement son père vieillissant interprété par Alex Rocco (né en 1936). En fait, c'est tout un groupe de personnages correspondant au sous-type du grand-parent aimant qui entoure l'héroïne et lui sert de famille. En effet, en dehors de ses collègues, Mary n'a pour amis que les membres de son club de scrabble, à savoir son père et ses amis, Burt (Lou Myers, né en 1935) et Dottie (Frances Bay, 1919). Tous trois ne souhaitent qu'une chose : que Mary trouve enfin l'amour. *My Big Fat Greek Wedding* (Joel Zwick, 2002) propose une version très similaire du père tendre sous les traits de Michael Constantine (né en 1927). Il est un immigrant de première génération, qui tente tant bien que mal de s'adapter à son pays d'adoption, tout en revendiquant ses origines grecques. Lui aussi est soucieux de l'avenir de sa fille Toula (Nia Vardalos), et rêve de la marier avec un jeune homme grec de bonne famille.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Michael Caine dans le rôle d'un père tendre qui reconforte sa fille, l'héroïne du film. *Bewitched*, (Nora Ephron, 2005).

Christopher Plummer et Diane Lane interprètent un père et sa fille qui partagent une relation privilégiée dans *Must Love Dogs* (Gary David Goldberg, 2005).

Le père tendre est caractérisé par une relation privilégiée avec le héros. Dans la narration, le rôle de ce personnage est relativement similaire d'un film à l'autre. Il est en général quelque peu distancié du héros au départ, car les choix de ce dernier ne sont ni compris ni cautionnés par le père qui exprime son désaccord. Ainsi, Benjamin Gates (Nicolas

Cage) en pleine chasse au trésor demande l'aide de son père (Jon Voight, né en 1938) qui détient un indice essentiel pouvant le mener au butin. Le personnage âgé, engoncé dans sa robe de chambre, le conjure d'abandonner cette quête qu'il pense être une perte de temps et d'énergie, tant il l'avait lui-même poursuivie par le passé pour n'être récompensé finalement que par de décevants échecs. Durant la première partie de *Bewitched*, Nigel, le père de la sorcière Isabel (Nicole Kidman) ridiculise les aspirations de sa fille, qui désire vivre comme tout le monde pour trouver l'amour sans l'aide de la sorcellerie. Dépité, Nigel désapprouve tous les choix de vie que fait sa fille, la mettant en garde contre les dangers auxquels elle s'expose. Dans *My Big Fat Greek Wedding*, le conflit qui oppose le père à sa fille repose justement sur le problème de la double nationalité puisque cette dernière a les aspirations d'une jeune Américaine qui rêve de faire des études et de trouver un emploi, ce qui est loin de plaire à son père qui n'a pour elle que des projets de mariage. Mais finalement, comme c'est le cas pour Nigel Honeycutt (Donald Sutherland dans *Fool's Gold*) et sa fille, au fil de quelques scènes qui rassemblent le père et sa progéniture, les deux personnages se retrouvent et se comprennent.

Enfin, ces personnages âgés masculins se caractérisent, comme leurs alter ego féminins, par leur incompétence. Les deux exemples les plus frappants sont sans doute les pères des héroïnes dans *The Wedding Planner* et dans *My Big Fat Greek Wedding*. Le père de Toula n'a de cesse de répéter qu'en tant que patriarche il est à « la tête de la famille »⁶⁹, ce qui lui donne le droit, selon lui, de décider de l'avenir de sa fille au grand dam de cette dernière. Mais sa femme, interprétée par Lanie Levine (née en 1940), démontre à plusieurs reprises que ce patriarche autoritaire n'est rien de plus qu'un pantin entre les doigts experts des femmes de la famille. Notons que cette dernière, contrairement aux comparses des autres pères tendres que nous citions précédemment, est en âge d'appartenir à notre corpus. Elle se distingue néanmoins par un haut niveau de compétence, ce qui nous conduit à la classer parmi les rares figures de mentors féminins que l'on peut trouver dans les films hollywoodiens.

⁶⁹ Gus Portokalos tente de faire valoir son autorité de patriarche : « I'm the head of this house! » *My Big Fat Greek Wedding* (Joel Zwick, 2002).

Le personnage d'Alex Rocco dans *The Wedding Planner*, que le célibat de sa fille inquiète au plus haut point, décide sans la prévenir de lui trouver un mari. Il jette son dévolu sur un jeune homme italien un peu simplet mais néanmoins aimable qui, le spectateur averti ne peut l'ignorer, n'a rien d'un prince charmant de comédie romantique. Toute la bonne volonté que met le père veuf à préparer cette union que le spectateur sait être impossible le classe immédiatement dans la catégorie des « bons vieux » chaleureux et incompétents. Tous ces personnages sont compétents dans le domaine du réconfort moral de leur enfant, mais sur le plan de leur vie personnelle, il n'en va pas de même.

1.4. Le mentor

Penchons-nous désormais sur la figure du vieux sage et mentor qui, nous tenterons de le démontrer, est à la fois la plus complexe et la plus représentée dans les films des années 2000. Pour en dresser un rapide portrait, nous commencerons par évoquer les adaptations filmiques de textes littéraires qui ont marqué les années 2000. A cet égard, deux grands phénomènes cinématographiques caractérisent la décennie. Le premier est l'adaptation à l'écran de deux œuvres littéraires ayant bénéficié chacune d'un succès international bien avant qu'elles ne soient transposées à l'écran : *The Lord of the Rings*, de J. R. R. Tolkien⁷⁰ et la série des romans de J. K. Rowling racontant l'histoire du jeune magicien Harry Potter⁷¹. Les trois volumes de Tolkien furent adaptés à l'écran par le Néo-zélandais Peter Jackson en une série de trois films : *The Lord of the Rings : The Fellowship of the Ring* (2001), *The Lord of the Rings : the Two Towers* (2002), *The Lord of the Rings : the Return of the King* (2003). Chacun des trois films figure immanquablement en première ou deuxième place du box-office de son année de sortie. La série de films inspirée des livres de J. K. Rowling, quant à elle, est composée de huit films, dont six sont sortis entre 2000 et 2010 : *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (Chris Columbus, 2001), *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (Chris Columbus, 2002), *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (Alfonso Cuarón, 2004), *Harry Potter and the Goblet of Fire* (Mike

⁷⁰ J. R. R. Tolkien, *The Lord of the Rings* (Londres : Allen & Unwin, 1954 – 1955).

⁷¹ J. K. Rowling, *The Philosopher's Stone* (1997), *The Chamber of Secrets* (1998), *The Prisoner of Azkaban* (1999), *The Goblet of Fire* (2000), *The Order of the Phoenix* (2003), *The Half-Blood Prince* (2005), *The Deathly Hallows* (2007) (Londres : Blommsbury).

Newell, 2005), *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (David Yates, 2007), *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (David Yates, 2009)⁷². Ces six films ont rencontré un succès financier considérable, et figurent tous parmi les six films les plus rentables de leur année de sortie.

Le second phénomène culturel qui marqua cette décennie est l'adaptation à l'écran d'une grande variété de *comics* américains. La sortie de *X-Men* (Bryan Singer, 2000) pendant l'été 2000 initia une vague de réalisations cinématographiques prenant pour thème les aventures de personnages tels Spider-Man, Daredevil, Hulk, Batman, ou Superman, issus de la tradition des *comics* américains. Un rapide passage en revue des films à gros succès sortis entre 2000 à 2010 révèle que parmi les cent films les plus rentables de la décennie, pas moins de dix sont des adaptations de *comics* provenant des deux maisons d'édition principales, *Marvel Comics* et *DC Comics*⁷³. Ainsi, si l'on prend en compte les deux phénomènes culturels que nous venons de présenter, on constate que les films qu'ils ont générés ne représentent pas moins de 20% des cent films les plus rentables de la décennie. Et quelques-unes des figures du grand-père bienveillant les plus célèbres, du fait de leur succès en tant que personnages littéraires dans un premier temps, puis en vertu de la popularité de leur incarnation à l'écran, comptent parmi les personnages tirés de ces œuvres littéraires⁷⁴.

Une multitude de ces personnages correspond à ce modèle d'un vieil homme aimant, source de soutien moral et de sagesse. Ces personnages incluent par exemple : Bilbo Baggins, l'oncle de Frodo, interprété par Ian Holm (né en 1931) (*Lord of the Rings*), Gandalf (Ian McKellen, né en 1939), le magicien gris qui aime à divertir les enfants avec des feux d'artifice et représente une sorte de grand-père adoptif pour les quatre hobbits

⁷² Le dernier volume de la série littéraire fut adapté en deux parties : *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1* (David Yates, 2010) et *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2* (David Yates, 2011).

⁷³ Films adaptés de *comics*, avec leur classement au box-office par année : 2000 : *X-men* (Bryan Singer, rang 8), 2002 : *Spider-Man* (Sam Raimi, rang 1), 2003 : *X2 : X-Men United* (Bryan Singer, rang 6), 2004 : *Spider-Man 2* (Sam Raimi, rang 2), 2005 : *Batman Begins* (Christopher Nolan, rang 8), 2006 : *X-Men : The Last Stand* (Brett Ratner, rang 4), *Superman Returns* (Bryan Singer, rang 6), 2007 : *Spider-Man 3* (Sam Raimi, rang 1), 2008 : *The Dark Knight* (Christopher Nolan, rang 1), *Iron Man* (Jon Favreau, rang 2).

⁷⁴ Nous nous permettrons dès à présent d'utiliser les mots clés des titres de ces séries de films lorsque nous y ferons référence. Par exemple, le titre abrégé *The Lord of the Rings* est une référence à l'ensemble des trois films qui constituent la série.

qu'il surveille lors de leur aventure (*Lord of the Rings*), Albus Dumbledore⁷⁵, directeur respecté de l'école des sorciers Hogwarts où est instruit le jeune Harry Potter, son protégé. Citons encore le professeur Xavier, directeur d'un internat spécialisé dans l'éducation de jeunes mutants et figure paternelle pour tous ses étudiants dans *X-Men* (incarné à l'écran par Patrick Stewart, né en 1940), mais également Alfred, le fidèle maître d'hôtel de Bruce Wayne, l'homme chauve-souris (interprété par Michael Caine, né en 1933) (*Batman Begins*, *The Dark Knight*) et dans une moindre mesure le personnage de Lucius Fox incarné par Morgan Freeman (né en 1937) qui met ses talents dans le domaine de l'ingénierie mécanique au service de son employeur dont il défend les intérêts et protège l'anonymat. Dans *Ghost Rider* (Mark Steven Johnson, 2007), Carter Slade (Sam Elliott, né en 1944) est un personnage similaire, il est celui qui guide Johnny Blaze (Nicolas Cage) dans ses premiers pas de cavalier fantôme. Enfin, nous finirons par citer les quelques exceptions à la dominance masculine de ce type : Tante May (Rosemary Harris, née en 1927) que nous évoquions plus haut et qui devient, après la mort de son mari Ben, la conscience du jeune Peter Parker (*Spider-Man*) et Minerva McGonagall (Maggie Smith, 1934) l'un des professeurs de l'école des sorciers de Harry Potter, une figure de mentor à la fois sévère et juste (*Harry Potter*).

Avant de dresser un portrait de ces personnages, il convient de préciser que la figure paternelle vieillissante est bien loin de n'apparaître que dans ce type d'adaptations littéraires. En effet, elle est présente dans une multitude de films de tous genres, tant et si bien qu'elle représente le stéréotype traditionnel le plus récurrent dans le cinéma américain du début du XXI^e siècle. Nous ne pourrions en dresser une liste exhaustive, tant ils sont nombreux, mais proposons d'en citer quelques-uns. Le western intitulé *Open Range* (2003), réalisé par Kevin Costner, en comporte un bon exemple sous les traits de Robert Duvall (né en 1931). Le personnage est appelé « Boss » et fait figure de collègue, d'ami et de mentor pour le héros qu'interprète Costner. Taciturne et renfermé, il est un bourru autoritaire mais bienveillant. Duvall campe un personnage similaire, bien que plus enjoué et chaleureux, dans le film d'action *Gone in Sixty Seconds* (Dominic Sena, 2000) où il vient en aide à son ancien collaborateur et protégé interprété par Nicolas Cage. Dans

⁷⁵ Dumbledore fut incarné par Richard Harris (né en 1930) dans les deux premiers films puis à la suite du décès de ce dernier, par Michael Gambon (né en 1940).

le film de braquage *The Italian Job* (F. Gary Gray, 2003), Donald Sutherland (né en 1935) campe le rôle d'un grand voleur en fin de carrière qui assiste avec émotion au premier « coup » organisé par Charlie, un jeune voleur qu'il considère comme son fils. John Bridger est caractérisé par l'affection paternelle qu'il porte à Charlie et par un certain plaisir de vivre.

Peut-être pouvons-nous à présent établir un inventaire de quelques-unes des caractéristiques principales de ce type de personnage. Il convient de souligner, d'abord, que cette catégorie correspond en général à des personnages secondaires majeurs, surtout lorsqu'ils font figure de mentor pour le héros. Il importe de commencer par l'élément de caractérisation qui nous intéresse tout particulièrement ici, à savoir l'âge avancé de ces personnages. Cette caractéristique transparaît de manière immédiate et évidente à travers l'aspect physique de ces figures paternelles vieillissantes. Certains traits sont récurrents d'un personnage à l'autre. Ainsi, les cheveux gris, blancs ou manquants signalent visuellement la vieillesse du personnage et, dans le cas des magiciens qu'inclut notre liste, c'est la longue barbe grise qui fait office d'attribut du vieillir et de signe de respectabilité. Enfin, s'il est un accessoire qui sert aussi cette caractérisation par le vieillir, ce sont les petites lunettes, très souvent en forme de demi-lune, qui reposent sur le nez du vieil homme bienveillant⁷⁶.

Cependant, ce ne sont pas les seuls éléments qui indiquent l'âge avancé de ces personnages, puisqu'on y fait fréquemment référence dans les dialogues. Par le langage, ils se posent eux-mêmes en aînés. Ils s'adressent aux plus jeunes usant d'interpellations

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Donald Sutherland incarne le mentor bienveillant de Charly (Mark Wahlberg) dans *The Italian Job* (F. Gary Gray, 2003).

telles que « gamin », « mon fils », « jeune homme / femme », et ne manquent pas de se qualifier eux-mêmes de vieux. Après une grosse opération de braquage, le personnage de Donald Sutherland dans *The Italian Job* offre, par exemple, ses conseils d'homme expérimenté : « Ecoutez les conseils d'un vieil homme, ne dépensez pas cet

⁷⁶ Papa Elf (*Elf*), Alfred (*Batman Begins*), Dumbledore (la série des films *Harry Potter*) portent ce genre de lunettes.

argent, investissez-le »⁷⁷. On pourrait aussi citer les deux personnages interprétés par Robert Duvall. Dans *Open Range*, une altercation entre le héros (Costner) et Boss se solde par la tentative de la part de ce dernier d'apaiser son cadet en usant de son âge avancé comme excuse : « Allez, allez. C'est juste que je deviens grincheux avec l'âge »⁷⁸. Le personnage qu'il campe dans *Gone in Sixty Seconds*, lui aussi, attribue à sa vieillesse un changement de philosophie de vie. Lorsque son ancien apprenti (Nicolas Cage) lui rend visite, il ne reconnaît pas le garage où Otto (Duvall) l'avait éduqué dans l'art du désossement de voiture :

Memphis - Qu'est-ce qui s'est passé ici ? (...)

Otto - Ce qui s'est passé ? La vieillesse, voilà ce qui s'est passé. J'en ai eu marre de les tuer.

Tu vois, je me suis réveillé un matin et je me suis dit : « Je ne suis plus un destructeur. Je suis un moyen de résurrection ».⁷⁹

L'âge avancé de ces personnages est donc central à leur caractérisation. Il est gage d'expérience et de sagesse, et leur confère le rôle de mentor. Néanmoins, il est aussi source de moqueries de la part des personnages non-vieux qui les entourent. En général, l'humour qui prend pour cible l'âge avancé du grand-père aimant est bienveillant et n'est que rarement insultant. *Open Range* débute avec un bon exemple de ce type de taquinerie sur la vieillesse. Alors que Charley et ses acolytes discutent de l'intensité de la tempête qui les a surpris, Boss compare l'orage au déluge biblique. La réponse de Charley ne se fait pas attendre : « Eh oui, tu dois savoir ça toi, Boss, puisque tu y étais »⁸⁰.

Outre son âge avancé, ce personnage se distingue aussi par son savoir et sa sagesse, qu'il a acquis, c'est sous-entendu, au cours des longues années de sa vie. En cela, le personnage du vieil homme bienveillant est assez proche du stéréotype du « vieux sage ». Ainsi garant d'un certain savoir, il est conseiller et guide, et fait profiter les plus

⁷⁷ John Bridger (Donald Sutherland) donne ses conseils de mentor : « Take a lesson from an old man : don't spend it, invest ». *The Italian Job* (F. Gary Gray, 2003).

⁷⁸ Boss (Robert Duvall) à Charley (Kevin Costner) dans *Open Range* (Kevin Costner, 2003) : « Come on, come on. I'm just getting testy in my old age. »

⁷⁹ Dialogue entre Memphis (Nicolas Cage) et Otto (Robert Duvall) dans *Gone in Sixty Seconds* :

« - What happened here?

- What happened? Hey, old age happened. That's what happened. Got tired of killing 'em. You know, I woke up one morning and thought, 'I'm no longer a destroyer. I'm a means of resurrection' ». *Gone in Sixty Seconds* (Dominic Sena, 2000).

⁸⁰ L'âge avancé de Boss est sujet à plaisanteries : « Well, you should know, Boss, since you was there ». *Open Range* (Kavin Costner, 2003).

jeunes que lui de ses expériences et de sa sagesse. Il se superpose ici à l'archétype jungien appelé le « vieux sage » qui, dans l'imaginaire collectif, a souvent pris la forme de vieux magiciens, à la suite de Merlin qui en représenta l'une des manifestations les plus connues. En effet, il est toujours le dépositaire de quelque savoir qu'il est de son devoir de transmettre aux générations suivantes, et surtout au héros. Son savoir peut provenir de son érudition, comme dans le cas de personnages comme Dumbledore, Gandalf, ou le Professeur Xavier. Mais ce savoir peut aussi provenir d'une certaine sagesse populaire, comme par exemple celle qui caractérise May, la tante de Spider-Man ou la mère de Toula dans *My Big Fat Greek Wedding*. Cette dernière est l'incarnation d'une expérience et d'une sagesse toutes féminines. Ses longues années de mariage en ont fait une épouse versée dans l'art de la manipulation de l'homme, qu'elle a appris à modeler et manœuvrer comme bon lui semble, afin de garder subtilement la main mise sur les affaires de la famille. C'est cette sagesse de femme qu'elle transmet à sa fille avant que celle-ci ne se marie.

Le mentor est aussi le garant d'un certain code moral, qu'il inculque là encore à ses cadets. Humble, avisé et patient, le professeur Xavier est un éducateur qui enseigne à ses étudiants l'importance de maintenir la paix entre les humains et les mutants. L'expert en braquage de coffre-fort joué par Donald Sutherland dans *The Italian Job* offre, à l'issue de son dernier cambriolage, une leçon de morale à son protégé Charlie afin qu'il ne fasse pas les mêmes erreurs que lui. Enfin, il semble bien que sans la droiture morale de Gandalf et l'influence dont il jouit sur ses cadets, l'anneau unique serait resté avec Bilbo, le menant ainsi à sa perte et avec lui, la terre du milieu.

Enfin, il faut noter que ces personnages sont caractérisés par leur attachement sentimental au héros. Notons qu'en réalité ce mentor n'est en fait que rarement le véritable aïeul du héros. Il est bien plus souvent un vieil homme généreux et accueillant, qui face à un/une jeune en crise le prend sous son aile et lui sert de figure paternelle vieillissante. C'est vrai de tous les personnages âgés tirés des œuvres littéraires que nous citons plus haut (Gandalf, Dumbledore, Alfred le maître d'hôtel et ami de la famille de Bruce Wayne, etc...) ainsi que des personnages âgés tirés des films de différents genres, comme par exemple Papa Elf, père adoptif de Buddy, John Bridger, père de substitution pour Charlie dans *The Italian Job*, Boss, ami et mentor de Charley dans le western *Open*

Range, etc... Cette affection pour le protagoniste jeune est une caractéristique partagée de tous les types correspondant au grand-parent bienveillant. Leurs actions sont toujours tournées vers le héros non-vieux ou les générations futures et non vers lui-même (à l'exception peut-être de Bilbo Baggins sur qui la magie destructrice de l'anneau commençait à avoir un effet néfaste au début du premier film de la série *The Lord of the Rings : The Fellowship of the Ring*). Incapable d'égoïsme, le bon grand-père n'a de plus grand désir que le bonheur de ses cadets. Et dans le cas des personnages littéraires comme Gandalf et Xavier, c'est l'avenir du monde et de leurs jeunes disciples qu'il s'agit de préserver ou de sauver à tout prix, et ce même au péril de leur vie, puisqu'ils se sacrifient noblement pour sauver les plus jeunes. Le sort du grand-parent aimant n'est donc que secondaire et ses besoins, ses aspirations, ses rêves sont tournés vers la postérité.

A la lumière de ces quelques caractéristiques, force est de constater que le personnage du mentor est plus complexe qu'il n'y paraît et, surtout, plus complexe que la sous-catégorie de stéréotype proposée par Brewer *et al.*. Il se situe en réalité à la convergence de deux, voire trois, des sous-types énoncés par Boland et Schmidt, celui du « grand-parent parfait » et celui du « vieux sage » dont leur étude a démontré qu'il était généralement perçu comme intelligent, soucieux du futur, aimant à raconter des histoires passées. S'ajoute aussi à ces qualités une certaine autorité, qui appartenait dans les études sur les stéréotypes de la vieillesse au sous-type opposé, à savoir celui de l'« homme d'Etat vieillissant ». En quelque sorte, le type du mentor produit une bonne transition entre notre analyse du grand-parent bienveillant et celle de la figure d'autorité, puisqu'il est un peu des deux. Voyons donc désormais comment se conjuguent vieillesse et pouvoir sur les écrans hollywoodiens.

2. FIGURES D'AUTORITE

Nous proposons donc dans un deuxième temps de nous pencher sur ces types hollywoodiens qui découlent du stéréotype dit de « l'homme d'Etat vieillissant ». D'abord, une brève présentation de ce stéréotype s'impose. En fait, il s'agit là d'un sous-type à part entière, plus que d'une simple sous-catégorie. On entend par là que le groupe d'individus âgés désigné par le titre « homme d'Etat vieillissant », est si peu conforme à la catégorie globale des personnes âgées telles que celles-ci sont perçues généralement,

qu'il fallut créer un sous-type qui permette de rendre compte de leur spécificité sans les détacher totalement de la catégorie mère. On se souvient que les personnes âgées en tant qu'ensemble abstrait se voyaient attribuer de grandes qualités humaines, leur garantissant ainsi un très haut score sur l'échelle de la chaleur (modèle de Cuddy et Fiske) alors que sur le plan de la compétence, elles restaient invariablement perçues comme un groupe inférieur, caractérisé par un manque d'efficacité et de productivité. Le sous-type qui nous concerne se distingue justement par des résultats totalement opposés : il se trouve tout au bas de l'échelle de chaleur, et se démarque dans le domaine de la compétence. Ainsi, notre homme d'Etat vieillissant, est perçu comme un individu dépourvu de qualités humaines, peu sociable, individualiste, agressif et intolérant, mais possédant à foison les qualités affiliées à la notion de compétence, parmi lesquelles on pourrait citer son goût pour la compétition, son ambition de réussir et une capacité certaine à atteindre ses objectifs.

Nous nous intéresserons ici aux personnages âgés qui correspondent à cette description. Néanmoins, nous ne nous restreindrons pas aux hommes d'Etat, mais élargirons notre catégorie aux personnages âgés incarnant des figures d'autorité. En d'autres termes, c'est surtout le lien entre vieillesse et pouvoir qui nous concerne ici, ainsi que la représentation des individus qui incarnent ce vieillir autoritaire. Comme c'était le cas pour le grand-parent bienveillant, nous proposerons plusieurs types hollywoodiens correspondants à ce stéréotype. Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur les personnages représentant une forme de pouvoir institutionnel que nous regrouperons en quatre sous-catégories : les autorités religieuses, les officiers militaires, les hommes politiques, et enfin les hommes d'affaires. Dans un second temps, nous présenterons celui que nous avons appelé « le vieux conservateur », un personnage qui semble être le pendant négatif au type du père tendre. Nous passerons ensuite aux personnages réellement antagonistes, qui se divisent en deux grandes catégories, les tyrans avides de pouvoir, et les mentors corrompus.

2.1. Vieillesse et autorité institutionnelle

Notre objectif dans un premier temps est de recenser les différents types de personnages qui, de par leur âge et leur uniforme, représentent une certaine forme de pouvoir. Leur

place dans la hiérarchie des personnages ne commande pas que l'on en propose ici une analyse approfondie, tant ils sont secondaires et peu signifiants, à l'écran comme au sein de la narration. Nous nous intéressons donc ici aux personnages prétextes, ceux qui relèvent du figurant plus que du protagoniste et du décor plus que de l'action. A cet égard, il nous semble difficile de les considérer comme des types à part entière, ainsi parlerons-nous plutôt de *clichés* récurrents, le terme cliché permettant de désigner aussi bien un élément narratif qu'un élément visuel. Et ce motif récurrent qui nous concerne ici, pourrait bien s'intituler « le vieil homme en uniforme ».

Sans doute le premier constat qui s'impose est que ce titre implique qu'il s'agit-là d'une catégorie de personnages exclusivement masculins. L'évincement de potentiels personnages féminins auquel notre titre fait allusion, loin d'être de notre fait, caractérise en réalité les représentations hollywoodiennes du pouvoir institutionnel. Sur les écrans hollywoodiens, pouvoir et autorité sont, en tout cas au début du XXI^e siècle, le domaine de l'homme âgé. Parfois, cette exclusion de la gente féminine est justifiée par un impératif de réalisme, comme par exemple dans le cas des représentations de généraux de l'armée américaine ou de prêtres catholiques où elle n'est que le reflet d'une réalité sociale contemporaine. Cependant, on est en droit de se demander, pourquoi dans des domaines tels que le monde des affaires ou l'univers politique, les personnages féminins âgés ne sont pas plus invités à figurer. Certes, dans les années 2000 les femmes avaient fait leur apparition dans les décors hollywoodiens de bureaux d'affaires ou de chambre politique, mais sans qu'elles ne soient jamais pourtant des femmes âgées. Dans l'univers hollywoodien, la vieillesse puissante ne se décline donc qu'au masculin.

Le deuxième terme qui mérite que l'on s'y attarde est celui d'uniforme. Dans cette étude dont l'objet est le personnage secondaire mineur, l'uniforme n'est guère qu'un accessoire sans rôle grandement significatif, si ce n'est celui de désigner l'appartenance du personnage qui le porte à un corps de métier. En d'autres termes, il sert à établir l'identité du personnage par son métier et, c'est souvent associé, par son statut socio-professionnel. Uniforme et personnage ici ne forment qu'un, puisque la caractérisation de ce dernier est réduite à sa fonction.

2.1.1 L'habit qui fait le moine.

Les autorités religieuses sont presque systématiquement incarnées par des personnages âgés. On les trouve dans les comédies romantiques lorsqu'il s'agit de marier les protagonistes, dans les films d'horreur pour mettre fin à une malédiction ou pratiquer un exorcisme, et dans les comédies où on aime à les confronter à des comportements inconvenants et rire de leurs réactions outrées.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Henry Gibson (né en 1935) joue le prêtre qui marie deux des protagonistes dans *Wedding Crashers* (David Dobkin, 2005).

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Philip Baker Hall (né en 1931) incarne un prêtre venu exorciser une maison hantée dans *The Amityville Horror* (Andrew Douglas, 2005).

Dans le genre comique, on peut citer *Keepin the Faith* (Edward Norton, 2000), un film sur l'amitié qui lie un jeune prêtre et un jeune rabbin, on trouve deux personnages symbolisant les autorités religieuses traditionnelles face à l'innovation et à l'énergie des jeunes protagonistes. Le vieux rabbin est incarné par Eli Wallach (né en 1915) et le vieux prêtre par Milos Forman (né en 1932). Dans *Little Nicky*, un film de Steven Brill sorti en 2000, le personnage d'un vieux cardinal (Lewis Arquette, né en 1935) dont l'enveloppe charnelle a été subtilisée par un suppôt de Satan, crée la surprise générale lorsqu'il s'adonne sans complexe au blasphème dans son sermon. On rit ainsi du décalage entre l'apparence du personnage, censé incarner la morale religieuse et la bienséance de la vieillesse, et son discours profanateur.

Bien entendu l'homme religieux peut aussi revêtir le rôle de mentor, comme c'est le cas dans l'adaptation hollywoodienne du roman d'Alexandre Dumas *The Count of Monte Cristo* (Kevin Reynolds), sortie en 2002, où l'Abbé Faria est interprété par Richard Harris (né en 1930). Mais c'est l'une de ses particularités de pouvoir aussi dispenser sa sagesse de manière ponctuelle, tout en restant un personnage prétexte. Ainsi dans le film catastrophe *2012* (Roland Emmerich, 2008) à l'aube de la fin du monde, un jeune apprenti bouddhiste demande conseil à son guide spirituel, un prêtre Lama incarné par

Henry O, né en 1927. Celui-ci, avant de faire face à son destin, dispense sa dernière leçon à son jeune disciple sur le ton calme et malicieux qui caractérise souvent les représentations hollywoodiennes de moines tibétains.

Les exemplaires qui inspirent ce motif sont tout trouvés, puisqu'ils ne sont autre que les autorités religieuses telles les cardinaux de Rome ou le Pape lui-même, et dans le cas du Bouddhisme, la figure emblématique du Dalai-lama. La moyenne d'âge de ces incarnations de l'autorité religieuse et spirituelle étant relativement élevée, il est peu surprenant d'en trouver des représentations qui se distinguent par leur âge avancé.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Dans *2012* (Roland Emmerich, 2008), un plan montre les prières désespérées des cardinaux catholiques au Vatican.

2.1.2 Badges et médailles militaires

Les figures d'autorité militaire ne manquent pas sur les écrans américains, habitués des films de guerre et des films catastrophe où l'armée américaine doit sauver le monde. A nouveau, il semble que ces représentations n'emploient des acteurs âgés que par souci de réalisme, puisque les plus hauts rangs de l'armée américaine ne peuvent être atteints qu'après une longue carrière passée à gravir les échelons de la hiérarchie.

Sa place dans la hiérarchie des personnages, en revanche, est au bas de l'échelle. Ainsi peut on citer un « *foreign general* » (Charles Howerton, né en 1938) dans *G.I. Joe : The Rise of the Cobra* (Stephen Sommers, 2009), un « *Admiral Thompson* » ainsi désigné au générique de *Eagle Eye* un film d'action de 2008 (D. J. Caruso) et interprété par Bill Smitrovitch (né en 1947), et c'est d'ailleurs le même acteur qui incarne un certain « *General Gabriel* » dans le film de Jon Favreau *Iron Man* (2008). En voici quelques autres exemples :

Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.

Hal Holbrook, un chef de camp militaire despotique dans *Men of Honor*, (George Tillman, Jr. 2000).

Charles Napier (né en 1936) et Robert W. Castle (né en 1929) incarnent des dirigeants de l'armée américaine, des personnages secondaires mineurs dans *The Manchurian Candidate* (Jonathan Demme, 2004).

Notons que la célébrité de l'interprète a son importance. Moins l'acteur sous l'uniforme est connu, moins significatif est le rôle et inversement, les personnages de militaires âgés bénéficiant d'un rôle plus important, seront campés par des acteurs plus célèbres. Les films de guerre en proposent souvent une longue liste, citons par exemple quelques-uns des généraux représentés dans *Valkyrie* (Bryan Singer, 2008) dont les interprètes les plus connus incluent Tom Wilkinson (né en 1948) et Terence Stamp (né en 1938). Dans le film *Behind Enemy Lines* (John Moore, 2001), le rôle de l'amiral en chef Leslie McMahon Reigart, qui devient au fil du film le mentor du héros, est ainsi joué par Gene Hackman (né en 1930).

Les agents du FBI ou de la CIA sont aussi très souvent des personnages âgés secondaires. Lorsqu'on demande au personnage de Colin Farrell dans le film de 2003 *The Recruit* (Roger Donaldson) ce qu'il sait de la CIA, il répond que tout ce qu'il sait d'eux c'est qu'ils sont « un groupe de vieux mecs blancs et gras »⁸¹. Dans le film *Training Day* (Antoine Fuqua, 2001) on trouve une représentation de ces agents fédéraux sous les traits de Raymond J. Barry (né en 1939) et Harris Yulin (né en 1937) par exemple. Dans *Eagle Eye* que nous citons auparavant, Bob Morrisey (né en 1946) incarne, quant à lui, le directeur de la CIA, tout comme Alan Arkin (né en 1934) dans *Get Smart* (Peter Segal, 2008) où il est désigné par l'appellation « *chief* ».

Enfin, un tel inventaire des autorités dans le monde légal, ne saurait être complet sans que soit citée la figure du chef de police, lieutenant, ou détective en chef. Il représente soit l'autorité à laquelle un jeune héros rebelle a du mal à se soumettre, soit le

⁸¹ « All I know about the CIA is that they're a bunch of fat, old white guys... ». *The Recruit*, (Roger Donaldson, 2003).

détective qui enquête sur le héros, et qui s'avère n'être jamais loin derrière sur ses traces. Fred Williamson (né en 1938) est un bon exemple du premier type de chef de la police. Il est le supérieur agacé des agents Starsky et Hutch dans le film de 2004 auquel les deux héros prêtent leurs noms (*Starsky and Hutch*, Todd Phillips). Dans *National Treasure* (Jon Turteltaub, 2004) c'est Harvey Keitel (né en 1939) qui offre un exemple du détective tenace qui poursuit le héros dans ses aventures, sans jamais réellement pouvoir l'accuser de quelque crime que ce soit.

2.1.3 Les chefs politiques

Passons désormais à un bref panorama des figures d'autorité dans le domaine politique, qui là encore sont très majoritairement représentées sous les traits d'acteurs âgés. Commençons par citer quelques figures mythiques comme par exemple l'empereur de la grande Rome antique, Marc-Aurèle (Richard Harris, 1930) dans *Gladiator* (Ridley Scott, 2000). Empereur guerrier, qui sentant sa mort approcher, se prend à espérer sauver l'empire de la corruption et décide donc de léguer ses pouvoirs à un général de l'armée romaine plutôt qu'à son fils, persuadant ainsi ce dernier de commettre l'acte parricide qui lui assurera l'empire avant que son père ne l'en dépossède officiellement. Dans *The Mummy Returns* (Stephen Sommers, 2001), c'est un pharaon d'Égypte (Aharon Ipale, 1941) qui est, cette fois-ci, victime du régicide, et dans *Hellboy II, the Golden Army* (Guillermo Del Toro, 2008) c'est le roi Balor (Roy Dotrice, 1923) personnage emprunté à l'œuvre de Lord Dunsany datant de 1924 *The King of Elfland's Daughter*⁸², qui est victime d'un crime similaire. Le roi de l'Atlantide dans le film animé *Atlantis the Lost Empire* (Gary Trousdale et Kirk Wise, 2001) est lui aussi blessé mortellement par un personnage plus jeune qui cherche à ravir son pouvoir. C'est Leonard Nimoy (né en 1931) qui prête sa voix au roi Kashekim Nedakh.

Moins mythique, mais très présents dans les films hollywoodiens sont les personnages représentant des dirigeants américains. Il convient de revenir un instant sur les exemplaires qui se trouvent à l'origine de ces figures de pouvoir politique. Au vingtième siècle les photographies immortalisant les grands moments historiques ont

⁸² Lord Dunsany, *The King of Elfland's Daughter* (New York (NY) : G. P. Putnam's Sons, 1924).

inscrit dans la conscience collective l'image de l'homme âgé comme détenteur du pouvoir décisionnaire. Parmi les plus connus de ces clichés, nous pourrions citer ceux présentant les chefs d'états victorieux au lendemain de la seconde guerre mondiale lors des différentes conférences internationales qui eurent lieu durant l'année 1945.

Image retirée car soumise à des droits d'auteur.

On songe par exemple à la conférence de Yalta du 4 au 11 février 1945 où sont réunis : Winston Churchill, le doyen du trio, était alors âgé de 70 ans, Joseph Staline de 66 ans, et Franklin D. Roosevelt, le plus jeune des trois, avait alors 63 ans⁸³.

Réunis à Yalta, ceux que la presse a baptisés les « trois grands » sont présentés au monde après avoir décidé du sort de l'Allemagne à l'issue de la guerre.

Le cinéma hollywoodien se plaît à représenter les présidents américains. Dans le film de Michael Bay *Pearl Harbor* (2001) on trouve justement une représentation de Roosevelt incarnée par Jon Voight (né en 1938). Mais le président américain hollywoodien est loin d'être toujours inspiré de vraies personnalités politiques, ainsi, Danny Glover (né en 1946) campe le rôle du dernier président des Etats-Unis, avant la fin du monde dans *2012* (Roland Emmerich, 2008), il est une figure paternelle qui se sacrifiera par devoir envers son pays. Joseph Sommer (né en 1934) fait figure de président tolérant dans *X-Men The Last Stand* (Bryan Singer, 2006). James Cromwell (né en 1940) en propose un portrait plus ambigu, qui met l'accent sur les lourdes responsabilités qui pèsent sur ses épaules dans *The Sum of all Fears* (Phil Alden Robinson, 2002). Enfin, Jonathan Pryce (né en 1947) est un président dont le pouvoir est usurpé, lorsqu'il est victime d'un enlèvement dans *G.I. Joe : The Rise of the Cobra* (Stephen Sommers, 2009).

Nous passons rapidement les agents du gouvernement de fonctions inférieures, mais ne ferons qu'en citer quelques-unes. Jon Voight, est toujours très représenté dans ce corpus puisqu'il tient le rôle du Secrétaire d'Etat à la défense dans *Transformers*

⁸³ La photographie est tirée du site « *Office of the Historian* » accessible à l'adresse suivante : <https://history.state.gov/milestones/1937-1945/yalta-conf> (consulté le 18 novembre 2017).

(Michael Bay, 2007), et celui d'un sénateur dans *The Manchurian Candidate* (Jonathan Demme, 2004).

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Jon Voight en tant que Secrétaire d'Etat à la défense *Transformers* (Michael Bay, 2007).

Jon Voight en tant que Sénateur dans *The Manchurian Candidate* (Jonathan Demme, 2004).

Les personnages de gouverneurs, de représentants au Congrès, et autres fonctionnaires de l'Etat jouissant d'un pouvoir décisionnaire important suivent le même modèle. Jon Don Baker (né en 1936) est le gouverneur aimable et facilement manipulable dans *The Dukes of Hazzard* (Jay Chandrasekhar, 2005). Albert Finney (né en 1936) incarne

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Le gouverneur de Géorgie, dans *The Dukes of Hazzard* (Jay Chandrasekhar, 2005).

le chef de cabinet de la maison Blanche dans *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000). Enfin nous ne résistons pas à la tentation de mentionner Dana Ivey (née en 1941) qui fait figure d'exception dans ce panorama, puisqu'elle représente le pouvoir politique au féminin. Elle campe le rôle de Libby Hauser, membre du congrès qui sera

convaincue par le sens de l'éthique de l'héroïne et la soutiendra dans son projet de proposition de loi dans *Legally Blond II* (Charles Herman-Wurmfeld, 2003).

2.1.4 Les hommes d'affaires

Lorsqu'on lui demande pourquoi il est toujours au bureau un soir de Noël, le vieux PDG d'une grande firme financière new-yorkaise répond : « Parce que je ne suis qu'un salaud sans cœur qui ne s'intéresse qu'à l'argent. »⁸⁴. Josef Sommer (né en 1934) y incarne le cliché du vieux businessman célibataire qui a

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Un « salaud sans cœur qui ne porte d'importance qu'à l'argent » dans *The Family Man* (Brett Ratner, 2000).

⁸⁴ Le businessman vieillissant explique sa philosophie de vie : « That's because I'm a heartless bastard who only cares about money ». dans *The Family Man*, (Brett Ratner, 2000).

consacré sa vie aux affaires. Ce motif est fréquent dans les films hollywoodiens, où il semble que le pouvoir économique est, là encore, associé à la vieillesse au masculin. Un seul personnage féminin de businesswoman émerge du passage en revue de notre corpus, il s'agit de la dirigeante d'une prestigieuse agence matrimoniale incarnée par l'actrice Candice Bergen (née en 1946) dans *Bride Wars*, (Gary Winick, 2009). En dehors de cet exemple, ce sont des hommes froids et manipulateurs, dont le seul but est le gain d'argent et de pouvoir. Jack Warden (né en 1920) incarne Edward O'Neil le riche dirigeant de l'équipe de football américain dont le film *The Replacements* (Howard Deutch, 2000) raconte l'histoire. Sydney Pollack (né en 1934) campe le rôle d'un patron abusif et

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Trois partenaires détenteurs d'un cabinet légal dans *Bringing Down the House* (Adam Shankman, 2003).

frauduleux dans *Changing Lanes* (Roger Mitchell, 2002). Dans l'image à gauche, c'est un groupe de trois hommes âgés qui représente le comité décisionnaire d'un grand cabinet légal, sans que l'on ne sache grand-chose d'autre à leur sujet. Ils sont surtout présents pour exercer une pression sur le héros.

Néanmoins, il arrive aussi qu'il soit une figure d'employeur amical se rapprochant plus d'une figure paternelle, comme le personnage de Robert Klein (né en 1942) dans *How to Lose a Guy in 10 Days* (Donald Petrie, 2003), le PDG d'une grande maison de courtage new-yorkaise, interprété par James Karen (né en 1923) dans *The Pursuit of Happyness* (Gabriele Muccino, 2006), le chef d'une agence de publicité joué par Alan Alda (né en 1936) dans *What Women Want* (Nancy Meyers, 2000), le rédacteur en chef d'un journal dans *Marley and Me* (David Frankel, 2009) ou encore le dirigeant d'une chaîne de télévision (Fred Willard, né en 1939) quelque peu dépassé par les événements dans *Anchorman : The Legend of Ron Burgundy* (Adam McKay, 2004).

2.2. Le vieux bourru

Le vieux bourru est un stéréotype bien connu et souvent représenté par Hollywood. Comme la grand-mère excentrique, il s'agit souvent d'un personnage caricatural. Il est dérivé du sous-type que Schmidt et Boland appellent le « grincheux » (« *the curmudgeon* »)

et dont les traits principaux incluent un mauvais caractère, un certain égoïsme et des difficultés à communiquer. Il est le pendant opposé au père tendre, bien que son rôle et son évolution au sein de la narration ne soient pas si différents au demeurant. En revanche, ce sont surtout les traits de caractère qui lui sont associés qui le distinguent de son alter égo bienveillant. Le titre de notre chapitre, où nous employons le terme « brute » pour nous référer à cette catégorie composée des figures d'autorité âgées, ne se prête sûrement pas mieux à un autre personnage qu'à celui-ci. Le vieux bourru est un personnage acariâtre, dur et autoritaire, qui se fait souvent le persécuteur du héros, présenté quant à lui comme plus tendre, plus sensible, et incapable de faire face au comportement violent du vieux.

Afin de le présenter brièvement, il nous semble opportun de citer ici la description quelque peu paniquée que fait un protagoniste non-vieux de son rival âgé, un vieux bourru interprété par Robert Duvall (né en 1931) :

Il est sûr de lui, il est intelligent, drôle, dynamique, méchant, brutal, vindicatif, c'est un MONSTRE ! Et il obtiendra la victoire à force d'intimidation et de tactiques percutantes s'il le faut.⁸⁵

Une telle description laisse peu de doute quant à la position du vieux bourru sur l'échelle que proposaient Cuddy et Fiske. S'il se distingue par un score élevé dans le domaine de la compétence, il obtient des résultats très inférieurs sur l'axe de la chaleur, du moins en début de film. En effet, le propre du vieux bourru est d'évoluer pour se rapprocher de plus en plus du stéréotype plus positif du grand-parent bienveillant. Sa caractérisation, si marquée par la caricature, en fait un personnage privilégié du genre comique, et les vieux bourrus qui composent notre panel d'étude ne dérogent pas à la règle. Nous formerons deux sous-catégories de personnages correspondant à ce type. La première sera composée de personnages que l'on peut considérer comme la version comique du père tendre, que nous appellerons « père bourru », la deuxième comportera le versant comique de la figure du mentor, que nous désignerons donc par l'appellation « mentor bourru ».

⁸⁵ Le protagoniste non-vieux (Will Ferrell) décrit son père (Robert Duvall) : « He's confident, he's smart, witty, dynamic, vicious, brutal, vindictive, a MONSTER! And he will win through intimidation and forceful tactics, if need be ». *Kicking and Screaming* (Jesse Dylan, 2005).

Dans la première sous-catégorie de personnages de vieux bourrus, on en trouve deux qui sont incarnés par Robert Duvall (né en 1931). Nous avons déjà évoqué le premier lorsque nous présentions le type du père tendre que campe Jon Voight dans le film *Four Christmases* (Seth Gordon, 2008), où ce dernier joue le père de Reese Witherspoon, l'héroïne du film. Il est temps désormais de présenter plus avant le père dur et brutal du protagoniste masculin (Vince Vaughn) qui est le premier à accueillir le couple pour les fêtes de Noël. Howard, divorcé depuis des années, vit seul dans sa maison modeste où technologie moderne et décorations raffinées sont bannies, mais où trônent

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Robert Duvall en père bourru dans *Four Christmases* (Seth Gordon, 2008).

en revanche les trophées de chasse. La canette de bière est son accessoire de prédilection, il est fier, soupçonneux et vindicatif, et ne voit pas d'un bon œil l'aisance financière dont jouit son fils. Le second vieux bourru qu'interprète Robert Duvall est plus haut placé encore dans la hiérarchie des personnages, puisqu'il fait figure d'antagoniste principal



Robert Duvall joue un père bourru viril et compétitif dans *Kicking and Screaming* (Jesse Byron Dylan, 2005).

dans le film intitulé *Kicking and Screaming* (Jesse Byron Dylan, 2005), qui l'oppose à son fils interprété par Will Ferrell. L'histoire est racontée du point de vue du protagoniste non-vieux qui révèle dès l'ouverture du film qu'il a vécu toute sa vie dans l'ombre de son

père, un homme dur, exigeant, porté sur la compétition et prêt à tout pour conserver son statut de mâle alpha. Lorsque Phil (Ferrell) comprend que son père est sur le point de renvoyer son propre petit-fils de l'équipe de football dont il est le coach, c'en est trop pour le protagoniste qui décide alors d'entraîner la nouvelle équipe qu'intègre son fils et donc d'entrer en compétition avec son

père pour le championnat de fin d'année.

Enfin, notre sélection d'exemples de types du vieillir hollywoodien ne saurait être complète sans que n'y figure un personnage interprété par Jon Voight.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Jon Voight mal à l'aise à la vue de son fils en costume de sirène dans *Zoolander* (Ben Stiller, 2001).

Aussi, nous pencherons-nous brièvement sur la comédie *Zoolander* (Ben Stiller, 2001) où il joue le père du héros, un mannequin à succès du nom de Derek Zoolander (Stiller), dont la profession appelle selon lui le déshonneur sur la famille Zoolander.

Plusieurs autres exemples auraient pu figurer dans cette liste, comme le personnage de Craig T. Nelson (né en 1944) dans *The Proposal* (Anne Fletcher, 2009), celui de James Caan (né en 1940) dans *Elf* (Jon Favreau, 2003), ou le personnage du père interprété par Michael Constantine (né en 1927) dans le film *My Big Fat Greek Wedding* (Joel Zwick, 2002) qui se trouve au croisement entre le type du père tendre et celui du vieux bourru. Néanmoins, et afin de ne pas compliquer notre propos, nous nous en tiendrons aux trois premiers personnages que nous venons de présenter.

Passons désormais à la seconde sous-catégorie et présentons quelques mentors bourrus. Le film *Kicking and Screaming*, que nous citons à l'instant, en propose un sous les traits de la star de football américain Mike Ditka (né en 1939), qui joue dans ce film une version caricaturale de lui-même. Afin d'avoir une chance contre son père, Phil fait appel à Ditka qui, Phil l'espère, mettra son expérience en tant que coach des *Chicago Bears* au service de la petite équipe de football de son fils. Ditka n'accepte que parce qu'il y voit l'opportunité de faire enrager le personnage de Duvall, Buck, qui se trouve être son voisin et son pire ennemi. Les coachs sportifs sont très souvent des vieux bourrus, on en trouve un exemple dans le film *Dodgeball, a True Underdog Story* (Rawson Marshall Thurber, 2004) où il est interprété par Rip Torn (né en 1931). Vêtu d'une veste en cuir, portant de longs cheveux blancs et se déplaçant en chaise roulante électrique, il est un entraîneur impitoyable et violent mais déterminé à transformer de jeunes hommes incapables en experts de la balle aux prisonniers. C'est encore une sorte de coach sportif que le personnage qu'incarne dans *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton et Valerie Faris,

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Alan Arkin dans le rôle d'Edwin Hoover, en grand-père héroïnomane dans *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton et Valerie Faris, 2006)

2006) l'acteur Alan Arkin (né en 1934), puisqu'il prépare sa petite-fille Olive pour participer à un concours de beauté pour enfants. Il est à la fois vulgaire, déplaisant et héroïnomane, mais se révèle être un grand-père bienveillant pour la petite. C'est probablement l'un des personnages âgés les plus connus de notre sélection, puisqu'il

valut à Arkin d'être récompensé par un Oscar en 2007. Enfin, on pourrait citer aussi le personnage incarné par Nick Nolte (né en 1941) dans *Tropic Thunder* (Ben Stiller, 2008), une parodie de films sur la guerre du Vietnam. Four Leaf, le personnage de Nolte, est un vétéran de la guerre du Vietnam dont le livre censé être autobiographique est adapté à l'écran.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Four Leaf suit le tournage du film de

Four Leaf incarné par Nick Nolte dans *Tropic Thunder* (Ben Stiller, 2008).

loin et, voyant que les comportements de stars gâtées des acteurs principaux mettent le projet en péril, propose au réalisateur du film de les mettre en situation réelle de combat pour tirer d'eux des performances plus convaincantes.

En premier lieu, le vieux bourru se caractérise par une virilité exacerbée et quelque peu dépassée, qui le mène sans cesse au conflit avec les personnages qui l'entourent. Le coach sportif qu'interprète Robert Duvall dans *Kicking and Screaming* est aussi le propriétaire d'une chaîne de magasins de ballons de sport dont il montre avec fierté le spot publicitaire, non sans se gargariser du slogan « *He's got balls !* ». La polysémie du mot anglais « *balls* » permet à la fois de promouvoir le produit vendu, de souligner sa virilité par référence aux testicules et de sous-entendre, par extension, qu'il a du cran et du

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

courage. Patches, le coach incarné par Rip Torn dans *Dodgeball, a True Underdog Story*, fait son entrée dans le gymnase au son de la trompette et du tambour militaires. Il se pose en figure de masculinité par opposition à ses joueurs, qu'il n'a de cesse

Le coach impitoyable de l'équipe de dodgeball incarné par Rip Torn dans *Dodgeball, a True Underdog Story* (Rawson Marshall Thurber, 2004)

de rabaisser en les comparant à des femmes. La virilité du vieux bourru est en général politiquement incorrecte et sexiste et s'exprime à travers l'humiliation et l'insulte. Le langage du vieux bourru répond toujours aux mêmes critères : il est grossier, impératif, insultant, sexiste et parfois homophobe. Ainsi, Patches n'a de cesse de « traiter » ses joueurs de « femmelettes » ou d'« appât à

homo »⁸⁶ et c'est dans le même esprit que lorsque son fils revient le voir, Howard (Duvall) lui demande si c'est parce qu'il a oublié ses tampons hygiéniques (*Four Christmases*). Enfin, lors d'une conversation avec le réalisateur de l'adaptation cinématographique de son livre, Four Leaf constate l'inefficacité du cinéaste, et son manque d'autorité qu'il attribue sans attendre à une masculinité inadéquate. C'est l'un des comportements typiques du vieux bourru que de rabaisser le protagoniste non-vieux en remettant la masculinité de ce dernier en doute.

En règle générale, dans le cas du père bourru, la virilité défaillante du héros est la raison de l'éloignement entre le père et le fils. Ainsi, dans *Zoolander*, lorsque le célèbre mannequin Derek Zoolander (Ben Stiller) traverse une crise existentielle, il décide de retrouver ses racines en rentrant chez son père (Voight), mais ce dernier, un mineur taciturne, l'accueille avec perplexité. Alors que Derek a rejoint son père et ses frères au bar local, repère des ouvriers de la mine, un spot publicitaire pour une crème hydratante passe à la télévision. Derek y joue un homme sirène qui vante le produit en murmurant et en faisant sa moue de mannequin. A la vue du spot publicitaire, les vieux mineurs présents dans le bar éclatent d'un rire moqueur, ce qui conduit le père de Derek à renier son fils, dont il ne peut cautionner le métier trop efféminé. Cette masculinité problématique est précisément le thème central du film *Kicking and Screaming* où Phil, présenté comme un homme sensible, débonnaire et désintéressé, doit affronter son père qui se distingue par sa compétitivité intraitable et ses trophées sportifs et qui ne se prive pas de l'humilier. L'autre vieux bourru du film, Mike Ditka, se sent lui aussi obligé de gifler Phil lorsque ce dernier fond en larmes, avant de lui ordonner de se comporter comme un homme. C'est justement le rôle du mentor

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Mike Ditka use de violence pour enseigner à Phil ce que veut dire « être un homme ». *Kicking and Screaming* (Jesse Byron Dylan, 2005)

bourru que de former des « hommes », il les met à l'épreuve pour révéler leur courage et leur endurance, il les blesse ou les rabaisse pour les rendre plus résistants. Enfin, il les

⁸⁶ La virilité de Patches se manifeste par le langage. Il appelle ses joueurs « ladies » ou « queer bate » par exemple. *Dodgeball, a True Underdog Story* (Rawson Marshall Thurber, 2004).

conseille et les guide vers une « meilleure » masculinité. Citons quelques exemples de ce type de leçons de virilité : le grand-père d'Olive dans *Little Miss Sunshine* se penche un instant sur le cas du frère adolescent de cette dernière pour le conjurer d'avoir un maximum de relations sexuelles avec différentes jeunes filles pendant qu'il est encore jeune. Patches (*Dodgeball, a True Underdog Story*) incite l'un des membres de son équipe à laisser s'exprimer sa colère pour devenir plus agressif ; voyant que rien n'y fait pourtant, il le frappe à l'entre-jambe espérant ainsi déclencher une rage virile chez son joueur. Voilà encore un autre trait de caractère par lequel le vieux bourru se distingue généralement : il présente en effet une forte propension à des comportements violents.

Les scènes qui dépeignent les sessions d'entraînement de balle aux prisonniers dans *Dodgeball, a True Underdog Story*, reposent sur un comique burlesque porté par le sadisme de Patches qui, pour former ses hommes, les soumet à toutes sortes d'exercices plus dangereux et violents les uns que les autres. Il n'hésite pas, par exemple, à leur lancer des clés à molette au visage ou à les faire traverser une autoroute à l'heure de pointe pour leur enseigner les stratégies d'évitement de la balle. Le personnage de Nick Nolte dans *Tropic Thunder* insiste pour que l'on dépose les acteurs du film dans la jungle, sans l'équipe de tournage ou leurs assistants, afin de les terroriser à l'aide d'explosifs en tout genre. Dans *Kicking and Screaming*, le personnage de Duvall humilie son fils dans une jeu de balle, la partie se termine sur une déclaration du vieux : « Et maintenant je t'enterre ! »⁸⁷. Duvall finit par s'en aller en trottinant et en riant, laissant derrière lui son fils Phil, à terre et couvert d'hématomes.

Nous le disions plus haut, la présentation initiale du père bourru est toujours liée à ses difficultés à comprendre et accepter les choix de ses enfants. Mais lorsque le conflit initial entre les deux générations a été établi, il est temps pour le protagoniste non-vieux de se détacher de cette figure paternelle imperméable et brutale pour prouver sa valeur. L'histoire délaisse alors quelque peu notre personnage âgé, pour se concentrer sur les aventures du héros. C'est à la fin du film que le père brutal refait surface en général, au moment où la victoire du fils force l'admiration du monde qui l'entoure et où le père lui-

⁸⁷ Duvall incarne Buck Weston, un père compétitif et agressif, qui annonce à l'issue d'un jeu avec son fils : « And now, I bury you, bury you, bury you, bury you. » *Kicking and Screaming* (Jesse Byron Dylan, 2005).

même reconnaît sa valeur. En plein défilé de mode filmé en direct et suivi par le monde entier, Derek dévoile en avant-première sa toute dernière moue de mannequin appelée le « magnum ». Le pouvoir de la pose est si intense que le monde s'arrête un instant pour ne pas en manquer une miette, et le père de Derek, assis au même bar où il l'avait précédemment renié, reste ébahi devant tant de pouvoir charismatique, avant de déclarer haut et fort avec fierté que c'est là son fils. Le championnat de football qui oppose Buck Weston à son fils Phil se solde par la victoire de ce dernier. Celui-ci finit alors par exprimer toute sa fierté à son fils. Ainsi celui qui apparaissait comme implacable en début de film se radoucit après avoir été le témoin de la réussite du héros. Le père bourru est donc susceptible d'évoluer dans le récit, malgré son statut de personnage secondaire caricatural.

En ce qui concerne la sous-catégorie des mentors bourrus, le récit ne leur est généralement pas autant favorable. Deux des quatre personnages que nous présentions comme des mentors bourrus sont frappés par la mort avant la fin du film. Patches, l'expert en balle aux prisonniers meurt sur le coup écrasé par un panneau publicitaire électrique dans un casino alors qu'il prédisait, à grand renfort de métaphores sexuelles, la victoire de son équipe au championnat. Quant au grand-père d'Olive, son addiction à l'héroïne a finalement raison de son corps âgé. Il meurt d'une overdose la veille du concours de beauté. Tous deux laissent ainsi ceux qu'ils ont portés et soutenus depuis le début du film trouver en eux les ressources nécessaires pour mener à terme le projet qui les engageait. Dans les deux cas la mort des mentors est instrumentale, elle fait office de dernière leçon et sert l'unité du groupe qui leur survit. Mike Ditka et Four Leaf ont la chance de survivre pour assister à la victoire finale de leurs protégés. Le thème sous-jacent de *Tropic Thunder* est la recherche et l'acceptation d'une identité personnelle, débarrassée des faux-semblants et des mensonges. Ainsi Four Leaf, comme tous les autres personnages, se trouve forcé de reconnaître qu'il n'avait en réalité jamais combattu au Vietnam, que son récit autobiographique n'était que le fruit de son imagination et qu'il n'avait donc pas non plus perdu ses deux mains au combat, mais se faisait passer pour manchot afin de corroborer les dires de son livre. La fin du film lui permet néanmoins de briller par son héroïsme, puisqu'il arrive à sauver *in extremis* le héros d'une mort certaine. Mike Ditka, quant à lui, avait quitté furieux son poste d'entraîneur assistant

lorsque Phil, auparavant compatissant et aimable, s'était transformé en coach cruel et mégalomane. Il ne réapparaît qu'à la fin du film, pour accepter les excuses du protagoniste et le féliciter pour sa victoire bien méritée. Quoi qu'il en soit, que ce soit par sa mort prématurée ou un autre procédé narratif, le mentor bourru se doit de laisser le ou les héros s'élever seul/s contre l'adversité, lorsque ses leçons ont été transmises et sa mission éducative accomplie.

Finalement, le vieux bourru n'est pas si éloigné du bon grand-parent dont il n'est qu'une version déguisée, sous couvert de mauvaises manières, de comportements violents et agressifs, et d'habitudes inconvenantes. Ses intentions ne sont pas mauvaises et ce n'est que dans les traits de caractère qu'il se distingue de ses alter égo bienveillants. C'est néanmoins l'une de ses particularités que d'être sujet à évolution, et ce malgré sa dimension tout à fait caricaturale. Encore qu'en réalité le changement du personnage n'advient que grâce au héros non-vieux et n'est en rien du fait du personnage âgé lui-même. En effet, l'évolution du vieux bourru sert en fait la mise en valeur du héros, ni plus ni moins. Il s'apparente donc à une représentation caricaturale et stéréotypée d'un vieillir qui sert de faire-valoir à un héros non-vieux, une figure d'autorité qui se laisse volontiers renverser lorsque la jeunesse fait montre de plus de compétence. Au contraire, les deux types qui nous intéressent désormais, représentent, quant à eux, la vieillesse menaçante et dangereuse.

2.3. Le tyran

Nous voilà désormais amenés à étudier la vieillesse puissante dans sa dimension malfaisante. Les films qui nous intéressent ici sont ceux qui élèvent le « vieux puissant » au rang d'antagoniste principal. En règle générale, la structure narrative de ces films obéit à un modèle similaire. L'histoire s'inscrit toujours dans un schéma manichéen qui oppose un protagoniste non-vieux, celui auquel le spectateur est censé s'identifier, à un personnage âgé qui exerce une domination oppressive, injuste et violente sur de plus faibles que lui. Le type du vieux tyran n'est pas rare, et surtout, il n'est pas un personnage secondaire mineur. Bien au contraire, il bénéficie d'une place privilégiée dans le film. Nous proposons de présenter brièvement ce type en le replaçant dans ce schéma narratif qui finit inmanquablement, annonçons-le sans attendre, avec la chute du vieux tyran.

Nous nous attacherons à en dresser un portrait à travers l'étude de quelques exemples choisis tirés de films de genres différents. Nous présenterons ici le dictateur d'une Angleterre dystopique, un magicien perverti par les forces du mal, un baron de la mafia bostonienne, un propriétaire terrien despotique et un cow-boy aristocrate et calculateur. Ce dernier apparaît dans une comédie américaine de 2005 intitulée *The Dukes of Hazzard* (Jay Chandrasekhar) adaptée de la série télévisée du même titre, diffusée au

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Burt Reynolds incarne un vieux tyran dans *The Dukes of Hazzard* (Jay Chandrasekhar, 2005).

début des années 1980. Interprété par Burt Reynolds (né en 1936), Boss Hogg n'a en fait du cow-boy que l'habit, puisqu'il représente la plus grande richesse du comté de Hazzard dont il est aussi l'administrateur. Avidé de terres et de pouvoir, il tente de déposséder de sa ferme un vieux fabricant d'alcool de contrebande du nom de Jesse (Willie Nelson, né en 1933), ce qui lui vaudra de s'attirer les foudres des deux protagonistes et neveux de Jesse, Bo et Luke Dukes (respectivement Seann William Scott et Johnny Knoxville). Dans le western *Open Range* (Kevin Costner, 2004), Michael Gambon (né en 1940) incarne, lui aussi, un propriétaire terrien abusif, Denton Baxter. Baxter, un immigrant irlandais, méprise les cow-boys qui pratiquent le pâturage libre, surtout lorsqu'ils sont de passage près de ses terres. Par conséquent, dans la petite ville du Montana qu'il tient sous sa coupe, il s'assure que ces « *free-grazers* » soient persécutés et chassés de la région sans sommation. Le conflit qui l'oppose aux protagonistes Charley (Kevin Costner) et Boss (Robert Duvall) éclate lorsque ces derniers apprennent que deux de leurs collègues et amis ont été gravement blessés par les hommes de Baxter. L'Irlande

semble être prodigue de tyrans âgés, puisque le personnage de Jack Nicholson (né en 1937) dans *The Departed* (Martin Scorsese, 2006) est lui aussi issu de l'immigration irlandaise, des origines qu'il n'a d'ailleurs de cesse

Jack Nicholson dans *The Departed* (Martin Scorsese, 2006)

de mettre en avant, en bon mafieux bostonien qu'il est. Franck Costello est le nom de ce personnage dont le héros, un jeune policier sous couverture joué par Leonardo

DiCaprio, se doit de gagner la confiance pour mieux l'incarcérer et le voir condamné pour ses crimes. Enfin, il nous reste deux personnages à présenter brièvement : le dictateur anglais Adam Sutler du film *V pour Vendetta* (James McTeigue, 2005), interprété par John Hurt (né en 1940), qu'un justicier masqué (Hugo Weaving) s'emploie à détrôner pour redonner au peuple ses libertés perdues ; et le magicien maléfique Saruman qui sert les intérêts de Sauron et à qui l'acteur Christopher Lee (né en 1922) donne vie à l'écran dans *The Lord of the Rings* de Peter Jackson (2001, 2002, 2003).

La présentation initiale du personnage se doit de mettre en évidence deux caractéristiques principales : sa position de pouvoir et sa méchanceté. En fait, ce sont là les deux éléments qui font d'un individu un tyran, le fait qu'il jouisse d'une certaine autorité et le fait qu'il en fasse un usage abusif. Il s'agit pour le spectateur de l'identifier immédiatement comme l'antagoniste du ou des héros. Le tyran âgé règne donc toujours en maître sur un domaine, que ce soit l'Angleterre post-apocalyptique de *V for Vendetta*, un comté de Géorgie dans *The Dukes of Hazzard*, la scène criminelle de la ville de Boston dans *The Departed*, ou même une petite ville du Far West dans *Open Range*. Il est en général flanqué d'un ou de plusieurs sbires, prêts à exécuter ses ordres et à faire-valoir son autorité, et présente tous les traits de caractère négatifs qui accompagnent un pouvoir incontesté comme l'arrogance, la condescendance et un certain narcissisme.

Le vieux tyran ne fait pas dans la méchanceté subtile, sa cruauté est mise en évidence à l'écran dès les premières scènes où il figure. Elle est même souvent soulignée dans les dialogues. L'introduction de Franck Costello dans *The Departed* est un bon exemple de ce type de caractérisation par l'immoralité. Un court montage retrace en quelques minutes son ascension dans l'univers criminel de Boston. Toujours filmé en contrejour, Costello n'apparaît d'abord que sous la forme d'une silhouette obscure qui vaque à ses occupations de baron de la mafia, extorquant de l'argent à certains, enlevant la vie à d'autres. Lorsqu'il exécute un jeune couple sur la plage, il s'amuse de la manière dont retombe le corps de la jeune femme à qui il vient de tirer une balle dans la tête. Son bras droit, la hache à la main et prêt à dépecer les corps pour s'en débarrasser, le regarde sans dissimuler son malaise et déclare « Francis, tu devrais vraiment consulter »⁸⁸. La

⁸⁸ Le bras droit sanguinaire de Costello, choqué par le manque d'empathie de son employeur, déclare : « Francis you should really see somebody ». *The Departed* (Martin Scorsese, 2006).

caractérisation d'Adam Sutler, l'autocrate à la tête de l'Angleterre dans *V for Vendetta*, est si évidemment inspirée de la personnalité d'Hitler, tant par le langage et le jeu d'acteur que par sa présence visuelle toujours médiatisée par un écran, qu'il ne peut subsister de doute quant à sa malveillance et ses désirs de toute puissance oppressive. *The Dukes of Hazzard* utilise un procédé plus explicite encore, puisque c'est la voix-off d'un narrateur qui présente le personnage de Jefferson Davis Hogg. Le fait que l'antagoniste âgé porte le nom du président de la Confédération est une allusion évidente à son statut de traître. Et si cette référence ne suffisait pas au spectateur pour se faire une idée du type de personnage qu'il représente, le narrateur le qualifie explicitement d'homme « le plus méchant du comté »⁸⁹. Manipulateur, égocentrique, avide de pouvoir et prêt à tout pour étendre son autorité, le tyran est le vilain par excellence. Et pour cause, le conflit qui oppose ces tyrans âgés à leurs adversaires s'inscrit, nous le disions, dans une dichotomie toute manichéenne : c'est la lutte entre le bien et le mal.

Néanmoins, il convient de noter que dans ces films le vieillir ne se décline pas uniquement en termes de malveillance. En effet, en règle générale, le type du vieux tyran n'est jamais le seul représentant du vieillir car, outre son adversaire non-vieux, il doit aussi faire face à un alter ego bienveillant. Tous ces films, à l'exception de *V for Vendetta*, proposent de symboliser cette dichotomie par deux types du vieillir opposés, d'un côté le vieux tyran et de l'autre un mentor bienveillant, ou un « bon petit vieux ». Sédentaire, intolérant et cruel, le personnage de Gambon s'oppose à Duvall, le cow-boy sans attache qui envisage l'Amérique comme une terre appartenant au peuple. Hogg, l'aristocrate corrompu et cupide, trouve un rival dans le personnage de l'oncle Jesse, un vieux fermier apprécié de tous, incarné par le chanteur Willie Nelson (né en 1933). Nicholson, en mafieux sans scrupule et sans principe, est traqué par le chef de la police interprété par Martin Sheen (né en 1940) et présenté comme un modèle d'honnêteté et de décence. Enfin, Saruman est le pendant négatif du magicien Gandalf que nous avons classé dans la catégorie des mentors sages et bienveillants. Ce type de couple n'est en rien spécifique à la décennie qui nous concerne, comme l'indique le fait qu'il apparaisse déjà dans

⁸⁹ Le narrateur décrit le personnage de Hogg, le vieux tyran : « Jefferson Davis Hogg, the meanest man in Hazzard County. He's canny as a fox, tough as a badger, and crooked as a hillbilly's smile ». *The Dukes of Hazzard* (Jay Chandrasekhar, 2005).

l'œuvre de Tolkien dans les années 1940. Au cinéma, l'un de ces couples les plus célèbres fut proposé par Francis Capra dans le film de 1946 *It's a Wonderful Life*, où le héros incarné par James Stewart est sans cesse persécuté par M. Potter (Lionel Barrymore, né en 1878), le banquier de la ville et son compétiteur en affaires, mais trouve une épaule réconfortante et de sages conseils auprès de l'ange gardien Clarence, interprété par Henry Travers, alors âgé de 72 ans.

Enfin, après une bataille entre les « bons » et le tyran âgé, arrive la chute de ce dernier. La destruction du tyran se présente le plus souvent sous la forme d'une exécution qui n'est que rarement le fait du protagoniste non-vieux. Il arrive souvent que celui qui tue le personnage âgé ne soit autre que l'un de ses propres sbires, son usage de la violence et de l'humiliation se retournant finalement contre lui. C'est le cas de Saruman le blanc qui, du haut de sa forteresse, se fait poignarder par Grima, son serviteur. Il en va de même pour Franck Costello, tué par balle par son protégé Colin (Matt Damon), et du haut chancelier d'Angleterre Adam Sutler assassiné par le chef du parti au pouvoir Peter Creedy (Tim Pigott-Smith). Le destin de ces hommes de main n'est pas plus heureux, il ne leur sera pas accordé de pouvoir se repentir puisqu'ils meurent généralement peu après avoir tué leur maître. Il arrive aussi que ce soit un autre personnage âgé qui se charge de mettre le tyran hors d'état de nuire. Ainsi, Denton Baxter, le marshal mégalomane dans *Open Range*, est laissé à l'agonie par Boss, le mentor du héros. De même, dans *The Dukes of Hazard*, c'est le personnage de l'oncle Jesse qui inflige la punition à Boss Hogg ; néanmoins, contrairement aux films que nous citons à l'instant, cette comédie légère ne peut sanctionner le comportement abusif de l'antagoniste par la mort, événement trop grave pour le genre. On a donc recours au coup de poing, motif classique du burlesque qui châtie le méchant et produit un effet comique. Le personnage correspondant au stéréotype du grand-parent bienveillant, que ce soit le type du mentor respectable ou celui du « bon petit vieux » chaleureux, prend inmanquablement le dessus, à la fin du film, sur le « mauvais vieux ». Sauf exception, comme dans le film de Scorsese où presque tous les personnages, qu'ils soient membres de la mafia ou policiers, subissent le même sort, dans les différents cas de rivalité entre personnages âgés le survivant est celui qui se distingue par un meilleur score sur l'échelle de la chaleur que sur celle de la compétence.

2.4. Le mentor corrompu

Ce dernier type de la vieillesse autoritaire est très simplement la version maléfique du mentor bienveillant. Il est celui qui a dévié du droit chemin. Notons tout d'abord que le mentor corrompu n'est jamais présenté en tant que tel en début de film. Il est, en général, le produit d'un processus de caractérisation binaire : une grande partie du film s'attache à le dépeindre de telle sorte à ce que le spectateur reconnaisse en lui un mentor aux intentions louables. Aussi présente-t-il, en début de film, toutes les caractéristiques de la figure paternelle. Tout est mis en œuvre pour que la révélation de ses desseins malveillants fasse l'objet d'un retournement de situation. Il est alors caractérisé par son hypocrisie, ses talents de manipulateur et sa cruauté. Car le propre du mentor corrompu est de tenter de sacrifier la jeunesse qu'il paraissait défendre et protéger. Dans ce schéma, le protégé devient la cible et par là même l'ennemi du mentor dans le combat pour la survie qui les oppose. Dès le protagoniste non-vieux compromis, le film est placé sous le sceau de la vengeance. Il s'agit de punir le personnage âgé de sa trahison et de ses aspirations meurtrières envers la jeunesse. La fin du film est l'occasion d'une autre révélation, celle du mobile. Elle advient généralement lorsque le personnage âgé est à la merci du vengeur qui, après maints efforts, réussit à prendre l'ascendant sur son maître indigne. Enfin, la fin du film doit rétablir l'ordre bouleversé par le personnage âgé qui se devra d'être puni, tout comme le vieux tyran.

Avant d'exposer quelques-uns de ces mentors corrompus, il convient de mentionner brièvement le cas de Dumbledore, le vieux magicien qui fait figure de mentor pour Harry Potter dans les six premiers films de la série. Nous avons fait le choix de le présenter comme un « bon » mentor pour des raisons de cohérence méthodologique, néanmoins, il appartiendrait plus, en fait, à cette catégorie des mentors corrompus. Le cadre chronologique qui est le nôtre ne nous permet pas de prendre en compte dans cette étude les deux derniers opus de la série. Or, on apprend dans ces films que celui qui pendant une décennie avait fait figure de mentor et de protecteur de Harry, ne l'avait finalement gardé en vie que pour s'assurer que le garçon pourrait mourir au moment le plus opportun, c'est-à-dire lorsque Voldemort, dont une partie de l'âme réside en Harry, serait le plus vulnérable et que la mort du jeune garçon entraînerait ainsi la mort du magicien maléfique. Puisque cette révélation intervient dans des films qui ne

sont plus concernés par cette étude, Dumbledore ne peut ici être considéré que comme un mentor sacrifié, d'où notre choix de l'exclure de cette catégorie.

Bien assez d'autres exemples de mentors corrompus existent parmi les différents personnages âgés qui peuplent les films appartenant effectivement à notre corpus. En 2003, Al Pacino (né en 1940) incarne ce type dans un film réalisé par Roger Donaldson intitulé *The Recruit*. Le protagoniste (Colin Farrell), un jeune prodige de l'informatique tout juste diplômé du M.I.T., se voit approcher par Walter Burke (Pacino), recruteur et formateur d'agents de la C.I.A. Le programme d'entraînement est dirigé par Burke, qui développe une affinité particulière avec sa nouvelle recrue, James, et ne tarde pas à lui confier sa première mission secrète. Petit à petit, pourtant, James est pris de doutes quant au caractère officiel de sa mission et découvre finalement que Burke, qui l'avait chargé de dérober des codes informatiques, avait programmé de les revendre au plus offrant pour quelques millions de dollars au lieu de les remettre à la C.I.A..



Al Pacino en mentor corrompu dans *The Recruit* (Roger Donaldson, 2003)

La trahison du mentor corrompu passe ici par l'exploitation du faux protégé, devenu malgré lui le complice d'actions hautement illégales. En maître de la duplicité, Burke se pose donc en marionnettiste agissant dans l'ombre et manipulant à souhait le jeune pantin qu'il s'apprête à sacrifier pour ses fins personnelles.

Un autre exemple qui mérite d'être mentionné ici apparaît dans le film de Sam Mendes intitulé *The Road to Perdition* (2002) sous les traits de Paul Newman, alors âgé de 77 ans. John Rooney (Newman) est à la tête de la mafia irlandaise qui contrôle la région de Rock Island, non loin de Chicago, grâce à l'aide de son fils, une crapule de bas étages qui s'avère être une déception pour son père, et de son homme de main discret et digne de confiance Michael Sullivan, qu'il a élevé comme son fils. Ce dernier, interprété par

Tom Hanks, suscite la jalousie du fils de Rooney qui programme son meurtre et assassine sa femme et son fils cadet. Sullivan réussit à tuer les hommes qui devaient l'abattre et, de retour chez lui, découvre la scène avec horreur. Avec son fils aîné qui avait échappé à l'assassin, il décide de quitter la région et prévoit de venger sa famille. Rooney, comprenant qu'il sera impossible de convaincre Sullivan de laisser la vie

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Paul Newman dans *The Road to Perdition* (Sam Mendes, 2002)

sauve à son meurtrier de fils, commande à contre-cœur l'assassinat de son ancien bras droit. C'est là une figure du mentor corrompu plus ambiguë que celle de Burke, puisque dans ce cas ce sont les circonstances qui ont mené les deux personnages au conflit et le mentor ne se retourne contre son protégé que par nécessité.

Enfin, adapté d'une nouvelle de Philip K. Dick, le film de 2002 *The Minority Report* (Steven Spielberg) comporte aussi un exemple du même type. Notons que le personnage en question, appelé Lamar Burgess et interprété par Max Von Sydow (1929), ne figure pas dans la nouvelle de Dick et représente donc une addition originale à l'histoire de départ. En l'an 2054, la ville de Washington D.C. a vu son taux d'homicides réduit à zéro grâce à un programme de prévention criminelle appelé Precrime. Le système repose sur les visions de trois jeunes mutants qui peuvent prédire de manière plus ou moins certaine

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

quand un meurtre se produira. L'agent Anderton (Tom Cruise), convaincu du bienfait de ce programme qui, au demeurant, soulève d'importants problèmes éthiques, s'est vu confier la charge des arrestations préventives par le directeur du programme, Lamar Burgess.

Max Von Sydow dans *The Minority Report* (Steven Spielberg, 2002).

Lorsque l'agent Anderton est un jour lui-même pré-accusé de meurtre par le programme, il comprend qu'il est victime d'un coup monté et se lance dans une enquête pour prouver son innocence. Il découvre ainsi qu'il avait fait l'erreur de s'intéresser de trop près à un

cas de meurtre non-élucidé qui impliquait directement Burgess qui, pour se protéger et préserver son programme, avait décidé de piéger Anderton.

Nous nous contenterons de ces trois personnages pour dresser un rapide portrait du type qui nous intéresse ici. Mais il convient de souligner que d'autres encore auraient pu figurer ici, comme par exemple le personnage incarné par David Carradine (né en 1936) dans *Kill Bill*⁹⁰ de Quentin Tarantino. Le film raconte la vengeance d'une jeune femme (Uma Thurman) qui, après avoir été laissée pour morte par son ancien patron et amant, prépare sa vengeance et finit par le tuer dans le deuxième film. Une comédie familiale intitulée *The Haunted Mansion* (Rob Minkoff, 2003) en offrait un autre exemple sous la forme d'un vieux majordome joué par l'acteur britannique Terence Stamp (né en 1938) qui n'hésite pas à tuer la fiancée de son maître pour éviter à celui-ci d'être déshérité, s'assurant ainsi de garder lui-même son poste prestigieux. Enfin, le père de Bruce Banner qui, à la suite d'une expérimentation scientifique malencontreuse devient l'incroyable Hulk, aurait pu, lui aussi, figurer parmi ces personnages. Incarné par Nick Nolte (né en 1941) dans le film simplement intitulé *Hulk* (Ang Lee) datant de 2003, il est une sorte de savant fou mégalomane qui désire se doter de la puissance acquise par son fils lorsque la transformation se produit. Nous ne nous permettrons que quelques références ponctuelles à ces deux autres exemples, et nous concentrerons plutôt sur les trois précédents.

Dans la première phase de sa caractérisation, le personnage âgé doit être aisément identifiable comme l'allié du héros, attaché à lui par un lien sentimental et exerçant sur lui une certaine autorité. La domination du faux mentor n'est d'ailleurs jamais remise en question par le héros lui-même qui fait figure de subordonné docile et confiant. Ainsi, nous l'évoquions plus haut, nos trois mentors jouissent d'une autorité professionnelle sur les protagonistes des films dans lesquels ils figurent : l'instructeur de la C.I.A., le fondateur et dirigeant de l'entreprise Precrime, sans oublier le chef de gang de la mafia irlandaise, sont les supérieurs hiérarchiques incontestables des héros. Le lien sentimental qui les unit est aussi un élément essentiel de leur caractérisation, puisqu'il est à la fois la raison de la loyauté du héros envers son mentor, mais aussi la preuve de la cruauté de ce

⁹⁰ *Kill Bill* (Quentin Tarantino) : le volume 1 est sorti en 2003, le volume 2 en 2004.

dernier, lorsque ce lien est rompu par son acte de trahison. La dimension paternelle du personnage âgé est donc soulignée à de maintes reprises. Le personnage de Newman est sans doute celui qui mérite le moins d'explications à cet égard, puisqu'il est d'emblée présenté comme le père adoptif du héros. Walter Burke, quant à lui, attire l'attention de James en lui promettant qu'il trouvera à la C.I.A. des informations sur son père décédé et, petit à petit, se substitue à cette figure paternelle manquante. Il avoue d'ailleurs à la fin du film que c'est la raison principale pour laquelle il avait choisi James comme cible : « J'avais besoin d'un partenaire, tu avais besoin d'un père »⁹¹. Enfin, Lamar Burgess redonna une raison de vivre à Anderton après que son jeune fils ait été tué, en l'intégrant au programme de Precrime, lui donnant ainsi l'opportunité de s'assurer qu'un tel crime ne puisse plus se produire. Il faut donc que le héros ait une confiance aveugle en son mentor pour que la trahison de celui-ci paraisse d'autant plus injuste et cruelle.

Quels motifs poussent alors ces mentors à se retourner contre leur protégé ? Dans le cas de Lamar Burgess et John Rooney, les raisons de leur trahison dépassent le simple individualisme. En bon mafieux irlandais, Rooney se caractérise par un respect infaillible pour les liens du sang, et décide de tuer son fidèle bras droit pour sauver son fils déloyal. Néanmoins, c'est aussi la préservation de l'empire qu'il a créé qui lui tient à cœur, ainsi que sa réputation. Lamar, lui aussi déterminé à protéger sa réputation, ne l'est pas tant par égoïsme que par une foi en la valeur du système qu'il représente. C'est ce qui le pousse à perpétrer un premier crime au moment de la naissance de Precrime, lorsque la mère de l'un des jeunes mutants possédant le don de voir l'avenir s'était présentée à lui pour réclamer son enfant. Sachant que sans ce troisième mutant le système serait voué à l'échec, Lamar sacrifie la vie de la femme pour préserver Precrime. L'ironie de la situation, bien sûr, est que la fondation de ce système anticriminel repose en fait sur un meurtre originel. C'est justement pour que ne soit pas révélé ce paradoxe incriminant que Lamar se voit dans l'obligation de se débarrasser d'Anderton. Plus que sa réputation personnelle, c'est la postérité de son projet qui mérite selon lui de sacrifier la vie du héros. Leur mort à la fin du film réhabilite quelque peu ces deux personnages. Rooney, face à Sullivan armé de son pistolet mitrailleur, lui confie avant d'être exécuté

⁹¹ Le personnage d'Al Pacino fait allusion à ses manœuvres de manipulation psychologique dans *The Recruit* (Roger Donaldson, 2003) : « I needed a partner, you needed a father ».

qu'il est heureux que ce soit par lui qu'il perde sa vie. Quant à Lamar, une fois sa culpabilité révélée au monde, il décide de mettre fin à ses jours et à Precrime par la même occasion, non sans d'abord se repentir auprès du héros : « Pardonne-moi mon garçon »⁹².

Les motivations de Walter Burke sont autrement plus égoïstes. Sa relation avec le héros est elle-même de nature différente, puisqu'elle ne précède pas l'histoire, contrairement aux deux autres exemples que nous venons de voir. La relation qui lie le héros à son mentor est donc originellement corrompue. La fin du film est le moment de la confrontation entre le mentor corrompu et son disciple désormais averti de ses intentions. Ayant compris qu'il serait accusé du vol des codes informatiques secrets, James n'a d'autre choix que d'employer un subterfuge pour inciter Burke à avouer ses méfaits aux autorités. La tactique dont il use pour piéger Burke est connue : en échange de lui donner ce qu'il exige, James, qui veut gagner du temps, lui demande d'expliquer les raisons qui l'ont poussé à commettre ce crime. Faisant mine d'avoir enregistré et simultanément diffusé sa confession via internet, il conduit Burke à se compromettre publiquement. La C.I.A., venue pour arrêter James alors encore présumé coupable, se voit offrir une confession de Burke qui, persuadé d'avoir été déjà exposé par l'enregistrement, avoue publiquement sa culpabilité. Lorsque les fusils des agents se détournent de James pour prendre Burke en cible, ce dernier comprend que celui qu'il avait employé comme un pion est devenu le maître du jeu de dupes qu'il pensait dominer. La leçon que devait retirer James de l'entraînement intensif que Burke lui avait fait subir était de ne jamais se fier aux apparences. Ainsi en appliquant les enseignements de son mentor corrompu, l'élève a dépassé le maître. Reconnaisant sa défaite, Burke félicite son apprenti pour cette prouesse et décide de se donner la mort.

Il nous semble important de souligner que les motivations de Burke sont étroitement liées à l'impact de son avancée en âge sur sa vie socio-professionnelle. Sa confession finale est empreinte de frustration et de colère à l'idée des vingt-sept années qu'il a passées à servir l'agence pour être finalement rétrogradé à une position inférieure, sans rémunération ni gloire :

Tiens, regardez-moi ça. Après vingt-sept ans, je me retrouve finalement sous les projecteurs, hein ? (...) Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? Vous venez me prendre mon

⁹² Le mentor corrompu se repent dans *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) : « Forgive me my boy ».

flingue ? Ou vous voulez juste me pendre ? Qu'on pend le traître ! (...) C'est moi qui vous ai vendus ? Sûrement pas ! Vingt-sept ans à bosser dans la merde et c'est moi qui vous ai vendus ? (...) Je suis obsolète ! Je suis hors du coup ! Moi ! Vous devriez avoir honte ! Vous me renvoyez chez moi, vous me foutez dehors dans la nature. Et c'est un petit enfoiré diplômé des grandes universités pas fichu d'aller manger dehors à Washington parce qu'il a peur de la délinquance de rue qui va juger de ma valeur ?⁹³

C'est bien sa retraite forcée qui est à l'origine de l'acte de trahison qu'il a commis. Cette citation soulève plusieurs points importants. Le vieillir et son impact social, tel est le thème sous-jacent de cette confession rageuse. Trois idées principales s'en dégagent. La première tient d'un bilan plus que pessimiste d'un système social injuste et ingrat qui exploite les individus sans les rémunérer à leur juste valeur. Il fait le constat amer que ses longues années de services se révèlent creuses et infructueuses, et dénonce une vie de productivité dépourvue de récompense. En second lieu, notons qu'il condamne l'âgisme d'un système qui remplace sans scrupule le savoir-faire et les connaissances de l'agent vieillissant expérimenté, familier du terrain et sans peur, par une jeunesse incompetente dont l'éducation formelle, loin de la préparer au danger, ne rend que plus vulnérable et lâche. Enfin, il sous-entend que sa retraite lui fut imposée et associe ce renvoi forcé à un jugement de valeur injustifié. Selon lui, la vraie trahison est bien celle d'un système qui n'accorde de valeur à l'individu que dans la productivité, pour finalement, au terme d'une vie sacrifiée, le laisser pour compte, dépouillé de tout ce qui le définissait auparavant.

Le moment de la retraite, et plus particulièrement la retraite forcée, est un événement très souvent représenté dans les films où l'on trouve un personnage âgé masculin. A cet égard, citons encore trois personnages qui font figure de mentors corrompus dans *Night at the Museum* (Shawn Levy, 2006), interprétés par Dick Van Dyke (né en 1925), Mickey Rooney (né en 1920) et Bill Cobbs (né en 1934) et dont les motivations ne sont pas si différentes de celle qui pousse l'agent Burke au crime. Employés depuis de longues années au musée d'histoire naturelle de New York, les trois agents de sécurité vieillissants sont renvoyés et remplacés par un seul veilleur de nuit plus

⁹³ Burke (Al Pacino) dévoile les raisons qui l'ont poussé à trahir la CIA: « Well, will you look at this? Twenty seven years, I'm finally in the spotlight, huh? (...) What do we do now? Come get my gun? Or do you just want to hang me? Hang the traitor! (...) I sold you out? No way! Twenty-seven years neck deep in shit! Sell you out? (...) I'm obsolete! I'm irrelevant! Me! Shame on you! You yank me home, you shove me out in the woods! Some Ivy League prick who's afraid of having dinner in DC because of street crime is judging my worth! ». *The Recruit* (Roger Donaldson, 2003).

jeune, Larry (Ben Stiller). Ce sont justement les futurs retraités qui guident Larry avant sa première nuit de travail, lui donnent instructions et conseils, et lui passent symboliquement le relais en lui confiant les clés du musée et la lampe de poche. Or, il s'avère que durant la nuit, les résidents du musée prennent vie sous l'influence d'une tablette magique provenant de l'Égypte ancienne. Alors que Larry se forme peu à peu aux aléas du métier, il comprend que ses prédécesseurs ont prévu de voler la tablette égyptienne. Cecil, le personnage de Van Dyke et meneur du trio, explique leur motif : « On se sentait revivre la nuit, du coucher au lever du soleil, on se sentait jeunes à nouveau (...) Alors quand on a découvert qu'ils allaient nous renvoyer, on n'avait plus le choix, il fallait voler cette tablette »⁹⁴. Lorsque la tablette est activée, le trio recouvre des forces et une agilité physique dont ils étaient dépourvus, non sans rappeler le groupe de retraités que quelques brasses dans la piscine de jeunesse suffisaient à revigorer dans le film de Ron Howard *Cocoon* (1985). S'ajoute donc ici l'enjeu d'une sorte de fontaine de jeunesse à laquelle les hommes vieillissants ne peuvent se résoudre à renoncer.

Néanmoins, le schéma est le même que dans *The Recruit*, on est à nouveau en présence de personnages qui se trouvent dans l'obligation de prendre leur retraite et décident de se faire justice eux-mêmes. Le crime commis est, là encore, soigneusement orchestré de telle sorte que ce soit le personnage non-vieux qui en fasse figure de coupable. Et la fin est la même que dans les autres films que nous venons de citer : tirant profit des leçons du vieux corrompu, le héros réussit à le vaincre et à punir son comportement criminel. Quelles que soient ses motivations, le mentor corrompu finit toujours de la même manière : il est mis en échec par son rival plus jeune qui use des leçons de son ancien mentor contre lui. Constatant sa défaite et devant la certitude d'une mort imminente, ce dernier accepte finalement son sort avec dignité, comme s'il voyait cela, en quelque sorte, comme un juste retour des choses.

⁹⁴ Cecil (Dick Van Dyke) explique la raison pour laquelle lui et ses complices vieillissants ont décidé de voler la tablette égyptienne : « We got new life at night, sundown to sunrise, we felt young again (...) so when we found out they were gonna fire us, we had to steal the tablet ». *Night at the Museum* (Shawn Levy, 2006).

3. SANTE CHANCELANTE

Le dernier stéréotype que nous nous proposons d'explorer pour conclure ce chapitre sur les types du vieillir hollywoodien est celui que Brewer *et al.* ont appelé le « senior » (« *the senior citizen* »)⁹⁵. Une personne âgée correspondant à ce sous-type était perçue, selon leur étude, comme inactive, isolée du reste du monde et faible. Il convient néanmoins de citer les sous-types que Boland et Schmidt ont fait émerger, et qui sont dérivés de ce stéréotype initial du senior. Nous en comptons quatre différents : la personne âgée abattue, la personne âgée à mobilité légèrement réduite, la personne âgée à mobilité lourdement réduite et la personne âgée vulnérable⁹⁶. Il convient de noter d'emblée que ce sont là les sous-types les moins représentés dans le cinéma hollywoodien populaire, si bien que nous sommes même réticents à parler ici de type à part entière.

Notre corpus comporte peu de films qui représentent le vieillir morbide. Nous ne ferons que citer les premiers très brièvement car ils feront l'objet d'une analyse plus approfondie ultérieurement. Il s'agit, par exemple, du personnage qu'interprète John Hurt (né en 1940) dans *Hellboy II, the Golden Army* (Guillermo del Toro, 2008). Le professeur Broom est atteint d'un cancer généralisé contre lequel, lui annoncent ses médecins, on ne peut rien. Comme il ne présente aucun signe visible de maladie ou même de faiblesse, il décide lors de cet entretien médical qu'il fera face à la mort sans inquiéter ses proches. Cependant, il est assassiné avant même que la maladie n'ait eu raison de lui. C'est pourquoi il figure parmi les personnages dits « victimes » que nous présenterons plus en détail au chapitre 3. Nous évoquerons dans le chapitre 3 le personnage incarné par Walter Matthau dans le film de 2000 *Hanging Up* (Diane Keaton). D'autres personnages âgés malades figurent dans notre corpus, comme par exemple les deux héros du film *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007) mais puisqu'ils sont élevés au rang de personnages principaux du film, nous nous y intéresserons plus avant dans les deuxième et troisième parties de cette thèse. Revenons d'abord à nos deux exemples de personnages secondaires atteints de maladie

⁹⁵ Brewer et al. *op. cit.*

⁹⁶ Schmidt et Boland, *op. cit.* 257 – 258.

Tim Burton, en adaptant le roman de Daniel Wallace *Big Fish : a Novel of Mythic Proportions*⁹⁷, propose une représentation de la vieillesse morbide à travers le personnage principal de son film (intitulé *Big Fish*) sorti en 2003. Edward Bloom, interprété à la fois par Ewan McGregor dans les flashbacks et par Albert Finney (né en 1936) dans sa version âgée, est un homme fantasque et féru d'histoires extraordinaires, dont il colore les aspects quelque peu ternes de sa vie. Cette propension à réécrire les événements de sa vie à grands renforts d'exagération et d'imagination a peu à peu éloigné son fils, lassé de ne connaître que cette version inventée et fantaisiste de son père sans réellement connaître l'homme derrière le mythe. Ce n'est que lorsqu'Edward est sur son lit de mort que son fils se décide à renouer les liens avec son père. Le film raconte les derniers jours de la vie d'Edward tout en retraçant les grands épisodes de sa vie passée par flashbacks. Le corps malade est alité dans la plupart des scènes où il figure, et Finney grimace et gémit lorsqu'il se meut, n'exprimant qu'à demi-mots les douleurs qu'engendre le cancer dont il souffre. Le personnage garde néanmoins l'esprit alerte et trouve en la personne de sa belle-fille un nouveau public pour les histoires que son fils a entendues de si nombreuses fois. Ces flashbacks révèlent un homme avide d'aventures, de voyages et de nouvelles rencontres, certes fou amoureux de sa femme Sandra mais trop épris de liberté pour rester ancré au foyer familial. Ainsi ce sont surtout les conséquences de la maladie qu'il déplore, le fait qu'il lui faille rester alité, lui qui vivait sur les routes : « Et ça, être coincé dans ce lit, mourir, c'est la pire chose qui ne me soit jamais arrivée »⁹⁸. La maladie, et surtout le vieillir, ne sont que des sujets secondaires dans le film qui retrace finalement la vie tout entière de Bloom, de sa naissance à sa mort.

L'un des aspects du vieillir morbide que le film explore néanmoins est le sujet de la séparation du couple que la mort imminente rend inévitable. Une scène en particulier se démarque à cet égard, tant elle est révélatrice à la fois de l'intimité du couple vieillissant et de la souffrance que l'imminente séparation cause aux époux. Dans un plan qui se termine en contre-plongée totale sur Edward, nous le retrouvons tout habillé et complètement immergé dans la baignoire. Lorsqu'il ouvre les yeux, le contre-champ

⁹⁷ Daniel Wallace, *Big Fish : a Novel of Mythic Proportions* (Chapel Hill (NC) : Algonquin Books, 1998).

⁹⁸ Edward Bloom sur son lit de mort déclare : « And this here, being stuck in bed, dying, is the worst thing that's ever happened to me ». *Big Fish* (Tim Burton, 2003).

dévoile, à travers l'eau claire, le visage attendri et souriant de sa femme qui s'assied sur le rebord de la baignoire. Edward sort alors la tête de l'eau et explique : « je me desséchais ». Après avoir enlevé ses chaussures, Sandra se glisse alors doucement dans la baignoire en

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Edward et Sandra profitent de leurs derniers moments passés ensemble dans *Big Fish* (Tim Burton, 2003)

face de son mari mais sans prendre la peine de retirer sa robe bleu-vert. D'un geste, il lui demande de s'approcher et Sandra s'exécute en s'allongeant sur le corps de son mari ; ainsi enlacée par Edward, elle ne peut retenir ses larmes et lui répond « je ne crois pas pouvoir un jour me dessécher. »⁹⁹. Quelques scènes plus tard, Sandra est assise au bord d'un lit d'hôpital où est allongé Edward inconscient après qu'il a subi une crise cardiaque. Le visage inondé de larmes, elle passe la main dans les cheveux de son mari. Puis, en souvenir du geste affectueux qu'il avait toujours eu pour elle, Sandra pose lentement le pouce d'Edward sur son menton et sourit. Enfin, la relation privilégiée partagée par le couple est reflétée encore au moment de l'enterrement d'Edward, où Sandra se démarque par son manteau rouge vif parmi une foule d'invités vêtus de noir, matérialisant à l'écran ce qu'un autre personnage avait expliqué à son fils : « Voyez-vous, pour lui il n'existe que deux femmes : votre mère et toutes les autres »¹⁰⁰.

Le deuxième film qui représente le vieillir dans sa dimension morbide est l'adaptation filmique du roman de Nicholas Sparks *The Notebook*¹⁰¹. Adapté au cinéma en 2004 par Nick Cassavetes, le film du même titre retrace la journée d'un vieil homme interprété par James Garner (né en 1928) qui passe sa journée à lire une histoire d'amour à une femme, elle aussi âgée (Gena Rowlands, née en 1930), qui vit dans la même maison de retraite que lui. L'histoire se passe en Caroline du sud, des décennies auparavant, alors que le jeune Noah, un ouvrier sans le sou vivant à la campagne, tombe éperdument

⁹⁹ Tout habillé dans la baignoire, Edward dit : « I was drying out ». « I don't think I'll ever dry out ». répond sa femme Sandra. (*Big Fish*, Tim Burton, 2003).

¹⁰⁰ L'amour d'Edward pour sa femme est résumé par un autre personnage : « You see to him there's only two women, your mother and everyone else. » (*Big Fish*, Tim Burton, 2003).

¹⁰¹ Nicholas Sparks, *The Notebook* (New York (NY) : Warner Books , 1996).

amoureux d'Allie, une jeune fille de bonne famille qui vit à la ville, mais passe l'été dans sa maison de campagne. Le vieil homme raconte les séparations et les retrouvailles, les disputes et les réconciliations du jeune couple qui finit par se retrouver. Au fil du film, le spectateur est amené à comprendre que les deux personnages âgés ne sont autres que Noah et Allie. Cette dernière, atteinte de démence sénile, ne sait reconnaître ni Noah, ni même ses enfants, et ne retrouve la mémoire que l'espace de quelques minutes, lorsque le récit de Noah réveille en elle quelques bribes de souvenirs.

Durant la première moitié du film, la confusion d'Allie n'est suggérée que par le jeu de Rowlands dont le visage, ni complètement impassible, ni entièrement fermé, semble néanmoins marqué par une sorte de fixité, de celle qui caractérise ceux qui regardent sans voir et qui écoutent sans comprendre. C'est un jeu tout en retenue que celui de Rowlands, qui permet de présenter au spectateur une femme d'un certain âge, apprêtée et cordiale, qui s'exprime sans problème et écoute avec plaisir l'histoire qu'on lui raconte, mais dont le comportement docile et distant laisse entrevoir la confusion d'un être qui a perdu la conscience de soi. Allie finit par se souvenir que l'histoire des deux jeunes gens est la leur et revient à elle l'espace de quelques minutes. Noah en profite pour enlacer sa femme avec qui il gardait auparavant une prudente distance et lui propose de danser comme par le passé, pendant qu'il en est encore temps. La démence rattrape pourtant bien vite Allie, qui se dégage alors violemment de l'étreinte de Noah et appelle à l'aide. La scène du dîner romantique se termine dans la panique et la douleur alors que, sous les yeux horrifiés de Noah, le personnel médical tente de contenir Allie physiquement avant de lui injecter de force un tranquillisant.

Comme l'a souligné la gérontologue Anne Davis Basting, spécialisée dans les représentations sociales et culturelles de la perte de mémoire, le film expose la tragédie de l'amnésie et l'associe étroitement à une perte d'identité. Bien qu'elle ne remette aucunement en question l'épreuve que représente la perte de mémoire, elle constate néanmoins que les différentes tentatives de porter à l'écran les effets de la démence sur l'individu qui en souffre ainsi que sur ses proches manquent en règle générale de complexité, nourrissant un discours uniformément placé sous le sceau du tragique et entièrement tourné vers la peur. Elle souligne que les films qui représentent ce genre de problèmes racontent tous, en définitive, ce qui est perdu, ce qui était et qui n'est plus. La

démence n'y est envisagée que comme une chute vertigineuse, où l'évocation du passé sert encore à rappeler les hauteurs d'où dégringolent ceux qui oublient¹⁰². Si l'on considère la fin du film, on ne peut que faire le même constat puisque l'issue que propose le film n'est autre que la mort. Après une période de convalescence due à des problèmes de cœur qui l'a tenu à l'écart de son Allie pendant plusieurs jours, Noah se glisse en douce dans la chambre de sa femme en pleine nuit. Celle-ci le reconnaît immédiatement, lui confie à quel point elle a souffert de son absence et lui demande ce qu'il va leur arriver, une fois qu'elle ne saura plus se souvenir de rien. Malgré la promesse que lui fait Noah d'être toujours à ses côtés, Allie envisage une meilleure solution : mourir ensemble cette nuit-même. La fin du film ne laisse aucun doute, le couple vieillissant s'est couché enlacé ce soir-là pour ne plus jamais se réveiller.

Il nous semble significatif à cet égard de mentionner un autre film à succès intitulé *50 First Dates* (Peter Segal, 2004), mais qui ne fait pas partie de notre corpus car les personnages sont non-vieux. Le film raconte la relation amoureuse entre un personnage féminin atteint d'amnésie sévère et l'homme qui en est amoureux et qui lui sert chaque jour de mémoire (les deux acteurs sont Adam Sandler, né en 1966, et Drew Barrymore, née en 1975). Après un grave traumatisme crânien dû à un accident de voiture, Lucy, la protagoniste, souffre de perte de mémoire à court-terme. Elle est, depuis, incapable de stocker dans son esprit tout événement qui se passe après cet accident fatidique, car chaque nuit sa mémoire s'efface. Ceci n'empêche pas Henry de tomber amoureux d'elle et de vouloir partager sa vie. A la fin du film, on découvre Lucy au réveil, visiblement troublée de ne pas reconnaître sa chambre à coucher d'enfance. L'air perplexe, elle insère la cassette vidéo portant son nom dans le magnétoscope, et se voit raconter tout ce qu'elle a fait et oublié depuis son accident. En même temps qu'elle, le spectateur comprend qu'elle a épousé Henry qui à la fin du petit film rétrospectif l'invite à venir le rejoindre pour le petit-déjeuner. Lorsqu'elle sort de sa chambre, Henry l'attend à table avec une petite fille, à qui il demande d'aller se présenter à sa mère, comme elle le fait, semble-t-il, tous les matins.

¹⁰² Anne Davis Basting, *Forget Memory : Creating Better Lives for People with Dementia* (Baltimore (MD) : John Hopkins University Press, 2009) : 44.

Quelle différence existe-t-il réellement entre l'amnésie antérograde¹⁰³ de Lucy et celle dont souffre Allie ? Nous en comptons trois principales. Premièrement, l'amnésie de Lucy est une donnée initiale. Henry n'ayant jamais connu Lucy avant son accident, il tombe amoureux de la personne avec son amnésie. Deuxièmement, Lucy a la capacité de se souvenir de qui elle était avant l'accident, ce qui est moins évident dans le cas d'Allie. Encore que quelques répliques révèlent tout de même qu'elle est consciente de ses goûts (elle dit aimer le genre d'histoires que lui raconte Noah), qu'elle est encore à même de jouer du piano, et qu'elle est tout à fait capable d'avoir des conversations avec autrui. Enfin, la dernière différence est celle qui nous intéresse plus particulièrement, celle qui selon nous explique le fait que *50 First Dates* se termine en *happy ending* hollywoodienne alors que *The Notebook* se termine avec la mort du couple ; il s'agit de la différence d'âge entre les protagonistes. Drew Barrymore a 29 ans lorsqu'elle interprète Lucy, quant à Adam Sandler, il incarne Henry à l'âge de 38 ans. On ne saurait se risquer à priver ces deux jeunes héros romantiques de la conclusion ouverte et optimiste du conte de fée. Un tel manquement aux idéaux hollywoodiens revêtirait immédiatement, semble-t-il, une dimension blasphématoire.

Anne Davis Basting souligne de manière très convaincante le paradoxe qui sous-tend les représentations de la perte de mémoire dans la culture populaire américaine récente. Sur les écrans hollywoodiens, dit-elle, les cas d'amnésie due à un traumatisme quelconque sont légion¹⁰⁴. C'est là un motif privilégié du cinéma populaire, et qui est au cœur de plusieurs films à très gros succès comme par exemple la série des films sur l'agent Jason Bourne, *The Bourne Identity* (Doug Liman, 2002), *The Bourne Supremacy* (Paul Greengrass, 2004) et *The Bourne Ultimatum* (Paul Greengrass, 2007), mais aussi le film de Christopher Nolan *Memento* sorti en 2000 ou, sur une note plus légère, le film d'animation *Finding Nemo* (Andrew Stanton, Lee Unkrich, 2003). Basting insiste cependant sur le fait que dans la réalité, ce type de cas d'amnésie est extrêmement rare, voire presque inexistant. En revanche, les cas de perte de mémoire due à la maladie d'Alzheimer ou à la démence sénile qui concernent des millions d'Américains, ne sont que très rarement traités dans

¹⁰³ La perte de mémoire de tout ce qui advient à partir du traumatisme.

¹⁰⁴ Basting, *op. cit.*, 53.

les films populaires¹⁰⁵. Le passage en revue de notre corpus confirme bien cette thèse, puisque *The Notebook* y figure comme exception.

Il semblerait bien qu'une fois le vieillir ajouté à la balance, le problème de la perte de mémoire se pare d'un manteau tragique et prend la forme d'une sentence inévitable. Voilà bien un sujet qui ne fait pas recette, et qu'Hollywood préfère éviter. Il convient de noter, en guise de conclusion à cette brève étude de la vieillesse morbide telle qu'on la trouve représentée dans notre corpus, que les films sur le sujet ne manquent pas, en réalité. *Iris*, de Richard Eyre, sorti en 2001, *Aurora Borealis* de James Burke, sorti en 2005, *Away from Her*, de Sarah Polley sorti en 2006, ou encore *The Savages*, réalisé par Tamara Jenkins et sorti en 2007, ne sont que quelques exemples de films qui traitent de ce sujet. Ils n'ont pu être inclus à notre étude néanmoins car les recettes qu'ils ont engendrées étaient insuffisantes pour être considérés comme des films populaires. Encore une fois, cela confirme notre hypothèse selon laquelle Hollywood est peu encline à aborder la vieillesse morbide ou dépressive : le sujet, en effet, n'est pas très vendeur.

Nous arrivons désormais au terme de ce chapitre de présentation, où nous avons tenté de définir les différents types hollywoodiens dérivés des principaux stéréotypes de la vieillesse. A travers cet inventaire typologique, nous avons tenté de mettre en lumière la diversité des types de personnages âgés hollywoodiens en les présentant de manière succincte et en mettant en lumière leurs caractéristiques distinctives.

Dans notre conclusion à ce chapitre doit figurer le fait que ces catégories s'entremêlent souvent et que les frontières entre elles se brouillent. Le grand-père bourru de la petite Olive dans *Little Miss Sunshine* est certes un vieux bourru acariâtre et agressif, mais il est à la fois très proche du type du père tendre à plusieurs reprises, notamment dans ses interactions avec la petite fille. Le mentor corrompu reste finalement un mentor, puisque ce sont bien les leçons qu'il a dispensées à son faux protégé qui permettent à ce

¹⁰⁵ *Ibid.* 53 – 55.

dernier de surpasser son maître. La version âgée de Mrs Robinson incarnée par Shirley MacLaine dans *Rumor Has It* semble jouer sur deux tableaux à la fois, obéissant au modèle narratif de la grand-mère excentrique, mais présentant les traits de caractères du vieux bourru. Et il n'est pas rare que le bon père tendre dépasse sa condition de figure paternelle rassurante et sentimentalisée, pour revêtir parfois une dimension comique empruntant ainsi quelques-unes des caractéristiques des co-types caricaturaux.

Cependant, le fait que ces catégories soient parfois fluctuantes n'enlève rien à l'importance de les définir au préalable. Elles nous permettent, nous semble-t-il, de classer quelque peu les personnages âgés qui peuplent les films hollywoodiens et, nous l'espérons, d'étudier les protagonistes âgés qui sont élevés au rang de héros, à la lumière de ces types. Il sera particulièrement intéressant, par exemple, de souligner en quoi les nouveaux héros âgés qui font leur apparition sur les écrans hollywoodiens au début du XXI^e siècle, s'écartent ou non de cette stéréotypisation qui caractérise majoritairement les personnages âgés secondaires, ou si, le cas échéant, ils ne sont que des versions retravaillées, recyclées ou à peine améliorées de ces types de base. Avant de nous pencher sur ces personnages âgés protagonistes, cependant, il nous faut continuer notre exploration de ceux qui résident à la marge, car ils en disent long sur l'âgisme hollywoodien. Or l'âgisme hollywoodien n'est jamais aussi grossier qu'au travers des représentations comiques de la vieillesse, et ce surtout lorsqu'elles sont destinées à un public non-vieux. Après un inventaire général des types hollywoodiens du vieillir, nous nous penchons donc désormais sur un mode en particulier, le comique grotesque, prolifique à la période qui nous concerne et prodigue de représentations du vieillir âgistes.

II. LA VIEILLESSE RIDICULE : ENTRE DERISION ET REPROBATION

Disons-le sans attendre : le genre hollywoodien qui fait l'objet de ce chapitre n'est en rien un art de la subtilité. Nous nous intéresserons ici au film comique et, plus précisément, à un sous-genre de la comédie hollywoodienne qui a vu le jour vers la fin des années 1990 et prend, dès le début des années 2000, un essor considérable. Le film comique est un terrain très peu exploré par la recherche universitaire, car c'est un genre communément perçu comme inférieur étant donné le public qu'il cible : un public de masse. Certains, comme Théodore Adorno et Max Horkheimer n'ont pas hésité à qualifier d'homogènes et de serviles ces masses soumises aux lois de l'industrie culturelle¹⁰⁶ où « le spectateur ne doit pas avoir à penser par lui-même [puisque] le produit prescrit chaque réaction »¹⁰⁷. L'appellation « industrie culturelle » fait porter l'attention sur les motivations financières qui sont à l'origine du divertissement hollywoodien. Ce dernier perd de ce fait toute valeur artistique aux yeux d'Adorno et d'Horkheimer, qui y voient une marchandise plus qu'une œuvre d'art.

C'est justement sa nature commerciale qui justifie, pour nous, l'étude de ce genre cinématographique et des représentations de la vieillesse qu'il produit. Le but de ces films étant d'attirer le plus de monde possible dans les salles, afin bien sûr de générer un

¹⁰⁶ C'est le titre de leur ouvrage : Theodor Adorno et Max Horkheimer, *Kulturindustrie, Raisons et Mystification des Masses* (Paris : Editions Allia, 2012).

¹⁰⁷ *Ibid.*, 42.

maximum de profits, le film comique est pensé en relation étroite avec les attentes et les désirs du public auquel il s'adresse. Le spectateur est attiré par cette promesse qui lui est faite : il va rire et se divertir. Or, selon Geoff King, qui publia en 2002 un ouvrage consacré à la comédie hollywoodienne, ce qui nous fait rire en dit long sur la manière dont on se perçoit soi-même et dont on perçoit les autres¹⁰⁸. Il souligne que la comédie « en tant que produit social [...] est impliquée, de manière implicite ou explicite, dans la politique des représentations »¹⁰⁹. En effet, pour revêtir une dimension comique, la représentation d'un sujet donné doit s'écarter de ce qui est considéré comme la norme¹¹⁰. Créer le comique c'est donc l'art d'exploiter des représentations communément acceptées et reconnaissables. Ainsi une étude des représentations comiques du vieux nous permettrait de révéler ce qui est considéré comme la norme du vieillir, du moins dans ces comédies qui généralement ciblent un public non-vieux¹¹¹.

1. LE PERSONNAGE AGE COMIQUE

Avant de nous pencher plus avant sur la manière dont Hollywood fabrique la vieillesse comique, il convient, dans un premier temps, de nous intéresser à celui qui permet et donne lieu à l'articulation de l'être vieux et de la comédie : le personnage âgé comique. Il s'agit ici de dresser un portrait de ce type de personnage et de relever les caractéristiques que lui prescrit la comédie hollywoodienne. Commençons par ce qui est explicitement énoncé dans l'appellation que nous avons choisi de lui donner : le personnage âgé comique est, selon la définition que nous proposons plus tôt, un personnage dont l'interprète avait 60 ans ou plus au moment où il l'incarnait, et qui, de par ses actes, ses paroles ou les réactions qu'il suscite, déclenche chez le spectateur le rire, l'amusement et le divertissement. A cela s'ajoutent plusieurs autres particularités liées justement à son appartenance à la catégorie des seniors, particularités que nous nous proposons d'explicitier maintenant.

¹⁰⁸ Geoff King, *Film Comedy* (New York (NY) : Wallflower, 2002) : 129.

¹⁰⁹ « As a social product, comedy is often involved – implicitly or explicitly – in the politics of representations ». *Ibid.*, 129.

¹¹⁰ *Ibid.*, 130.

¹¹¹ *Ibid.*, 73.

Il est tout d'abord représentation de la vieillesse *humaine*. Selon Henri Bergson, il n'y a « pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain »¹¹². La vieillesse, donc, ne se révèle comique que dès lors qu'elle s'apparente à l'être-vieux humain qui, par ailleurs, doit se plier à bien d'autres restrictions encore pour faire l'objet de la comédie hollywoodienne. L'un des points qu'il nous faut d'emblée soulever concerne précisément l'avancée en âge du personnage. En effet, Hollywood se révèle exigeante quant à ce personnage âgé vecteur du comique qui ne doit pas être si « peu vieux » que sa vieillesse soit non significative, ni si « trop vieux » que son état inspire au spectateur la pitié ou la peur de sa propre fin. Ainsi, les jeunes seniors ne seront que très rarement ceux par qui la vieillesse, en l'occurrence peu marquée, et moins visible, deviendra l'objet du comique. De même, le personnage ne devra pas afficher une sénescence trop avancée qui risquerait de faire basculer le sujet dans le pathos ou dans l'humour noir, peu représenté dans les comédies hollywoodiennes à grand succès. Ainsi, l'apparence du personnage âgé est, dans le film comique, primordiale car elle doit, au premier regard, signifier la vieillesse sans ambiguïté. De ce fait, le costume, les accessoires, le décor et le contexte associés au personnage âgé participent tous d'une image stéréotypée de l'être vieux. Nous y reviendrons un peu plus loin.

Revenons tout d'abord sur la dimension comique de ce type de personnage. Il nous faut la caractériser davantage. Certains personnages qui, en vertu des critères que nous avons choisis, devront être considérés comme « personnages âgés », sont par bien des aspects des personnages comiques. Tous, pourtant, ne seront pas concernés par la présente analyse. En effet, notre objectif étant d'étudier la vieillesse comme déclencheur du rire, un personnage âgé, aussi comique soit-il, mais dont l'impact comique n'engage en rien sa vieillesse, ne servira que partiellement notre propos. Autrement dit, le personnage âgé comique que nous choisissons d'observer ici est source du rire en cela même qu'il est âgé ; ses paroles, ses faits et gestes, son apparence tirent leur dimension comique de leur mise en relation avec l'être vieux du personnage. Prenons l'exemple du film *The Pink Panther* (Shawn Levy, 2006), où Steve Martin (né en 1945) incarne

¹¹² Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900). Version numérisée, accessible à l'adresse suivante : http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf, (consulté le 01 décembre 2017).

l'inspecteur Jacques Clouseau. Le personnage correspond bien aux critères que nous avons retenus pour être considéré comme personnage âgé, il est aussi sans conteste un personnage comique. Néanmoins, le fait qu'il soit un senior n'est pas à l'origine de sa force comique. Il fait rire par sa maladresse et son incompetence, par son accent et plus généralement par ses défauts, lesquels proviennent non pas de son âge mais de sa nationalité puisqu'il est une caricature du gendarme français. Ainsi ferons-nous abstraction de ce type de personnages pour privilégier ceux dont le pouvoir comique repose sur leur condition de personnes âgées.

Voyons quelle est, dans la comédie hollywoodienne, la place de ces personnages au travers desquels l'être vieux se dispense sur le mode comique. Un premier constat s'impose : ils sont plus rarement protagonistes que personnages secondaires. En effet, s'il leur arrive fréquemment de dériver dans le mode comique, les personnages âgés protagonistes sont plus généralement les porteurs de l'action (pour les personnages masculins) ou des personnages romantiques (lorsqu'il s'agit de protagonistes féminins). Pour que la vieillesse d'un personnage soit largement comique, il semblerait que ce dernier doive se trouver en marge de l'histoire. L'étude de la comédie nous force donc à nouveau à nous intéresser aux personnages âgés secondaires. Il convient maintenant de présenter les sous-genres comiques dans lesquels nous nous emploierons à analyser ces personnages âgés.

1.1. La comédie par le dégoût

Après le succès d'*American Pie* en 1999, Hollywood comprend que la comédie pour adolescents (*teenage comedy*) est un marché lucratif et plusieurs films du même genre font leur entrée au box-office les années suivantes. L'humour y est scabreux, le but est de choquer et de créer chez le spectateur dégoût et malaise mais toujours, c'est important, dans la mesure où ces deux réactions engendrent le rire sans basculer dans le répugnant et le déplaisant. Ce recours au dégoût fait du corps l'élément principal par lequel le comique s'accomplit. Geoff King, dans son chapitre consacré à ce qu'il appelle la *gross-out comedy* (que nous nous proposons d'appeler « la comédie *trash* ») note « un intérêt

répété pour les régions inférieures du corps et l'émission de fluides corporels »¹¹³. Loin d'être banni de ces comédies destinées aux jeunes, le personnage âgé y figure très souvent. Personnage mineur, il est présenté dans tout au plus deux scènes et rarement, c'est attendu, sous son meilleur jour. De *Road Trip* (Todd Phillips, 2000) à *American Wedding* (Jesse Byron Dylan, 2003) en passant par *Scary Movie 4* (David Zucker, 2006) ou encore *Old School* (Todd Phillips, 2003), la comédie pour adolescents fournit de nombreux exemples de personnages âgés rendus « dégoûtants » et risibles. Par quels procédés ces personnages deviennent-ils des générateurs de répulsion comique ? Nous tenterons, à travers une analyse de quelques scènes clefs, de les dégager et d'en expliciter le fonctionnement.

Nous nous intéresserons aussi à un deuxième type de personnage comique qui, si l'on s'en tenait strictement à nos critères de sélection, ne serait pas retenu en tant que personnage âgé. Il s'agit en effet de personnages âgés incarnés par des acteurs qui sont loin d'avoir atteint la barre des soixante ans mais qui, néanmoins, nous offrent une certaine caricature de la vieillesse qu'il serait dommage de négliger. Ce sont-là des personnages qui ont l'apparence de dames âgées mais sont en fait interprétés par des acteurs masculins de tout au plus quarante ans. Nous observerons trois personnages : Big Momma, la protagoniste de *Big Momma's House* et *Big Momma's House II* (respectivement Raja Gosnell, 2000 et John Whitesell, 2006), Granny Klump qui figure dans *The Nutty Professor II : The Klumps* (Peter Segal, 2000) et Madea le personnage créé par Tyler Perry et que l'on retrouve dans plusieurs films de la décennie (*Diary of a Mad Black Woman*, 2005, *Madea's Family Reunion*, 2006, *Madea Goes to Jail*, 2009), tous réalisés par Tyler Perry. Nous verrons que le corps âgé n'est jamais tant représenté que lorsqu'il est le produit d'un déguisement et nous regarderons comment se décline le vieillir au féminin, lorsque celui-ci est incarné par un acteur du sexe opposé qui plus est non-vieux.

Ces deux sous-genres de la comédie hollywoodienne ciblent un public jeune, et se caractérisent par le recours fréquent au dégoût comme générateur du rire¹¹⁴. Geoff King explique que le grotesque tel qu'il s'observe dans ces films se rapproche de ce que

¹¹³ « the repeated focus on lower regions of the body and the emission of bodily products ». King, *op.cit.*, 63.

¹¹⁴ *Ibid.*

Mikhaïl Bakhtine avait remarqué dans l'œuvre de Rabelais : « un mouvement vers le bas », une insistance toute particulière sur ce que le corps a et produit de plus matériel, et un basculement dans un « monde à l'envers » où les hiérarchies sont inversées, et par la même subverties par le grotesque¹¹⁵. Pour Bakhtine, sont concernés en premier lieu par le grotesque les éléments du corps qui débordent sur le monde, et qui agissent sur lui, ceux dit-il qui « sont le lieu où sont *surmontées les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde...* »¹¹⁶. La comédie hollywoodienne marque un intérêt explicite pour cet espace d'interaction entre le corps et le monde. Comme le souligne Geoff King, les films comiques qui apparaissent vers la fin des années 1990 (les deux exemples les plus célèbres étant *There's Something About Mary* (Peter et Bobby Farrelly, 1998) et *American Pie* (Paul et Chris Weitz, 1999)) et toute une série de comédies qui, dans les années 2000, s'inscrivent dans cette veine de comédie par le dégoût, frappent les esprits au moyen de scènes percutantes justement centrées sur ces régions du corps et ses productions matérielles qui dépassent les limites corporelles et touchent le monde : excréments et fluides corporels, orifices et organes génitaux, rapports sexuels et défécation, voilà les thèmes phares de ces films qui s'emploient à choquer pour générer l'effet comique. Le personnage âgé, nous le verrons, est un vecteur privilégié de ce grotesque du corps.

Voilà donc les différents types de films sur lesquels nous porterons notre attention dans cette partie consacrée à la comédie. Nous nous intéresserons à la manière dont la vieillesse se prête au mode comique. Quels sont les aspects de l'être vieux mis en avant et tournés en dérision ? Dans quelle mesure la vieillesse risible est-elle le résultat d'un décalage, d'une révocation des normes ? Quels sont, finalement, les procédés qui sous-tendent la représentation hollywoodienne de la vieillesse comique ? Nous nous interrogerons surtout sur l'importance du corps âgé, objet de dérision privilégié des *gross-out comedies* que nous évoquions plus haut. Mais concentrons-nous d'abord sur l'aspect de la vieillesse, sur l'impression visuelle que laissent sur le spectateur les personnages âgés comiques ; voyons, en somme, comment se donne à voir dans sa modalité comique l'être vieux hollywoodien.

¹¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance* (Paris : Gallimard, 1970) : 368.

¹¹⁶ *Ibid.*, 315 (italiques dans le texte).

1.2. L'accoutrement du vieillir

La vieillesse, lorsqu'elle sert la comédie hollywoodienne, se doit d'être visible, évidente et immédiatement reconnaissable. Ainsi, les personnages âgés ont-ils l'âge de la vieillesse ostensible, celle qui se voit sur le visage, chevelure blanche ou grise, sourires édentés, rides et traits marqués, et sur le corps, chairs flasques et raideur musculaire, jambes chancelantes et dos courbés. Autant d'indices physiques qui permettent au spectateur d'identifier instantanément le personnage vieillissant mais que la comédie hollywoodienne renforce encore par l'ajout de signes supplémentaires, et ce par le costume. C'est toute une sémiotique de la vieillesse qui est mise en œuvre dans ces films comiques où la représentation du vieillir est de l'ordre de la caricature.

Nombreux sont ceux qui ont souligné le rôle essentiel que joue le costume dans le texte cinématographique. Jane Gaines, auteur d'un article consacré aux liens qui existent entre la narration cinématographique et les costumes, explique que le costume a vocation de distinguer le personnage qui le porte, de le faire identifier par le spectateur « en un mouvement symbolique rapide et efficace »¹¹⁷. Le costume, donc, fait voir et révèle le personnage et le corps du personnage, il est l'outil d'une opération visuelle et il sert à renseigner le spectateur sur l'identité du personnage. Il y a, à travers le costume, production de sens, transmission d'information. Enfin, il est un système de signes qui guide le spectateur dans sa perception du personnage et oriente son regard.

Stella Bruzzi pousse plus loin encore cette idée du costume comme créateur de sens. Selon elle, « les vêtements existent eux-mêmes comme un discours qui n'est pas entièrement dépendant de la structure narrative ou du personnage pour faire sens »¹¹⁸. Ainsi voit-elle dans les vêtements du personnage des signifiants « évocateurs et complexes » qui « imposent, plus qu'ils n'absorbent du sens »¹¹⁹. Nous rejoignons Stella Bruzzi sur ce point. Certes, le costume et les accessoires servent l'identification du

¹¹⁷ « The dress should place a character quickly and efficiently, identifying her in one symbolic sweep ». Jane Gaines, « Costume and Narrative » dans Jane Gaines et Charlotte Herzog (éd.) *Fabrications, Costume and the Female Body* (New York (NY) : Routledge, 1990) : 188.

¹¹⁸ « clothing exists as a discourse not wholly dependent on the structures of narrative or character for signification. » Stella Bruzzi, *Undressing Cinema, Clothing and Identity in the Movies* (Oxford : Routledge, 1997) : XVI.

¹¹⁹ « evocative and complex signifiers [...] able to impose rather than absorb meaning ». *Ibid.*, XIV.

personnage et surtout, nous le verrons, imposent sur lui la marque de la vieillesse. Ce n'est pas là, cependant, sa seule fonction. Si Bruzzi considère les habits à l'écran comme un langage propre qui, indépendamment de l'histoire et du personnage, existent comme discours esthétique, nous y verrons également plus qu'un accessoire narratif, un instrument du comique, un élément du rire.

Penchons-nous d'abord sur la fonction informative du costume et sur son rôle dans la dénotation de l'être-vieux. Les comédies visant un public majoritairement masculin et jeune (principalement les comédies pour adolescents et les *gross-out comedies*) fournissent d'intéressants exemples de personnages âgés qui, parce qu'ils sont subalternes et ne bénéficient pas de beaucoup de temps à l'écran, et parce qu'ils sont l'objet d'une représentation presque caricaturale, portent sur eux les signes de la vieillesse ostensible.

L'homme âgé est généralement moins représenté que la femme dans ces comédies où l'être vieux est dépeint sur le ton de la moquerie. L'accent est mis sur sa faiblesse physique et sa passivité. Les éléments vestimentaires qui habillent l'homme âgé incluent la chemise à carreaux boutonnée jusqu'au cou, un cardigan trop grand, un pantalon large et, lorsqu'il n'est pas à l'extérieur, un pyjama ou une robe de chambre. Ce sont-là non seulement les habits d'un autre temps¹²⁰, mais aussi ceux de quelqu'un qui privilégie le confort à l'allure. Mais surtout, c'est au travers des accessoires qu'est signifiée la sénescence masculine. On lui trouve associé tout un attirail d'objets : déambulateur, canne, sonotone ou lunettes à double foyer, qui renvoient tous au déclin du corps, à une corporalité déficiente.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Patrick Cranshaw (né en 1919) incarne Blue, un octogénaire qui passe ses journées assis sur un banc à regarder circuler les voitures, jusqu'au jour où il se retrouve enrôlé dans une confrérie. *Old School* (Todd Phillips, 2003).

¹²⁰ Nous avons conscience que la mode fonctionne en cycles et que ce qui est considéré démodé au début des années 2000 est appelé, une décennie plus tard, à être qualifié de « branché » par la tendance « *hipster* ». Malgré cela, c'est l'association du corps vieillissant et de ces vêtements qui amène le spectateur à voir ces derniers comme le symbole d'un temps passé.

Comme c'est souvent le cas, l'étude du personnage hollywoodien féminin, et notamment de son apparence, relève d'enjeux bien différents de ceux qui concernent les personnages du sexe opposé. De manière générale, la femme âgée, telle qu'elle est représentée dans le film comique hollywoodien, s'apparente à ce que la sociologue Elizabeth Markson appelle « la femme âgée bonne ou bienveillante »¹²¹. Elle correspond au stéréotype traditionnel de la grand-mère et en arbore tous les attributs. Markson cite la robe d'intérieur et le tablier comme indices de son appartenance à la sphère domestique. La femme âgée est l'archétype de la femme d'intérieur¹²². Un accoutrement, donc, qui fait du foyer familial et de la sphère privée son domaine privilégié et par conséquent la donne à voir comme inadaptée à la sphère publique. Cette « bonne grand-mère » porte aussi sur les épaules un châle ou un gilet de laine qui, comme l'indique Markson, sont les signes de sa santé fragile. Enfin, nous ajouterons à cette panoplie l'inévitable motif floral et ses couleurs pastel qui sont, eux, le signe visuel d'une sentimentalité exacerbée et d'une féminité à la fois innocente et démodée. Nombreux sont ceux qui ont critiqué cet accoutrement qui attribue au personnage âgé féminin un aspect suranné. Elle est, surtout dans les comédies qui nous concernent ici, l'ambassadrice du mauvais goût et devient, par association, une faute de goût elle-même.

Enfin, un dernier constat s'impose, l'habit ne sert certainement pas la mise en valeur du corps âgé féminin qui est caché et auquel on nie toute « désirabilité » et sexualité. Ces représentations correspondent à une image traditionnelle de la femme âgée comme être asexué. A ce propos, Ann Kaplan, dans un article consacré à l'articulation au cinéma de la mode et du corps de la femme âgée,¹²³ nous dit: « les vêtements représentaient le corps de la femme âgée comme asexuée (...) plutôt que comme un objet du désir. »¹²⁴ Voilà un point sur lequel nous reviendrons dans une partie consacrée à la sexualité des seniors comme élément du comique.

¹²¹ « the 'good' or benevolent aging woman » dans Elizabeth Markson « The Female Aging Body through Film » in C. A. Faircloth, (éd.) *Aging Bodies: Images and Everyday Experience* (Walnut Creek (CA): AltaMira, 2003) : 82.

¹²² Markson insiste sur ce qu'elle appelle « housewifery ». *Ibid.*

¹²³ Ann E. Kaplan, « Un-fashionable Age : Clothing and Unclothing the Older Woman's Body on Screen » dans Adrienne Munich (éd.) *Fashion in Film* (Bloomington (IN) : Indiana University Press, 2011).

¹²⁴ « Clothes represented older females as sexless and passively watching life go by rather than as the object of desire. » *Ibid.*, 322.

1.3. Arrêt sur image : le visage grotesque de la vieillesse

Voyons désormais comment le costume ou les accessoires produisent du sens, en-dehors même de toute fonction narrative, comme le suggère Stella Bruzzi. Nous l'avons vu, le costume agit comme système sémiotique. Partons d'une image et tentons de déchiffrer les signes qui dénotent l'être vieux au féminin. L'image que nous nous proposons d'étudier est tirée de *Date Movie* (Jason Friedberg et Aaron Seltzer, 2006), une parodie de la comédie romantique hollywoodienne qui raconte, en détournant les procédés et les clichés du genre communément appelée en anglais le *chick flick*¹²⁵, la relation amoureuse des deux jeunes protagonistes : Julia et Grant. Le personnage âgé qui figure sur la photographie est la voisine esseulée de l'héroïne. Dépourvue de nom, elle est désignée au générique par l'expression « *the old cat woman* » et n'est présente que dans trois scènes du film. Elle s'apparente donc à un non-personnage caractérisé par sa condition de femme âgée et, nous y reviendrons plus longuement plus tard, sa perversité sexuelle.



« *The old cat woman* » incarnée par Beverly Polcyn (née en 1927).
Date Movie (Jason Friedberg et Aaron Seltzer, 2006)

Commençons par observer le visage de notre personnage, visage dont la mise en scène s'emploie à accentuer les traits. Il est souligné à la fois par le dossier du fauteuil à l'arrière-plan et par un double encadrement : celui du châssis de la fenêtre d'une part, et celui plus resserré que forment les bigoudis. Le visage est marqué par un rictus qui tient bien plus de la grimace que du sourire et, agrémenté qu'il est d'un maquillage criard, il n'est pas sans rappeler le déguisement du clown. Le maquillage, qui dans la culture occidentale marquée par l'iconographie hollywoodienne est perçu comme le complice

¹²⁵ L'expression anglaise « *chick flick* » fait référence au public ciblé par ces comédies sentimentales : les jeunes filles, communément surnommées « *chicks* » en langage familier.

de la femme, ce qui l'embellit et sert son pouvoir séducteur, se retourne ici contre celle qui le porte. Est-ce le fait d'être appliqué sur un visage âgé ? Ou serait-ce l'expression grimaçante qui ôte au maquillage sa fonction d'embellisseur et en fait au contraire l'outil de la laideur ? Ou encore est-ce la combinaison d'éléments essentiellement liés à la sphère intime (les bigoudis, la chemise de nuit) qui donne cette impression d'une apparence incohérente, touchant presque à la bizarrerie ou à l'absurde ? Quoi qu'il en soit, le maquillage dessert ici notre personnage âgé et concourt à lui donner un aspect grotesque.

Arrêtons-nous un instant sur l'accessoire central de ce costume : les bigoudis. Ils sont eux aussi à l'origine du basculement dans le ridicule de cette image de l'être-vieux. Tentons de déchiffrer ce signe¹²⁶ en décortiquant les implications et le réseau de références culturelles que peut générer la représentation de cet objet. L'objet justement, l'ensemble des bigoudis, correspondrait dans la terminologie barthésienne au « signifiant ». Nous procéderons en partant du plus général, en commençant donc par l'objet en lui-même. Si on l'isolait provisoirement, probablement le premier niveau de sens proviendrait de son utilisation. Cela fait partie d'un savoir commun : les bigoudis servent à modeler les cheveux dans un but esthétique. A cela s'ajoute la notion qu'ils sont presque exclusivement destinés aux femmes, et utilisés par elles. Enfin, on y trouvera aussi l'idée qu'ils sont plus généralement associés à des femmes d'âge mûr, et ce à plus forte raison si on le considère de nos jours, où la technologie et les fers à friser ont rendu le bigoudi obsolète. Il n'est pas encore doté d'une dimension comique puisque envisagé en tant que tel, isolé de tout contexte, il ne peut déclencher le rire parce qu'il ne convoque pas l'humain.

Intégrons désormais l'humain dans notre analyse et, dans un deuxième mouvement, imaginons le bigoudi porté par une personne. Il dispensera dès lors une première dose de comique. Suivant la théorie de Bergson toujours, on y verra quelque chose de similaire au déguisement : c'est le mécanique « plaqué sur du vivant »¹²⁷. Mais le mécanique ici, c'est aussi ce qui est attendu : le cliché. Enfin, le comique proviendrait

¹²⁶ La terminologie utilisée par Roland Barthes dans « Rhétorique de l'image » nous semble bien se prêter à l'analyse d'une photographie tirée d'un arrêt sur image. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, Vol. 4, No. 1, (1964) : 40 – 51.

¹²⁷ Bergson, *op. cit.*

aussi d'une certaine transgression liée au fait que l'utilisation des bigoudis, justement parce qu'ils donnent une allure risible au sujet qui les porte, est considérée comme une pratique n'intervenant que dans l'intimité.

Revenons désormais à l'image initiale et tentons, maintenant que nous avons dégagé les différentes notions qui forment notre représentation sociale des bigoudis, d'en expliquer la portée comique dans ce contexte précis. Leur pouvoir de ridicule est-il renforcé par le fait même qu'ils sont portés par un sujet âgé? Une première source du comique provient d'un effet visuel. Nous avons déjà mentionné le caractère grotesque de ce visage vieillissant qui, conjugué à cette impression de déguisement, renforce l'effet comique de cette image de la vieillesse. Mais surtout, à l'origine de cet effet comique se trouve la mise en parallèle d'une part de la fonction première du bigoudi et d'autre part du sujet vieillissant qui les porte. Faisons intervenir cette fonction, qui est d'arranger la chevelure avec l'objectif de rendre beau, et l'on verra immédiatement que notre dame âgée est peu pourvue de la matière première concernée par le bigoudi. L'objet censé embellir les cheveux ne sert qu'à accentuer ici leur rareté, leur finesse et leur couleur incertaine. L'entreprise paraît vaine et dérisoire. La finalité esthétique de l'objet lui est niée lorsque ce dernier est associé à la vieillesse grimaçante du personnage. Le regard du spectateur devient donc transgressif, d'autant plus qu'il infiltre la sphère intime d'une personne âgée. Comme nous le verrons plus tard, Hollywood montre une farouche réticence à s'aventurer sur le territoire tabou de l'intimité de la personne âgée sauf, lorsque celle-ci fait l'objet du comique.

L'accessoire a ici une portée signifiante qui va au-delà du simple apport d'information narrative car il est en lui-même un élément comique de par les différentes implications qu'il catalyse dans l'esprit du spectateur. On est, semble-t-il, dans le cas du procédé comique d'inversion dont parlait Bergson, avec « interversion de rôles et [...] une situation qui se retourne contre celui qui l'a créée »¹²⁸. A nouveau, un moyen d'embellissement se retourne contre le personnage, et devient finalement le signal de sa laideur. On rit de l'absurdité d'une entreprise présentée comme entièrement vouée à l'échec : celle qui consiste à rendre la vieillesse désirable. Dans cette scène, le personnage

¹²⁸ Bergson, *op. cit.*

exprime en effet un désir sexuel. Ainsi l’empreinte du désir sexuel qui se pose sur le visage de la vieillesse devient un rictus grimaçant. Nous en arrivons ici à ce que nous avons voulu démontrer au travers de l’analyse de cette image : la vieillesse, lorsqu’elle est l’objet d’une représentation, lorsqu’elle est, donc, signifiée, agit à la fois comme force signifiante supérieure et globalisante. Elle s’étend à tout ce qui la touche, elle peut transformer, nuancer, ou inverser les significations, mais elle les complexifie toujours. Les objets, les signes qui lui sont liés se déclinent à l’aune de la vieillesse et, par simple assimilation à l’être vieux, se trouvent détournés, transfigurés. Dans les comédies qui visent le public jeune, la vieillesse impose une marque négative : le maquillage posé sur le visage âgé crée la laideur, les bigoudis deviennent agent du grotesque, le désir sexuel assimilé à la vieillesse s’exprime sous forme d’une contorsion disgracieuse du visage. La vieillesse, parce qu’elle est de nature à convoquer dans les esprits tout un ensemble complexe d’implications, de références, d’associations et de préjugés se pose, dans un art porté par la recherche d’une connivence avec un public non-vieux en force sémiotique.

2. PROTHESES ET PERRUQUES : LA VIEILLESSE EN MASCARADE

Signifier la vieillesse par le costume est l’un des enjeux primordiaux des comédies dont l’acteur principal, bien qu’ayant tout juste atteint la quarantaine, incarne à l’aide d’un déguisement lourd et très élaboré un personnage âgé. L’immense succès que fut *Mrs Doubtfire*¹²⁹ au début des années 1990 ne manqua pas d’inspirer la création de plusieurs personnages sur le même modèle qui, à leur tour, connurent une importante popularité.

En 2000, Eddie Murphy revêt, pour la deuxième fois, le costume de Sherman Klump, sa version obèse du *Nutty Professor* qu’avait incarné Jerry Lewis en 1963. C’est néanmoins la famille du héros qui est mise en avant dans cette suite intitulée : *The Nutty Professor II : The Klumps* (Peter Segal, 2000). Comme le titre, la bande-annonce du film insiste sur la multitude de personnages qu’Eddie Murphy réussit à interpréter et accorde une grande place à la grand-mère libidineuse de Sherman, « Granny Klump ». Les promoteurs du film ont jugé bon de mettre l’accent sur ce personnage âgé qui, de par

¹²⁹ *Mrs Doubtfire* (Chris Columbus, 1993) arriva en deuxième position dans la liste des films les plus populaires de l’année 1993.

son discours non-censuré et ses comportements outrageux, est promesse de comédie et devient donc un argument de vente efficace.

La même année, le personnage éponyme de *Big Momma* créa l'événement. C'est le comédien Martin Lawrence qui tient ici le rôle principal, celui d'un officier de police forcé de se travestir en grand-mère corpulente afin de résoudre une affaire criminelle. Les scènes comiques du film sont la conséquence de ce travestissement qui, contrairement à celui d'Eddie Murphy dans *The Nutty Professor II*, est intra-diégétique : l'effet comique naît du fait que le costume de Big Momma ne suffit pas à dissimuler entièrement la vraie nature d'homme viril dans la force de l'âge de celui qui le porte. C'est sur le même type d'humour que repose la suite du film sorti en 2006, dans laquelle Big Momma reprend du service dans le rôle, cette fois-ci, d'une gardienne d'enfants.

Enfin, un troisième personnage du même type fera l'objet de notre attention : Madea, la « grand-mère justicière »¹³⁰, apparut sur les écrans américains en 2005 après une carrière de plusieurs années en tant que personnage de théâtre. Créée et incarnée par Tyler Perry, Madea est la protagoniste de plusieurs pièces, films et livres, et a valu à son créateur de devenir, au début du XXI^e siècle, l'un des géants de *l'entertainment* aux États-Unis¹³¹. Ce dernier, qui assume de multiples casquettes, est à la fois dramaturge, écrivain, comédien, réalisateur et producteur, et se pose en auteur de ses films dont les titres sont par ailleurs toujours précédés de la mention de son nom : *Tyler Perry's Madea Goes to Jail*. Un statut d'auteur qui lui permet de faire exister son personnage en dehors du cadre de la fiction puisque Madea outrepassé régulièrement sa condition de personnage de théâtre ou de cinéma, comme en 2007 lorsqu'elle publie ses mémoires dans un livre¹³² préfacé par Tyler Perry lui-même, ou encore lorsqu'elle est l'invitée d'Oprah Winfrey pour faire la promotion de son film *Madea's Family Reunion*. Madea est un personnage résolument

¹³⁰ « *Madéa, grand-mère justicière* » est le titre français du film *Diary of a Mad Black Woman* (Tyler Perry) sorti en 2005. Bien qu'il n'ait jamais été diffusé dans les cinémas français, le film est disponible en DVD.

¹³¹ En 2011, Tyler Perry figura en première place de la liste diffusée par le magazine *Forbes* des hommes les mieux payés de l'industrie de *l'entertainment*. <http://www.forbes.com/pictures/mfl45gmei/tyler-perry-5/#content> (consulté le 01 décembre 2017).

¹³² Tyler Perry, *Don't Make a Black Woman Take Off her Earrings, Madea's Uninhibited Commentaries on Love and Life* (New York (NY) : Riverhead Books, 2007).

comique de par son franc-parler, sa stature imposante et l'ascendant physique que celle-ci lui octroie sur quiconque ne va pas dans son sens.

Madea, Big Momma et Granny Klump sont donc toutes trois le résultat d'une usurpation de la vieillesse. L'imposture est revendiquée et met à l'honneur le comédien sous le costume, dont la performance d'acteur est saluée et présentée comme le principal générateur de comédie. Etant donné que ces personnages ne sont pas incarnés par des acteurs âgés, c'est en majeure partie au travers du costume et des accessoires que la vieillesse est signifiée visuellement. Les vêtements sont ceux que l'on associe au stéréotype de la femme âgée au foyer : la robe ou le tablier d'intérieur, presque systématiquement à motif floral, sont des éléments indispensables de l'accoutrement de ces personnages. Nous l'avons vu, cet habit sert deux fonctions : il établit d'emblée le personnage dans le rôle que l'on assigne traditionnellement aux femmes âgées, celui de la grand-mère nourricière, et témoigne également du décalage entre ce personnage qui semble appartenir à un autre temps et le monde qui l'entoure.

Outre la robe à fleurs, ce sont les prothèses qui transforment ces jeunes quadragénaires en dames âgées. Toutes trois offrent une vision intéressante du vieillir physique au féminin. Masques de silicone ridés couverts d'un épais maquillage, combinaisons en latex et perruques blanches permanentées, les procédés de transformations sont relativement similaires d'un personnage à l'autre. Chacun d'entre eux a néanmoins sa particularité physique. Big Momma est conforme à l'adjectif que comporte son sobriquet : elle affiche une corpulence flasque et encombrante. Madea surprend par sa taille imposante et sa force physique. A l'inverse, le corps de Granny Klump est limité et fatigué, sauf lorsqu'elle est mue par son insatiable appétit sexuel.

Les corps « âgés » de nos trois protagonistes sont le fruit d'un déguisement que les cinéastes et leur équipe mettent un point d'honneur à élaborer de sorte qu'il soit le plus réaliste possible. Il n'est donc pas surprenant que ces faux corps de silicone soient mis à l'avant-plan pour servir la comédie. Bien qu'ils soient drapés de tissus démodés, ils comptent parmi les seuls exemples, dans le cinéma hollywoodien, de corps vieillissants montrés en mouvement. C'est justement parce qu'ils ne sont qu'une imitation du vieillir que ces corps sont autorisés à s'animer à l'écran et à afficher le ballottement de leurs chairs lâches. C'est là l'un des composants principaux de ce type de comédie. Le

personnage a non seulement l'apparence d'une femme âgée corpulente, ce qui d'emblée connote une corporalité diminuée, mais aussi les robes à fleurs de la femme au foyer, ce qui lui vaut d'être catalogué comme une figure maternelle sentimentale, inadaptée au monde extérieur et en retard sur son temps. Elle est en fait une image de la faiblesse. C'est lorsque les actions de nos protagonistes contredisent cette image, qui s'avère avoir trompé ceux trop prompts à y voir un moyen d'imposer leur domination, que naît l'effet comique.

2.1. Big Momma

Sous l'habit de Big Momma, l'agent Malcolm Turner se trouve fréquemment aux prises avec des brutes qui font des plus faibles leurs victimes. Le petit garçon qui vit chez Big Momma se plaint auprès de cette dernière des adolescents qui prennent d'assaut le terrain de basketball public. Il n'en faut pas plus pour convaincre Big Momma de passer sa panoplie de basketteuse. Le couple enfant/dame âgée défie les jeunes garçons arrogants qui sont bien incapables d'envisager la possibilité d'une défaite contre de tels adversaires. Sous les yeux des passants stupéfaits, Big Momma use sans complexe de ses rondeurs pour repousser l'ennemi et se frayer un chemin vers le panier. Elle finit par marquer le point de la victoire avec une maîtrise et une aisance physique qui ne manquent pas de déconcerter les spectateurs et, bien entendu, ses adversaires médusés.

Dans une scène similaire, Big Momma venge à nouveau les faibles, mais cette fois ce sont des dames âgées qui sont les victimes d'un instructeur d'auto-défense. Celui-ci prend un malin plaisir à maltraiter ses élèves lors des démonstrations, jusqu'à ce que Big Momma se porte volontaire. Le spectateur sait à quoi s'attendre : la vieille dame, qu'il sait être un policier versé dans les techniques de combat, va punir l'instructeur pour le traitement qu'il inflige à plus faible que lui et, par la même occasion, donner une vraie leçon d'auto-défense à ses camarades.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Big Momma (Martin Lawrence) prend des cours d'auto-défense et s'apprête à donner une leçon de combat à l'instructeur. *Big Momma's House* (Raja Gosnell, 2000)

Une fois de plus, le costume joue un rôle important : Big Momma est engoncée dans un caleçon en lycra bleu électrique qui accentue les formes improbables de sa silhouette rebondie et elle arbore fièrement de petits ours en peluche imprimés sur son t-shirt qui l'apparentent à un être bienveillant, doux et affectueux et donc, par extension, inoffensif.

Tout l'enjeu d'une telle scène repose sur l'apparence du personnage qui doit sembler suffisamment ridicule, dépassé et impuissant pour générer chez ceux qui se laissent duper par cette fragilité trompeuse les comportements persécuteurs pour lesquels ils seront punis. Si le spectateur s'amuse de cette image, c'est d'une part parce qu'il y voit la dimension ridicule, presque clownesque, du personnage mais aussi parce qu'il se plaît à y reconnaître, sous l'accoutrement, le comédien star du film. S'ajoute à cela l'anticipation que crée la situation d'injustice dont est témoin le personnage. Le spectateur, coutumier du code moral hollywoodien, sait bien que plus la victime est humiliée et opprimée, plus la punition de son bourreau sera sévère. Arrive ensuite le moment où Big Momma entre en action. C'est lorsque l'instructeur tente de l'agresser que celle qu'il avait prise pour une vieille dame sans défense montre sa capacité à le maîtriser physiquement. A l'instar des camarades de Big Momma, le spectateur se délecte de cette revanche : l'humiliation de l'agresseur est complète, il est vaincu par une femme, une femme âgée qui plus est. Rajoutons encore qu'elle est obèse et qu'entre deux assauts, elle se permet quelques pas de danse frénétiques.

2.2. Madea

Le personnage de Madea se fait, elle aussi, protectrice des plus faibles. Elle diffère pourtant de Big Momma en plusieurs points. Le premier, nous l'évoquons plus tôt, concerne son statut de vieille dame : en effet, Madea est une femme âgée, contrairement au personnage de Big Momma que l'on sait être un personnage masculin, lui-même appartenant à la diégèse, sous les habits d'une femme âgée. Autre différence notable : si Big Momma se présente de prime abord comme une figure maternelle inoffensive et bienveillante, Madea se caractérise d'emblée par son énergie brutale et son autorité sans faille. Habitée des quartiers difficiles d'Atlanta, Mabel Simmons de son vrai nom est une grand-mère qui règne en maîtresse sur sa maison et met un point d'honneur à ne jamais se laisser faire. Au sein de son clan familial, qui s'apparente à un système

matriarcal, elle est une figure d'autorité vers qui les plus démunis se tournent pour demander conseil et asile. Elle affiche aussi simultanément une arrogance effrontée et le comportement d'une délinquante juvénile que son avocat de neveu (lui aussi interprété par Tyler Perry) tente désespérément de défendre. Ces deux côtés de la personnalité de notre grand-mère justicière se combinent pour donner l'image d'une femme âgée puissante et indépendante.

Madea ne se soumet à rien ni à personne, elle enfreint impunément la loi, fait preuve d'un franc-parler désinvolte et souvent déplacé, mais surtout elle aime punir violemment quiconque s'en prend à elle ou à ses protégés. Elle enseigne notamment aux femmes trompées, blessées ou humiliées par leur conjoint comment se défendre par la violence et n'hésite pas à inciter l'une de ses disciples à ébouillanter son fiancé violent avant de le frapper avec une poêle brûlante. La jeune femme applique les conseils de son aînée et se libère avec force de la domination de son partenaire. La scène, à l'instar de ces films dont Madea est protagoniste, repose sur l'association étrange d'un ton résolument moralisateur et d'une violence visuelle frappante. Cependant, Madea ne se contente pas de prôner la violence physique, elle en fait aussi régulièrement usage.

Dans *Madea Goes to Jail* (Tyler Perry, 2009), elle se trouve confrontée à une jeune femme blanche qui, au volant d'une luxueuse voiture de sport, lui vole sa place de parking. Cette dernière se comporte de manière odieuse, ce qui est important pour le bien du

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Madea, une cigarette à la main, se fait arrêter par la police, non sans opposer une résistance physique. *Madea Goes to Jail* (Tyler Perry, 2009)

spectateur qui devra se réjouir de la punition magistrale que lui infligera celle qu'elle persiste à appeler dédaigneusement « la vieille »¹³³. Le spectateur, qui connaît le mauvais caractère de Madea et a déjà été témoin de ce dont elle est capable, peut alors profiter pleinement des représailles qui laisseront la persécutrice en position de faiblesse à son

¹³³ Madea appelée « Old lady » dans *Madea Goes to Jail* (Tyler Perry, 2009).

tour. En l'occurrence, Madea se sert d'un élévateur pour déplacer la voiture de luxe et la laisse retomber sur son toit devant les yeux médusés de sa propriétaire. Madea quitte la scène avec un superbe roulé-boulé sur le capot de sa propre voiture qui, les pneus crissant, emporte au loin notre justicière hors-la-loi.

Loin d'être un fardeau, donc, le corps de Madea, vieillissant certes mais à la fois puissant, fait sa force. C'est de la confrontation entre l'aspect de la vieille femme, généralement associé à un comportement passif et docile, et l'énergie physique que déploient ces personnages que provient l'effet comique dans ces films. Ce décalage entre une certaine image archétypale de la vieille dame et un comportement agentif fort est mis en scène dès le début de *Big Momma's House* : un agent du FBI observe Big Momma (la vraie cette-fois, celle qui sera plus tard remplacée par l'agent Turner) et s'émerveille de la scène qu'il a sous les yeux : « Scène classique, une vieille dame raffinée qui taille ses rosiers »¹³⁴. S'ensuit immédiatement un plan plus rapproché de Big Momma qui, comme pour signifier physiquement le renversement de ce modèle dominant, se retourne brusquement portant un petit chien à bout de bras qu'elle jette violemment par-dessus le grillage, non sans le menacer d'en faire un hot-dog s'il s'aventurait à nouveau dans son jardin. C'est bien l'énergie du personnage, sa force et sa violence qui sont au cœur de ce qui constitue une infraction à la norme et génère le comique.

Il ressort donc de l'observation de ces caricatures de la vieillesse que ce n'est pas le déclin physique de la personne âgée qui crée la dimension comique du personnage, bien au contraire. Ce sont les images de corps vieillissants vigoureux qui sont à l'origine de ce décalage comique. Force est d'admettre, néanmoins, que ces images de femme âgées aguerries n'ont qu'une portée limitée, puisque le spectateur n'oublie pas le comédien qui se trouve sous la perruque et les prothèses. La transgression est là, tout de même, elle se fait par l'image et tient sa force de l'impact visuel qu'elle a sur le spectateur, mais elle est contrebalancée et par là même limitée par la nature équivoque de cette représentation de la vieillesse que le spectateur sait être usurpée.

¹³⁴ « What a classic scene : a genteel old lady pruning her roses. » *Big Momma's House* (Raja Gosnell, 2000).

2.3. Granny Klump

Revenons désormais au troisième exemple que nous évoquions plus haut : le personnage de Granny Klump, interprété par Eddie Murphy. La parodie de la vieillesse repose ici sur un tout autre type de vigueur corporelle. Elle fait montre d'attitudes similairement impertinentes et brutales, mais ce n'est pas son corps qui lui donne l'ascendant sur ses adversaires, c'est au travers de violences psychologiques qu'elle les domine. Son gendre (aussi interprété par Eddie Murphy) est celui qui pâtit le plus de sa répartie cinglante. Il convient ici de noter ce trait commun à nos trois personnages, ils sont tous trois l'incarnation d'un stéréotype prégnant dans la culture américaine depuis la fin de l'esclavage, celui de la figure maternelle noire appelée en anglais *the mammy*¹³⁵. La question du corps est centrale dans cette image de la féminité noire qui se caractérise, comme l'explique Kimberly Wallace-Sanders, par son imposante corpulence, sa couleur de peau très foncée et une certaine force physique¹³⁶. Big Momma, Madea et Granny Klump sont des descendantes des « Mamas » noires que l'actrice Hattie McDaniel¹³⁷ a campées à plusieurs reprises dans les années 1930. S'ajoutent à ce stéréotype des traits de caractères perçus comme typiques de la femme noire américaine, notamment une certaine insolence et une tendance castratrice. Les chercheurs qui se sont penchés sur la question font remonter les origines de ce pouvoir dévirilisateur de la femme noire à la société esclavagiste. En effet, les femmes esclaves, en particulier celles qui travaillaient comme domestiques, de par leur proximité avec les maîtres de la plantation et leurs enfants, occupaient dans cette société où les hommes noirs étaient tenus en soumission par un travail harassant dans les champs un rôle significatif, souvent plus influent que celui de leurs maris¹³⁸.

Beaucoup ont dénoncé ces représentations stéréotypées qui, d'après Stephane Dunn, ont disposé le public à assimiler « l'association de l'obésité, de la peau noire et de

¹³⁵ Kimberly Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory* (Ann Arbor (MI) : The University of Michigan Press, 2008).

¹³⁶ *Ibid.*, 5.

¹³⁷ Le personnage le plus célèbre qu'elle ait incarné, la gouvernante de l'héroïne Scarlett O'Hara dans *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939) se nommait justement « Mammy » et lui valut un oscar en 1940, le premier décerné à un interprète afro-Américain.

¹³⁸ Shirley Ann Hill, *Black Intimacies: A Gender Perspective on Families and Relationships* (Walnut Creek (CA) : AltaMira Press, 2005).

la féminité au comique, à l'absurde et au ridicule »¹³⁹. Selon elle, ces personnages travestis seraient un moyen pour l'homme de « neutraliser la figure maternelle noire castratrice qui menace grandement la force et les revendications de pouvoir de la masculinité noire »¹⁴⁰. Elle poursuit en citant Cynthia Fuchs et rappelle que ces films sont mûs par « la terreur du vieillissement et de la faiblesse, la terreur de paraître efféminé, une terreur, en somme, de tout ce qui chez les femmes diffère des hommes : leur corps doux, leurs émotions, leurs fluides, leurs désirs et exigences »¹⁴¹. L'exemple de Granny Klump est, à ce titre, une parfaite illustration de la peur, voire répulsion, que peut engendrer chez l'homme l'idée de l'être-vieux féminin.

Sa caractérisation est fondée sur son âge avancé et à nouveau le costume contribue largement à créer l'image de la vieille à la fois surannée et absurde. Les prothèses, quant à elles, accentuent exagérément l'impact de la gravité sur le corps vieillissant, en particulier sur cette partie du corps dont les représentations dans ces films cristallisent tout le dégoût que provoque le corps de la femme âgée : les seins. Big Momma déplore leur manque de discipline :



Dans une scène au ralenti, Granny Klump (Eddie Murphy) court sans prêter attention à sa poitrine tombante qui rebondit amplement. *The Nutty Professor II : The Klumps* (Peter Segal, 2000)

« Quand on arrive à mon âge, ils sont comme des chiens de rue, si on ne les tient pas en laisse, ils cavalent un peu partout dans le quartier »¹⁴². Le même problème se pose à Madea qui, après chacune de ses confrontations musclées, se doit de réarranger sa poitrine. Mais cette fascination teintée de répulsion pour les seins tombants de la femme

¹³⁹ «... consumers are primed to connect the melding of fat, dark skin and femaleness to the comic, the absurd and the ridiculous », Stephane Dunn, « Black Masculinity in Big Mama Disguise », dans Jamel Santa Cruz Bell et Ronald L. Jackson II, (éd.) *Interpreting Tyler Perry : Perspectives on Race, Class, Gender and Sexuality* (New York (NY) : Routledge, 2014) : 58.

¹⁴⁰ « ... through the Big Mama disguise, Black men neutralize the castrating Black maternal figure that looms large as a threat to Black masculinity. » *Ibid.*, 58.

¹⁴¹ Cynthia Fuchs, « Big Momma's House », *Popmatters*. L'article est accessible à l'adresse suivante : <http://www.popmatters.com/review/big-mommas-house/> (consulté le 15 novembre 2015).

¹⁴² Granny Klump évoque sa poitrine indisciplinée : « When you get to be my age, they're like yard dogs. If you don't put 'em on a leash they'll just roam all over the neighborhood »! *The Nutty Professor II : The Klumps* (Peter Segal, 2000).

âgée n'est jamais aussi manifeste que lorsqu'on étudie le personnage de Granny Klump. Ses seins font l'objet de plusieurs commentaires tout au long du film, et notamment des moqueries de son gendre qui les qualifie de « vieilles sacoches »¹⁴³. Elle-même ne sait plus que faire de ces appendices encombrants et indisciplinés :

Vous savez, je me demande si je vais pas faire un peu de chirurgie aussi. L'autre jour, je sortais de la douche, je me baisse pour attraper une serviette, et là j'ai ressenti une douleur aigüe dans ma poitrine. Une douleur fulgurante qui est passée de ma poitrine à mon dos, et le long de ma colonne vertébrale. J'me suis dit 'Mon dieu !' Et j'ai vraiment cru que j'allais y rester. Je me penche et je regarde ce qui se passe, et bien j'étais en train de marcher sur mon propre nichon.¹⁴⁴

Que nous dit cette anecdote sur la corporalité de la femme âgée ? Plusieurs points méritent d'être soulevés. Tout d'abord, il est suggéré que le sujet âgé a perdu la conscience précise de son corps. Granny Klump s'inflige elle-même une douleur corporelle, elle ressent cette douleur, arrive même à la localiser vaguement, mais ne comprend pas que c'est une autre partie de son corps qui est la cause même de sa douleur. Le corps que la vieillesse a altéré serait donc devenu difficile à percevoir et à assimiler, il n'est plus un tout pertinent qui fonctionne comme un, mais plutôt un ensemble de membres agissant de manière isolée, presque mécanique, et sur lesquels la personne âgée n'a qu'un contrôle très limité. Dans un deuxième temps, il faut considérer ce qui est dit des seins, ce que le personnage envisage ici de rectifier grâce à la chirurgie. Ils sont imaginés comme tombants, à tel point qu'ils reposent sur le sol, et puisqu'il semblerait que l'on puisse marcher dessus sans vraiment sans rendre compte, on ne peut que conclure que de ce qui fut un sein, il ne reste plus qu'une poche de peau étirée que le temps aurait vidé de toute substance, et par conséquent dépourvu de ses fonctions nourricière et sexuelle. Symbole d'une féminité surannée, la poitrine flétrie de ces personnages est tournée en ridicule. Et ainsi, ce qui, chez la femme jeune, génère le désir sexuel masculin, devient ici source de répulsion.

¹⁴³ Un personnage âgiste décrit Granny Klump : « That ain't even no bag in your hand. That's your titty. (...) She's an old bag with old bag titties » *The Nutty Professor II : The Klumps* (Peter Segal, 2000).

¹⁴⁴ Granny Klump raconte sa mésaventure : « You know, I'm thinking about having a little work done myself. The other day, I got out of the shower, and I bent down to reach for a towel, and I felt a sharp pain in my chest. Shot through my chest and up around my back, down my spine. I thought, "Oh, Lord." I thought I was dying. I bent over and looked, and I was standing on my own titty. » *The Nutty Professor II : The Klumps* (Peter Segal, 2000).

L'aversion que suscite le corps âgé de Granny Klump, aversion à laquelle un public majoritairement jeune et masculin peut s'identifier, fait l'objet d'une scène pour le moins troublante. Granny Klump poursuit jusque dans le garage de la maison un jeune homme qu'elle croit être un stripteaseur particulièrement sensible à ses charmes. Elle se dénude devant lui et le menace de hurler si ce dernier ne lui donne pas « une petite douceur »¹⁴⁵. L'homme en question, qui est en fait un cambrioleur, dissimule difficilement les haut-le-cœur que provoque en lui la vision du corps qui s'offre à lui. Mais ne voulant pas risquer de se faire prendre, il accepte de donner à Granny un baiser innocent, « sur la joue » précise-t-il prudemment. C'est sans compter sur la fougue sexuelle de notre grand-mère dénudée qui s'empresse de lui attraper le visage pour l'embrasser à pleine bouche. Sont mis en avant la langue intrusive de la femme âgée et la salive abondante que génère ce baiser qui apparaît comme une réelle torture physique pour le personnage masculin, interprété lui aussi par Eddie Murphy.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Granny Klump en passe d'imposer sa sexualité exacerbée à un homme plus jeune et réticent. *The Nutty Professor II : The Klumps* (Peter Segal, 2000)

La réaction du cambrioleur agressé ne se fait pas attendre : il se rue au dehors et vomit deux fois dans les buissons. Là encore, le corps âgé jouit d'une certaine vigueur qui surprend ceux qui se fient trop rapidement aux apparences. Comme dans le cas de Big Momma et de Madea, le spectateur peut se délecter de cette ironie dramatique qui lui permet d'anticiper le moment où la relation dominant/dominé va basculer en faveur de celle qui, de par son âge avancé et son sexe, faisait figure de victime. Cette rencontre qui, sortie du contexte de la comédie, pourrait paraître inquiétante - une femme âgée se trouve nez-à-nez dans un garage avec un cambrioleur qu'elle surprend en plein délit - sert en fait de punition pour le personnage malveillant, devenu victime des assauts sexuels d'une femme âgée. Cela nous amène à nous pencher désormais sur un sujet

¹⁴⁵ Granny Klump fait du chantage sexuel : « You gonna have to give me a little sugar right now, or I'll scream. » *The Nutty Professor II : The Klumps* (Peter Segal, 2000).

privilegié de la comédie hollywoodienne du début des années 2000, le sexe. Nous venons d'en avoir un aperçu : lorsqu'est impliquée la femme âgée, les rapports sexuels deviennent un supplice pour le personnage masculin qui les subit. Voyons donc tout de suite quelques exemples de femmes vieillissantes, dont les revendications d'être sexués en font des personnages à la fois ridicules et dérangeants, voire inquiétants.

3. EFFRAYANTE SEXUALITÉ

3.1. La femme âgée et le désir

Commençons par un point important : ce type de personnage féminin âgé impudent et sexuellement agressif n'est pas rare, bien au contraire. Nous le disions plus tôt, on le trouve très souvent dans les comédies ciblant un public jeune. C'est un personnage peu caractérisé ; il est en effet très rarement nommé, et très peu présent à l'écran. Il ne sert en rien l'intrigue du film mais a pour rôle de porter une ou deux scènes comiques centrées essentiellement sur sa sexualité exubérante. Nous nous intéresserons ici à trois exemples en particulier :

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

« Tillie »
Fionnula Flanagan - 1941
Yes Man (Peyton Reed, 2008)

« Grandma »
Angela Paton – 1930
American Wedding (Jesse Byron
Dylan 2003)

« *Old Cat Woman* »
Beverly Polcyn - 1927
Date Movie (Jason Friedberg et
Aaron Seltzer, 2006)

Dans *Yes Man* (Peyton reed, 2008), l'actrice irlandaise Fionnula Flanagan incarne Tillie, la voisine esseulée du héros Carl (Jim Carrey) qu'elle poursuit ardemment de ses assiduités. Pour l'attirer dans son appartement, elle utilise son statut de femme âgée et lui demande de lui construire une étagère. Une fois le travail terminé, Tillie s'empresse de lui proposer une rémunération. Feignant de s'apercevoir qu'elle est à court d'argent

liquide (elle aurait oublié : « ça arrive à mon âge »¹⁴⁶ dit-elle), elle lui propose des faveurs sexuelles en guise de paiement. Carl, qui suit une thérapie un peu particulière, se doit de dire « oui » à tout ce que le destin place sur sa route et, bien qu'il ait d'abord tout tenté pour se soustraire à cette proposition qu'il qualifie en aparté de cauchemardesque, il n'a finalement pas le choix de refuser. Une fois dans le lit de sa voisine, Carl est écœuré à l'idée d'avoir un rapport avec elle. Tillie, en revanche, est sûre d'elle et s'apprête à pratiquer une fellation non sans ôter au préalable son dentier sous les yeux pétrifiés de Carl. La répulsion se lit sur son visage jusqu'à ce que Tillie entre en action, le dégoût laissant alors place à la surprise : Tillie, malgré son âge avancé, est versée dans l'art du sexe.

Angela Paton incarne dans *American Wedding*¹⁴⁷ (Jesse Byron Dylan, 2003) la grand-mère acariâtre du futur marié. A la suite d'un malentendu, elle est surprise en plein acte sexuel avec Steve Stifler, trentenaire, beau garçon et caractérisé par son impertinence et son insatiable appétit sexuel. Le couple est plongé dans le noir, et Steve Stifler, c'est important de le noter, ne sait pas qui est sa partenaire. C'est lorsque ses deux amis ouvrent la porte de la chambre et que la lumière s'infiltré par l'embrasure que Stifler se rend compte de la situation. Les deux importuns horrifiés se détournent de la scène alors que « Grandma » frappe son jeune amant sur le torse en lui ordonnant de continuer son affaire. Lorsqu'on la retrouve dans la scène suivante, Grandma n'est plus la vieille dame aigrie qu'elle paraissait être au début : elle minaude et fait de l'œil à Stifler qui affiche une moue dégoûtée.

Notre troisième exemple est le personnage tiré de *Date Movie* (Jason Friedberg et Aaron Seltzer, 2006) dont nous analysons l'apparence plus haut. La scène qui nous intéresse présente un jeune couple à l'issue d'un rapport sexuel ; depuis la fenêtre de l'immeuble d'en face, notre personnage féminin âgé leur sourit et s'adresse au jeune homme : « Elle, elle a simulé, mais moi non ! Miaou ! »¹⁴⁸. Elle allie le geste à la parole et

¹⁴⁶ Tillie utilise son âge avancé comme excuse : « I'm getting so forgetful ! It happens with age ». *Yes Man* (Peyton Reed, 2008).

¹⁴⁷ *American Wedding* fait suite à *American Pie* (Paul et Chris Weitz, 1999) et *American Pie 2* (J. B. Rogers, 2001).

¹⁴⁸ La vieille dame aux chats avoue ses tendances de voyeuse : « She faked it, but I didn't ! Miaow ! » *Date Movie* (Jason Friedberg et Aaron Seltzer, 2006).

fait mine d'attraper le jeune homme d'une main. Le couple échange un regard interloqué, mais ni l'un ni l'autre ne prête vraiment attention aux provocations sexuelles de la voyeuse dont l'âge avancé, semble-t-il, en fait une bien piètre rivale pour l'héroïne. Le personnage correspond à un stéréotype bien connu, celui de « la vieille fille à chats », une image que l'on trouve d'ailleurs dans la littérature dès l'époque victorienne¹⁴⁹. Poussant le stéréotype jusqu'à l'absurde, le film permet au personnage âgé de trouver, elle aussi, l'amour et l'épanouissement sexuel, en l'occurrence avec Chester, un chat au comportement humain.

Quelles conclusions peut-on tirer de ces représentations de la femme âgée sexuée ? Premièrement, la femme âgée célibataire est frustrée sexuellement. En effet, elle n'a, semble-t-il, pas accès à la sexualité, ce qui ne fait qu'accroître son désir. Deuxièmement, son désir sexuel est impérieux et s'impose à ses « victimes ». Troisièmement, elle ne convoite que des hommes plus jeunes chez qui elle suscite le dégoût plus que le désir, ce dont elle n'est absolument pas consciente. Quatrièmement, le rapport sexuel n'est possible qu'à force de manipulation ou en conséquence d'un malentendu. Enfin, sa maîtrise de la pratique sexuelle surprend et participe à l'effet comique. A nouveau, ce qui fait rire dans ces comédies, c'est bien le conflit entre une certaine perception du corps âgé qui insiste sur sa laideur et sa déficience et des personnages qui, au travers de leur agentivité sexuelle forte, transgressent cette vision d'une corporalité éteinte. Dans ces films comiques qui se veulent être en adéquation avec un public jeune et majoritairement masculin, les relations sexuelles, lorsqu'elles impliquent une femme âgée, s'apparentent plus à un comportement déviant et pervers qu'à un besoin naturel. Qu'en est-il alors de la sexualité de l'homme vieillissant ? Trouve-t-on, dans ces comédies, un discours aussi homogène concernant la sexualité masculine ?

3.2. La sexualité de l'homme âgé

Le vieillir au masculin correspond surtout à une virilité passée. L'exemple de Joe, le frère de Madea (qui apparaît dans les trois films que nous évoquions plus haut et est lui aussi interprété par Tyler Perry) fait montre d'une corporalité défectueuse. Incapable de

¹⁴⁹ Monica Flegel, *Pets and Domesticity in Victorian Literature and Culture: Animality, Queer relations and the Victorian Family* (New York (NY) : Routledge, 2015) : 64.

marcher sans sa canne, il a des difficultés respiratoires et n'a plus aucun contrôle sur ses intestins. Il monologue d'ailleurs sans complexe sur les ravages de l'âge sur son corps, se plaignant de ses organes défaillants et considérant avec fatalité son incapacité à retenir flatulences et excréments. Le portrait de la vieillesse est ici loin d'être flatteur. Joe fait l'objet du dégoût et du mépris des autres personnages, et notamment de sa sœur qui le domine tant psychologiquement que physiquement. Pour autant, Joe n'a pas perdu sa libido et pose un regard lubrique sur toutes les jeunes femmes qui l'entourent, qu'elles fassent partie de sa famille ou non, et se permet des commentaires graveleux sur ce qu'il aimerait leur faire :

Si je prenais pas ces médicaments pour le cœur, et si j'avais pas tellement de tension, et si je n'attendais pas une greffe de rein, et si j'étais pas sous dialyse... J'essayerais peut-être ce Viagra.¹⁵⁰

Cette réplique par laquelle il dresse la liste de ses maux ne fait que confirmer l'infirmité de ce corps qui, malgré tout, reste mû par une forte ardeur sexuelle. C'est de cette incompatibilité entre le corps impotent du vieillard et un comportement de prédateur sexuel que naît le comique. L'homme âgé, une fois sa vigueur physique perdue, exhibe une perversité pathétique. L'expression d'un désir sexuel de la part de vieux hommes affaiblis par l'âge est un phénomène incompris depuis le XIX^e siècle. A cette époque, les médecins associaient ce comportement perçu comme incompatible avec le vieillir à la sénilité. Selon eux, le vieillir atténuait graduellement le désir sexuel mais la sénilité, s'accompagnant d'une perte de contrôle du corps et de l'esprit, faisait de l'homme âgé un être obscène¹⁵¹. C'est toujours sur ce paradoxe d'une corporalité faible accompagnée de désirs sexuels forts que reposent aussi les différentes représentations comiques de l'homme âgé dans les films destinés aux jeunes.

Dans le film *Road Trip*, c'est au contraire la vitalité sexuelle du personnage âgé "Grandpa" qui fait rire. Alors qu'il se délecte du spectacle qu'offre une émission de fitness à la télévision, il doit s'interrompre pour accueillir quatre jeunes étudiants qu'il avait promis d'héberger. Son érection, mal dissimulée sous son pyjama, embarrasse les

¹⁵⁰ « If I wasn't on that heart medication, and didn't have this blood pressure problem, and waiting on the kidney transplant, and wasn't on the dialysis... I might take that Viagra. » *Madea's Family Reunion* (Tyler Perry, 2006).

¹⁵¹ Haber, *op. cit.*, 77 – 78.

jeunes gens et sa femme. Mais Grandpa n'a pas honte de sa virilité, au contraire. On a donc ici l'image d'un corps âgé dont les fonctions sexuelles sont intactes, mais ce pénis érigé est finalement source de maladresse plus que de plaisir physique. En effet, le personnage ne maîtrise que difficilement sa virilité encombrante et renverse avec son pénis en érection une statuette en porcelaine qui se casse avant d'être ramassée par sa femme dépitée. Là aussi, la scène souligne l'incongruité d'une sexualité du vieillir.

Enfin, si l'homme âgé sexué fait rire soit par sa vitalité excessive, soit par son impuissance, de manière générale la relation sexuelle le met en danger. Dans *Old School* (Todd Phillips, 2003), le doyen d'une fraternité d'étudiants interprété par Patrick Cranshaw (né en 1919) meurt subitement d'une crise cardiaque pendant un combat de catch l'opposant à deux étudiantes aux seins nus. Le pauvre Blue ne se remet pas du trop-plein d'émotions que suscite chez lui la vue de ces jeunes filles et meurt avant même le début du combat. Bien que nous ne nous intéressions pas ici aux films qui élèvent le personnage âgé au rang de héros, il faut néanmoins mentionner les deux comédies romantiques de Nancy Meyers, *Something's Gotta Give* (2006) et *It's Complicated* (2009). Nombreux sont ceux qui ont dit qu'elles offraient une nouvelle vision, plus positive, de l'avancée en âge. Ces comédies présentent, elles aussi, des hommes vieillissants souffrant de crises cardiaques déclenchées par le rapport sexuel. L'homme âgé ne peut donc plus compter sur son corps qui le trahit et n'assouvit plus son désir sexuel. Le rapport physique devient pour lui un comportement à risque.

3.3. L'inquiétante étrangeté du corps vieux dénudé

Si la représentation hollywoodienne de la sexualité favorise rarement la femme, *a fortiori* lorsque la femme en question est âgée, il est un point où l'homme et la femme âgés sont égaux : leurs corps sont présentés de manière tout aussi négative. Qu'il soit masculin ou féminin, le corps vieillissant est répugnant et dans les comédies hollywoodiennes destinées à un public jeune, le corps âgé signifie l'altérité. Très peu représenté dans sa nudité, il apparaît dans ces films comme un objet incongru, déficient et inesthétique. C'est à peine s'il est montrable. Une scène du film *Scary Movie 4* (David Zucker, 2006) illustre fort explicitement cette aversion pour le corps vieillissant. La scène en question fait intervenir un président des Etats-Unis incompetent et inconvenant qui, confronté à

une crise internationale, doit s'adresser à l'assemblée des Nations Unies. Alors qu'il présente à ses confrères le prototype d'une machine dont la fonction est de désintégrer les vêtements, il actionne l'appareil par inadvertance et se trouve lui-même déshabillé devant son auditoire.

N'ayant pas conscience d'être nu, il procède à toutes sortes d'acrobaties qui provoquent le dégoût et l'horreur chez les représentants des autres pays. Il est significatif que les réactions provoquées par ce corps

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Leslie Nielsen dans *Scary Movie 4* (David Zucker, 2006) provoque l'aversion de toute l'assemblée lorsqu'il se trouve dénudé par inadvertance.

vieillissant dénudé vont du vomissement au suicide. En effet, le représentant du Japon, devant un spectacle si répugnant, procède à son Harakiri. Dans ce genre hollywoodien prompt à l'exagération, la corporalité du vieillir s'apparente au monstrueux. Tout en exhibant involontairement son corps dénudé, le président s'emploie à expliciter le fonctionnement de l'appareil qui lui vaut d'être dans cette situation. L'analogie est sans ambiguïté, la machine dont il s'apprête à faire une « démonstration »¹⁵² commentée est bien une allusion à sa propre corporalité vieillissante :

Alors, voyons si cette chose-là est branchée. Ah... c'est pas beau à voir. Tout est lâche et ballottant. Regardez ce petit truc rose. Que quelqu'un me trouve du lubrifiant, on va l'en asperger pour le faire rentrer là-dedans. [...] ¹⁵³

Que retenir de ce commentaire sur le corps âgé ? Deux éléments sont mis en évidence : son aspect disgracieux dû à ses chairs flasques et son inaptitude sexuelle. Ce sont-là des thèmes récurrents de ces représentations de la vieillesse que l'on trouve dans les films qui ciblent un public jeune. Lorsqu'on finit par lui annoncer qu'il est nu, le président

¹⁵² « Let me give you a demonstration » *Scary Movie 4* (David Zucker, 2006).

¹⁵³ Le président, entièrement nu décrit une « machine défectueuse » : « Now let's see if this thing is plugged in. Uh... it's not a very pretty sight. Everything's loose and flapping around. Look at this little pink thing. Someone get some lubricant, and we'll slather it around in here (...) ». *Scary Movie 4* (David Zucker, 2006).

ouvre de grands yeux et répond « Vraiment ? Je croyais porter une veste en cuir fripé »¹⁵⁴. Cette dernière réplique en dit long sur la façon dont s'envisage ici le vieillir physique : le corps est tant marqué par la vieillesse que son propriétaire ne le reconnaît plus. Cette enveloppe charnelle paraît si aberrante qu'il y a dissociation du corps et du moi, et l'on nie ici au corps âgé jusqu'à son statut même de corps. Transfiguré par le vieillir, le corps est devenu autre.

Il est significatif que le corps vieux, qui tient une place si importante dans ce type de comédies hollywoodiennes, n'est pas plus fréquemment dénudé à l'écran. Si les personnages âgés menacent régulièrement de se déshabiller, les réactions qu'entraînent de telles menaces ne leur donnent que très rarement l'opportunité de dévoiler leur corps. Et lorsque Granny Klump s'exhibe devant son stripteaseur, la caméra délaisse le corps âgé et le relègue à l'hors-champ, pour se focaliser sur les yeux exorbités et horrifiés du personnage masculin. Mais peut-être touchons-nous ici à la limite de ce qui est considéré comme montrable. Nous l'évoquions plus tôt, ces films se veulent déclencheurs du dégoût, et en cela ils donnent à voir ce dont la bienséance se détourne pudiquement, d'où la jouissance transgressive que provoquent ces comédies chez le spectateur. Pourtant, c'est là un type d'humour risqué parce qu'il existe à la frontière entre l'acceptable et l'inacceptable, le montrable et le non-montrable, le répugnant qui génère le rire et le répugnant qui crée le malaise. Comme l'a souligné William Paul dans son ouvrage consacré aux genres de l'horreur et de la comédie dans le cinéma hollywoodien contemporain, il s'agit dans ces films de bousculer le spectateur, suffisamment pour qu'il réponde aux scènes fortes par une répulsion joyeuse, pas suffisamment pour qu'il ressente le besoin de s'en détourner¹⁵⁵. Le corps âgé auquel il est tant fait référence serait-il alors de l'ordre du « terrain glissant », ce qui menace d'être trop dérangeant pour être comique ?

Une scène du film *The Hangover* (Todd Phillips, 2009) dont le succès fulgurant consacra en 2009 ce genre hollywoodien si populaire aux Etats-Unis, illustre justement

¹⁵⁴ Lorsqu'on lui annonce qu'il est nu, le président répond : « I am? I thought this was a wrinkly leather coat ». *Scary Movie 4* (David Zucker, 2006).

¹⁵⁵ William Paul, *Laughing Screaming : Modern Hollywood Horror and Comedy* (New York (NY) : Columbia University Press, 1994) cité dans King, *op. cit.*, 67.

cette ambivalence que crée la vue du corps âgé chez l'autre non-vieux. La scène se passe dans une chambre d'hôpital où un médecin est occupé à examiner son patient âgé¹⁵⁶ alors même qu'il est en pleine conversation avec les trois héros du film. Ces derniers, d'abord trop impliqués dans la conversation, ne semblent pas dans un premier temps remarquer le corps de l'homme âgé. C'est lorsque le médecin ôte la culotte de son



Phil et Stu se détournent précipitamment du corps vieux dénudé dans *The Hangover* (Todd Phillips, 2009)

patient que les trois personnages sont confrontés brutalement au postérieur du vieil homme. Deux d'entre eux se détournent immédiatement de ce spectacle qui les a visiblement secoués. Le troisième, en revanche, reste immobile et, l'air fasciné, examine ce corps comme un objet curieux. Alan, c'est son prénom, est sidéré devant le corps âgé

comme si c'était là quelque chose d'inédit, de jamais vu auparavant. On y verrait presque une occurrence de l'inquiétante étrangeté dont parlait Freud, le corps âgé est l'objet à la fois familier et étranger qui fait naître chez le non-vieux une fascination anxieuse.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Alan, stupéfait devant l'étrangeté du corps vieillissant.
The Hangover (Todd Phillips, 2009)

En fin de compte, ces représentations du corps âgé tiennent du grotesque. Elles fonctionnent, en fait, en deux temps : la présentation initiale du personnage âgé, centrée

¹⁵⁶ L'acteur Murray Gershenz, né en 1922, avait plus de 85 ans lors du tournage du film.

sur la signification visuelle du vieillir, dresse le portrait de la vieillesse cliché. Celle-ci se dénote et s'affiche au travers d'une surenchère de signifiants qui identifient le personnage à sa sénescence. Cette première exposition du personnage souligne sa corporalité déclinante et son aliénation et conforte le spectateur dans ses représentations stéréotypées du vieillard faible, ahuri et démodé. C'est dans un second mouvement que se trouve subvertie cette image traditionnelle de l'être vieux, dès lors que le personnage fait montre d'un trop-plein d'énergie physique. C'est lorsque le corps âgé se meut, s'exprime et envahit l'espace qu'émerge la dimension transgressive, et par là-même le comique.

Le corps âgé est donc l'élément central de ces représentations comiques de l'être vieux. Il circonscrit en lui la matérialité du vieillir et ainsi cristallise toutes les présomptions liées à une conception de la vieillesse qui repose presque uniquement sur le déclin physique. Le corps âgé est donc la vieillesse visible, celle qui saute aux yeux et régit l'image cinématographique de l'être vieux. Mais nous l'avons vu, le corps âgé est aussi le lieu et le moyen de la transgression comique quand les actions de ce dernier ne correspondent pas aux attentes que dictait l'apparence initiale de corps dégradé. En définitive, le corps âgé est le vecteur du comique.

En dépit de cette importance, pourtant, force est de constater que le corps âgé n'est dans ces comédies hollywoodiennes qu'une présence absente de l'écran. Il se défile et s'efface derrière l'accoutrement de la vieillesse : le tablier d'intérieur, la canne ou les lunettes à double foyer remplacent le corps âgé, ils en révèlent la déficience et, simultanément, le cachent en se substituant à lui. Car, nous l'avons vu, le corps âgé ne se montre pas, ou très rarement. Les rares occurrences de nudité du corps âgé ne concernent que des corps d'homme et, là encore, la focalisation met en exergue les réactions outragées des personnages alentour contraints de regarder ces corps dévoilés. Si le corps vieux est le vrai sujet de la séquence, il n'en est pas moins dissimulé, puisque relégué à l'avant-plan flou. Sa hideur n'est pas révélée par l'image, elle n'est qu'évoquée par le regard d'autres personnages.

Le corps âgé, donc, se donne à voir sans se montrer. C'est d'autant plus vrai du corps en mouvement. Les exemples de corps âgés vigoureux ne manquent pas, nous l'avons vu, mais à nouveau leur représentation repose sur un subterfuge. Dans le monde

diégétique du film, le corps que l'on voit bouger et agir est un corps âgé, pourtant le spectateur est conscient que ce n'est là qu'une combinaison de prothèses et d'accessoires attachés à un corps jeune, celui de l'acteur star du film, celui aussi dont on sait qu'il effectue les mouvements. Enfin, la vitalité du corps âgé n'est jamais plus transgressive que lorsqu'elle touche à la sexualité. Dans le contexte du rapport sexuel, le corps âgé devient plus agentif, plus fonctionnel aussi, mais pas plus visible. Un déplacement de focalisation fait à nouveau porter l'attention sur le regard qui se pose sur le corps âgé sexué, en l'occurrence le regard atterré d'un personnage non-vieux devenu partenaire sexuel forcé de la personne âgée. Si Laura Mulvey parlait d'une représentation cinématographique de la femme filtrée par le regard masculin (« *male gaze* »), qui en fait un objet du désir sexuel masculin¹⁵⁷, nous trouvons dans ces comédies un équivalent. Il s'agit d'une façon de voir la personne âgée à travers le prisme de la jeunesse qui, loin de poser le corps âgé en élément du désir, le projette à l'écran en objet du dégoût.

Si le comique naît d'une subversion des codes et de ce qui est considéré comme la norme, alors, c'est lorsque le personnage déroge à ces prescriptions qui sanctionnent la vieillesse acceptable qu'il devient une figure du vieillir comique. En cela ces représentations du vieillir qui bousculent la norme laissent apparaître en négatif l'être vieux conventionnel. Le sujet âgé, nous l'avons vu, devient risible dès qu'il se met en mouvement et déploie énergie et force physique, dès qu'il manifeste une ardeur charnelle ou simplement prétend à la séduction par le corps. En somme, le corps âgé bascule dans le grotesque dès qu'il tente d'agir sur le monde. En filigrane s'esquisse alors un portrait de la vieillesse normative qui, c'est notre conclusion, repose essentiellement sur une corporalité éteinte. Le vieillir ne se conçoit que comme dégradation physique, et comme un autre qui se caractérise par son infériorité, une vision du vieillir qui dicte des comportements corporels timorés, pudiques et anémiés.

Nous l'évoquions plus tôt, Bakhtine voyait dans le grotesque le moyen de renverser les hiérarchies. Ainsi, le bouffon du carnaval devenait le roi de ce « monde à l'envers ». Dans la société post-moderne qui a produit ces représentations du vieillir grotesque, une société si imprégnée d'une culture consumériste obsessionnellement

¹⁵⁷ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol. 16, No. 3 (1975) : 6 – 18.

ournée vers le corps, la hiérarchie qui semble ici renversée est justement celle des corps : le corps bouffonesque de la personne âgée est promu à une place centrale, doté de vitalité et de pouvoir agentif et s'impose au détriment du corps jeune, beau et sain qui, dans la culture de consommation du début de XXI^e siècle, fait figure de corps-roi¹⁵⁸.

Cependant, cette inversion dans la hiérarchie et le recours au grotesque n'ont pas la portée libératrice et égalitaire que Bakhtine leur confère dans son étude de l'œuvre de Rabelais. Le grotesque comique, bien qu'il semble donner lieu à un renversement similaire, à un échange du haut en bas, ne sert pas tant une forme d'affranchissement de l'ordre bouleversé par le grotesque que sa réaffirmation, et le renforcement des codes qui régissent cette organisation hiérarchique. En définitive, le fait de rendre le corps âgé ridicule s'apparente plus ici à ce qu'Henry Bergson avait défini dans son essai sur le rire comme « un moyen de correction »¹⁵⁹ qui « châtie les mœurs »¹⁶⁰. Le traitement que ces films réservent à la vieillesse n'est pas si éloigné, semble-t-il, de la façon dont fonctionne le comique de caractère selon Bergson. Il l'explique simplement. Pour qu'il y ait comique de caractère, il faut d'une part que l'objet censé faire rire soit perçu comme allant à l'encontre de la sociabilité. Il faut ensuite qu'il y ait distanciation du spectateur qui, en voyant la tare chez l'autre, peut s'en désengager, pour pouvoir ainsi l'observer de manière insensible. Enfin, ce qui est châtié par le rire provient d'un automatisme : « Est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres »¹⁶¹.

Tentons alors de voir dans quelle mesure le vieillir tel qu'il se donne à saisir dans nos films devient l'objet d'un comique de caractère. L'objet réel de ce comique n'est pas, nous l'avons vu, le vieillir de manière générale. C'est bien précisément le vieillir agentif, celui qui pose la personne âgée en sujet agissant. Selon le premier critère énoncé par Bergson, cet objet doit être source d'insociabilité pour devenir comique. Le vieillir agentif a, semble-t-il, cet effet puisqu'il aliène et isole le sujet vieillissant du reste de la société.

¹⁵⁸ Mike Featherstone, « The Body in Consumer Culture », *Theory, Culture & Society* (1983) 18 – 23, cité dans Bryan S Turner, *The Body and Society* (London : Sage Publications Ltd. (3^e éd.), 2008) : 147.

¹⁵⁹ Henri Bergson, *op. cit.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

Repoussé, éconduit, dévalorisé et tout simplement écarté, le personnage âgé apparaît comme involontairement insociable.

Ensuite, pour que ce trait puisse provoquer le rire, il faut que celui qui l'incarne soit clairement identifié comme étant l'autre car, selon Bergson, le comique naît d'« une observation de l'extérieur »¹⁶². Une observation de l'autre qui permet de se désengager sentimentalement de l'objet qui doit faire rire. C'est là que trouve son explication le statut systématiquement secondaire de ces personnages chez qui le vieillir est moqué. Leur aspect grotesque pose d'emblée leur différence, et leur statut de personnage marginal permet au spectateur de poser sur eux un regard froid et distancié, propice à la création de l'effet comique.

Enfin, le trait risible du personnage, nous explique Bergson, doit être le résultat d'une certaine raideur, d'une incapacité de l'individu observé à s'adapter à son environnement social. Sont corrigés par le rire les automatismes qui procèdent d'une distraction et d'une inaptitude à se modeler sur ce qui est autour de l'individu. L'automatisme qui est ridiculisé dans les films que nous avons étudiés est celui qui consiste, chez le sujet âgé, à reproduire les comportements associés au corps jeune, beau et fonctionnel. La personne âgée devient ridicule dès lors qu'elle affiche une corporalité qui, dans la société qui l'entoure, ne lui est plus autorisée. Par manque de perspicacité sociale, par « distraction » dirait Bergson, elle continue mécaniquement d'endosser une corporalité agentive, laquelle est, selon les règles qui régissent le monde social où elle existe, inassimilable au vieillir et à laquelle elle ne peut donc plus prétendre.

Finalement, le rire que génèrent ces représentations de l'être-vieux dans la comédie hollywoodienne du début du XXI^e siècle correspondrait bien à la notion de « brimade sociale »¹⁶³ que lui attache Bergson dans son analyse du comique. Au travers de portraits du vieillir faisant intervenir des personnages à l'aspect grotesque, qui assument un comportement corporel présenté comme inadapté à la vieillesse et qui ne se rendent pas compte ou refusent de voir qu'ils sont l'objet du ridicule, ces comédies provoquent le rire à finalité corrective. Elles confortent leur public non-vieux dans sa

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

supériorité physique et sociale et promulguent un idéal normatif de la vieillesse. Ainsi la comédie agit aussi comme mise en garde en prescrivant ce que le vieillir peut ou doit être sans qu'il ne dévie dans le ridicule. En cela, elle en sanctionne les comportements corporels et pose les jalons de l'espace social qui est réservé au vieillir. Le message est assez clair : le corps âgé ne peut s'exprimer décemment qu'en sourdine, il ne peut se montrer décemment qu'à la dérobée, et finalement ne peut exister décemment qu'à la marge.

III. TECHNIQUES DE MARGINALISATION : ENTRE HOMMAGE ET RELEGATION

L'idée souvent admise selon laquelle la personne âgée était, par le passé, estimée et même vénérée a été nuancée depuis les années 1980. Dans son ouvrage *Growing Old in America*¹⁶⁴, l'historien David Hackett Fischer consacre un chapitre entier à ce qu'il appelle « l'exaltation de la vieillesse » dans la très jeune Amérique du XVIII^e siècle. Persuadés de la toute-puissance de Dieu, les puritains envisageaient l'avancée en âge comme une bénédiction divine. Dans une société où l'on ne vivait que rarement jusqu'à l'âge de 65 ans¹⁶⁵, plus un individu était âgé, plus il semblait être privilégié. Ainsi, la vieillesse s'envisageait comme le résultat d'une vie de vertu, une récompense, en somme, de la providence divine. De cette croyance, explique Fischer, découlait une déférence sociale qui permettait aux plus âgés d'occuper les positions de pouvoir au sein de leur communauté et ce souvent jusqu'à leur décès¹⁶⁶.

¹⁶⁴ David Hackett Fischer, *Growing Old in America* (New York (NY) : Oxford University Press, 1978) : 26 – 76.

¹⁶⁵ David Fischer Hackett rapporte qu'à la fin du XVIII^e siècle, les 65 ans et plus représentaient un peu moins de 2% de la population. *Ibid.*, 27. En 2009, cette même catégorie de la population représentait 12,9% de la population américaine. Administration on Aging (U.S. Department of Health and Human Services), *A Profile of Older Americans* (2010) : 1.

¹⁶⁶ Il cite notamment la distribution des places assises au moment du culte comme preuve du pouvoir des anciens au sein de leur communauté. Ceux-ci, dit-il, se voyaient réserver les emplacements les plus honorables au détriment des plus jeunes. Fischer, *op. cit.*, 38.

Cependant, Fischer le souligne, force est de constater que ce respect du vieil âge se cantonnait aux élites de la communauté et ne s'appliquait réellement qu'aux hommes détenteurs d'un pouvoir économique et religieux. Les personnes âgées qui refusaient de ou peinaient à se conformer aux normes sociales de la communauté, soit par manque de moyens financiers, soit par un comportement considéré comme déviant, loin de susciter le respect, s'attiraient le mépris de leurs pairs. Mais si Fischer parle ici d'exceptions dans une société généralement respectueuse des plus âgés, Carol Haber, quant à elle, constate que la vieillesse vénérable était un privilège auquel seule une minorité d'individus pouvait prétendre¹⁶⁷. Elle aussi souligne l'importance du facteur économique : un homme, s'il était propriétaire foncier et possesseur des biens financiers familiaux, était à même de bénéficier du statut de chef de famille jusqu'à un âge très avancé. De même, les hommes âgés qui jouissaient de prérogatives politiques se les voyaient très majoritairement conférées avant d'avoir atteint la barre de la soixantaine, et ne pouvaient les maintenir dans un âge plus avancé que par réélection.

Sans un apport financier, une position reconnue au sein de la communauté, ou de forts liens familiaux, les personnes âgées, précise Haber, étaient sujettes à négligence, vouées à une vieillesse sans privilèges et sans honneur.¹⁶⁸ Il n'était pas rare, par exemple, que des individus bénéficiant d'un statut élevé et respectable soient fortement incités à quitter leurs fonctions. Ceux qui acceptaient de se démettre gagnaient la reconnaissance des plus jeunes, mais perdaient leur statut et par là-même, leur autorité ; ceux qui, au contraire, refusaient de céder leur position, étaient ouvertement critiqués et publiquement rabroués. Dans les deux cas, c'est le grand âge et les infirmités auxquelles ils étaient associés qui entraînaient cette rétrogradation sociale. Ainsi, Carole Haber remet en cause l'idée selon laquelle l'âge avancé d'un individu lui valait hommages et déférence, et lui garantissait une position d'influence. Pour Haber, dont les conclusions vont à l'encontre de nombreuses études de l'histoire de la vieillesse en Amérique, les personnes âgées ont, de tout temps, été la cible soit de négligences, soit de condescendance, de railleries et de mépris, soit de maltraitances. Ainsi, bien que les textes

¹⁶⁷ Carole Haber, *Beyond Sixty-Five, The Dilemma of Old Age in America's Past* (New York (NI) : Cambridge University Press, 1983) : 12 – 16.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 18.

sacrés et les sermons prêchassent la vénération de la personne âgée, l'être vieux était déjà perçu comme un déclin qui, irrémédiablement, entraînait la dévalorisation de l'individu.

Cette tension entre vénération et relégation de la vieillesse, sur laquelle la société américaine semble avoir toujours reposé, est ce qui nous intéresse dans ce chapitre. Hollywood, comme à son habitude, nous semble être un baromètre intéressant pour mesurer les attitudes culturelles états-uniennes envers le vieillir. Le chapitre précédent était dédié à un âgisme cru et rabaissant. Nous nous penchons ici sur un âgisme plus ambigu, qui se pare d'inflexions respectueuses et se prête à l'hommage, tout en jetant un regard tantôt compatissant, tantôt condescendant, tantôt même affligé, sur la personne âgée. Dans un premier temps nous nous emploierons à explorer le sujet de la violence faite aux personnes âgées. Nous présenterons ainsi plusieurs personnages victimisés, torturés ou assassinés et tenterons d'expliquer dans quelle mesure ces personnes âgées méritent vengeance selon Hollywood. Ensuite, nous nous pencherons sur la notion de star, et tenterons d'exposer la manière dont Hollywood fait cas de ses légendes vieillissantes rappelées à l'écran le temps d'une apparition exceptionnelle.

1. LE PERSONNAGE VICTIME

Blade - Vieil homme, regarde ce qu'ils t'ont fait ¹⁶⁹.

Dans une cabine de verre remplie d'un liquide rouge translucide flotte le corps inerte d'un vieil homme. C'est à la vue de ce spectacle que Blade, le semi-vampire interprété par Wesley Snipes, prononce les quelques mots que nous avons choisi de mettre en exergue de cette sous-partie. Il reconnaît là son père adoptif, Abraham Whistler, qu'un gang de vampires assoiffés de violence avait enlevé. Le vieil homme, en subissant d'incessantes tortures, était devenu un objet d'amusement pour ses ravisseurs qui se délectaient de sa souffrance. Le liquide rouge, sorte de plasma régénérant, est ce qui tient notre personnage âgé en vie et répare son corps meurtri. Il faut bien que le corps vive et souffre pour que la torture soit effective et divertissante. On est ici en présence d'un

¹⁶⁹ Blade vient sauver son mentor : « Old man, look at what they've done to you ». *Blade II* (Guillermo Del Toro, 2002).

motif récurrent dans les films hollywoodiens qui composent notre corpus. Un personnage âgé, victimisé par plus fort que lui, est la cible d'agressions injustifiées et cruelles. Cette violence à l'égard du personnage âgé innocent et valeureux est l'élément déclencheur du film, celui qui motive l'action du ou des personnages protagonistes non-vieux qui jurent de sauver ou de venger leur aîné victimisé. Blade délivre Whistler de sa prison et porte sur ses épaules le corps ankylosé de son mentor pour le ramener en lieu sûr. La vie du vieil homme sera sauvée grâce à l'action du personnage principal. C'est la vieillesse martyre que celle que représentent ces personnages-victime, celle qui génère la pitié et la compassion, celle aussi qui mérite qu'on la venge.

Nous revenons donc un instant sur notre typologie et rajoutons ici un type à part, dont nous tenterons de dresser un portrait à travers une analyse de six personnages-victimes. Ce type est selon nous le descendant direct d'une conception âgiste de la personne âgée qui l'associe à un « vieux nécessiteux ». Aussi, avant de nous pencher plus avant sur ces images filmiques, il convient, dans un premier temps, de retracer les origines de cette perception ambivalente de la personne âgée, qui remonte au XIX^e siècle mais qui, semble-t-il, marque encore les représentations du vieillir quelque deux siècles plus tard.

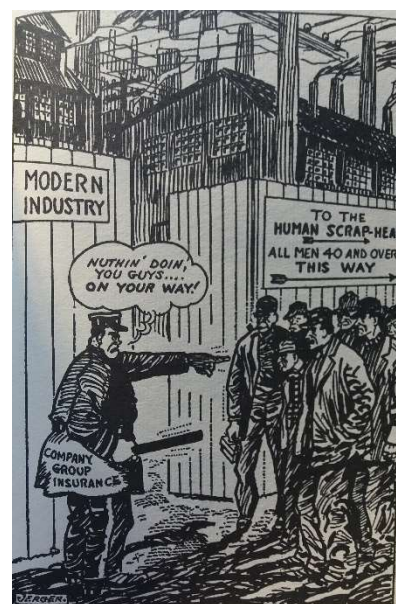
1.1. Le « vieux nécessiteux »

Dans son ouvrage *Beyond Sixty-Five, The Dilemma of Old Age in America's Past*, Carol Haber souligne l'impact sur la population âgée américaine d'importants changements économiques et sociaux au courant du XIX^e siècle qui entraînèrent ainsi une évolution des perceptions de la vieillesse. Naquit alors une conception du vieillir compatissante, qui mettait l'accent sur les notions d'infirmité et de dépendance. Pour l'historienne, deux grands phénomènes sont à l'origine de ce changement de perception : l'industrialisation et l'urbanisation. La concentration croissante de la population américaine dans des villes en constant essor eut un impact direct sur les familles et la place qu'y tenaient les anciens. Au début du XX^e siècle, dans le contexte urbain, la famille américaine était moins nombreuse. Par conséquent, les plus âgés maintenaient leur rôle et leurs responsabilités de parents moins longtemps. Une fois leurs enfants ayant « quitté le nid », les personnes âgées, sans réel rôle au sein de la famille, virent une importante diminution de leur

pouvoir d'influence. De plus en plus de vieux couples firent l'expérience de ce qu'on appelle le syndrome du « nid vide » (« *empty nest syndrome* »). Le rôle de l'aïeul était devenu subsidiaire au sein même du cadre familial, et son autorité restreinte¹⁷⁰.

Le monde professionnel n'était pas non plus propice à l'avancement des personnes âgées. L'industrialisation eut pour effet de ségréguer les travailleurs âgés, pour lesquels les métiers modernes restaient largement inaccessibles. C'est donc vers les professions traditionnelles qui n'exigeaient pas de qualification particulière que se dirigeaient les ouvriers âgés peu versés dans les techniques modernes, devenant ainsi une catégorie de travailleurs à part et souvent défavorisés¹⁷¹.

Pour illustrer cette dévaluation du travailleur âgé, arrêtons-nous un instant sur un dessin¹⁷² paru en 1929 dans le journal *American Labor Legislation Review*. On y voit, à l'arrière-plan, de grandes baraques noires s'élevant jusqu'au ciel, flanquées d'innombrables cheminées fumantes et traversées par les fils électriques : ce sont les industries modernes. L'usine est tout en verticalité, et apparaît à la fois comme inaccessible et menaçante. Tenu à l'écart de ce monde moderne par une haute palissade en bois, un groupe d'hommes fait la queue dans l'espoir d'obtenir un emploi. Ils sont néanmoins rejetés par un



« The Age Barrier » (1929)

agent en uniforme, le visage mauvais et brandissant une matraque. Ce dernier représente la compagnie d'assurance des employés de l'usine à l'arrière-plan et refuse l'entrée aux travailleurs de plus de quarante ans, comme l'indique le panneau qui surplombe ce groupe de demandeurs d'emploi. Une flèche pointe en direction d'un « dépotoir humain » avec, en dessous, une flèche parallèle indiquant la même direction qui, elle,

¹⁷⁰ Haber, *op. cit.*, 29.

¹⁷¹ *Ibid.*, 32.

¹⁷² « The Age Barrier », *American Labor Legislation Review* (décembre 1929) reproduit dans : Andrew Achenbaum, Paggy Ann Kusnerz, *Images of Old Age in America, 1790 to the Present*, (Ann Arbor (MI) : Institute of Gerontology, 1978) : 33.

montre la voie aux travailleurs de plus de quarante ans. Le message est clair : la quarantaine passée, le travailleur est bon pour la casse.

Alors que les personnes âgées aisées perdaient en autorité et en influence au sein de la famille, les moins privilégiées tributaires d'un salaire mensuel se virent écartées du monde du travail moderne et reléguées au rang d'ouvriers non-qualifiés. La situation des personnes âgées les plus déshéritées, en revanche, n'avait pas réellement évolué. Deux solutions s'offraient aux pauvres vieillissants. S'ils en étaient physiquement capables, ils devaient travailler. Ils étaient alors placés dans les *workhouses*, ces hospices pour pauvres où étaient regroupés tous les individus qui ? pour une raison ou pour une autre (maladie, infirmité, vieillesse, etc.) ? étaient incapables de subvenir à leurs propres besoins et à qui on trouvait une occupation plus adaptée. Ceux affligés d'une condition physique qui ne leur permettait plus de travailler étaient envoyés dans des hospices pour pauvres où ils étaient nourris et logés.

Les pauvres âgés étaient considérés comme faisant partie de la plus large catégorie des nécessiteux, au même titre que les infirmes et les mendiants. Mais contrairement à ces derniers ils ne bénéficiaient que rarement d'aides sociales ou même de la charité des fondations ou des philanthropes qui venaient en aide aux plus démunis¹⁷³. Selon Carole Haber, ce manque d'investissement dans le bien-être des personnes âgées en difficulté financière n'est en fait que le reflet d'une perception pessimiste du vieillir fondée sur deux principes. D'une part, la personne vieillissante était, de par son âge et la force de l'habitude, difficilement amendable. La personne âgée était ainsi considérée comme difficilement corrigible, et donc peu susceptible d'évoluer vers une vie indépendante. Le second principe concernait l'utilité de la personne âgée. Dans la société américaine de la fin du XIX^e siècle tant marquée par l'industrialisation, l'avancée en âge devint synonyme de baisse de productivité et de graduelle inutilité. Une telle perception du vieillir justifiait la négligence des travailleurs sociaux envers les défavorisés les plus âgés. Selon leur raisonnement, comme la personne âgée était à la fois hermétique à toute réforme et incapable de se rendre utile à la société, il valait mieux favoriser ceux des plus nécessiteux

¹⁷³ Haber, *op. cit.*, 39.

à qui l'on prêtait des possibilités d'évolution et qui semblaient susceptibles de sortir un jour de l'état de dépendance¹⁷⁴.

De plus en plus, la personne âgée fut perçue comme un être dépendant, incapable de subvenir à ses propres besoins, inadapté au monde moderne, trop faible pour se rendre utile à la société, en somme, un cas désespéré. Dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, explique Haber, vieillesse, pauvreté et faiblesse étaient devenues synonymes¹⁷⁵ et la condition des personnes âgées devint un sujet d'inquiétude. La culture populaire s'est fait l'écho de ces préoccupations naissantes qui teintèrent de pathos les perceptions de la vieillesse. Carol Haber et Bryan Gratton mentionnent par exemple les chansons populaires du début du XX^e siècle qui insistaient sur la faiblesse de la personne âgée et la cruauté du monde qui l'entoure et dont elle reste désespérément dépendante. *Denied Home* (1895) parle d'un vieux couple abandonné par ses deux fils :

Un jour dans la rue un vieux couple de mendiants,
Demandait de l'aide à tous les passants,
La neige tombait sur eux qui tremblaient tant ils étaient transis
Et je me dis « quelle tristesse, si vieux, si affaiblis ».¹⁷⁶

Le vieillir y est représenté comme une période de dépendance et de latence morbide et le couple de personnes âgées est considéré, comme dans nombre de chansons populaires de la même époque, avec pitié et sentimentalisme. Les paroles ne laissent pas de doute quant à la cause de leur triste situation : c'est bien leur âge avancé qui fit d'eux des êtres faibles et dépendants d'autrui. Dans les articles de journaux, on tenait des propos similaires : on déplorait les conditions de vie effroyables des personnes âgées dans le besoin, dont on dressait des portraits généralement empreints de pitié. Les « vieux nécessiteux » étaient valeureux et méritants, mais trop faibles et vulnérables pour

¹⁷⁴ *Ibid.*, 40

¹⁷⁵ *Ibid.*, 41

¹⁷⁶ « A poor, aged couple one day on the street / Stood asking assistance of each one they'd meet; / The snow it was falling, they shivered with cold, / I thought, what a pity, so feeble and old... » Chanson populaire intitulée *Denied a Home*, écrite et composée par Harry S. Miller et Henry J. Wehman, (New York City, 1895), citée dans Elias S. Cohen et Anna L. Kruschwitz, « Old Age in America Represented in Nineteenth and Twentieth Century Popular Sheet Music », *The Gerontologist*, Vol. 30, No. 3, (juin 1990) : 345 – 354. Cité dans Carole Haber et Brian Gratton, *Old Age and the Search for Security* (Bloomington (IN) : Indiana University Press, 1994) : 163.

survivre par eux-mêmes dans cet environnement hostile que représentait pour eux la société moderne américaine.

La Grande Dépression eut pour effet de rendre plus visible encore la détresse des citoyens américains âgés. Durant la période de l'âgisme de compassion, que le gérontologue américain Robert H. Binstock situe des années 1930 à la fin des années 1970, cette vision sentimentaliste de la personne âgée, à la fois souffrante, miséreuse et méritante, sous-tendait les discours politiques en matière de mesures sociales. En tant qu'êtres faibles et dépendants, les seniors méritaient et ne pouvaient survivre qu'avec l'aide du gouvernement et de la collectivité. Bien que la population âgée américaine ait été caractérisée par une grande hétérogénéité, la diffusion dans la presse, dans la culture populaire et dans les discours sanctionnés par les institutions de ces images de la vieillesse qui soulignaient la dépendance inévitable et légitime du « vieux nécessiteux » participa à la création, dans la mentalité collective, d'un groupe artificiel composé des membres les plus frêles et pitoyables de la société américaine¹⁷⁷. Si depuis les années 1980 d'autres images stéréotypées sont apparues, dont certaines allaient directement à l'encontre de cette conception du vieillir compatissante, force est de constater que la vulnérabilité de la personne âgée reste un thème central dans les représentations du vieillir, qui-plus-est, dans les représentations filmiques du personnage âgé victime.

1.2. Le grand âge valeureux

Les différents personnages-victimes que nous présenterons ici se ressemblent et fonctionnent sur un modèle similaire. La première caractéristique qu'il convient sans doute de présenter est leur âge avancé. Dans la citation mise en exergue de ce chapitre, le personnage âgé est appelé « vieil homme ». En une simple interpellation, le personnage est ainsi classifié : il fait partie du groupe des personnes âgées. *I Robot* (Alex Proyas, 2004) offre un autre exemple de ce type de personnage. Inspiré de l'œuvre d'Isaac Asimov, le film suit l'enquête du détective Spooner (Will Smith) en charge d'élucider le meurtre d'Alfred Lanning. Ce dernier, interprété par James Cromwell (né en 1940), était le directeur des recherches et co-fondateur de USRobotics, une entreprise multinationale qui crée et commercialise des robots. En 2035, les robots font partie intégrante de la vie

¹⁷⁷ Binstock et Schulz, *op. cit.*, 7 – 8.

de l'homme, qu'ils servent et défendent. Mais Spooner demeure méfiant à l'égard des machines, dont il craint qu'elles ne se retournent un jour contre leurs créateurs. C'est pour cette raison que Lanning, avant de mourir, avait enregistré un message à destination de Spooner, le seul à pouvoir soupçonner un robot de l'avoir tué. Camouflé en suicide, le meurtre du vieil homme s'avère avoir été orchestré par lui-même, aidé d'un robot à l'intelligence artificielle avancée et capable de rêver, afin de mettre en évidence les dérives dangereuses que peuvent entraîner les progrès dans le domaine de la robotique. Arrivé sur les lieux, Spooner s'adresse au cadavre de Lanning gisant dans une mare de sang : « Au revoir vieil homme »¹⁷⁸. Et ce n'est là que la première occurrence d'une longue liste de dialogues où l'âge avancé de Lanning est mentionné. On apprend à la fin du film que pendant les derniers mois de sa vie, Lanning avait été le prisonnier de l'ordinateur central de l'entreprise, dont l'intelligence artificielle avait évolué et qui s'apprêtait à mener la révolution des robots. Ainsi soumis au contrôle de sa propre création, Lanning avait changé de comportement, vivant en reclus et préférant le contact de machines à celui des hommes alors qu'il concevait un plan pour empêcher le désastre. Néanmoins, tout au long du film, l'étrangeté de son comportement semble être attribuée à son âge par les autres personnages. La création du robot capable de rêver et de ressentir, et dont les capacités de jugement inquiètent grandement le nouveau dirigeant d'USRobotics sont d'après ce dernier : « l'erreur d'un vieil homme »¹⁷⁹. A nouveau, la caractérisation du personnage-victime repose sur son grand âge.

Il en va de même pour le personnage d'Evelyn Mercer, interprété par l'actrice d'origine irlandaise Fionnula Flanagan (née en 1941), que nous aurons par ailleurs l'occasion de retrouver sous les traits de différents personnages âgés au cours d'analyses ultérieures. Le film dans lequel elle tient le rôle du personnage-victime s'intitule *Four Brothers* (John Singleton) et date de 2005. L'histoire du film n'est pas celle d'Evelyn qui, en bon personnage-victime, meurt dès la première scène, mais de ses quatre fils adoptifs, déterminés à venger la seule personne qui, dans l'univers impitoyable des quartiers malfamés de Détroit, leur a tendu la main et accordé sa confiance. A plusieurs reprises,

¹⁷⁸ Spooner (Will Smith) s'adresse au personnage victime : « Bye, old man. » (*I Robot*, Alex Proyas, 2004).

¹⁷⁹ En parlant de Sonny, le robot capable de sentiments, le dirigeant de USRobotics (Bruce Greenwood) dit : « What this is, is one old man's one mistake ». (*I Robot*, Alex Proyas, 2004).

l'âge avancé d'Evelyn est mis en avant. L'un des policiers qui enquêtent sur son meurtre fait référence au personnage en utilisant l'expression « la vieille dame » et, dans un discours visant à souligner la cruauté de l'acte perpétré contre sa mère, Bobby, l'un de ses fils adoptifs, précise : « Soixante-deux ans et tuée de sang froid ! »¹⁸⁰. L'âge de la victime est donc loin d'être un élément anodin. Il ajoute à la dimension impitoyable de l'acte. C'est pourquoi aussi tous ces personnages-victimes se doivent d'avoir l'apparence de la vieillesse.

Hellboy, sorti en 2004, et la suite intitulée *Hellboy II, the Golden Army* sortie en 2008, tous deux réalisés par Guillermo del Toro, comportent plusieurs personnages âgés intéressants, dont deux sont aussi les victimes d'un meurtre¹⁸¹. Le personnage éponyme est un démon destiné à détruire le monde et l'humanité mais qui fut recueilli enfant par un professeur du nom de Trevor Broom et élevé par lui dans le respect des valeurs humaines. C'est l'acteur britannique John Hurt (né en 1940) qui campe le rôle du professeur vieillissant, figure paternelle pour le héros et qui est assassiné dans le premier opus.

Dans la suite du film, c'est le roi Balor, personnage emprunté à l'œuvre de Lord Dunsany datant de 1924 *The King of Elfland's Daughter*¹⁸², qui est victime d'un parricide. Là encore, semble-t-il, la vieillesse se doit d'être évidente. Le roi est visiblement âgé, en témoignent sa barbe et ses longs cheveux blancs ainsi que son visage et ses mains ridés. Son corps est marqué par la vieillesse et couvert des attributs de la royauté. Il est dit en introduction du film qu'il est le roi des créatures surnaturelles depuis l'aube des temps. Figure légendaire à l'âge indéterminé, il est aussi une représentation de l'autorité naturelle et respectable, comme l'indiquent les bois de cerfs qui poussent sur sa tête, formant ainsi une couronne naturelle. Il n'est pas sans rappeler les patriarches bibliques comme

¹⁸⁰ Bobby (Mark Wahlberg) s'indigne : « Sixty-two years old, murdered in cold blood ! » (*Four Brothers*, John Singleton, 2005).

¹⁸¹ Sur les six personnages-victimes que nous avons sélectionnés, trois apparaissent dans des films réalisés par Guillermo Del Toro (*Blade II*, *Hellboy*, *Hellboy II*, *The Golden Army*). Il serait intéressant de se pencher plus longuement sur l'œuvre de del Toro et plus particulièrement sur la manière dont la vieillesse y est représentée, mais nombre de ses films ne comptent pas parmi notre présent corpus. Voir Ann Davies, « Slime and Subtlety, Monsters in del Toro's Spanish-Language Films » dans John W. Morehead (éd.), *The Supernatural Cinema of Guillermo del Toro : Critical Essays*, (Jefferson (NC) : McFarland & Company, Inc. Publishers, 2015) : 41 – 58.

¹⁸² Dunsany, *op. cit.*

Mathusalem, dont la vie pouvait s'étendre des siècles durant et qui, de nos jours encore, restent présents dans l'imaginaire collectif comme des figures de la vieillesse sage et digne, dont la longévité était le signe de la bénédiction de Dieu¹⁸³. Ce roi, présenté comme un patriarche vénérable et juste, est provoqué par son fils, qui voit dans son désir de garantir la paix entre les créatures surnaturelles et les hommes la preuve de sa faiblesse. Dépité, le prince déplore : « Mon père, vous étiez jadis un fier guerrier »¹⁸⁴. L'engagement du roi à préserver la trêve entre les peuples est ainsi perçu par son assassin comme le signe de la vieillesse lâche et défaillante. Lorsque le vieux souverain comprend que le prince est déterminé à plonger le monde dans une guerre meurtrière, il le condamne à mourir. Le prince est néanmoins trop agile et vif pour être tué par les sbires du roi et finit par exécuter son père d'un violent coup d'épée dans la poitrine. La scène évoque aussi les récits, très répandus dans l'Europe moyenâgeuse, de vieillards tourmentés par leur progéniture indigne. Ces contes étaient destinés à mettre en garde les personnes âgées contre l'ingratitude de leurs enfants, en racontant les histoires de patriarches affamés, négligés, ou laissés pour mort par leurs descendants. Ce motif récurrent des contes médiévaux est néanmoins passé à la postérité sous la forme d'un personnage shakespearien, puisque le roi Lear en est sans doute, de nos jours encore, l'incarnation la plus connue¹⁸⁵. Trahi par son propre sang, le roi Balor est le symbole du sacrifice de la sagesse des anciens par la jeunesse inconsciente et avide de pouvoir.

Afin que le sacrifice de la vieillesse soit déclencheur d'action, il faut que la personne âgée victimisée soit valeureuse. C'est là une deuxième caractéristique que partagent tous ces personnages âgés. En quelques dialogues, parfois illustrés de flashbacks, on dresse un portrait positif du personnage ; qu'il soit âgé ne suffit pas, il doit aussi être apprécié et commander le respect d'autrui. C'est sans doute pour cette raison qu'une grande majorité de ces personnages âgés sont des figures de mentor ou de parent adoptif. En effet, pas moins de trois de nos personnages sont les parents adoptifs de leurs vengeurs. Whistler a pris Blade sous son aile lorsqu'il n'était qu'un adolescent. Le professeur Broom, nous l'avons déjà mentionné, a élevé Hellboy comme son fils et

¹⁸³ Jean-Pierre Bois, *Le Mythe de Mathusalem, histoire des vrais et faux centenaires* (Paris : Fayard, 2001).

¹⁸⁴ Le prince Nuada dit à son père le roi Balor : « Father, you were once a proud warrior... ». (*Hellboy II, The Golden Army*, Guillermo del Toro, 2008).

¹⁸⁵ Pat Thane (éd.), *The Long History of Old Age* (London : Thames & Hudson, 2005) : 10 – 12.

Evelyn Mercer a ouvert sa maison aux délinquants de Détroit pour leur donner une chance d'échapper au destin funeste que les quartiers pauvres de la ville réservent à leurs orphelins. Ce rôle de substitut parental et de protecteur leur confère plusieurs des qualités que requiert le statut de personnage-victime. Le geste qui consiste à recueillir les orphelins est en soi considéré comme une preuve de magnanimité, mais s'ajoute à cela le fait que ces orphelins représentent la monstruosité – monstruosité littérale dans le cas de Blade le vampire et de Hellboy le démon, monstruosité sociale dans le cas des quatre délinquants adoptés par Evelyn Mercer – celle dont le commun des mortels se serait détourné mais qui n'a pas suffi à repousser nos vaillants personnages. Parents adoptifs d'êtres monstrueux, ils sont caractérisés d'une part par leur bonté, leur tolérance et leur dévouement, et d'autre part par leur force de caractère et leur courage. Notons que le professeur Broom et Evelyn sont aussi de fervents catholiques, aisément reconnaissables à l'attachement qu'ils ont pour leur chapelet. Les dialogues servent aussi à créer l'aura positive dont bénéficient ces personnages. Tout au long de *Four Brothers*, on nous rappelle la bienveillance d'Evelyn : « C'était la seule à en avoir quelque chose à foutre, mec », « Elle laissait une sacrée impression », « Pourquoi est-ce que quelqu'un voudrait tuer la femme la plus gentille de ce foutu monde ? »¹⁸⁶. Plus les autres personnages expriment leur appréciation et leur considération pour le personnage-victime, plus le meurtre de ce dernier apparaît comme un acte d'injustice et de cruauté.

On détecte donc un certain sentimentalisme dans ces portraits de personnages âgés victimes. Tous ces films insistent sur la valeur de ces vies perdues, comme s'il était indispensable, pour s'assurer l'indignation du spectateur, de bien souligner qu'en dépit du fait que ces personnages aient été âgés, leur vie valait d'être vengée ou, le cas échéant, sauvée. Serait-ce là un procédé nécessaire pour impliquer sentimentalement le spectateur dans la mort d'une personne âgée ? Faut-il que la victime âgée soit présentée comme une force positive, ayant un impact sur la vie d'autres personnages non-vieux, pour que sa vie vaille quelque chose ? Il semblerait que ce soit là un procédé auquel les différents cinéastes ont recours pour, sans doute, s'assurer que le spectateur ne soit pas que

¹⁸⁶ Quelques dialogues qui soulignent la bonté du personnage d'Evelyn Mercer : « She's the only woman that ever gave a damn, man », « She made quite an impression », « Why would anybody wanna kill the sweetest woman in the goddamn world »? (*Four Brothers*, John Singleton, 2005).

modérément indigné par le meurtre d'un personnage âgé. Victor Sweet, commanditaire du meurtre d'Evelyn Mercer est incapable de comprendre pourquoi ce crime a généré de telles représailles : « Et tout ça pour une vieille ? »¹⁸⁷. Le personnage âgé victime se doit donc d'être méritant, par le bien qu'il a fait par le passé et en raison des services rendus aux générations suivantes, afin que sa mort ne soit pas trop tolérable.

1.3. Vulnérabilité du personnage âgé

Pour rendre cette mort plus cruelle encore, il faut que notre personnage-victime soit, d'une manière ou d'une autre, tenu pour vulnérable. C'est là qu'entrent en ligne de compte les univers dans lesquels évoluent nos personnages âgés. Que ce soit le monde dangereux de la criminalité urbaine de Détroit qui sert de toile de fond à *Four Brothers*, ou la guerre entre les forces surnaturelles et le genre humain dans *Hellboy* et *Blade II*, l'univers diégétique est hostile à la personne âgée qui fait figure de cible facile. En cela, ils servent de faire-valoir au héros. Le démon géant, le semi-vampire, ou l'enfant terrible de Détroit, sont tous en position de comprendre les règles et les dangers d'un monde auquel ils appartiennent. Le « vieux » en revanche, bien qu'il évolue dans ce même monde et qu'il en perçoive les dangers, reste un élément vulnérable facile à évincer. Cette inadaptation du personnage âgé à l'environnement dans lequel il évolue est particulièrement mise en évidence dans la présentation du sixième personnage que nous voudrions mentionner ici.

Reuben Tishkoff est un homme d'affaires vieillissant de Las Vegas, réputé mais sur le retour. Il est l'un des membres de l'équipe de braqueurs rassemblée par Danny Ocean (George Clooney) et figure dans les trois films réalisés par Steven Soderbergh, *Ocean's Eleven*, *Ocean's Twelve* et celui qui nous intéresse ici, *Ocean's Thirteen*, sorti en 2007. C'est l'acteur Elliott Gould (né en 1938) qui incarne à l'écran le personnage victime. Le film commence par la réunion des deux personnages protagonistes, Danny Ocean et son bras droit Rusty (Brad Pitt), qui discutent de l'état critique de leur ami. Ils sont dans un

¹⁸⁷ Victor Sweet (Chiwetel Ejiofor), commanditaire du meurtre d'Evelyn Mercer, ne comprend pas ce qui justifie qu'on la venge : « You gonna kill the hand that's been feeding you? Over some stupid old lady »? (*Four Brothers*, John Singleton, 2005).

avion en direction de Las Vegas, où le groupe de co-équipiers des films précédents se réunit autour du lit d'hôpital de Reuben.

Le film s'inscrit dans la tradition du sous-genre auquel il appartient, le film de braquage, *heist film* en anglais. Il sert aussi la fonction sociale traditionnellement associée au genre, à savoir la critique d'un ordre socio-économique établi qui favorise un individualisme impersonnel et générateur d'injustice et d'inégalités. Dans son ouvrage consacré au genre, Daryl Lee rappelle que les films de braquage promeuvent la nostalgie de structures sociales communautaires appartenant au passé et dénoncent la dimension impersonnelle d'un ordre nouveau aux valeurs douteuses qu'il s'agit pour les protagonistes de saper¹⁸⁸. Au cœur du film de braquage, il y a l'élaboration et l'exécution d'un plan sophistiqué et magistralement orchestré qui transgresse les règles de la société établie et doit porter atteinte à l'ordre dominant. Le groupe de braqueurs, protagoniste collectif de ces films, est une entité communautaire restreinte, constituée autour d'un projet commun qui les rassemble en opposition à la société. Le gang d'Ocean se reforme à l'écran autour du lit d'hôpital de Reuben, et c'est le désir de vengeance qui les réunit et les pousse à s'attaquer à celui qui a blessé et ruiné leur coéquipier, et est représentant de l'ordre établi opportuniste, malhonnête et cruellement individualiste.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Reuben victime d'un infarctus après avoir été escroqué par un ancien associé. *Ocean's Thirteen* (Steven Soderbergh, 2007).

Celui qui a blessé Reuben, Willy Bank (Al Pacino, né en 1940) est justement le représentant d'un ordre nouveau caractérisé par un cynisme impitoyable. Reuben se fie à Bank, malgré les avertissements de ses amis, parce qu'ils ont tous les deux serré la main de Sinatra. Il est convaincu de la valeur de ce geste, qui les lie selon lui par une sorte de code d'honneur, mais dont Bank, on l'apprend très vite, n'a que faire. Même le monde impitoyable de Las Vegas, centre du crime et de la débauche, est représenté avec une certaine nostalgie comme une ville jadis dirigée par des hommes de valeur mais désormais en proie à des criminels sans éthique. On pourrait citer aussi un autre

¹⁸⁸ Daryl Lee, *The Heist Film : Stealing in Style*, (New York (NY) : Wallflower Press, 2014) : 4 – 9.

personnage âgé du film, interprété par Carl Reiner qui, né en 1922, est en fait le vrai doyen du casting. Il est l'un des treize de Ocean et exprime sa nostalgie pour une époque révolue où tout, semble-t-il, était plus simple. Mais la nostalgie n'est pas l'apanage des personnages âgés dans le film puisque les deux protagonistes centraux, Danny et Rusty, s'y adonnent eux-aussi ouvertement. Reuben appartient à cet univers d'un Las Vegas révolu et idéalisé, mais tente maladroitement de s'adapter au nouvel ordre, sans pour autant en comprendre les règles. Ses vêtements reflètent justement ce désir de ne pas paraître « hors du coup ». En effet, puisque c'est le troisième film de la série, on connaît la garde-robe excentriquement démodée de Reuben qui arborait fièrement de grandes lunettes et des costumes semblant tout droit sortis des années 1970. Or, dans les scènes de flashbacks, comme par exemple lors de son entrevue avec Bank, il porte un costume bleu marine sobre et discret et de petites lunettes modernes, à l'image du personnage de Pacino. Le spectateur est ainsi amené à comprendre que Reuben s'est perdu et, petit à petit, par flashbacks, il découvre ce qui a conduit Reuben à ce lit d'hôpital.

Willy Bank, l'un des pontes de Las Vegas, est un escroc impitoyable qui n'a cure des règles de bienséance et qui, sans scrupule aucun, trahit la confiance de Reuben. Lui faisant miroiter un partenariat à parts égales, Bank, après avoir poussé Reuben à investir toute sa fortune dans le projet de construction d'un nouveau casino, finit par le forcer à renoncer à sa part en le menaçant physiquement. Le choc psychologique entraîne chez l'homme vieillissant un infarctus du myocarde, ce qui lui vaut de passer la majeure partie du film dans un lit, en convalescence. La fragilité de son état est sans cesse mise en avant et de nombreux plans nous donnent à voir un Reuben hébété, visiblement choqué par l'épreuve qu'il vient de subir et hésitant à vouloir revenir à lui.

Dans la majorité des cas, ces films qui comportent un personnage victime accordent une place importante à l'acte de violence que ce dernier subit. Il s'agit de

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Les quatre fils d'Evelyn Mercer regardent avec horreur le meurtre de leur mère adoptive filmé par une caméra de surveillance. (*Four Brothers*, John Singleton, 2005).

leur mère a été assassinée. La caméra passe d'un visage à l'autre alors que la scène du meurtre se déroule sous leurs yeux embués. Sur le moniteur où défile la vidéo, on aperçoit deux hommes armés dont les visages sont dissimulés sous des cagoules et qui, d'un coup de fusil à bout portant, exécutent Evelyn dont le corps est projeté en arrière sous l'effet des balles. A la vue de ce spectacle, les quatre enfants terribles de Détroit laissent paraître leur souffrance et leur tristesse, avant que celles-ci ne se muent en colère vengeresse. La mort du professeur Broom (*Hellboy*, Guillermo Del Toro, 2004) est, elle aussi, dévoilée au spectateur. C'est Grigori Raspoutine, revenu d'entre les morts, qui commande à son homme de main de tuer le vieil homme. Le professeur Broom, conscient qu'il n'a aucune chance de sortir vivant de cette confrontation et sachant qu'il est aussi gravement malade et condamné par un cancer généralisé, se prépare dignement à recevoir le coup d'épée fatal.

La caméra le filme de profil en gros plan alors que la lame de son bourreau entre dans le champ, pour se poser un instant sur sa nuque. Le plan suivant est un plan moyen focalisé sur la statue d'un ange au premier plan, Dans l'arrière-plan flouté, Broom se fait trancher la gorge ; le son de la lame

montrer le personnage dans l'épreuve en insistant toujours sur sa vulnérabilité et, surtout, sur les réactions que cet acte génère chez les protagonistes non-vieux. Ainsi, les quatre fils d'Evelyn Mercer demandent à voir la vidéo de la caméra de surveillance de la supérette où

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Le père adoptif de Hellboy accepte avec dignité sa mise à mort. (*Hellboy*, Guillermo del Toro, 2004).

et le corps du personnage qui tombe au sol suffisent à signifier sa mise à mort. Comme dans *Four Brothers*, le film se concentre ensuite sur la douleur du protagoniste, que cet événement doit pousser à agir. Lorsque Hellboy arrive sur les lieux du crime, la foule des enquêteurs s'écarte pour le laisser passer. Il s'agenouille auprès du corps de son père et, faisant fi des procédures policières, s'en empare et le serre contre lui. L'image produit une pitié inversée, où c'est le fils qui pleure son père, mais surtout une pitié teintée d'une certaine ironie, puisque celui qui tient dans ses bras le sacrifié est le démon dont le destin est de détruire le monde, en d'autres termes l'Antéchrist. L'impact de la violence sur le corps âgé est donc mis en avant. Même dans *I Robot*, où le personnage âgé n'est présent que quelques secondes, le corps de Lanning est dévoilé par une caméra rasant le sol et venant s'attarder sur le cadavre. Que ce soit le corps nu torturé de Whistler, servant de jouet à des vampires cruels, ou celui du roi Balor (*Hellboy II*), que le coup d'épée provenant de son fils transforme en pierre, le personnage âgé victime est le réceptacle impuissant de la violence.

1.4. Le « devoir de mourir » ?

On est en droit de se demander pourquoi ce motif du personnage âgé victime est si récurrent dans les films hollywoodiens du début du XXI^e siècle. *Ocean's Thirteen* offre, selon nous, un début de réponse à cette question. Il s'agit donc d'en revenir au personnage de Reuben Tishkoff et à ce qui l'a conduit à se mettre en danger. Justement, la raison de ses ennuis est étroitement liée à son vieillissement. Les flashbacks remontent à quelques semaines avant l'agression et montrent une conversation entre Reuben et Ocean, dans laquelle ce dernier conjure son ami et mentor de ne pas faire d'affaires avec un certain Willy Bank, dont tout le monde sait qu'il est un escroc impitoyable et malhonnête. Cependant Reuben est déterminé à mener à bien son projet de construction d'un nouveau casino avec ce collaborateur indigne de confiance. La raison pour laquelle il décide de prendre ce risque est intéressante à bien des égards. Voici son explication :

Reuben – Vous, vous êtes jeunes, vous pouvez pas comprendre. Est-ce que tu sais que les Inuits mettent leurs anciens sur un bloc de glace et les laissent mourir quand ils sont trop vieux pour chasser ?

Danny – Ça c'est juste un mythe.

Reuben – Et bien à moi ça ne m’arrivera pas. Je peux encore chasser...¹⁸⁹

Le personnage de Reuben fait référence au mythe bien connu selon lequel les membres âgés de certaines tribus esquimaudes, lorsqu’ils n’étaient plus capables de participer activement à la vie de la communauté, étaient placés sur un bloc de glace flottant sur la mer et laissés à la dérive l’objectif étant de délester la communauté de ses « poids morts » afin de ne pas mettre en péril la survie du plus grand nombre. Les anciens, invités à accepter leur sort, participaient eux-mêmes à leur mise à mort. Comme le souligne Ocean, ce n’est là qu’un mythe. On sait, en effet, que ce type de suicide altruiste¹⁹⁰, loin d’être une tradition, ne représentait en fait que de rares exceptions¹⁹¹. Cependant, lorsque l’on prend en compte la réaction de Reuben qui choisit d’ignorer le manque de véracité de cette information et persiste à vouloir se distancier de cette figure mythique du vieil Esquimau victime de géronticide, le dialogue entre les deux personnages reflète parfaitement le débat culturel qu’a engendré ce mythe dans les années 2000. Plus que l’existence de ce mythe, c’est bien sa prégnance et sa réapparition régulière dans les médias américains du début XXI^e siècle qui nous semblent significatives. Dans son ouvrage consacré à l’âgisme, Margaret Gullette évoque les différentes implications de ce mythe à la vie dure dans son premier chapitre¹⁹². Selon elle, le fait que ce mythe resurgisse de manière si régulière au tournant du siècle est le symptôme de la montée en puissance dans la culture américaine d’une idéologie âgiste, qu’elle nomme « idéologie du déclin ».

¹⁸⁹ Dialogue entre Danny Ocean (George Clooney) et Reuben Tishkoff (Elliott Gould) :

« Reuben – You fellas are young. You don’t understand. Do you know that the Inuit people put their elders out on an ice floe to die when they’re too old to hunt?

Danny – That’s just a myth.

Reuben – Well, that ain’t gonna happen to me. I can still hunt... » (*Ocean’s Thirteen*, Steven Soderbergh, 2007).

¹⁹⁰ Le sociologue Emile Durkheim appelle « suicide altruiste » tout suicide généré par une intégration sociale à haut niveau (contrairement au suicide égoïste, qui se caractérise par un certain détachement de la société). C’est le suicide, dit-il, « où le moi ne s’appartient pas, où il se confond avec autre chose que lui-même, où le pôle de sa conduite est situé en dehors de lui, à savoir dans un des groupes dont il fait partie ». Dans le cas du suicide altruiste, le devoir de mourir est donc imposé par la société. Emile Durkheim, *Le Suicide, Livre Deuxième*, (1897) version numérique (produite par Jean-Marie Tremblay), http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/suicide/suicide_Livre_2.pdf (consultée le 1^{er} novembre 2017).

¹⁹¹ Joel Savishinsky, cité dans Renee R. Shield et Stanley M. Aronson, *Aging in Today’s World*, (New York (NY) : Berghan Books, 2003) : 49. Cité dans Margaret Morganroth Gullette, *Ageism, Fighting the New Ageism in America*, (Chicago (IL) : University of Chicago Press, 2011) : 22.

¹⁹² Gullette, *op. cit.*, 21 – 42.

Nous expliciterons plus en détails ce qu'elle entend par « idéologie » ou « narration du déclin » dans notre deuxième partie consacrée au « vieillir nouveau », mais à ce stade nous nous contenterons de la définition suivante : l'idéologie du déclin est tout ce qui, dans la culture américaine, construit et perpétue une perception négative du vieillir qui repose sur une équivalence stricte entre le vieillir et le déclin, faisant de cette étape de la vie une période redoutée et anxiogène¹⁹³.

La résurgence de ce mythe, au travers d'articles, de dessins humoristiques, ou même de conversations personnelles signale, selon Gullette, un paradoxe culturel propre aux Etats-Unis. Alors même qu'on vante les avancées de la nouvelle longévité et que l'on se réjouit de ses promesses d'une vieillesse plus longue et en meilleure santé, la peur du vieillir, inculquée aux Américains dès le plus jeune âge, se fait plus palpable. Que cette image de la vieillesse, qui est non seulement fausse mais en plus si éloignée du contexte américain, tant géographiquement que temporellement, ait marqué à ce point les esprits du début du XXI^e siècle, révèle selon Gullette tout un ensemble de problèmes liés à l'histoire politique états-unienne et aux perceptions de la vieillesse faussées par une culture âgiste. Derrière l'histoire du vieillard esquimau à la dérive, explique-t-elle, se cachent d'importants maux sociaux qui convergent et participent à transformer le rêve de la nouvelle longévité en potentiel cauchemar : une culture âgiste qui conçoit la vieillesse presque exclusivement en termes de maladie et de déclin physique et mental, une distanciation du vieillir qui fait des personnes âgées un groupe impersonnel, neutre et autre, mais aussi des inégalités en matière de services médicaux que perpétue le système de santé américain, et une histoire politique marquée par une forte réticence à l'égard de mesures sociales visant à couvrir le coût d'éventuelles aides en matière de santé ou d'amélioration des conditions de vie des plus nécessiteux¹⁹⁴.

Ironiquement, Reuben, en tant que magnat des casinos, fait justement partie de la minorité la moins susceptible de subir, un jour, le même sort que le vieil Esquimau.

¹⁹³ Margaret Gullette a consacré plusieurs de ses ouvrages à ce concept qu'elle appelle « *decline ideology* » (que nous traduirons : « idéologie du déclin ») ou « *decline narrative* » (que nous traduirons : « narration du déclin ») ou simplement « *decline* » (que nous traduirons : « vieillir-déclin »). Ses ouvrages incluent : *Declining to Decline, Cultural Combat and the Politics of the Midlife* (Charlottesville (VA) : University of Virginia Press, 1997), *Aged by Culture*, (Chicago (IL) : University of Chicago Press, 2004), ou encore *Age-wise, Fighting the New Ageism in America*, *op.cit.*

¹⁹⁴ Gullette, *Age-wise*, *op. cit.*, 23 – 31.

C'est néanmoins ce qui le motive à s'engager dans ce nouveau projet financier qui lui vaudra d'être dépouillé de toute sa fortune et gravement traumatisé tant physiquement que mentalement. Le personnage vieillissant, conscient du monde hostile dans lequel il vit, en l'occurrence l'univers des requins de la finance de Las Vegas, risque sa fortune et sa vie dans le but de prouver qu'il n'est pas prêt à être évincé. Le film met donc en évidence la peur du vieillir, présentée comme un phénomène extérieur, résultant directement des discours environnants marqués par l'idéologie du déclin, et dont les conséquences peuvent être lourdes. Dans le court dialogue que nous reproduisons plus haut, c'est le non-vieux qui est la voix de la raison, face à un personnage vieillissant agité et aveuglé par sa peur.

L'évocation du mythe de l'Esquimau condamné est lourde de sens, nous l'avons vu, mais il nous reste encore à évoquer un dernier aspect de cette image mythique. Pour cela, nous devons nous pencher sur le personnage antagoniste qui cause la déchéance de Reuben, Willy Bank. C'est l'agression cruelle dont il se rend coupable qui déclenche l'action des autres personnages, bien décidés à venger leur ami. Lorsque Danny Ocean confronte Willy Bank et lui demande de restituer à Reuben ce qui lui est dû, celui-ci lui dit : « Si Reuben était assez faible ou trop bête pour voir ce qui se préparait, et ben tu sais quoi ? Il n'appartient pas à ce milieu ». Il poursuit ensuite « Il a fait le bon choix, se coucher et mourir. Laisse-le faire »¹⁹⁵. On touche ici à un autre thème que Margaret Gullette a pu déceler dans différents discours médiatiques et auquel le mythe du vieil Esquimau à la dérive fait écho.

Au cœur de ce mythe, dit-elle, il y a la figure d'un vieillard sans visage, inutile, conscient de la non-valeur de sa vie et tout aussi convaincu que ceux qui l'abandonnent qu'être laissé pour mort est une issue désirable, plus désirable en tout cas que l'alternative qui consiste à devenir un fardeau pour les autres. Le mot « fardeau » est aussi lourd d'implications. Nous mentionnions auparavant l'âgisme de compassion et évoquions une vague d'âgisme bien plus brutal, qui lui faisait suite dans les années 1980. Nous présenterons cet âgisme-là de manière détaillée dans notre seconde partie.

¹⁹⁵ Willy Bank, interprété par Al Pacino, parle du vieil homme qu'il a escroqué et blessé : « If Reuben was too weak or too stupid to see what was coming down, then you know what? He doesn't belong here », « He's made the right choice, roll over and die. Let'm be ». *Ocean's Thirteen* (Steven Soderbergh, 2007).

Néanmoins, il convient de résumer ici la teneur du discours qui émergea à cette période. L'avènement de la nouvelle longévité avait eu pour effet de créer l'inquiétude au sein de certains cercles de chercheurs, notamment parmi les démographes et les économistes. Selon eux, le temps était venu de remplacer l'image du « vieux nécessaire » par une vision plus juste où la population âgée faisait figure de masse informe, pillant les ressources des générations suivantes et ne laissant rien sur son passage. La notion de fardeau se prêtait particulièrement à ces descriptions peu avantageuses de personnes âgées cupides. Tantôt fardeau économique que le nombre grandissant de seniors pouvant prétendre à *Medicare* ne faisait qu'alourdir, tantôt fardeau psychologique pour les familles américaines qui allaient devoir prendre soin de leurs anciens plus longtemps, la population âgée se vit attribuer tout un ensemble de caractéristiques péjoratives qui, ensemble, créaient l'image d'un groupe poids mort qui pesait sur la société américaine ainsi mise en péril. Le personnage de Willy Bank se fait le porte-parole de ces discours lorsqu'il dit : « T'es un poids mort. Tu crois je vais te porter et te payer en même temps ? Reuben, tu dégages »¹⁹⁶.

Le géronticide que décrit le mythe repose entièrement sur la notion de fardeau. En effet, l'individu placé sur le bloc de glace est sacrifié pour ne pas devenir une charge préjudiciable au bien de la communauté. De là émerge un aspect important de ce sacrifice, à savoir l'abnégation dont fait preuve la victime qui, selon toute vraisemblance, obtempère et accepte son sort tragique. Cette figure d'un vieillard qui renonce volontairement à la vie de peur de devenir un fardeau, ce que nous qualifions de suicide altruiste selon la terminologie proposée par Durkheim, est ce qui, dans la culture américaine, a favorisé selon Gullette l'émergence de ce qu'elle appelle le « devoir de mourir »¹⁹⁷. Dans le contexte de la nouvelle longévité, remarque-t-elle, c'est une injonction de moins en moins subtile et de plus en plus acceptable que celle que l'on adresse aux personnes âgées dont on sous-entend qu'il vaudrait mieux qu'elles meurent plus tôt.

¹⁹⁶ Willy Bank à Reuben : « You're dead weight. You think I'm gonna carry you and pay you at the same time? Reuben, you're out ». *Ocean's Thirteen* (Steven Soderbergh, 2007).

¹⁹⁷ « the duty to die », Gullette, *Agewise, op. cit.*, 50.

Selon Gullette, plusieurs phénomènes participent à rendre ce message si prégnant dans la culture américaine du début du XXI^e siècle. Elle cite toujours cette tendance généralisée à l'amalgame entre vieillesse, maladie et dépendance. Cet amalgame, qui engendre une angoisse du vieillir, est, par exemple, l'une des raisons pour lesquelles la dépression suicidaire, lorsqu'elle frappe les patients âgés, est perçue comme un problème médical prévisible et naturel. En effet, la logique est imparable : si le vieillir se conçoit comme une longue période de latence morbide dont la seule issue est la mort, on ne saurait s'étonner du fait que les personnes âgées soient largement touchées par la dépression et expriment le désir de mourir. L'état dépressif conçu comme un symptôme de la vieillesse contribue à normaliser le désir de mourir des personnes âgées. S'ajoutent à cela les traces encore très visibles de la vague d'âgisme que nous évoquions plus haut, notamment dans la rhétorique médiatique où les coûts que génèrent les soins médicaux dont bénéficient les personnes âgées sont envisagés comme un gouffre financier mettant à mal l'économie du pays. Il ne faudrait pas sous-estimer non plus l'impact psychologique et social de l'individualisme américain qui prône ou entretient une certaine culpabilité à l'égard de potentielles mesures d'aides sociales provenant de l'Etat ou de la collectivité. Enfin, le système capitaliste américain, avec son apologie de la productivité, renforce encore cette image d'une population âgée à la retraite oisive et inutile, dépendante par conséquent des membres actifs de la société. Tous ces éléments, qui fonctionnent ensemble, se nourrissent et se justifient les uns les autres, participent à faire de la mort un choix ou un devoir individuel qui, en comparaison de la terrible épreuve que paraît être le vieillir, finit par représenter un moindre mal.

La prise de risque à laquelle s'expose Reuben dans *Ocean's Thirteen* est la conséquence directe de cet âgisme que cautionne une culture hostile aux personnes âgées, et que le personnage a, semble-t-il, assimilé. Le commentaire cruel de Willy Bank, incitant Danny à laisser mourir son ami, s'apparente à un âgisme aux relents de darwinisme vulgaire. Pourtant, interprété par Al Pacino, de seulement deux ans le cadet d'Elliott Gould, Bank est lui aussi un personnage âgé. Il est un bon exemple du stéréotype de l'homme d'affaires sans scrupules que nous avons évoqué dans notre sous-partie consacrée aux figures d'autorité vieillissantes. Il finira, néanmoins, par être lui-même détroussé par les hommes d'Ocean, et ce dernier de lui demander à la fin du film :

« tu vas te coucher et mourir ? »¹⁹⁸. La satisfaction du spectateur provient de la leçon que Bank se voit infligée, lui qui se croyait hors d'atteinte. Tout le film repose sur cette punition jouissive : le personnage âgé cupide, agressif et trop sûr de lui, qui croit pouvoir agir impunément dans un monde qu'il pense être sous son contrôle, est fustigé à l'écran. En revanche, celui naïf, valeureux et précieux aux yeux des protagonistes non-vieux sera vengé, ou sauvé.

2. LEGENDES HOLLYWOODIENNES DANS LE GRAND AGE

Les stars n'ont pas d'âge, n'est-ce pas¹⁹⁹?

Les quelques mots que nous avons choisi de mettre en exergue ici sont ceux que prononce Norma Desmond, légende hollywoodienne fictive mais interprétée par une légende bien réelle et star du cinéma muet américain, Gloria Swanson (née en 1899), dans *Sunset Boulevard*. Adossée contre l'une des colonnes de sa villa, les yeux écarquillés et la bouche crispée, elle murmure ces mots après avoir assassiné l'écrivain Joe Gillis qui la quittait. Elle l'avait pourtant prévenu quelques secondes plus tôt : « Personne ne quitte une star »²⁰⁰. Ces deux répliques résument toute la dimension tragique du personnage de Norma Desmond, que les années qui passent, cruelles et implacables, font vieillir et que le monde merveilleux d'Hollywood a délaissée et oubliée. En évoquant le personnage interprété par Gloria Swanson, Edgar Morin parle de « vieilles stars déchues devenues curiosités historiques »²⁰¹. La déchéance des stars que nous nous proposons d'étudier ici n'est pas toujours aussi spectaculaire que celle de Norma sombrant petit à petit dans une folie destructrice. Néanmoins, il nous semble que l'expression « curiosité historique » se

¹⁹⁸ Ocean retourne le commentaire de Bank contre lui à la fin du film : « Gonna roll over and die » ? *Ocean's Thirteen* (Steven Soderbergh, 2007).

¹⁹⁹ « Stars are ageless, aren't they ? » se demande Norma Desmond (Gloria Swanson) dans *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950).

²⁰⁰ Norma rappelle une règle d'or d'Hollywood : « Nobody leaves a star ». *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950).

²⁰¹ Edgar Morin, *Les Stars* (Paris : Edition du Seuil (3^e éd.), 1972) : emplacement 2437/2515.

prête assez bien à la description de certaines légendes hollywoodiennes vieillissantes qui, de manière exceptionnelle, font surface dans quelques films des années 2000.

Il convient d'emblée de définir ce que nous entendons par légende hollywoodienne. Nous nous référons ici à ces interprètes qui font figure d'icônes, de stars d'un Hollywood passé, et qui réapparaissent dans les années 2000 dans un rôle symbolique. Personnages secondaires mineurs souvent, ou même parfois simplement caméos, la force de leur présence à l'écran repose sur leur aura de star.

Il faut dire que l'apparition filmique de la légende vieillissante qui, dans la plupart des cas, s'était quelque peu retirée de la scène publique, est un événement cinématographique spécial. En effet, la mise en scène de la légende repose grandement sur l'admiration que suscitent la légende et l'héritage culturel qu'elle convoque par sa seule présence à l'écran. Elle relève donc de l'hommage, joue sur des codes et des références intertextuelles partagés et exploite l'aura mythique de la star. En cela elle est un moyen de dépasser les limites de la fiction pour pointer du doigt l'univers extra-filmique. Surtout, c'est un moment de complicité entre le cinéaste et le spectateur, puisqu'entre eux se crée alors une sorte de connivence cinéphile fondée sur la vénération de l'icône hollywoodienne.

Néanmoins, rappelons-le, ce sont des légendes *vieillissantes*. Or comme l'a souligné Norma, il arrive que vieillir et star ne fassent pas bon ménage. Ainsi, c'est sur un équilibre fragile que reposent les apparitions filmiques de ces légendes hollywoodiennes. La caméra qui les filme est tantôt glorificatrice, tantôt compatissante. De même, les regards posés sur elles sont tantôt admiratifs, tantôt navrés. Commençons par regarder de plus près leur entrée en scène, où le ton est à l'optimisme.

2.1. L'entrée en scène de la légende

En règle générale, le traitement exceptionnel dont bénéficient les légendes vieillissantes est d'emblée mis en évidence par la présentation initiale de l'acteur. L'entrée en scène de la légende hollywoodienne est un moment privilégié entre le cinéaste et le spectateur, puisqu'en elle se cristallise une certaine complicité entre les deux, complicité qui se réalise dans l'admiration commune de l'icône, réclamée et attendue par le public, et offerte à lui par le cinéaste. Ce dernier se fait alors le héraut de la star et procède à l'annonce de sa venue à l'écran. Au cœur de cette apparition il y a une tension particulière entre la

présence et l'aura de la légende de cinéma et sa fonction d'interprète au service d'un personnage. Aussi talentueux soit-il, même Brando ne peut se fondre dans son personnage à ce moment fatidique où la caméra n'a de yeux que pour la star. Même lui, ou plutôt surtout lui, n'est pas de taille à déjouer le complot vénérateur que mettent en œuvre conjointement cinéaste et public lors de son entrée en scène.

Il faut dire que l'anticipation des spectateurs est en générale créée dès le générique, puisque le nom de la légende se détache déjà des autres par un simple procédé qui consiste à lister les interprètes du film les uns après les autres, en distinguant néanmoins la star mise à l'honneur en rajoutant la conjonction de coordination « *and* » avant le nom tant attendu. C'est le cas par exemple de Peter Fonda dans *Ghost Rider* (Mark Steven Johnson, 2007) et bien sûr de Marlon Brando dans *The Score* (Frank Oz, 2001). Vient ensuite la scène de présentation initiale qui capitalise encore sur l'anticipation que crée l'arrivée de la star, avant d'y mettre fin en révélant le visage vieillissant de la légende. C'est notable surtout dans un film comme *The Score* qui repose en très grande partie sur son casting de marque et, surtout, sur la présence de Marlon Brando.

L'entrée en scène de ce dernier se fait en trois temps. La scène se passe dans le restaurant de Nick, le personnage interprété par Robert De Niro. Brando s'annonce tout d'abord par la voix, puisqu'il déclare en entrant dans le restaurant sur un ton faussement solennel et dans un français presque parfait qui plus est : « Attention, les enfants, c'est grand-père, j'arrive ! ». Il s'adresse ici aux jeunes barmen du restaurant, mais comment ne pas y voir une interpellation aux spectateurs ? Dans un second temps, la caméra, d'abord braquée sur De Niro qui se trouve en hauteur sur une mezzanine, pivote lentement vers la salle du restaurant, dévoilant ainsi en prise de vue plongeante Marlon Brando de dos et qui entre dans le champ. Enfin, à l'appel de son nom par De Niro, Brando se retourne pour faire face à la caméra qui était restée fixée sur lui. Puis, c'est presque en regard-caméra qu'il déclare avec un léger sourire : « Voilà ! ». Les commentaires du réalisateur (disponibles dans les bonus du DVD) montrent bien cette volonté de réserver à la légende un traitement spécial. Il fallait, selon lui, que l'entrée en scène de Brando soit libérée d'une mise en scène sensationnaliste, mais qu'elle souligne tout de même la présence de la légende. Ainsi dit-il : « Ça fait tellement plus d'effet quand

il se retourne. Et comme vous pouvez le voir, voilà Marlon Brando »²⁰². Les commentaires de Frank Oz révèlent aussi à quel point il était conscient de la difficulté de manœuvrer la légende de telle sorte qu'elle ne cache pas le personnage fictif. Il souligne, notamment, qu'il était impératif pour lui de rassembler De Niro et Brando à l'écran le plus rapidement possible pour ne pas risquer de créer un trop-plein d'anticipation chez le public à l'idée de voir réunis dans un même plan ces deux icônes hollywoodiennes. Il faut dire que le réalisateur ne mâche pas ses mots lorsqu'il évoque Brando, qu'il qualifie de génie à plusieurs reprises et dont il n'a de cesse de souligner le professionnalisme et le talent²⁰³. Si cette présentation initiale de la star reste somme toute assez mesurée, d'autres films réservent une entrée en fanfare à la légende qu'ils affichent.

Dans *Star Trek* (J. J. Abrams, 2009), le jeune Capitaine Kirk (Chris Pine) se retrouve sur une planète glaciale où il est pourchassé jusque dans une grotte par un monstre des glaces. Alors qu'il est prêt d'être dévoré par la créature, Kirk est sauvé par un homme que l'on ne perçoit que de dos et qui, à l'aide d'une torche enflammée, fait fuir le monstre. Une fois le danger écarté, le mystérieux sauveur de Kirk fait quelques pas en arrière puis se retourne lentement alors que la caméra s'avance vers lui pour terminer en plan rapproché épaule, dévoilant ainsi celui qui campa le rôle de Spock dans la série télévisée originale, Leonard Nimoy (né en 1931). Portant toujours la torche dans sa main droite, l'acteur est éclairé par les flammes dansantes qui projettent sur son visage une lumière chaude, le détachant ainsi de l'arrière-plan composé de glaciers anguleux.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Peter Fonda (né en 1940), devenu une icône du cinéma de la contreculture grâce à son rôle de Captain America dans *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), est mis à l'honneur dans les films qui traitent du monde des motards. Ainsi, dans la comédie *Wild*

²⁰² « It's so much more dramatic when he turns around. As you see, there's Marlon Brando ». *The Score* (Frank Oz, 2001).

²⁰³ « Marlon's a Genius », « Marlon makes it so alive », « What a privilege! ». Citations tirées des commentaires audios du réalisateur Frank Oz disponibles sur le DVD.

Hogs (Walt Becker, 2007), son entrée en scène repose sur tout un ensemble de clichés tant sur le plan de la forme que du contenu. Une caméra près du sol filme en gros plan les bottes noires du personnage qui se posent lentement à terre alors que celui-ci descend de sa moto, laissant apparaître à l'arrière-plan le moteur de la machine. Petit à petit la caméra remonte le long du pantalon de cuir pour terminer sa course sur la boucle de ceinture chromée. Il apparaît ensuite en plan rapproché, s'avançant avec nonchalance vers l'antagoniste (Ray Liotta) et la foule qui l'entoure. Il porte toute la panoplie du motard : la veste en cuir, les lunettes de soleil aviateur et, noué autour de sa tête, le bandana noir à motifs de têtes de mort. Le spectateur attentif reconnaît là le leader de la bande de motards, qui n'avait été jusque-là que nommé et qualifié de « vrai motard »²⁰⁴.

L'entrée en scène de Burt Reynolds (né en 1936) dans *The Longest Yard* (Peter Segal, 2005) est un autre exemple de ce type de présentation qui honore la star vieillissante. C'est en tant que héros du film original du même titre sorti en 1974 (*The Longest Yard*, Robert Aldrich, 1974), que Reynolds est mis à l'honneur dans le remake de 2005. Le film se passe dans une prison où l'un des hommes incarcérés est une ancienne star de football américain (Burt Reynolds dans le film original, Adam Sandler dans le

**Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.**

Burt Reynolds, s'avance au ralenti vers la caméra sur fond de soleil couchant.
(*The Longest Yard*, Peter Segal, 2005).

remake de 2005) que le dirigeant de la prison a chargé de créer une équipe de football pour affronter l'équipe que composent les gardiens de la prison. Après une première journée d'entraînement insatisfaisante avec un groupe de joueurs incompetents et indisciplinés, Paul (Adam Sandler) est dépité et persuadé de sa future défaite. Se dessine alors à l'horizon, sur fond de coucher de soleil sur le désert texan, la silhouette en

²⁰⁴ Ray Liotta, le leader de la bande de motards en colère, parle de la légende Damien Blade (Peter Fonda) : « You wanna know who a real biker is ? Damien Blade ». *Wild Hogs* (Walt Becker, 2007).

contrejour de Reynolds, qui s'avance au ralenti vers le héros. C'est lui qui donnera une chance de victoire à l'équipe des prisonniers.

L'analyse de ces différents types de présentations initiales du personnage incarné par la légende hollywoodienne vieillissante est significative d'une volonté de rendre hommage à la légende peut-être plus que de lui donner un rôle significatif. Voyons désormais comment ces films convoquent, à travers la présence de la star légendaire, une sorte de réseau intertextuel qui sert à nouveau l'hommage aux stars vieillissantes et à leur carrière, mais aussi une sorte d'auto-glorification d'Hollywood.

2.2. Intertextualité filmique

La présence de la légende hollywoodienne permet le recours à des références culturelles diverses. Il s'agit pour les cinéastes de rendre hommage à la carrière de la star hollywoodienne, ou du moins à un aspect emblématique de l'héritage qu'elle laisse derrière elle. C'est bien là la cause de cette appréhension mêlée d'enthousiasme qu'a ressenti le réalisateur Frank Oz à l'idée de rassembler Brando et De Niro à l'écran. On sait tout le poids culturel que porte avec lui chacun de ces deux acteurs, mais c'est bien la réunion des deux, dans quelques scènes-clés du film qui revêt une dimension « historique »²⁰⁵. En effet, il s'agit bien ici de rassembler les deux acteurs qui ont revêtu le rôle de Don Vito Corleone, le parrain de la mafia sicilienne new-yorkaise des films de Francis Ford Coppola *The Godfather* (1972) et *The Godfather II* (1974), considéré dans la tradition hollywoodienne comme un personnage culte.

La présence de Peter Fonda dans l'adaptation cinématographique du *comic* Marvel intitulé *Ghost Rider* (*Ghost Rider*, Mark Steven Johnson, 2007) sert, là encore, de clin d'œil à son rôle dans *Easy Rider*. Fonda y joue le diable en personne, Méphistophélès, qui condamne le jeune Johnny Blaze (Matt Long) à devenir son chasseur de primes ou cavalier fantôme. Afin de mettre en œuvre les desseins de son maître, Blaze se voit doter de pouvoirs maléfiques qui les transforment, lui et sa moto, en une sorte d'arme meurtrière enflammée. Les amateurs de moto et les fans du film culte de 1969 auront

²⁰⁵ « historic » est le terme employé par Frank Oz et son directeur de la photographie pour qualifier la première scène qui réunit Brando et De Niro à l'écran dans *The Score* (2001). Cité des commentaires audios du DVD.

tout de suite noté la parenté entre la moto de Blaze et celle que conduisait Peter Fonda dans *Easy Rider* puisque cette dernière servit de modèle à la conception de la première. Cependant, au lieu d'un motif inspiré du drapeau américain, ce sont des flammes qui ornent le réservoir à essence de la monture de Blaze, un motif assez répandu mais qui n'est pas sans rappeler celui qui décorait aussi le réservoir de la moto de Billy (Dennis Hopper). Au moment où Méphistophélès vient donner sa première mission à Blaze, il observe la moto en question en la contournant lentement et déclare : « Belle moto ! »²⁰⁶. Il est de notoriété publique que Fonda, lui-même grand amateur de motos, a personnalisé la machine que son personnage conduit dans *Easy Rider*²⁰⁷. Aussi, cette phrase qui décrit en fait une réplique de cette moto devenue iconique et qui part en fumée à la fin d'*Easy Rider* est à attribuer à l'acteur plus qu'au personnage.

Le plan que nous reproduisons ci-dessous représente la deuxième confrontation entre Méphistophélès et Johnny. Ce dernier roulait sur une route déserte lorsque la

soudaine apparition du diable devant lui le mena à l'accident. C'est là encore un écho à *Easy Rider*, et notamment à la fin tragique des deux



Peter Fonda, dans le rôle de Méphistophélès, provoque l'accident de moto du héros Johnny Blaze dans *Ghost Rider* (Mark Steven Johnson, 2007).

hippies Billy et Wyatt que les coups de feu d'un *redneck* ont projetés sur le bas-côté de la

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Billy (Dennis Hopper) et Wyatt (Peter Fonda) sont tués sur la route par deux *rednecks* dans *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969).

²⁰⁶ Peter Fonda fait référence à la moto mythique qu'il conduisait dans *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) : « Nice bike ! » *Ghost Rider* (Mark Steven Johnson, 2007).

²⁰⁷ Dans une interview qu'il a accordée au *New York Times*, Peter Fonda évoque le rôle qu'il a joué dans la customisation de sa moto dans *Easy Rider* : « On the Road Still, Riding Solo, Free and Easy », *The New York Times* (27 juin 1998), cité dans Elaine M. Bapis, *Camera and Action : American Film as Agent of Social Change, 1965 – 1975* (Jefferson (NC) : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008) : 225 (note 54).

route. Lorsque Billy est à terre agonisant, sa moto gît à ses côtés, la roue arrière toujours en mouvement, et le personnage de Fonda, avant d'être lui-même tué, tente de venir en aide à son acolyte. Ironiquement, c'est ici Fonda qui cause la chute du motard et arrête la route du jeune rebelle. Au premier plan la moto fumante est couchée, et Fonda, dans son habit noir, contemple satisfait son œuvre. Les procédés visant à créer un discours intertextuel filmique entre *Ghost Rider* et *Easy Rider* ne sont pas subtiles, ils reposent essentiellement sur l'objet que les deux films ont en commun et qu'ils mettent au premier plan, la moto.

Si l'on se penche désormais sur l'apparition de l'acteur égyptien Omar Sharif (né en 1935) dans *Hidalgo* (Joe Johnston, 2004), on notera que les pratiques de l'intertextualité sont détectables sur le plan de la forme et non réellement du fond. Il nous faut à nouveau nous pencher sur les procédés employés pour introduire auprès du public une légende vieillissante, car l'entrée en scène d'Omar Sharif dans *Hidalgo* ne peut être analysée qu'en rapport au film qui lui valut son statut de star hollywoodienne, *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962). En effet, s'il est une scène du film qui n'a pas manqué de faire couler l'encre des critiques, c'est justement celle qui présente le personnage interprété par Omar Sharif. Il apparaît tout d'abord comme un point à l'horizon, à peine visible tant il est loin de la caméra et déformé qui plus est par un mirage dû à la chaleur du désert marocain

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

L'entrée en scène d'Omar Sharif dans *Lawrence of Arabia*
(David Lean, 1962)

où eut lieu le tournage. Filmée en plan de grand ensemble, la silhouette d'un cavalier suivi d'une volute de poussière s'approche lentement, générant ainsi l'inquiétude du héros et de son ami, et provoquant le suspens chez le spectateur. Avant même qu'il n'arrive à leur hauteur, il tue l'ami de Lawrence qui, dans un mouvement de panique, avait dégainé son arme. La scène se distingue surtout par sa longueur puisque, depuis le moment où il entre dans le champ jusqu'à ce qu'il dévoile enfin son visage, il ne se passe pas moins de trois minutes trente. Un film qui rassemble, quarante-deux ans plus tard, les décors immenses et arides des déserts arabes et l'acteur légendaire de *Lawrence of*

Arabia, ne manque pas de faire naître chez le public l'attente d'une entrée en scène évocatrice de celle de son premier rôle à portée internationale.

Sharif y joue un Sheikh amoureux de chevaux qui défie un cowboy américain (Viggo Mortensen) et sa monture appelée Hidalgo de venir participer à la grande course de chevaux qui consiste à traverser le

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Sharif est initialement présenté par un insert sur ses yeux dans *Hidalgo* (Joe Johnston, 2004).

désert arabe. L'introduction de Sharif est ici mise en scène en parfaite opposition à celle qui fut la sienne dans *Lawrence of Arabia*, puisque c'est au travers d'un insert sur les yeux préoccupés et les sourcils froncés de l'acteur que le spectateur se le voit présenter. La caméra recule alors lentement jusqu'à cadrer le visage de Sharif en très gros plan. Un cadrage si resserré garantit l'effet opposé au plan de très grand ensemble auquel il fait écho par contraste, car l'acteur est ici omniprésent visuellement, il emplit totalement le cadre et la légende est immédiatement reconnaissable. Le spectateur averti ne peut y voir qu'un clin d'œil à la scène mythique du film qui a révélé Sharif au public mondial.

Par sa simple présence, mais aussi grâce à une mise en scène révérencieuse, la légende hollywoodienne vieillissante convoque tout un réseau de références intertextuelles et ces films où elle fait figure d'invité de marque sont l'occasion d'un hommage à la star d'une part, mais aussi, plus largement, à Hollywood. C'est surtout vrai d'un type de personnage en particulier, généralement incarné par une star vieillissante, et que nous appellerons «vétéran d'Hollywood»²⁰⁸, et que nous nous proposons de présenter brièvement tout de suite.

Le vétéran d'Hollywood est un type de personnage que l'on retrouve régulièrement, surtout dans les films qui choisissent de représenter la machine hollywoodienne. Dans un article paru en 2012 dans la revue *Cycnos*²⁰⁹, nous en

²⁰⁸ Nous reprenons le terme que nous avons employé dans un article consacré à ce type de personnages : Maryline Kautzmann, « Hollywood la mythique ou le point de vue de ses vétérans dans *Don't Come Knocking*, *The Holiday* et *Man in the Chair* », Christian Gutleben (éd.), *Cycnos : Le Cinéma Américain face à ses mythes, une foi incrédule*, Vol. 28, No. 2 (Paris : L'Harmattan, 2012) : 121 – 135.

²⁰⁹ *Ibid.*

présentations trois exemples. Néanmoins, dans le cadre de cette thèse, seul un de ces trois personnages est concerné, puisque les deux autres sont issus de films qui n'ont pas généré assez de profits pour être intégrés à notre corpus. Celui que nous citerons ici est un personnage secondaire dans le film de la réalisatrice Nancy Meyers *The Holiday* (2006) qui répond au nom d'Arthur Abbott, et qui est interprété par Eli Wallach (né en 1935). Abbott est un scénariste retraité d'environ quatre-vingt-dix ans et qui aurait contribué à l'écriture de grands films de l'âge d'or hollywoodien. Il se lie d'amitié avec Iris (Kate Winslet), une jeune femme anglaise venue passer les congés de Noël à Los Angeles pour se consoler d'une peine de cœur.

Un autre vétéran d'Hollywood est incarné par le comédien Walter Matthau (né en 1920) dans le film réalisé par Diane Keaton et sorti en 2000 *Hanging Up*. Le film se concentre sur la relation entre une jeune femme interprétée par Meg Ryan et son père (Matthau), Lou Mozell, atteint de démence. La première séquence qui les réunit se passe à l'hôpital où Lou est admis après avoir montré des signes de troubles de la mémoire. Son statut de vétéran d'Hollywood est immédiatement établi lorsque la personne qui annonce sa venue à l'hôpital précise qu'il vient de la maison de retraite réservée aux employés de l'industrie du film (*The Motion Picture Home*). Alors qu'il répond avec humour aux questions d'usage que lui pose le docteur en charge de son cas, sa fille Eve range les affaires de son père dans sa nouvelle chambre. Un grand poster fait l'objet d'une requête spéciale de la part de Lou qui demande expressément à ce qu'il soit posé à côté du lit sans qu'il ne soit abîmé. C'est une affiche d'un film intitulé *Luck Runs Out*, et dont la star n'est autre que John Wayne. Il s'empresse alors de raconter fièrement que lui et son ex-femme avaient écrit le film et que Wayne lui avait offert un trophée en forme de balle de revolver en souvenir de leur collaboration. Un troisième objet est ajouté sur la commode où trônent déjà le poster et la balle, c'est une photo de Matthau, bien plus jeune, avec trois petites filles et, posant à leurs côtés, John Wayne. Ce dernier fait d'ailleurs l'objet d'une obsession chez Lou qui, au grand dam de sa fille, aime à propager la rumeur selon laquelle Wayne avait un petit

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Walter Matthau joue un scénariste vieillissant dans *Hanging Up* (Diane Keaton, 2000)

« zizi », ce qui, souligne-t-il immédiatement, ne l'empêchait pas d'être un « vrai mec »²¹⁰. C'est ainsi que se présente le vétéran d'Hollywood : il invoque les grands noms d'un âge d'or hollywoodien révolu, il connaît ces petits secrets que seuls les membres de ce club si restreint des *Motion Pictures* connaissaient et sa carrière semble être réduite à quelques objets souvenirs.

Il en va de même avec Arthur dans *The Holiday*. Lors de la première conversation entre Iris et lui, ce dernier lui demande de quelle partie de l'Angleterre elle est originaire, ce à quoi elle répond qu'elle vient du Surrey. Immédiatement, il fait un lien avec l'acteur Cary Grant qui, dit-il, venait de la même région. Lorsqu'Iris, étonnée, lui demande d'où il tient cette information, il répond simplement « Oh il me l'a dit une fois »²¹¹. La

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

simplicité avec laquelle le personnage évoque une potentielle collaboration avec Cary Grant est le premier signe que nous avons affaire à un vétéran d'Hollywood. S'ajoute à cela la réaction d'Iris, à qui le spectateur s'identifie ici, et qui en

reste bouche bée. Il continue ensuite ses références au cinéma lorsqu'il compare sa rencontre avec Iris aux rencontres de deux protagonistes destinés à tomber amoureux dans un film et qu'on appelle dans le jargon hollywoodien un « *meet cute* ». Enfin, le passé d'Arthur Abbott est dévoilé à Iris et au spectateur lorsqu'elle le raccompagne chez lui et qu'elle entrevoit depuis l'entrée de la maison le bureau de l'écrivain retraité. Iris, les yeux écarquillés, parcourt la pièce du regard, et par le biais d'une caméra subjective le spectateur est invité à découvrir ce qui suscite son admiration : sur le bureau s'entassent des piles de papiers, sur les étagères reposent différentes récompenses, de vieilles photographies en noir et blanc et une ancienne machine à écrire. Enfin, sur le rebord d'une fenêtre, parmi tant d'autres bibelots, trône un Oscar. La caméra révèle alors le visage ébahi d'Iris qui comprend que le vieil homme est une légende hollywoodienne oubliée.

²¹⁰ Lou (Matthau) partage des secrets de tournage avec les infirmières de l'hôpital où il est interné : « They said he had a very small pecker but that didn't keep him from being a real he-man. » *Hanging Up* (Diane Keaton, 2000).

²¹¹ Abbott (Wallach) fait allusion à sa collaboration avec Cary Grant : « Oh, he told me once ». *The Holiday* (Nancy Meyers, 2006).

Ce regard admirateur ne dure qu'un temps puisqu'elle se retourne bien vite vers Arthur, qu'elle aperçoit dans l'autre pièce se mouvoir avec difficulté. Elle traverse alors l'entrée et balaye cette deuxième pièce du regard. Devant le poste de télévision, un plateau-repas à peine entamé suggère la solitude et l'ennui qui caractérisent le quotidien d'Arthur, et, tout à côté du fauteuil, de nombreux flacons de médicaments et un bras télescopique surmonté d'une pince (permettant d'attraper des objets sans devoir se déplacer) servent de symboles évocateurs de la faiblesse physique qui accompagne le vieillir d'Arthur. Si le bureau est le domaine d'un passé glorieux, le salon est le lieu du vieillir pathétique, celui qui teinte le regard d'Iris de compassion et souligne la matérialité de l'homme derrière le masque devenu presque transparent de la légende.

Une scène tout à fait similaire fait se confronter la gloire d'un passé en noir et blanc et la déchéance physique du présent marqué par le vieillir dans *Hanging Up*. Eve, en visite chez son père pour les fêtes de Noël, se promène dans la maison et passe par un couloir dont les murs sont ornés de vieilles photographies.

Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.

Eve compare l'homme en costume des photos en noir et blanc et le vieil homme en pyjama, affalé dans son fauteuil. *Hanging Up* (Diane Keaton, 2006).

Avec comme musique de fond la chanson de Paul McCartney « Junk », où les objets tiennent lieu de souvenirs pour celui qui, le cœur brisé, veut se rappeler d'un passé plus heureux²¹², Eve parcourt avec intérêt et nostalgie les différents clichés retraçant le passé de ses parents. Des photographies à la réalité, la transition se fait à nouveau par le regard de la protagoniste qui contemple avec pitié la version âgée de l'homme en noir et blanc. Celui-ci est affalé dans un fauteuil où il s'est endormi un verre à la main.

²¹² Paul McCartney, « Junk », *McCartney*, 1970.

Enfin, il faut noter l'impact que produisent ces photographies sur le spectateur. Car le Wallach des photographies est bien l'acteur tel qu'on l'a connu dans des classiques comme *The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960), *The Misfits* (John Huston, 1961) ou *The Good, the Bad and the Ugly* (Sergio Leone, 1966) que l'on aperçoit furtivement dans le traveling qui parcourt l'étagère pleine de souvenirs du bureau d'Arthur, tout comme c'est le Walter Matthau du temps de ses comédies à succès dans les années 1960 et 1970 que l'on reconnaît sur le mur des souvenirs que contemple Meg Ryan. A nouveau, le personnage fictif semble s'effacer l'espace d'un instant alors que le spectateur reconnaît la star à son heure de gloire, le forçant ainsi à se rappeler que sous le costume du personnage se trouve un vétérinaire d'Hollywood bien réel auquel le film rend hommage. Cependant c'est un hommage ambivalent qu'offrent ces deux films, puisque le personnage est marqué par une vieillesse peu clémente, qui affaiblit le corps et trouble l'esprit.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Une photographie de Walter Matthau qui semble dater des années 1960/70. *Hanging Up* (Diane Keaton, 2000).

2.3. Des stars déchues ?

Quel impact a le vieillir sur la star qui, rappelons-le, n'a pas d'âge ? Dans quelle mesure ces films qui nous offrent, une fois encore, la légende hollywoodienne, exposent-ils aussi les marques du vieillir sur la vedette ? Ce dernier point nous force à explorer les limites de l'univers fictif pour tenter de déceler comment la légende hollywoodienne, derrière les traits du personnage fictif qu'elle incarne, se révèle dans sa condition humaine et mortelle. Tout le paradoxe de la star vieillissante provient du fait qu'elle est immortelle à bien des égards. Morin évoquait le processus de divinisation à l'origine de la création de la star, qui la place selon lui dans une sorte d'entre-deux, ni entièrement mortelle ni entièrement divinité²¹³. Une fois l'acteur/actrice devenu idole, il se fraye un chemin dans l'histoire culturelle du monde, où il pourra survivre à son enveloppe charnelle. Il fait alors partie intégrante de la culture visuelle du monde et, par bien des aspects, il reste vivant au travers des émulations et des reprises de ce qu'il a laissé en héritage ou des hommages qui lui sont rendus.

²¹³ Morin, *op. cit.*, emplacement 1189/2515.

Le meilleur exemple de ce type d'idole plus grande que nature semble toujours être Brando, dont la starité (nous empruntons le terme à Edgard Morin) est exceptionnelle à bien des égards. Nous ne pouvons proposer une étude exhaustive de la manière dont il s'est élevé au rang de légende et comment sa divinisation a évolué au fil de son vieillissement. Quelques points suffiront néanmoins à illustrer notre propos. Trois années ont suffi à faire de Brando une idole nationale. En 1951, le rôle de Stanley Kowalski dans *A Streetcar Named Desire* (Elia Kazan) l'a immédiatement propulsé au rang de star et de *sex-symbol* masculin. À peine deux ans plus tard, son interprétation du protagoniste rebelle de *The Wild One* (László Benedek, 1953) lui valut de devenir l'idole des jeunes et le représentant d'une génération en quête de porte-parole. Enfin, un an plus tard, en 1954, sa performance dans *On the Waterfront* (Elia Kazan), récompensée par un Oscar, acheva de le consacrer en génie de l'interprétation. Sa personnalité de vedette, contaminée par ses premiers rôles dont la portée culturelle fut si grande, était centrée sur sa rudesse virile et une sorte de tourment intérieur qui caractérisait chacun de ses personnages et semblait déteindre sur la star. On se souvient ainsi de son t-shirt déchiré et imprégné de sueur qui colle à sa musculature dans *A Streetcar Named Desire* lorsque, le visage déformé par le désespoir, il hurle le prénom de sa femme Stella. On le revoit dans sa veste en cuir noir avec le visage renfrogné, en colère contre le monde qui l'entoure dans *The Wild One*. Enfin, on l'associe au fameux gant qu'Eva Maria Saint avait fait tomber par inadvertance dans *On the Waterfront* et qu'il emprunte lors d'une scène improvisée. Jouant ainsi avec l'objet, il signifiait par ce geste son désir pour la femme qui tente de lui échapper²¹⁴.

Cependant, ces débuts si prometteurs furent suivis par une carrière en dents de scie, ponctuée par de nombreux scandales. Les caprices de la star sur les plateaux de tournages et ses méthodes de travail douteuses devinrent de notoriété publique et ont contribué à réduire de manière significative le nombre de rôles que lui proposaient les studios. Cependant, ce sont aussi et surtout les scandales qui marquèrent sa vie personnelle qui firent couler l'encre dans la presse, bien plus, d'ailleurs, que les

²¹⁴ Elia Kazan a lui-même commenté cet usage du gant comme symbole signifiant dans ses entretiens avec Michel Ciment : Michel Ciment, *Kazan on Kazan* (Secker and Warburg, 1973), cité dans James Naremore, *Acting in the Cinema* (Berkeley (CA) : The University of California Press, 1988) : 193.

apparitions sporadiques de l'acteur à l'écran. En 1990, son fils Christian est arrêté pour le meurtre du petit ami de sa demi-sœur Cheyenne. Le procès est suivi de près par les tabloïds et aboutit à l'inculpation du fils de la star. A peine cinq ans plus tard, en 1995, sa fille Cheyenne, après plusieurs tentatives, réussit finalement à se suicider à l'âge de vingt-cinq ans. L'aura de la star est changée, elle se teinte d'une dimension tragique et sulfureuse, mais n'en est pas moins diminuée pour autant. Les caprices de la star impétueuse, ses liaisons, sa décision d'acheter une petite île en Polynésie française, les affaires de meurtre et de suicide qui ont marqué sa vie familiale, sont autant de frasques qui contribuent à créer une figure plus grande que nature. Le mythe Brando n'est pas tant écorné que transformé, car les tourments personnels de la star, toujours affichés en une des tabloïds, ne font que nourrir un mythe devenu plus tragique.

Le vieillissement de Brando, en revanche, nous semble avoir été une force démythificatrice plus efficace que tous ces scandales. A partir des années 1980, déjà, les changements physiques de Brando, les cheveux mal coiffés, grisonnants et de plus en plus épars, mais aussi et surtout sa prise de poids importante, régalaient la presse et les humoristes comme Chris Elliott par exemple qui, dans l'émission télévisée *Late Night With David Letterman* fit des apparitions régulières déguisé en Brando. Les quelques entretiens qu'il accordait étaient souvent menés par lui-même plus que par le journaliste, et il se distinguait dans ces entretiens par un comportement excentrique, inconvenant parfois, moqueur ou nonchalant, en somme, généralement peu coopératif²¹⁵. Revenons donc au film qui nous intéresse ici, *The Score*.

La première moitié du film nous présente un personnage fortuné, qui a manifestement prospéré dans les affaires criminelles, tant et si bien qu'il vit dans un manoir luxueux et qu'il se permet, quand il le souhaite, de séjourner dans sa résidence secondaire aux Bermudes. Néanmoins, vers le milieu du film, le

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Le décor reflète la déchéance du personnage de Max dans *The Score* (Frank Oz, 2001)

²¹⁵ La plupart de ces entretiens sont aujourd'hui disponibles sur *YouTube*. Voir par exemple l'interview de Brando menée par Larry King en 1994.

spectateur comprend en même temps que le protagoniste (De Niro) que Max (Brando) est en réalité à la merci d'un créancier qui le menace de mort, d'où l'enjeu pour lui de ce dernier braquage dans lequel il a entraîné son ami. Une scène en particulier met en avant la déchéance du personnage. Nick, soupçonneux, est prêt à abandonner le projet que Max, lui-même et un jeune voleur en qui il n'a aucune confiance (Edward Norton) ont organisé. Lorsqu'il arrive chez Max pour lui faire part de ses inquiétudes, il découvre ce dernier au sous-sol, dans une pièce en construction. Assis dans une sorte de jacuzzi, le personnage vêtu d'une robe de chambre et portant une serviette de bain sur les épaules semble se terrer dans cette pièce non-achevée au bord d'un bassin vide, sous un plafond d'où tombent des fils électriques et entouré de murs en marbre blanc. Le décor reflète la situation financière de Max qui affiche une richesse ostentatoire alors même qu'il est ruiné et endetté de plusieurs millions de dollars.

A la déchéance que subit Max, son personnage, se superpose celle d'un Brando vieillissant, dont l'avancée en âge, nous le disions, s'est doublée d'une prise de poids importante. Cette scène en particulier montre un Brando qui peine à soulever son corps encombrant et a des difficultés à reprendre son souffle lorsqu'il se déplace de quelques pas. De la corporalité puissante et sensuelle du mâle tourmenté de sa jeunesse il ne reste plus rien et les commentateurs n'ont pas manqué de le souligner. Dans *Rolling Stones Magazine*, le critique Peter Travers considère le film trop prévisible et peu original, et déplore notamment que « regarder Brando (...) monter et descendre d'un tabouret, crée plus de suspense que le braquage lui-même »²¹⁶.

Dans le dernier plan où il apparaît, il est affalé devant un téléviseur, la tête bloquée dans un oreiller et le visage immobile. Il écoute l'annonce du braquage et apprend que le jeune voleur qui a tenté de les trahir est recherché par la police mais que Nick, en revanche, a réussi à s'échapper sans être vu. C'est la première fois que le spectateur se trouve en présence de Max dans son intimité. A nouveau, sa position corporelle indique un laisser-aller physique et son visage impassible fait allusion à son état dépressif, que sa

²¹⁶ « There's more suspense in watching Brando, who has trouble with physical exertion, get on and off a bar stool than the robbery itself ». Peter Travers, « The Score », *Rolling Stones Magazine* (13 juillet, 2001) accessible dans sa version numérique à l'adresse suivante : <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/the-score-20010706> (consulté le 16 décembre 2017).

conversation avec Nick, dans le bassin en construction, avait déjà révélé. Il convient néanmoins de noter que ce dernier plan met encore en évidence l'acteur mythique toujours présent sous les rides et les kilos en trop. Lorsqu'il apprend que Nick a pu s'échapper, on lit sur le visage de Brando, autrement immobile, un soulagement mêlé de fierté que l'acteur n'exprime qu'à travers un léger rictus, une réaction faciale à peine perceptible qui, de par sa subtilité, force l'admiration. De toute manière, si la dégradation physique de Brando est souvent mentionnée dans les différentes critiques, ses talents d'acteur le sont bien plus encore. Ainsi, même Travers, qui se moquait de ses capacités à se hisser sur un tabouret, déclare finalement : « et pourtant, Brando, avec ses yeux pétillants de malice, est la force vive du film »²¹⁷.

La représentation de Walter Matthau dans *Hanging Up* (Diane Keaton, 2000) est quelque peu différente, mais souligne aussi le vieillir de l'acteur. Il convient de rappeler néanmoins que Matthau est un habitué du rôle de vieux monsieur, qu'il endossa dès 1971 (alors qu'il était âgé de cinquante-et-un ans) dans *Kotch* (Jack Lemmon), puis en 1975 dans *The Sunshine Boys* (Herbert Ross), et enfin tout au long des années 1990 comme par exemple dans *Grumpy Old Men* (Donald Petrie, 1993) et *Grumpier Old Men* (Howard Deutch, 1995). C'est donc bien loin d'être la première fois que l'on retrouve l'acteur dans un rôle de vieillard. La différence principale entre cette dernière performance (Matthau est mort la même année) et celles qui l'ont précédée est sans doute la tonalité avec laquelle la vieillesse est représentée. Ce n'est pas le vieillir comique de *Grumpy Old Men*, mais bien un vieillir pathétique que joue ici Matthau. Ainsi, son corps élancé à l'allure dégingandée qu'il mettait au service de son art de la comédie se trouve ici confiné dans une chaise roulante ou un lit d'hôpital. L'une des qualités principales de ces personnages comiques étaient aussi leur propension au grognement, en bons rouspéteurs qu'ils étaient. Celle-ci se transforme ici en des accès d'agacement colériques, lorsque ses troubles de la mémoire le rattrapent. Les courts moments où le personnage flirte un peu avec le comique ne sont pas nombreux et rapidement suivis de moments de confusion, qu'elle s'exprime sous la forme de pleurs ou de colère. Quelques flashbacks révèlent le Lou Mozell du passé, mais même là le personnage appartient toujours au registre pathétique puisqu'il était alcoolique, dépressif et suicidaire. Le vieillir grincheux et combattif de ses personnages

²¹⁷ « Still, Brando — his eyes alive with mischief — is the life of the movie. » *Ibid.*

précédents a laissé place à une vieillesse morbide, où le corps et l'esprit lâchent prise jusqu'à ce que le personnage meure à la fin du film. La vieillesse, ainsi représentée, a teinté la légende comique d'une dimension pathétique. Mais, finalement, l'histoire du film n'est pas tant la sienne que celle de sa fille Eve (Meg Ryan), à qui le spectateur est censé s'identifier. Ce sont ses souvenirs que l'on est amené à partager, ses tracasseries que l'on suit tout au long du film, et sa tristesse et sa douleur à la vue de son père mourant auxquelles on est censé s'identifier, et non celles du personnage âgé.

Enfin, c'est un tout autre type de déchéance qui caractérise le personnage de Méphistophélès, interprété par la star de la contreculture américaine Peter Fonda dans *Ghost Rider*. Il faut dire que le rôle en lui-même semble redondant. Il est le diable, certes, mais il n'est qu'un personnage accessoire et impuissant. Dès le début du film, le spectateur se voit raconter la légende selon laquelle un cavalier fantôme, création du diable en personne, aurait un jour semé ce dernier, emportant avec lui le butin qu'il l'avait envoyé chercher. Plus tard, c'est son fils appelé Blackheart (Wes Bentley) qui le défie et le menace de mort. « Mon temps est venu, vieil homme »²¹⁸ dit-il sans crainte à celui qui règne sur les enfers. Le réel antagoniste se trouve être cette progéniture aux desseins parricides. Le personnage de Méphistophélès, en revanche, semble inférieur à son fils rebelle. Enfin, lorsque Johnny Blaze (interprété par Nicolas Cage dans sa version adulte) est libéré de sa malédiction par Méphistophélès, le cavalier fantôme se permet de refuser d'abandonner les pouvoirs maléfiques qu'il lui avait confiés, et le provoque en lui promettant de les retourner contre lui. La réaction du diable ne se fait pas attendre. Mécontent, il s'évapore alors dans l'air, ne laissant derrière lui qu'une fumée noire. A nouveau, le diable semble impuissant face un mortel. Il s'apparente à l'un de ces non-personnages que nous citons dans le premier chapitre, qui se définissent par leur statut et leur uniforme, et qui représentent une sorte d'autorité dénuée de réelle substance.

Nous avons, jusqu'à présent, évité tout jugement de valeur sur les films que nous citons ou étudions dans notre thèse mais il nous faut dans ce cas faire une exception car la médiocrité du film nous semble jouer un rôle dans ce qui pourrait être perçu comme une déchéance pour Fonda. D'icône de la contreculture américaine des années 1960,

²¹⁸ Blackheart juste avant de menacer le diable de mort lui annonce : « It's my time now old man ». *Ghost Rider* (Mark Steven Johnson, 2007).

d'artiste rebelle, anticonformiste et anticapitaliste, Peter Fonda est réduit dans *Ghost Rider* à une référence culturelle anecdotique dans un film qui s'inscrit dans une démarche presque exclusivement commerciale. En effet, *Ghost Rider*, en parfait exemple du *blockbuster* contemporain, a été produit et promu de telle manière à ce qu'il devienne financièrement rentable en une ou deux semaines d'exploitation. Les chiffres corroborent cette interprétation, puisque le film a engendré l'équivalent de 44,8% de la somme totale de ses recettes intérieures lors des quatre premiers jours de sa sortie. L'attrait de la nouveauté a su attirer les foules au départ, puis très rapidement le succès du film s'essouffle et les profits s'amenuisent.

Néanmoins nous concluons sur une note plus positive, puisque certains des films que nous citons réservent au personnage âgé incarné par la star vieillissante une place privilégiée au sein de la narration. On pourrait citer le personnage d'Eli Wallach dans *The Holiday* qui, en établissant des liens d'amitié avec la jeune Iris, se laisse convaincre de faire un peu d'exercice physique pour retrouver sa capacité à monter un escalier afin de recevoir fièrement la récompense que lui accorde la *Writers Guild of America* pour sa carrière de scénariste. La célébration de la légende est donc un événement qui survient à la fin du film, et non lors de sa présentation initiale. Derrière l'hommage rendu à Arthur Abbott, n'y a-t-il pas finalement un hommage à l'acteur qui l'incarne ? D'ailleurs, la réalité a fait suite à la fiction puisque Eli Wallach a reçu quatre ans plus tard un Oscar (*The Academy Honorary Award*) pour l'ensemble de sa carrière²¹⁹. L'autre exemple qui mérite d'être cité ici est le personnage de Burt Reynolds dans *The Longest Yard*. Là aussi, la présence de la star du film original n'est pas juste une référence clin d'œil. Le personnage est impliqué dans l'action et va jusqu'à remettre le maillot de football américain, faisant fi de toutes les mises en gardes de ses coéquipiers qui s'inquiètent des dégâts que peuvent causer des adversaires non-vieux sur le corps vieillissant de Reynolds. Celui-ci n'en a que

²¹⁹ Eli Wallach fut récompensé par un *Academy Honorary Award* le 13 novembre 2010. La liste des récompensés est accessible à l'adresse suivante : <http://www.oscars.org/governors/honorary>

faire et entre à nouveau sur le terrain pour apporter son aide lors d'une action décisive. L'équipe adverse ne manque néanmoins pas de le plaquer violemment au sol pendant l'action sportive. Son capitaine vient alors s'enquérir de son état : « T'es toujours en vie vieil homme ? » ce à quoi le personnage âgé à terre répond : « Je ne me suis jamais senti mieux de toute ma vie »²²⁰. La déchéance n'est donc pas une obligation pour la star vieillissante, mais notons tout de même que Peter Segal, tout comme Nancy Meyers, sont des réalisateurs qui aiment à mettre en scène les acteurs vieillissants dans des rôles originaux et parfois même principaux. Citons par exemple le film qui oppose la star de *Rocky* (John Avildsen, 1976) Sylvester Stallone (né en 1946) et la star de *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1981) Robert De Niro (né en 1943) dans un match de boxe entre sexagénaires dans *Grudge Match* (Peter Segal, 2013). Nancy Meyers, quant à elle, s'est spécialisée dans les comédies romantiques mettant en scène des protagonistes âgés. Nous nous pencherons sur certaines d'entre elles dans la deuxième partie de cette thèse.

²²⁰ « Are you still alive old man? » s'enquiert le capitaine de l'équipe inquiet, « Never felt better in my life! » répond le personnage incarné par Burt Reynolds. *The Longest Yard* (Peter Segal, 2005).

CONCLUSION

Au terme de cette première phase de notre étude, il apparaît qu'il existe bien un âgisme hollywoodien qui se manifeste de différentes manières. Nous nous sommes penchés sur trois types d'âgisme différents : l'un est lié à la stéréotypisation de la personne âgée, l'autre, plus péjoratif et dégradant, tourne le vieillir en ridicule, et le dernier, plus ambivalent, offre des représentations du vieux à la fois admiratives et pathétiques, le reléguant cependant toujours à la marge.

Nous avons tenté de dresser, dans un premier chapitre, une typologie des personnages secondaires âgés qui figurent dans les films de notre corpus. Le but de cet inventaire était de mettre en évidence les liens entre certains stéréotypes prévalents, identifiés par la psychologie sociale, et les différents types de personnages âgés que l'on peut recenser dans les films hollywoodiens de la période qui nous intéresse. Il ressort de cette étude des personnages âgés secondaires que ces derniers restent très proches des stéréotypes de base définis la psychologie sociale. Dans un second temps, il nous a semblé important de nous pencher sur la manière dont les films comiques, largement destinés à un public jeune, traitent le sujet de la vieillesse et représentent les personnes âgées. La récurrence de personnages âgés prétextes dans ce genre filmique, d'ailleurs tout à fait caractéristique des années 2000, ainsi que l'humour rabaisant qui caractérise les représentations de la personne âgée dans ces comédies, révèlent que l'âgisme hollywoodien peut se faire plus cru et virulent si les attentes d'un public jeune le requiert. Enfin, dans un troisième chapitre, il s'agissait pour nous d'explorer les films qui proposent une représentation ambiguë de la personne âgée, partagée entre un devoir

de vénération et une vision fataliste du vieillir. Dans ces représentations, la personne âgée semble être vénérée pour son passé, mais envisagée avec une compassion condescendante dans le présent.

Les représentations positives de la personne âgée sont loin d'être rares, au contraire, elles sont légion surtout dans des films appartenant aux genres de la comédie romantique ou familiale où le protagoniste a souvent besoin des conseils du grand-parent bienveillant. Elles apparaissent dans une grande diversité de genres filmiques sous la forme d'un type hollywoodien extrêmement récurrent, celui du mentor. Ce dernier est un atout essentiel dans la quête du héros non-vieux qui est guidé et assisté par le mentor âgé, fort de son expérience et de sa sagesse. Lorsque la vieillesse s'oppose à la jeunesse, en revanche, elle devient négative, et le combat qui les confronte doit se solder par la victoire de la jeunesse. Une sorte de prescription hollywoodienne du bon vieillir émerge alors de l'étude des relations entre personnages âgés et personnages non-vieux, relations qui favorisent inmanquablement la jeunesse. Voilà sans doute les fondements de l'âgisme hollywoodien encore très présent au début du XXI^e siècle : la vieillesse n'est envisagée de manière positive que lorsqu'elle sert docilement la jeunesse. Le vieux tyran n'est-il pas puni justement car il s'est attaqué à un non-vieux ? Le mentor corrompu ne meurt-il pas parce qu'il a manqué à son devoir premier : former la jeunesse et se laisser remplacer par elle ?

Hollywood autorise la personne âgée à être excentrique, modérément libérée et active, si tant est qu'elle reste au service de la jeunesse. En revanche, ce comportement, s'il trouve sa source dans un désir ou une ambition personnels, sera tourné en ridicule et perçu comme inapproprié. La grand-mère excentrique n'est-elle pas le faire-valoir de l'héroïne amoureuse, tout comme la vieille dame lubrique des comédies pour jeunes est le versant cauchemardesque de la jeune femme pulpeuse désirée par le héros ? Une scène de *The Shining* de Stanley Kubrick (1980) illustre bien cette dualité de la femme, désirée dans sa jeunesse et pétrifiante dans sa vieillesse. Le personnage de Jack Nicholson découvre, dans une salle de bain, une jeune femme nue qu'il s'empresse d'embrasser langoureusement, lorsque soudain un coup d'œil dans un miroir devant eux lui dévoile le dos de la femme. Le corps de la jeune femme s'est transformé en un corps vieux, décharné et couvert d'escarres verdâtres. Horrifié, il repose les yeux sur celle qu'il étreint

toujours et découvre le visage d'une vieille femme édentée, aux cheveux fins et blancs, qui éclate d'un rire maléfique en le poursuivant telle un mort-vivant, alors qu'il tente de fuir cette vision d'horreur.

S'il est un élément qui fait presque systématiquement l'objet d'une représentation hollywoodienne âgiste, c'est bien le corps de la personne âgée. Dans l'univers de l'industrie hollywoodienne, où la nudité est un élément central de la commercialisation du sexe, celle des corps âgés est un argument de vente comique. Outre ces représentations dégradantes du corps âgé, on en trouve beaucoup d'autres qui soulignent leur vulnérabilité et leur faiblesse. Ce corps vulnérable est d'ailleurs souvent amené à mourir, arrivant au terme d'un long déclin dans le cas de la vieillesse morbide, ou étant froidement assassiné, meurtre symbolique d'un corps n'ayant su faire face à un environnement inhospitalier qui a eu raison de lui. C'est une corporalité à la fois étrange et inintéressante que celle de la personne âgée. Le message général est que le corps âgé a fait son œuvre par le passé. Dans le présent, en revanche, étant marqué par la vieillesse, il est vulnérable, repoussant et inutile. Par conséquent, il ferait mieux de préserver le peu de vitalité qu'il renferme, de se cacher de peur d'être comparé au corps vigoureux de la jeunesse, en somme, d'exister en sourdine jusqu'à ce que vienne l'emporter la mort.

Généralement, il semble que la représentation de la personne âgées dans ces rôles secondaires se double d'un processus de distanciation. En effet, dans ces films, Hollywood porte sur le vieillir un regard qui est fondamentalement extérieur. On y montre un autre qui, semble-t-il, ne trouve d'intérêt que dans son lien avec un personnage non-vieux, un autre qui est apprécié lorsqu'il exalte la jeunesse et la soutient, mais fustigé lorsqu'il la défie.

Nous délaissions désormais les stéréotypes, la moquerie et la compassion pour cet Autre que représente le vieux, pour nous pencher, dans la prochaine partie de notre travail, sur des représentations du vieillir pour le vieillir, celles qui tentent, tant bien que mal, de rendre le vieillir attirant, stimulant et rentable, bref de faire accéder les personnages âgés à un statut nouveau, celui de personnage principal.

DEUXIEME PARTIE :
LE VIELLIR NOUVEAU

INTRODUCTION

L'expression « *New Aging* » est de celles qui, parce que les termes qui la constituent en permettent une compréhension à la fois immédiate et relativement vague, se prêtent à tous types de discours. On la trouve disséminée dans une multitude de sources : dans des textes de gérontologie, certes, mais aussi au détour de blogs, de conférences, ou même de publicités²²¹. Tantôt cernée de guillemets, tantôt gratifiée de majuscules, parfois dépourvue de tout signe distinctif, l'expression n'est que rarement définie, et change de sens au fil des sources et du temps. Et pour cause, il semblerait bien que l'expression soit si séduisante de simplicité qu'elle se soit dérobée à toute tentative de définition, qui aurait eu tôt fait de restreindre son champ d'utilisation. C'est précisément pour cette même raison que nous l'avons choisie comme terme englobant, désignation générique d'une transformation des attitudes, des perceptions et des représentations du vieillir au tournant du XXI^e siècle.

Nous avons décidé d'opter pour une traduction presque littérale des termes en gardant la substantivation du verbe (« *aging* » – vieillir) ; ce procédé certes moins naturel en français, présente néanmoins l'avantage de souligner la notion de processus que l'on ne trouve malheureusement pas dans le terme « vieillesse » plus statique et définitif. Nous

²²¹ Quelques exemples de différents emplois de l'expression « *New Aging* » dans des sources variées :
Publicité : pour « Juniper Communities » : <https://www.youtube.com/watch?v=MFZjrpubh-o> (consulté le 20 mai 2017)

Blog : « The New Aging » : <http://thenewaging.blogspot.fr/> (consulté le 18 mai 2017).

Article de gérontologie : Stephen Katz, « Growing Old Without Aging ? Positive Aging, Anti-ageism, and Anti-aging ». *Generations*, (Hiver 2000-2001) : 27 – 32.

emploierons donc l'expression équivalente : le « vieillir nouveau » où nous avons fait le choix de postposer l'adjectif afin d'insister sur le sens premier du mot « nouveau » qui désigne quelque chose d'original, de récent²²². Néanmoins, le second sens de l'adjectif (« qui succède à quelque chose ») se superpose ici au premier, puisque toutes les occurrences de l'expression renvoient à la même idée d'un vieillir qui se différencie de ce qui l'a précédé, qui se substitue, en somme, à un vieillir obsolète dans lequel les « nouveaux vieux » (« *the new old* ») ne se reconnaîtraient plus. Ainsi pour pouvoir espérer comprendre le concept du « *New Aging* », il nous faut d'abord considérer ce à quoi il succède et s'oppose.

Or, l'expression « vieillir nouveau » fait référence à deux choses différentes mais étroitement liées. L'expression désigne d'une part une réalité historique, biologique et sociale : l'humain ne vieillit plus, depuis la fin du XX^e siècle, comme il a pu vieillir par le passé. On a donc affaire ici à une réalité observable et quantifiable. En somme, dans cette première conception de l'expression, l'adjectif « nouveau » concerne le « comment vieillir », c'est-à-dire la manière dont l'humain fait l'expérience du vieillir. L'expression signifie alors que le vieillissement humain est différent de ce qu'il a été par le passé. D'autre part, l'expression « vieillir nouveau » évoque aussi une transformation profonde des perceptions du vieillir. Elle renvoie à un mouvement de pensée sur la vieillesse qui tend à redéfinir en des termes nouveaux ce que veut dire « vieillir » et « être vieux ». L'aspect innovateur concerne donc cette fois la manière dont l'humain *conçoit* le vieillir et l'être vieux. Autrement dit, on s'intéresse ici au « comment penser le vieillir ».

La distinction entre ces deux types de « vieillir nouveau » peut sembler anodine, surtout parce qu'on a tôt fait de voir dans le premier - le vieillissement nouveau - l'origine du second - le vieillir repensé²²³. Or, il nous semble que réduire la corrélation entre ces deux types de « vieillir nouveau » à une simple relation de cause à effet, conduit trop facilement à négliger l'incidence du second sur le premier et, à terme, à faire l'amalgame

²²² D'après le CRTL l'adjectif nouveau lorsqu'il est antéposé signifie « qui diffère de ce qui le précédait ». <http://www.cnrtl.fr/definition/nouveau>

²²³ Pour plus de clarté, nous distinguerons ces deux notions en utilisant deux expressions différentes : nous parlerons ainsi de « nouveau vieillissement » (la nouvelle expérience du vieillir) et du « vieillir repensé » (la nouvelle conception du vieillir).

entre les deux. Pour éviter ce double écueil, nous proposons de résumer ici, sous forme de tableau, les différences fondamentales qui existent entre ces deux phénomènes.

Le « vieillir nouveau »	
Nouveau vieillissement	Vieillir repensé
<p>Nouvelle expérience du vieillir :</p> <ul style="list-style-type: none"> - changement des réalités physiologiques, démographiques, et socio-économiques du vieillir. 	<p>Nouvelle conception du vieillir :</p> <ul style="list-style-type: none"> - changement des perceptions et des attitudes
<p>Concerne :</p> <ul style="list-style-type: none"> - les personnes âgées faisant l'expérience du « vieillir nouveau »²²⁴ 	<p>Concerne :</p> <ul style="list-style-type: none"> - la société en générale (toute tranche d'âge comprise)
<p>S'oppose au vieillissement traditionnel :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sélectif - Bref - Maladies, souffrances - Dépendance - Désengagement 	<p>S'oppose à l'âgisme :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Narration du déclin - Stéréotypes négatifs et mythes âgistes - Vision généralisante et péjorative des personnes âgées - Injustice culturelle

Le tableau ci-dessus permet de visualiser les différences mais aussi les correspondances entre ces deux phénomènes. L'un et l'autre, en effet, existent dans une relation d'interdépendance, où les enjeux du « nouveau vieillissement » ont amené à une re-conceptualisation du vieillir qui, réciproquement, a conduit à redéfinir l'expérience et les attitudes du « nouveau vieillissement ». Selon nous, le « vieillir nouveau » se compose donc de ces deux phénomènes dont nous venons d'exposer les grandes lignes, et sur lesquels nous reviendrons tout au long de cette partie.

²²⁴ Le « vieillir nouveau », s'il est observable par tout le monde, n'est vécu empiriquement que par une classe d'âge bien particulière. Et bien qu'une très grande proportion de la population de nos sociétés occidentales du XXI^e siècle accédera au vieillissement, il est très probable que ce vieillissement futur soit bien différent encore du « nouveau vieillissement ».

Tel un mouvement artistique né en réaction à celui qui le précédait et dont les codes et conventions avaient fini par lasser et donné lieu à un renouveau esthétique, le « vieillir nouveau », se pose en réaction à une conception du vieillir qui, au début du XXI^e siècle, paraît désuète. Cette ancienne conception se caractérise d'abord par le pessimisme dont elle teinte le vieillir. On pourrait la résumer en énumérant les trois grands axiomes qui la sous-tendent et que nous proposons d'évoquer ici succinctement. Le premier de ces trois axiomes concerne le processus physique et les changements biologiques qu'entraîne le vieillir ; c'est l'idée selon laquelle la vieillesse s'apparente à la maladie, à la souffrance et à la laideur. Le deuxième axiome découle du premier : si la vieillesse est une pathologie, celui qui en est atteint est faible et infirme, et ne peut donc subsister qu'en étant dépendant d'autrui. Enfin, le troisième de ces axiomes est, lui aussi, la suite logique des deux premiers : puisque le vieillir rime avec morbidité et impuissance, il est une dégradation de la personne. La vieillesse n'est donc ni utile, ni productive, elle se résume à une période de latence tragique et marquée par la maladie, dont seule la mort peut délivrer le « vieillard ». Selon cette conception pessimiste du vieillir, l'avancée en âge n'est donc ni plus ni moins qu'une déchéance et la personne âgée est à la fois malade, dépendante et obsolète.

Comme en miroir inversé, le « vieillir nouveau » propose un modèle conceptuel du vieillir et de la personne âgée opposé. Au fondement de ce mouvement, il y a un élan d'optimisme et le désir de revoir le vieillir en des termes positifs. Cette impulsion optimiste veut faire face aux mythes âgistes et aux stéréotypes négatifs qui jusque-là polluaient les perceptions du vieillir. On pourrait résumer ce point simplement : pour le mouvement du « vieillir nouveau », vieillir c'est bien. Nous pourrions ensuite reprendre chacun des trois axiomes de la conception négative du vieillir et lui opposer son pendant antithétique. L'étroite corrélation que l'ancienne conception du vieillir établit entre vieillesse et morbidité est réfutée dans le « vieillir nouveau ». On l'estime anachronique, tant la nouvelle longévité a transformé les courtes années de fin de vie marquée par la souffrance et la sénilité, qui par le passé succédait à l'âge adulte, en une longue période de vitalité. Les liens logiques entre les axiomes du vieillir négatif sont remplacés par une logique opposée. Si la période du vieillir est désormais marquée par la vigueur physique et mentale, elle peut aussi être centrée sur les notions d'activité et de productivité, qui

auparavant semblaient être l'apanage des jeunes. Enfin, bien loin d'envisager le vieillir comme un processus de dégradation de soi ou un déclin, le « vieillir nouveau » y voit l'occasion de poursuivre son développement personnel. Le « vieillir nouveau » opère un recentrage sur l'individu, en soulignant sa capacité à prendre en charge son vieillissement et à en faire, c'est une expression récurrente, une « nouvelle aventure ».

Bien que l'on retrouve l'expression « *New Aging* » d'un texte à l'autre, il n'existe, à notre connaissance, que deux ouvrages qui la font figurer dans leur titre. Rien, si ce n'est cette mise en avant du concept, ne semble les rapprocher. Vingt-quatre ans séparent les années de publication de chacun. Le premier ouvrage, publié en 1992, présente le concept comme une période historique, une nouvelle page de l'histoire de la vieillesse états-unienne, qui selon l'auteur apportera son lot de problèmes, de défis et d'opportunités nouveaux. Dans la deuxième source, qui date de 2016, le « *New Aging* » est un mode de vieillissement responsable et « intelligent » dont le livre révèle les clés. Rares, aussi, les points communs entre les auteurs. Le premier ouvrage est l'œuvre de Fernando Torres-Gil, gérontologue de formation et spécialisé dans l'étude des politiques sociales, le deuxième est le fruit d'une collaboration entre un architecte Matthias Hollwich et une entreprise de design appelée *Bruce Mau Design* en charge des illustrations. Torres-Gil a consacré sa carrière, dans le domaine de la recherche comme dans le domaine de la politique, aux questions du vieillir, Hollwich, quant à lui, développa un intérêt pour la question lorsque son avancée en âge personnelle le rendit curieux de ce qui l'attendait.

Les angles d'approche adoptés dans chacun des livres sont diamétralement différents. Un simple passage en revue des titres et sous-titres révèle cette divergence de point de vue : Torres-Gil publia *The New Aging, Politics and Change in America*²²⁵, une étude prévisionnelle des nouvelles configurations du vieillir auxquelles la société américaine allait, selon lui, devoir faire face dans les décennies à venir ; étude qui l'amena à formuler ses recommandations et mises en garde en matière de politiques sociales. Le livre de Matthias Hollwich, intitulé *New Aging, Live Smarter Now to Live Better Forever*²²⁶, se

²²⁵ Fernando Torres-Gil. *New Aging, Politics and Change in America*. (Westport (CT) : Auburn House, 1992).

²²⁶ Matthias Hollwich et Bruce Mau Design, *New Aging, How to Live Smarter Now to Live Better Forever* (New York (NY) : Penguin Books, 2016).

présente sous la forme d'un recueil illustré, où sont consignées les neuf étapes qui mènent au « *New Aging* », un vieillissement meilleur (« *better* ») parce que préparé. Son guide du « *New Aging* », au travers d'une présentation attractive, simple et ludique et au travers de son mode de diffusion à très grande échelle, s'apparente à une opération de marketing. La démarche de Torres-Gil pourrait être qualifiée d'activiste, alors que celle de Hollwich, semble éminemment commerciale.

La rapide confrontation de ces deux sources nous semble procurer une bonne illustration de la variété de contextes dans lesquels on peut rencontrer le concept du « *New Aging* ». On sera tenté de conclure trop vite, que les deux ouvrages présentent deux objets d'étude différents qui ne partagent, en fait, que le nom. Le texte le plus récent, celui d'Hollwich, ne fait d'ailleurs aucune référence au travail de Torres-Gil et semble présenter le « *New Aging* », même en 2016, comme un concept inédit. Néanmoins, les préconisations de Torres-Gil et celles de Hollwich près d'un quart de siècle plus tard, se ressemblent et semblent se faire écho. Ainsi, bien que les deux livres envisagent le « *New Aging* » différemment, l'un comme un ensemble de nouvelles conjonctures qui transformeront la société américaine et devront donner lieu à une restructuration des politiques sociales, l'autre comme la manière optimale de préparer et vivre son vieillissement, ils traitent en réalité, nous semble-t-il, de différentes facettes du même objet.

L'un offre une approche par anticipation de l'aspect socio-politique du phénomène du « vieillissement nouveau », se concentrant donc sur des changements, des stratégies d'adaptation et des ajustements qui adviennent à l'échelle macro-sociale, c'est-à-dire sur le plan de la société dans son ensemble, que ce soit au niveau politique, économique, culturel ou social. L'autre, en revanche, est un guide pratique, contenant toute une série de conseils destinés à l'individu afin de le mener sur la voie d'un vieillir meilleur, dont il serait l'architecte. Dans ce cas précis, les préconisations, les tactiques d'adaptation concernent le lecteur et son entourage, sa vie quotidienne et ses choix personnels, on se place donc à l'échelle micro-sociale, en d'autres termes, au niveau de l'individu. A travers cette mise en regard de deux sources qui à maints égards semblent diamétralement opposées, c'est l'aspect multidimensionnel du « vieillir nouveau » que nous avons tenté de souligner ici.

Afin de rendre compte de cet aspect multidimensionnel, il nous faudra évoquer l'origine des différents discours sur le « vieillir nouveau » et leur finalité. Ils peuvent être issus du domaine scientifique, par exemple. Nous l'avons mentionné plus haut, le « vieillir nouveau » est un objet d'étude scientifique interdisciplinaire, et les documents qui s'y rapportent proviennent de disciplines variées telles la sociologie, la gérontologie, la médecine ou l'histoire. Cependant le domaine scientifique est loin d'être le seul à donner lieu à des discours sur le « vieillir nouveau ». Ainsi, les manifestations culturelles qu'a générées le mouvement sont autant de nouveaux textes et points de vue sur le sujet. La littérature dite de « développement personnel » (« *self-help literature* ») consacrée au « vieillir mieux » et l'émergence de nouvelles images du vieillir dans le cinéma de masse, la télévision ou la publicité en sont des exemples parlants. Le domaine politique n'est pas en reste et produit aussi discours et images du « vieillir nouveau », tant la croissance démographique dont bénéficie la population âgée à la fin du XX^e siècle, s'est accompagnée d'un gain d'influence sur la scène politique (notamment à travers le lobby de l'AARP, l'association nationale des américains âgés de 50 ans et plus). Il s'agira de broser un panorama de ces différentes manifestations du mouvement du « vieillir nouveau » mais aussi de déterminer la finalité de ces discours et images, qu'ils soient au service d'un objectif scientifique, d'une entreprise artistique, d'une mouvance activiste ou d'un but commercial.

Il nous faudra également replacer le « vieillir nouveau » dans son contexte historique. Si le mouvement est au stade embryonnaire dans les années 1980, il naît et se développe durant les années 1990 mais ne fait son apparition sur les écrans hollywoodiens que dans la décennie suivante, celle qui nous concerne plus particulièrement. En effet, il semblerait que l'industrie hollywoodienne ait gardé ses distances dans un premier temps. Alors que les années 1990 commencent à voir naître de nouveaux discours et de nouvelles représentations du vieillir, ce n'est que dans les années 2000 qu'on en trouve un écho sur les écrans. On est tenté d'y voir une marque de prudence de la part d'une industrie hollywoodienne peu rassurée à l'idée de traiter des problèmes relatifs au vieillir, un sujet traditionnellement perçu comme antinomique de la marque de fabrique hollywoodienne. Ce n'est qu'au début du XXI^e siècle qu'Hollywood se joint aux voix du « vieillir nouveau », comme si les années 1990 avaient

servi de phase d'observation pour l'industrie circonspecte qui, préférant s'assurer d'abord du potentiel de ce phénomène socio-culturel alors encore pleine fermentation, avait retardé quelque peu son entrée en scène avant de se risquer à « surfer » sur la vague du « vieillir nouveau ». Encouragée par la perspective d'un marché en pleine expansion, notamment porté par les millions de baby-boomers américains qui approchaient de la soixantaine, l'industrie hollywoodienne s'engouffra dans la brèche.

Les deux premiers chapitres de cette partie consacrée au « vieillir nouveau » nous serviront de fondations pour le reste de notre thèse, puisque qu'ils sont consacrés au contexte historique qui a produit le mouvement du « vieillir nouveau ». Dans le premier chapitre, nous nous pencherons sur la génération des baby-boomers que nombre d'observateurs ont surnommés les « nouveaux vieux ». Avant même de brosser un portrait de la génération vieillissante du début du XXI^e siècle, il s'agira de mettre en lumière le parcours identitaire qui l'a prédestinée à révolutionner le vieillir. Nous tenterons surtout de déterminer ce qui prédisposa les baby-boomers à devenir les meneurs du « vieillir nouveau ». Dans le chapitre suivant, nous dirigerons notre attention vers les autres facteurs qui amenèrent et, au début du XXI^e siècle, consolidèrent ce mouvement du « vieillir nouveau ». Nous évoquerons ainsi quelques exemples de « nouveaux vieux » avant-gardistes, tenterons d'établir aussi les principaux fondements idéologiques au cœur du mouvement, et finirons par évoquer l'apport de la gérontologie sociale au débat. Une fois le contexte historique et les fondements théoriques et idéologiques du « vieillir nouveau » établis, il sera temps d'analyser la version qu'en propose le cinéma hollywoodien.

Nous nous pencherons alors sur un nouveau corpus de films plus restreint que celui qui nous a servi de terrain de recherche pour la partie précédente. Il nous faudra délaïsser le personnage secondaire âgé dont la caractérisation, comme nous l'avons vu, était généralement empreinte d'un certain âgisme, pour désormais nous concentrer sur le héros âgé. Ainsi nous explorerons dans ces chapitres un corpus composé uniquement de films dont le protagoniste est âgé. Il s'agira du protagoniste principal, ou de l'un des deux protagonistes principaux, dans le cas où l'histoire se concentre sur la relation entre un personnage âgé et un autre, non-vieux. Nous reviendrons plus en détails sur la

composition de ce corpus ainsi que sur les différents héros et héroïnes âgées que nous nous proposerons d'étudier, dans ces chapitres.

Ces films qui élèvent le personnage âgé au rang de protagoniste, constituent selon nous une première tentative de redressement, de la part de l'industrie hollywoodienne, de l'injustice culturelle qui caractérisait jusqu'alors son traitement de l'être vieux. Nous empruntons le concept d'injustice culturelle au domaine de la sociologie. Nancy Fraser, par exemple, explique que ce concept recouvre trois formes d'injustice. La première consiste en une représentation erronée d'un groupe donné, dû à la domination culturelle qu'exerce sur ce groupe, un autre, plus influent et qui d'une certaine manière garde la mainmise sur le système de production des représentations, par conséquent ces représentations sont perçues par le premier groupe comme inhéremment faussées et aliénantes. La deuxième forme d'injustice culturelle qu'elle relève est la non-reconnaissance, qui consiste à rendre un groupe donné culturellement invisible. Enfin, en troisième lieu, elle cite les représentations irrespectueuses, celles qui s'apparentent par exemple à la moquerie ou plus généralement au dénigrement du groupe²²⁷. En mettant à l'honneur un protagoniste âgé les films que nous prendrons en compte ici, présentent au moins l'avantage de tirer le personnage âgé de son rang de personnage subsidiaire ou simplement non-existant, en somme, si ce n'est rien d'autre, c'est au moins une tentative de reconnaissance de l'être vieux.

Dans le troisième chapitre nous adopterons une approche thématique, et exposerons les trois grands principes du « vieillir nouveau » hollywoodien tel qu'il se présente dans les films de notre corpus. Nous nous concentrerons d'abord sur le thème de l'affirmation de soi qui semble faire un écho direct à l'intérêt que porte le « vieillir nouveau » pour l'individu. Nous porterons ensuite notre attention sur les notions d'utilité et de productivité, en présentant les différents rôles sociaux que peuvent revêtir nos héros âgés, et en analysant leur rapport à l'activité. Le troisième principe du vieillir nouveau hollywoodien est étroitement lié au public de masse que l'industrie tente d'attirer dans les salles au travers de ces films sur des « nouveaux vieux », à savoir les baby-boomers vieillissants, puisqu'il s'agit de promouvoir une certaine ardeur du vieillir

²²⁷ Nancy Fraser, « Social Justice in the Age of Identity Politics : Redistribution, Recognition and Participation » *The Tanner Lectures on Human Values* (Stanford University, 30 avril au 2 mai 1996) : 7.

qui fait écho, il nous semble, aux années d'adolescence de la génération. Après avoir ainsi esquissé les grandes lignes du paysage hollywoodien du « vieillir nouveau », le dernier chapitre sera l'occasion de nous pencher plus précisément sur la narration du vieillir. Hollywood, à l'instar des théoriciens du « vieillir nouveau », veut revoir la manière de raconter le vieillir en termes de progrès, et non plus, comme ce fut généralement le cas par le passé, en termes de déclin.

IV. LES BABY-BOOMERS :

D'UNE JEUNESSE REVOLUTIONNAIRE A UNE REVOLUTION DU VIEILLIR ?

S'il est une génération que l'on attendait au tournant de la soixantaine, c'est bien celle des baby-boomers. Longtemps perçus comme d'éternels adolescents insubordonnés, ils ont néanmoins fait très tôt l'objet de spéculations alarmantes concernant leur vieillissement. C'est en effet dès les années 1980, alors que les plus jeunes baby-boomers avaient à peine atteint la vingtaine, que les médias commencèrent à anticiper le vieillissement de la génération d'Américains la plus nombreuse jamais recensée²²⁸. En 1985 le démographe Philip Longman annonçait solennellement dans *l'Atlantic Monthly* que les baby-boomers allaient « foncer droit vers une retraite désastreuse »²²⁹, les articles de mode s'adressaient ouvertement aux « baby-boomers grisonnants » (« *graying boomers* »)²³⁰ et, dans un article paru dans *Fortune Magazine* en 1988, on parlait déjà de « génération mal-au-dos » (« *backache generation* ») et de « baby-boomers vieillissants » (« *aging boomers* »)²³¹.

²²⁸ Margaret Gullette, *Age-wise, Fighting the New Ageism in America* (Chicago (Il) : University of Chicago Press, 2010) : 10.

²²⁹ « The Baby Boomers are headed for a disastrous retirement ». Philip Longman, « Justice Between Generations », *The Atlantic Monthly*, Vol. 255, No. 6. (juin 1985) : 73 – 81.

²³⁰ Paddy Calistro, « Silver Belles : The Graying of the Baby Boomers Is Giving Rise to One of the Most Unexpected and Freshest Looks in Hair Color », *Los Angeles Times* (29 novembre 1987).

²³¹ Faye Rice, « Wooing Aging Baby-Boomers », *Fortune Magazine* (1^{er} février 1988).

L'appellation même de « baby-boomers », dont Margaret Gullette déplore la résonance infantilisante²³², catalyse et renferme à elle seule tout un ensemble de représentations communément associées à ce groupe démographique. Si le terme est né d'un simple constat d'une explosion (« boom ») du nombre de naissances (« baby ») lors de la période de l'après-guerre, il est néanmoins chargé aujourd'hui de connotations plus ou moins négatives. Le premier élément « baby » évoque le stade de nourrisson et renforce l'image d'une génération immature, capricieuse et assistée ; quant au second terme « boom », qui désigne, selon le dictionnaire, un son grave et retentissant²³³, il ne manque pas de rappeler à la fois leur supériorité numérique et ce côté bruyant, explosif et fantasque d'une génération qui, d'après ses nombreux critiques, a fait trop parler d'elle.

En effet, depuis sa naissance, en passant par ses jeunes années, sa turbulente adolescence et sa confrontation douloureuse au passage à l'âge adulte, jusqu'à, plus récemment, son apprivoisement du vieillir, la génération des baby-boomers a fait l'objet d'une attention constante. Tantôt surveillée avec anxiété, tantôt contemplée avec admiration, cette génération de l'après-guerre a nourri tout à la fois fantasmes et jalousies, anxiétés et ressentiments et surtout une certaine image d'elle-même ; une image composite, à la fois instable et fuyante, revue et revisitée, sans cesse détournée, parfois revendiquée, mais toujours, complexe et changeante. A cela, entre autres, elle doit son statut d'exception puisque, si l'on en croit Paul C. Light, auteur d'une célèbre monographie sur les baby-boomers et spécialisé en sciences politiques, aucune autre génération n'a « tant fait l'objet d'analyses, de généralisations outrancières, et de représentations stéréotypées et caricaturales »²³⁴. C'est là l'un des aspects de cette génération qui nous intéresse tout particulièrement : le fait même qu'elle s'est vue si souvent représentée.

Nous porterons une attention particulière à ces représentations car elles nous semblent être un élément crucial dans la construction identitaire des baby-boomers, si tant est qu'un groupe de plus de 78 millions d'individus puisse partager une identité

²³² Gullette, *Agenise, op. cit.*, 8.

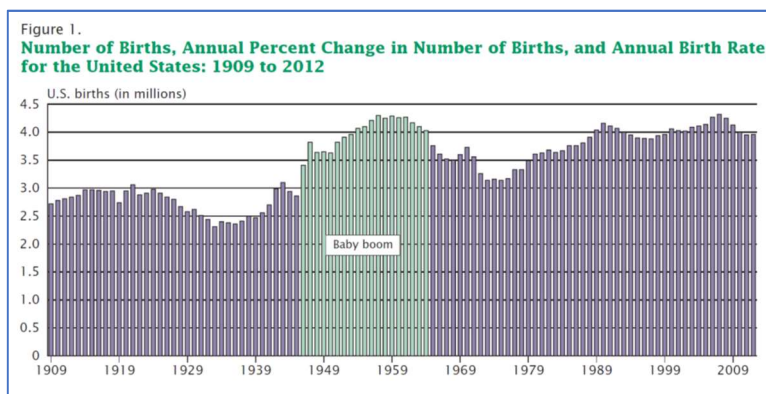
²³³ « Boom (noun) : a loud, deep, resonant sound. » *Oxford Dictionary of English, OED Online*, (Oxford University Press, 2018), (consulté le 1er avril 2018).

²³⁴ « the most analyzed, overgeneralized, stereotyped, and caricatured generation. » Paul Charles Light, *Baby Boomers* (New York (NY) : W.W. Norton, 1988).

commune. En réalité, c'est une entreprise bien vaine que de prétendre déterminer qui sont les baby-boomers et quels sont les traits communs qui les définissent, tant ils composent un groupe hétérogène et divisé. Nombreux sont les auteurs qui, comme Paul C. Light, confessent cet écueil qui menace de manière égale l'universitaire qui tente de retracer le parcours historique de la génération et le publicitaire qui s'emploie à la cibler dans un but commercial. Le problème, dit-il, « c'est qu'il n'existe pas de baby-boomer standard »²³⁵.

Sans doute l'un des seuls réels points communs que l'on peut prudemment leur attribuer est leur appartenance à ce que les démographes ont appelé le baby-boom. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, le taux de natalité augmenta de manière significative. Cet accroissement démographique allait se poursuivre pendant plus de dix ans et donner lieu à la génération des baby-boomers. Selon un rapport consacré aux baby-boomers, publié en 2014 par le Bureau du recensement²³⁶, on note deux spécificités démographiques majeures de cette génération dite « pleine ». D'une part, le nombre de

naissances pendant cette période de l'après-guerre est sans précédent : de 1945 à 1946, par exemple, le nombre de naissances augmenta d'environ 20% : de 2.9 millions en 1945, on passa, l'année suivante, à



Nombre des naissances en millions aux Etats-Unis de 1909 à 2009 (tiré du rapport *The Baby Boom Cohort in the United States* (cf. note 236)).

3.4 millions. Le pic du nombre de naissances fut atteint en 1957, où pas moins de 4.3 millions de bébés virent le jour. La deuxième spécificité de ce groupe démographique concerne la durée de cette période de forte natalité qui s'étend de 1946 à 1964. Une période de 18 ans, donc, durant laquelle on compte plus de 72 millions de naissances.

²³⁵ « The problem for anyone trying to tap the baby boom as a generation is that there is no such thing as a standard-issue baby boomer ». Paul C. Light, *op. cit.*, 76.

²³⁶ Sandra L. Colby et Jennifer M. Ortman, *The Baby Boom Cohort in the United States: 2012 to 2060, Population Estimates and Projections* (U.S. Census Bureau, May 2014). Version numérique accessible à l'adresse suivante : <https://www.census.gov/prod/2014pubs/p25-1141.pdf> (consultée le 22 décembre 2017).

Comme l'indique la figure²³⁷ ci-dessus : en 1965, un déclin notable du nombre de naissances marqua la fin du baby-boom. Néanmoins, en raison de l'immigration de baby-boomers nés à l'étranger, la génération n'a cessé de s'agrandir jusqu'en 1999 lorsque, pour la première fois, elle décrut. Depuis, le nombre de baby-boomers est en constante diminution, un phénomène qui s'explique notamment par un taux de mortalité en hausse dû au vieillissement de la génération²³⁸.

On entrevoit mieux, alors, la difficulté d'envisager cette classe d'âge qui, dans les années 1990, dépassa les 78 millions d'individus, comme un groupe homogène et aisément cernable. En effet, le critère même qui en fait un groupe démographique à part, l'âge chronologique – autrement dit le fait qu'ils soient nés dans une même période – ne peut servir de critère homogénéisant puisque la période en question s'étend sur pas moins de deux décennies. Dès lors que l'on souligne que les premiers nés de la génération ont environ quinze ans de plus que les derniers nés, il semble difficilement justifiable de les étudier comme un groupe uniforme tant ces deux sous-groupes ont évolué dans des contextes historiques, sociaux, politiques et culturels différents²³⁹. Ajoutons à cela les diversités raciales et ethniques qui caractérisent également la génération, diversités qui se sont accentuées avec l'apport de la population immigrante qui, depuis les années 1970, n'a cessé de renflouer plus encore les rangs des baby-boomers²⁴⁰. Enfin, il convient de prendre en compte les disparités dues à l'appartenance à des classes sociales plus ou moins favorisées, aux affiliations politiques diverses et souvent conflictuelles, ou à certaines préférences culturelles divergentes. En effet, bien que le portrait qu'on en dresse en général laisse penser que les baby-boomers sont en majorité issus de famille aisées des banlieues chics, qu'ils sont aussi des étudiants engagés et fervents défenseurs de politiques libérales, entonnant tous ensemble les chants protestataires de rockers anglais et américains des *sixties*, la génération dans sa globalité est tout aussi hétérogène sur le plan social et économique, qu'elle ne l'est sur le plan culturel et politique.

²³⁷ Tableau tiré du rapport de recensement des baby-boomers de 2014. *Ibid.*, 3

²³⁸ *Ibid.*, 2.

²³⁹ Paul C. Light, *op. cit.*, 77.

²⁴⁰ Sandra L. Colby et Jennifer M. Ortman, *op. cit.*, 4. (« Figure 3 : Population in the Baby Boom Ages in the United States by Nativity Status : 1950 – 2010 »).

Les clichés des communautés de hippies vivant d'amour et de marijuana côtoient ceux d'une génération d'avidés consommateurs, les images de manifestants en colère défiant l'autorité de l'Etat pour exprimer leur désaccord à propos de la guerre de Vietnam côtoient celle de jeunes vétérans décidés à se battre pour défendre les intérêts de la bannière étoilée, et ce ne sont là que quelques exemples choisis. Enfin sur le plan de leur vieillissement, deux discours coexistent aussi : les projections alarmistes qui prédisent la ruine du pays à cause de baby-boomers vieillissants cupides et égoïstes s'opposent aux annonces enthousiastes de l'avènement d'un « vieillir nouveau » mené par cette génération hors-norme. En somme, apparemment tout ou presque tout a été dit sur les baby-boomers. C'est dire toute la difficulté que présente notre projet. On ne peut qu'être intimidé devant la somme de documentations s'offrant aujourd'hui à celui ou celle qui s'aventure à apporter sa contribution à l'inépuisable affluence des discours sur cette génération.

Devant tant de portraits différents, d'images et de discours conflictuels, qui au cours des cinq dernières décennies n'ont fait que se multiplier, nous sommes tentés d'avoir recours à la notion de mythe pour qualifier ce que la génération des baby-boomers est devenue. A l'instar de l'historien Jean-François Sirinelli qui s'est, quant à lui, intéressé à leurs alter ego français²⁴¹, nous voulons souligner la dimension mythique entourant désormais un objet qui, nous semble-t-il, était tout simplement de trop grande envergure pour être analysé de manière englobante. Si le poids numérique de la génération et les diversités qui la caractérisent ne suffisaient pas à en rendre l'analyse complexe, il faut également ajouter l'influence de ce mythe protéiforme auxquels elle a donné lieu. En effet, comme un masque que cette multitude de discours sur les baby-boomers aurait imposé sur le visage de la génération, le mythe voile aussi la réalité et n'en laisse paraître que des fragments. Ajoutons encore que ce sont en grande partie les baby-boomers eux-mêmes qui nourrissent le mythe, et on comprendra bien vite que le masque est devenu, en quelque sorte, partie intégrante d'une identité entièrement construite.

²⁴¹ Jean-François Sirinelli, *Génération Sans Pareille, les Baby-Boomers de 1945 à Nos Jours* (Paris : Tallandier, 2016).

Nous tenterons de nous protéger de plusieurs des écueils que nous venons de citer, en adoptant une approche d'étude partielle. Premièrement, nous réduirons l'étendue de la génération, en nous intéressant uniquement aux premiers nés des baby-boomers, c'est-à-dire au sous-groupe que forment ces baby-boomers nés entre 1946 et 1954, les mêmes donc qui, lors de la première décennie du XXI^e siècle, atteignent l'âge de 60 ans. Deuxièmement, nous ne prétendons pas dévoiler ici le vrai visage des baby-boomers mais nous contenterons d'explorer le mythe ou en tout cas les éléments du mythe qui ont contribué à faire des baby-boomers une génération à part, surtout dans le domaine du vieillissement.

Nous tenterons ici d'éclairer ce phénomène en effectuant un retour en arrière sur le contexte historique dans lequel cette génération s'est construite. Dans ce chapitre, nous voudrions donc rendre compte de ce qui, dans le parcours culturel de cette génération d'Américains « nouveaux », a influencé leur perception de la vieillesse. Pour ce faire, nous procéderons en deux temps. Tout d'abord, nous nous pencherons sur les jeunes années des baby-boomers, celles qui contribuèrent largement à asseoir leur réputation d'enfants terribles de l'Amérique. Nous procéderons ainsi à l'analyse de documents choisis que nous traiterons comme des fragments de culture qui nous permettront, comme autant de repères culturels sur le chemin de la construction identitaire des baby-boomers, d'explorer différentes facettes de cette génération. Nous nous intéresserons à ces traits de caractère, valeurs et comportements qui leur furent associés et qui allaient ensuite être utilisés soit contre eux, soit en leur faveur lorsqu'il s'est agi de prédire l'impact de leur vieillissement sur la société américaine.

Dans un second temps, il s'agira d'explorer les conjectures auxquelles le vieillissement des baby-boomers a donné lieu. Nous l'évoquions plus haut, ce n'est pas plus tard que dans les années 1980, que les premières prévisions concernant le vieillir des baby-boomers et ses potentielles conséquences sur l'avenir du pays se firent entendre. Les différents discours sur le sujet se répartissent en deux courants contraires : l'un, dithyrambique, dresse un portrait collectif ouvertement élogieux de la génération, l'autre en revanche est sévèrement critique et en offre une image résolument dépréciative. Cette tendance à la bipolarisation des discours sur les baby-boomers caractérise aussi les traitements médiatiques et théoriques du sujet de leur vieillissement. Néanmoins, tentons

d'abord de présenter un portrait de cette génération dont il est communément attendu qu'elle transformera le vieillir.

1. CONSTRUCTION IDENTITAIRE DE LA « GENERATION CHANCEUSE »²⁴²

Dresser un portrait des baby-boomers rassemblant les qualités qui feraient d'eux des vieux atypiques requiert de nous que l'on revienne loin en arrière, sur le parcours d'une génération dont on a toujours souligné le caractère spécial. Outre son irréfutable particularité numérique, ce sont, d'après maints écrits, « des expériences distinctives qui les différencient des générations précédentes »²⁴³. On rétorquera à ce lieu commun sur les baby-boomers que toute génération a, d'une manière ou d'une autre, été façonnée par des « expériences distinctives » et présente certaines caractéristiques typiques intrinsèquement liées au contexte historique qui l'a produite. Néanmoins, la littérature sur les baby-boomers ne cesse de le rappeler : cette génération-ci serait bel et bien « plus spéciale » encore. Et pour cause, ils sont nés et ont évolué dans une Amérique radicalement différente de celle qu'ont connue leurs prédécesseurs, littéralement transformée qu'elle fut, que ce soit par l'arrivée des nouvelles technologies, par la durabilité d'une prospérité économique sans égal, ou la mise en place de la société de consommation.

Depuis les années 1980, historiens, sociologues et psychologues se sont donc prêtés au jeu qui consiste à dresser un profil psycho-social de la génération des baby-boomers. Toutes les grandes étapes de leur parcours ont été étudiées en fonction de l'impact que celles-ci ont eu sur la génération. La période qui s'étend des années 1950 aux années 1980, en particulier, a fait l'objet de nombreuses recherches qui décelèrent les origines de tel ou tel trait de caractère, de telle tendance, ou système de valeurs que l'on attribue communément aux baby-boomers. Nous nous intéresserons en particulier à ces événements qui, selon les recherches, auraient forgé ces qualités spécifiques qui

²⁴² Les baby-boomers sont aussi appelés « *the Lucky Generation* ». Brian S. Turner, *Classical Sociology* (London : Sage publications Ltd., 1999) : 256.

²⁴³ « From a sociological perspective, boomers have been viewed as having distinctive experiences that set them apart from previous generations ». Chris Phillipson, « Understanding the Baby Boom Generation: Comparative Perspectives », *International Journal of Ageing and Later Life*, Vol. 2, No. 2 (2007) : 7 – 11.

permirent aux baby-boomers d'envisager le vieillir différemment et d'en proposer une nouvelle conception. Ainsi, les différents jalons que nous poserons ici nous serviront de fondement pour exposer ces caractéristiques qui, dans l'imaginaire collectif, composent une sorte de portrait des baby-boomers et en fit des « nouveaux vieux » en devenir.

1.1. Les années 1950, l'enfance

Si l'on remonte à la genèse de la génération, c'est-à-dire à l'explosion des naissances qui lui donna son nom, on trouvera la source de ce qui selon nombre d'observateurs est le principal trait distinctif des baby-boomers, à savoir leur optimisme. Les baby-boomers sont venus au monde dans une période marquée par un sentiment d'euphorie qui fait suite à la fin de la seconde guerre mondiale, à la défaite des forces de l'Axe et au retour des soldats américains²⁴⁴. Ils ont ensuite grandi dans une Amérique prospère, portée par un essor économique sans précédent²⁴⁵. Ces premiers baby-boomers ont donc généralement été élevés à l'abri du besoin et ont développé très tôt une certaine confiance en leurs perspectives d'avenir économique²⁴⁶. Cette entrée en scène placée sous le sceau d'une liesse nationale aurait forgé chez les baby-boomers un optimisme redoutable et les aurait entraînés à poser un regard positif sur leur avenir²⁴⁷.

A cet égard, le rapport Yankelovich, publié en 1997 et qui promet d'offrir à son lectorat les informations nécessaires pour comprendre les différentes générations d'Américains et leurs habitudes de consommation, démontre bien l'impact qu'une telle enfance dorée a eu sur la génération des baby-boomers. Selon ce rapport, ces derniers ont été « chouchoutés » et « gâtés » et, par conséquent, auraient formé une perception optimiste de l'économie et développé des comportements de consommation décomplexés. Cette génération, affirme ce rapport, « a appris à dépenser et à dépenser

²⁴⁴ Jeff Goldsmith, *The Long Baby Boom, An Optimistic Vision for a Graying Generation* (Baltimore (MD) : The University of Hopkins Press, 2008) : 9.

²⁴⁵ En l'espace d'une décennie, le produit national brut des Etats-Unis doubla : il passa dans les années 1950 de 285 à 500 milliards de dollars. Voir Andrew J. Dunar *America in the Fifties* (Syracuse (NY) : Syracuse University Press, 2006) : 167.

²⁴⁶ J. Walker Smith et Ann Clurman, *Rocking the Ages, The Yankelovich Report on Generational Marketing*. (New York (NY) : HarperBusiness, 1997) : 10.

²⁴⁷ Light, *op. cit.*, 118.

pour être immédiatement satisfait »²⁴⁸. Ayant cultivé très tôt une sorte d'insouciance économique, sous-tendue par la présomption que le contexte économique favorable qui les a vus naître était là pour durer, les baby-boomers étaient voués à se démarquer de la génération de leurs parents. Les années de jeunesse de ces derniers avaient été marquées par la Grande Dépression et leur avaient inculqué des leçons bien différentes. Eux, qui avaient appris qu'un apparent équilibre économique était susceptible de basculer d'un moment à l'autre, présentaient des comportements de consommation radicalement opposés, anxieux qu'ils étaient de dépenser avec parcimonie et d'économiser leur pécule en prévision de potentielles difficultés financières. Pour les baby-boomers en revanche, les opportunités économiques, semblaient illimitées²⁴⁹.

L'optimisme qui caractérise les baby-boomers, cependant, se limite au domaine économique ; il ne s'apparente pas à une foi infallible en l'avenir ou à une confiance aveugle en l'adage « tout est bien qui finit bien », bien au contraire. On ne saurait négliger les traces qu'a laissées la guerre froide, et particulièrement la menace nucléaire qui planait sur les années de leur enfance, sur la psychologie de la génération. Car, l'Amérique des années 1950 prospère et enjouée est aussi celle qui redoute une attaque nucléaire et se prépare à faire face à la fin du monde. Ainsi, les jeunes baby-boomers qui entonnent joyeusement les *jingles* publicitaires, étaient aussi ceux que l'on avait entraînés à se protéger dans l'éventualité d'une catastrophe nucléaire²⁵⁰. En effet, le climat d'anxiété générale est directement importé dans les écoles où les exercices du type « *Duck and Cover* » se font réguliers. Ainsi, les enfants de la décennie, ont été confrontés de manière personnelle et régulière à l'éventualité d'une attaque qui annihilerait le monde dans lequel ils vivaient. En dépit de ce passé marqué par les peurs de la Guerre Froide, la génération n'a pas emprunté le chemin du pessimisme ou de la fatalité négative en ce qui concerne leur vision de l'avenir. L'impact de la menace atomique serait d'un ordre différent, selon Paul C. Light, qui y voit la source du désir de satisfaction immédiate que l'on prête aux baby-boomers et du fait qu'ils soient si récalcitrants à adopter des attitudes prospectives.

²⁴⁸ « Boomers grew up spoiled and pampered ». « Economic optimism freed them from worry about basic survival ». « Boomers [...] learned to spend, and to spend for instant gratification ». Yankelovich, *op. cit.*, 46 – 48.

²⁴⁹ Light, *op. cit.*, 118.

²⁵⁰ *Ibid.*, 137 – 143.

« Les baby-boomers ont appris très tôt qu'il fallait vivre pour le jour présent. »²⁵¹, explique-t-il. En somme, face à un futur incertain, ils ont intégré, dès l'enfance, la nécessité de profiter de la vie au jour au jour.

Cette période, qui s'étend de leur naissance à leur adolescence, a aussi joué un rôle important dans leur construction d'une image d'eux-mêmes. Nous avons déjà souligné la difficulté de caractériser un groupe d'une telle envergure, néanmoins, c'est à cette période que le groupe peut encore être considéré comme homogène dans une certaine mesure. Comme l'observe Light, « tout au moins, les baby-boomers ont partagé une enfance standardisée »²⁵². Ces premiers bébés de l'après-guerre arrivèrent en masse dans une Amérique non-préparée à une telle explosion des naissances. Par conséquent, toutes les institutions américaines qui allaient devoir les accueillir se virent transformées : les maternités et les écoles élémentaires furent les premières à devoir faire face et s'adapter à ces effectifs sans précédent. Dans *The Long Baby Boom*, Jeff Goldsmith rapporte les résultats d'une enquête statistique sur les écoles publiques américaines. D'après cette enquête, 45% des écoles publiques existantes en 1998 ont été construites entre 1950 et 1969 ²⁵³. Au fur et à mesure de leur avancée en âge, les baby-boomers eurent un impact similaire sur chaque étape du système scolaire américain et ce jusqu'à leur accession à l'enseignement supérieur.

En effet, les baby-boomers sont la première génération d'Américains à entrer à l'université dans de telles proportions. D'après un rapport publié par le bureau du recensement : en 1960 environ 7% de la population américaine de 25 ans ou plus avait obtenu un diplôme universitaire (un *Bachelor's Degree* ou un diplôme plus élevé), vingt ans plus tard, alors que les baby-boomers avaient tous passé la barre de la vingtaine, la proportion d'Américains diplômés avait plus que doublé, s'élevant en 1980 à un peu plus de 16% de la population²⁵⁴. Le fait qu'ils aient profité, en si grand nombre, de cet accès

²⁵¹ « The Boomers learned very young they had to live for today ». *Ibid.*, 143.

²⁵² « At a minimum, the baby boomers shared a standardized childhood ». *Ibid.*, 110.

²⁵³ Cassandra Rowand (National Center for Education Statistics, US Department of Education) « How Old are America's Public Schools », *Education Statistics Quarterly*, Vol. 1, No. 1, (Spring 1999) cité dans Goldsmith, *op. cit.*, 11.

²⁵⁴ US Census Bureau, *Statistical Abstract of the United States*, 2002. (Section 4 : Education, Tableau No. 208) : 139. Rapport accessible à l'adresse suivante : <http://www.census.gov/prod/2003pubs/02statab/educ.pdf> (consulté le 22 décembre 2017).

démocratisé à l'éducation supérieure, leur valut, durant toute la première partie de leur vie, de se voir attribuer le titre de la génération d'Américains « les plus éduqués et les plus sophistiqués de l'histoire »²⁵⁵. A nouveau, ils bénéficièrent d'opportunités qui, du temps de leurs parents, étaient grandement restreintes, nourrissant ainsi des espérances grandissantes concernant leur avenir, espérances fondées sur une certaine confiance en leurs propres capacités à le forger.

Au sein du foyer familial aussi, l'éducation américaine se voit transformée. Le célèbre Docteur Spock et les conseils qu'il prodigue dans son ouvrage *The Common Sense Book of Baby and Child Care*²⁵⁶, publié pour la première fois en 1946, bénéficient d'un succès immense auprès de jeunes mamans déterminées à procurer le nécessaire à leurs progénitures afin de leur éviter d'être un jour confrontées aux mêmes épreuves qu'elles-mêmes avaient traversées étant jeunes. Les baby-boomers ont donc fait l'expérience d'une éducation bien plus permissive que les générations d'enfants américains qui les précèdent. Ces parents plus indulgents²⁵⁷ des années 1950, ainsi encouragés à élever leurs enfants de manière plus affectueuse et moins stricte, firent des baby-boomers les principaux bénéficiaires de tout ce que la société de consommation, alors en plein essor, avait à leur offrir. L'Historien Steve Gillon, comme nombre d'autres, voit dans ces nouvelles attitudes en matière d'éducation parentale, la source de l'intérêt soutenu que portent les baby-boomers à l'individu, au moi intérieur et à la poursuite d'un enrichissement personnel²⁵⁸.

Inévitablement, le confort économique dont jouissaient les baby-boomers, combiné à cette image d'une génération centrée sur elle-même et à qui on reconnut vite une propension au caprice, firent d'eux les bénéficiaires d'un traitement de faveur de la part de la publicité et, plus largement, des médias. Dans un ouvrage qui vise à révéler les clés de la publicité spécifiquement destinée au marché des baby-boomers, Chuck Nyren,

²⁵⁵ « They were, after all, the best educated and most sophisticated Americans in history ». Yankelovich, *op. cit.*, 48.

²⁵⁶ Benjamin Spock, *The Common Sense Book of Baby and Child Care* (New York (NY) : Duell, Sloan and Pearce, 1946).

²⁵⁷ Yankelovich, *op. cit.*, 45.

²⁵⁸ Steve Gillon, *Boomer Nation, The Largest and Richest Generation Ever and How it Changed America* (New York (NY) : Free Press, 2004) : 10 – 11.

spécialiste de marketing et lui-même membre de cette génération, déclare : « Les baby-boomers ont tout vu. On a grandi en regardant les publicités »²⁵⁹. Cette familiarité avec l'image, et plus précisément l'image à but commercial, est l'une des caractéristiques intrinsèques de cette génération habituée très tôt à être charmée et flattée par les médias. En effet, les baby-boomers ont été dès leur naissance confrontés à la télévision qui, dans les années 1950, fait son entrée dans les foyers américains. L'introduction d'un poste de télévision dans un foyer américain avait plusieurs conséquences : elle entraînait un réagencement des pièces à vivre désormais centrées sur la télévision mais aussi un bouleversement du quotidien des jeunes familles américaines.

Véritable phénomène culturel, la télévision crée alors de nouvelles habitudes et devient partie intégrante de la vie familiale. Le rapport Yankelovich rappelle l'importance d'émissions telle que le *Today Show*, animé par Dave Garroway, qui accompagnaient la vie quotidienne des Américains²⁶⁰. Les premiers mots que Garroway prononça le 14 janvier 1952, lors du lancement de cette émission matinale, montrent à quel point la télévision était perçue comme un instrument de connexion qui unifiait, en quelque sorte, la population si nombreuse et dispersée qu'était le peuple américain au milieu du XX^e siècle.

Nous serons avec vous tous les jours, pendant deux heures tous les matins, juste au moment où vous vous lèverez, de sept heures à neuf heures. Nous ferons de notre mieux pour vous mettre en relation avec le monde dans lequel nous vivons. [...] Nous vous connecterons avec le monde entier, et non seulement à travers l'actualité, [...] mais nous vous proposerons aussi de la musique, la musique d'aujourd'hui ainsi que les disques qui sortiront demain. L'art de demain, la science de demain, le sport de demain et d'aujourd'hui, tous les champs de l'activité humaine dont nous penserons être capables de mieux vous informer. [...] Afin que, lorsque vous quittez votre chez-vous pour un nouveau jour, ces nouvelles vous soient encore fraîches au début de la journée, et vous permettent ainsi de savoir où vous allez et à quoi ressemble le monde dans lequel vous entrez.²⁶¹

²⁵⁹ « ... Baby Boomers have seen it all. We grew up watching commercials ». Chuck Nyren, *Advertising to Baby-Boomers* (Ithaca (NY): Paramount Market Publishing, Inc., 2005) : xii.

²⁶⁰ « Morning habits were changed by Dave Garroway and NBC's 'Today Show'... » *Ibid.*, 170.

²⁶¹ « We'll be with you every day for two hours in the morning, just about the time you get up, 7 to 9 A.M. We're gonna try very much to put you more closely in touch with the world we live in (...) We'll put you in touch with the whole world, and not only with news, (...) but we'll give you music – music of today- what good records are coming out tomorrow. Tomorrow in art, tomorrow in science, tomorrow and today in sports, all fields of human endeavor we think we'll be able to inform you better about (...). So as you leave the house into the day, you're close to it at the beginning of the day, knowing where you're going and what the world is like that you're going into. »

Garroway s'efforce ici de montrer que son émission n'est pas seulement un instrument de communication destiné à informer son auditoire, mais qu'elle a vocation à connecter, à mettre en rapport ses téléspectateurs. L'accent est mis sur la notion de proximité (plus notable en anglais où l'on trouve une répétition du mot « *close* »). Ne s'invite-t-il pas dès le commencement à partager le quotidien des Américains ? Ainsi le programme télévisé est présenté comme un temps privilégié qui combine la chaleur et la sécurité de la sphère intime, le foyer, et l'excitation d'une ouverture sur le monde et d'une mise en relation avec l'humanité.

A l'échelle des baby-boomers, l'avènement du téléviseur engendra un phénomène d'homogénéisation culturelle. Chuck Nyren, se souvient que le choix de programmes était restreint, puisqu'il n'y avait alors que trois chaînes télévisées²⁶². Et Ken Dychtwald, lui aussi un baby-boomer ayant beaucoup écrit sur sa propre génération, voit dans la télévision un « puissant médium homogénéisant », ayant permis à des enfants de tous horizons, bercés par les mêmes jingles, assidus spectateurs des mêmes feuilletons et admirateurs des mêmes héros, de partager une culture commune²⁶³. Cette homogénéisation par la télévision, souligne Michael Grabowski, spécialisé dans l'étude des médias et plus spécifiquement de la télévision, a amené les baby-boomers à percevoir le monde comme un « village global »²⁶⁴. Dans son article consacré au sujet, il cite Marshall McLuhan, considéré comme l'un des pionniers des études sur les médias, et selon lequel la génération qui a grandi avec la télévision était vouée « à penser et ordonner le monde différemment de ses prédécesseurs » grâce à ce pouvoir connecteur des nouvelles technologies de communication. C'est là peut-être l'une des raisons qui ont conduit tant d'observateurs à faire de cette génération si nombreuse, un groupe homogène aux aspirations et aux valeurs semblables.

Cette introduction de Dave Garroway (notre traduction) est citée dans : Bernard M. Timberg, *Television Talk, A History of the TV Talk Show* (Austin (TX) : The University of Texas Press, 2002) : 37.

Les premières minutes de l'épisode du *Today Show* diffusé le 14 janvier 1952 sont accessibles à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=vY4_iv3UbGg

²⁶² Chuck Nyren, *op. cit.*, 6.

²⁶³ Ken Dychtwald, *Age Power, How the 21st Century will be Ruled by the New Old* (New York (NY) : Jeremy P. Tarcher / Putnam, 1999) : 60.

²⁶⁴ Michael Grabowski, « Boomers in the Global Village » dans Brian Cogan, et Thom Gencarelli (éd.), *Baby Boomers and Popular Culture, An Inquiry into America's Most Powerful Generation* (Santa Barbara (CA) : Praeger, 2015) : 71.

L'enfance des baby-boomers coïncide donc avec une période de constant développement de l'industrie de la télévision qui, devenue à la fin de la décennie un bien de consommation omniprésent dans la société américaine, a aussi prouvé tout son potentiel commercial²⁶⁵. Public directement ciblé par la publicité, les baby-boomers se sont rapidement accoutumés aux injonctions des spots publicitaires qui créaient ou leur rappelaient le désir d'acheter l'un ou l'autre produit de consommation. A cela s'ajoutait un contexte économique favorable à une augmentation de la consommation qui incita les jeunes familles américaines, après les années de privation causée par la guerre, à adopter de nouvelles pratiques de consommation, plus adaptées à la société d'abondance dans laquelle grandissaient alors leurs enfants.

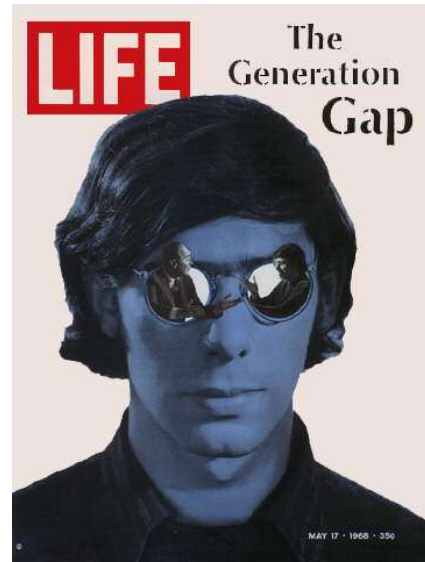
La société américaine de l'après-guerre, marquée par cette exaltation du désir et du besoin d'acheter, établit une très étroite corrélation entre identité et consommation²⁶⁶. Adeptes de la télévision et de la publicité, qui n'a pas tardé à exploiter le marché prometteur que ces millions de jeunes Américains représentaient, les baby-boomers ont passé leur enfance à s'entendre dire ce qu'ils devaient être et ce dont ils avaient besoin pour être heureux. Ils ont ainsi été entraînés très tôt à consommer l'image et, aussi, à s'y reconnaître. Tout semble donc avoir concouru à faire des baby-boomers une génération de consommateurs exigeants, qui ont pris l'habitude de se voir sollicités, courtisés et représentés par les médias. Pour beaucoup d'observateurs, on trouve dans cette enfance privilégiée les origines d'un défaut que nombre de critiques ont imputé aux baby-boomers, à savoir un certain narcissisme. Cette facette s'inscrit directement dans cette image que nous évoquions plus haut d'une génération centrée sur elle-même et sur ses propres désirs. Immanquablement, les différents textes visant à critiquer les baby-boomers insistent sur le poids d'un tel « défaut », surtout lorsqu'il est partagé par un groupe aussi nombreux. La période de l'adolescence, allait consolider encore cette impression dans l'imaginaire collectif.

²⁶⁵ William Boddy, *Fifties Television, The Industry and its Critics* (Chicago (IL) : Illinois University Press, 1990) : 15.

²⁶⁶ Nathan Abrams et Julie Hughes, *Containing America, Cultural Production and Consumption in Fifties America*. (Birmingham : The University of Birmingham Press, 2000) : 17.

1.2. Les adolescents des années 1960

En mai 1968, *Life Magazine* choisit comme image de couverture le visage de la jeunesse. C'est le visage d'un jeune homme, tout en nuances de gris-bleu, avec en guise de lunettes des verres blancs sur lesquels se découpent les silhouettes de deux individus dont la gestuelle indique qu'ils sont en plein débat. L'un des deux personnages miniatures est le jeune homme en question, tout aussi chevelu que sur la couverture et, en face de lui, se trouve un homme plus âgé, habillé d'un costume et que l'on ne saurait, à l'opposé, qualifier de chevelu. Il s'agit là d'une illustration du titre de cette édition du magazine : le fossé des générations, *The Generation Gap*, et de l'article du même titre, dont les auteurs ne sont autres que les deux hommes dont la discussion animée se reflète dans les lunettes du « jeune ». Cette confrontation entre les deux, va-t-elle remplir la mission des lunettes et affûter son regard, en levant le voile flou de la confusion adolescente, pour éclairer sa vision du monde ? Ou ne va-t-elle servir qu'à tirer un voile plus opaque encore sur le regard du jeune homme et renforcer ainsi la barrière qui se dresse entre deux conceptions opposées du monde ?



Couverture de *Life* (17 mai 1968)

L'article en question est un article à deux voix. Ernest Fladell, président d'une agence de publicité de 42 ans et son neveu Richard Lorber de 22 ans son cadet, font le récit d'un été qu'ils ont passé à vivre ensemble, un été, explique le sous-titre, où chacun « fait l'expérience du monde de l'autre et s'efforce de comprendre ce qui les sépare »²⁶⁷. L'un et l'autre rendent compte dans cet article de plusieurs épisodes de leur vie commune. Le style n'est pas sans rappeler un carnet de bord où se succéderaient deux points de vue différents. Les passages d'un univers à l'autre, celui de l'étudiant engagé qui s'adonne aux drogues et aux relations sexuelles libres et celui du quadragénaire businessman et père de famille, ne se font pas sans quelques heurts. Ces incursions dans

²⁶⁷ « An uncle and nephew experience each other's worlds and attempt to understand what's been driving them apart. » Richard Lorber et Ernest Fladell « The Generation Gap », *Life Magazine* (17 mai 1968) : 81 – 92.

le monde de l'autre, engendrent, chez le jeune comme chez son aîné, une certaine incompréhension. Et dans le regard et les réactions de l'autre, les divergences qui les opposent sont mises en exergue. La lecture de l'article révèle pourtant un déséquilibre pourtant : cet échange entre deux perceptions du monde, sans être à sens unique, favorise néanmoins la découverte du monde de la jeune génération. Et Ernest, représentant d'un univers d'adultes conformistes, apparaît dans la conclusion de l'article comme le parti le moins réfractaire à l'univers de l'autre. Richie, quant à lui, s'avère être l'archétype du jeune des années 1960, opposant une résistance farouche à toute interférence de son oncle sur son monde et sur sa génération.

Il nous semble intéressant, alors que nous entamons notre propre immersion dans ce monde que Richie défend de manière si véhémement, d'utiliser ce témoignage d'un jeune baby-boomer et de son interlocuteur comme grille de lecture qui guidera, en quelque sorte, notre compte rendu de ce qui constituait l'identité de la jeune génération de l'époque. Nous sélectionnerons ainsi quelques citations tirées de l'article, qui nous serviront de point de départ dans l'évocation de différentes caractéristiques des baby-boomers adolescents. Ce parcours culturel de la jeune génération, ainsi que nous le disions trouve ses origines dans un conflit avec les générations précédentes.

1.3. Le conflit des générations

Ces jours-ci, plus nous parlons ensemble, plus nous réalisons qu'une génération nous sépare, sur à peu près tous les sujets.
Ernest²⁶⁸

Ce sont les baby-boomers nés lors de la première décennie (1946 - 1957) qui, dans les années 1960, atteignent l'adolescence et deviennent les chefs de file d'une sous-culture réservée aux jeunes. Porteurs d'une construction identitaire fondée sur un culte de la jeunesse, ils s'affirmèrent, dans un conflit générationnel à échelle nationale, en opposition à la génération qui les précède. Ces divergences entre les baby-boomers et leurs parents se traduisirent chez les plus jeunes par un mépris des principes et valeurs chers à leurs aînés, par une certaine résistance à l'ordre établi, doublée d'un goût pour

²⁶⁸ « These days, the more we talk, the more we know we're a generation apart on almost everything. »
Ibid., 81.

l'insubordination et enfin par une méfiance généralisée à l'encontre de tous ceux qui n'appartenaient plus à la classe des jeunes.

Le mouvement culturel connu sous le nom de « contreculture » (*counterculture*), qui se crée, là encore, en réaction à l'ordre établi, fit écho à ce fossé entre les générations. Le cinéma de la fin des années 1960 offre certains des exemples les plus marquants de la contreculture américaine, comme *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) que nous citions dans la partie précédente, ou encore *Five Easy Pieces* de Bob Rafelson (1970). Néanmoins, il en est un en particulier qui se pencha plus particulièrement sur les différends intergénérationnels entre cette jeunesse incomprise et désabusée et les « anciens », à la fois consternés et désemparés devant le fossé qui les séparait de leurs héritiers. Sorti en décembre 1967, *The Graduate*, réalisé par Mike Nichols et produit par *Embassy*, une maison de production indépendante²⁶⁹, était ouvertement destiné aux jeunes et fut un succès financier.

The Graduate, raconte l'histoire de Benjamin Braddock, un jeune homme de bonne famille, fraîchement diplômé et profondément déprimé, qui entame une liaison avec une amie de ses parents, la célèbre Mrs. Robinson. Les premières scènes du film nous présentent un jeune héros perdu et démoralisé par les perspectives d'avenir qui s'offrent à lui. Ses premières répliques sont déjà l'expression d'un mal-être, d'une inquiétude concernant son futur que ni son père ni sa mère ne semblent prendre au sérieux, trop excités qu'ils sont par la présence de tous leurs amis les plus chers, venus spécialement congratuler le fils prodige. Il est alors tiré contre son gré hors de sa chambre où il tentait de méditer, pour être noyé dans la foule des invités, tous plus euphoriques les uns les autres. La caméra ne quitte pas Benjamin qu'elle suit en plan très rapproché alors qu'il passe de mains en mains, happé tantôt par l'une ou l'autre femme d'âge mûr au brushing imposant et aux bijoux trop voyants, tantôt par l'un des collaborateurs de son père, quadragénaires au bronzage typiquement californien. Complimenté, taquiné, interrogé, Benjamin ne cesse de se dérober aux assauts de cette foule oppressante qui ne semble pas voir en lui l'adolescent perturbé qu'il se sait être.

²⁶⁹ A. T. McKenna, *Showman of the Screen : Joseph E. Levine and his Revolution in Film Promotion* (Lexington (KY) : University Press of Kentucky, 2016) : 149 – 150.

Enfin, le malaise de Benjamin atteint son paroxysme, lorsque Mr. McGuire, l'un de ces hommes d'affaires bronzés, parvient à lui toucher un mot en aparté. Et pour cause, il n'a qu'un mot à lui dire, un mot qui selon lui pourrait bien résumer l'avenir de Ben. Le suspense est à son comble lorsque tombe enfin le fameux mot : « Plastique ». Le spectateur ne peut alors que partager le désabusement de Benjamin, resté interdit face à cette sentence qui reflète, par l'invocation de ce produit de synthèse, toute l'artificialité d'un univers auquel il refuse d'appartenir²⁷⁰. Tout au long du film, l'aliénation du jeune héros qui n'a de cesse de s'échapper du monde asphyxiant des adultes, est signifiée visuellement par des métaphores liées aux liquides, que ce soient les verres d'alcool qu'on lui sert contre son gré²⁷¹ ou encore la piscine où ses parents le forcent joyeusement à couler dans son tout nouveau costume de plongée, cadeau d'anniversaire qui symbolise la contrainte, le confinement et ce masque absurde qu'imposent les adultes à une jeunesse récalcitrante en quête d'authenticité.

L'un des points de désaccord entre Richie et son oncle Ernie, est similaire à celui qui oppose le jeune diplômé incarné par Hoffman à son père et ses collaborateurs. « La question est de savoir si je pourrais être dans les affaires et m'aimer quand même »²⁷². Cette déclaration du jeune Richie rapproche son témoignage de l'expérience de Benjamin. A bien des égards, ils se ressemblent. Richie exprime ouvertement son mépris pour le monde dans lequel évolue son oncle et après en avoir fait brièvement l'expérience, décide de quitter cet emploi qui l'ennui et crée en lui un sentiment d'oppression. Deux factions se font face ici, la jeune génération associée au monde étudiant et la génération des adultes, émissaire d'une logique capitaliste que la première considère comme étouffante et incompatible avec l'ouverture d'esprit dont elle se réclame :

²⁷⁰ J.W. Whitehead dans son ouvrage consacré à *The Graduate* explore plus avant le thème du plastique et son utilisation dans le film. J.W. Whitehead, *Appraising The Graduate : Mike Nichols Classic and its Impact in Hollywood*. (Jefferson (NC): McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011) : 15 – 26.

²⁷¹ *Ibid.* 21.

²⁷² « The question is whether I could be in business and still like myself. » Richard Lorber et Ernest Fladell *op. cit.*, 82.

Même le plus ennuyeux des livres sur l'histoire de l'art me donne un sentiment de liberté plus grand que d'être enfermé dans un bureau. Je n'aime pas être confiné ; je veux pouvoir disposer de mon temps comme je l'entends.²⁷³

On trouve ici le même refus de se voir imposer un cadre et des contraintes, le même mouvement de recul face à l'éventualité de s'enfermer dans le plastique ou dans un bureau et la même tactique d'évitement. Reprenant le terme utilisé par son oncle pour décrire son comportement, Richie confesse qu'il se *dérobe*, non sans souligner que cela fait de lui un vrai prototype de sa génération : « Ma génération est connue pour sa capacité à 'se dérober'. » nous rappelle-t-il non sans garder les guillemets, signe typographique d'un langage extérieur, auquel il n'adhère que moyennement. Benjamin se dérobe à sa façon, en se perdant dans une relation adultère avec Mrs. Robinson et en se complaisant dans une paresse estivale boudeuse.

Finalement, ces deux garçons sont l'incarnation, l'un à l'écran, l'autre à travers son témoignage, d'un mal-être et d'une confusion caractéristiques de leur génération. La conclusion de Richie, dans l'article de *Life Magazine* fait écho, semble-t-il, à la dernière scène du film dont Benjamin est le héros. Ce dernier vient de délivrer des griffes du monde artificiel et décadent que représentent les Robinson, la jeune Elaine (la fille des Robinson). Ils fuient tous les deux à bord du premier bus qui passe et, après un moment d'euphorie, perdent graduellement le sourire, terrifiés qu'ils paraissent à l'idée de devoir affronter l'éventualité d'un futur incertain.

**Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.**

Elaine et Benjamin s'enfuient vers un futur incertain dans *The Graduate*
(Mike Nichols, 1967).

La conclusion de Richie est, elle aussi, empreinte d'un certain désarroi. Un désarroi qui, nous confesse-t-il, prit d'abord la forme d'une colère ouverte jetée sur le papier et

²⁷³ « Even the dullest art history book gives me a greater sense of freedom than being imprisoned in an office. I don't like being confined; I want my time to be at my own disposal. » « My generation is notorious for its 'cops-out'. » *Ibid.*, 82.

soumise, quoique honteusement, à la lecture de son oncle, cible principale de cette animosité confuse. Finalement, Richie comprend qu'il tentait avec ce texte hargneux de déclencher un conflit frontal que l'ouverture d'esprit de son oncle avait rendu impossible pendant un été entier. Ce désarroi, que l'on lit aussi sur les visages des protagonistes de *The Graduate*, apparaît ainsi comme intrinsèquement lié aux incertitudes identitaires d'une génération qui sait ce qu'elle ne veut *pas*, sans pour autant savoir où elle va. Richie déclare finalement :

J'avais écrit une conclusion si cinglante dans le but d'être réprimandé. Et mon soulagement me fit comprendre que j'avais raison. C'était seulement face à un reproche sévère, presque parental, que je pouvais en fin de compte me définir en fonction de mon oncle.²⁷⁴

Le fossé des générations qui séparait si diamétralement les jeunes baby-boomers de leurs aînés, servait donc de repère identitaire, c'était au travers d'un refus conflictuel de tout ce qui n'était pas jeune que s'est construite cette génération d'adolescents ; le monde des adultes et ses valeurs, tout ce qui était non-jeune, en fait, servant de contrepoint à la construction identitaire des baby-boomers.

Le même type de jeunisme avéré se dégage de la musique issue de la contreculture. Il serait bien ambitieux de prétendre offrir ici un exposé exhaustif de toutes les références musicales qui dans les années 1960 s'adonnent à une apologie de la jeunesse. Nous n'avons donc retenu que quelques exemples célèbres et parlants qui, selon nous, témoignent de cet intérêt pour la nouveauté et la jeunesse. Il est de rigueur, peut-être, de commencer par celui que les médias ont adoubé porte-parole de sa génération, Bob Dylan. En 1964, celui que les journaux qualifiaient de « grand-prêtre du culte folk-rock »²⁷⁵ enjoint ses auditeurs à saisir les enjeux nouveaux d'un monde en changement dans l'un de ses titres les plus connus : « The Times They are a-changin' »²⁷⁶. Le fossé générationnel est ici évoqué dans un couplet où Dylan s'adresse directement aux « parents » :

²⁷⁴ « ... I had written such a seething conclusion for the sake of a reprimand. My relief told me that I was correct. Only by a harsh, almost parental rebuke could I ultimately define myself with respect to my uncle ». *Ibid.*, 92.

²⁷⁵ « the high priest of the folk-rock cult » Lisa Hobbs, « Bob Dylan's Idea for a Symphony », *San Francisco Examiner* (4 décembre, 1965).

²⁷⁶ Bob Dylan, « The Times they are a-changin' », *The Times they are a-changin'*, 1964.

Come mothers and fathers	Venez, mères et pères
Throughout the land	Des quatre coins du pays
And don't criticize	Et ne critiquez pas
What you can't understand	Ce que vous ne pouvez comprendre
Your sons and your daughters	Vos fils et vos filles
Are beyond your command	Echappent à votre autorité
Your old road is	Votre ancienne route
Rapidly agin'.	Vieillit bien vite
Please get out of the new one	Quittez, s'il vous plaît, la nouvelle
If you can't lend your hand	Si vous ne pouvez donner un coup de main
For the times they are a-changin'.	Car les temps sont en train de changer. ²⁷⁷

Le message est clair et direct : deux factions distinctes sont à nouveau mises en opposition : les parents associés à la notion de vieillesse avec ses traditionnels corollaires – réprimandes réactionnaires, redondance, autorité illégitime – et les enfants, jeunesse rebelle, incomprise et commanditaire d'un indispensable renouveau. Rien de bien révolutionnaire pourtant dans cette requête qu'un jeune homme de vingt-trois ans adresse en 1964 à la génération de ses parents. En substance il l'invite à laisser place aux jeunes qu'il présente comme plus à même de comprendre et porter les changements que subit le monde moderne. Ces revendications pro-jeunes que l'on trouve ici chez Dylan sont caractéristiques de la contreculture des années 1960, en cela même qu'elles sont liées, non seulement à cette idée que les anciens doivent céder la place aux jeunes, mais surtout à une révocation généralisée d'un mode de vie et de pensée qui ne correspondait pas aux attentes des jeunes baby-boomers et que ces derniers associaient ouvertement au « vieillir ».

1.4. La jeunesse à l'honneur

Alors, nous nous sommes tous empressés d'ouvrir le champagne pour célébrer en toute hâte la certitude que nous n'étions tous encore que des gamins.

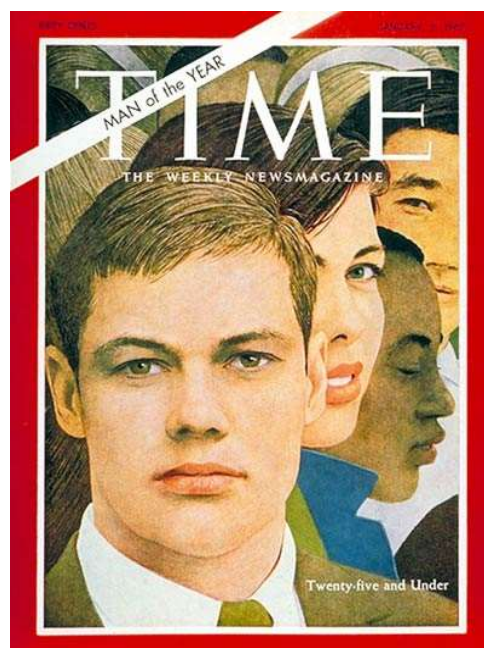
*Richie*²⁷⁸

²⁷⁷ Notre traduction.

²⁷⁸ « And so we all made a burst for the champagne to hurriedly celebrate the certainty that we were all just kids. » Richard Lorber et Ernest Fladell, *op. cit.*, 92.

Comme le souligne Richie, que nous avons nommé porte-parole des jeunes baby-boomers des années 1960, pour ces derniers, le fait d'appartenir à la jeunesse se revendique et se célèbre. Mais on note surtout un certain soulagement à l'idée de ce qu'ils ne sont *pas* : des adultes vieillissants. Et pour cause, si l'on en croit le discours des chansons populaires de l'époque, le vieillissement, le fait même d'avancer en âge, était perçu comme une malédiction. « C'est la plaie de vieillir »²⁷⁹ chantaient en 1966 les Rolling Stones, dans leur single « Mother's Little Helper » qui décrit l'épreuve que traversaient les mères de l'époque dans leur rôle devenu ingrat. Un autre groupe de rock venu d'Angleterre jouissant d'un succès immense aux Etats-Unis, The Who, exprimaient dans leur plus célèbre titre « My Generation »²⁸⁰, l'espoir de mourir avant de devenir vieux. Par ailleurs, le célèbre adage attribué aux enfants terribles de l'Amérique des années 1960 « Ne faites confiance à personne de plus de trente ans »²⁸¹ met en évidence une définition très exclusive de la jeunesse, où l'âge chronologique fait office de critère d'acceptation.

En 1967, *Time magazine* place la limite d'âge de la jeunesse plus bas encore en décrétant que l'homme de l'année avait vingt-cinq ans ou moins, le titre ayant été décerné à « la jeune génération »²⁸². Ce que le magazine *Vogue* avait baptisé en 1965 le « tremblement de jeunesse » (*Youthquake*) entraîne, selon l'historien Peter Braunstein, une « nouvelle valorisation de la jeunesse présentée comme héroïque et rédemptrice »²⁸³. Une célébration de « l'être jeune » qui, toujours selon Braunstein, allait



En couverture de *Time Magazine* (6 janvier 1967) la jeunesse, élue homme de l'année 1967.

²⁷⁹ « What a drag it is getting old » The Rolling Stones, « Mother's Little Helper » *Aftermath* (1966).

²⁸⁰ The Who « My Generation », *My Generation* (octobre 1965).

²⁸¹ C'est plus précisément à l'activiste Jack Weinberg, étudiant à Berkeley University au moment du *Free Speech Movement*, qu'est attribué ce slogan.

²⁸² *Time Magazine*, (6 janvier 1967) cité dans Stephen Burt, *The Forms of Youth : Twentieth Century Poetry and Adolescence* (New York (NY) : Columbia University Press, 2007) : 94.

²⁸³ « ... a new valorization of youth as heroic and redemptive. » Peter Braunstein, « Insurgent Youth and the Sixties Culture of Rejuvenation » Peter Braunstein et Michael W. Doyle (éd.), *Imagine Nation: The American Culture of the 1960s and the 1970s* (New York (NY): Routledge, 2002) : 248.

donner lieu vers la fin de la décennie, à une deuxième tendance plus inclusive, cette fois, qui identifiait la jeunesse à un état d'esprit, un mode de vie et de pensée et qui prônait, en somme, un jeunisme auquel tout esprit jeune, indépendamment de son âge chronologique, pouvait prétendre.

Cette culture portée par les baby-boomers et fortement marquée par leur jeunesse s'étend alors extrêmement rapidement à tout le pays où radio, télévision et magazines diffusent l'avènement de « l'être jeune ». Dans un article où il étudie le lien entre la culture du rock 'n roll et les crises sociales des années 1960, George Lipsitz rappelle qu'en 1964, les Américains de dix-sept ans formaient la classe d'âge la plus nombreuse de la population et, qu'en masse, ils allaient acheter les albums de leurs groupes préférés prouvant ainsi, à qui ne l'aurait déjà remarqué, que la jeunesse américaine était devenue une réelle force culturelle et économique²⁸⁴. Séduits par cette influence grandissante d'une culture qui s'envisageait au départ à la fois comme sous-culture réservée aux jeunes et contre-culture perturbatrice mais qui, graduellement, s'impose au pays comme culture dominante, les médias et les publicitaires n'auront de cesse de courtiser ce marché au potentiel économique extraordinaire.

Justement, l'attrait grandissant de tout ce qui renvoie à la jeunesse n'a pas échappé aux publicitaires en quête de points d'accroche et d'arguments de vente susceptibles de toucher cette masse de jeunes Américains et de créer chez eux le désir d'acheter. L'être jeune et le paraître jeune sont au centre des préoccupations de la société de consommation américaine des années 1960. Higgs et Gilleard notent par exemple le rôle qu'a joué la mode dans cette société obsédée par la jeunesse. Les années 1960 sont, nous disent-ils, le théâtre de changements fondamentaux dans les pratiques sociales liées à la mode. En effet, les adolescents américains, groupe démographique prépondérant et consommateurs prodigues, voient dans les vêtements un moyen d'exprimer leur individualité et, toujours, de se distinguer du conformisme jugé déplorable de la génération de leurs parents. Ainsi, le secteur de la mode se démocratise et s'adapte à un

²⁸⁴ « In 1964 seventeen-year-olds became the largest age cohort in the United States, and their purchases of records by the Beatles and other rock groups demonstrated their potential as an economic and cultural force. » George Lipsitz, « Who'll Stop the Rain? Youth Culture Rock 'n' Roll and Social Crises » dans David Farber (éd.), *The 1960s: From Memory to History*. (Chapel Hill (NC): The University of North Carolina Press 1994) : 212.

marché qui popularise un style décontracté, inspiré de la culture pop-rock en pleine expansion et de ses stars, idoles des jeunes. La mode n'est plus conçue dans le simple but d'habiller les jeunes, elle est, dès lors, pensée pour *plaire* aux jeunes, pour souligner une identité, manifester une individualité, signaler une différence, elle est devenue, en somme, marqueur social de jeunesse²⁸⁵.

Ainsi, après avoir bercé l'enfance des baby-boomers, la publicité s'adapte au nouveau marché que ces derniers sont devenus, un marché d'adolescents portés par une jeunesse insolente, revendiquée et célébrée. Les exemples de publicité destinée spécifiquement aux jeunes baby-boomers ne manquent pas et, à nouveau, nous ne pouvons prétendre ici à l'exhaustivité. Nous tenterons néanmoins, au travers de l'étude de quelques exemples choisis de démontrer en quoi l'iconographie publicitaire des années 1960 participe aussi grandement à ce culte de la jeunesse. Arrêtons-nous sur quelques exemples de publicité de magazines²⁸⁶ qui ciblent et représentent les jeunes Américains. Deux d'entre-elles sont commanditées par la compagnie Pepsi, la troisième présente un modèle de mobylette vendu par Harley-Davidson.

« Et maintenant un Pepsi pour ceux qui pensent jeune » (« *Now it's Pepsi for those who think young* ») est le slogan choisi par la compagnie Pepsi que l'on trouve surtout au début de la décennie, entre 1961 et 1964. Cette campagne menée par Pepsi met en avant ce « penser jeune » (notons que les deux mots sont soulignés) et reprend des thèmes et des compositions visuelles très similaires d'une publicité à l'autre. On retrouve, toujours en caractères gras, ce slogan qui associe le produit à un état d'esprit nouveau, et en dessous, un petit texte qui met en avant les caractéristiques intrinsèquement modernes de la boisson Pepsi. Modernité,



Publicité pour Pepsi, datant de 1962

²⁸⁵ Voir « Dressing up Democracy » dans Chris Gilleard et Paul Higgs, *Ageing, Corporeality and Embodiment* (London : Anthem Press, 2014) : 125 – 127.

²⁸⁶ Ces deux publicités sont accessibles sur internet aux adresses suivantes :

Pepsi : <http://www.adbranch.com/pepsi-magazine-ads-1960-1965/2/>

Harley-Davidson : <http://www.adbranch.com/harley-davidson-magazine-ads-from-1960s/>

nouveauté, jeunesse et vitalité, tels sont les thèmes inlassablement repris dans ces petits encarts qui ne manquent jamais d'ancrer leur discours dans le « maintenant ». La partie visuelle met, elle aussi, la jeunesse à l'honneur : c'est en général un couple qui présente le produit, la jeune femme est radieuse, les traits fins, le sourire franc et le regard directement fixé sur l'objectif. A ses côtés se trouve un homme tout aussi souriant, mais aux traits résolument moins jeunes. Celui-ci ne regarde que très rarement l'objectif, il est en général tourné vers la femme, trop occupé, semble-t-il, à admirer sa compagne et profiter de son moment Pepsi.

Si l'on s'adonne au jeu barthésien de l'analyse sémiotique de la publicité, on remarque que notre exemple met en œuvre tout un ensemble de signes qui renvoient à la notion de loisir et d'amusement. Malgré un cadrage très serré qui ne laisse apparaître que des fragments du contexte dans lequel le produit est censé être consommé, quelques éléments nous indiquent que l'on a affaire au thème des loisirs maritimes. Le fond bleu pastel laisse deviner qu'il s'agit ici d'une activité en extérieur et le texte le confirme en annonçant cette « nouvelle » tendance pour les loisirs en plein-air (« *a modern enthusiasm for getting outdoors* »). La jeune femme porte une marinière et tient à la main un cordage, deux signes qui laissent penser que nos personnages se trouvent ici sur un voilier, profitant de cette atmosphère « ensoleillée » et « moderne » que matérialise à l'image la bouteille de Pepsi. Le thème des loisirs et de l'amusement est très étroitement lié dans ces publicités aux « temps modernes ». La campagne, nous le disions plus haut, enjoint les Américains à adopter le nouvel état d'esprit qui s'est emparé du pays (« *a sunny new outlook across the land* ») et à pratiquer les activités dites « modernes », « la nouvelle mode qui tend vers des loisirs nouveaux, plus dynamiques »²⁸⁷. Le maître mot de la campagne est « fun » : la notion de jeunesse est associée à celle d'amusement. Enfin, les lèvres d'un rouge vif sont un élément indispensable des publicités Pepsi où cette couleur chatoyante établit un lien visuel fort entre le sourire du personnage et la marque Pepsi ; le message à nouveau est assez clair : la clé du bonheur se trouve dans la bouteille de Pepsi. Ajoutons à cela que ce rouge profond sublime la blancheur des dents du modèle et souligne ainsi

²⁸⁷ « Today's big trend is toward a new, more lively leisure. » Publicité pour Pepsi datant de 1962.

toutes les qualités de ceux qui choisissent Pepsi : la beauté, la santé, la propreté, en somme tout ce qui représente la fraîcheur de la jeunesse.

On retrouve dans notre deuxième exemple la plupart des thèmes que nous évoquions plus tôt ainsi qu'une représentation de la jeune génération des années 1960 très similaire à celle que l'on a pu voir dans la publicité pour Pepsi. Si les enjeux de vente



Publicité pour un modèle de mobylette Harley-Davidson datant de 1966.

sont relativement différents, ce qui est dû au type de produit et à l'investissement financier bien plus important que son achat requiert, la cible est la même et les arguments de vente aussi. Le produit est associé à une jeunesse souriante, en quête d'aventure et d'amusement. Le slogan sert ici de cri de ralliement et invite la jeunesse américaine à goûter à la liberté grâce à la petite mobylette vendue par Harley-Davidson. En effet, dans ce cas, c'est la notion de liberté qui est accentuée, le produit est ici un moyen de sortir du domicile familial, de se retrouver entre jeunes autour

d'un feu de joie et, le texte l'affirme, « [d'] être libre comme l'air »²⁸⁸. La publicité dresse ici le portrait d'une jeunesse en mouvement, autonome et désinvolte, s'adonnant à quelque activité récréative.

Les baby-boomers allaient devenir, vers le milieu des années 1960, la cible principale des publicités pour Pepsi, lorsque ces dernières proclamèrent « *You're in the Pepsi Generation!* »²⁸⁹ et s'adressèrent explicitement à la nouvelle génération et à leur vitalité : « Nous sommes dans l'époque la plus vivante et la plus énergique... et c'est la génération la plus active qui est en train de la



Publicité pour Pepsi datant de 1966

²⁸⁸ « you're free as a breeze », tiré du texte d'une publicité pour une mobylette Harley-Davidson, datant de 1966.

²⁸⁹ Pour une étude sur la campagne publicitaire de Pepsi dans les années 1960, voir Thomas Franck, *The Conquest of Cool, Business Culture, Counterculture and the Rise of Hip Consumerism* (Chicago (IL): The University of Chicago Press, 1997) : 174 – 177.

vivre. Vous en faites partie, Pepsi aussi »²⁹⁰. Nous l'avons mentionné plus haut, les Baby-Boomers ont grandi dans une société où le bien de consommation s'envisage comme référent identitaire. Dans son ouvrage *Decoding Advertisements* publié en 1976 et considéré, encore aujourd'hui, comme une référence en matière d'étude de la publicité, Judith Williamson explique : « Les publicités nous vendent autre chose en plus des biens de consommation : en produisant une structure dans laquelle nous et ces biens de consommation sommes interchangeable, c'est nous-mêmes qu'elles nous vendent.²⁹¹ » La jeune génération est ici très étroitement mise en relation avec Pepsi puisque les deux sont présentés comme les produits d'une époque moderne énergique au rythme effréné, c'est là ce qui les unit.

Quelle image d'eux-mêmes cette campagne renvoie-t-elle aux baby-boomers ? Plusieurs points nous semblent importants : on retrouve, tout d'abord, l'image d'une génération jeune, fraîche, vigoureuse et moderne en adéquation avec les temps modernes dans lesquels ils vivent. Ensuite, le marché ciblé est défini en termes de « génération », la publicité ne s'adresse donc pas tant à l'individu qu'au groupe démographique. On touche ici à un point qui nous semble fondamental lorsqu'il s'agit d'étudier et de comprendre les baby-boomers : ils ont depuis leur plus tendre enfance été perpétuellement rappelés à leur appartenance à une génération. Aucune génération ne s'est autant vue désignée et définie par le terme « génération ». Citons à nouveau le titre à succès du groupe britannique The Who, intitulé « My Generation » : « Je n'essaye pas de faire sensation, je parle juste de ma génération »²⁹² chantait alors Roger Daltrey. Il semble indéniable qu'une telle identité collective, construite sur des données démographiques, a profondément influencé le regard que porte sur elle-même cette génération, à laquelle on a sans cesse rappelé son statut de groupe justement, et, qui plus est, de groupe

²⁹⁰ « This is the liveliest and most energetic time ever... with the most active generation living it. You're part of it. Pepsi-Cola is part, too [...] », tiré du texte d'une publicité pour Pepsi datant de 1964.

<http://www.adbranch.com/pepsi-magazine-ads-1960>

1965/pepsi_you_are_in_the_pepsi_generation_1964/

²⁹¹ « Advertisements are selling us something else besides consumer goods: in providing us with a structure in which we, and those goods, are interchangeable, they are selling us ourselves ». Judith Williamson, *Decoding Advertisements, Ideology and Meaning in Advertising* (New York (NY): Marion Boyard, 1978) .

²⁹² « I'm not trying to cause a big s-s-sensation, I'm just talking about my g-g-generation. » The Who, « My Generation », *op. cit.*

numériquement supérieur. Ce que vend ici la campagne pour Pepsi, c'est l'idée d'une génération à part, un exceptionnalisme que les baby-boomers se sont continuellement vus attribuer et qui aurait consolidé encore cet égocentrisme dont ils sont souvent accusés. A nouveau, c'est là une caractéristique particulièrement intéressante, puisqu'elle a, selon nous, prédisposé les baby-boomers à se départir de conceptions traditionnelles et généralement acceptées du vieillir, pour le réinventer. Comment une génération aussi *exceptionnelle*, aurait-elle pu se contenter de vieillir comme tant d'autres générations avant elle ?

Evoquer la « culture jeune » des années 1960 sans faire mention de la sous-culture des hippies, serait une erreur, tant celle-ci eut un impact durable sur l'imaginaire collectif américain. Ce mouvement culturel, qui s'inscrit dans celui, plus large, de la contreculture, était en fait d'une envergure assez restreinte. Bien loin de concerner la majorité des jeunes américains contestataires, la sous-culture hippie, a cependant fait forte impression et les images qu'elle a engendrées, de voitures décorées de fleurs, de jeunes gens chevelus en état de trans et de foules multicolores rassemblées aux grands festivals de musiques, servent encore souvent d'illustrations représentatives de la culture jeune des années 1960²⁹³.

Ainsi, de nombreux aspects du phénomène culturel sont étroitement associés à la génération des baby-boomers, que l'on surnomme d'ailleurs parfois la « génération hippie » (« *the hippie generation* »). Dans son histoire des hippies, John A. Moretta fait la liste des principaux éléments constitutifs de cette sous-culture, parmi ceux-ci il cite notamment la liberté sexuelle, l'usage de drogues, la musique rock, les habits flamboyants, les concerts musicaux gratuits dans les parcs, les mises en scènes théâtrales dans les rues, une sorte de mysticisme oriental et, bien sûr, la vie en communauté²⁹⁴. L'expression « *Sex, drugs and rock 'n' roll* » en est une version résumée et est souvent utilisée pour caractériser la décennie des années 1960 et donc par extension, les baby-boomers. En 1996 le comédien George Carlin évoque, non sans sarcasme, sa vision du style de vie à la mode des baby-boomers dans l'un de ses spectacles : « Ils ont tout pris,

²⁹³ John Anthony Moretta, *The Hippies : A 1960s History* (Jefferson (NC) : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017) : 5.

²⁹⁴ Moretta, *op. cit.*, 3.

le sexe, les drogues et le rock 'n' roll, ils sont restés défoncés pendant vingt ans, et ils ont profité de la vie ! »²⁹⁵. Cette citation fait allusion à un autre aspect du portrait généralisant que l'on a souvent dressé des baby-boomers, à savoir une conception hédoniste de la vie, avec, toujours, comme finalité ultime, l'épanouissement personnel.

Le dernier point qu'il nous faut aborder dans ce panorama historique qui tend à retracer le parcours culturel qui façonna la génération des « nouveaux vieux » est l'émergence d'un certain esprit de révolte qui caractérisa les jeunes baby-boomers des années 1960. A cette époque où souffle sur l'Amérique un vent de modernité, où l'avènement de « l'être jeune » est assorti d'une aspiration au changement, d'une attirance pour l'expérimentation et d'un goût pour la révolution, le culte de la jeunesse qui avait trouvé sa source dans le conflit intergénérationnel qui opposait les baby-boomers à leurs parents, se transforme en un mouvement de révolte généralisée et ouvertement proclamée.

1.5. L'esprit de révolte

Hier soir Richie m'a dit que sa politique à lui, était une politique de la révolution. Révolution ? Non, pas une révolution violente où des gens meurent, tu comprends. Juste une accélération des réformes sociales. Ce genre de révolution.

*Ernie*²⁹⁶

Nous l'évoquons plus haut, l'image est omniprésente dans l'Amérique des années 1960. Télévision, publicités, journaux, tous diffusent les images de jeunes rebelles déterminés à faire une différence. La révolte politique portée par les étudiants devient dès 1965 un sujet privilégié des journaux. C'est le mouvement pour la liberté d'expression, le *Free Speech Movement*, qui a lieu en 1964 à l'université de Berkeley qui fait naître les ardeurs médiatiques pour les actions politiques estudiantines jusque-là discrètes et localisées. Cette fois-ci pourtant, des millions de jeunes partageant un même sentiment d'insatisfaction, suivirent le discours passionné de Mario Savio sur le « fonctionnement de la machine »²⁹⁷, le sit-in qui eut lieu peu de temps après au Sproul Hall de l'université

²⁹⁵ « They took it all, sex, drugs, and rock 'n' roll and they stayed loaded for twenty years and they had a free ride! », George Carlin dans son spectacle *Back in Town*, HBO, 1996

²⁹⁶ « Last night Richie told me that his is the politics of revolution. Revolution? No, not violent revolution where people get killed, you understand. Just a speeding up of social reform. That kind of revolution. » Richard Lorber et Ernest Fladell, *op. cit.*, 82B.

²⁹⁷ Ce discours de Savio vint à être appelé « The operation of the machine speech » (2 décembre 1964).

de Berkeley et l'arrestation de plusieurs étudiants, dont Savio lui-même, quelques jours plus tard. L'image de l'étudiant arrêté par les forces de police secoua la jeunesse américaine à travers le pays et renforça ses désirs de rébellion²⁹⁸. A partir de ce moment, « le monde entier observe »²⁹⁹ le mouvement de protestation politique appelé *New Left*. Les médias semblent alors hypnotisés par cette jeunesse tumultueuse qui se prête si bien au sensationnalisme, et diffusent alors partout les images de manifestations, de marches protestataires ou de grèves menées par les jeunes Américains, que ce soit pour défendre les droits civiques ou protester contre la guerre du Vietnam ; les photos de foules brandissant pancartes et mégaphones deviennent alors monnaie courante et les baby-boomers se forment ainsi une réputation de jeunes gens revendicateurs et perturbateurs.

On pourrait brièvement citer l'exemple du groupuscule autoproclamé « *Youth International Party* », plus connu sous le nom de « Yippies », qui a su dès sa création en 1967 capitaliser sur cet engouement médiatique pour la nouvelle jeunesse politisée. Le but était pour eux d'utiliser les médias comme publicité, en prenant ce moyen de communication à contre-courant. A force d'expressions choc, et souvent incompréhensibles, de menaces farfelues et de mises en scène théâtrales, les Yippies ont mis à profit leur succès médiatique dans le but de provoquer l'Amérique bienpensante. A travers les actions du YIP, la culture jeune se donne en spectacle, certes elle jouit d'une visibilité sans précédent, mais pour beaucoup cette provocation par les médias, s'est retournée contre le groupe. Nombre d'observateurs ont déploré les dommages qu'avait causés la médiatisation outrancière des actions (de communication) des Yippies. Les leaders du groupuscule avaient, selon l'un de ces observateurs dépités, réduit le contenu de la *Youth Culture* en l'assimilant à un spectacle. En d'autres termes, en l'occurrence ceux de Craig Peariso, un historien de l'art qui s'est penché sur l'iconographie des protestations dans les années 1960, les Yippies ne s'étaient pas tant rebellés mais « avaient incarné une image spectaculaire et compromise de la 'rébellion' »³⁰⁰. Le

²⁹⁸ Robert Cohen, « The Many Meanings of the FSM » dans Robert Cohen et Reginald E. Zelnik, *The Free Speech Movement, Reflections on Berkeley in the 1960s* (Berkeley (CA) : The University of California Press, 2002).

²⁹⁹ *The Whole World is Watching* est le titre de l'ouvrage sur la New Left écrit en 1980 par Todd Gitlin.

³⁰⁰ « ... they had embodied a compromised, spectacular image of 'rebellion' » Craig Peariso, *J. Radical Theatrics, Put-ons, Politics and the Sixties*. (Seattle (WA) : The Washington University Press, 2014) : 67.

mouvement Yippie, certes minoritaire, est un bon exemple de la visibilité médiatique dont a bénéficié la culture des jeunes dans les années 1960.

Les écrits qui se concentrent sur la jeunesse révoltée de l'époque citent souvent ces paroles d'un étudiant, recueillies par le sociologue Thomas J. Cottle dans son ouvrage *Time's Children* :

On est vraiment au centre de tout. Vous vous souvenez quand vous étiez un enfant et que c'était votre frère aîné la grande star, ou c'était votre grande sœur qui pouvait tout faire ? Et bien maintenant c'est notre tour, on est vraiment au centre de tout et on lit les journaux qui parlent de nous. C'est la jeunesse. Tout est jeunesse et tout est nous.³⁰¹

Toujours, leur appartenance à la jeunesse est mise en avant, mais cette citation met aussi en évidence le fait que les jeunes baby-boomers étaient conscients de l'impact culturel que cette période de rébellion menée par la jeunesse avait sur le plan national. En effet, on peut y lire une certaine satisfaction à l'idée d'être le centre d'attention du pays, de se faire voir et entendre, de se poser, en fait, en force politique.

Qu'elle passe par des manifestations dans la rue ou par le choix de porter les cheveux longs, la révolte des jeunes dans les années 1960 a marqué la culture iconographique américaine de cette période, ce qui eut un impact durable sur la manière dont les baby-boomers ont été et sont toujours perçus. L'omniprésence pugnace des images de la rébellion adolescente a laissé un goût amer à ces Américains qui n'ont fait qu'observer le spectacle et a poussé nombre de leurs détracteurs à pointer du doigt les baby-boomers désignés coupables de « tyrannie culturelle »³⁰². Plus que les effets concrets qu'une telle révolte politique et culturelle a pu avoir sur la nation, c'est cette marque culturelle qu'ont laissé les images d'une jeunesse américaine insatisfaite, anticonformiste et rebelle qui nous intéresse tout particulièrement. Les performances

³⁰¹ « We're right at the center of everything. You remember when you're a child and your older brother is the big star, or your big sister is doing all the things? Now it's us, we're right at the center reading about ourselves in the newspaper. It's youth. Everything is youth and us. » un étudiant, interviewé dans Thomas J. Cottle, *Time's Children : Impressions of Youth* (Boston (MA) : Little, Brown, and Company, 1971) : 267, cité dans Jack A. Golstone et Doug McAdam, « Contention in Demographic and Life-course Context », Ronald R. Aminzade, Jack A. Goldstone, Doug McAdam, Elizabeth J. Perry, William H. Sewell Jr., Sidney Tarrow, Charles Tilly (éd.), *Silence and Voice in the Study of Contentious Politics* (Cambridge : Cambridge University Press, 2001) : 212.

³⁰² Aniko Bodroghkozy, « Reel Revolutionaries : An Examination of Hollywood's Cycle of 1960s Youth Rebellion » dans *Cinema Journal*, Vol. 41, No. 3, (Printemps 2002) : 38 – 58.

médiatiques de la jeunesse rebelle, si elles n'ont porté leurs fruits en matière de politique à l'époque, ont certainement servi, sur le long terme, le pouvoir et l'influence culturels d'une génération à laquelle on reproche d'avoir, aujourd'hui encore, la mainmise sur l'imaginaire culturel américain³⁰³.

Hollywood aussi, bien que faisant partie intégrante de ce que les jeunes appelaient alors avec dédain la culture « *mainstream* », a voulu profiter du succès médiatique de la jeune génération et de la cause révolutionnaire qui l'animait. Aniko Bodroghkozy, historienne des médias, a écrit un article consacré à ces films hollywoodiens qui ont traité, à leurs risques et périls, des révoltes estudiantines. Elle évoque une série de films commandités par les grands studios hollywoodiens, tels Warner Bros ou Paramount, qui sortirent tous à quelques mois d'intervalle, entre 1969 et 1970, et qui étaient ouvertement destinés à la génération révoltée. Parmi les films qu'elle cite, on trouve *The Strawberry Statement* (Stuart Hagmann, 1970), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *Medium Cool* (Haskell Wexler, 1969) et *Getting Straight* (Richard Rush, 1970). Bodroghkozy se concentre aussi sur la façon dont ces représentations hollywoodiennes des émeutes et des revendications politiques et sociales des jeunes ont été perçues par la presse alternative *underground*. L'un des points fréquemment soulignés par les différents critiques de films cités par Bodroghkozy concerne l'utilisation d'une imagerie de la révolution à des fins formelles, voire divertissantes, plus que politiques. Chuck Kraemer, critique du journal bostonien « contreculturel » *The Phoenix* reprochait justement à ces films issus de la machine hollywoodienne de profiter de l'impact visuel que les scènes d'émeutes estudiantines pouvaient avoir sur le public, sans que ces scènes n'aient de réelle substance politique. A cet égard il déclare : « C'est tellement photogénique les émeutes et c'est tellement plus simple de faire des films sur des symptômes visibles que sur les causes sous-jacentes »³⁰⁴.

De manière générale, aucun des films cités par Brodroghkozy n'a eu de réel succès auprès de la population à la fois ciblée et représentée. Dans les différentes critiques qu'elle a prises en compte, c'est toujours le même malaise que l'on retrouve : la finalité

³⁰³ Voir « The Cultural Tyranny of the 1960s » dans Jeff Goldsmith *op. cit.*, 15 – 18.

³⁰⁴ « Riots are so damn photogenic ; it's so much easier to make movies about the highly visible symptoms than about the underlying causes. » Chuck Kraemer, cité dans Aniko Bodroghkozy, *op. cit.*, 44.

politique, si tant est qu'il y en ait une, reste vague, superficielle, ou négligée et les représentations de jeunes étudiants engagés ainsi que les images fortes de protestations violentes fonctionnent, dans ces films, comme des arguments de vente, comme, en fait, une exploitation de l'iconographie de la révolte adolescente à des fins financières. La conclusion à laquelle parvient Brodroghkozy est assez nette : cette entreprise de récupération par Hollywood de la contreculture est loin d'avoir été une franche réussite et pour cause, l'industrie s'était elle-même mise en difficulté en ciblant les millions de baby-boomers ; premièrement parce que bon nombre d'entre eux étaient alors en pleine lutte contre tout ce qui s'apparentait de près ou de loin à la culture commerciale dominante et deuxièmement parce qu'ils étaient « enfants des médias, extrêmement fins et critiques [et qu'ils savaient reconnaître et déconstruire les différentes tentatives de cooptation idéologique menées par Hollywood] »³⁰⁵. A tant être représentés, les baby-boomers auraient donc été entraînés à se voir d'un œil critique dans tous ces miroirs médiatiques qu'on leur a tendus depuis l'enfance. Le parallèle est vite tracé entre un Hollywood des années 1960, déterminé à faire la cour, si maladroitement soit-il, à une jeunesse passionnément engagée dans la réforme de la société américaine, et le Hollywood des années 2000 qui fait de timides œillades à la même génération, désormais engagée dans une révolution du vieillir.

L'engagement politique et l'activisme de la jeune génération se sont traduits aussi par différents mouvements sociaux, au travers desquels la jeunesse américaine a défendu « l'opprimé »³⁰⁶ et s'est battue pour lui garantir les droits que la société non-réformée lui refusait. Les différents mouvements civiques des années 1960 s'apparentaient à la lutte contre « l'opresseur ». Selon la cause soutenue, ce dernier pouvait prendre des formes différentes : soit il était l'homme blanc tenu en position de pouvoir par l'institutionnalisation de la discrimination des minorités ethniques et des inégalités sociales, soit de l'homme tenu en position de pouvoir par une société patriarcale qui confinait la femme à un rôle défini exclusivement en fonction des hommes, soit de

³⁰⁵ « these Hollywood offerings point to a cohort of youth who were highly sophisticated and critical media children. They could point out and deconstruct Hollywood's various attempt at ideological cooptation. » Brodroghkozy, *op. cit.*, 55.

³⁰⁶ « it sought to draw a line between those who were 'oppressed' – youth, women, blacks and 'the poor' – and those who were the 'oppressors' – i.e. old, rich, white men. » Higgs et Gilleard, *op. cit.*, 40.

l'homme blanc tenu en position de pouvoir par le cercle vicieux d'un contexte social, politique et économique privilégiant les classes financièrement avantagées. Les mouvements de « libération » des groupes victimes d'injustices sociales tels que le mouvement du *Black Power* ou celui le *Women's Liberation Movement*, ont recentré les débats autour de la question de l'identité, en insistant sur la nécessité d'une « reconnaissance » de la distinction. Ainsi, encourage-t-on par exemple la célébration des marqueurs physiques de la corporalité noire (« *blackness* ») comme fondation d'une identité distinctive³⁰⁷ ainsi que la revendication d'une culture noire, dont il s'agit de contester la place subsidiaire qu'elle occupe au sein d'un modèle culturel qui l'ignore.

Il ne faut pas négliger le rôle qu'a joué dans leur construction identitaire et, par extension, dans leur construction d'un vieillir nouveau, la participation active des Baby-Boomers à ces mouvements d'action sociale. Higgs et Gilleard mettent en lumière plusieurs caractéristiques des baby-boomers que cet activisme politique a engendrées. Ces mouvements ont, selon eux, donné à la notion d'identité une place centrale dans ces luttes sociales « donnant ainsi lieu à ce que Nancy Fraser désigna de nouvelle politique de la reconnaissance »³⁰⁸. Par « reconnaissance », Fraser entend la reconnaissance d'une différence, d'une distinction qui fait d'un groupe d'individus un groupe social à part. Elle voit dans ce concept un remède à l'injustice culturelle³⁰⁹ qui favorise un groupe social et fait de sa culture et de sa conception de la société un paradigme culturel imposé comme dominant. La « reconnaissance » implique une réévaluation positive d'une identité et de produits culturels liés à des groupes demeurant à la marge de la société. Elle favorise l'acceptation et le respect de la différence culturelle de ces groupes, et peut même aller jusqu'à une restructuration « des modèles sociaux de représentation, d'interprétation et de communication » et amener une redéfinition généralisée du « moi »³¹⁰.

³⁰⁷ Higgs et Gilleard, *op. cit.*, 57.

³⁰⁸ Nancy Fraser, « From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a 'Post-Socialist' Age », *New Left Review*, Vol. 212 (juillet – août 1995) : 68-93 cité dans Higgs et Gilleard, *op. cit.*, 2.

³⁰⁹ Fraser voit deux types d'injustice sociale : l'injustice économique et l'injustice culturelle. Le remède de la dernière est « la reconnaissance », nous l'évoquons dans le corps de notre texte, le remède de la première est, selon Fraser toujours, la « redistribution » : un réagencement de la structure économique et politique de la société en faveur des groupes défavorisés. *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*, 73.

Cette nouvelle politique de la reconnaissance œuvre pour le respect des différences culturelles et identitaires des groupes sociaux rendus subalternes par un modèle culturel dominant auquel ils sont étrangers et duquel ils sont exclus. Elle tente par conséquent de subvertir le système social injuste qui les maintient en position de faiblesse³¹¹. La participation des baby-boomers à ces différents mouvements d'action politique dont le but était de défendre les droits de groupes minoritaires, les aurait ainsi conduit à réfléchir en termes de justice sociale et à voir ou « reconnaître » dans un contexte culturel et social donné, ce qui par tout un réseau d'injustices sociales, entrave la capacité de certains individus à se réaliser au sein d'une société où leur marge de participation se trouve inévitablement restreinte par ces mêmes injustices. Les baby-boomers, dont bon nombre ont œuvré si passionnément pour la reconnaissance, l'acceptation et le respect de ces catégories sociales auxquelles on attribuait une place et un rôle subsidiaires, ont tous été marqués, de près ou de loin, par cette valorisation de l'identité dans la différence. Ces élans d'engagement politique pour plus de justice sociale allaient peu à peu se calmer durant les deux décennies suivantes, alors que les baby-boomers quittaient l'adolescence pour rejoindre cet univers qu'ils redoutaient et méprisaient tant : celui des adultes.

1.6. Les années 1970 et 1980

Pendant les années 1970, le ton qui caractérise les différents discours sur la génération se fait plus acerbe et le portrait qu'en esquissent plusieurs observateurs critiques fait émerger le narcissisme de la génération, que nous évoquions précédemment. Qualifiés de narcissiques imbus d'eux-mêmes, ou encore d'égoïstes individualistes, les Baby-Boomers n'ont pas manqué d'être critiqués pour cette tendance à la célébration de soi qu'ils auraient si souvent manifestée. L'un des surnoms les plus souvent utilisés pour désigner les Baby-Boomers est l'expression « génération moi » (« *the Me Generation* »). Cette expression, qui souligne ce mouvement vers le « moi » si souvent imputé aux Baby-Boomers est attribuée à l'auteur et journaliste Tom Wolfe. En 1976, il publia un article

³¹¹ Jakeet Singh, « Recognition and Self-determination : Approaches from Above and Below » et Melissa S. Williams, « On the Use and Abuse of Recognition in Politics » dans Avigail Eisenberg, Jeremy Webber, Glen Coulthard, et Andrée Boisselle, (éd.) *Recognition Versus Self-Determination, Dilemmas of Emancipatory Politics* (Vancouver : UBC Press, 2014).

intitulé « The Me Decade » dans le *New York Magazine*. Il y expose sa vision d'une décennie, les années 1970, qui serait, selon lui, placée sous le sceau d'un nouvel engouement égocentrique pour le « moi ». La vraie nouveauté, explique-t-il, c'est le nombre de personnes qui, dans la période qui suit la Deuxième Guerre Mondiale, ont pu se permettre le luxe, auparavant réservé « aux seuls aristocrates (et aux intellectuels et aux artistes) », de s'attarder sur le « moi », et d'en tomber éperdument amoureux³¹².

D'après Paul C. Light, le premier à déceler cette tendance généralisée vers le « moi » était un philosophe du nom de Peter Marin, qui dans un article intitulé « The New Narcissism » exposa le nouveau visage des baby-boomers³¹³. Dans cet article, Marin se penche sur les séances appelées EST (« *Erhard Seminars Training* »), mises au point par Werner Erhard et dont le but était de mener ceux qu'il entraîne vers le chemin de la réalisation de soi. Marin voit dans le succès grandissant de ces programmes d'entraînement le symptôme d'un mal social qui gagne le pays : l'obsession narcissique pour le « moi ». Il résume ainsi le problème : « Le moi remplace la communauté, la relation, le voisin, la hasard et Dieu. Devenant à chaque instant plus imposant, le moi oblitère tout ce qui, autour de lui, aurait pu le délivrer de ses souffrances »³¹⁴.

A nouveau, une partie extrêmement minoritaire de la génération, par ses frasques et ses comportements excentriques, suscite l'étonnement et, dans ce cas précis, une indignation mêlée d'inquiétude, et devient l'arbre qui cache la forêt que constituent les millions de baby-boomers. A la suite de ces écrits qui dénoncent l'égoïsme de la génération, l'image caricaturale qui s'en dégage, nous dit Light, est celle d'un baby-boomer perdu, « à la recherche d'une psyché nouvelle, prêt à payer 250\$ pour être entassé dans une pièce avec des centaines d'autres baby-boomers esseulés, transpirants, qui pleurent, hurlent, régressent et renaissent... »³¹⁵. Light, bien qu'il se refuse à voir

³¹² « This unprecedented post-World War II American development: the luxury, enjoyed by so many millions of middling folk, of dwelling on the self ». Tom Wolfe, « Reports on America's New Great Awakening : The ME Decade », *New York Magazine* (23 août, 1976).

³¹³ Peter Marin, « The New Narcissism », *Harper's Magazine* (October 1975) cité dans Light, *op. cit.*, 254.

³¹⁴ « The self replaces community, relation, neighbor, chance, or God. Looming larger every moment, it obliterates everything around it that might have offered it a way out of its pain ». Marin, *op. cit.*

³¹⁵ « the solitary baby boomer in search of a new psyche, willing to pay \$250 to be stuffed into a room full of hundreds of other sweating, crying, yelling, regressing, and rebirthing solitary baby boomers... ». *Ibid.*, 254.

dans cette infime proportion de baby-boomers un échantillon représentatif de la génération, reconnaît néanmoins que la littérature populaire du moment, largement consacrée à des problèmes similaires, comme le développement personnel, suggère en effet que la génération se laisse effectivement porter, dans les années 1970, par ce mouvement d'introspection narcissique.

La décennie suivante est plutôt caractérisée par l'émergence d'une image du baby-boomer comme jeune actif (les premiers nés des baby-boomers ont entre 30 et 34 ans au début des années 1980). Son éducation lui permet de trouver un emploi stable et relativement bien payé, ce qui le conduisit à renouer avec son statut de consommateur aguerri. La décennie voit naître une nouvelle culture consumériste, grâce au pouvoir d'achat des baby-boomers. Comme le souligne Gillon, les économistes de la période notent une nette augmentations de la consommation, surtout dans le domaine de l'immobilier et en matière de fourniture du logement³¹⁶. En 1984, le magazine *Newsweek* met en lumière un déplacement de taille : « L'optimisme, l'énergie et la passion des années 1960 sont en grande partie redirigés vers soi-même, vers la vie quotidienne, les carrières, les appartements et les dîners »³¹⁷.

Plusieurs nouveaux stéréotypes censés représenter la génération se font jour alors, dont le plus célèbre est le Yuppie. Malgré la consonnance évidente entre les deux termes, le hippie et le yuppie ne sauraient être plus éloignés l'un de l'autre. Ce dernier, dont l'appellation provient de l'expression « *young urban professionals* » dont on n'a gardé que les initiales, se caractérise principalement par trois aspects, une certaine ambition professionnelle, un style de vie aisé et le fait qu'il habite dans l'un des grands centres urbains américains³¹⁸. Si c'est là le portrait le plus connu des baby-boomers des années 1980, il en existe deux autres observe Light : les « Grumpies », un groupe d'avidés et d'agressifs consommateurs, et les « Dinks », les baby-boomers mariés, profitant de deux salaires et retardant au maximum l'arrivée du premier enfant³¹⁹. Ces trois représentations

³¹⁶ Gillon, *op. cit.*, 118.

³¹⁷ « Much of the optimism, and energy, and passion of the 1960s have been turned inward, on lives, careers, apartments, and dinners ». « Year of the Yuppie », *Newsweek* (31 décembre 1984), cité dans Gillon, *op. cit.*, 119.

³¹⁸ Light, *op. cit.*, 21.

³¹⁹ *Ibid.*, 20.

ont cela en commun qu'elles sont toutes centrées sur la part de la génération majoritairement blanche et financièrement privilégiée. Ce sont les images qui retiendront l'attention dans cette décennie-ci.

Il est important de noter aussi que dans les années 1980 on décèle de nouvelles tendances et de nouveaux comportements chez des baby-boomers de plus en plus soucieux de leur santé. Si dans la décennie précédente le moi se réalisait dans le développement personnel, il semble que dans les années 1980, cet intérêt égocentrique se soit exprimé à travers un engouement généralisé pour un style de vie « plus sain »³²⁰, reposant principalement sur des régimes alimentaires équilibrés, une activité sportive régulière et l'usage de vitamines. C'est le recentrage du moi sur le corps, que l'on veut préserver, entraîner et modeler de façon à en tirer le meilleur. C'est en somme le développement personnel, à l'échelle du corps. Cette tendance se reflète dans le succès que rencontre Jane Fonda au début des années 1980 avec, en premier lieu, la publication de son livre où elle propose de coacher les femmes de la décennie à travers toute une série d'exercices physiques, puis avec la vidéo à laquelle le livre donna lieu. On pourrait aussi citer l'émergence à la même époque d'une masculinité hollywoodienne nouvelle, où les corps bodybuildés d'acteurs tels qu'Arnold Schwarzenegger et Sylvester Stallone sont exposés sur les écrans américains, et viennent à représenter un idéal de la corporalité masculine. C'est un sujet sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie de notre thèse.

Nous arrivons ici au terme de notre panorama destiné à présenter la construction identitaire des baby-boomers. Nous avons tenté d'exposer les différentes qualités et défauts qui leur furent attribués au cours de quatre décennies qui ont vu évoluer la génération et, avec elle, le paysage socio-culturel américain. Il est temps désormais de nous intéresser au vieillissement de la génération. Nous ne quittons pas longtemps les années 1980, pourtant, car les premiers pronostics qu'a générés l'avancée en âge des baby-boomers apparaissent vers la fin des années 1970 pour se multiplier dans la décennie suivante.

³²⁰ Gillon, *op. cit.*, 120.

2. LE VIEILLISSEMENT DES BABY-BOOMERS : ENTRE FANTASME ET PARANOIA

Le courant négatif des discours concernant le vieillissement de la génération des baby-boomers et de l'impact que celui-ci pourrait avoir sur la société américaine a précédé de peu l'émergence de voix plus optimistes, et pour cause, il semble bien que ces dernières se soient élevées en réaction à ces premiers oracles pessimistes. En effet, ces prévisions ont tout d'abord pris la forme d'un scénario catastrophe qui prédisait gravement que le vieillissement des baby-boomers allait sonner le glas de l'économie états-unienne. Ce sont ces présages de mauvais augure qui feront l'objet de notre étude ici.

2.1. Le scénario catastrophe

Ce que nous appelons le « scénario catastrophe » est une tendance à envisager le vieillissement de la population en des termes alarmistes. Dès la fin des années 1970, des observateurs de tous horizons entreprirent d'annoncer la faillite imminente de la nation. Leur préoccupation principale était l'avenir économique du pays qu'ils considéraient être en danger et leur cible privilégiée n'était autre que la population âgée. Celle-ci, s'imposant de plus en plus comme une force démographique grandissante, faisait figure, dans ces discours pessimistes, de grand accusé.

La nouvelle longévité avait pour double effet d'augmenter les effectifs de la population âgée et de rallonger la période de vieillissement. Inexorablement, la population âgée allait augmenter et, pour les premiers observateurs du phénomène, cela n'augurait rien de bon. Alors que pendant la plus grande partie du XX^e siècle, la tendance était à l'« âgisme de compassion », on assiste dans les années 1980 à un véritable retournement du stéréotype. Celui qui prévalait jusqu'alors, nous l'avons examiné dans la partie précédente, liait très étroitement la vieillesse et les notions de morbidité, de pauvreté et de dépendance. La personne âgée était alors perçue comme digne de recevoir l'aide de l'Etat pour soulager les dernières années de sa vie. De cette image stéréotypée qui présentait la population âgée comme un groupe faible et minoritaire mais méritant, la population âgée se transforma, dans l'imaginaire collectif, en une masse d'individus résistants, aisés, opiniâtres et égoïstes. La prise de conscience d'une longévité accrue fit

donc naître à la fois des inquiétudes et des ressentiments à l'égard des seniors et en particulier à l'égard des baby-boomers vieillissants.

En effet, dans ce scénario, les baby-boomers, dont les plus âgés n'avaient pas encore atteint quarante ans en 1980, firent l'objet d'une mise en accusation anticipée. Qu'allait donc devenir l'économie américaine, lorsque la plus imposante des générations allait réclamer en masse les droits à la retraite ? Par ailleurs, leur supériorité numérique n'était pas la seule preuve accumulée contre les baby-boomers accusés. Certaines des différentes qualités que l'on attribuait à la génération étaient, elles aussi, source d'inquiétude et de méfiance. Parmi ces caractéristiques, l'égoïsme, le narcissisme et l'égoïsme des baby-boomers étaient de loin celles qui suscitaient le plus d'appréhension. S'ajoute à cette vision réprobatrice de la génération une insistance sur leur propension à profiter la vie, une caractéristique que les médias leur ont prêtée depuis les années 1960 et 1970, et qui à l'aube du XXI^e siècle devient source d'inquiétude : ces millions de retraités allaient-ils profiter sans vergogne des ressources que leur procureraient les générations suivantes ? En somme, les accusations qui s'élèvent à l'encontre des baby-boomers vieillissants reposent sur des appréhensions d'ordre économique. Si l'on en croit ces discours inquiétants, l'avancée en âge tant redoutée des baby-boomers allait mener la nation à la ruine.

Plus généralement, le scénario catastrophe est une manière d'envisager le vieillissement de la population comme un problème. Il prit forme dans les années 1980, lorsque plusieurs études démographiques annoncèrent le désastre imminent auquel l'Amérique allait devoir faire face, à savoir l'écroulement de l'économie américaine à cause des seniors devenus trop nombreux pour être soutenus par l'Etat et la population active. C'est autour de trois grands axes que s'articulait ce scénario catastrophe. Il reposait premièrement sur une appréhension de la longévité et de ses conséquences sur la société américaine. En effet, la longévité accrue, dont les baby-boomers étaient parmi les premiers bénéficiaires, promettait un vieillissement allongé et, par conséquent, l'étirement des années de retraite. Non seulement les 78 millions de baby-boomers allaient arriver massivement à l'âge de la retraite, ils allaient également en profiter de plus en plus longtemps. Ces constatations donnèrent lieu à moult pronostics affolants où les seniors devenaient un fardeau économique pour la société américaine. En deuxième lieu,

ces prédictions catastrophistes prenaient appui sur un mythe âgiste, celui dit du « vieux cupide ». A l'aube du vieillissement des baby-boomers, dont le pouvoir économique et politique avait toujours été souligné, l'idée d'une population âgée aisée et prodigue se répandit vite. On s'inquiéta alors de voir les Américains actifs s'échiner au travail pour permettre aux retraités insoucians de jouer au golf. Deux perceptions âgistes contradictoires cohabitent donc dans ces discours alarmistes : selon la première, la population âgée est un groupe pesant, dépendant des aides de l'Etat et de la population active, selon la seconde en revanche, elle est un groupe financièrement privilégié qui engloutit sa fortune dans les loisirs. Enfin, le dernier élément qui alimenta ce « scénario catastrophe » concernait précisément la génération des baby-boomers et surtout certains des traits distinctifs qu'on leur attribuait. Un certain égoïsme, doublé d'une tendance à l'hédonisme allaient contribuer, selon ces discours, à produire une classe de seniors despotiques et dangereux, déterminés à œuvrer à la promotion de leurs propres intérêts au détriment des générations futures.

2.1.1 Les « colporteurs du désastre »

Avant de nous pencher plus avant sur chacun des trois axes sur lesquels se fonde le « scénario catastrophe », il nous faut présenter rapidement ceux qui le formulèrent : les journalistes, économistes, démographes et politiciens qui se sont donné pour mission d'avertir le public du danger imminent auquel la nation allait inexorablement être confrontée à cause du vieillissement de la population. On trouve plusieurs appellations pour désigner ces voix qui s'élèvent dès la fin des années 1970 pour annoncer la faillite de la nation américaine³²¹. On les appelle les « catastrophistes », les « colporteurs du désastre » ou les « prophètes de malheur »³²². Le gérontologue Robert H. Binstock a

³²¹ Le gérontologue Robert H. Binstock explique que dès 1978, vers le milieu de la présidence de Jimmy Carter, est née une tendance politique qui fait de la population âgée le « bouc émissaire » (Le titre de l'article est : « The Aged as Scapegoat »), envisagé comme coupable d'une multitude de maux qui touchent la société américaine. Dans : Robert H. Binstock, « The Aged as Scapegoat », *The Gerontologist*, Vol. 23, No. 2, (Avril, 1983) : 136 – 143.

³²² « catastropharians » dans Jeff Goldsmith, *op. cit.*, xii. « The merchants of doom » dans Robert H. Binstock et James H. Schulz, *Aging Nation, the Economics and Politics of Growing Older in America*. (Westport (CT) : Praeger Publishers, 2006) : 1 – 25. « Doomsayers », expression plus générique souvent reprise à la suite des travaux de James H. Schulz et Richard Easterlin (parus au début des années 1990) pour se référer à ce type de projections pessimistes. Richard Easterlin, « The Economic Impact of Prospective Population Changes in Advanced Industrial Countries », *Journal of Gerontology*, Vol. 46, No. 6 (01

consacré plusieurs travaux à l'étude de ces discours pessimistes. En collaboration avec l'économiste James H. Schulz, également auteur de plusieurs textes critiques visant à remettre en question la légitimité de ces conclusions alarmistes, Binstock tente, dans un ouvrage intitulé *Aging Nation, the Economics and Politics of Growing Older in America*, de nuancer ces discours. Les deux chercheurs déplorent la portée de ces voix nombreuses et diverses qui, de concert, créent un climat d'inquiétude qui n'a pas lieu d'être.

Les « colporteurs du désastre », expliquent Binstock et Schulz, emploient généralement les mêmes outils et opèrent de manière similaire. A l'origine de ces mauvais présages, on trouve des interprétations hâtives, simplistes et lacunaires de certaines données et projections démographiques. « La démographie vaudou », c'est ainsi que James H. Schulz et ses collaborateurs³²³ ont appelé cette pratique qui consiste à fonder des prédictions alarmantes sur une lecture imparfaite et prompte à l'exagération de statistiques démographiques, constitue les prémisses du « scénario catastrophe ». Pour bon nombre d'économistes comme Schulz mais aussi Richard Easterlin, le désastre annoncé découle d'une mauvaise compréhension de certains aspects démographiques, comme le ratio de dépendance entre différents groupes d'âge par exemple. Ils mettent en garde contre une interprétation trop restreinte de statistiques basiques, que l'on omet de replacer dans leur contexte économique, et qui sert de dangereux tremplin vers des conclusions faussement inquiétantes.

Il en découle pour les observateurs qui se sont penchés sur ces annonces de catastrophes imminentes, que les solutions proposées par ces « colporteurs du désastre » ne répondent pas directement aux défis que peut poser le vieillissement de la population. Au contraire, les problèmes identifiés par les catastrophistes seraient mal définis ou exposés de manière trop simpliste. Ainsi dans ces scénarios, la crise est due à la révolution démographique, les coupables sont toujours les mêmes : la classe des seniors, les baby-boomers, la *Social Security* et *Medicare*, et les victimes sont les générations futures.

novembre, 1991) : S299 – S309. James H. Schulz, Allan Borowski, William Crown, *The Economics of Population Aging: the "Graying" of Australia, Japan, and the United States* (New York (NY): Auburn House, 1991).

³²³ Schulz et al., *op. cit.*

Toutes ces présomptions s'agrémentent aussi d'un ton résolument alarmiste. Jeff Goldsmith et Binstock et Schulz citent par exemple l'ouvrage intitulé *The Coming Generational Storm* (2005), écrit par l'économiste Laurence Kotlikoff en collaboration avec le journaliste Scott Burns³²⁴. Le titre à lui seul donne une indication du mode d'écriture sensationnaliste et dramatisant adopté par les auteurs. Il est utile de nous pencher un instant sur cette étude car elle offre une bonne illustration de ces discours pessimistes. Dans le prologue, les auteurs invitent leurs lecteurs à fermer les yeux, se relaxer et s'aventurer par l'imagination dans le futur, en 2030. « Que voyez-vous ? » demandent-ils. La réponse à cette question rhétorique, Kotlikoff et Burns la résumant en ces termes :

Vous voyez un pays où les déambulateurs sont plus nombreux que les poussettes. Vous voyez un pays avec deux fois plus de retraités, mais seulement 18 pourcent de travailleurs en plus pour pouvoir les soutenir. [...] Vous voyez un gouvernement désespérément en difficulté. [...] Vous voyez une instabilité politique, du chômage, des grèves, des taux de criminalité élevés et toujours en hausse, des augmentations records des taux d'intérêt. Vous voyez les marchés financiers en ruine. Vous voyez l'Amérique qui plonge la tête la première vers le statut de pays du tiers monde. ³²⁵

Voilà donc l'apocalypse annoncée dès le prologue. Les prémises de l'étude telles qu'elles sont présentées au tout début de l'ouvrage peuvent être résumées simplement : l'Amérique vieillissante court à sa perte. D'ailleurs, le lecteur est prévenu : « ce que vous allez lire dans les deux premiers tiers de ce livre va vous faire peur, vous mettre en colère et vous donner envie de courir vous mettre à couvert », il est aussi mis en garde à la fin du prologue ; s'il veut continuer de lire le livre, nous disent les auteurs, il ferait bien de prendre ses antidépresseurs³²⁶. Le style reflète aussi cet objectif déclaré du livre de faire peur pour réveiller les consciences. Le registre est relâché et les interpellations au lecteur nombreuses. Le texte est parsemé de questions rhétoriques, de phrases très courtes et d'exclamations, toutes destinées à rendre la lecture percutante. Enfin, l'annonce du désastre imminent causé par le vieillissement de la population se caractérise par une

³²⁴ Laurence J. Kotlikoff et Scott Burns, *The Coming Generational Storm, What you Need to Know about America's Economic Future* (Cambridge (MA) : The MIT Press, 2005).

³²⁵ « You see a country where walkers outnumber strollers. You see a country with twice as many retirees but only 18 percent more workers to support them. [...] You see a government in desperate trouble. [...] You see political instability, unemployment, labor strikes, high and rising crime rates, record-high interest rates. You see financial markets in ruin. In short, you see America plunging headlong toward third world status ». Kotlikoff et Burns, *op. cit.*, xvii

³²⁶ *Ibid.*, xix, xxv.

tendance très marquée à l'hyperbole et un âgisme latent qui, par moment, devient même tout à fait flagrant. Le but est double, il s'agit d'interpeller pour mieux inquiéter.

Une vision aussi réductrice du défi que pose le vieillissement de la population, associée à cette tendance à l'appréhension et à l'exagération ne peut, selon Binstock et Schulz, que conduire à des propositions de solutions non seulement inutiles, mais aussi potentiellement dangereuses. Pour les deux gérontologues, quelques-unes des solutions proposées dans ces récits alarmistes feraient régresser les Etats-Unis de plusieurs décennies en matière de politiques sociales, ne serviraient certainement pas, mais accablent plutôt, la population âgée, et desserviraient tout autant les générations futures. L'autre danger est de promouvoir, au travers de cette vision pessimiste qui impute la faute aux seniors ou aux baby-boomers vieillissants, l'idée d'une inévitable guerre des générations, où le nombre grandissant des seniors se transforme en force politique, la population âgée en une sorte de légion étrangère, où les ressources doivent être disputées, où, en somme, les générations plus âgées deviennent l'ennemi des plus jeunes. Le « scénario catastrophe » crée ainsi un terrain fertile à l'émergence de réels conflits générationnels. Nous reviendrons sur ce sujet un peu plus loin. Mais maintenant que nous avons présenté les « colporteurs du désastre », il nous faut d'abord revenir sur ce que ces derniers présentent comme la cause de cette catastrophe à venir la « nouvelle longévité ».

2.1.2 La « nouvelle longévité », un problème ?

L'évolution du vieillissement humain découle d'une révolution démographique spectaculaire : celle de la « nouvelle longévité » (« *new longevity* »). Nous empruntons le terme au gérontologue Robert N. Butler qui, dans le premier chapitre de son ouvrage *The Longevity Revolution* paru en 2008³²⁷, retrace l'histoire de l'allongement de la vie humaine. Si, à l'aube de l'humanité, l'espérance de vie moyenne de l'homme ne dépassait pas les vingt ans, explique Butler, elle a, depuis l'âge de bronze, augmenté continuellement au fil des avancées scientifiques, médicales et sociales. Parmi les moments marquants de l'histoire de l'allongement de la vie, il cite par exemple la révolution industrielle et son impact positif sur l'alimentation des populations,

³²⁷ Robert N. Butler, *The Longevity Revolution*, *op. cit.*

l'avènement de la théorie microbienne développée par Louis Pasteur et Robert Koch et les progrès médicaux, notamment en matière d'hygiène, qu'elle a apportés dès la fin du XIX^e siècle. Il cite aussi la découverte de nouveaux médicaments comme la pénicilline (en 1928) qui entraînent la baisse des taux de morbidité et évoque aussi l'éradication d'épidémies telles la variole qui, avant leur extinction, décimaient les populations.

La « nouvelle longévité » quant à elle, débuta selon Butler vers le milieu du XX^e siècle, lorsque le nombre d'années de vie ajouté devint beaucoup plus significatif. Pour illustrer cette augmentation, il propose par exemple un tableau exposant le nombre d'années qu'un individu pouvait espérer vivre, une fois la barre des cinquante ans passée. Alors qu'au début du siècle, on pouvait espérer vivre quelques vingt-et-une années après avoir fêté son cinquantième anniversaire, un demi-siècle plus tard vers 1950, ce nombre avait augmenté d'environ trois ans. L'augmentation qui a eu lieu pendant le demi-siècle suivant révèle les effets de la « nouvelle longévité ». En 2000, à nouveau un demi-siècle plus tard donc, le nombre des années de vie post-cinquante ans était passé à trente, soit une augmentation d'un peu moins de six ans, presque le double de l'augmentation notée lors de la première moitié du siècle³²⁸. La « nouvelle longévité » est donc la dernière phase connue de ce que Butler appelle la « révolution de la longévité » qui est, selon lui, en passe de transformer l'humanité sans que nous ne soyons réellement conscients de l'ampleur des changements qu'elle entraîne et entraînera.

Représenter la « nouvelle longévité » est plus complexe qu'il n'y paraît. Et dire que les hommes vivent plus longtemps ne suffit pas à caractériser ce que l'on appelle la « nouvelle longévité ». L'augmentation de l'espérance de vie par exemple peut s'envisager

Tableau 1 : évolution démographique de la population américaine âgée de 65 ans et plus.

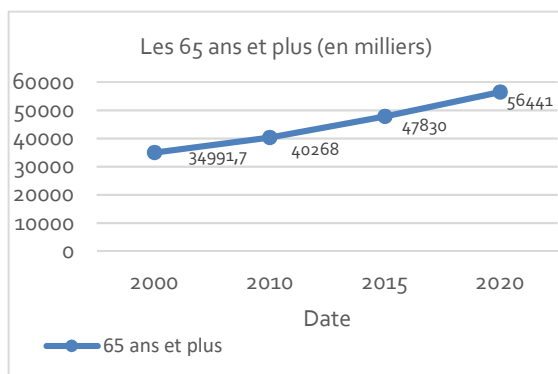
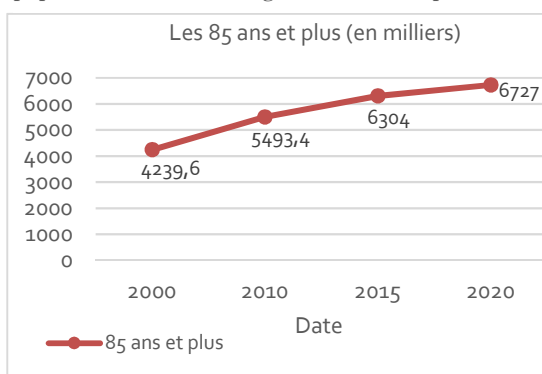


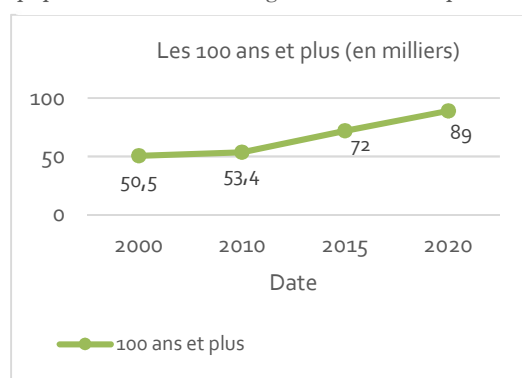
Tableau 2 : évolution démographique de la population américaine âgée de 85 ans et plus.



³²⁸ Robert Butler, *op. cit.*, 12, 406.

de différentes manières. On peut s'intéresser à l'allongement de l'espérance de vie à la naissance ou à partir d'un certain âge. Dans le premier cas, on envisage un parcours de vie plus long, dans l'autre en revanche, on s'intéresse à l'allongement de la période de la vieillesse. C'est bien ce dernier aspect que nous voudrions présenter ici. Les trois tableaux ci-dessous représentent chacun une tranche d'âge et l'augmentation du nombre d'individus qui la composent sur une période de vingt ans, de 2000 à 2020 (les données pour l'année 2020 sont des projections faites par le Census Bureau)³²⁹.

Tableau 3 : évolution démographique de la population américaine âgée de 100 ans et plus.



Pour chacune des tranches d'âge représentées, on note une augmentation significative du nombre d'individus qui les composent. Néanmoins, une rapide comparaison des trois tableaux révèle que ce sont les groupes dont l'âge est le plus avancé qui voient leur nombre augmenter de manière plus spectaculaire. Aussi, de 2000 à 2010 note-on une augmentation de près de 30% du nombre d'Américains de 85 ans et plus, soit presque le double de l'augmentation qui caractérise la population âgée globale de 65 ans et plus pour la même période. Une autre augmentation qui mérite d'être soulignée est celle qui a touché la population âgée de 100 ans et plus, qui de 2010 à 2015 passe d'un peu plus de 53350 individus à 72000, soit une augmentation de près de 35% en

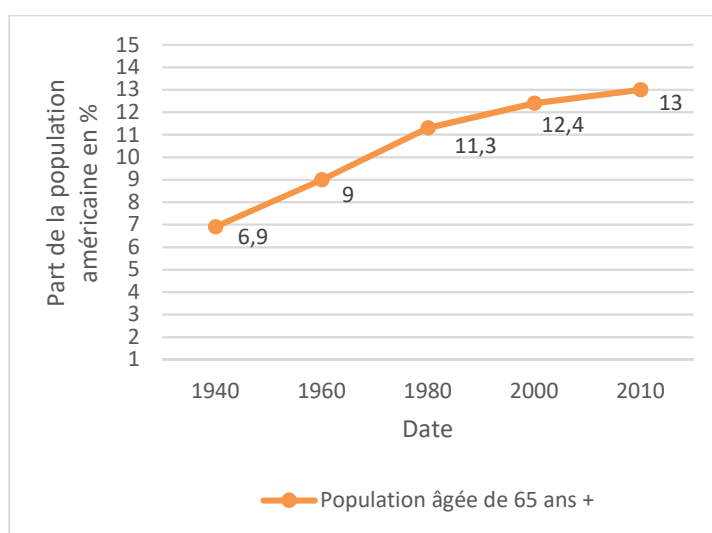
³²⁹ Les données recueillies dans les tableaux 1, 2, et 3 sont issues du rapport de recensement de l'année 2010 ainsi que des projections démographiques publiées sur internet par le Census Bureau en 2014. Census Bureau, Carrie Werner, « Table 1 : Population 65 Years and Older by Age and Sex : 2000-2010 », *The Older Population : 2010* (Novembre 2011) : 2.

Tableau des projections : « Table 3 : Projections of the Population by Sex and Selected Age Groups for the United States : 2015 to 2060 », *2014 National Population Projection Tables*, accessibles sur le site du *United States Census Bureau*, <https://www.census.gov/data/tables/2014/demo/popproj/2014-summary-tables.html>

l'espace de cinq ans. Un constat s'impose donc, la « longévité nouvelle » n'implique pas uniquement que l'on vive plus longtemps, elle implique que l'on vieillisse plus longtemps. C'est d'ailleurs, ce que les « colporteurs du désastre » déplorent et présentent comme une source d'inquiétude.

Adoptons dès lors un autre point de vue, et regardons la longévité et ses conséquences sur les réalités démographiques des Etats-Unis. Le tableau ci-dessous met en évidence l'accroissement de la population des 65 ans et plus aux Etats-Unis depuis 1940 jusqu'à 2010 ³³⁰ :

Tableau 4 : Evolution de la part de population âgée de plus de 65 ans par rapport à la population totale des Etats-Unis, de 1940 à 2010.



En 1940, les Américains âgés de 65 ans et plus représentaient un peu moins de 7% de la population américaine. Soixante-dix ans plus tard, les seniors constituent pas moins de 13% de la population américaine totale. Le tableau ci-dessus démontre une corrélation bien connue : plus la longévité humaine s'accroît, plus la proportion de la population âgée devient importante. C'est ce que les pessimistes présentent comme un « alourdissement » du fardeau que leur semble être la population âgée. On touche ici à l'une des différences les plus flagrantes entre les « colporteurs du désastre » et les adeptes du « vieillir nouveau ». Pour les premiers la longévité est perçue comme le phénomène

³³⁰ Les données recueillies dans le tableau 4 sont tirées de deux rapports de recensement : Census Bureau, « Table III : Age, by Sex, for the United States : 1940 », *Census : 1940, United States Summary* : 10. Census Bureau, Lindsay M. Howden et Julie A. Meyer, « Figure 4 : Age Distribution and Median Age : 1960 to 2010 », *Age and Sex Composition : 2010* (mai 2011) : 6.

qui cause le gonflement de la classe des seniors et conduit à toutes sortes de problèmes, alors que les derniers y voient une opportunité de révolutionner le vieillissement humain. Nous aurons l'occasion de revenir sur les discours plus positifs qu'a suscités la nouvelle longévité parmi les adeptes du « vieillir nouveau » dans le chapitre suivant, mais pour l'heure nous nous intéresserons d'abord au point de vue négatif des pessimistes.

Nous ne résistons pas à la tentation de citer ceux que nous avons choisis comme représentants des pessimistes, Kotlikoff et Burns. Selon eux le problème est simple : « Nous ne sommes pas ruinés parce que nous ne pouvons plus nous permettre d'acheter de l'essence, nous sommes ruinés parce que nous vivons *trop* longtemps »³³¹. (nos italiques). Dans ce rapport, les années de vie gagnées grâce à la « nouvelle longévité » apparaissent non seulement comme excessives, mais aussi dangereuses. Et dans le premier chapitre de leur ouvrage, les auteurs, évoquant la longévité, rappellent le proverbe de mise en garde qui dit « attention à ce que vous souhaitez, cela pourrait bien se réaliser »³³². Ils envisagent donc la longévité comme un vœu que l'humanité aurait formulé d'un commun accord mais sans avoir conscience des conséquences. Maintenant que ce vœu s'est réalisé, tous les problèmes qui y sont associés vont, semblent-ils dire, nous faire regretter ce vœu hâtif.

C'est donc un point de vue très négatif que projettent Kotlikoff et Burns, à l'image de nombreux autres pessimistes. Finalement, les thématiques de la longévité qui ont retenu le plus l'attention des médias, à la suite de textes comme celui de Kotlikoff et Burns, tournent toutes autour des mêmes sujets : le vieillissement de la population et l'augmentation du nombre des seniors. Dans son ouvrage *The New Old*³³³, David Cravit qui y célèbre le « vieillir nouveau », résume en une phrase ce point de vue si répandu et négatif sur la longévité : « Dans la plupart des cas, le vieillissement de la population est largement perçu comme un problème d'arithmétique : plus de personnes âgées et, par

³³¹ « We are not going broke because we can't afford the price of oil. We're going broke because 'we live too long.' ». Kotlikoff et Burns. *op. cit.*, 233.

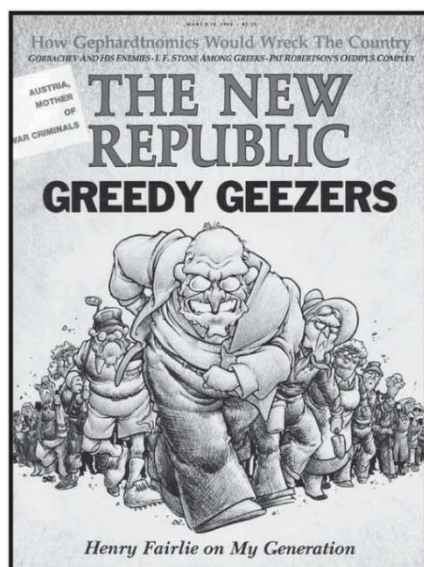
³³² « We can only remind you of the old proverb : 'Be careful what you wish for. You may get it.' ». *Ibid.*, 2.

³³³ David Cravit, *The New Old, How the Boomers are Changing Everything... Again*, (Toronto : ECW Press, 2008) : 1.

conséquent, plus de problèmes associés au fait d'être vieux. »³³⁴. Cette citation, qui souligne l'importance que l'on porte dans la presse aux chiffres et surtout aux « problèmes », dans le sens ici de « difficultés », liés à la longévité, est justement ce en quoi les adeptes du « vieillir nouveau », veulent se distinguer en se focalisant sur les côtés plus positifs de la longévité, ceux qui ont largement été ignorés par les « colporteurs du désastre ».

L'un de ces aspects que les pessimistes ont souvent négligé est la deuxième grande avancée qui résulte de la « nouvelle longévité », à savoir l'amélioration des conditions du vieillir. En effet, l'allongement des années de vie ne serait pas aussi révolutionnaire, s'il ne s'était accompagné d'une amélioration de la vie. L'homme ne vit pas seulement plus longtemps, il vit mieux. Nous reviendrons plus en détail sur ce sujet lorsque nous nous intéresserons au « vieillir nouveau » des baby-boomers. Mais toujours dans le but d'exposer le point de vue alarmiste qui s'est développé depuis les années 1980, nous voulons montrer comment l'amélioration des conditions de vie dans la vieillesse a, elle aussi, été présentée de manière négative par les « colporteurs du désastre », et transformée en une source d'hostilité envers les seniors.

2.1.3 « Le vieux cupide »



Couverture du magazine *The New Republic* (mars 1988).

La vision stéréotypée qui présentait la personne âgée comme infirme, dépendante et nécessiteuse, qui prévalait depuis la Grande Dépression, était empreinte d'une certaine compassion. Elle fut remplacée au cours des années 1980 par un stéréotype radicalement opposé et bien plus acrimonieux. Le « *needy geezer* » céda la place au « *greedy*

³³⁴ « But for the most part, the aging of the population is seen largely as a matter of arithmetic – more old people, and therefore more problems associated with being old ». David Cravit, *op. cit.*, 2.

geezer»³³⁵. La population âgée était alors perçue, non plus comme une minorité dépendante et méritante, mais comme une masse exigeante et dangereuse, non plus comme un groupe faible et pauvre, mais comme une sorte de coalition politique puissante, caractérisée par une avidité égoïste. Différentes représentations du « vieux cupide » émergèrent au cours de la décennie, notamment dans la presse où les exemples ne manquent pas. En 1980 par exemple, *Forbes* annonçait, dans un article consacré aux « vieilles gens » : « le mythe veut qu'elles soient accablées par la pauvreté, en réalité elles vivent confortablement. Le problème c'est qu'il y en trop – bénies soient-elles »³³⁶. En mars 1988, l'expression « *greedy geezer* »



Couverture de *Time Magazine* (février 1988)

fit la une du magazine *The New Republic*, accompagnée d'une illustration qui présentait un groupe de seniors déterminés, énergiques et innombrables, qui s'avancent de manière menaçante vers le lecteur ³³⁷. Dans les années 1980, la dénonciation d'une « tyrannie des seniors américains »³³⁸, était devenue le sujet en vogue.

Il est utile d'examiner d'un peu plus près ce portrait pour le moins négatif de la population âgée américaine puisqu'il joua un rôle important dans l'anticipation anxieuse du vieillissement des baby-boomers. Nous avons reproduit ci-dessous la couverture d'un

³³⁵ Le gérontologue Robert Binstock a exposé les deux stéréotypes dans son article intitulé « The Aged as Scapegoat », paru en 1983. Binstock, « The Aged as Scapegoat », *op.cit.* L'utilisation des deux expressions âgistes « *needy geezers* » et « *greedy geezers* » comme référence aux deux représentations stéréotypées que nous évoquions, est inspirée d'un sous-titre (« Needy v. Greedy ») de l'ouvrage de Fernando Torres-Gil, *New Aging, politics and Change in America*. Torres-Gil, *op. cit.*, 97.

³³⁶ « The myth is that they're sunk in poverty. The reality is that they're living well. The trouble is there are too many of them — God bless 'em. » Jerry Flint, « The Old Folks » *Forbes Magazine*, (18 février 1980), cité dans Binstock, *op. cit.*, 136.

³³⁷ Henry Fairlie, « The Greedy Geezers », *The New Republic* (28 mars 1988) :19 – 21, cité dans Torres-Gil, *op. cit.*, 98. L'illustration est tirée de Eric Laursen, *The People's Pension, The Struggle to Defend Social Security since Reagan* (Oakland (CA) : AK Press, 2012) : 158.

³³⁸ Lee Smith, « The Tyranny of America's Old », *Fortune Magazine*, (13 janvier 1992), cité dans James H. Schulz et Robert H. Binstock, *Aging Nation, the Economics and Politics of Growing Older in America*. (Baltimore (MD) : The John Hopkins University Press, 2006) : 9.

numéro du *Time Magazine* datant de février 1988³³⁹. L'image est sans conteste un bon exemple de cette vision stéréotypée du senior née de ce climat d'anxiété mêlée d'un certain agacement âgiste. C'est tout un réseau de signes qui est mis en œuvre ici pour créer l'image du « vieux cupide » et que nous nous proposons de décortiquer. Commençons par nous intéresser aux deux personnages. Ils sont d'abord présentés comme des personnes âgées : les cheveux gris/blancs, légèrement épars chez l'homme, les rides sur leurs visages et leurs cous, les taches de vieillesse que l'on distingue sur la main de l'homme, forment ensemble la marque visuelle du vieillir. Le segment du message linguistique qui y fait écho est « *Americans are living longer* » et l'on comprend que nous sont présentés ici les produits de la nouvelle longévité. Dans un deuxième temps, il s'agit d'analyser le langage corporel, la gestuelle et les réactions du couple. La femme, légèrement cambrée en arrière et les deux poings fermés, lèvent les bras dans un geste qui évoque la célébration d'une victoire. A cette gestuelle enthousiaste s'ajoute le fait qu'elle sourit à pleines dents, elle se présente donc au spectateur comme un personnage enjoué, intrépide et heureux. Alors que son regard est dirigé vers un objet qui appartient au hors champ, l'homme, lui aussi tout sourire, porte néanmoins son regard vers la caméra et donc le spectateur. Sa gestuelle est moins déclamatoire que celle de la femme, mais son corps est tout de même représenté en mouvement, les bras légèrement écartés, comme s'il finissait un geste. S'établit à nouveau une correspondance entre le message linguistique et l'image : l'euphorie des corps et des visages, renvoie directement au passage du texte qui dit : « *and enjoying it more.* » On peut, enfin, isoler trois autres signes qui nous semblent fonctionner ensemble, à savoir la raquette de tennis, la serviette blanche autour du cou de la femme et les survêtements de sport que portent les deux personnages. L'habit évoque d'emblée les idées d'activité physique et sportive, de liberté de mouvement et de confort. La serviette, dont l'office est d'éponger la sueur du corps dans l'effort, renforce encore cette image d'une corporalité énergétique. La raquette, enfin, précise le sport dont il s'agit, le tennis.

³³⁹ La couverture de *Time Magazine* est citée dans Thomas Cole, *The Journey of Life, A Cultural History of Aging in America*. (New York (NY) : Cambridge University Press, 1992). L'illustration provient du site de *Time Magazine* : <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19880222,00.html>

Ce rapide passage en revue des principaux ensembles de signes mis en œuvre dans l'image, nous permet désormais d'accéder à un deuxième niveau de lecture, en s'adonnant au jeu des connotations et en les interprétant à la lumière du contexte culturel de l'époque. Ainsi, à la raquette de tennis s'adjoignent plusieurs connotations, liées au sport lui-même. On sait que le tennis est un sport traditionnellement pratiqué par les classes aisées, et blanches qui plus est. La raquette sert donc ici de marqueur social ; en association avec le col blanc (*white collar*) du polo porté par l'homme, elle connote une certaine aisance financière et l'appartenance à une classe sociale élevée. Le col légèrement ouvert sur la poitrine de l'homme suggère aussi la décontraction, tout comme les survêtements qui représentent le confort et la détente. En fait, le survêtement est l'antithèse du vêtement professionnel, il fonctionne ici comme le symbole du loisir et de l'amusement. C'est d'ailleurs l'un des éléments récurrents du stéréotype. En effet, le « vieux cupide » est toujours occupé à une activité récréative, golf, cocktails, croisières, etc... Les visages réjouis de nos personnages ne font que renforcer l'idée d'une vieillesse agréable, détendue, et amusante (« *fun* »). Et l'arrière-plan sert la même fonction. Le ciel bleu parsemé de quelques nuages vaporeux, indique par métaphore un avenir sans problème et à l'abri du besoin pour ce couple qui profite de la croisière du grand âge.

En réalité, cette représentation d'un couple âgé pourrait presque être perçue comme positive, si l'on omettait de prendre en compte le dernier segment de la phrase qui accompagne l'image, à savoir la question « *but who will foot the bill ?* ». Car c'est bien de la juxtaposition du texte et de l'image que naît la dimension critique de cette représentation de la population âgée. La question rhétorique fait allusion à cette inquiétude généralisée concernant les finances de la nation et l'impact jugé dangereux que pourraient avoir les retraites de plus en plus coûteuses du fait de la nouvelle longévité. Et face à ce sentiment d'insécurité économique, la désinvolture des seniors et le ciel bleu sans nuage d'une vieillesse dorée. Les deux personnages représentés ici sont manifestement trop en forme, trop heureux, trop riches et trop actifs... dans le loisir. Être vieux c'est un peu trop facile, semble dire cette couverture de *Time Magazine*. Et alors qu'elle est posée ici en cause du problème, la population âgée, perçue comme aisée, oisive et dépensière, ne semble que peu concernée par les conséquences désastreuses que l'on prête à son vieillissement. Ainsi, le survêtement décontracté, les sourires enjoués, la

posture victorieuse de la femme et le regard de l'homme dirigé vers le spectateur s'interprètent comme une sorte de pied-de-nez aux générations plus jeunes d'Américains actifs. De telles représentations qui montraient la classe des seniors comme un groupe prodigue et insouciant ont ainsi nourri le mythe selon lequel l'Amérique était menacée par des inégalités intergénérationnelles. Celles-ci, bien sûr, toujours au profit des plus âgés³⁴⁰.

2.1.4 Du cochon aux sauterelles

Dans cette convergence de discours alarmistes, on trouve aussi, nous le mentionnions plus haut, un élan critique dirigé, cette fois, très expressément vers les baby-boomers eux-mêmes. La génération la plus nombreuse de l'histoire des Etats-Unis, allait aussi être l'une des premières à bénéficier de la nouvelle longévité. A la suite de Landon Jones en 1980³⁴¹, plusieurs démographes eurent recours à l'image du « cochon dans le python » pour désigner les baby-boomers et leur passage par les différentes étapes de la vie. La métaphore s'explique facilement : le cochon, c'est-à-dire les 76 millions de baby-boomers, étant si imposant en taille, la société américaine représentée par le python qui l'avale et tente de le digérer, s'en trouve déformée et transformée. Ainsi, le cochon, une fois ingéré, cause tant de difficultés de digestion au python qu'à mesure que le gros animal passe dans son corps cylindrique, ce dernier, faute de pouvoir l'absorber, doit épouser la forme du cochon.

L'image permet de mettre en évidence plusieurs effets du baby-boom et de la génération qu'il a produite. On y trouve représentés la difficulté qu'a rencontrée la société américaine à absorber en son sein le grand nombre des baby-boomers mais aussi les transformations qu'a dû opérer cette même société pour s'adapter à leur passage, des

³⁴⁰ La combinaison du stéréotype du « vieux cupide » et de l'appréhension du vieillissement des baby-boomers a fait naître un mouvement politique appelé « *Intergenerational Equity* » qui bénéficia d'une certaine influence dans les années 1980. Fondé sur l'idée que les seniors s'octroyaient toutes les aides du gouvernement et abusaient de leur pouvoir politique, le mouvement imputait à la population âgée la grande majorité des maux sociaux qui touchaient la population des plus jeunes. Il réclamait un redressement de ces inégalités, en proposant de retirer aux seniors la plupart des avantages sociaux auxquels leur âge avancé donne droit. James H. Schulz et Robert H. Binstock, *op. cit.*, 10 – 12.

³⁴¹ Landon Jones est l'auteur de l'une des premières monographies entièrement consacrées à la génération des baby-boomers : Landon Jones, *Great Expectations, America and the Baby Boom Generation* (New York (NY) : Coward, McCann & Geoghegan, 1980).

maternités aux écoles, des universités au marché du travail. Elle souligne aussi la visibilité de cette génération qui ne peut passer inaperçue tant elle impose à la nation, ajustements et métamorphoses. Enfin, on ne saurait négliger la dimension quelque peu péjorative de cette métaphore. En effet, l'ingestion du cochon loin de résulter en une symbiose des deux corps, est représentée comme un passage laborieux et difficile. L'animal avalé n'est pas digéré et le corps dans le corps ne semble pas tant nourrir son hôte que le parasiter. Ainsi, Jones décrit le processus de digestion des baby-boomers en termes d'inconfort et d'agitations³⁴². Et finalement, le résultat de l'ingestion est une anomalie, une malformation de l'animal-hôte, puisque le python, dont le corps se modèle en fonction du cochon, est distordu par ce repas trop copieux et est, en quelque sorte, rendu difforme. Rien n'allait s'arranger, selon maints observateurs, lorsque le cochon aurait atteint la queue du serpent, en somme lorsque les baby-boomers arriveraient au sommet de la pyramide des âges.

Ce que plusieurs observateurs et défenseurs de la génération ont appelés le « *boomer-bashing* » se caractérise par une vision très généralisante des baby-boomers. Dans les différents textes désapprobateurs, les 78 millions d'individus que compte la génération s'apparentent, semble-t-il, à une masse homogène qui partage les mêmes défauts et agit collectivement et ce toujours pour le bien de la génération. Dans le courant négatif des discours sur les baby-boomers, la confrontation des générations joue toujours en leur défaveur. Lorsqu'on les compare, par exemple, à la génération de leurs parents, ils font en général figure d'enfants gâtés et ingrats. En 1998, le journaliste Tom Brokaw nomma la génération qui précède celle des baby-boomers « *the Greatest Generation* »³⁴³. Selon l'auteur, le superlatif absolu est de mise car cette génération a survécu aux deux terribles épreuves que furent la Grande Dépression et la Seconde Guerre Mondiale et parce qu'à force de sacrifices, elle a su assurer un avenir prospère et heureux aux générations futures. Face à la génération de leurs parents, les baby-boomers apparaissent alors comme les héritiers indignes, habitués à recueillir le fruit des sacrifices consentis par d'autres et à en profiter pleinement.

³⁴² Landon Jones, *op. cit.*

³⁴³ Tom Brokaw, *The Greatest Generation* (New York (NY) : Random House, 1998).

On prête à la génération des baby-boomers un comportement diamétralement opposé à celui de la génération de leurs parents. Généralement perçus comme hédonistes, dépensiers, gaspilleurs, et égoïstes, on leur a surtout reproché leur désintérêt pour l'avenir, une certaine inconscience qui les a amenés à dilapider les ressources économiques et naturelles du pays, à s'autoriser loisirs, confort, bien-être, au détriment des générations qui allaient suivre. Ainsi, dans ce soi-disant conflit qui les oppose aux générations futures, c'est le rôle de voleur que l'on attribue aux baby-boomers.

En effet, si la liste des chefs d'accusations retenus contre les baby-boomers est longue, leurs détracteurs se sont surtout focalisés sur leur égocentrisme et ses corollaires comme par exemple leur narcissisme, leur égoïsme et leur individualisme. On trouve un bon exemple de ce constat rédigé par un pasteur du nom de Todd Wilken et qui résume, en une phrase, la teneur de ces discours : « Le centre de gravité, le principe unificateur, l'herméneutique de la vision du monde des baby-boomers, c'est les baby-boomers eux-mêmes. »³⁴⁴. Dans le même esprit, le comique George Carlin se plaint de n'entendre parler que de la même chose : « les baby-boomers... pleurnichards, narcissiques, toujours prompts à se faire plaisir, avec une philosophie toute simple : donnez-moi ça, c'est à moi ! »³⁴⁵. Leur tendance à s'appropriier les ressources et leur tyrannie infantile sont deux caractéristiques récurrentes de ce portrait peu flatteur des baby-boomers.

Parmi les détracteurs de la génération, beaucoup sont eux-mêmes des baby-boomers. Il est peu surprenant que dans une génération qui compte 78 millions d'individus les opinions soient nombreuses, les points de vue différents et les discours s'opposent. Paul Begala, est l'un de ces détracteurs qui se retourne contre sa propre génération. Ancien conseiller de Bill Clinton, il publia en 2000 dans le magazine *Esquire*, un texte dont le titre est sans équivoque : « *The Worst Generation* ». Les baby-boomers y sont qualifiés de « génération la plus égocentrique et égotiste qu'ait connue l'histoire américaine ». Et Begala leur reproche notamment d'avoir poussé à leur paroxysme la recherche de soi, la promotion de leurs propres intérêts et leur auto-glorification : « les baby-boomers sont la génération la plus égocentrique, la plus égoïste, la plus personnelle,

³⁴⁴ Todd Wilken, « The Six Commandments of the Boomers », *The new Issues, Etc. Journal*, Vol. 1, No. 2.

³⁴⁵ « Baby Boomers... whiny, narcissistic, self-indulgent people... with a simply philosophy : Give me that, it's mine! » George Carlin dans son spectacle *Back in Town*, HBO, 1996.

la plus narcissique, la plus complaisante et la plus prétentieuse de toute l'histoire américaine ». Ce reproche est suivi par un commentaire aussi court que catégorique : « Je déteste les baby-boomers »³⁴⁶.

Accusés d'être à l'origine d'un futur désastre économique, attaqués aussi pour leur tendance à privilégier leur bien-être et à promouvoir les intérêts de leur propre génération au détriment des autres, les baby-boomers sont aussi considérés comme responsables d'avoir épuisé les ressources naturelles. Ainsi, dans son best-seller *Hot, Flat and Crowded*³⁴⁷, le journaliste Thomas Friedman reprend, en 2008, la comparaison de l'écrivain Kurt Andersen qui voit dans la génération des baby-boomers, une « génération de sauterelles ». Faisant ainsi référence peu flatteuse à la huitième plaie d'Égypte³⁴⁸, il souligne cette « anomalie démographique » qu'est la supériorité numérique de la génération. Mais cette comparaison rappelle aussi le comportement égoïste et ravageur de la génération qui ne laisse derrière elle qu'un désert. Ayant bénéficié de tous les avantages que leur a procurés la génération précédente, ils auraient profité sans réserve de tous ces bienfaits jusqu'à épuisement, pour, finalement, ne rien laisser aux générations suivantes.

³⁴⁶ « The Baby Boomers are the most self-centered, self-seeking, self-interested, self-absorbed, self-indulgent, self-aggrandizing generation in American history. » Paul Begala, « The Worst Generation », *Esquire Magazine* (Avril, 2000).

³⁴⁷ Thomas L. Friedman. *Hot, Flat and Crowded, Why the World needs a Green Revolution and how we can Renew our Global Future* (New York (NY): Farrar, Straus and Giroux, 2008).

³⁴⁸ Dans l'ancien Testament, Livre de l'Exode, Chapitre 10, versets 14 et 15, il est dit que les sauterelles qui se posèrent sur la terre d'Égypte « en si grande quantité qu'il n'y avait jamais eu », « dévorèrent toute l'herbe de la terre et tout le fruit des arbres ».

Afin d'illustrer cette vague de reproches à l'encontre des baby-boomers vieillissants, considérons l'illustration ci-après. Il s'agit d'une caricature de David Horsey, parue en juillet 2006 dans le quotidien le *Seattle PI* qui offre une représentation du futur de l'Amérique lorsque les baby-boomers auront atteint l'âge de la retraite. Le dessin résume bien toutes les caractéristiques des baby-boomers autour desquelles se cristallise cette animosité contre la génération. Tous les aspects que nous venons de passer en revue s'y trouvent représentés. Si l'on



Caricature représentant le futur de l'Amérique sous la tyrannie des baby-boomers vieillissants. David Horsey (*Seattle PI*, 2006)

commence par étudier le personnage principal, on y reconnaîtra tout de suite le représentant de la génération. Le nourrisson qui sert à désigner les baby-boomers, dont le nom s'est toujours prêté à ce type de représentation infantilisante, fait référence aussi, par ses proportions démesurées, à leur domination numérique. D'ailleurs, le bébé géant du dessin n'est pas sans rappeler la créature japonaise du film *Godzilla* (1954), monstre titanesque et dévastateur que rien ne semble pouvoir arrêter et qui pourrait, au gré de ses caprices, saccager le monde qui l'entoure.

Cette image d'une génération géante et ravageuse est renforcée encore par le fait que le nourrisson est obèse, si bien nourri qu'il est par les biberons de la « *Social Security* » (la retraite), l'un de ces avantages qui lui ont été prodigués par la génération de ses parents. Horsey montre ainsi le pouvoir économique des baby-boomers qui, déjà très bien portants, en demandent toujours plus à l'image du bébé dodu mais insatiable qui vocifère « nourrissez-moi ! ». Le comportement de ce dernier est une illustration de l'égoïsme infantile que l'on a si souvent reproché à la génération. Les poings fermés, il brandit ses bras en l'air réclamant qu'on le nourrisse et qu'on lui change ses couches. Les sourcils froncés et le regard menaçant, l'enfant est malveillant et tyrannique. En outre, si le corps potelé du personnage peut être très rapidement identifié comme celui d'un bébé, son visage en revanche n'a pas les traits d'un bébé et ressemble bien plus à un homme d'âge mûr en colère. L'illustrateur joue ici avec l'analogie souvent faite entre

la vieillesse et le stade de nourrisson, analogie qui repose entièrement sur une conception de la vieillesse qui l'assimile à la dépendance. Et c'est justement le propos de cette caricature, puisque la génération des baby-boomers, arrivée à l'âge de la retraite est représentée ici comme étant dépendante du reste de la population. Les couches, portent la mention « *Medical Care* » et le biberon celle de « *Social Security* ». Le message est tout à fait clair : les baby-boomers seront soignés et nourris aux frais de la population américaine, qui devra porter le fardeau des retraites de cette génération à la fois dépendante et tyrannique.

Les petits personnages qui entourent le bébé affamé, semblent minuscules en comparaison. Tels les Lilliputiens que rencontre Gulliver au cours de ces voyages, les Américains appartenant aux générations suivantes, ploient sous les couches et le biberon géants et tentent, d'un commun effort, de satisfaire la créature disproportionnée qui les menace de sa taille. On retrouve ici l'idée du fardeau économique que la population âgée américaine menace de devenir et, toujours, cette démarcation entre la génération des baby-boomers, grosse masse homogène, et les autres générations, réduites à devenir des auxiliaires de vie pour le monstre démographique que représentent les baby-boomers.

Ainsi, malgré les dizaines de millions d'individus qui la composent, et d'importantes dissensions au sein de la génération, les baby-boomers sont, tout autant qu'ils l'étaient dans les années 1960, désignés comme un groupe à part et toujours mis en opposition avec les autres générations, que ce soient celles qui précèdent ou celles qui suivent. Il convient de conclure en notant que cette pratique du « *boomer-bashing* » n'appartient pas au passé, bien au contraire, elle est toujours d'actualité en 2017. L'exemple le plus frappant est la publication en mars 2017 d'un ouvrage entièrement consacré aux maux que la génération est censée, selon l'auteur Bruce Gibney, avoir laissés derrière elle. A cet égard, le titre du livre est significatif : *A Generation of Sociopaths : How the Baby Boomers Betrayed America*³⁴⁹. Gibney impose donc un profil psychologique pathologique aux 78 millions de baby-boomers qu'il perçoit comme les coupables du déclin de l'Amérique moderne. Bien que plusieurs critiques aient qualifié l'ouvrage de

³⁴⁹ Bruce Gibney, *A Generation of Sociopaths : How the Baby Boomers Betrayed America* (New York (NY) : Hachette Books, 2017).

provocateur et ses prémisses de controversées, ce nouveau texte de mise accusation de la génération est bien le digne héritier d'une longue tradition de « *boomer-bashing* ».

Si les ouvrages sur l'impact négatif des baby-boomers sur la société américaine sont légion, ceux qui, au contraire, célèbrent les progrès qu'ils ont engendrés ne sont pas en reste. Nous l'évoquions en introduction, deux grands courants de discours sur la génération se font face et se contredisent, le versant négatif impute aux baby-boomers toute une série de fautes diverses, quant au versant opposé, il les encense pour tous les progrès qu'ils ont engendrés. Lorsque l'on se penche plus précisément sur le sujet du vieillissement, on note la même bipolarisation des discours : alors que certains, que nous venons d'exposer, appréhendent le vieillissement de la génération et avertissent le public des désastres que ce phénomène est susceptible de générer, d'autres, en revanche, annoncent l'avènement d'un « vieillir nouveau » dont les baby-boomers seraient les chefs de file. Tournons-nous désormais vers ce courant apologétique qui place en la génération des baby-boomers les espoirs d'une transformation positive du vieillir.

2.2. Les grandes espérances ³⁵⁰

The New Old, How the Boomers are Changing Everything... Again

David Cravit (2008)³⁵¹

En exergue de notre texte, nous avons choisi de reproduire le titre d'un ouvrage consacré aux baby-boomers vieillissants et qui résume, selon nous, les différents enjeux des écrits traitant de ce que l'auteur David Cravit appelle le « *boomeraging* ». Le titre de l'ouvrage en laisse deviner la teneur, et le lecteur n'est pas surpris d'y trouver un manifeste en faveur des baby-boomers, proclamant le rôle crucial qu'ils ont revêtu dans la révolution qui touche le vieillir au début du XXI^e siècle. Le recours au ton hyperbolique ne se cantonne pas qu'au titre du livre mais caractérise tout entier le portrait ouvertement idéaliste de cette génération qui, nous dit-il, est en train de « tout changer ».

³⁵⁰ Le titre de cette sous-partie est inspiré du titre de l'ouvrage de Landon Jones consacré aux baby-boomers et intitulé : *Great Expectations : America and the Baby Boom Generation* (New York (NY) : Ballantine Books, 1981).

³⁵¹ Cravit, *op. cit.*

Voilà déjà un premier élément qui mérite d'être souligné tant il est récurrent dans la littérature pro-boomers : ces derniers y sont présentés comme porteurs de changements, comme les meneurs d'un mouvement de transformation. Si l'on en croit ces écrits, dont la rhétorique n'est pas sans rappeler celle employée pour décrire les effets de la vague de jeunes révoltés qui déferlait sur les Etats-Unis dans les années 1960, les baby-boomers semblent être restés ceux qui mènent la révolution, ceux qui, du moins dans le domaine du vieillir, soufflent un vent nouveau sur le pays, et offrent une perspective d'avenir optimiste aux générations qui les suivent.

En outre, la présence de l'adverbe « *again* », ainsi mis à l'écart par les points de suspension, fait allusion à un passé glorieux durant lequel la génération se serait déjà distinguée par toutes les révolutions qu'elle aurait menées. Les espoirs pour un vieillir meilleur, que cristallisent en eux les baby-boomers, reposent en grande partie sur la théorie, largement controversée par ailleurs mais unanimement acceptée dans les textes pro-boomers, selon laquelle la société américaine s'est vue transformée par eux, modelée, en somme, par cette génération révolutionnaire. Ainsi, les titres d'ouvrage du même acabit ne manquent pas : on trouve par exemple un ouvrage intitulé *Prime Time, How the Baby Boomers will Revolutionize Retirement and Transform America*³⁵², un autre, paru en 2010 est intitulé : *Generation Reinvention: How Boomers Today Are Changing Business, Marketing, Aging and the Future*³⁵³ enfin, plus récemment, on trouve : *Unretirement: how the Baby Boomers are changing the way we think about work, community and the good life*³⁵⁴. L'image d'une génération révolutionnaire est donc toujours d'actualité et, surtout, sert d'argument pour justifier le rôle central que la génération joue et va jouer dans la transformation du vieillir.

Enfin, il nous faut commenter l'appellation donnée aux baby-boomers dans le titre de Cravit, « *the New Old* », que nous traduirons littéralement par « les nouveaux vieux ». Il n'est pas le seul à attribuer ce titre aux membres de la génération vieillissante, et nous préciserons plus loin qui sont ces « nouveaux vieux » et ce qui les caractérise. En

³⁵² Marc Freedman, *How Baby Boomers will Revolutionize Retirement and Transform America*, (New York (NY) : Public Affairs, 1999).

³⁵³ Brent Green, *Generation Reinvention: How Boomers Today Are Changing Business, Marketing, Aging and the Future* (Bloomington (IN) : iUniverse, 2010).

³⁵⁴ Chris Farrell, *Unretirement: how the Baby Boomers are Changing the Way we Think about Work, Community and the Good Life*. (New York (NY): Bloomsbury Press, 2014).

attendant, il est suffisant de noter que l'expression se veut percutante, puisqu'elle repose sur un oxymore qui juxtapose les notions antithétiques de la nouveauté et de l'ancien et fait référence à la dualité qui semble marquer le vieillissement d'une génération qui reste immanquablement associée, dans l'imaginaire collectif, à l'idée d'une adolescence éternelle. Le sens de l'expression, pourtant, est clair dès le premier abord, les baby-boomers seraient simplement une nouvelle espèce de vieux. En vertu de quoi méritent-ils cette appellation ? Notre objectif est ici de trouver la réponse à cette question en proposant une brève synthèse de ces discours optimistes qui nous promettent une transformation du vieillir par les baby-boomers.

Il convient d'emblée de préciser que la littérature que nous proposons de présenter brièvement ici, bien qu'elle soit plus ou moins élogieuse à l'égard des baby-boomers, est en revanche uniformément optimiste quant à leur vieillissement. Elle se veut rassurante, voire enthousiasmante. Par ailleurs, ces discours sur le vieillir « à la boomer » se répartissent en deux grands groupes, avec d'un côté des écrits universitaires, provenant de disciplines variées telle l'économie³⁵⁵, la gérontologie sociale³⁵⁶ ou l'histoire politique³⁵⁷, et de l'autre, un courant plus hétérogène, s'inscrivant plus souvent dans une démarche commerciale ou idéologique et qui adoptent un regard similaire sur le sujet : à la fois sensationnaliste et ouvertement partisan. Le livre de Cravit, est un bon exemple de cette dernière catégorie d'écrits.

Les trois éléments que nous avons identifiés dans le titre de son livre, nous serviront de trame structurelle pour cette étude. Nous commencerons par présenter cette population qu'il appelle les « nouveaux vieux », puis, dans un second temps, nous nous intéresserons à ce passé de révolutionnaires que l'on prête à la génération et auquel il fait allusion à travers son utilisation de l'adverbe « *again* » et à ce concept d'un « vieillir à la mode boomer », qu'il nomme astucieusement le « *boomeraging* ».

³⁵⁵ Schulz et Binstock, *op. cit.*

³⁵⁶ Gilleard et Higgs, *op. cit.*

³⁵⁷ Torres Gil, *op. cit.*

2.2.1 Les nouveaux vieux

Qu'est ce qui justifie que l'on qualifie les baby-boomers de « nouveaux vieux » ? Il est préférable de nous cantonner, dans un premier temps du moins, aux faits. S'ils sont des « nouveaux vieux », c'est en premier lieu parce que l'expérience du vieillir s'est vue transformée par tout un ensemble d'avancées médicales et sociales qui ont résulté dans l'allongement de la vie humaine. Nous le mentionnions plus haut, la « nouvelle longévité » transforme peu à peu l'expérience du vieillir et ce de deux manières : non seulement rallonge-t-elle le vieillissement, elle garantit aussi qu'on en fasse l'expérience en meilleure santé, physique ou mentale, que jamais auparavant. A cet égard, les baby-boomers sont bien la première génération d'Américains à observer une réelle différence entre le vieillissement des générations les précédentes et le leur.

En 2006 les baby-boomers les plus âgés atteignent à peine 60 ans, or les rapports sur l'espérance de vie publiés cette même année indiquent qu'à partir de 65 ans, un Américain peut en moyenne espérer vivre encore 18,5 années (17 ans pour les hommes et 19,7 ans pour les femmes)³⁵⁸. En outre, on note aussi au tournant du XXI^e siècle une baisse importante du taux de mortalité de la classe d'âge des 65 ans et plus. Pour la période qui s'étend de 1997 à 2007, le *Center for Disease Control and Prevention* observe une baisse de 8% du taux de mortalité des personnes âgées. Cette baisse s'explique essentiellement par un déclin du nombre de décès dus aux trois principales causes de mortalité de cette classe d'âge, à savoir, en première position, les maladies cardiovasculaires, en deuxième position les cancers et enfin, en troisième position, les arrêts cardiaques. Le déclin du taux de mortalité dû au cancer est le moins significatif et ne s'élève qu'à 8%, quant au taux de décès causés soit par une maladie soit par un dysfonctionnement cardiaque, il a diminué d'un quart en dix ans³⁵⁹. Les chiffres confirment donc que la « nouvelle longévité » est toujours bien en marche lorsque les premiers baby-boomers fêtent leurs 60 ans. Ils confirment aussi que, dans l'ensemble,

³⁵⁸ National Center for Health Statistics, « Table 22 : Life expectancy at birth, at 65 years of age, and at 75 years of age, by race and sex : United States, selected years, 1900 – 2007 ». *Health, United States, 2010*, accessible à l'adresse suivante : <https://www.cdc.gov/nchs/hus/contents2010.htm> (consulté le 05 janvier 2017).

³⁵⁹ Center for Disease Control and Prevention, « Deaths among Persons 65 Years of Age and over » (Figure 31 : Death Rates for Leading Causes of Death among Persons 65 years of age and over : United States, 1997 – 2007) *Health, United States, 2010* (Février 2011) : 41.

leurs vieux jours pouvaient effectivement s'envisager avec optimisme contrairement à ce qu'en disaient les « colporteurs du désastre ».

Au-delà de ces prévisions, il existe encore d'autres facteurs qui permettent d'expliquer l'amélioration des conditions du vieillir pour la génération des baby-boomers. Ces facteurs sont directement liés au contexte économique et social qui les a vus grandir et vieillir. On pourrait remonter jusqu'aux années 1950 pour trouver de potentielles raisons pour ce vieillissement privilégié. Les baby-boomers, contrairement à toutes les générations qui les ont précédés, ont grandi dans des foyers sinon aisés, au moins assez prospères pour leur assurer une alimentation saine et le minimum de soins médicaux nécessaires au développement de l'enfant³⁶⁰. Ils ont aussi été généralement élevés dans des environnements familiaux relativement favorables sur le plan de leur développement psycho-social. On se souvient par exemple de la transformation des mères américaines à la lecture des conseils du Dr Spock.

Plus tard, c'est l'accès généralisé à l'éducation qui, là encore, prédestine la génération à vieillir mieux que celles qui la précèdent. Les baby-boomers, nous l'évoquions plus haut, ont été les premiers à bénéficier d'une éducation en si grand nombre. Nombreuses sont les études démographiques qui ont attesté d'une corrélation entre le niveau d'éducation d'un groupe démographique donné et le taux de mortalité de ce même groupe. En 1994, une étude consacrée à l'espérance de vie des personnes âgées aux Etats-Unis concluait que plus le niveau d'études d'un groupe donné était élevé, plus l'espérance de vie de ce groupe était prolongée. En outre, selon cette même étude :

Pour les plus éduqués, une plus grande longévité se traduit par une meilleure santé et une part de la vie active plus longue. Ainsi, l'éducation sert de puissant mécanisme de protection sociale, puisqu'elle retarde à la fois l'arrivée des problèmes de santé et le début de l'espérance de vie en situation d'infirmité.³⁶¹

³⁶⁰ L'impact de l'enfance d'un individu sur son vieillissement est un objet d'étude encore très récent. Depuis le milieu des années 2000, cependant, c'est un domaine de recherche en plein développement. Voir : Diana Kuh et Yoav Ben-Shlomo, « Early Life Origins of Adult Health and Aging » dans Linda K. George et Kenneth Ferraro (éd.) *Handbook of Aging and the Social Sciences, 8th Edition* (London : Academic Press, 2016) : 101 – 118.

³⁶¹ « For the better educated, longer life translates into better health and a longer active life. Education thus serves as a powerful social protective mechanism, delaying the onset of health problems and disabled life expectancy. » Kenneth C. Land, Jack M. Guralnik, Dan G. Blazer, « Estimating Increment-

Comme le souligne Goldsmith, les baby-boomers forment donc un modèle inédit de génération vieillissante : la première ayant bénéficié aussi largement d'une instruction scolaire et universitaire à atteindre le sommet de la pyramide des âges³⁶². Selon lui, étant donné qu'ils sont plus susceptibles de vivre une vieillesse saine et active, ils seraient aussi plus susceptibles d'initier une nouvelle façon de vieillir.

En somme, tout est fait pour leur rappeler qu'ils vivront vieux, longtemps et en relative bonne santé. Si les baby-boomers font l'expérience d'un nouveau type de vieillissement, c'est donc en premier lieu en raison du contexte historique qui les voit devenir vieux. Toutes les conditions étaient réunies pour les mener sur la voie d'un vieillissement optimal, en fait, comme l'a justement résumé le journaliste américain Daniel Pink, « On ne pouvait rêver un meilleur timing »³⁶³.

Pour autant, il convient de noter que l'appellation « nouveaux vieux » n'est pas réservée aux seuls baby-boomers. En effet, Cravit n'est pas le seul à évoquer un nouveau type de vieux. Dans le même esprit, d'autres auteurs comme Richard J. Leider, conseiller et « coach de vie » et David A. Shapiro, éducateur spécialisé dans l'utilisation de la philosophie comme outil d'apprentissage, parle des « nouveaux anciens » (« *New elders* »). Dans un ouvrage qui se veut être un guide pratique permettant au lecteur de mieux envisager la période de la vieillesse, les deux auteurs tentent d'énoncer une nouvelle philosophie du vieillir. Celle-ci est fondée sur l'importance d'associer à la vieillesse une raison d'être³⁶⁴. Ainsi, selon eux, ce sont plutôt des considérations philosophiques qui conditionnent l'appartenance d'un individu à ce groupe des « nouveaux anciens », qui, donc, ne se restreint pas aux seuls baby-boomers. Considérons encore cette remarque de l'acteur Jack Nicholson (né en 1937) : « Mon ami David Bailey dit que nous sommes les 'nouveaux vieux'. J'ai trouvé cela ingénieux »³⁶⁵. L'acteur alors âgé de 70 ans utilise

Decrement Life Tables with Multiple Covariates from Panel Data : The Case of Active Life Expectancy », *Demography*, Vol. 31, No. 2, (May 1994) : 314.

³⁶² Jeff Goldsmith, *op. cit.*, 67.

³⁶³ « The timing couldn't be better ». Daniel H. Pink, *Drive* (New York (NY) : Riverhead Books, 2009) : 143.

³⁶⁴ Richard J. Leider et David A. Shapiro, *Claiming Your place at the Fire, Living the Second Half of your Life on Purpose* (San Francisco (CA) : Berrett-Koehler Publishers, Inc., 2004) : ix.

³⁶⁵ « ... my friend David Bailey says we're the 'new old'. I thought that was ingenious ». Jack Nicholson cité dans Marshall Fine, « Jack Nicholson is down to last detail » *Daily News Entertainment* (22 décembre 2007).

l'expression pour se référer à sa propre génération, celle qui précède immédiatement les baby-boomers, et à laquelle son ami le photographe David Bailey (né en 1938) appartient lui aussi.

En outre, lorsqu'on parcourt les premiers chapitres du livre de Cravit, force est de constater que lui-même, qui fait pourtant figurer le terme « boomer » dans le titre de son ouvrage, s'octroie une certaine permissivité quant à sa catégorisation des « nouveaux vieux ». En effet, il cite comme modèle du « nouveau vieux » par excellence, Mike Jagger qui, né en 1943, n'est techniquement pas un baby-boomer, ou encore il s'attarde sur le comportement sexuel ouvertement libéré d'une sexagénaire, Jane Juska qui, en réalité, appartient, elle aussi, à la génération précédente, puisqu'elle est née en 1933. Peu importe, dit Cravit, elle illustre tout à fait la « mentalité » (*mindset*) des baby-boomers, qu'il s'empresse de résumer en ces termes : « une franchise à propos de ce qu'elle désire, une détermination à atteindre ses désirs, au mépris des normes précédemment admises et des tabous, une volonté de s'exprimer à propos de son expérience et ce sans aucune gêne »³⁶⁶.

On aborde ici un sujet moins concret et plus subjectif que le constat que nous faisons plus haut d'une évolution du vieillissement humain résultant d'un contexte historique spécifique. Nous laissons derrière nous cette nouvelle forme de vieillissement, pour nous concentrer désormais sur la deuxième facette du « vieillir nouveau », ce que nous appelions en introduction, le « vieillir repensé ». On touche ici à des notions plus évasives telles que les comportements, les attitudes, et les perceptions individuelles et collectives liées au vieillir. Les « nouveaux vieux » ne bénéficieraient pas simplement d'un vieillissement amélioré, ils en profiteraient aussi différemment et le transformeraient en y ajoutant, en quelques sorte, une dimension proactive. C'est là encore une transformation que l'on attribue majoritairement aux baby-boomers. La même question se pose alors : pourquoi eux ? A la lecture des écrits sur le sujet, il semble bien que ce soient certaines qualités intrinsèques aux baby-boomers qui auraient fait d'eux ces vieux atypiques. Voyons désormais ces caractéristiques communément associées aux baby-

³⁶⁶ « It's worth noting that Juska was 74 when this interview took place – older than the oldest Baby Boomer, of course, but definitely displaying the mindset of Boomers : a frankness about what she wants ; a determination to pursue those wants, regardless of previously accepted norms or taboos ; a willingness to talk about the experience without any embarrassment. » David Cravit. *op. cit.*, 97 et à propos de Mick Jagger : 15.

boomers, formant une sorte de « mentalité à la boomer », qui les auraient préparés à entreprendre cette redéfinition du vieillir.

2.2.2 Le « *boomeraging* », vieillir à la mode boomer

La plupart des discours qui mettent en avant l'aspect inédit du vieillir tel que les baby-boomers l'envisagent, se posent en réaction aux prédictions des « colporteurs du désastre ». On dénonce, dans ces textes plus optimistes, un certain acharnement contre la génération, et on tend à démontrer que l'idée selon laquelle le vieillissement des baby-boomers est un phénomène de mauvais augure, est à la fois simpliste et erronée. En règle générale, les faits qui constituent les prémisses des deux courants contraires de discours sur le vieillissement de la génération sont relativement similaires ; ce qui diffère de l'un à l'autre, ce sont les interprétations de ces faits. C'est en particulier au sujet des comportements et des attitudes des baby-boomers face à leur vieillissement que les conjectures péjoratives et démoralisantes des « colporteurs du désastre » sont remises en cause.

L'hypothèse sous-jacente de ces discours « pro-boomers » repose sur une certaine idéalisation de la génération : leur passé glorieux, de leur engagement politique à la révolution culturelle qu'ils ont initiée, leur anticonformisme, leur intérêt pour le développement individuel, leur optimisme, sont autant d'éléments qui contribuent à faire des baby-boomers les héros d'un « vieillir nouveau ». Dans cette littérature qui fait l'éloge des baby-boomers, leur tendance à la transgression des règles, une témérité quelque peu insolente, mais aussi cette aspiration à la réalisation de soi, les vouent à refuser les codes et les normes traditionnellement associées au vieillir. En somme, les baby-boomers auraient été prédestinés à transformer l'expérience du vieillir.

Ken Dychtwald, psychologue de formation reconverti dans la gérontologie, est l'un des plus fervents défenseurs des baby-boomers. Ses présages concernant le vieillissement de sa génération illustrent bien la teneur de ces discours dithyrambiques sur les baby-boomers vieillissants :

Je crois que cette génération va radicalement transformer le vieillir : de la même façon que nous avons changé toutes les autres étapes de la vie et toutes les autres institutions auxquelles nous avons été confrontés : notre apparence, nos émotions, ce que « j'ai soixante ans » veut dire, ce que « j'ai quatre-vingt-dix ans » veut dire, les amitiés, les relations dans

l'âge avancé, combien de temps nous resterons actifs, qui devra payer, ce que nous deviendrons à l'âge de quatre-vingts ans par rapport à ce que nous pensions devenir quand nous avons vingt ans. Tout ce temps, nous n'avons fait que nous échauffer pour le vrai match.³⁶⁷

Dychtwald envisage ici le passé des baby-boomers comme une sorte d'entraînement, les préparant à transformer cette phase de la vie qu'est le vieillissement. Inévitablement, la génération de toutes les possibilités, est présentée comme l'exemple à suivre, une sorte de génération-guide, qui ouvre la voie vers un vieillir transformé.

C'est, en substance, le même message que veulent passer tous ces observateurs, si enthousiastes à l'idée d'une énième révolution menée par les baby-boomers. Des passages similaires, prenant la forme d'annonces optimistes de l'avènement d'un « vieillir nouveau », dont les baby-boomers seraient les principaux ingénieurs, resurgissent d'un texte à l'autre. Nous en reproduirons deux autres ci-dessous, appartenant respectivement à Jeanette C. Takamura qui, de 1997 à 2001, dirigea *l'Administration on Aging*, l'agence fédérale dédiée au soutien de la population âgée états-unienne, et à David Cravit, spécialiste du marketing destiné aux baby-boomers :

Etant donné tout l'impact qu'ont eu les baby-boomers durant les dernières décennies, on peut raisonnablement anticiper que ces derniers ne vont pas simplement vieillir. Ils vont déterminer comment nous, aux Etats-Unis et au sein de la communauté globale, percevrons et traiterons les personnes âgées et le processus du vieillissement.³⁶⁸

Voilà pourquoi le « *boomeraging* » est si important. Ce n'est pas simplement une tendance modérée, un fait nouveau intéressant qui n'affecterait qu'un segment bien spécifique de la

³⁶⁷ « I believe this generation is going to radically redo aging, just as we have changed every other stage of life and institution we've encountered: the way we look, the way we feel, what it means to be sixty, what it means to be ninety, the nature of friendships and relationships in maturity, how long we'll work, who pays, what we might blossom into when we are eighty versus what we thought we were going to be when we were twenty. (...) All this time we've just been warming up for the big game ». Ken Dychtwald, dans Richard Croker, *The Boomer Century, 1946-2046 : How America's Most Influential Generation Changed Everything* (New York (NY) : Springboard Press, 2007) : xiii.

³⁶⁸ « Given the sum total of their impact over decades past, we can reasonably anticipate that Boomers will not simply age. They will determine how we in the United States and in the global community will perceive and treat older adults and aging as a process ». Jeanette C. Takamura, citée dans M. Joanna Mellor et Helen Rehr, *Baby Boomers: Can My Eighties Be Like My Fifties?* (New York (NY) : Springer Publishing Company, Inc., 2005) : xi.

population, c'est l'éclatement généralisé et *permanent* de toutes les idées sur la durée de vie humaine qui appartiennent au passé » (c'est l'auteur qui souligne).³⁶⁹

La lecture de ces deux citations fait apparaître plus encore le rôle de meneurs que l'on octroie aux baby-boomers. On leur prête, en effet un rôle à part dans la société américaine : celui de guide menant les générations suivantes vers un avenir qu'ils auraient eux-mêmes façonné. On retrouve également, dans la première citation, l'idée d'une génération exceptionnelle, qui ne pourrait se contenter de « simplement vieillir ». C'est là encore un thème récurrent dans ces textes. Dans *Age Power*, par exemple, Dychtwald insiste sur l'anticonformisme de la génération, une qualité qu'il lie intimement à leurs capacités d'innovation. Il procède ainsi à faire la liste de tous ces domaines où leur impact s'apparente, selon lui, à une révolution : « Ils n'ont pas simplement porté des habits, ils ont transformé l'industrie de la mode. [...] Ils ne se sont pas simplement mariés, ils ont transformé les relations amoureuses et l'institution de la famille »³⁷⁰. L'implication sous-jacente est toujours la même, le vieillir n'est qu'un domaine parmi plein d'autres, où les baby-boomers font figures de pionniers.

Dans la deuxième citation, celle de David Cravit, c'est la notion d'« éclatement » (« *shattering* ») qui retient l'attention. Le terme implique que cette transformation du vieillir se fait avec une certaine force, une vigueur qui, semble-t-il, serait toute spécifique aux baby-boomers. Il convient dès lors de nous pencher un instant sur le terme qu'il emploie pour désigner ce « vieillir nouveau » et que nous lui empruntons ici, « *boomeraging* ». Le mot-valise, fondé sur l'association des mots « *boomer* » et « *aging* », fait apparaître un nouveau terme : « *raging* ». Le jeu de mot ne semble pas anodin, tant le livre de Cravit insiste sur l'énergie qui caractérise le vieillir des baby-boomers. L'exemple qu'il cite en tout début d'ouvrage, nous l'évoquions plus haut, est celui du chanteur anglais Mick Jagger. L'illustration qu'il choisit est une photographie de la star de rock 'n' roll en pleine performance, la bouche grand ouverte, les yeux fermés, et le visage couvert de sueur. Il décèle donc chez les baby-boomers une tendance à vieillir avec une certaine

³⁶⁹ « This is why BoomerAging is so important. It's not just a moderate trend, an interesting development affecting a particular segment of the population – it's a pervasive and *permanent* shattering of all past ideas of the human life span ». David Cravit, *op. cit.*, 32.

³⁷⁰ « Boomers didn't just wear clothes – they transformed the fashion industry. [...] They didn't just get married – they transformed relationships and the institution of the family ». Dychtwald, *op. cit.*, 69.

fougue, une sorte de « rage de vieillir ». Il est difficile alors ne pas y voir le lien direct qu'établit Cravit, et bien d'autres, entre l'adolescence des baby-boomers dans les années 1960 et leur vieillissement au détour du XXI^e siècle. Toute l'aura révolutionnaire de la génération se trouve mise au service de la célébration d'un vieillissement radical et décalé. Les années 1960 ont laissé l'image d'une génération de rebelles, engagés et téméraires dont la propension à bousculer les normes et remettre en cause les codes établis se reflète désormais dans leur refus de se plier au *statu quo* en matière de vieillissement.

Ce *statu quo*, quel est-il ? Il s'agirait d'une conception du vieillir appartenant au passé, dans laquelle les baby-boomers ne se reconnaîtraient pas, et qui, en quelque sorte, ne serait pas bien adaptée à cette génération exceptionnelle. Dans cette conception qu'ils considèrent dépassée, la période de la vieillesse s'apparente à un déclin inévitable qui touche à peu près tous les niveaux de la vie de l'individu. Au déclin des facultés physiques et mentales, s'ajoute la perte des principales fonctions sociales (retraite, syndrome du « nid vide », « *empty nest* »), et l'être vieux se réduit à une période de l'« avant-mort », ennuyeuse et triste. Voilà, dans les grandes lignes, ce que les baby-boomers se refusent à accepter.

L'intérêt qu'a suscité le sujet du vieillissement des baby-boomers n'est pas surprenant au vu de ce portrait d'adolescents ouvertement réfractaires à tout ce qui appartient au domaine du non-jeune. A la lumière de leur passé marqué par une obsession pour la jeunesse et une méfiance envers le monde adulte, le vieillissement des baby-boomers se teinte d'ironie. Le questionnement semble plus que légitime : comment la construction d'une identité si exclusivement conditionnée par l'appartenance à une classe d'âge, état temporaire s'il en est, a-t-elle pu être conciliée avec l'inévitable avancée en âge de la génération ? L'une des premières étapes dans la résolution du problème, fut de redéfinir la notion de jeunesse. Surtout, il fallut la dissocier de l'âge chronologique. A cet égard, Cravit explique : « [les baby-boomers] ne voient aucune raison de laisser leur âge chronologique déterminer leur âge mental ou émotionnel »³⁷¹. C'est bien ce à quoi Dychtwald faisait allusion aussi, lorsqu'il prédisait que la signification de « j'ai soixante ans » n'allait plus être la même une fois que les baby-boomers auraient transformé

³⁷¹ Cravit, *op. cit.*, 10.

l'expérience du vieillir. D'ailleurs, si l'on en croit un blog destiné aux « *aging hipsters* » que sont les baby-boomers, la prédiction de Dychtwald n'est pas loin de la vérité. Un article publié en 2007 se demande effectivement si la soixantaine n'équivalait pas la nouvelle trentaine : « *Sixty. The new thirty ?* »³⁷². Un ouvrage publié en 2009, quant à lui, affirme avec plus d'assurance : « *70 is the new 40* »³⁷³. Une génération ainsi définie par sa jeunesse insolente, si ouvertement revendiquée et récalcitrante à l'idée de faire partie du monde des adultes, était vouée à redéfinir le vieillir en ses propres termes, et à en revoir les implications culturelles et sociales.

La « nouvelle longévité », avec l'allongement et l'amélioration du vieillir qu'elle a engendrés, a déjà permis de nuancer la fataliste association entre vieillir et dégénérescence physique et mentale qui prévaut largement jusqu'au début du XXI^e siècle. Nous l'avons vu plus haut, le vieillir pour les baby-boomers ne s'annonce pas, comme c'était le cas par le passé, comme une période brève, marquée par la morbidité et l'approche imminente de la mort. Les baby-boomers ont à la fois le temps et l'énergie de faire du vieillir une période stimulante. Néanmoins, si la « nouvelle longévité » a changé les conditions du vieillissement, elle n'entraîne pas inévitablement un changement des attitudes et des comportements des personnes âgées. C'est là que la mentalité « à la boomer » prend toute son importance : il fallut que ce soit à cette génération d'Américains optimistes, capables et désireux d'innover, et soucieux de vivre au jour le jour, que soit accordée ce temps de vie supplémentaire. Ce sont eux, nous disent ces textes, qui ont su capitaliser sur cette chance d'une période de vieillissement plus longue et en meilleure santé.

L'une de leurs caractéristiques que nous évoquions plus haut était cette confiance en leur propre capacité à se forger l'avenir auquel ils aspirent, un aplomb qui ne les a pas quittés dans le vieillir et les conduit à « prendre en mains » leur propre vieillissement. Bon nombre d'observateurs soulignent cette notion de « prise en charge » active du vieillissement. La quatrième de couverture du livre que nous citons plus haut *70 is the new 40* promet à ses potentiels lecteurs qu'ils y trouveront le regain d'énergie nécessaire

³⁷² Blog intitulé « Aging Hipsters », accessible à l'adresse suivante :

<http://aginghipsters.perfect3.inetu.net/blog/archives/000458.php> (consulté le 14 janvier 2018).

³⁷³ Barbara Penn-Atkins, *70 is the New 40* (Tamarac (FL) : Llumina Press, 2009).

pour « passer à l'action » et « transformer la phase suivante de [leur] vie en une vie qui ait du sens »³⁷⁴. Il s'agit d'être un agent de son propre vieillissement et non plus seulement de le subir passivement. Ainsi, aux livres de développement personnel que les baby-boomers achetaient en masse dans les années 1970, se sont substitués les ouvrages vendant les recettes d'un vieillir optimal. Les baby-boomers, mettant un point d'honneur à faire valoir leur droit de profiter de la vie, d'assurer leur propre bien-être et de privilégier leur satisfaction personnelle, transforment ainsi le vieillir en une période exaltante, où de nouveaux rêves sont permis et où leur avancement personnel se poursuit. A la fin de son livre, Dychtwald rappelle à ses lecteurs qu'une vieillesse qui vaut la peine d'être vécue « doit idéalement être une période de continuel développement ... »³⁷⁵.

L'ancienne conception du vieillir dictait aussi aux personnes âgées de s'écarter du devant de la scène sociale et politique. Être vieux impliquait que l'on se retire du monde actif, et il était attendu des anciens, qu'ils laissent la place aux générations futures. Voilà encore un précepte qui, selon les textes « pro-boomers », ne plaît guère à la génération dont on n'a eu de cesse de dire qu'elle a « dominé la culture américaine depuis cinq décennies »³⁷⁶. Eux, qui se définissaient par leur appartenance à la jeunesse, leur vision du monde à la pointe de la modernité, et cette « insularité culturelle »³⁷⁷ qu'ils ont si fortement revendiquée, ont, selon un psychiatre spécialisé dans les problèmes de développement psychologique chez l'adulte, la plus grande difficulté à concevoir qu'ils frôlent désormais l'obsolescence, qu'ils deviennent, en fin de compte, ceux dont le monde va bientôt pouvoir se passer³⁷⁸. C'est ici leur égocentrisme qui est en cause, nous dit Cravit, car selon lui, la « génération moi », si habituée qu'elle est à s'entendre dire qu'elle est spéciale et qu'elle révolutionne l'Amérique, mettra tout en œuvre pour ne pas

³⁷⁴ Penn-Atkins, *op. cit.*

³⁷⁵ « ... and remember that in order to be worthwhile, old age should ideally be a time of continued growth ». Dychtwald, *op. cit.*, 233.

³⁷⁶ « ... the boomers have dominated American culture for five decades ». Dychtwald, *op. cit.*, 68.

³⁷⁷ Richie Lorber évoque son « insularité culturelle » : « my cultural insulation » dans Lorber et Fladell, *op. cit.*, 81.

³⁷⁸ « It's an important marker for this generation because it reminds them that they are now the ones closest to obsolescence, the ones the world can do without. » Roger Gould, cité dans Michele Willens, « When Did We Get So Old? », *New York Times*, (30 août 2014).

devenir « des seniors silencieux, passifs et impuissants »³⁷⁹. Au-delà de ces attitudes autocentrées, qui justifient selon nombres d'observateurs la détermination des baby-boomers à rester un groupe influent, il y a aussi le fait qu'ils seront la génération de citoyens américains âgés la plus nombreuses de l'histoire du pays. Forts d'un tel poids démographique, les baby-boomers seront donc moins à même de devenir une catégorie sociale minoritaire aisément évincée par les générations suivantes.

Ce refus de céder leur place s'exprime aussi dans le domaine du travail. Les baby-boomers, notent les différents discours positifs à leur égard, n'ont aucune envie de quitter le monde des actifs. On souligne inmanquablement la place centrale que tient l'activité professionnelle dans la vie des baby-boomers³⁸⁰. Le rapport Yankelovich annonce dès la fin des années 1990, que le regard que porte la génération sur la retraite, est radicalement différent de celui qu'avaient adopté leurs parents. Les contextes historiques qui ont vu évoluer chaque génération sont à l'origine de ces divergences d'attitudes et de comportements face au travail, et par extension, face à la retraite. Les parents des baby-boomers, que l'on appelle communément « *The Greatest Generation* »³⁸¹, ayant grandi dans l'Amérique de la Grande Dépression, ayant subi aussi les privations dues à la seconde guerre mondiale, ont développé une vision du travail comme moyen de survie. Il s'agit de se mettre à l'abri du besoin et d'assurer un avenir plus favorable à leur progéniture. A l'opposé, les baby-boomers, nous l'avons vu, ont été très tôt imprégnés d'une confiance en l'avenir, notamment en ce qui concerne les opportunités économiques qui s'offraient à eux. Ils auraient ainsi développé une approche plus latitudinaire du travail, l'intégrant à leur quête de réalisation et de satisfaction personnelles. Contrairement à leurs parents, les baby-boomers ne considèrent pas uniquement l'activité professionnelle comme l'assurance d'une sûreté financière, mais l'associent à leur vie sociale et à leur épanouissement personnel. Ils envisagent leur métier dans le cadre plus général d'une carrière, avec toujours, en trame de fond, la notion de

³⁷⁹ « It makes sense that the 'Me' generation is going to resist – as strongly as possible – letting old age turn them into a generation of quiet, passive, helpless 'seniors' ». Cravit, *op. cit.*, 10.

³⁸⁰ Goldsmith, *op. cit.*, 49.

³⁸¹ Tom Brokaw, *The Greatest Generation* (New York (NY) : Random House, 1998).

progrès qui leur est chère. Pour le baby-boomer, dont l'emploi sert souvent de fondation identitaire, la perspective de se retirer du monde des actifs n'est guère réjouissante³⁸².

C'est sur ce point précis que les défenseurs des baby-boomers s'opposent le plus fermement aux discours alarmistes des « colporteurs du désastre ». Ils leur reprochent notamment de ne pas prendre en compte la spécificité de la génération des baby-boomers et de les juger à l'aune d'attitudes et de comportements qui ne sont pas les leurs, mais ceux de la génération qui les précède, dont ils n'ont de cesse de se distinguer. Le concept des « années dorées » (« *the golden years* »), une période de vieillesse oisive, occupée par quelques loisirs, mais dépourvue de toute activité professionnelle dite productive, était l'apanage des parents des baby-boomers, qui considéraient les années de retraite comme une récompense au terme d'une vie passée à se sacrifier. Le scénario catastrophe repose sur l'idée que la génération la plus nombreuse de l'histoire du pays, profite égoïstement des longues « années dorées » que leur accordent la nouvelle longévité, et ce sur le dos de la population active. Or, nous disent les défenseurs de la génération, ce schéma ne correspond aucunement aux aspirations des baby-boomers. Non seulement témoignent-ils d'une certaine appréciation du travail, comme repère identitaire et moyen d'expression personnelle, mais en outre, ils seraient aussi récalcitrants à l'idée d'abandonner leurs prérogatives dans le monde actif, moteur d'une société tournée vers le progrès et la productivité. « Ils refuseront de se retirer, de s'en aller, et de tolérer qu'on les mette hors d'usage »³⁸³, nous dit Freedman qui s'est spécialement intéressé à la manière dont les baby-boomers transforment la période de la retraite. Inévitablement, on décèle dans ces textes des allusions à l'une des qualités intrinsèques des baby-boomers, à savoir une certaine présomption de leur propre importance. Cette qualité, ne s'atténuera pas dans le grand âge, semble-t-il, bien au contraire, elle sera même sans doute exacerbée face aux pressions grandissantes qui leur enjoindront à céder la place aux générations suivantes. Du moins, c'est ce qu'indiquent tous les ouvrages annonçant l'impact des baby-boomers sur la retraite.

³⁸² Yankelovich, *op. cit.*, 67 – 69.

³⁸³ « The boomers will not accept the old notions of laterlife and retirement – they will refuse to remove themselves, go away, or put up with being taken out of use », Freedman, *op. cit.*, 24.

Marc Freedman, que nous citons plus haut, est de ceux qui ont annoncé et capitalisé sur cette « réinvention » de la retraite. Néanmoins, dit-il, le mot est dangereux, tant la littérature sur les capacités de réinvention des baby-boomers est abondante ; dans les librairies, les « rayons consacrés au développement personnel sont pleins à craquer de livres incitant les baby-boomers à renaître, tels des Phoenix, des cendres de leur vie antérieure »³⁸⁴. L'entreprise n'est pas aussi aisée que le laissent croire ces ouvrages et va nécessiter, selon lui, que la société américaine dans son ensemble, sur le plan des institutions, de la politique, du marché professionnel et, surtout sur le plan culturel, soit transformée pour permettre aux baby-boomers de mettre en œuvre leurs capacités d'innovation dans le domaine de la retraite.

Freedman, est dévoué à la cause, puisqu'il a écrit plusieurs ouvrages sur ce qu'il appelle les « *encore careers* », qui se définissent comme une extension de la vie active de l'individu dans les années correspondant normalement à la période de la retraite à travers une nouvelle carrière. Mais il est loin d'être le seul. Déjà en 1997 le rapport Yankelovich annonçait que les baby-boomers, approchant l'âge de la retraite, « [allaient] chercher des chasseurs de têtes et des conseillers d'orientation pour les aider à trouver une deuxième carrière appropriée »³⁸⁵. Ken Dychtwald, à travers de nombreuses conférences et plusieurs ouvrages comme *Age Power*, par exemple, que nous avons déjà cité, a lui aussi démontré que la génération des baby-boomers allait revoir la période de la retraite qui pourrait vraisemblablement durer vingt à vingt-cinq ans. Il insiste sur le désir des baby-boomers de rester socialement engagés, intellectuellement stimulés, mais aussi sur les besoins financiers de ces derniers, car, rappelle-t-il, afin de réaliser ses rêves pendant les dernières décennies de sa vie, il faut des fonds. Tous ces critères conduiront les baby-boomers vieillissants vers une restructuration de la retraite qui, telle qu'elle se présente à la fin du XX^e siècle, ne sera plus adaptée à la génération des « nouveaux vieux ».

³⁸⁴ « The self-help shelves are crammed with books beckoning boomers to rise like phoenixes from the ashes of their earlier lives ». Marc Freedman, *The Big Shift, Navigating the New Stage beyond Midlife* (New York (NY) : PublicAffairs, 2011) : 45.

³⁸⁵ « They'll be looking to headhunters and career counselors to help them find the right second career ». Yankelovich, *op. cit.*, 69.

Au détour du XXI^e siècle, les baby-boomers s'apprêtent à devenir la population âgée américaine la plus nombreuse que le pays ait connue. Forts de leur supériorité numérique, ils ont aussi grandi et vieilli dans un contexte qui fut favorable à l'allongement de la vie et à l'amélioration des conditions du vieillir. La nouvelle longévité, avec ses avancées médicales et scientifiques, ainsi que les progrès sociaux qui ont accompagnés la deuxième moitié du XX^e siècle, notamment dus à la démocratisation de l'éducation, se conjuguent à l'ampleur de la génération pour donner lieu, au début du siècle suivant, à une population âgée plus imposante, mais aussi plus vigoureuse et diverse qu'aucune autre avant elle.

Traditionnellement, la société américaine a toujours favorisé la ségrégation de ses citoyens les plus âgés. Que ce soit sur le plan politique, économique ou social et culturel, le vieux était mis à l'écart, au profit du jeune. Les images âgistes du vieillir, qui prédominaient jusqu'au début des années 1980, soulignaient surtout les infirmités du grand âge, ses faiblesses et son impuissance. Dans sa course pour devenir la première puissance mondiale, l'Amérique semblaient peu encline à ralentir le rythme pour accommoder cette partie de la population qui ne participait plus activement à l'avancement de la nation. Il valait mieux, dans ce contexte, écarter la personne âgée de la scène publique et la laisser finir ses jours loin de l'agitation du monde moderne³⁸⁶.

Cette stratégie d'évincement, cependant, se révèle bien moins adaptée à la situation à laquelle les Etats-Unis font face au début du XXI^e siècle, alors que les baby-boomers renflouent les rangs des seniors. Il devient évident alors que le « tsunami grisonnant » des baby-boomers sera bien moins aisément écarté de la scène publique que les générations de vieux Américains précédentes, ne serait-ce que parce qu'il présente de tels effectifs. S'ajoute à ce facteur décisif, la perspective d'une vieillesse relativement vigoureuse et active que partagent la plupart des baby-boomers en passe de devenir sexagénaires, une certaine tendance au narcissisme et l'impression d'appartenir à une génération à part, dont le rôle est celui de meneur et dont l'influence au sein de la société américaine semble cruciale, et l'on peut voir se profiler un nouveau genre de population vieillissante intégrée, engagée et active.

³⁸⁶ Carole Haber, *op. cit.*, 125 – 129.

Le vieillissement des baby-boomers suscite, dès la fin du XX^e siècle, angoisses, ressentiment et paranoïa, et simultanément, enthousiasme, espoir et fascination. Jusque dans les années 1980, la santé fragile de la population âgée, ses difficultés à subvenir à ses propres besoins en raison de son incapacité à s'adapter aux réalités d'un monde qui n'est plus le sien, et le fait qu'elle ne représente qu'une proportion très réduite de la population américaine dans son ensemble, justifiaient, en quelque sorte, l'effort collectif de la nation nécessaire à supporter ce fardeau plus ou moins acceptable. Cependant, l'amélioration des conditions de vie des retraités américains et surtout de leur situation financière dans les années 1980 ainsi que le spectre d'une génération de baby-boomers vieillissants qui pèserait, par dizaines de millions et ce durant des décennies, sur les générations futures transformèrent les conceptions du vieillir généralement empreintes de compassion en un ressentiment généralisé à l'encontre de la personne âgée, devenue le symbole d'un fardeau autrement plus menaçant que par le passé.

Dans ce contexte peu favorable au vieillissement, les baby-boomers et leurs défenseurs ont développé une nouvelle approche du vieillir qui n'est pas sans rappeler leur transformation de l'être jeune, quelques décennies plus tôt. Les adolescents des années 1960, réticents à l'idée de faire partie un jour de la classe des « vieux », sont devenus, au détour du XXI^e siècle, des sexagénaires décomplexés et engagés dans une redéfinition du vieillir. Nous l'avons vu, les baby-boomers sont peu enclins à se laisser évincer. Entraînés à refuser les étiquettes et les rôles qu'on leur a assignés, versés dans l'art de la subversion et déterminés à changer ce qui ne leur convient pas, les baby-boomers défient, au travers du « vieillir nouveau », sujet que nous développerons plus en détail dans le chapitre à venir, les conceptions traditionnelles de la vieillesse. En effet, forts d'un passé d'activistes au service de la justice sociale, d'un tempérament impétueux doublé d'un engouement pour les causes défiant l'ordre établi, forts aussi de leur supériorité numérique et de leur accoutumance narcissique à une culture américaine qui leur fut dévouée depuis leur plus tendre enfance, ils n'allaient pas, passivement et en silence, assister à leur rétrogradation sociale et culturelle sous prétexte d'avoir vieilli.

V. LE « VIEILLIR NOUVEAU » :

DECONSTRUIRE, REPENSER, TRANSFORMER LE VIEILLIR

Nous avons jusqu'à présent examiné l'influence des baby-boomers dans la transformation des conceptions du vieillir qui marque le tournant du XXI^e siècle. Néanmoins, ce que nous appelons le « vieillir nouveau » nous semble être un mouvement de pensée qui dépasse le cadre du « *boomeraging* ». Si ce sont les baby-boomers qui en font la pleine expérience, ce ne sont pas eux qui ont initié le mouvement. Nous voudrions dans ce chapitre explorer plus en détail les différentes forces à l'œuvre dans ce phénomène qu'est le « vieillir nouveau », en nous penchant sur les différents discours que le mouvement a générés. Nous espérons ainsi poser ici quelques jalons pour notre étude du « vieillir nouveau » tel qu'il se manifeste dans le cinéma populaire de la période, sujet qui nous occupera dans les chapitres suivants.

Ce chapitre sera l'occasion d'explorer la vaste littérature sur le sujet. Nous nous plongerons ainsi dans des textes variés. Nous évoquerons par exemple des pamphlets d'auteurs féministes, des guides de vie pratiques promettant les clés d'un vieillir optimal, des blogs ou des publicités destinés aux « nouveaux vieux », et des textes issus du domaine de la gérontologie. Comme notre titre l'indique, il s'agira d'étudier la manière dont les différentes voix du vieillir ont exposé la nature construite du vieillir, qu'on a, selon elles, trop souvent réduit à un processus naturel de déclin, pour ensuite engager

une re-conceptualisation de que veut dire être vieux. Il faut garder à l'esprit que le « vieillir nouveau » se veut révolutionnaire en ce sens qu'il propose de délaisser un modèle du vieillir passé et qui eut cours pendant la plus grande partie de l'histoire humaine, pour s'adapter aux réalités d'une ère nouvelle, celle de la « nouvelle longévité ». Nous nous permettrons ensuite une incursion dans le domaine de la gérontologie sociale et présenterons les tenants et aboutissants de ce que certains gérontologues ont appelé le « *successful aging* ». Enfin, nous proposerons une étude de différents motifs rhétoriques récurrents dans ces textes et qui nous semblent significatifs des enjeux principaux que recouvre le « vieillir nouveau ».

L'objectif de ce chapitre est de montrer que le « vieillir nouveau » se réalise dans une cacophonie de voix diverses, celles de la féministe, du gérontologue, du publicitaire, du baby-boomer, du blogueur, de l'activiste qui toutes ensemble, sans pour autant réussir à atteindre l'harmonie parfaite, parviennent néanmoins à se rejoindre sur certains accords de base. Voyons donc quelles sont les ramifications de ce mouvement protéiforme, en commençant par nous pencher sur la période qui précède notre cadre chronologique, et qui a vu naître les premiers élans revendicateurs de certains seniors avant-gardistes.

1. PREMICES DU « VIEILLIR NOUVEAU »

Les années 1990 ont vu confluer tout un ensemble de forces qui ont permis de remettre en question l'idéologie du déclin. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous voudrions tout de même proposer un passage en revue de quelques-uns des événements, tendances ou textes que nous considérons comme les prémices du « vieillir nouveau ». En effet, il nous semble essentiel, afin de comprendre comment le « vieillir nouveau » a su se frayer un chemin sur les écrans hollywoodien, de nous pencher d'abord sur les forces principales qui ont conduit à ce mouvement, ces voix, qui de part et d'autre des Etats-Unis, ont initié cette « redécouverte » du vieillir et ont réussi à imposer de différentes manières, la diffusion d'une iconographie médiatique de la vieillesse plus positive. Depuis que le terme d'« âgisme » fut inventé en 1968 par le gérontologue Robert Butler et que ce dernier a mis en lumière cette forme de discrimination ciblant les seniors, nombreux sont les organismes et les mouvements qui ont tenté d'en contrer les effets. Nous proposons

ici un rapide et sélectif panorama de ces différentes forces qui ont servi à la fois de catalyseurs et de générateurs du mouvement du « vieillir nouveau ».

1.1. Les panthères grises, ou la vieillesse engagée

A cet égard, il nous faut mentionner ici le mouvement mené par les *Gray Panthers*. Bien que les années 1990 ne constituent pas la période la plus active des *Gray Panthers*, il nous a semblé essentiel d'évoquer rapidement les répercussions importantes qu'ont eues leurs actions contre l'âgisme. En 1970, l'activiste Maggie Kuhn, qu'on avait forcée à prendre sa retraite la même année, décida qu'au lieu de déballer la machine à coudre qu'on lui avait offerte en guise de cadeau de départ à la retraite, elle se lancerait dans la création d'un mouvement social destiné à promouvoir le vieillir et les personnes âgées et, surtout, à défendre leurs intérêts³⁸⁷. Contrairement à d'autres groupes comme l'AARP, puissant lobby que nous présenterons rapidement plus loin, les *Gray Panthers* n'ont eu qu'une influence politique limitée. Néanmoins, c'est dans le domaine de l'image du vieillir que le mouvement, qui a bénéficié d'une couverture médiatique importante, s'est distingué³⁸⁸.

Deux décennies avant que ne s'élèvent les premières voix du « vieillir nouveau », Maggie Kuhn et ses camarades « panthères » avaient déjà attiré l'attention du public sur les images stéréotypées et péjoratives de la vieillesse que l'on trouvait dans les médias et dans le monde de la publicité et en avaient proposé une révision positive. Selon les termes employés par Kuhn, les *Gray Panthers* « [étaient] là pour faire de la vieillesse quelque chose de beau, non pas quelque chose qu'il faut cacher, mais bien quelque chose qu'il faut déclarer et affirmer. » Le mouvement, selon elle, envisageait « la vie [comme] un continuum et le vieillir [comme] une période d'accomplissement, de croissance et de créativité constantes... »³⁸⁹. Les différents auteurs qui se sont penchés sur les *Gray Panthers* et sur l'impact du mouvement, leur attribuent en général le statut de précurseur de la

³⁸⁷ « 'They gave me a sewing machine,' she once recalled, 'but I never opened it. I was too busy.' » Maggie Kuhn, citée dans Robert Mcg. Thomas Jr. « Maggie Kuhn, 89, the Founder of the Gray Panthers, Is Dead », *New York Times* (23 avril 1995).

³⁸⁸ Andrew Achenbaum, *Crossing Frontiers*, (New York (NY) : Cambridge University Press, 1995) : 212.

³⁸⁹ « Now the Gray Panthers are out to make old a beautiful thing, not something to be hidden, but something to be declared and affirmed. [...] The thing that we're up to is that life is a continuum and age is a period of fulfillment, of continued growth and creativity... » Maggie Kuhn en 1972, citée dans Roger Sanjek, *Gray Panthers*, (Philadelphia (PA) : University of Pennsylvania Press, 2009) : XXI.

lutte anti-âgisme et du combat contre les perceptions négatives de la vieillesse et leur reconnaissent une influence certaine sur certains des auteurs, politiciens et activistes que nous considérons comme d'importants acteurs du « vieillir nouveau », tels que Betty Friedan par exemple, Fernando Torres-Gil, ou Ken Dychtwald.

C'est justement sur l'héritage que laisse derrière lui le mouvement que nous avons voulu revenir un instant. Les éléments majeurs qui constituent, selon nous, la contribution des *Gray Panthers* aux études du grand âge et à une tendance pro-vieillir sont au nombre de quatre. Premièrement, nous le disions à l'instant, le mouvement a, dès les années 1970, démontré le caractère trompeur et préjudiciable des représentations médiatiques du vieillir stéréotypées pour mieux les contester. En deuxième lieu, les *Gray Panthers* s'étaient donné pour mission de saper quelques-uns des mythes les plus répandus sur la vieillesse (le mot « mythe » est celui employé par Maggie Kuhn³⁹⁰) et dont découlaient, selon la fondatrice du mouvement, toutes les injustices sociales dont étaient victimes les personnes âgées. Ces mythes, que les « panthères » récusent et veulent contrer pourraient être résumés ainsi : la vieillesse est une maladie, elle est dépourvue d'intelligence, elle est aussi asexuée, inutile et impuissante. Troisièmement, le personnage de Maggie Kuhn, lui-même, est devenu le symbole d'une vieillesse insoumise, éloquente, et « piquante » (elle emploie le terme de « *zesty* »³⁹¹). En effet, se sont cristallisés autour de la figure de Maggie Kuhn la négation d'une image de la personne âgée faible, passive et ennuyeuse, le combat contre des prescriptions sociales injustes et le refus d'une ghettoïsation programmée de la vieillesse. Enfin, nous arrivons au quatrième point qui constitue sans doute la réussite la plus originale des *Gray Panthers* et qui est en cohérence avec le principe du mouvement qui tend à combattre la ségrégation des « vieilles personnes »³⁹². Cette réussite, c'est celle qui consiste à instaurer une coalition entre les jeunes et les vieux, et à faire du combat pour la justice sociale une coopération entre les générations. En effet, peu d'autres organismes consacrés à l'amélioration des conditions

³⁹⁰ Interview de Maggie Kuhn, menée par Ken Dychtwald en 1978 et publiée le 5 juillet 2012 dans le Blog de l'*Huffpost*. Ken Dychtwald, « Remembering Maggie Kuhn, Gray Panthers Founder on the 5 Myths of Aging », *Huffpost* (The Blog), (Juillet 2012). Accessible à l'adresse suivante : http://www.huffingtonpost.com/ken-dychtwald/the-myths-of-aging_b_1556481.html

³⁹¹ Maggie Kuhn citée dans Roger Sanjeck, *op. cit.* 236.

³⁹² Maggie Kuhn n'était pas en faveur de l'utilisation d'euphémismes tels que le terme « *senior citizen* », elle leur préférait le terme « *old person* ». Citée dans Ken Dychtwald « Remembering Maggie Kuhn », *op. cit.*.

du vieillir peuvent se vanter d'avoir tenu un tel engagement. L'AARP, par exemple, que nous nous proposons de présenter immédiatement, a souvent été perçue comme une force menaçant le bien-être d'autres générations au profit des intérêts de la population âgée.

1.2. Le monstre à plusieurs têtes : l'AARP ou la vieillesse puissante

La genèse de l'AARP est similaire à celle du mouvement des *Gray Panthers*, en ce sens que c'est, là encore, une femme d'action et de caractère retraitée qui, préoccupée par l'injustice sociale dont souffraient les personnes âgées aux États-Unis et par le manque de services qui leur étaient proposés, décida en 1947 de fonder une association afin d'y remédier. Bien qu'elle se soit initialement concentrée sur les besoins des enseignants retraités, avec la *National Retired Teachers Association*, Ethel Percy Andrus étendit son champ d'action à tous les retraités américains de 50 ans et plus, lorsqu'en 1958 elle collabora avec un jeune courtier en assurances du nom de Leonard Davis pour créer l'AARP.

Le sigle correspondait jusqu'en 1999 aux termes *Association for American Retired Persons*, mais a depuis été modifié pour mieux correspondre aux adhérents de l'association, dont plus d'un tiers à la fin des années 1990 étaient encore actifs. AARP resta l'appellation officielle, mais sans qu'elle ne fasse référence à des termes en particulier. Le motto « *Real Possibilities* » fut rajouté en même temps. Cette détermination à changer l'image de l'AARP n'est pas sans lien avec le vieillissement des baby-boomers. En effet, à partir de 1996, de plus en plus d'entre eux allaient passer la barre des 50 ans, et allaient donc devenir une part non-négligeable des membres de l'association. Afin de ne pas passer à côté de ce marché lucratif, l'organisation entreprit une importante opération de « *rebranding* », afin d'être plus en phase avec les « nouveaux vieux »³⁹³ qu'elle voulait séduire. Nous reviendrons plus précisément sur les différents changements qu'a effectués l'AARP dans cette démarche qui, selon nous, est très similaire à celle qu'Hollywood allait entreprendre quelques années plus tard. Mais d'abord, il s'agit de présenter succinctement l'AARP, et les missions que l'organisation se donne.

³⁹³ Robin Toner, « Ideas & Trends : AARP and the New Old; The Retirement Lobby Goes Va-Va-Boom! », *New York Times* (8 août 1999).

Il faut d'abord noter le poids de cette organisation qui n'a cessé, depuis sa création, de gagner en importance, jusqu'à devenir l'un des quatre lobbys politiques les plus influents à Washington³⁹⁴. Le pouvoir d'influence de l'association, ainsi que ses revenus annuels, dont une large partie est dédiée à la promotion de programmes politiques en accord avec ses principes, ont fait l'objet de nombreuses critiques. Il faut dire que l'AARP joue sur plusieurs plans à la fois, puisqu'elle est certes une organisation à but non-lucratif (un statut qui lui permet d'être exemptée d'impôts) mais elle engrange simultanément de hauts revenus grâce à différents organismes qui la composent. Toutes ces sous-organisations ont, chacune, un statut et des prérogatives différents : l'organisation principale reste l'AARP, Inc. dont « la mission [...] est de répondre aux besoins des personnes de 50 ans et plus, ainsi que de promouvoir leur indépendance, leur dignité, et leur raison d'être »³⁹⁵. On trouve aussi l'AARP Insurance Plan qui est, quant à elle, destinée à proposer des contrats d'assurance santé aux membres de l'association. On pourrait citer aussi la fondation AARP qui se consacre aux seniors les plus démunis et les aide à s'assurer l'essentiel, ou encore l'AARP Experience Corps dont le but est d'engager les personnes âgées dans des projets d'activités afin de démontrer l'importance des contributions des plus âgés ainsi que les bénéfices que peut en tirer la communauté³⁹⁶. Ce ne sont là que quelques exemples de sous-organismes rattachés à l'AARP, il en existe beaucoup d'autres, que nous n'aurons pas le temps de passer en revue.

Pour nombre d'observateurs, la diversité des domaines dans lesquels l'AARP assoit son influence est matière à controverse. Ken Dychtwald, un célèbre gérontologue que nous présenterons plus en détail plus loin, exprime sa réticence à l'égard de tant de pouvoir :

Pareille à une pieuvre aux mille tentacules, l'AARP tend ses bras pour exercer son pouvoir de multiples façons : en faisant du lobbying au Capitole, en organisant ou co-organisant des centaines de conférences et de réunions, en commanditant des milliers d'ateliers et de

³⁹⁴ Frederick R. Lynch, *One Nation under AARP: The Fight over Medicare, Social Security and America's Future* (Berkeley, Los Angeles (CA): University of California Press, 2011) : 2.

³⁹⁵ « The mission of AARP, Inc. is to meet the needs and promote the independence, dignity, and purpose of persons 50 and older ». Cité dans AARP, *Consolidated Financial Statements Together with Report of Independent Certified Public Accountants* (31 décembre 2015 and 2014), (consulté le 1^{er} juillet 2017).

³⁹⁶ *Ibid.*

programmes, en menant des recherches dans des dizaines de sujets liés au vieillissement, en conseillant les employeurs, en servant continuellement de « source » aux médias, et en mobilisant un activisme populaire capable d'entraver instantanément les efforts de ses opposants³⁹⁷.

Dychtwald est d'ailleurs loin d'être le seul à s'inquiéter de l'envergure de l'association qui est fréquemment comparée à un mammoth, un mastodonte ou un monstre géant³⁹⁸. Les deux points qui suscitent le plus de commentaires désapprobateurs sont d'une part la force de persuasion politique que représentent les millions de dollars que l'AARP consacre au lobbying, et d'autre part sa nature hybride et contradictoire d'organisation à but non-lucratif, qui se révèle justement un peu trop lucrative. Le rôle important que joue l'association dans la vie politique américaine est sujet à controverse. Par ailleurs, le nombre impressionnant de ses adhérents qui augmente sans cesse, lui octroie une légitimité de poids. En effet, les bilans financiers de l'AARP de 2000 recensent pas moins de 34 millions d'adhérents, ce qui la place au premier rang des associations du pays³⁹⁹.

L'étendue de son réseau d'influence, fait de l'AARP l'un des acteurs clés dans ce mouvement vers une transformation des perceptions du vieillir que nous tentons de jalonner ici. A travers le magazine de l'association connu, jusqu'en 2002, sous le nom de *Modern Maturity*, puis rebaptisé *AARP Magazine*, auquel s'ajoute aussi le *AARP Bulletin*, l'AARP bénéficie d'une plateforme de diffusion sans égale. En 2000, au moins l'une des deux publications avait été distribuée à 22 millions de foyers américains⁴⁰⁰, neuf ans plus

³⁹⁷ « Like a thousand-armed octopus, AARP reaches out to wield its power in countless ways: lobbying on Capitol Hill, hosting or cohosting hundreds of conferences and meetings, sponsoring thousands of workshops and programs, conducting research into dozens of aging-related subjects, advising employers, serving as an ongoing 'source' for the media, and mobilizing grassroots activism that can put an instant stranglehold on its opponents' efforts ». Ken Dychtwald, *Age Power*, *op. cit.*, 27.

³⁹⁸ Dans l'ordre : Barry Golson, *Gringos in Paradise, An American Couple Builds their Retirement Dream House in a Seaside Village in Mexico* (New York (NY) : Scribner, 2006) : 13. Tim Carney, « Wealthy AARP : One [of the] Country's Most Powerful Lobbies », *Human Events* (25 mars 2010), accessible à l'adresse suivante : <http://humanevents.com/2010/03/25/wealthy-aarp-one-countrys-most-powerful-lobbies/> (consulté le 1^{er} juillet 2017). Charles P. Blahous II, *Reforming Social Security, for Ourselves and our Posterity*. (Westport (CT) : Praeger Publishers, 2000) : 84.

³⁹⁹ L'AARP garda ce statut tout au long de la décennie. En effet, en 2010, un article paru dans le *Washington Business Journal* la plaçait toujours en tête de liste des associations les plus importantes du pays. Lindsay Smith, « Top of the List : Associations » *Washington Business Journal* (1^{er} novembre 2010).

⁴⁰⁰ AARP, « AARP 2000 Financial Statement » publié le 16 mars 2001 à l'adresse suivante : https://assets.aarp.org/www.aarp.org_/articles/aboutaarp/fin_full.pdf (consulté le 03 juillet 2017).

tard, ce chiffre était passé à 24,4 millions⁴⁰¹. Depuis 1984, les dirigeants du magazine de l'AARP, alors encore appelé *Modern Maturity*, avaient fait connaître leur refus de publier toute publicité qui ne correspondait pas à une image positive du vieillir. Les réclames pour des produits tels que les traitements contre les hémorroïdes, les médicaments laxatifs, les diverses protections pour contrôler les problèmes d'incontinence, les chaises roulantes, ou encore les crèmes antirides furent proscrites⁴⁰².

Si le magazine n'a pu tenir sa promesse d'une discrimination positive aussi catégorique⁴⁰³, la publication est néanmoins restée fidèle à ses principes et, au lieu de refuser ces publicités, en a simplement limité le nombre en favorisant, toujours, les publicités plus « enjouées »⁴⁰⁴. Dans un article du *Los Angeles Times*, le rédacteur en chef du magazine déclarait en 1991 « Nous voulons montrer le côté positif du vieillissement (...), et que l'on peut toujours avoir une vie active et réussie bien après avoir pris sa retraite »⁴⁰⁵. Ainsi, l'AARP, en accord avec les principes des *Gray Panthers*, avait déjà initié, dès le milieu des années 1980, une opération de censure des images négatives du vieillir pour les remplacer par des représentations plus optimistes, l'accent n'étant plus mis uniquement sur les maux du vieillir, mais aussi sur ses joies et plaisirs.

Enfin, il faut mentionner ici une dernière initiative de l'AARP qui touche, elle, spécifiquement au domaine du cinéma. En 2001, l'association, grâce notamment à l'apport financier de l'*AARP Magazine*, ou plus récemment, de la carte bancaire *AARP*

⁴⁰¹ Andrew Adam Newman, « A Magazine Now Tailored to the Not Necessarily Retired », *New York Times* (23 Août, 2010).

⁴⁰² Bruce Horowitz, « Modern Maturity Lets Some Ads Act Their Age », *Los Angeles Times* (17 janvier 1989).

⁴⁰³ D'après le même article paru dans le *Los Angeles Times* en 1989, les dirigeants du magazine eux-mêmes se sont rendu compte que, dépourvu de toutes ces publicités, le magazine donnait l'impression que « toute personne de 50 ans et plus, court le 400 mètres tous les jours et s'entraîne dans un club de remise en forme ». « The ads soon began to look like everyone over 50 runs the 440-yard dash every day or works out in a health club ». Robert E. Wood, alors rédacteur en chef du magazine, cité dans Horowitz, *op. cit.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ « We want to show the positive side of getting older (...) that people can still have active and successful lives well into retirement ». J. Henry Fenwick, rédacteur en chef de *Modern Maturity*, cité dans : Angella Johnson, « Magazine for Older Readers Looking Robust : Media: Modern Maturity, edited in Lakewood, has become the nation's largest circulation periodical by catering to the aging U.S. population », *Los Angeles Time* (03 novembre, 1991).

Credit Card, instaura une cérémonie de récompense appelée : *The AARP Movies for Grownups Awards*. Les films mis l'honneur par les différents prix sont ceux qui, pour paraphraser la page internet consacrée à la cérémonie, ont un intérêt pour les amoureux du cinéma avec un état d'esprit d'adulte. En d'autres termes, sont récompensés les films susceptibles de plaire aux adhérents de l'AARP, les Américains de 50 ans et plus. Bien qu'il ne fût pas aisé de lancer ce projet et d'attirer l'attention sur cette nouvelle cérémonie, l'événement a peu à peu pris de l'envergure vers la fin des années 2000. L'AARP peut désormais se vanter de faire se déplacer des célébrités hollywoodiennes telles que Meryl Streep, Michael Douglas, Sharon Stone, Morgan Freeman et même la star du hip-hop Justin Timberlake, certes un peu moins « adulte » que les autres mais non moins enthousiaste à l'idée de participer à l'événement⁴⁰⁶.

Bien que la cérémonie n'ait pas été très populaire au début de la décennie qui nous intéresse, l'initiative en elle-même et l'ampleur que l'événement a graduellement prise reflètent, selon nous, les premiers liens qui se tissent entre Hollywood et la population américaine vieillissante. L'instauration des *AARP Movies for Grownups Awards* était un message très clair à l'égard de l'industrie hollywoodienne : la demande de films, d'histoires et de personnages auxquels la population âgée pourrait s'identifier, était bien réelle. Et la tenue d'un tel événement, soutenu par l'AARP dont le poids numérique et financier n'était plus à prouver, avait fait paraître cette demande plus tangible et, peut-être, plus immédiate.

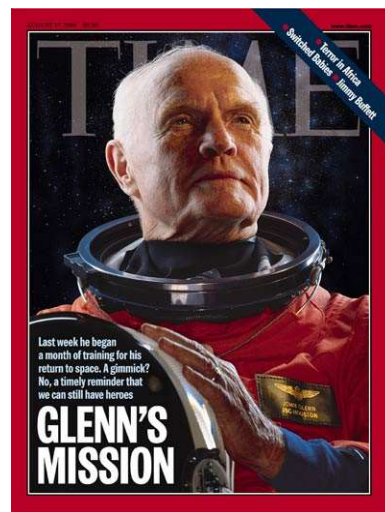
1.3. Septuagénaire en orbite : John Glenn ou la vieillesse héroïque

Les batailles remportées par les *Gray Panthers* et l'AARP ne figurent pas seules au nombre des différents éléments qui ont conduit, selon nous, au mouvement du « vieillir nouveau ». Nous pourrions citer, entre autres, le coup médiatique que fut le voyage dans l'espace de l'astronaute et sénateur John Glenn en octobre 1998. A l'âge de 77 ans, Glenn devint la personne la plus âgée à aller dans l'espace. La couverture du 17 août 1998 de *Time Magazine* présente l'astronaute vêtu de sa combinaison spatiale, la tête haute et le regard déterminé, dirigé, semble-t-il, vers de nouveaux horizons à explorer. Sur fond de

⁴⁰⁶ <http://www.aarp.org/entertainment/movies-for-grownups/annual-film-awards/>, (consulté le 04 juillet 2017).

ciel galactique se découpe la silhouette du héros, dont la mission, si l'on en croit la une du magazine, dépasse le simple fait d'aller dans l'espace. D'après le sous-titre, l'aventure de Glenn tombe à point nommé pour rappeler à l'Amérique, qu'il existe encore des héros. Il s'agit donc de restaurer la foi des américains, en leur capacité à produire des héros.

Ce propos quelque peu pessimiste est à remettre dans le contexte politique mouvementé de l'année 1998. En effet, l'administration Clinton se trouvait depuis le début de l'année aux prises avec le scandale Lewinski, et la date de publication de ce numéro coïncide avec le jour



John Glenn, 77 ans, en couverture de *Time Magazine*, 17 août 1998.

où le président Clinton passait devant le Grand Jury pour s'expliquer plus avant sur sa liaison extraconjugale. Dans ce contexte, la main gauche de Glenn qui repose sur le scaphandre et surtout son alliance ainsi mise en évidence au premier plan, sont à mettre en relation avec le texte. Le héros vieillissant, non seulement symbole de courage, de détermination et de persévérance, apparaît aussi comme le sauveur de la famille américaine, mise en péril par le scandale qui entachait la présidence. De janvier à novembre 1998, l'aventure spatiale de John Glenn fit l'objet d'une importante couverture médiatique. Rien qu'en octobre 1998, l'astronaute figura en couverture de *Newsweek*, qui annonçait « une nouvelle mission pour John Glenn », et de *Life Magazine*, qui le nomma « le dernier héros »⁴⁰⁷.

Les différents articles insistaient aussi sur les contributions de Glenn aux recherches gériatriques. En effet, Glenn avait pour mission de se prêter à quelques expériences pendant son voyage dans l'espace. Le but de ces tests était de comparer les effets corporels du vieillissement aux effets que subissait le corps humain lors d'un séjour dans l'espace, afin de permettre des avancées dans le domaine de l'allongement et de l'amélioration du vieillir. Ainsi, ce sont là plusieurs éléments de l'âgisme de compassion qui se trouvèrent remis en question par l'aventure de John Glenn : tout d'abord, la prouesse physique que représente un tel voyage remet en cause l'idée d'une corporalité

⁴⁰⁷ « Back Into Space », *Newsweek* (26 octobre 1998) et « The Last Hero, John Glenn flies US Back to Space », *Life Magazine*, (octobre 1998).

fragile et faible. Ensuite, les qualités d'apprentissage et d'adaptation nécessaires à la préparation du voyage, et dont Glenn a fait preuve, sont difficilement conciliables avec l'image du vieillard têtue, incapable de progresser et de comprendre les nouvelles réalités d'un monde qui le dépasse. Enfin, le mythe de la vieillesse inutile, est contredit par les apports de Glenn aux sciences du vieillissement. Dans l'ensemble, l'événement en lui-même et la couverture médiatique dont il a bénéficié, ont imposé une nouvelle image du vieillir, héroïque fort et productif ⁴⁰⁸.

1.4. Dychtwald, gérontologue, showman et prophète

Ken Dychtwald est une autre de ces voix qui s'élevèrent contre le vieillir-déclin dans les années 1990. Le poids de son travail sur le vieillir des baby-boomers est indéniable, tant toute recherche sur le sujet nous amène inévitablement à consulter l'un de ses nombreux ouvrages (tels que *Age Wave* (1989) ou *Age Power* (1999) par exemple), à écouter l'une de ses communications, ou encore à visiter le site de son entreprise *Age Wave* qui offre des services aussi divers que des programmes éducatifs sur les implications du vieillissement de masse sur la société, la publications d'ouvrages sur le vieillir, ou encore, pour citer le site internet, « des communications d'envergure internationale qui éduquent, stimulent, motivent et divertissent » ⁴⁰⁹. Nous ne pourrions examiner le personnage de Dychtwald et sa contribution au mouvement du « vieillir nouveau » dans les détails. Il s'agit néanmoins de le présenter succinctement afin de montrer l'étendue de son influence dans le domaine.

En effet, au-delà de son statut de psychologue, Dychtwald apparaît comme une sorte de gourou des baby-boomers vieillissants à qui il adresse, depuis le début des années 1990, ses recommandations, ses mises en garde et ses discours d'encouragements et de motivation. Devenu gérontologue par hasard, après une expérience révélatrice au sein

⁴⁰⁸ La couverture médiatique de l'aventure de Glenn a fait l'objet d'une étude de cas dans : Michael L. Hilt, Jeremy H. Lipschultz, *Mass Media on Aging population, and the Baby-Boomers* (New York (NY) : Routledge, 2013 (1^{ère} édition, 2005)) : 57 – 60. La couverture de *Time Magazine* que nous avons choisi de présenter ne figure pas parmi celles sélectionnées par Hilt et Lipschultz.

⁴⁰⁹ « World-class presentations that educate, stimulate, motivate and entertain ». Citation tirée du site internet de *Age Wave*, (consulté le 24 juin 2017).

du projet *SAGE*⁴¹⁰ (*Senior Actualization and Growth Exploration*) qui lui fit prendre conscience de l'importance d'étudier le vieillir et de ce qui pouvait être mis en œuvre pour le transformer, Dychtwald devint le porte-parole d'une sorte de gérontologie sociale positive qu'il s'emploie depuis lors à populariser grâce, notamment, à son entreprise *Age Wave*.

Son image publique, à elle seule, mérite que l'on s'y attarde un instant. En effet, il se présente comme « expert éminent du vieillissement et visionnaire spécialisé dans les conséquences de la révolution de la longévité sur les modes de vie, le marketing et dans les domaines de la santé et du travail »⁴¹¹. Les différents articles de presse qui lui sont consacrés lui attribuent aussi inmanquablement ce statut d'autorité en matière de vieillissement. Si l'on en croit toute la littérature qui l'entoure, il est avant tout un « prophète », un terme récurrent dans les textes à son sujet. En effet, annonceur du vieillissement de la population et des possibilités et défis que ce phénomène entraînera, Dychtwald est par exemple proclamé « prophète de l'explosion du vieillissement »⁴¹² par *Forbes Magazine* en 2011. On souligne, dans ces textes, son « expertise » dans le domaine du vieillissement et ses capacités de visionnaire, deux qualités qui lui permettent d'anticiper les effets du vieillissement des baby-boomers et auxquelles s'ajoute une troisième qualité essentielle à tout « prophète » : le charisme d'un orateur convaincant.

Les commentateurs de ses prestations sont unanimes et soulignent « son magnétisme » et ses talents de « *showman* ». A ce propos, un journaliste de *Inc. Magazine* déclare en 1988 : « sur la scène, Dychtwald est le maître »⁴¹³ et, plus de 15 ans plus tard,

⁴¹⁰ Sage est un projet de recherches sur la santé des personnes âgées mené à Berkeley dans les années 1970, et dont Dychtwald fut co-directeur entre 1974 et 1979. L'objectif de SAGE était de prouver l'intérêt, pour la population âgée, de prendre part à des activités ciblant le bien-être mental et corporel, telles que le yoga, l'aérobic et la médiation. Selon Dychtwald, les résultats du projet furent impressionnants. Témoin privilégié de la « métamorphose » dont la plupart des sujets âgés ont fait l'expérience, et fort de cette proximité avec un grand nombre de seniors, Dychtwald aurait développé dès lors une fascination pour le vieillir et un intérêt pour les différentes manières de l'améliorer.

⁴¹¹ « Over the past 35+ years, Dr. Ken Dychtwald has emerged as North America's foremost aging expert and visionary regarding the lifestyle, marketing, healthcare and workforce implications of the longevity revolution ». Tiré du site internet *Age Wave* accessible à l'adresse suivante : <http://agewave.com/what-we-do/keynote-presentations/> (consulté le 24 juin 2017).

⁴¹² Nicholas Varchaver, « Pitchman for the Gray Revolution », *Fortune Magazine* (11 juillet 2005).

⁴¹³ Curtis Hartman, « Redesigning America », *Inc Magazine* (1 juin 1988).

en 2005 un article de *Fortune Magazine* le décrit en ces termes : « il bouillonne de charisme et d'énergie »⁴¹⁴. Et pour cause, c'est peut-être là l'élément qui en fait un gérontologue à part. En effet, c'est au travers de ses nombreuses présentations orales, dont la plupart sont très médiatisées, publiées sur *YouTube* et donc facilement accessibles, que Dychtwald se pose en beau-parleur de la gérontologie, un statut auquel peu d'autres chercheurs appartenant au domaine peuvent prétendre. Enfin, il ne faut pas oublier son statut d'homme d'affaires. C'est toujours en tant que PDG de son entreprise que Dychtwald est invité à communiquer, et ses talents de visionnaire sont employés surtout à des fins commerciales. En effet, le plus souvent, ce dernier dispense son savoir sur le vieillissement dans le but de guider les entreprises vers des stratégies de marketing plus adaptées à ces nouveaux marchés qui découlent du phénomène du vieillissement nouveau. Dychtwald et *Age Wave* plus largement se posent en experts marketing, spécialisés dans ce nouveau marché en pleine expansion et peu connu des professions de la vente et du marketing. Ainsi, l'annonciateur de la révolution du vieillir est surtout précurseur d'une prophétie commerciale ; il tire augure du vieillissement nouveau pour présager, en fait, de l'émergence d'un *marché* nouveau.

Cette tendance à la commercialisation du « vieillir nouveau » que Dychtwald adopte très explicitement, n'entame en rien son pouvoir d'influence, bien au contraire. Au travers de ses conférences, il attire l'attention sur la population vieillissante qui constitue le nouveau public à cibler en insistant surtout sur les spécificités de ce public, qui ne saurait répondre à l'appel de produits destinés aux seniors tels qu'on les envisageait par le passé. Le message général est assez simple : une exploitation lucrative de ce nouveau marché passera obligatoirement par la reconnaissance d'un nouveau modèle de vieillissement et la clé serait donc de repenser les produits en fonction de ces « nouveaux vieux », de leurs besoins et de leurs attentes. Comme l'a souligné un journaliste de *Fortune Magazine*, le nombre des différentes fonctions que campe Dychtwald n'a d'égal que le nombre de traits d'union nécessaires à toutes les évoquer : « de psychologue-gérontologue-instructeur de yoga, il est devenu auteur-conférencier-consultant-démographe-futurologue-entrepreneur et gourou spécialisé dans le développement

⁴¹⁴ Susan Adams, « The Prophet of the Coming Aging Boom », *Forbes Magazine* (19 octobre 2011).

personnel »⁴¹⁵. Émergeant dans les années 1990 comme un expert du vieillissement, Dychtwald réussit, au fur et mesure de sa carrière, à asseoir son influence dans toute une variété de domaines, que ce soit dans les cercles de la gérontologie, le monde des affaires, sur la scène politique ou dans les médias.

Voici donc quelques-uns des acteurs et des mouvements qui ont, selon nous, ouvert la voie au mouvement du « vieillir nouveau » tel qu'il apparaît dans les années 1990 et se concrétise une décennie plus tard. Comme nous le disions en introduction de cette sous-partie, ce n'est là qu'un passage en revue sélectif de ces forces à l'œuvre dans cette phase initiale du mouvement de redéfinition du vieillir. L'objectif de cette première sous-partie était de montrer, au travers de quelques exemples marquants, comment l'Amérique des années 1990 était devenue un terrain fertile où le mouvement du « vieillir nouveau » allait pouvoir prendre racine. Il s'agit désormais de nous concentrer sur des écrits, des personnages et des tendances qui selon nous s'inscrivent, eux, directement dans le mouvement du « vieillir nouveau ». Nous nous concentrerons donc désormais sur ces textes qui ont contribué à bousculer les préjugés péjoratifs liés à l'âge, et en proposer une nouvelle définition.

2. EXPOSER LE VIEILLIR FABRIQUE

Cette tendance à revoir le vieillir en des termes positifs a pris plusieurs directions différentes. Néanmoins, il est remarquable que malgré une grande variété de discours, de voix, de commentateurs de tous horizons, ils s'accordent tous sur le point de départ qui sous-tend toute entreprise de réinvention du vieillir. La première étape de ce processus de redéfinition, consiste à exposer la nature construite du vieillir. Le postulat de départ se résume ainsi : « l'âge et le vieillissement sont construits par la culture et peuvent donc être critiqués et reconstruits »⁴¹⁶. Nous nous intéresserons donc, dans un premier temps, à cette idée très répandue dans les écrits du « vieillir nouveau », selon

⁴¹⁵ « Along the way, he became possibly the longest hyphenate in history: a psychologist-gerontologist-yoga-practitioner-turned-author-speaker-consultant-demographer-futurist-entrepreneur-self-help-guru ». Varchaver, *op. cit.*

⁴¹⁶ Margaret M. Gullette, *Aged by Culture*, *op. cit.*, 13.

laquelle il faut révéler la nature fabriquée du vieillir et à la fois mettre en lumière et dénoncer les différentes forces qui l'ont construit en termes négatifs.

2.1. La vieillesse mystifiée

Nous l'évoquons plus haut, le « vieillir nouveau » s'apparente à une conception de la vieillesse positive et optimiste qui veut prendre à contre-pied une vision du vieillir traditionnelle et plus généralement admise, considérée par les adeptes du « vieillir nouveau » comme dépassée, péjorative et alarmiste. Nous l'avons vu, nombre de critiques ont dénoncé cette vision démodée. L'une des précurseurs en la matière n'est autre que Betty Friedan qui avait marqué les consciences au début des années 1960 avec son ouvrage féministe *The Feminine Mystique*.

En 1993, Friedan, alors âgée de 72 ans, publia un recueil de ses observations sur la vieillesse et, déjà, déplora ce que la société américaine en avait fait : un problème social. Ainsi elle fait le constat suivant :

Envisager le vieillir uniquement comme un déclin de la jeunesse, nous amène à faire du vieillir un problème en tant que tel – et nous dispense de faire face aux vrais problèmes qui nous empêchent d'évoluer et de mener une vie continuellement active, productive et utile.⁴¹⁷

Ainsi, voici résumés en quelques mots les enjeux du « vieillir nouveau ». En tout premier lieu, il s'agit donc d'un combat contre une certaine conception du vieillir et de l'être vieux. Friedan évoque un problème de *perception* (« *seeing* » traduit ici par « envisager ») qu'elle dénonce comme étant la raison principale de ce manque d'opportunités qui caractérise le vieillir. Cette perception, dit-elle, n'est pas l'apanage des jeunes, elle est si profondément ancrée dans les consciences qu'elle touche aussi les personnes vieillissantes. Celles-ci, tout autant que les non-vieux, partagent et alimentent des stéréotypes négatifs liés au vieillir, et l'idée communément admise selon laquelle la vieillesse équivaut à une période de la vie humaine inéluctablement marquée par la maladie, la souffrance, et la misère, l'est tout autant au sein de la population âgée. En

⁴¹⁷ Betty Friedan, *The Fountain of Age* (New York (NY): Simon & Schuster, 1993) : 62 « Seeing age only as decline from youth, we make age itself the problem – and never face the real problems that keep us from evolving and leading continually useful, vital, and productive lives ».

acceptant cette perception, « nous finissons par créer et renforcer les conditions de notre propre dépendance, notre impuissance, notre isolation et même notre sénilité. »⁴¹⁸

Dans une démarche très similaire à celle qui sous-tendait son ouvrage féministe publié trois décennies auparavant, Friedan tente de « démystifier » le vieillir en exposant cette perception erronée qui, selon elle, n'a d'états que notre peur du vieillir et notre obsession pour la jeunesse. Elle dénonce surtout ce qui se trouve à l'origine du vieillir négatif : une définition par ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire, la jeunesse. La création d'un vieillir négatif repose, dit-elle, sur une appréciation faussée du vieillir due au fait qu'on ne pense le vieillir que relativement à la jeunesse. Cette dernière est idéalisée tant et si bien, que ce qui est considéré comme son opposé, est inévitablement teinté péjorativement.

On est tenté d'avoir recours à une analogie pour résumer le constat que fait Betty Friedan, et le domaine de la photographie semble en offrir un exemple intéressant. Le vieillir négatif apparaît en fait comme l'épreuve photographique négative d'un cliché surexposé. En effet, si le vieillir est perçu comme le revers de la jeunesse, la perception négative du vieillir fait face à une caractérisation trop positive de l'« être jeune ». Ainsi, le cliché surexposé met trop en lumière l'objet photographié – la jeunesse – et c'est le tirage négatif, où les zones d'ombres et de lumières sont inversées, qui révèle le vieillir ; celui-ci, du fait de la surexposition originale, est par conséquent presque entièrement dépourvu de zones de lumière. C'est ainsi que se présente la perception négative du vieillir. La solution que propose Friedan est une redéfinition du vieillir par ce qu'il est. Ainsi, pour filer notre analogie, il faudrait selon Friedan, photographier le vieillir en lui-même au lieu de ne le représenter que comme l'envers de la jeunesse.

2.2. Contre l'idéologie du déclin

D'autres observateurs, comme Margaret Morganroth Gullette par exemple, ont imputé la construction et la diffusion de ce vieillir négatif à la culture âgiste dont il est dangereux, selon elle, de sous-estimer l'influence. Si Friedan parle de perceptions erronées, Margaret Gullette choisit, quant à elle, de parler d'une *idéologie* ou d'une *narration* du déclin (« *ideology*

⁴¹⁸ Friedan, *op. cit.*, 62.

of decline », « *narrative of decline* »). Elle rejoint Friedan sur plusieurs points, notamment sur la prépondérance néfaste d'une « idéologie » fondée sur une obsession de la jeunesse. Le vieillir aux Etats-Unis, constate-t-elle, revient à dépouiller l'individu de son identité (« *identity stripping* »). Ainsi perçu, le vieillir devient « l'histoire » d'une perte. Il se résumerait alors à tout ce qui a été perdu, en somme, toutes les « qualités » qui sont associées à la jeunesse : « la beauté, la santé, la créativité, l'intelligence, le charme, l'éloquence, l'efficacité, et encore mieux, un avenir prometteur »⁴¹⁹.

Le mot « narration » renvoie à nouveau à la notion de construction, et l'auteur souligne bien sa nature fictive : l'idéologie du déclin, dit-elle, est une invention humaine qui, par conséquent, peut être contrée ⁴²⁰. Dans son ouvrage *Aged by Culture* elle définit l'idéologie du déclin comme étant un ensemble de manifestations qui créent chez les individus la peur ou le mépris pour le vieillir, ainsi qu'un certain « désespoir » (« *hopelessness* ») à l'idée d'avancer en âge. L'idéologie du déclin, dit Gullette, peut toucher tout individu, à n'importe quel âge. Elle insiste surtout sur la prévalence et le pouvoir insidieux de cette « narration du déclin » dont elle avait observé qu'elle « impliquait des habitudes de pensée inconscientes » et qu'elle touchait à tous les aspects de l'identité d'un individu. Elle avait noté aussi que cette idéologie était « soutenue par les institutions et par le dollar » ⁴²¹. Plusieurs phénomènes ont, selon elle, conduit à construire une « anxiété de l'âge ». Parmi ces phénomènes, elle évoque l'accélération du rythme de vie qui a instauré l'idée selon laquelle le temps est une ressource rare, elle mentionne aussi une propension généralisée à la nostalgie qui met (trop) la jeunesse à l'honneur, ou encore la délimitation de plus en plus stricte et catégorique des différents groupes d'âges qui justifie et promeut une culture et un marketing toujours plus ciblés démographiquement. Enfin, elle ne néglige pas non plus l'importance de facteurs historiques, tels que la modernisation et l'urbanisation de l'Amérique au début du XX^e siècle, qui ont engendré une culture de dénigrement de la vieillesse ⁴²².

⁴¹⁹ Gullette, *Aged by Culture*, *op. cit.*, 130.

⁴²⁰ Margaret Morganroth Gullette, *Ageism, Fighting the New Ageism in America* (Chicago (IL) : The University of Chicago Press, 2011) : 223.

⁴²¹ Gullette, *Aged by Culture*, *op. cit.*, 28.

⁴²² *Ibid.*, 29 – 36.

Tous ces phénomènes contribuent à favoriser l'omniprésence et la perpétuation de la « narration du déclin » dans la culture qui force, de manière insidieuse, tout individu issu de cette même culture, à ne regarder le vieillir qu'au travers d'un filtre négatif. A cet égard, Gullette s'inquiète de l'ampleur des dégâts que la société américaine et les préjugés âgistes qu'elle véhicule peuvent causer sur sa propre petite fille, alors encore jeune enfant. Elle craint cet impact social et culturel qui « contaminera son imagination, endommagera ses perceptions, et corrompra ses attentes et ses espérances. (...) Il se pourrait qu'elle aussi réprouve à tort son avancée en âge. »⁴²³ Le vieillir-déclin est donc un héritage social, dont il faut se départir pour permettre l'existence d'une vieillesse nouvelle qui laisse la place à l'évolution.

La première étape, nous dit Gullette l'activiste, est de prendre conscience de l'existence de ces phénomènes et de l'idéologie dominante qui nous enseigne à redouter et déprécier le vieillir. Dès le deuxième chapitre, Gullette met en garde ses lecteurs : en lisant son ouvrage, ils vont devoir faire preuve d'autoréflexivité. Elle les incite à se demander dans quelle mesure le déclin fait partie de leur propre conception du vieillir :

Le déclin a-t-il envahi vos plaisanteries, votre vocabulaire, votre autobiographie secrète ? S'est-il insinué dans votre vision, en « vieillissant » ces parties de votre corps qu'un feutre magique a teinté de vulnérabilité et en rendant invisibles ces parties de votre corps inchangées ou améliorées ? Et avez-vous pensé que tout cela est « naturel » ?⁴²⁴

En encourageant ses lecteurs à enquêter sur leur propre exposition et acceptation du vieillir-déclin, elle s'inscrit directement dans la mouvance du « vieillir nouveau » qui veut souligner que le vieillir négatif est fabriqué, largement diffusé et trop facilement accepté. La dernière question qui figure dans la citation mise en exergue ici, soulève un point important : le vieillir tel qu'il se présente dans les sociétés occidentales au tournant du XXI^e siècle, est perçu comme un processus « naturel ». Voilà encore une présomption, qui dans le « vieillir nouveau », se voit invalidée.

⁴²³ « It may taint her imagination, damage her perceptions, and spoil her expectations of life (...). She too may erroneously blame her own aging ». Gullette, *Age-wise, op. cit.*, 6.

⁴²⁴ « Has decline invaded your jokes, your vocabulary, your secret autobiography ? Has it leached into your vision, 'aging' those parts of your body that have been highlighted by magic marker as vulnerable and making those other unchanged or improved parts invisible ? Have you thought all this was 'natural' ? ». Gullette, *Age-wise, op. cit.*, 33.

2.3. Déconstruire le vieillir

En effet, le « vieillir nouveau » s'inscrit en faux contre la théorie qui réduit le vieillir à un processus naturel de détérioration. A cet égard, on pourrait citer les professeurs Kenneth J. Gergen et Mary M. Gergen que nous citons en introduction, et qui voient le vieillir comme une *construction sociale*. D'un point de vue constructiviste, expliquent-ils dans leur article intitulé *New Aging*⁴²⁵, le vieillir n'est ni plus ni moins qu'une fabrication qui tire son origine des systèmes relationnels humains. En d'autres termes, le vieillir et les notions qu'on lui associe sont issus d'une configuration sociale spécifique. L'approche constructiviste remet en cause le statut de phénomène naturel que le vieillir s'est vu attribuer et en expose les origines, déterminant ainsi les différents contextes, sociaux et historiques qui ont contribué à faire du phénomène ce qu'il est. Dans cette optique, le vieillir est contingent et la corrélation si largement acceptée et si rarement contestée entre vieillesse et notions de déclin ou de détérioration, apparaît plus comme un fait social, qu'une réalité naturelle.

L'une des forces qui a participé à créer et justifier le vieillir-déclin, n'est autre que le discours scientifique sur la fin de vie. A nouveau, l'approche constructiviste est utile, puisqu'elle envisage la littérature scientifique comme une autre construction sociale. Les conclusions scientifiques, ne sont autres que le fruit d'une collaboration d'un groupe d'individus qui appréhende l'objet étudié en étant tout autant, que d'autres, influencé par les valeurs et présomptions que supporte la culture dont ce groupe est issu. Ainsi, la littérature scientifique peut être envisagée, dans cette optique, comme un phénomène social parmi d'autres.

Selon l'historienne Carole Haber, les différentes professions qui se sont posées en « spécialistes » de la vieillesse au cours du XIX^e siècle, bien qu'appartenant à de nombreux domaines différents (travailleurs sociaux, médecins, entrepreneurs, etc...) partageaient une conception du grand âge qui « uniformément insistait sur ses infirmités et ses limites »⁴²⁶. Profitant d'un statut devenu de plus en plus respectable au fil du temps,

⁴²⁵ Kenneth J. Gergen et Mary M. Gergen, « The New Aging : Self-Construction And Social Values » dans K. Warner Schaie et J. Hendricks (éd.), *The Evolution Of The Aging Self: The Societal Impact On The Aging Process* (New York (NY) : Springer, 2000) : 281-306.

⁴²⁶ Haber, *op. cit.*, 4.

celui de professionnel de la vieillesse ou de scientifique spécialisé dans la vieillesse, ces métiers imposèrent un certain discours sur la sénescence qui l'assimilait inévitablement à une période de dépendance et de maladie. Selon ce discours la vieillesse faisait de l'individu âgé un membre de la société inutile et suranné. Ainsi dépourvu de toute capacité de contribution à la société, le senior se vit par conséquent écarté de l'agitation du monde des non-vieux, pour le bien de la société, comme pour le sien.

De plus, vers la fin du XIX^{ème} siècle, les médecins qui se spécialisèrent dans l'étude des processus physiologiques du vieillir associèrent ces derniers à la morbidité. En effet, les différentes conclusions scientifiques sur la vieillesse soulignaient une équivalence entre sénescence et maladie. Le vieillir étant considéré comme un état maladif, de ceux dont on ne guérit pas d'ailleurs, l'institutionnalisation de la personne âgée et la médicalisation systématique du vieillir s'en trouvaient toutes deux justifiées. A nouveau la solution aux problèmes spécifiques du grand âge semblaient être la ségrégation de la personne âgée. Pour Carole Haber, ces professions émergentes ont défini les règles et critères de classification qui ont depuis déterminé qui était « trop âgé » (les termes utilisés par l'historienne sont « *overaged* » ou « *superannuated* ») pour être utile à la société ⁴²⁷.

Gergen et Gergen mettent en garde contre ces discours qui bénéficient d'une légitimité peu contestée et, par conséquent, d'une adhésion quasi-inconditionnelle du public. Ils soulignent aussi leur tendance à la *naturalisation* du vieillir. Ce mécanisme qui consiste à présenter et envisager un objet ou un phénomène comme un fait naturel, est un outil de légitimation sociale efficace, rappellent-ils, puisque quelque objet que ce soit, s'il est accepté comme naturel, se dérobera plus facilement à toute tentative de remise en cause ou de redéfinition. En insistant sur l'histoire des discours et des représentations et en exposant les pratiques sociales qui ont donné lieu au concept du vieillir, on est amené à nier la dimension de phénomène naturel qu'on lui attribue communément, et le vieillir devient alors sujet à une reconsidération de fond.

L'important, selon Gergen et Gergen, est de révéler la contingence du vieillir tel qu'il se présente aux Etats-Unis à la fin du XX^e siècle. Margaret Gullette fait le même

⁴²⁷ Haber, *op. cit.*, 125 – 126.

constat dans son ouvrage *Aged by Culture*. Le titre lui-même fait allusion à ce refus de voir le vieillir comme un procédé (uniquement) naturel. Elle compare ce combat contre la naturalisation du vieillir à celui mené par les féministes, combat dont l'un des passages obligés, fut de remettre en question la différence dite « naturelle » entre l'homme et la femme, il en va de même pour les mouvements contre le racisme qui, rappelle-t-elle, se sont vus renforcés par le fait de ne pas accepter la race comme une différence naturelle, qui impliquerait et justifierait alors d'autres différences comme des inégalités sociales, mais bien comme une différence créée par le « culturel ». Pour Gullette, la dénaturalisation du vieillir servira le combat contre l'idéologie du déclin⁴²⁸. Selon Gergen et Gergen, grâce à cette approche, ce qui est tenu pour naturel, ne devient « qu'une supposition parmi d'autres », et laisse ainsi la place à de nouvelles perspectives de pensée. Le vieillir pourra alors être reconstruit.

Si les termes utilisés divergent d'un texte à l'autre, les conclusions de ces différents observateurs de la vieillesse sont sensiblement les mêmes et pourraient se résumer simplement : il est un vieillir construit par l'homme. Ce vieillir-là est généralement conçu comme un processus naturel (donc indéniable) de dégénérescence, qui lie très étroitement, presque exclusivement en fait, l'avancée en âge et le déclin du corps et de l'esprit. Et c'est là le vieillir que l'on nous impose, que nous sommes entraînés à reconnaître et accepter comme une réalité. C'est là, aussi, le vieillir qu'il faut contrer. Et les défenseurs du « vieillir nouveau » le soulignent, engager une re-conceptualisation de la vieillesse est un défi de taille dans une société où l'histoire, les institutions, la culture et même les sciences en ont favorisé une définition péjorative.

Au sein même du domaine scientifique consacré à l'étude du vieillir, la gérontologie, on assiste dans les années 1990 à l'émergence d'un élan nouveau qui, là encore, refuse un discours traditionnel dominant marqué par un certain pessimisme, et tente de le renverser afin de proposer une vision du vieillir moins alarmiste et plus enjouée. Nous nous proposons donc d'étudier désormais l'apport de la gérontologie sociale au débat sur le « vieillir nouveau ». Bien que l'expression ne soit que rarement employée dans les textes gérontologiques, nous tenterons de démontrer que certaines

⁴²⁸ Gullette, *Aged by Culture*, *op. cit.*, 102.

théories qui virent le jour vers la fin des années 1990, telles le « *successful aging* » ou le « *productive aging* » par exemple, sont nées de la même volonté de repenser le vieillir en des termes plus positifs, et forment donc, à notre avis, l'une des nombreuses ramifications du mouvement plus général du « vieillir nouveau ».

3. FAIRE DU VIEILLIR UNE REUSSITE, L'APPORT DE LA GERONTOLOGIE

De toutes les expressions qui désignent une conception nouvelle du vieillir, « *aging successfully* » est peut-être celle qui, de prime abord, semble la plus vague. Plus encore que dans les autres locutions adverbiales que nous citons plus haut, l'adverbe, l'élément modificateur servant à infléchir le concept du vieillir, est ici imprécis et paraît sémantiquement incertain, qui plus est lorsqu'il est associé à la notion de vieillesse. La définition qu'en donne le dictionnaire⁴²⁹ n'est pas non plus d'un grand secours : « *successfully* » c'est ce qui se fait avec succès nous apprend l'*Oxford Dictionary*, le terme fait ainsi référence à un accomplissement, un objectif atteint. En somme, c'est la vieillesse comme réussite. On est tenté de paraphraser l'idée en des termes très simples – mais non moins flous – le « vieillir réussi » s'apparenterait à la « bonne vieillesse », au fait de vieillir « bien ».

On aborde ici la dimension de jugement de valeur que revêt l'expression. Plusieurs questions émergent alors : par quels critères évalue-t-on le vieillir ? S'il existe un « vieillir réussi » existe-t-il aussi son opposé ? Un « vieillir échec » ? Qui est en mesure de déterminer quel type de vieillir est réussi ou non ? Dans le contexte de la nouvelle longévité le « vieillir réussi » concerne-t-il l'individu ou la société en générale ? En d'autres termes parle-t-on d'un « vieillir réussi » au niveau de l'individu, ou plutôt d'un vieillissement collectif considéré comme une réussite en termes sociaux, économiques, et politiques ? Autant de questions auxquelles nous espérons pouvoir proposer des réponses dans le chapitre à venir. Ce jugement de valeur qui sous-tend l'expression, engendre aussi, semble-t-il, une impression d'injonction sous-jacente. Le « *successful*

⁴²⁹ « *Successfully* » : « in a successful manner; with success ». « *success* » : « the prosperous achievement of something attempted; the attainment of an object according to one's desire: now often with particular reference to the attainment of wealth or position ». Définitions tirées du *Oxford English Dictionary*, version informatisée, consulté le 21 septembre 2017.

aging » est celui vers lequel il faudrait tendre, donc. On y perçoit l'idée d'une sorte d'obligation de « réussir », un engagement à l'optimisme, un impératif du bonheur qui, comme l'a suggéré Robert Warshow en 1948⁴³⁰, relèvent presque d'un devoir patriotique non seulement de la part du citoyen américain mais aussi de la culture de masse qui se doit d'afficher cette quête du bonheur, prescrite et protégée par la Constitution. L'expression convoque ainsi tout un ensemble de notions et de questionnements qui en rendent la compréhension immédiate assez confuse. En effet, après cette première phase de définition, qui nous permet certes de souligner la dimension très positive du concept et l'aspect d'accomplissement, qui implique la notion de démarche ou de projet avec l'intention d'atteindre un but souhaitable, l'expression, finalement, reste difficile à appréhender dès l'abord.

Elle est pourtant celle qui a été la plus précisément définie, explicitée et illustrée. Et pour cause : l'expression renvoie à un concept gérontologique évoqué pour la première fois dans les années 1960 alors que naissait aux Etats-Unis le domaine de la gérontologie sociale. Puis, dans les années 1980, l'expression fut reprise pour désigner, cette fois-ci, une théorie gérontologique, qui gagna en influence surtout au cours des années 1990. C'est sur cette théorie que nous nous pencherons plus particulièrement dans ce chapitre. Dans le cadre d'un projet largement financé par la fondation privée MacArthur⁴³¹, deux gérontologues américains, un médecin, John W. Rowe, et un chercheur en sciences sociales, Robert L. Kahn, ainsi que plusieurs collaborateurs provenant de disciplines variées, ont théorisé et exposé leurs conclusions sur une vieillesse « meilleure ». Au milieu des années 1980 le groupe débuta les recherches sur un nouveau modèle de gérontologie (« *the new gerontology* ») ainsi que sur une nouvelle théorie du vieillir qui se veut très ouvertement moins pessimiste que celles qui l'ont précédée. En 1987, parut dans le magazine *Science* le premier article sur le sujet, intitulé « Human

⁴³⁰ Robert Warshow, « The Gangster as Tragic Hero » (1948) dans Robert Warshow, *The Immediate Experience, Movies, Comics, Theater & Other Aspects of Popular Culture* (deuxième éd.) (Cambridge: Harvard University Press, 2002) : 97 – 103.

⁴³¹ La *MacArthur Foundation* est une fondation privée basée à Chicago et créée en 1970 par un riche Américain, John D. MacArthur. Selon le site web de la fondation, le but de leurs travaux et projets est de promouvoir un monde « juste, verdoyant et pacifique » (« Committed to building a more just, verdant, & peaceful world »). Le site est accessible à l'adresse suivante : <https://www.macfound.org/> (consulté le 13 juillet 2017).

Aging : Usual and Successful »⁴³² et qui déjà présente les prémices de leur théorie. Cependant c'est dans un article paru en 1997 dans *The Gerontologist*, que Rowe et Kahn posent les fondements de leur recherche et proposent une définition de ce qu'ils appellent « *successful aging* »⁴³³ avant de publier, un an plus tard, un ouvrage entièrement consacré à leur théorie⁴³⁴.

Les travaux de Rowe et Kahn connurent un franc succès dans le domaine des études gérontologiques et au-delà. Ils ont initié maintes discussions transdisciplinaires et sont devenus, depuis la fin des années 1990, matière à débat et sujet à critiques, nous y reviendrons plus loin. La théorie elle-même, ou du moins des versions plus ou moins fidèles au modèle proposé par Rowe et Kahn, a aussi été largement reprise par les « profanes ». De Ken Dychtwald, sorte de gourou des baby-boomers vieillissants, à l'actrice Jane Fonda, en passant par une multitude d'auteurs, de bloggeurs, et de journalistes de tous horizons, nombreuses sont les voix des non-initiés qui ont contribué à faire connaître le concept, soit en relayant les découvertes des gérontologues sur la question, soit en le récupérant à d'autres fins, le vidant souvent, dans ces cas-là, de sa substance scientifique.

Les textes de ces auteurs non-initiés abordant la question du « vieillir réussi » incluent par exemple un livre de développement personnel qui promet un vieillissement paisible grâce à neuf qualités qui, nous dit-on, sont requises pour réussir son vieillir⁴³⁵, ils incluent aussi l'ouvrage d'un pasteur pour qui la clé du « *successful aging* » se trouve dans les textes bibliques⁴³⁶, ou encore une vidéo d'explication proposée par une entreprise spécialisée dans la planification financière, où sont dévoilées les cinq étapes à franchir

⁴³² John W. Rowe, Robert L. Kahn, « Human Aging: Usual and Successful », *Science*, Vol. 237, No. 4811 (10 juillet 1987) : 143-149. DOI: 10.1126/science.3299702.

⁴³³ John W. Rowe, Robert L. Kahn, « Successful Aging », *The Gerontologist*, Vol. 37, No. 4, (1^{er} août 1997) : 433-440. DOI: <https://doi.org/10.1093/geront/37.4.433>.

⁴³⁴ John W. Rowe, Robert L. Kahn, *Successful Aging* (New York (NY) : Random House, 1998).

⁴³⁵ Gary G. Kindley, *Growing Old without Fear, the Nine Qualities of Successful Aging* (Mustang (OK) : Tate Publishing and Enterprises, 2010).

⁴³⁶ George Sweeting, *The Joys of Successful Aging, Living your Days to the Fullest* (Chicago (IL) : Moody Publishers, 2002).

pour vieillir avec succès après la retraite⁴³⁷. En peu de temps, ce concept appartenant initialement au domaine de la gérontologie, s'est vu, à force de reprises et de recyclages, allégé de son bagage scientifique pour être transformé en une notion plus vague, dont la signification et les implications fluctuent au gré des auteurs qui l'emploient et des sources où elle apparaît, mais qui malgré cela reste reconnaissable et identifiable.

Bien qu'il n'existe pas d'occurrence explicite de l'expression « *successful aging* » dans les films hollywoodiens qui figurent dans notre filmographie, nous aimerions avancer l'hypothèse selon laquelle le cinéma hollywoodien, au même titre que ces textes profanes que nous venons d'évoquer, a participé après coup à ce « dialogue culturel » autour du « *successful aging* ». En partant de l'étude du concept gérontologique, nous tenterons d'exposer la version hollywoodienne dans le chapitre suivant. Il s'agira donc dans un premier temps de revenir sur les travaux de Rowe et Kahn et sur leur définition du concept. Nous devons aussi nous pencher sur les différentes contributions et critiques qui ont suivi les publications des deux chercheurs. Bien qu'il soit illusoire de proposer un état des connaissances exhaustif sur la question, tant les continuateurs de Rowe et Kahn sont nombreux et divers, nous tenterons néanmoins d'en présenter un bilan succinct.

Le concept de « *successful aging* » se trouve à la croisée de plusieurs champs de recherches d'une part et, d'autre part, de plusieurs théories sur le vieillir, d'où la difficulté de le réduire à une définition sommaire et unilatérale, d'où, aussi, la multitude de contributions, critiques, et débats qu'il a suscités. Avant même de nous pencher sur ce qu'en ont dit les experts gérontologues, il s'agit de proposer notre propre traduction du terme. L'expression « *successful aging* » implique, nous le disions plus haut, une idée de réussite et insiste sur le caractère optimal de ce type de vieillissement. Au terme de « succès », nous avons donc préféré l'adjectif « réussi », qui selon nous traduit mieux l'idée d'une entreprise, individuelle et personnelle ou collective et sociale, dont les résultats sont considérés comme positifs. Nous désignerons ce concept par l'expression « vieillir réussi ». Tout comme son homologue anglais, l'adjectif « réussi » pose, selon

⁴³⁷ Vidéo accessible sur le site de l'entreprise « *Northstar Financial Planning* » à l'adresse suivante : <http://www.northstarfp.com/resources/videos-and-presentations/459-5-steps-to-aging-successfully-in-retirement.html> (consulté le 20 mai 2017).

nous, un problème de définition puisque son contenu sémantique est entièrement relatif à la conception du vieillir de celui qui l'emploie. En d'autres termes, l'expression « vieillir réussi » traduit ce qui, déjà dans la version anglaise, s'apparente presque à un jugement de valeur, une appréciation du vieillir qui suppose, au préalable, l'acceptation d'un idéal du vieillir.

Le « vieillir réussi » s'évalue donc de manière différente selon que sont pris en compte des critères d'ordre biomédical, psychologique, ou social. C'est d'ailleurs autour de cette question des critères permettant de juger du vieillir et d'en estimer la « réussite » que se sont cristallisés la plupart des débats. Pour comprendre le concept du « *successful aging* » tel que l'envisagent Rowe et Kahn, il faut revenir brièvement sur les courants fondateurs de la gérontologie sociale aux Etats-Unis. En effet, les travaux de Rowe et Kahn s'inscrivent dans la continuité d'une controverse qui se trouve à l'origine de la discipline.

3.1. Activité ou désengagement ? Le débat fondateur de la gérontologie sociale états-Unienne

Au début des années 1960, la sociologue Elaine Cumming et le psychologue William Henry ont proposé ce qui dès lors fut considéré comme la première théorie sociale sur la vieillesse, appelée « *disengagement theory* » (la « théorie du désengagement »⁴³⁸). Dans leur ouvrage intitulé *Growing Old*, paru en 1961, les deux gérontologues font état des résultats de leur recherche sur la vieillesse menée au sein du *Committee of Human Development* (CHD) de l'université de Chicago. Utilisant les données recueillies par le professeur Robert J. Havighurst (lui aussi en poste à l'université de Chicago depuis 1940) sur la population âgée de la ville de Kansas City pendant la première moitié des années 1950, Cumming et Henry avancèrent la thèse selon laquelle le désengagement de la personne âgée et son renoncement à certains rôles au sein de la société au profit des générations suivantes était

⁴³⁸ On trouve l'expression « théorie du désengagement » en français. Elle renvoie directement à la théorie américaine de Cummings et Henry. Dès son apparition, elle a fortement intéressé les gérontologues en France, qui vers la fin des années 1980 nuancent la théorie et préfère au terme de « désengagement » celui de « Déprise ». Vincent Caradec, *Sociologie de la Vieillesse et du Vieillissement*, (Paris : Armand Colin, [2005], (2015) : 98 – 105.

à la fois bénéfique pour l'individu âgé et pour la société⁴³⁹. En d'autres termes, cette théorie stipule que le désengagement des seniors, c'est-à-dire leur démission, volontaire ou forcée, des principaux rôles sociaux qu'ils tenaient avant leur être vieux était, d'une part, un événement bienfaiteur pour la personne âgée (c'est le niveau micro) et d'autre part une nécessité garantissant le bon fonctionnement de la société (c'est le niveau macro). Pour Cumming et Henry, le désengagement de la personne âgée favorise un passage « en douceur » du relais aux plus jeunes générations, ainsi, contrairement à la perturbation que créeraient la mort de l'individu âgé et la soudaine vacation de son rôle dans la société, le désengagement ou « sortie de rôle » préparés assurent une transition pondérée⁴⁴⁰.

S'opposait à ce courant de pensée, la « théorie de l'activité » (« *activity theory* ») initiée vers la fin des années 1940 par le professeur Havighurst que nous évoquons plus haut. Chercheur en chimie et en sciences physiques, ce dernier était aussi rattaché au CHD de l'université de Chicago et fondait, lui aussi, sa théorie de la vieillesse sur une étude de la banque de données qu'il avait élaborée sur la population âgée de Kansas City. L'historien de la gérontologie Andrew Achenbaum souligne néanmoins qu'en dépit de leur appartenance à un même centre de recherche, et bien qu'ils aient travaillé sur les mêmes données, Havighurst et Cumming proposèrent deux théories de la vieillesse opposées qui, par ailleurs, allaient alimenter, au cours des deux décennies suivantes, les principales discussions sur le vieillir dans le domaine de la gérontologie sociale⁴⁴¹.

La théorie de l'activité repose sur un postulat assez simple : garder une activité soutenue dans la vieillesse et continuer de s'engager socialement dans la société, telles sont les clés d'un vieillissement réussi. En d'autres termes, il s'agissait de maintenir le plus longtemps possible un niveau d'activité au sein de la société, égal à celui mené par l'individu pendant les années qui précédaient l'être vieux. L'activité est considérée ici comme l'élément crucial donnant accès à une satisfaction personnelle qui peut perdurer dans un âge avancé. On comprend alors pourquoi cette théorie que Havighurst et ses

⁴³⁹ W. Andrew Achenbaum. *Crossing Frontiers, Gerontology Emerges as a Science* (New York (NY) : The Cambridge University Press, 1995) : 106 – 108.

⁴⁴⁰ Voir Elizabeth W. Markson, Peter J. Stein, *Social Gerontology, Issues and Prospects*, (San Diego (CA) : Bridgepoint Education, Inc. 2012) : 74.

⁴⁴¹ Achenbaum, *op. cit.*, 106.

collègues proposent en 1949⁴⁴² et celle du désengagement, plus tardive mais plus formellement établie, de Cumming et Henry, ont dès leur apparition été opposées l'une à l'autre.

La théorie de l'activité, toujours considérée comme l'une des deux théories gérontologiques « classiques⁴⁴³ » (l'autre étant la théorie du désengagement), a connu un franc succès dans le domaine. Selon Victor W. Marshall et Vern L. Bengston, deux gérontologues spécialisés respectivement en sociologie de la vieillesse et en socio-psychologie, l'attrait de la théorie de l'activité s'explique en grande partie par un certain américanisme. En effet, cette théorie qui prône une continuation de l'activité dans la vieillesse et dont l'objectif est la satisfaction personnelle semble être en accord avec les valeurs d'individualisme et l'esprit d'indépendance individuelle chers aux Américains⁴⁴⁴. Le concept qui nous intéresse, le « vieillir réussi », provient en ligne directe de la théorie de l'activité et présente, lui-aussi, certaines de ces résonances américanistes, nous le verrons plus loin. Il faut néanmoins noter que la théorie de l'activité, n'a jamais pu donner lieu à des preuves empiriques⁴⁴⁵, une lacune qui a depuis entamé la crédibilité de cette théorie, sans pour autant entraver son influence. En effet, ce sont les prémices théoriques mis en place par Havighurst et ses pairs qui ont donné lieu à plusieurs de ces nouvelles théories de la vieillesse. On peut citer celle du « vieillir réussi » qui nous intéresse ici, ainsi qu'une autre : le « vieillir productif » sur laquelle nous aurons aussi l'occasion de revenir.

3.2. Le « *successful aging* » selon Robert J. Havighurst (1961)

Avant de nous pencher sur ces théories relativement récentes, il nous faut encore porter notre attention sur les travaux de Havighurst, puisque déjà en 1961 ce dernier évoquait le « *successful aging* »⁴⁴⁶. Il est essentiel d'établir une distinction entre le concept dont parle

⁴⁴² Ruth Shonle Cavan, Ernest W. Burgess, Robert J. Havighurst, Herbert Goldhamer, *Personal Adjustment in Old Age*, (Chicago (IL) : Science Research Associates, 1949).

⁴⁴³ Nancy Morrow-Howell, James Hinterlong, Michael Sherraden. *Productive Aging : Concepts and Challenges*. (Baltimore (MD) : The John Hopkins University Press, 2001) : 128.

⁴⁴⁴ Victor W. Marshall, Vern L. Bengston, « Theoretical Perspectives on the Sociology of Aging » dans Richard A. Settersten, Jr., Jacqueline L. Angel (éd.), *Handbook of Sociology of Aging* (New York (NY) : Springer, 2011) : 18.

⁴⁴⁵ Voir Marshall et Bengston, *op. cit.*, 18 et Markson et Stein, *op. cit.*, 69.

⁴⁴⁶ Robert J. Havighurst, « Successful Aging » *The Gerontologist*, No. 1, (1^{er} mars 1961) : 8 – 13.

Havighurst, que nous présentons brièvement ici, et la théorie de la vieillesse que proposent Rowe et Kahn presque trois décennies plus tard. En effet, la même expression est utilisée mais elle désigne deux choses différentes. Pour Havighurst l'expression fait référence à l'objectif scientifique ultime de la gérontologie sociale. Dans son article intitulé « *Successful Aging* » et paru dans le tout premier volume de la revue *The Gerontologist* en 1961, il explique dans son introduction :

La gérontologie a parmi ses objectifs majeurs de formuler pour la société et les individus des conseils quant aux choix à faire, que ce soit au niveau sociétal ou au niveau individuel, concernant des sujets comme les politiques de retraites, les politiques de sécurité sociale, le logement, où et avec qui on vit, comment penser sa relation avec sa famille, ou encore que faire pendant son temps libre. Afin de pouvoir procurer le conseil juste, il est essentiel que la gérontologie ait une théorie qui tende vers la réussite du vieillissement.

Développer une théorie de la réussite du vieillissement c'est établir les conditions de vie individuelle et sociale qui permettent à la personne individuelle de bénéficier d'un niveau de satisfaction et de bonheur optimal, et à la société de maintenir l'équilibre adéquat entre le niveau de satisfaction de chacun des groupes qui la composent.⁴⁴⁷

Ainsi, pour Havighurst, ce qu'il appelle « *successful aging* » ne constitue pas une théorie gérontologique en soi, mais bien la mission ou finalité de toute théorie gérontologique. Ainsi, selon lui, la théorie de l'activité, tout comme la théorie du désengagement, bien qu'elles s'opposent l'une à l'autre, proposent chacune, selon les critères sur lesquels elles se fondent, les moyens de réussir le vieillissement. Havighurst le présente comme un concept gérontologique. Or le « *successful aging* » tel que l'entendent Rowe et Kahn, est un courant gérontologique à part entière⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ « One of the major aims of gerontology is to provide society and individuals with advice on the making of societal and individual choices about such things as retirement policy, social security policy, housing, where and with whom to live, how to relate oneself to one's family, what to do in free time. In order to provide good advice, it is essential that gerontology have a theory of successful aging. A theory of successful aging is a statement of the conditions of individual and social life under which the individual person gets a maximum of satisfaction and happiness and society maintains an appropriate balance among satisfactions for the various groups which make it up... » Havighurst, *op. cit.*

⁴⁴⁸ Pour plus de clarté, nous avons voulu différencier les deux acceptations de l'expression « *successful aging* » dans notre texte. L'expression anglaise nous servira à désigner les deux (le concept de Havighurst et le courant théorique de Rowe et Kahn) mais en français, nous proposons de faire la distinction. Nous nous référerons au courant gérontologique de Rowe et Kahn en utilisant l'expression « vieillir réussi » (entre guillemets), mais lorsque nous évoquerons le concept présenté par Havighurst, nous parlerons de vieillissement réussi ou de réussite du vieillir (sans guillemet).

Pour Havighurst, qui écrivait sur le « *successful aging* » en 1961, il s'agissait grâce à ce concept, de détecter un niveau de réussite du vieillir qui aurait permis de départager les deux théories gérontologiques principales, celle de l'activité que lui-même défendait et celle du désengagement. Puisque chacune de ces théories prétendait avoir la clé d'un vieillissement réussi, toute évaluation de la qualité du vieillir d'un groupe donné, reposait sur des critères biaisés qui, toujours, confirmaient la théorie dont était adepte le gérontologue à l'origine de l'évaluation. En d'autres termes, chaque expérience visant à évaluer la qualité du vieillir d'un sujet, ne faisait que confirmer la théorie de celui qui menait l'expérience car justement les critères de l'expérience étaient établis en fonction de cette même théorie. Afin de prouver la validité de l'une ou l'autre théorie, il s'agissait donc pour Havighurst de trouver de nouveaux critères d'évaluation qui au préalable ne favorisaient ni l'une ni l'autre. Ainsi, il proposa d'évaluer la réussite du vieillir en termes de satisfaction personnelle.

Si un individu, qu'il ait été actif ou désengagé, se jugeait satisfait de sa vie et de la personne qu'il était, alors on pouvait conclure, selon Havighurst, que cet individu réussissait son vieillissement. Il établit cinq grands critères selon lesquels mesurer la satisfaction personnelle de l'individu âgé. Le premier concerne l'enthousiasme du sujet pour ce qui compose sa vie ; celui qui réussit son vieillir est satisfait de sa vie et des activités ou non-activités qui la composent, au contraire du sujet qui exprimera un total désintérêt et un ennui permanent pour les choses de la vie. En deuxième lieu, il s'agit d'évaluer la « résolution et force d'âme » du sujet, ce qui revient, selon lui, à déterminer si l'individu âgé accepte de se considérer comme responsable de ce qu'est sa propre vie, sans reprocher à d'autres, ou se reprocher à lui-même ce qui a pu ou pourrait lui arriver. Troisièmement, il s'agit d'évaluer l'adéquation entre les objectifs que le sujet s'est fixés et ceux qu'il a effectivement réalisés. Ainsi, on jugera satisfait un individu qui, dans sa vieillesse, considère qu'il a atteint les objectifs de vie qui lui paraissent les plus importants. Le quatrième critère concerne la perception de soi. On tente ici de déterminer si l'individu âgé se perçoit de manière positive ou s'il est enclin à se dénigrer soi-même ainsi que les personnes âgées en général. Enfin, le dernier domaine dans lequel il propose de tester le niveau de satisfaction du sujet est celui de l'humeur et de l'état d'esprit du sujet.

L'individu âgé qui réussit son vieillir doit, selon Havighurst, prendre plaisir à vivre et être généralement optimiste et heureux.

Pour le gérontologue, si un individu âgé réunissait tous ces critères, on pouvait en déduire qu'il réussissait son vieillir et, à partir de cette déduction, il proposait de s'intéresser au niveau d'engagement actif de l'individu pour en conclure, dans un deuxième temps, qui, des actifs ou des désengagés, étaient les plus à-mêmes à réussir leur vieillissement. La réussite du vieillissement telle que l'entend Havighurst est donc l'objectif ultime de la gérontologie, et les différentes théories gérontologiques ne constituent que des propositions, des recettes pour tenter d'atteindre cet objectif. Ainsi, le « *successful aging* » dont parle Havighurst, diffère de celui que présentent Rowe et Kahn, en ce sens que ces derniers donnent justement leur propre recette du « vieillir réussi », qu'ils conçoivent comme une théorie en soi qu'ils appellent « *successful aging* » et à laquelle ils ne reconnaissent d'ailleurs aucune parenté avec le concept de Havighurst. Il ne font d'ailleurs pas état du critère que Havighurst avait si étroitement connecté à ce concept, à savoir la prise en compte de la satisfaction personnelle de l'individu.

3.3. Le « *successful aging* » selon Rowe et Kahn, une nouvelle théorie (1990)

Leur théorie du « vieillir réussi » va à l'encontre de ce que Havighurst prônait, puisque pour ce dernier le concept du « *successful aging* » était un moyen de déterminer la finalité de la recherche gérontologique, indépendamment de tout courant théorique, alors que Rowe et Kahn, suggèrent explicitement que le « *successful aging* » consiste dans un ensemble de comportements, d'attitudes et de caractéristiques qui, nous le verrons, se rapprochent de la théorie de l'activité et est par là-même totalement incompatible avec la théorie du désengagement. En effet, en dépit de ces différences méthodologiques et du fait que Rowe et Kahn ne reconnaissent pas les travaux de Havighurst comme l'origine du concept de « *successful aging* », leur modèle présente plusieurs similarités avec celui proposé par la théorie de l'activité dont Havighurst était l'un des premiers défenseurs. Voyons désormais en quoi consiste le « vieillir réussi » selon eux. Pour ce faire, l'article intitulé « Successful Aging » qui parut en 1997 dans la revue scientifique

The Gerontologist et le livre du même titre qu'ils publièrent un an plus tard, nous serviront de références principales⁴⁴⁹.

Dès l'introduction de leurs travaux, les auteurs établissent une distinction importante entre deux types de vieillir : le « vieillir habituel » (« *usual aging* ») et le « vieillir réussi » (« *successful aging* »). Selon eux, la gérontologie traditionnelle, trop appliquée à dissocier le vieillir pathologique, c'est-à-dire celui qui s'accompagne de maladies et/ou d'infirmité, du vieillir non-pathologique, caractérisé par l'absence de ces deux aspects, a négligé de considérer, au sein de cette dernière catégorie, les différences entre les individus vieillissant « habituellement » et ceux dont le vieillir serait, selon leur terme, « réussi ».

Dans ces deux cas, insistent les auteurs, le vieillir est dénué de symptômes pathologiques ou de dysfonctionnement d'un ou de plusieurs organes. Néanmoins, l'un et l'autre présentent des altérations physiques et mentales dues au vieillissement et que la gérontologie avait attribuées à deux facteurs seulement : le processus naturel du vieillissement et le capital génétique de l'individu. Selon Rowe et Kahn, il faut prendre en compte un troisième facteur, trop longtemps ignoré par la gérontologie traditionnelle : le facteur de risque. C'est là qu'entre en jeu la vraie différence entre les deux types de vieillissements, puisque le premier, dit « habituel », présente un facteur de risque élevé, c'est-à-dire une probabilité augmentée de développer déficiences et désagréments dus à la vieillesse, alors que le « vieillir réussi » est caractérisé à la fois par une diminution de ce même facteur de risque et par une activité accrue. Les deux auteurs réfutent donc l'idée longtemps admise selon laquelle l'augmentation du facteur de risque est intrinsèque au processus biologique du vieillir et ne dépend que du capital génétique de l'individu. Ils mettent en lumière l'importance du mode de vie, de l'environnement, et du degré d'engagement actif de l'individu dans la société.

Il y a selon Rowe et Kahn trois paramètres à prendre en compte dans l'étude du « *successful aging* ». En premier lieu, réussir son vieillir s'apparente, selon eux, à une faible probabilité d'être atteint de maladie ou touché par l'infirmité. En d'autres termes, ce n'est pas seulement l'absence de pathologie qui sert de critère déterminant ici, mais bien la

⁴⁴⁹ Rowe et Kahn, « Successful Aging » *op. cit.* et Rowe et Kahn, *Successful Aging, op. cit.*

capacité de l'individu à *éviter* la maladie ou l'infirmité. Le deuxième composant de ce vieillir « amélioré » concerne les fonctions physiques et cognitives de l'individu qui doivent non seulement être efficaces, mais aussi sollicitées et mises au service de l'activité. Les deux auteurs insistent d'ailleurs sur ce dernier terme car le « vieillir réussi », expliquent-ils, n'est pas tant une affaire de possibilité, de capacité ou de potentiel, qu'une affaire d'activité et de mise en œuvre. Et justement, si ces deux premiers critères sont les fondements du « *successful aging* », à eux seuls ils ne sont pas suffisants, et ce n'est que lorsqu'ils sont combinés au troisième et dernier élément, que le vieillissement est « réussi ». Ce dernier composant est lié à la vie sociale de l'individu et à son implication dans différentes activités sociales. Il s'agit, selon les deux gérontologues, de s'engager de manière active dans les choses de la vie et ce de deux façons différentes : l'individu doit entretenir des relations sociales interpersonnelles d'une part et, d'autre part, prendre part à une activité dite « productive ». Il convient dès lors de nous pencher sur cette notion de productivité, car elle figure parmi les grands thèmes qui ont traversé les études gérontologiques de ces deux dernières décennies. Elle est même au cœur d'un courant gérontologique très proche du « *successful aging* » appelé le « *productive aging* » et que nous nous proposons de présenter ici brièvement.

3.4. Le « *productive aging* »

Le « *productive aging* », que nous avons choisi de traduire littéralement par l'expression « vieillir productif », est lui aussi dérivé de l'une des deux théories originelles, celle dite « théorie de l'activité ». Si Andrew Achenbaum a noté que l'idée d'un « vieillir productif » n'est pas nouvelle, tant l'histoire a démontré le rôle contributif des seniors au sein de la société américaine et ce depuis ses origines, dans les cercles de la gérontologie, en revanche, le concept n'a émergé que dans les années 1980. Robert Butler fut le premier à formuler le principe du « *productive aging* » en réaction aux mythes âgistes qui, pendant la même période, se développaient et gagnaient rapidement en influence. Nous évoquions ces mythes précédemment, ce sont ceux qui associaient le vieillir à l'inutilité et la dépendance, et donnaient donc une image négative des personnes âgées, perçues comme incapables de participer à la vie sociale et, par conséquent, comme un fardeau économique pour la nation.

C'est en 1982, lors d'un séminaire de gérontologie à Salzbourg (« *Salzburg Global Seminar* ») que l'expression fut introduite par Butler. L'impulsion qui sous-tend la mise en avant de ce concept, est la même que celle qui a donné lieu au courant du « *successful aging* », à savoir l'intention, partagée par tous ces spécialistes de la vieillesse, de détourner les discours sur le vieillir de leur propension à la négativité et à l'alarmisme, pour les rediriger vers une perception plus positive⁴⁵⁰. En conséquence, ces deux courants gérontologiques ont explicitement délaissé une approche principalement médico-biologique du vieillir, pour se concentrer sur des aspects non-scientifiques, d'ordres sociaux, psychologiques et culturels⁴⁵¹. Depuis son émergence au début des années 1980, le concept du « vieillir productif » s'est vu accorder une place de plus en plus importante dans les cercles de la recherche universitaire. En 2001 parut un ouvrage intitulé *Productive Aging, Concepts and Challenges* qui réunit les contributions de gérontologues provenant de différentes disciplines, cet ouvrage constitue, aujourd'hui encore, l'ouvrage de référence sur le sujet, et nous a servi de source principale pour ce court résumé des enjeux du « *productive aging* ».

Au cœur de ce courant, il y a le constat d'un fossé grandissant entre d'une part les nouvelles opportunités qu'a générées la révolution de la longévité, c'est-à-dire la promesse d'une vie rallongée et de plus grandes chances de vieillir en meilleure santé qui permettent à l'individu vieillissant d'être actif et productif bien plus longtemps que par le passé, et d'autre part le manque d'opportunités que concède à ce dernier la société américaine contemporaine qui, lorsqu'elle ne l'exclut pas totalement du domaine de la productivité, lui assigne néanmoins un rôle restreint et marginal⁴⁵². En d'autres termes, en allongeant la vie humaine et en faisant du vieillir un processus non plus marqué par la maladie ou l'infirmité, mais par une certaine vitalité, la nouvelle longévité a donné lieu à une population âgée non seulement capable d'être active et productive pendant les années du vieillir, mais en plus *désireuse* de le rester. En dépit de ces avancées pourtant, le monde du travail, régi par les lois du marché, persiste à privilégier les emplois

⁴⁵⁰ Scott A. Bass et Francis G. Caro, « Productive Aging, A Conceptual Framework » in Morrow-Howell, Hinterlong et Sherraden, *op. cit.*, 37.

⁴⁵¹ Achenbaum, *op. cit.*, 2.

⁴⁵² James Hinterlong, Nancy Morrow-Howell, et Michael Sherraden, « Productive Aging, Principles and Perspectives » dans Morrow-Howell, Hinterlong et Sherraden, *op. cit.*, 4.

financièrement rentables et une main d'œuvre presque exclusivement non-âgée. C'est ce décalage qui pour Robert Butler s'explique par la perpétuation du mythe âgiste qu'il appelle le « mythe de l'improductivité » (« *myth of unproductivity* »⁴⁵³), selon lequel une personne âgée ne peut être utile à la société, et que le courant du « *productive aging* » tend à exposer et, dans sa veine activiste, à rajuster.

Tout comme c'est le cas du « *successful aging* », le but de ce courant gérontologique est de proposer un vieillir meilleur et ce pour l'individu lui-même, mais aussi pour la société dans son ensemble. Sur le plan de l'individu, le « vieillir productif » permettrait de maintenir une certaine forme physique et mentale, en ce sens que l'engagement dans une activité productive est souvent accompagné d'une sollicitation régulière du corps et de l'esprit, il offre aussi l'occasion d'établir des rapports interpersonnels et, parfois, intergénérationnels, et plusieurs études ont montré qu'un tel engagement actif a un impact positif sur le niveau de satisfaction personnelle et la perception de soi de la personne âgée. Au niveau sociétal, c'est en général deux avantages principaux que l'on reconnaît au « vieillir productif » : d'une part, la mise à contribution de la population âgée génère des gains socio-économiques qui permettraient de rétablir un équilibre économique potentiellement fragilisé par l'augmentation du nombre de futurs retraités, mais aussi d'alléger la charge de travail et de responsabilités de jeunes adultes submergés par l'accumulation d'une multitude de rôles sociaux très exigeants, ou encore d'augmenter l'offre de services sociaux dans des domaines variés, tels l'éducation, ou l'aide à la personne ; d'autre part, le « vieillir productif » sert à contrer l'image dominante d'une population âgée égoïste et dépensière, qui n'a d'autre intérêt que son propre bien-être et sa propre prospérité financière. C'est donc une perspective gérontologique qui allie le niveau micro (l'individu) et le niveau macro (la société). Ce courant théorique, très proche du « *successful aging* » pose donc la même question qui était déjà au cœur des premiers débats gérontologiques aux Etats-Unis : quels sont la place et le rôle de la population âgée dans la société américaine ?

S'il est évident que le « vieillir productif » s'inscrit directement dans la lignée de la théorie de l'activité, l'une des difficultés majeures que rencontrent les gérontologues

⁴⁵³ Robert Butler, *Why Survive ? op. cit.*

concerne la détermination du type d'activités considérées comme productives ou non, difficulté qui revient, en fait, à un problème de définition du terme « productif ». Depuis le début des années 1980, la définition du mot a beaucoup évolué et ce toujours dans un mouvement inclusif. Alors que dans un premier temps était qualifiée de productive « toute activité qui produit des biens et des services »⁴⁵⁴, au fur et à mesure que s'étendait la recherche sur le concept, il parut nécessaire à bon nombre de gérontologues, de se distancier des critères d'évaluation de la productivité que dictent les lois du marché, pour en établir de nouveaux, plus en adéquation avec la période de l'après-retraite. Ainsi, en 1993, Francis Caro, Scott Bass et Yung-Ping Chen, respectivement sociologue, psychologue, et économiste, proposèrent, dans leur ouvrage *Achieving a Productive Aging Society*, la définition suivante : « toute activité effectuée par un individu âgé qui contribue à produire des biens ou des services, ou qui développe la capacité de les produire »⁴⁵⁵. Il est essentiel, pour ces auteurs, que l'activité dite « productive » soit bénéfique non seulement à la personne âgée elle-même mais aussi à la société. Deux ans plus tard, Butler et Gleason proposeront une définition plus englobante encore dans l'*Encyclopedia of Aging*, où ils désignent le « vieillir productif » comme « la capacité d'un individu ou d'une population à faire partie de la main d'œuvre rémunérée, à faire du bénévolat, à assister les familles et à se maintenir soi-même aussi indépendant que possible »⁴⁵⁶. Si l'on prend en compte cette dernière définition, les activités menées par les personnes âgées pour leur propre bien-être, telles le sport ou la tenue de leur logement, activités que Bass, Caro et Chen avaient exclues, seraient, elles aussi, considérées comme productives. On note donc que même au sein de la théorie du « *productive aging* », la définition même du terme « productif » ne fait pas totalement consensus.

En dépit des désaccords internes sur la définition même du terme, l'objectif de ce courant gérontologique ne fait pas débat : il s'agit de démontrer les bienfaits de

⁴⁵⁴ James, N. Morgan, « Unpaid Productive Activity over the Life Course » dans Committee on an Aging Society *et al.*, *Productive Roles in an Older Society* (Washington (DC) : National Academy Press, 1986) : 250-280, cité dans Hinterlong, Morrow-Howell, Sherraden, *op. cit.*, 7.

⁴⁵⁵ Scott A. Bass, Francis G. Caro, Yung-Ping Chen, *Achieving a Productive Aging Society*, (Westport (CT) : Auburn House, 1993) : 6, cité dans Scott A. Bass et Francis G. Caro, « Productive Aging, A Conceptual Framework » dans Morrow-Howell, Hinterlong et Sherraden, *op. cit.*, 39.

⁴⁵⁶ Robert N. Butler et Mal Schechter, « Productive Aging » dans G. L. Maddox (éd.) *The Encyclopedia of Aging* (New-York (NY) : Springer, 1995) : 763 – 764, cité dans Hinterlong, Morrow-Howell, Sherraden, *op. cit.*, 7.

l'engagement productif de l'individu âgé, notamment en terme de santé, d'équilibre psychologique et de statut social, et surtout de mettre en lumière le potentiel extraordinaire que présente la mise à contribution des citoyens âgés, au service d'avancées économiques et sociales, mais aussi dans des activités productives hors-marché et non-rémunérées qui restent difficiles à reconnaître et estimer. Pour Robert Butler, envisager le vieillir comme une période active et productive ne pourra rester, pendant bien longtemps, une option parmi tant d'autres. En effet, il existe, selon lui, de telles pressions, grandissantes qui-plus-est, dans le domaine économique et social, que la société américaine sera incontestablement amenée à reconnaître le potentiel d'une population active et productive, à le développer, et à en tirer avantage⁴⁵⁷. C'est pourquoi les avocats du « *productive aging* », conscients des dérives auxquelles peut prêter l'encouragement de la productivité dans les années de vieillesse, prônent aussi la prudence et insistent sur l'importance de promouvoir des *opportunités* et non une obligation de productivité, ou de différencier les activités significatives et gratifiantes, de celles qui reviendraient à « courir sur place »⁴⁵⁸, pour citer Marc Freedman, autrement dit, des activités dont le résultat ne serait qu'une vaine exploitation de ce que la population âgée productive peut offrir à la société. Loin de vouloir transformer la population en une main d'œuvre bon marché, les adeptes du « vieillir productif » veulent permettre aux personnes âgées de continuer à participer de manière active et significative à la société en abolissant les limites institutionnelles et culturelles qui leur assignent un rôle subalterne et non-reconnu.

Les gérontologues ont souvent vu dans le courant du « *productive aging* » un proche cousin⁴⁵⁹ du « *successful aging* », et pour cause, dans leur ouvrage paru en 1998, Rowe et Kahn, consacrent un chapitre à « la productivité dans la vieillesse »⁴⁶⁰. C'est pour eux l'un des deux grands domaines à travers lesquels la personne âgée peut rester connectée avec le monde extérieur et rester « engagée » dans la vie du monde. Rowe et Kahn, tout

⁴⁵⁷ Butler, *The Longevity Revolution*, *op. cit.*, 242 – 245.

⁴⁵⁸ « Jogging in place » Marc Freedman, « Structural Lead, Building New Institutions for an Aging America » dans Morrow-Howell, Hinterlong et Sherraden, *op. cit.*, 245.

⁴⁵⁹ Harry R Moody, « Productive Aging and the Ideology of Old Age » dans Morrow-Howell, Hinterlong et Sherraden, *op. cit.*, 176.

⁴⁶⁰ « Productivity in Old Age » dans Rowe et Kahn, *Successful Aging*, *op. cit.* 167 – 181.

comme les gérontologues qui se spécialisent dans le « vieillir productif » mettent un point d'honneur à souligner la contribution, effective et potentielle de la population âgée dans la société, mais insistent quant à eux surtout sur les bénéfices qu'une telle implication dans une activité et dans la vie de la société peut avoir pour l'individu âgé. Ce type d'engagement fait, selon eux, partie de ces choix que peut (ou devrait ?) faire la personne âgée pour s'assurer un vieillissement optimal, c'est l'un des éléments constitutifs du « style de vie »⁴⁶¹ qu'ils considèrent comme la clé du « vieillir réussi ». L'importance qu'accordent Rowe et Kahn au « style de vie », aux choix et décisions de l'individu concernant son propre vieillissement, est d'ailleurs l'un des points qui donnèrent lieu à bon nombre de critiques et de remises en question de la théorie du « *successful aging* ».

3.5. Le modèle de Rowe et Kahn, critiques et contributions

En effet, depuis la parution en 1997 de l'article et, un an plus tard, du livre⁴⁶² qui résultèrent de cette recherche collaborative menée par Rowe et Kahn, nombreux sont les gérontologues qui se sont penchés sur le « *successful aging* ». Le paradigme proposé par les deux auteurs s'est trouvé, depuis lors, au cœur de multiples débats entre gérontologues de tous horizons (sociologues, médecins, psychologues, etc...). Deux sociologues, Stephen Katz et Toni Calasanti, ont résumé brièvement la teneur des réactions, critiques et contributions qu'ont suscitées les propositions de Rowe et Kahn dans un article paru dans *The Gerontologist* en 2014⁴⁶³.

Dans cette synthèse, ils suggèrent de classer en trois catégories les différentes réponses auxquelles le postulat d'un « vieillir réussi » a donné lieu. Ils évoquent, dans un premier temps, les écrits qui ont dénoncé des défauts d'ordre méthodologique. Le terme même de « *aging successfully* » a été souvent critiqué car l'emploi du mot « *successful* » sous-entend que tout individu âgé dont le vieillissement ne correspond pas aux critères énoncés par Rowe et Kahn, aurait échoué dans la tâche que représente le vieillir. Ainsi,

⁴⁶¹ La couverture de leur ouvrage dit par exemple « The MacArthur Foundation Study shows you how the lifestyle choices you make now – more than heredity – determine your health and vitality ». Rowe et Kahn, *Successful Aging*, *op. cit.*

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ Stephen Katz et Toni Calasanti, « Critical Perspectives on Successful Aging does it 'Appeal more than it Illuminates?' » *The Gerontologist*, No. spécial : « Successful Aging », (18 Avril 2014).

tout type de vieillissement qui diffère des préconisations articulées par Rowe et Kahn serait « non-réussi » et s'apparenterait donc à une défaite. Bien que l'entreprise de Rowe et Kahn se voulait la promotion d'une image plus positive à la fois du vieillir et des individus vieillissants, en établissant des critères de réussite exclusifs d'une grande partie de la population âgée⁴⁶⁴, les deux auteurs associent implicitement cette majorité au « vieillir non-réussi » (« *unsuccessful aging* »). Si le terme « *unsuccessful aging* » n'est pas utilisé par Rowe et Kahn qui, eux, opposent au « vieillir réussi » le « vieillir habituel », plusieurs critiques ont souligné le problème que pose ce choix de l'adjectif « *successful* » qui de par sa nature normative, convoque implicitement des notions d'échec et de hiérarchie⁴⁶⁵.

D'autres spécialistes ont souligné un problème de définition du concept ; celui-ci, selon certains experts, n'était que trop vaguement défini ou, au contraire, avait fait l'objet de définitions à la fois trop nombreuses et trop variées, ce qui laisse paraître un profond désaccord parmi les gérontologues quant à la signification même du concept. Enfin, l'une des critiques qui fut le plus souvent formulée à l'encontre du paradigme de Rowe et Kahn concerne le point de vue subjectif de l'individu âgé qui ne figure pas, chez les deux auteurs, comme un facteur à prendre en compte dans l'étude du « vieillir réussi ». L'expérience personnelle de l'individu et sa façon propre de juger son vieillissement furent l'objet de bon nombre de contributions qui ont permis de démontrer que la présence chez certains sujets de maladie ou d'infirmité, qui selon Rowe et Kahn les disqualifie et les exclut du « vieillir réussi », n'est en réalité que rarement perçue par les individus eux-mêmes comme l'indicateur d'un vieillissement non-réussi.

Les professeurs Holstein et Minkler, respectivement spécialisées dans les domaines de l'éthique et de la santé publique, suggèrent à cet égard d'imaginer deux exemples de personnes âgées : un homme octogénaire qui skie et joue au golf et qui ne souffre pas de maladie ou d'infirmité et une femme du même âge, confinée dans un fauteuil roulant, mais qui travaille en tant que tutrice pour des enfants défavorisés, écrit

⁴⁶⁴ Le premier de ces critères, et celui qui a fait le plus souvent l'objet de reconsidérations par les pairs de Rowe et Kahn, est celui qui exclut du « vieillir réussi » les personnes atteintes de pathologies.

⁴⁶⁵ Martha B. Holstein et Meredith Minkler, « Self, Society, and the 'New Gerontology' » *The Gerontologist*, Vol. 43, No. 6, (1^{er} décembre 2003) : 787 – 796.

de la poésie, et ressent une profonde passion pour la vie⁴⁶⁶. Selon le paradigme proposé par Rowe et Kahn, où de bonnes facultés physiques et mentales sont l'une des conditions principales pour prétendre au « *successful aging* », ce deuxième exemple de vieillir pourrait difficilement être qualifié de réussi, alors qu'au contraire, la personne âgée elle-même ne considèrerait pas son handicap comme une entrave au « vieillir réussi ».

C'est la raison pour laquelle, plusieurs chercheurs ont tenu à modifier le premier critère énoncé par Rowe et Kahn, mais aussi à en proposer de nouveaux, qui complèteraient le modèle du « vieillir réussi ». Certains gérontologues évoquent les stratégies de compensation, et les capacités d'ajustage et d'adaptations, d'autres proposent de considérer la possibilité d'un spectre ou éventail du vieillir pour éviter la dichotomie initiale qu'implique la conception de Rowe et Kahn. Parmi toutes ces contributions, on pourrait citer par exemple la théorie établie par deux chercheurs en psychologie Paul Baltes et Margaret Baltes, qui offre une perspective différente du « vieillir réussi » fondée sur le modèle de l'« optimisation sélective avec compensation » (« *selective optimization with compensation* »)⁴⁶⁷.

Ce modèle met l'accent sur le rôle que joue dans la vie d'un être humain le processus d'adaptation, et qui dans la vieillesse revêt une importance plus particulière encore. Ils distinguent trois grands procédés d'adaptation qui, selon eux, permettent aux personnes âgées de contribuer à faire de leur vieillir une réussite. Le premier consiste à sélectionner (« *selective* ») les grands domaines dans lesquels le sujet veut rester actif et efficient. Selon les motivations de l'individu, ses talents et ses capacités biologiques, il devra donc sélectionner et se concentrer sur les domaines qu'il estime prioritaires. En deuxième lieu, il lui faudra développer des stratégies d'optimisation (« *optimization* ») qui permettront d'améliorer les conditions d'application de l'activité à laquelle il se consacre. Enfin il sera amené à trouver des moyens de compenser les différents problèmes auquel le vieillir peut donner lieu et qui entraveraient sa capacité à mener à bien son projet.

⁴⁶⁶ Ce dernier exemple est inspiré par le récit de Florida Scott-Maxwell, ancienne psychologue, qui à l'âge de 82 ans publia son recueil de notes : Florida Scott-Maxwell, *The Measure of my Days*, (New York (NY) : Alfred A. Knopf, 1968).

⁴⁶⁷ Margaret Baltes et Paul Baltes, « Psychological Perspectives on Successful Aging : The Model of Selective Optimization with Compensation » dans Margaret Baltes, Paul Baltes (éd.), *Successful Aging, Perspectives from the Behavioral Sciences* (New York (NY) : Cambridge University Press, 1990). 1 – 27.

Baltes et Baltes évoquent l'exemple du célèbre pianiste Arthur Rubinstein, dont le dernier récital eut lieu en 1976, alors qu'il était âgé de 89 ans⁴⁶⁸. Citant une interview du pianiste vieillissant, les deux gérontologues démontrent comment le prodige a usé de ces trois procédés d'adaptation, pour poursuivre sa carrière de pianiste professionnel jusque dans la grande vieillesse. Rubinstein avait expliqué lors de cet entretien qu'il avait réduit le nombre de pièces qu'il interprétait, c'est le procédé de sélection, et qu'il y consacrait un entraînement plus soutenu, c'est la stratégie d'optimisation. Enfin, il avait pris l'habitude de ralentir le rythme des segments qui précédaient les mouvements rapides afin de donner l'impression par contraste d'une rapidité accrue pour ces morceaux qui exigeaient un rythme plus soutenu, c'est la compensation.

Un autre exemple de contribution à la littérature sur le « *successful aging* », plus tardive celle-ci, propose d'intégrer un quatrième critère au modèle de Rowe et Kahn. Dans un article paru en 2002 dans *The Gerontologist*, un groupe composé de gérontologues provenant de plusieurs disciplines différentes suggèrent de prendre en compte un facteur qu'ils considèrent comme essentiel, celui de la « spiritualité positive » (« *positive spirituality* »)⁴⁶⁹. Selon eux la vie spirituelle et religieuse de l'individu âgé est « le facteur oublié » du « *successful aging* », un élément qui pourtant joue un rôle fondamental à la fois au sein des trois domaines qui constituent le modèle originel de Rowe et Kahn, mais aussi dans la mise en œuvre pratique de ce modèle. Ils citent notamment les apports psychologiques qui proviennent, par exemple, de l'activité de la prière, ou l'engagement social que représente la participation à un culte ou à une organisation dite « spirituelle », ou encore l'assistance que procurent différentes structures religieuses et spirituelles, ainsi que les communautés qui en résultent, à leurs membres âgés ou souffrants.

Il nous est impossible de nous attarder plus avant sur ce type de contributions qui proposent de rediriger, de préciser ou d'amender le modèle de Rowe et Kahn. Cependant il convient de noter que si ces différentes contributions soulèvent d'importantes questions liées au concept, Katz et Calasanti rappellent que celles-ci

⁴⁶⁸ Harvey Sachs, *Rubinstein: A Life* (New York (NY) : Grove Press, 1995) : 432.

⁴⁶⁹ Martha Crowther, Michael W. Parker, W. Andrew Achenbaum, Walter Larimore, Harold G. Koenig, « Rowe and Kahn's Model of Successful Aging Revisited : Positive Spirituality – The Forgotten Factor » *The Gerontologist*, Vol. 42, No. 5 (octobre 2002) : 613 – 620.

alimentent la réflexion autour de ce même concept, mais ne le remettent en aucun cas en question. En revanche les remises en cause que les deux sociologues classent dans la seconde catégorie sont plus critiques des fondements même du « *successful aging* ». Stephen Katz lui-même émet d'importantes réserves quant aux notions de choix et de mode de vie qui, selon Rowe et Kahn, conditionnent le « vieillir réussi ». En effet, le concept de « *aging successfully* » implique une corrélation très étroite entre la volonté et le choix personnel de l'individu et son mode de vieillissement. Stephen Katz cite par exemple ce passage tiré du livre de Rowe et Kahn paru en 1998 : « Réussir [son vieillissement] implique de l'avoir désiré, de l'avoir planifié, et d'y avoir travaillé. Tous ces facteurs sont cruciaux dans notre conception du vieillissement que nous considérons comme étant en grande partie soumis au contrôle de l'individu »⁴⁷⁰.

Selon Katz, les deux gérontologues accordent trop d'importance au choix individuel du sujet âgé et au « style de vie » tout en négligeant les variables qui influent et déterminent la volonté et la façon dont vit un individu. Katz, comme les sociologues de la vieillesse Jon Hendricks et Laurie R. Hatch⁴⁷¹, s'inspirent des théories de sociologues tels que Simmel, Weber ou encore Bourdieu qui, tous, mettent l'accent sur les différents paramètres qui, au cours d'une vie, contribuent à déterminer le « style de vie »⁴⁷² d'un individu et ses choix. Katz et ses collègues réfutent l'idée selon laquelle le « style de vie » d'un individu soit entièrement dépendant de ce même individu, de ses choix ou de sa volonté. Ils suggèrent au contraire que les contraintes sociales, économiques et culturelles, mais aussi l'environnement concourent à déterminer le

⁴⁷⁰ « To succeed [...] means having desired it, planned it, worked for it. All these factors are critical to our view of aging which [...] we regard as largely under the control of the individual. » Rowe et Kahn, *Successful Aging*, *op. cit.*, 37, cité dans Katz et Calasanti, *op. cit.*, 3.

⁴⁷¹ Jon Hendricks et Laurie Hatch. « Theorizing Lifestyle : Exploring Agency and Structure in the Life Course » dans V. L. Bengtson, D. Ganz, N. M. Putney et M. Silverstein (éd.), *Handbook of Theories of Aging* (New York (NY) : Springer, 2009) : 435 – 454, cité dans Katz et Calasanti, *op. cit.*, 4.

⁴⁷² Katz place le concept sociologique de « lifestyle » (« style de vie ») au centre de sa contre-analyse du « *successful aging* ». Selon lui, ce concept a trop longtemps été conçu dans un contexte prônant des notions d'individualisme, de choix personnel et d'identité personnelle, sans que soient prises en compte les contraintes d'ordres social, économique et culturels qui ont participé à la détermination du « style de vie ». Stephen Katz, « Active and Successful Aging, Lifestyle as a Gerontological Idea », *Recherches Sociologiques et Anthropologiques*, Vol. 44, No. 1 (2013) : 33 – 49. Version informatisée accessible à l'adresse suivante : <http://rsa.revues.org/910> (mis en ligne le 20 septembre 2013 et consulté le 10 novembre 2016).

« style de vie » d'un individu. Aussi, pour paraphraser Hendricks et Hatch, le « style de vie » de l'individu âgé et ses choix sont le résultat de différents avantages ou désavantages (économiques, sociaux, culturels, etc...) accumulés tout au long d'une vie et qui impactent de manière déterminante son expérience du vieillir⁴⁷³.

Ces critiques font écho également aux réactions qui constituent la dernière catégorie de réponses telles que les ont classifiées Katz et Calasanti. Il s'agit de toutes les études qui se sont concentrées sur les individus ou groupes d'individus que le concept de « *aging successfully* » exclut. Ceux qui sont atteints de maladie ou d'un handicap font d'emblée partie des oubliés du « vieillir réussi », tout comme les individus âgés dont les moyens financiers limités ne leur permettent pas de se procurer les soins médicaux nécessaires à la préservation d'une santé optimale jusque dans un âge avancé. Les inégalités économiques et sociales ont aussi des conséquences directes sur les possibilités d'engagement social ou de participation à des activités de la vie que Rowe et Kahn préconisent pour réussir. Les inégalités de genre ou de races, sont elles aussi un facteur déterminant dans la manière dont un individu vieillit. Et pour plusieurs critiques, les deux auteurs ont négligé les inégalités sociales, inégalités entre les genres, les catégories raciales ou ethniques, et les conséquences que celles-ci peuvent avoir sur le vieillir. Ainsi, expliquent Katz et Calasanti, les inégalités sociales sont un déterminant essentiel que Rowe et Kahn omettent de souligner et qui, pourtant, peuvent soit favoriser soit entraver le potentiel d'un individu à vieillir avec succès.

Le « vieillir réussi », est donc un concept de gérontologie qui, dès l'origine, a soulevé des doutes, des questions et des désaccords et qui continue de susciter des débats. Il faut noter l'importance de ce concept qui, bien que critiqué, modifié et ré-exploré depuis son apparition à la fin des années 1990, a rencontré un indéniable succès. Katz et Calasanti notent d'ailleurs que malgré une définition labile du concept et toutes les critiques qu'il a suscitées, celui-ci est devenu, en peu de temps, un élément fondamental de la gérontologie moderne, tant il a été repris, transformé et diffusé. Dans un ouvrage paru en 2001, deux autres sociologues ont résumé l'influence du « vieillir réussi » en le qualifiant de « mot tendance » (« *buzzword* ») de la gérontologie, qui « n'est

⁴⁷³ Hendricks et Hatch, *op. cit.*

pas défini correctement par les chercheurs, et pourtant devient de plus en plus populaire parmi ses défenseurs, les professionnels du vieillir, et les personnes âgées elles-mêmes »⁴⁷⁴.

Le succès du concept dépasse même le domaine de la gérontologie. Plusieurs « *outsiders* » comme les appelle Andrew Achenbaum dans son histoire de la gérontologie⁴⁷⁵, ont également évoqué le concept du « *successful aging* ». Ces « *outsiders* », explique Achenbaum, sont les auteurs qui, sans être rattachés au domaine scientifique de la gérontologie, ont écrit sur le sujet et sont parvenus à populariser la gérontologie de manière bien plus efficace que la communauté des experts gérontologues eux-mêmes. Parmi ces « *outsiders* » Betty Friedan est une figure importante ; elle cite le travail de Rowe et Kahn et reconnaît que leur étude, lorsqu'elle parut, représenta un « changement spectaculaire »⁴⁷⁶. Malgré tout, l'auteur engagée qu'elle était n'a pu se satisfaire de cette nouveauté mineure dans la science du vieillissement. Comme le rappelle Achenbaum, Friedan suggère explicitement qu'elle ne s'est penchée sur les travaux de la gérontologie qu'avec circonspection. En effet, le discours scientifique, selon elle, « perpétue la peur et la crainte de la vieillesse ». Et si la théorie du « vieillir réussi » a su trouver grâce à ses yeux justement parce qu'elle initiait une nouvelle vision de la vieillesse, il n'en restait pas moins insuffisamment révolutionnaire pour Friedan, qui déplore dans son ouvrage l'hégémonie d'une vision de la vieillesse qui ne se décline qu'en termes de perte et de régression et toujours par rapport à l'« être jeune ».

D'autres « *outsiders* » comme Ken Dychtwald que nous citons plus haut, semblent plus enthousiastes et prompts à relayer les travaux de Rowe et Kahn. Son ouvrage intitulé *Healthy Aging : Challenges and Solutions*⁴⁷⁷, publié en 1999 contient un chapitre entier consacré au « vieillir réussi », et dans *Age Power*⁴⁷⁸, paru la même année, Dychtwald s'emploie à prouver toute la puissance de la population âgée américaine ; pour ce faire il

⁴⁷⁴ Brent A. Taylor et Vern L. Bengston, « Sociological Perspectives on Productive Aging » dans Morrow-Howell, Hinterlong et Sherraden, *op. cit.*, 122 – 123.

⁴⁷⁵ Achenbaum, *op. cit.*, 257.

⁴⁷⁶ Betty Friedan *op. cit.*, 71 – 75.

⁴⁷⁷ Le chapitre 3 est intitulé « Aging Successfully » dans Ken Dychtwald (éd), *Healthy Aging : Challenges and Solutions* (Gaithersburg (MA) : Aspen Publishers, 1999).

⁴⁷⁸ Ken Dychtwald, *Age Power, op. cit.*, 105, 129.

s'inspire de la notion de choix personnel si centrale au concept du « vieillir réussi » que Katz et bien d'autres ont décrié. Dychtwald adhère à l'idée selon laquelle chaque individu a le choix ou le « pouvoir » de faire de son vieillir une réussite, et attribue à la population âgée et surtout aux baby-boomers vieillissants, une certaine responsabilité dans leur vieillissement. A cet égard, la dernière phrase de son livre *Age Power*, qui est d'ailleurs mise en exergue par les caractères gras, est significative : « A nous de faire un choix »⁴⁷⁹. C'est probablement là l'apport le plus notable de la « nouvelle gérontologie » : l'idée d'un « vieillir réussi » à la portée de tous.

Le « *successful aging* » a initié une sorte de mise au point sur le vieillir tel que l'envisageait la gérontologie. En tant qu'objet d'étude, le vieillir, disent les adeptes de la « nouvelle gérontologie », peut être mis en scène différemment, en n'éclairant plus seulement les aspects négatifs d'une part et en déplaçant le faisceau de lumière sur les aspects prometteurs du vieillir d'autre part, en n'observant plus seulement les maladies et infirmités qu'il s'agit de soigner, mais en scrutant aussi les évolutions possibles dans le grand âge qu'il faut encourager. En cela, le « *successful aging* » s'inscrit pleinement dans ce mouvement plus large que nous appelons le « vieillir nouveau ». Ces nouvelles théories de la gérontologie, celle dite du « vieillir réussi » ou celle du « vieillir productif » par exemple, sont autant de textes prônant une redécouverte du vieillir, un changement de point de vue et une redéfinition du vieillir. Par conséquent, nous les intégrons désormais à notre corpus de textes sur le « vieillir nouveau », où nous voudrions explorer la rhétorique mise en œuvre pour célébrer cette nouvelle approche du vieillir.

4. RHETORIQUE DU « VIEILLIR NOUVEAU »

Il faut dire d'abord que les voix qui s'élèvent pour présenter ou célébrer le « vieillir nouveau », adoptent un ton résolument optimiste. Elles se veulent rassurantes, enjouées et inspirées. Nous venons de le voir, cet élan optimiste est au cœur de la théorie de Rowe et Kahn. Dans l'avant-propos de leur ouvrage, ces derniers rappellent l'élément fondateur de leur théorie du « vieillir réussi » : « Nous [insistons] sur les *aspects positifs du*

⁴⁷⁹ « The choice is ours ». Ken Dychtwald, *Age Power, op. cit.*, 236.

vieillir, qui [ont] été terriblement négligés »⁴⁸⁰. Certains auteurs n'ont pas hésité à inscrire cette perspective optimiste dans le titre même de leur ouvrage. Ainsi Jeff Goldsmith publia en 2008 son étude *The Long Baby Boom*, avec le sous-titre suivant : *An Optimistic Vision for a Graying Generation*. D'autres encore, comme Robert Butler veulent souligner ce point de vue optimiste dès l'introduction : « Malgré l'ambivalence généralisée [à propos du vieillissement de la population], je reste optimiste. » Notons que le commentaire de l'auteur apparaît presque comme une prise de position. Et pour cause, les porte-paroles du « vieillir nouveau » se font les avocats d'une révision positive du vieillir.

4.1. Vision positive du vieillir

Ceux qui se risquent à adopter un discours positif sur le vieillir sont prompts à souligner que c'est loin d'être la voie de la facilité. D'une part, parce que dans un monde où il est plus répandu de dénigrer ou de redouter le vieillir, ce point de vue positif s'apparente presque à une position contestataire. Ainsi, Rowe et Kahn confient dès l'avant-propos de leur ouvrage *Successful Aging* que « la vision traditionnellement négative du vieillir, que promeuvent à la fois la science et la société » constitua pour eux « un obstacle de taille »⁴⁸¹. D'autre part, parce que dans ce même contexte âgiste, on a tôt fait de reprocher aux défenseurs d'une vision optimiste de la vieillesse, une certaine naïveté. Le plus souvent, ce dernier point est très rapidement réfuté. En effet, les textes rappellent inmanquablement que repenser le vieillir en des termes positifs, plutôt que d'être un point de vue simpliste, est en réalité une opération intellectuelle complexe qui exige des capacités de distanciation personnelle, de remise en perspective, et d'imagination. Ainsi Betty Friedan présente cette perception positive du vieillir, comme l'aboutissement d'une réflexion. Elle conclut son imposante étude sur le vieillissement par la révélation

⁴⁸⁰ « We emphasized the positive aspects of aging – which had been terribly overlooked ». Rowe et Kahn, *Successful Aging, op. cit.*, xii.

⁴⁸¹ « We faced a major hurdle in the historically negative view of aging promoted by both science and society ». *Ibid.*, xii.

suiuante : « J'ai commencé cette quête avec mon propre déni et ma propre peur de la vieillesse. Elle se termine avec l'acceptation, l'affirmation, et la célébration »⁴⁸².

Il s'agit aussi, nous l'évoquions à l'instant, de s'opposer au discours dominant où la longévité, le vieillissement de la population et l'augmentation de la catégorie des seniors, font figure de fléaux économiques et sociaux, menant inévitablement le pays à sa perte. Ainsi, on perçoit dans ces ouvrages une rhétorique de la mission, une dimension d'activisme qui transpar t, peut-être de manière plus évidente encore, dans les écrits des féministes. Betty Friedan, se rappelle par exemple : « L'espace d'un instant, j'avais commencé à parler de la vieillesse de la même manière que les féministes parlent des femmes, avec mes tripes ! »⁴⁸³. Gloria Steinem, elle, d ploire qu'il n'y ait pas de « mouvement » pour la vieillesse, comme il y en eut pour défendre les intérêts des Afro-Américains ou des femmes. Elle propose donc de prendre exemple sur ces mouvements qui ont précédé, et de suivre, étape après étape, le chemin qu'ils ont emprunté, pour faire reconnaître l'existence d'un groupe spécifique et en revendiquer les droits⁴⁸⁴. Margaret Gullette, enfin, voit son ouvrage *Age-wise* comme un instrument de riposte. Dans son introduction, elle déclare : « Je conçois ce livre comme une mise en examen rationnelle et passionnée des toxines qui émanent du nouveau régime de l'âgisme, un manifeste pour la contre-attaque... »⁴⁸⁵.

La littérature du « vieillir nouveau » se pose donc en discours contestataire qui corrige les dérives sensationnalistes et simplistes que génère l'âgisme, comme par

⁴⁸² « I began this quest with my own denial and fear of age. It ends with acceptance, affirmation, and celebration ». Friedan, *op. cit.*, 637.

⁴⁸³ « For a moment there I had started talking about age the same way feminists talk about women, from the gut ! ». *Ibid.*, 21.

⁴⁸⁴ Gloria Steinem propose de suivre un modèle similaire   celui des mouvements pour les droits d'autres minorités : « Progress seems to have similar stages: first, rising up from invisibility by declaring the existence of a group with shared experiences; then taking the power to name and define the group; then a long process of 'coming out' by individuals who identify with it; then inventing new words to describe previously unnamed experiences (for instance 'ageism' itself); then bringing this new view from the margins into the center by means ranging from new laws to building a political power base that's like an internal nation; and finally maintaining a movement as stronghold of hope for what a future and inclusive world could look like – as well as a collective source of self-esteem, shared knowledge, and support ». Gloria Steinem, *Doing Sixty & Seventy* (New York (NY) : Open Road, 2006).

⁴⁸⁵ « I mean this book to be a rational and passionate indictment of the toxins emanating from the new regimes of ageism, a manifesto for fighting back... ». Gullette, *Age-wise, op. cit.*, 15.

exemple les récits alarmistes des « colporteurs du désastre ». Le livre de Binstock et Schultz, que nous citons plus haut, est qualifié d'« antidote contre les incessantes revendications pessimistes et égoïstes provenant de ceux qui aimeraient démanteler nos principales sources de sécurité au moment de la retraite aux Etats-Unis. »⁴⁸⁶, et pour le célèbre gérontologue Robert Butler, l'ouvrage propose une sévère correction de la « sagesse conventionnelle (et souvent fausse) propagée par les 'colporteurs du désastre' »⁴⁸⁷. Il s'agit donc de rétablir la vérité sur le vieillir, en substituant au scénario catastrophe et aux perceptions péjoratives, un portrait plus nuancé et positif du vieillissement de la population d'une part, mais aussi du vieillir en soi.

Non seulement un mouvement de résistance, le « vieillir nouveau » se veut aussi une sorte de force libératrice. En exposant les mythes et les torts du discours dominant âgiste, l'entreprise du « vieillir nouveau » encourage à s'affranchir de la peur généralisée du vieillir, de l'entraînement forcé au déni du vieillir, et de l'oppression d'une tyrannie de la jeunesse. Betty Friedan dresse ce constat dès l'introduction de son étude :

J'avais le pressentiment qu'il existait une chaîne du déni qui fallait rompre afin de nous libérer de cette terreur de la vieillesse morne, impuissante, morbide et solitaire, qui était à la fois la cause et la conséquence de notre prise au piège par les valeurs et les perceptions de la jeunesse.⁴⁸⁸

Le thème est récurrent, nous l'avons vu, repenser le vieillir c'est d'abord constater la prépondérance et l'emprise d'une « idéologie » (pour reprendre le terme adopté par Gullette) fondée sur la célébration de la jeunesse qui entrave le jugement et déforme les perceptions. Ensuite, il s'agit de s'en dégager, afin de « vaincre une bonne fois pour toute notre addiction à la jeunesse »⁴⁸⁹. Tous ces écrits veulent souligner la dimension mythique de certaines croyances, acceptées par l'opinion publique comme étant des vérités. Le premier à avoir exposé ainsi ces mythes n'était autre que Robert Butler, dans son ouvrage

⁴⁸⁶ « This book is an antidote to the ceaseless drumbeat of doom and selfishness coming from those who would dismantle our key sources of retirement security in the United States ». Marilyn Moon, citée en quatrième de couverture de Binstock et Schulz, *op. cit.*

⁴⁸⁷ « *Aging Nation* is a solid corrective thwack against conventional (and often false) wisdom, propagated by the doomsters... ». Robert Butler, cité en quatrième de couverture de Binstock et Schulz, *op. cit.*

⁴⁸⁸ « I had a hunch that there was a chain of denial that had to be broken to release us from that dread of dreary, helpless, sick, lonely age, which was both cause and effect of our entrapment within the values and perceptions of youth ». Friedan, *op. cit.*, 30.

⁴⁸⁹ « It's about breaking once and for all our addiction to youth ». Freedman, *The Big Shift*, *op. cit.*, 174.

Why Survive, Being Old in America datant de 1975, où, dans son premier chapitre, il passe en revue et démonte toute une liste de mythes liés à la vieillesse, parmi lesquels figuraient, par exemple, l'inflexibilité et l'improductivité du « vieux »⁴⁹⁰. Rowe et Kahn procèdent de manière similaire dans leur ouvrage *Successful Aging*, dont le premier chapitre est consacré au démantèlement des grands mythes sur le vieillir, comme l'indique son titre « *Breaking Down the Myths of Aging* »⁴⁹¹. Il s'agit donc toujours de rappeler ce que le vieillir n'est pas, ou plus.

Enfin, il nous reste à évoquer la manière dont ces écrits présentent le vieillir. A travers une rhétorique de l'innovation, qui met en exergue l'obsolescence d'un schéma du vieillir passé, ces textes produisent le vieillir contemporain en tant qu'objet de découverte. Le vieillir se pare alors d'un aspect novateur, est gage d'un avenir prometteur et devient un défi stimulant. La répétition d'un texte à l'autre d'expressions comportant l'adjectif « nouveau / nouvelle » et servant à désigner directement ou indirectement le « vieillir nouveau » indique la volonté chez les différents auteurs de souligner le côté inédit de ce vieillir transfiguré par la nouvelle longévité. On trouve ainsi, parmi d'innombrables exemples, les expressions suivantes : « un nouveau style de vieillissement » (« *'new' style of aging* »⁴⁹²) « une nouvelle version de l'âge mûr » (« *new version of maturity* »⁴⁹³), « la nouvelle vieillesse » (« *the new Old Age* »⁴⁹⁴), « une nouvelle étape de la vie » (« *a new stage of life* »⁴⁹⁵), « les nouveaux chapitres » (« *the new chapters* »⁴⁹⁶), « la nouvelle phase », (« *the new phase* »⁴⁹⁷) « un nouveau rêve pour cette période de la vie », « une nouvelle définition de la réussite » et « un nouveau langage » (« *a new dream for this period, a new definition of success, and new language...* »⁴⁹⁸), « le nouveau paysage de la vieillesse » (« *the*

⁴⁹⁰ Robert Butler, *Why Survive, op. cit.*, 6 – 11.

⁴⁹¹ Rowe et Kahn, *Successful Aging, op. cit.*, 11 – 35.

⁴⁹² Dychtwald, *Age power, op. cit.*, 109.

⁴⁹³ Ken Dychtwald, citation tirée d'une conférence intitulée « How the Boomers will Transform Aging », (NICtalk) au National Investment Center (13 et 14 septembre 2016) (consulté le 20 décembre 2016).

⁴⁹⁴ Deirdre Fishel, Diana Holtzberg, *Still Doing it : The Intimate Lives of Women over Sixty*, (New York (NY): Avery, 2008) : 1.

⁴⁹⁵ Freedman, *The Big Shift, op. cit.*, 153.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, 135.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, 154

⁴⁹⁸ *Ibid.*, 136.

new old landscape »⁴⁹⁹) « de nouvelles visions, de nouvelles valeurs, de nouvelles étapes de réalisation personnelle » (« *new visions, new values, new stages of personal realization* »⁵⁰⁰).

Cependant, noter la différence entre ce que le vieillir était et ce qu'il est devenu est loin d'être suffisant, il faut aussi le ré-imaginer nous disent ces textes. Ainsi, lorsqu'on s'intéresse plus précisément au langage du « vieillir nouveau », on est amené à noter la présence de tout un ensemble de mots précédés du préfixe « re- ». Dans la lignée de ces expressions annonçant le renouvellement du vieillir, tous ces mots préfixés de « re- », évoquent l'idée d'une transformation, d'une modification intentionnelle du vieillir. Nous ne proposons de citer ici que les termes qui sont récurrents d'un texte à l'autre. Ainsi, le vieillir et ses corollaires, comme par exemple le droit à la « *Social Security* », les notions de productivité et d'activité dans le vieil âge, la sexualité, le rôle des seniors dans la société, tout cela devrait, selon ces textes, être : « repensé » (« *re-vamped* »⁵⁰¹), « réinitialisé et reprogrammé » (« *reset and reprogrammed* »⁵⁰²), « ré-imaginé » (« *refigured* »⁵⁰³), « revisité » (« *revisited* »⁵⁰⁴), « redéfini » (« *re-defined* »⁵⁰⁵). On prône aussi dans ces textes une « réinvention » (« *reinventing* »⁵⁰⁶), une « re-construction » (« *re-construction* »⁵⁰⁷), « une redéfinition » (« *redefinition* »⁵⁰⁸), une reconceptualisation (« *reconceptualizing* »⁵⁰⁹) du vieillir.

4.2. La nouvelle longévité, une aubaine

Le premier élément qu'il s'agit de revoir en des termes plus positifs, est certainement la révolution de la longévité. Selon les textes du « vieillir nouveau », le scénario catastrophe qui envisage la révolution de la longévité comme un désastre imminent est à la fois incohérent et anachronique. Comme le fait Robert Butler en première page de son ouvrage sur la révolution de la longévité, nombreux sont ceux qui s'interrogent sur les

⁴⁹⁹ Cravit, *op. cit.*, 33.

⁵⁰⁰ Friedan, *op. cit.*, 31.

⁵⁰¹ Freedman, *The Big Shift, op. cit.*, 146

⁵⁰² *Ibid.*, 135.

⁵⁰³ Gergen et Gergen, *op. cit.*, 11.

⁵⁰⁴ Gullette, *Aged by Culture, op. cit.*, 121.

⁵⁰⁵ Cravit, *op. cit.*, 21.

⁵⁰⁶ Leider et Shapiro, *op. cit.*, XIII.

⁵⁰⁷ Gergen et Gergen, *op. cit.*, 2.

⁵⁰⁸ Gullette, *Aged by culture, op. cit.*, 124.

⁵⁰⁹ Gergen et Gergen, *op. cit.*, 10

réactions négatives qu'a suscitées le rallongement de la vie, qui par ailleurs pourrait être considéré comme un triomphe de la science :

Autrefois le privilège d'une minorité, la longévité est rapidement devenue le destin du plus grand nombre dans les pays développés comme dans les pays en voie de développement. Comment en est-on arrivé au point de ne pas recevoir avec un enthousiasme total, le fait de voir se concrétiser ces ancestraux espoirs de rallongement de la vie (...) ?⁵¹⁰

On s'étonne dans les milieux du « vieillir nouveau » qu'une avancée aussi révolutionnaire et positive dans les faits, ait pu être si facilement transformée, par quelque tour de magie noire, en une source d'anxiété, de conflits générationnels et de gérontophobie. C'est là le paradoxe inhérent aux discours péjoratifs sur la longévité que les adeptes du « vieillir nouveau » tentent d'exposer.

Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, ces récits alarmistes, qui dénoncent la nouvelle longévité comme un problème, abondent et sont persistants. Il s'agit donc, pour déconstruire ce discours dominant, d'identifier les principaux facteurs qui en favorisent la perpétuation. Si l'on en croit les écrits sur le « vieillir nouveau », il existe, à cet égard, un coupable principal : l'âgisme. Généralisé et insidieux, l'âgisme, qui caractérise selon eux les sociétés occidentales, teinte inmanquablement de pessimisme tout ce qui, de loin ou de près, se rapporte au vieillir. Margaret Gullette dans l'introduction de son ouvrage *Age-wise*, déplore que « malgré toutes ces fanfaronnades à propos de la nouvelle longévité » ce sont toujours deux aspects « terrifiants » associés à la vieillesse qui sont mis en évidence : le morbide et la dépendance⁵¹¹. Ces deux aspects, s'inscrivent dans une conception de la vieillesse qui appartient à un autre temps, nous dit-on dans ces écrits, ils font partie d'un héritage âgiste dont il s'agit de se départir pour pouvoir envisager les bénéfices de l'allongement de la vie humaine.

Considérer la longévité et l'augmentation de la population âgée comme un problème est la preuve, selon les adeptes du « vieillir nouveau », d'un manque de perspective et d'imagination. Robert Butler, par exemple, souligne la nouveauté du phénomène qu'il appelle « la révolution de la longévité ». Selon lui, c'est en partie parce

⁵¹⁰ « Once the privilege of the few, longevity has rapidly become the destiny of the many in both the developed and developing worlds. How did it come about that the fulfillment of ancient hopes to extend life (...) has not been welcomed with total enthusiasm? ». Butler, *The Longevity Revolution, op. cit.*, xi.

⁵¹¹ Gullette, *Age-wise, op. cit.*, 10.

que ce phénomène est si récent, que l'homme n'a pas eu le temps de s'interroger en profondeur sur toutes les perspectives d'avancement qui s'offrent désormais à l'humanité grâce à ce gain de temps de vie. Dans la même lignée, Ken Dychtwald propose à ses lecteurs de méditer sur un fait « surprenant » : Si l'on considère tout le temps que l'être humain a passé sur cette terre, explique-t-il dès le premier chapitre de son ouvrage *Age Power*, il s'avère que pendant 99% de ce temps, l'espérance de vie moyenne de l'Homme ne dépassait pas les dix-huit ans. Ce constat l'amène à insister sur le caractère inédit de cet allongement de la vie et présente ainsi l'être vieux désormais démocratisé comme une découverte toute récente dont il faut réévaluer les conséquences⁵¹². Enfin, Mark Freedman, déplore aussi un manque de réflexion et d'adaptabilité aux nouvelles réalités de la longévité accrue :

Et pourtant, alors que nous sommes notablement adeptes de l'allongement de nos vies, nos capacités d'imagination et d'innovation pour remodeler ces vies rallongées, n'ont pas tenu le rythme.⁵¹³

En somme, tous ces écrits insistent sur le fait que la nouvelle longévité n'est potentiellement effrayante que lorsqu'elle est perçue à l'aune de mythes, de récits, et d'images de la vieillesse qui appartiennent au passé. Freedman, comme les autres adeptes du « vieillir nouveau » évoque la nécessité de « penser différemment ». Et encore une fois, nous retrouvons le thème de la libération qui sert la rhétorique du « vieillir nouveau » : « nous devons nous libérer de la tyrannie des vieilles idées, et des vieux modèles »⁵¹⁴. La mission du « vieillir nouveau » et l'apanage des « nouveaux vieux » est donc de repenser la longévité en termes de nouvelles opportunités.

Le « vieillir nouveau » se refuse à considérer la longévité comme un problème ou comme la source d'un désastre futur. Les différentes voix qui célèbrent cette nouvelle longévité, loin d'ignorer les défis qu'elle pourrait engendrer, insistent néanmoins sur le côté intrinsèquement positif de ce qui, on y revient sans cesse dans les textes du « vieillir nouveau », devrait être perçu comme l'un des plus remarquables progrès de l'humanité.

⁵¹² Dychtwald, *Age Power, op. cit.*, 1.

⁵¹³ « Yet while we've been remarkably adept at extending lives, our imaginations and innovation in remaking the shape of those longer lives have been struggling to keep pace. » Freedman, *The Big Shift, op. cit.*, 11.

⁵¹⁴ « Think differently, we must shake loose from the tyranny of dead ideas, from the old patterns... ». Freedman, *The Big Shift, op. cit.*, 135.

Il s'agit, dans ces discours, non seulement de rappeler que la « nouvelle longévité » offre à l'homme du temps de vie supplémentaire mais aussi de mettre l'accent sur les opportunités que recèle cette nouvelle phase de vie. Ainsi, dès la première page de son ouvrage, Jane Fonda offre sa propre vision de ce que ce gain de temps représente. Selon elle, ces années ajoutées ne représentent pas moins qu'une seconde vie d'adulte. De cette observation découlent les prémisses de son livre qu'elle présente comme un guide destiné à ceux qui désirent « mettre à profit *toute* [leur] vie »⁵¹⁵. C'est le même argument qu'avancent Leider et Shapiro, qui envisagent la période de la vieillesse comme « une toile vierge, une page blanche, un gros morceau d'argile, qu'il s'agit de modeler délibérément »⁵¹⁶. L'objectif sous-jacent de tous ces textes du « vieillir nouveau » est de « proposer des perspectives différentes » sur le vieillissement de la population que nous sommes tentés de résumer en empruntant, à nouveau, les termes de Roszak : « La longévité c'est maintenant, c'est inévitable, et c'est bien »⁵¹⁷.

4.3. Le vieillir, une aventure

Les métaphores ne manquent pas dans ces écrits pour repenser le vieillir comme un nouveau départ, et nous aimerions en évoquer quelques-unes, en tâchant de révéler les aspects positifs du vieillir que chacune met en lumière. Aux analogies traditionnelles et bien connues qui comparent la vie humaine à une colline ou à un arc⁵¹⁸, on substitue dans ces écrits de nouvelles images où la fin de vie ne correspond plus au pan descendant de l'objet qui sert de comparant. On en trouve un bon exemple dans l'ouvrage intitulé *Prime Time* qu'a publié l'actrice Jane Fonda en 2011. Fonda est l'une de ces voix du « vieillir nouveau » et, nous le verrons dans le chapitre suivant, l'un des visages du « vieillir nouveau » hollywoodien. Dans son livre elle propose une nouvelle façon

⁵¹⁵ « Making the most of all of your life ». Jane Fonda, *Prime Time : Making the Most of All Your Life* (New York (NY) : Random House, Inc., 2011), en première de couverture (italiques rajoutés).

⁵¹⁶ Leider et Shapiro, *op. cit.*, xiii.

⁵¹⁷ « Longevity is here, it is inevitable, it is good. » Theodore Roszak, *America the Wise, The Longevity Revolution and the True Wealth of Nations*, (Boston (MA): Houghton Mifflin Company, 1996) : 7.

⁵¹⁸ On peut citer ici l'expression anglaise « to be over the hill », ou les représentations de la vie humaine en forme d'arc, comme celle de Currier et Ives datant d'environ 1850 et intitulée *Life and Age of Man, Stages of Man's life from the Cradle to the Grave*. La gravure peut être consultée à l'adresse suivante : <https://springfieldmuseums.org/collections/item/life-and-age-of-man-stages-of-mans-life-from-cradle-to-the-grave-currier-ives/> (consulté le 12 juillet 2017).

d'envisager le parcours de la vie : à l'arc traditionnel, elle préfère un escalier ascendant. Plus de déclin, donc, mais une permanente évolution, « une progression ascendante vers la sagesse, la croissance spirituelle, l'apprentissage... »⁵¹⁹. Comme Margaret Gullette, Fonda insiste sur l'importance de voir le vieillir comme la continuité d'une progression, et non comme une régression. Une autre analogie qui ne plaît guère aux adeptes du « vieillir nouveau » est celle qui met en parallèle le parcours de la vie et les quatre saisons d'une année, en associant la vieillesse à la rudesse et à l'infertilité de l'hiver⁵²⁰. Marc Freedman, s'inspire d'une remarque de Granville Stanley Hall, considéré comme l'un des fondateurs de la psychologie aux États-Unis⁵²¹, et donne à cette période de vieillissement rallongée qu'a créée la « nouvelle longévité » le surnom d'« été indien de la vie »⁵²². Cette analogie évoque une certaine douceur de la période de vieillissement. La clémence du climat que sous-entend le phénomène de l'été indien, fait écho aux améliorations des conditions du vieillir, qui ont permis d'en faire un moment agréable, dont il faut profiter.

Très communes sont les comparaisons qui comportent l'idée d'une aventure : le vieillir s'apparente alors à « un nouveau voyage excitant »⁵²³. Lors de ses recherches sur le vieillir Betty Friedan avait souvent rencontré l'idée du vieillissement comme aventure avant de l'adopter elle-même. Elle y voit un terme adéquat du fait de toutes les notions qu'il convoque, celle de plaisir et de travail à la fois, mais aussi d'une participation à la société sans pour autant impliquer la monotonie d'une « carrière » (elle-même met le mot entre guillemets). Elle lui reconnaît aussi l'avantage de suggérer que la période de vieillissement est une période significative, complexe et pleine de défis. C'est donc la

⁵¹⁹ « upward progression toward wisdom, spiritual growth, learning, etc. ». Fonda *op. cit.*, xi

⁵²⁰ A nouveau, une œuvre de Currier et Ives pourrait servir d'illustration. Leur lithographie *The Four Seasons of Life : Old Age*, datant de 1868 présente un couple de personnes âgées au coin du feu, tandis que par la fenêtre on aperçoit une calèche tirée par des chevaux dans un paysage hivernal. Le couple est au repos, isolé de la société active qui, elle, suit son cours. La lithographie peut être consultée à l'adresse suivante : <https://springfieldmuseums.org/wp-content/uploads/2015/10/the-four-seasons-of-life-old-age-by-currier-ives.jpg> (consulté le 12 juillet 2017).

⁵²¹ Florian Houssier, « S. G. Hall (1844 - 1924) : un pionnier dans la découverte de l'adolescence, ses liens avec les premiers psychanalystes de l'adolescent », *La Psychiatrie de l'Enfant*, 2003/2 (Vol. 46) : 655 – 668. DOI : 10.3917/psy.462.0655. URL : <http://www.cairn.info/revue-la-psychiatrie-de-l-enfant-2003-2-page-655.htm>

⁵²² « The Indian Summer of Life ». Freedman, *The Big Shift, op. cit.*, 73.

⁵²³ « A new and exciting journey », Leider et Shapiro, *op. cit.*, 13. En parlant du vieillissement de Richard Strozzi Heckler, l'un des « nouveaux anciens » dont les auteurs proposent des études de cas.

vieillesse stimulante qui est mise en avant ici, un moment exaltant, qui se prépare et demande une implication active, mais qui se découvre aussi, au gré des péripéties.

Enfin, nous pourrions citer aussi les métaphores qui envisagent le laps de temps de vie supplémentaire qui résulte de la nouvelle longévité, comme un espace. On parle ainsi d'un « nouveau territoire »⁵²⁴ ou d'un « nouveau pays »⁵²⁵ qu'il s'agit encore de découvrir. Citons par exemple la conclusion de Theodore Roszak sur la longévité :

Un nouveau monde s'ouvre à nous – non pas au-delà des mers, ou dans l'espace, pas non plus dans le cyberspace, mais dans le temps. Le temps de *vie*. La longévité est notre voyage de découverte⁵²⁶.

Tel un explorateur, l'être humain se trouve à l'orée d'une contrée inconnue qui, bien qu'elle semble familière, n'en est pas moins un environnement nouveau, dont il faut respecter la spécificité. On retrouve ici la même insistance sur le côté inédit du rallongement et de l'amélioration du vieillir, que l'on avait décelé chez Butler ou Dychtwald. La féministe Gloria Steinem, qui proposa aussi cette image du pays inexploré, file la métaphore et explique qu'il n'existe pas encore de carte pour nous guider dans ce nouvel espace. Le défi que tente de relever le « vieillir nouveau », c'est d'imaginer cette carte et, par extension, la « nouvelle carte de la vie »⁵²⁷.

A nous de continuer à filer la métaphore : l'erreur contre laquelle le « vieillir nouveau » nous met en garde, c'est bien de naviguer dans cet espace inconnu à l'aide d'une carte erronée ou obsolète. Envisager le vieillir du début du XXI^e siècle comme on envisageait le vieillir ne serait-ce qu'un siècle auparavant, revient à explorer un territoire nouveau en se guidant grâce à la carte d'un pays différent ou, pourquoi pas, à parcourir les Etats-Unis des années 2000 à l'aide d'une carte datant du début des années 1900. Incidemment, c'est encore avec une métaphore de l'espace que Ken Dychtwald propose

⁵²⁴ « The new territory emerged ». Freedman, *The Big Shift*, *op. cit.*, 59.

⁵²⁵ « Life after sixty or sixty is itself another country », Steinem, *op. cit.*, cité dans Freedman, *The Big Shift*, *op. cit.*, 78.

⁵²⁶ « A new world is opening before us – not across seas, not in outer space, not in cyberspace, but in time. *Living time*. Longevity is our voyage of discovery ». (Italiques d'origine) Roszak, *op. cit.*, 25.

⁵²⁷ *The Fresh Map of Life* est le titre d'un ouvrage de Peter Laslett, célèbre historien anglais qui s'est penché sur le vieillissement, a prédit que la nouvelle longévité allait nous forcer à prendre en compte l'existence d'une nouvelle étape de la vie et l'importance de faire de cette dernière un moment d'accomplissement de soi. Peter Laslett, *The Fresh map of Life, The Emergence of the Third Age*, (Cambridge (MA) Harvard University Press, 1991), (Première édition: 1989).

d'illustrer les conséquences néfastes de cette erreur qui consiste à s'appuyer sur un modèle de vieillesse dépassé pour faire face au nouveau paradigme du vieillir post-« nouvelle longévité ». Ce paysage plein de promesses et d'opportunités pourrait bien se transformer en « terrain vague de la vieillesse »⁵²⁸ ou les années de vie supplémentaires seraient gaspillées, tout comme le serait le potentiel d'une population âgée qui aurait pu devenir un atout plutôt qu'un fardeau.

4.4. Le vieux, ce héros

L'un des problèmes principaux que les voix du « vieillir nouveau » déplorent, est le manque de modèle, de héros à la fois vieux et actif, utile et heureux. Comme l'ont prouvé Friedan, Gullette, Maggie Kuhn, et beaucoup d'autres, les médias, la presse, la publicité, et la culture de masse, tous atteints par cette obsession de la jeunesse que vous évoquions plus haut, n'ont laissé que peu de place à des portraits ou des histoires de personnages âgés forts, engagés et productifs. De la même manière que les femmes ou les classes sociales défavorisées furent longtemps évincées des textes d'histoire, ainsi les images ou récits de personnes âgées actives, entreprenantes et aventurières ont été étouffées au profit de la « classe dominante » de la culture américaine contemporaine, celle des jeunes. Betty Friedan choisit d'appeler ce manque une « annihilation symbolique » (« *symbolic annihilation* »). Elle évoque un manque de visibilité de la personne âgée active et engagée, qui n'est pas sans conséquences. Ce constat n'est pas sans rappeler le concept de non-reconnaissance que nous évoquions plus haut et que nous avons emprunté à la philosophe Nancy Fraser. Friedan, explique son observation en ces termes : « Je pense que c'est plus grave que le *déni de la vieillesse*, la vieillesse mystifiée garde les images de personnes qui s'engagent dans de nouveaux projets, à 65, 70, 80 ans, loin des yeux du public... »⁵²⁹. C'est bien ce que Fraser appelle la non-reconnaissance, à savoir une représentation lacunaire ou inexistante d'une minorité culturelle.

Dychtwald, souligne également ce manque de modèle :

Le problème c'est que la plupart des héros populaires dans le domaine du sport, de la mode, des affaires, des médias, au sein de la direction des communautés, ou même au sein des

⁵²⁸ « A kind of elder wasteland ». Dychtwald, *Age Power*, *op. cit.*, 216.

⁵²⁹ « I think it's more that the *denial of age*, the age mystique, has kept the images of people embarking on new pursuits – at sixty-five, seventy, eighty – out of the public eye ... ». Friedan, *op. cit.*, 607.

familles sont jeunes. Alors que nous nous dirigeons vers l'âge mûr ou vers un âge plus avancé, il devient plus difficile de trouver de nouveaux héros ou héroïnes afin d'illuminer notre voyage à venir.⁵³⁰

Pour Dychtwald, la solution au problème est simple, il s'agit de mettre en lumière des héros âgés, qu'il appelle : « *elderheroes* ». L'exemple qu'il donne est celui de Jimmy Carter. C'est dans son ouvrage *Age Power*, que trois pages sont consacrées au récit d'une expérience que l'auteur avait partagée avec l'ancien président des Etats-Unis et sa femme. L'histoire date, dit-il, de l'été qui précédait la parution du livre, donc de 1998. Né en 1924, le président Carter, allait fêter ses 74 ans, Dychtwald, quant à lui, avait alors 48 ans. Ce dernier avait décidé de participer au projet appelé *Habitat for Humanity*, mené par Jimmy et Rosalynn Carter, et qui consistait à réunir des volontaires, afin de construire des logements pour plusieurs familles aux revenus modestes. Au travers de la description d'une semaine de travail acharné en compagnie du président septuagénaire, ce dernier émerge comme un héros âgé.

En effet, le récit de Dychtwald offre un bel exemple de ce qu'un héros âgé, représentant du « vieillir nouveau », pourrait être. Dychtwald, insiste à plusieurs reprises sur les circonstances difficiles dans lesquelles lui-même et le président Carter ont dû travailler, et notamment sur la chaleur de l'été texan, qu'il décrit comme terrassante et qui rendit le travail de construction de la maison plus astreignant encore. Dans ces conditions éprouvantes, raconte Dychtwald, lui, qui n'était pas un habitué du travail physique, se trouva très rapidement en grandes difficultés. Quelques mètres plus loin, en revanche, Jimmy Carter, d'environ 20 ans son aîné, ne montrait, quant à lui, aucun signe de fatigue. En insistant ainsi sur la pénibilité du travail, sur ses propres difficultés à surmonter la douleur et la fatigue, en somme, à relever le défi physique que représentait cette expérience, Dychtwald se pose en faire-valoir du président. Pour chaque mention des faiblesses de Dychtwald, on trouve adossée une référence à la détermination et à l'énergie de l'ancien président. Le texte met sans arrêt l'accent sur la prouesse physique de Carter : « Le président Carter martelait *vraiment* : boom, boom, boom ! » « Mais le

⁵³⁰ « The problem is, most of the popular heroes in sports, fashion, business, community, leadership, media, and even the family have been young. As we move into middlecence and maturity, it becomes harder to find new heroes and heroines to illuminate the journey ahead ». Dychtwald, *Age Power*, *op. cit.*, 228.

président continuait de marteler – des coups fermes, et puissants. » « Le président Carter continua à travailler jusque dans la nuit ». Et Dychtwald d'exprimer son admiration : « J'étais désormais fasciné par le fait que notre progression était menée par ce 'vieil' homme taciturne »⁵³¹.

La description de Jimmy Carter et de ses exploits lors de ce projet, évoque plusieurs des qualités que l'on voit souvent attribuées, d'un texte à l'autre, au « nouveau vieux ». Tout d'abord, le portrait du président repose sur cette corporalité de la puissance et de la résistance, que l'auteur présente comme impressionnante. Dans le texte, le corps de l'homme âgé est toujours en action et surprend par son énergie que rien ne semble entamer. En deuxième lieu, ce corps âgé est mis au service d'une construction, de la création. Le corps de l'homme âgé, loin d'être faible, paresseux et inutile, est présenté ici comme productif. Enfin, un troisième élément doit être évoqué, qui rapproche aussi Carter de ce modèle du « vieillir nouveau », à savoir la conscience de devoir, toujours, contribuer au bien de la société. Le couple Carter, retraité et à l'abri du besoin, ne se retire pas, néanmoins, de la société et continue à servir la communauté et à s'engager pour les autres en menant des projets d'entraide. L'exemple qu'offre Carter, tel que le présente Dychtwald, est celui d'un vieillir actif et énergique, utile et productif, généreux et bienfaisant.

A lire les différents textes sur le « vieillir nouveau », un constat s'impose : cette anecdote que partage Dychtwald et qui lui permet d'élever les Carter au rang de héros âgés, est loin d'être un choix original. En effet, le couple resurgit d'un texte à l'autre, servant toujours de modèle, d'exemple vivant du comment bien vieillir. On pourrait citer Mark Freedman selon qui l'ancien président se serait rendu plus utile qu'il ne l'était pendant son mandat, lors de ses années de retraite, en somme, lors de la période qui succéda à celle que l'opinion générale voit comme le pic de la vie⁵³². Betty Friedan mentionne aussi Carter et fait la liste de tous les domaines dans lesquels il est engagé, afin de montrer comment la période de la vieillesse peut être mise à profit à des fins

⁵³¹ « President Carter was really hammering – boom, boom, boom! », « President Carter kept on working into the night ». « I was now fascinated that our progress was being driven by this 'old' man who said little. » Dychtwald, *Age Power, op. cit.* 229 – 230.

⁵³² Freedman, *The Big Shift, op. cit.*, 93.

politiques⁵³³. Enfin, pour Leider et Shapiro, si les époux Carter sont si prompts à être utilisés comme les représentants de la vieillesse exemplaire, c'est parce que par tous les projets qu'ils ont menés (ils citent notamment leur engagement à enseigner à l'école du dimanche, à participer à la construction de logements pour *Habitat for Humanity*, ou encore à œuvrer pour la paix dans de jeunes démocraties encore inexpérimentées) « les Carter se sont engagés à continuellement se réinventer »⁵³⁴.

Il s'agit donc, pour le « vieillir nouveau » de remédier à cette carence de modèles et de mettre en avant de nouveaux héros âgés, entreprenants, impliqués et actifs. Dans son ouvrage où elle a consigné ses conseils pour un vieillir optimal, Jane Fonda rappelle : « Que nous le voulions ou non, nous sommes devenus, pour les jeunes générations, les premiers modèles à suivre en matière de préparation pour le dernier tiers de nos vies »⁵³⁵. On retrouve ici l'idée d'une génération de meneurs, de « nouveaux vieux » ouvrant la voie vers un vieillir inédit. Fonda se pose elle-même en « coach » du vieillir, s'adaptant à sa clientèle des années 1980, celle qui se procurait ses cassettes vidéo de fitness pour garder la ligne en tant que trentenaires et plus tard quadragénaires, allait, quelques décennies plus tard, pouvoir continuer à suivre les directives de Fonda à travers son ouvrage *Prime Time* et de nouvelles compilations d'exercices physiques, cette fois-ci destinés aux seniors. Fonda, œuvre en fait sur deux tableaux, elle incarne un modèle du « vieillir nouveau » à la vie comme à l'écran. Dans ses films, comme sur les tapis rouges, elle exhibe sa silhouette élancée et sportive ainsi que son visage à peine ridé (grâce à l'aide de la chirurgie, elle ne s'en cache pas), et fait montre d'une énergie caractéristique de ces « nouveaux vieux ». Le cas de Jane Fonda constitue une bonne transition vers le sujet qui nous occupera à présent, à savoir l'émergence de héros âgés hollywoodiens.

⁵³³ Friedan, *The Big Shift*, *op. cit.*, 245.

⁵³⁴ « The Carters have committed themselves to continual reinvention... ». Leider et Shapiro, *op. cit.*, xiii.

⁵³⁵ « Whether we like it or not, we have become the first role models for the younger generations of how to prepare for the last third of life ». Fonda, *op. cit.*, 15 – 16.

Concluons donc ce chapitre qui, nous l'espérons, aura permis d'esquisser dans les grandes lignes ce que recouvre le mouvement du « vieillir nouveau ». Celui-ci prend son origine, nous l'avons vu, dans les années 1990. La période voit se consolider les pouvoirs grandissants du lobby des personnes âgées qu'incarne l'AARP, elle voit aussi l'émergence et la célébration publique de héros âgés tels Maggie Kuhn, militante âgée à la tête des panthères grises, John Glenn, un septuagénaire envoyé en orbite par la NASA, mais aussi, le président Carter et sa femme Rosalynn, engagés dans des actions humanitaires à grande échelle. C'est aussi durant cette décennie qu'un vent d'optimisme souffle sur le domaine de la gérontologie sociale, avec l'avènement du « *successful aging* », et dans la foulée, du « *productive aging* ». Ce vent d'optimisme, semble-t-il, fut quelque peu contagieux, tant il a inspiré les plus fervents adeptes du « vieillir nouveau ». Dès les années 1990, nombre de voix s'élèvent pour célébrer le vieillir au lieu de le dénigrer. Parmi elles, des personnages hauts en couleurs, tels Ken Dychtwald, sorte de gourou des baby-boomers vieillissants, ou Betty Friedan, célèbre activiste féministe, mais également, des auteurs divers, plus ou moins anonymes, mais tous mus par cette volonté d'offrir au public les clés d'un vieillir positif, vigoureux et satisfaisant. Que ce soit à travers les conférences de Dychtwald, l'ouvrage imposant de Friedan ou la pléthore de livres de développement personnel consacrés à la « meilleure » façon de vieillir, les voix du « vieillir nouveau », depuis les années 1990, se font entendre et ont pris de l'ampleur, leurs discours sont largement diffusés et leurs contributions connaissent généralement un important succès. La dernière décennie du XX^e siècle constitua donc un ferment puissant, permettant au mouvement du « vieillir nouveau » de germer et de se concrétiser au tournant du XXI^e siècle.

Le « vieillir nouveau », dans sa veine idéologique, favorise coûte que coûte une vision optimiste du vieillir. Il est utile de rappeler les trois axiomes que nous évoquions en introduction, et auxquels nous avons fait écho tout au long de ce chapitre. Le premier est la réfutation de l'équivalence, si largement acceptée, entre le vieillir et le déclin physique et mental. Il s'agit, comme ont tenté de le faire les théoriciens du « *successful aging* », de dissocier le vieillir du morbide et de la souffrance. Ainsi, libéré de ces faux corollaires effrayants, le vieillir peut s'envisager comme une période de vitalité et le vieux comme un être actif, en bonne santé et capable. S'en suit logiquement un deuxième

axiome relatif, cette fois-ci, aux notions de productivité et d'utilité. Si le premier axiome établit le vieux comme potentiellement vigoureux et actif, le postulat âgiste qui l'associe à un être faible, dépendant et inutile s'en trouve démenti. C'est la contestation d'une image, très répandue à la fin du XX^e siècle, de la population âgée comme fardeau, la célébration d'une nouvelle classe de seniors actifs et engagés dans des activités productives servant le bien général et la postérité, l'encouragement à la collaboration intergénérationnelle et à la mise à contribution de l'atout que représentent les millions de citoyens vieillissants américains. Enfin, le troisième axiome opère un recentrage sur l'individu vieillissant. Le « vieillir nouveau » s'inscrit en faux contre l'idée d'un vieillir dégradant où l'individu se verrait comme dépouillé de son identité, de sa personnalité, de ses rêves et de ses ambitions. Dans la lignée de la célébration de l'individualisme américain, le « vieillir nouveau » prête à l'individu le pouvoir de façonner son avenir et son destin, mais aussi, et cela devient plus controversé, sa santé et son vieillissement.

A l'issue de ce chapitre, nous décelons deux élans sous-jacents à l'entreprise du « vieillir nouveau ». D'un côté, le mouvement semble mû par des revendications sociales et politiques, nées en réaction à un contexte socio-politique hostile à la vieillesse elle-même et aux seniors. Indéniablement, c'est un élan contestataire qui sous-tend ce mouvement, un refus d'accepter au tournant du XXI^e siècle un système qui impose des limitations injustes à la population âgée et la garde en position d'infériorité, alors même qu'elle devient de plus en plus imposante. D'un autre côté, nous observons, à travers cette tendance à vouloir transformer l'image du vieillir, une opération qui s'apparente presque à du marketing à grande échelle, une sorte de « *rebranding* » généralisé du vieillir. L'autre veine nous semble donc bel et bien commerciale. Présenté comme une phase de la vie propice à de nouvelles découvertes, de nouvelles passions, et marquée par une nouvelle raison d'être, le vieillir se fait plus attractif et moins effrayant. Mais aussi plus vendeur.

C'est là qu'entre en scène Hollywood, que nous envisagerons ici comme l'une de ces voix qui ont pris part à la diffusion du concept et à l'engouement qu'il a généré. Nous avons employé, en introduction, la métaphore du chant pour présenter la multitude de voix qui s'unissaient, plus ou moins harmonieusement, pour chanter les louanges du « vieillir nouveau ». Dans cette chorale immense, le cinéma hollywoodien, ténor

imposant dont la voix supplante beaucoup d'autres, n'est pas en reste et ce en dépit de son entrée en scène un peu tardive, une décennie plus tard. En effet, comme nous l'avons suggéré plus haut, les nouvelles représentations du vieillir dans le cinéma populaire des années 2000 s'inscrivent directement dans ce mouvement idéologique plus large qu'est le « vieillir nouveau ». Prêtons donc désormais l'oreille au couplet hollywoodien.

VI. LE « VIEILLIR NOUVEAU »

SELON HOLLYWOOD

En novembre 2006, à un mois de la sortie du dernier film de la série des *Rocky*, Sylvester Stallone, alors âgé de 60 ans, déclara :

Toutes les générations suivent leurs cours et on attend d'elles qu'elles s'effacent pour laisser place aux nouvelles générations [...]. Mes pairs font cette expérience en ce moment-même. Ils ont le sentiment de pouvoir apporter leur contribution, mais les opportunités ne se présentent plus. On les considère obsolètes, et c'est tout simplement faux. Ce film montre qu'il nous reste encore des choses à dire.⁵³⁶

A bien des égards, cette citation met en exergue certains des fondements principaux du « vieillir nouveau ». Le premier élément notable est sans doute la revendication d'une appartenance à la génération vieillissante des baby-boomers. Stallone s'identifie ouvertement à la génération et se pose ici en porte-parole pour ses millions de « pairs ». Il présente aussi certains traits distinctifs de cette « mentalité » des baby-boomers que nous présentions plus haut, notamment dans la manière dont il oppose sa génération à toutes celles qui l'ont précédée, rappelant ainsi le caractère tout à fait unique et spécial de celle à laquelle il appartient. Il sous-entend en fait que les baby-boomers se distingueront de leurs prédécesseurs, en refusant d'accepter docilement le sort qu'on leur

⁵³⁶ « Every generation runs its course, and they are expected to step aside for the next generation, [...] My peers are going through it right now, and they feel they have much to contribute, but the opportunity is no longer there. They're considered obsolete, and it's just not true. This film is about how we still have something more to say ». Sylvester Stallone cité dans Allison Hope Weiner « Yo, Rocky or Rambo, Gonna Fly Now at 60 », *The New York Times*, (21 November, 2006).

réserve. On retrouve là l'idée d'une génération rebelle et contestataire, idée, nous l'avons vu, qu'ont vu naître les années 1960 et qui depuis n'a cessé de se consolider dans l'imaginaire collectif.

Au-delà du simple esprit de révolte qu'on leur attribue communément, les baby-boomers auraient, selon Stallone, de réelles raisons de mener bataille. En effet, au cœur de cette citation il y a la dénonciation d'une injustice faite à sa génération. Celle-ci, nous dit-il, se sent flouée, muselée et évincée par un système qui veut leur imposer de s'incliner devant la postérité et de se contenter d'une place subsidiaire dans la société. Et ce système s'inscrit selon lui dans une tradition qui tend à reléguer les anciens pour favoriser la jeunesse. Il note aussi que le poids de cette tradition et la persistance des mythes âgistes qu'elle renferme projettent sur les baby-boomers l'image erronée de vieux obsolètes. Loin de se reconnaître dans cette image d'une génération démodée, inintéressante et relégués aux oubliettes, les baby-boomers semble-t-il, sont prêts à réclamer le droit à leur image. Ce décalage entre une image imposée et leur propre perception d'eux-mêmes est ce qui a motivé Stallone dans la création du dernier opus de la série des *Rocky*, où il s'agissait, dit-il, de montrer que les baby-boomers étaient encore de la partie, que leur vieillissement n'avait en rien entamé leurs rêves et leurs projets, et surtout, c'est le point qui nous intéresse particulièrement ici, qu'ils avaient encore « des choses à dire ».

La fin de la citation, en particulier, met en lumière la revendication principale de la génération dont il se fait ici le représentant, à savoir le droit à la parole. Stallone exprime sa détermination à réclamer ce droit, comme si à travers son film, c'étaient les 78 millions de baby-boomers qui, d'une seule et même voix, lançaient une interpellation directement adressée à la société américaine, et que l'on pourrait paraphraser ainsi : « nous sommes toujours là, écoutez-nous ». En adéquation avec cette facette narcissique qu'on lui prête volontiers, la « génération moi » veut rediriger les projecteurs sur elle et recentrer le débat autour de ses aspirations et de ses contributions. En outre, le fait que cette citation provienne d'une star hollywoodienne telle que Sylvester Stallone, ajoute encore un autre niveau d'interprétation. Dans cette invocation du droit à la parole, on lit en filigrane la ferme volonté de la part des baby-boomers de reprendre leur place sur le devant de la scène culturelle américaine.

Stallone, à travers cette citation, dénonce explicitement ce que nous évoquions plus tôt, à savoir cette tradition hollywoodienne qui consiste à mettre en lumière la jeunesse et à laisser dans l'ombre tous ceux qui ont dépassé un certain âge. Les seniors, en tant que groupe, furent victimes de ce type d'injustice culturelle que la philosophe Nancy Fraser appelle la « non-reconnaissance », et qui consiste à favoriser un groupe social dominant au détriment d'une minorité, condamnée, par conséquent, à l'invisibilité culturelle. *Rocky Balboa*, est destiné à corriger cette injustice. Il s'agit de détourner les projecteurs hollywoodiens si obstinément dirigés vers la jeunesse, son énergie et sa beauté, pour les braquer sur ce groupe longtemps délaissé que sont les Américains vieillissants. Pour ce faire, Stallone a recours à son personnage fétiche, le boxeur Rocky qui, comme son interprète, a vieilli et, comme son créateur, refuse de se voir nier l'accès au ring pour autant.

Nous nous intéressons ici aux films qui, comme *Rocky Balboa*, mettent le « vieux » sur le devant de la scène, ces films qui le mettent en image, lui donnent la parole et suivent ses aventures et son évolution. Ainsi, nous observerons ici les films qui ont élevé au rang de personnage principal, un ou plusieurs personnages âgés. Il n'est pas toujours aisé de catégoriser les protagonistes d'un film selon leur place dans la hiérarchie des personnages, nous en faisons déjà la confession en introduction de cette thèse. En effet, distinguer un personnage principal d'un personnage secondaire majeur, surtout lorsqu'à l'affiche du même film se côtoient plusieurs stars, s'avère être une opération assez complexe. Des films comme *Rocky Balboa*, mais également *Space Cowboys*, *Gran Torino*, *About Schmidt*, *It's Complicated* ou *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, n'ont posé aucune difficulté et ont été d'office sélectionnés puisque le(s) personnage(s) âgé(s) est(sont) sans conteste le personnage principal. D'autres films ont été moins évidents à catégoriser surtout parce qu'ils présentent un duo de protagonistes principaux, formé d'un personnage âgé et d'un autre que nous qualifierons de non-vieux. C'est le cas de *Monster in Law* (Jennifer Lopez/Jane Fonda) et *Because I Said So* (Mandy Moore/Diane Keaton). Au centre du film, il y a donc la relation intergénérationnelle entre deux personnages d'importance à peu près égale. Nous nous sommes assurés que ces films

racontaient autant l'histoire du personnage âgé que celle du non-vieux⁵³⁷. Le premier doit être un personnage à part entière avec ses problèmes, ses aspirations et son évolution propre. Nous en voulons pour preuve que les deux films s'achèvent avec les mots ou les actions du personnage âgé. Dans cette même catégorie, il nous faut mentionner deux films que nous avons décidé d'intégrer à la liste à cause du nombre important de personnages âgés qui, collectivement, forment un personnage collectif aussi important que le protagoniste non-vieux. Deux exemples doivent être mentionnés ici : *Meet the Fockers* repose, comme nos exemples précédents, sur un duo composé d'un personnage âgé et d'un non-vieux (Ben Stiller/Robert De Niro) mais à ces deux personnages se greffent aussi un groupe de trois autres personnages âgés (incarnés par Dustin Hoffman, Barbra Streisand et Blythe Danner) tout aussi importants sur le plan de l'histoire, du temps de présence à l'écran et du temps de parole que le protagoniste non-vieux. Le deuxième exemple, *The Divine Secrets of the Yaya Sisterhood*, est un film où l'héroïne est interprétée par Sandra Bullock, mais autour de laquelle gravite tout un groupe de personnages âgés qui, ensemble, forment le pendant âgé du duo.

Sans doute faudrait-il dire un mot des films que nous avons choisi de ne pas retenir dans ce corpus et ce en dépit du fait que le personnage principal ait été, selon nos critères, un personnage âgé. *Hide and Seek* (John Polson, 2005) en est un bon exemple. C'est, là également, un duo intergénérationnel qui est à l'affiche du film. Le personnage âgé, incarné par Robert De Niro, est le père d'une petite fille de 9 ans, interprétée par Dakota Fanning. Père et fille constituent ce duo de personnages principaux. Néanmoins, l'âge avancé de De Niro est totalement ignoré dans le film, il n'y est faite aucune référence et le personnage n'est jamais identifié comme étant vieillissant. En d'autres termes, si le personnage avait été interprété par un acteur de vingt ans de moins, le rôle ne s'en serait pas trouvé modifié. Il en va de même, par exemple, du personnage joué par Harrison

⁵³⁷ C'est pour cette raison que *Finding Forrester* (Gus Van Sant, 2000) n'a pu être intégré à ce corpus restreint. Le personnage principal est indéniablement le jeune Jamal (Rob Brown, né en 1984). Le personnage âgé, quant à lui, n'apparaît à l'écran qu'à la 22^{ème} minute et ne figure que dans des scènes qui comportent aussi le jeune protagoniste. Il en va de même, par exemple, du film de Ridley Scott intitulé *Hannibal* (2001). Bien que le titre mette le personnage de Anthony Hopkins (né en 1937) à l'honneur, le film ne lui accorde pas une place privilégiée dans la hiérarchie des personnages. L'héroïne est Clarice Starling, et un autre personnage (Mason Verger, incarné par Gary Oldman) bénéficie d'un temps de présence à l'écran comparable à celui accordé à Hannibal.

Ford dans *Firewall* (Richard Loncraine, 2006), un père de famille aux prises avec un gang de criminels qui garde sa femme et ses deux enfants en otage, ou de celui que campe Al Pacino dans *Insomnia*, de Christopher Nolan. Si l'on trouve quelques allusions à sa longue et prestigieuse carrière d'inspecteur de la police, aucune autre référence n'est faite à son âge, là encore si un acteur plus jeune avait tenu le rôle, cela n'aurait pas apporté de modification fondamentale à la caractérisation du personnage. Nous ne l'intégrerons donc pas non plus à notre corpus. Il s'agit là d'un phénomène courant dans le cinéma hollywoodien, à savoir l'effacement de l'âge de l'acteur au profit de la notoriété de la star. Il faut mentionner ici un cas spécial, sur lequel nous reviendrons sous peu, le film de Sylvester Stallone *Rambo*, sorti en 2008. Comme dans les exemples que nous venons de citer, force est de constater qu'il n'est pas fait mention du vieillissement du personnage dans le film. Cependant, il existe une différence de taille entre Rambo et ces personnages que présentions plus haut. En effet, contrairement à ces derniers, le vétéran de la guerre du Vietnam, lorsqu'il apparaît sur les écrans en 2008, est une version âgée d'un personnage préexistant. *Rambo* étant le quatrième opus d'une série de films présentant le même personnage depuis 1981, l'âge avancé de ce dernier fait partie intégrante de sa caractérisation. *Rambo* aura donc sa place dans notre corpus.

Après ces quelques commentaires concernant le corpus de films sur lesquels nous nous pencherons désormais, il est temps d'indiquer ce qui nous occupera dans ce chapitre. Nous proposons ici un rapide passage en revue de ces quelques films afin de déterminer s'ils présentent certaines thématiques en lien avec celles qui sous-tendent le « vieillir nouveau ». Il s'agira donc de proposer un compte rendu des points de convergences entre ces représentations cinématographiques de héros vieillissants et les préconisations des adeptes du « vieillir nouveau ». Devançons quelque peu notre propos et confirmons d'ores et déjà notre hypothèse : notre analyse révèle, en effet, que l'on trouve dans ces films de nombreux échos à bon nombre de thèmes chers au mouvement du « vieillir nouveau ». Nous les analyserons en trois temps.

Nous débuterons ce passage en revue par explorer un thème qui transparait déjà dans la citation que nous avons choisi de mettre en exergue de ce chapitre, à savoir l'affirmation de soi. Le héros âgé, nous le verrons, se doit de revendiquer qui il est et doit se battre pour défendre ses droits. On retrouve ici l'intérêt du « vieillir nouveau » pour

l'individu âgé et ses aspirations. Il faudra ensuite nous concentrer sur les notions d'activité de productivité et d'utilité. Cette étude sera notamment l'occasion de dresser le profil socio-professionnel du héros âgé et de tirer quelques conclusions quant au rôle qu'il joue dans la société active. Enfin, il sera temps de nous pencher sur ces thèmes qui nous semblent plus spécifiquement cibler le public des baby-boomers vieillissants. Nous procéderons ainsi en prenant comme point de départ le slogan que l'on associe à ces années de jeunesse révoltée que l'on prête généralement à la génération : « *sex, drugs and rock 'n' roll* ». Les trois termes qui composent ce slogan, nous serviront de mots-clés, de tremplins en quelque sorte, pour étudier les thèmes de la sexualité dans la vieillesse, de l'usage de substances euphorisantes telles l'alcool ou la marijuana et enfin, en guise de conclusion, nous nous pencherons sur la représentation d'un vieillir stimulant, celui, qui se rapproche de cette rage de vieillir que nous décelions plus haut dans l'appellation « *boomeraging* ».

1. LE VIEILLIR ET L’AFFIRMATION DE SOI

1.1. « *This is who you are, and who you'll always be* »⁵³⁸ : revendications identitaires

Retrouver leur place de choix dans une culture américaine qui semble les avoir délaissés, tel serait donc le projet des baby-boomers vieillissants. C'est aussi précisément le projet de Sylvester Stallone, lorsqu'il ressuscite son personnage fétiche, Rocky. Le boxeur philadelpheien avait accompagné la carrière de la star quatorze ans durant, resurgissant dans cinq films sortis entre 1976 et 1990, à intervalles d'environ quatre ans. Depuis le dernier opus, cependant, il semblait avoir tiré sa révérence.

Devenu un réel phénomène culturel, le personnage a quelque peu dépassé les limites du monde fictif : ne parle-t-on pas des « marches de Rocky » (« *Rocky's steps* ») pour se référer à l'escalier menant vers le *Philadelphia Museum of Art* ? Quant à la statue qui le représente, créée spécialement pour le troisième film, elle est exposée au pied de ces marches et attire désormais plus de touristes que le musée lui-même. Sorte d'icône pour la ville, il est aussi le symbole de l'« *underdog* » américain, cet individu dont le projet

⁵³⁸ Marie (Geraldine Hughes) rappelle à Rocky qu'il est et restera un « combattant » (« *fighter* ») dans *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

semble être voué à l'échec et dont les chances de réussite sont au plus bas mais qui, à force de détermination, de courage et de travail, se rapproche de ses rêves et défend son droit à la « recherche du bonheur » (« *The Pursuit of Happiness* »⁵³⁹). La légende de Rocky veut confirmer que l'Amérique est la nation de toutes les opportunités, elle allait donc se prêter parfaitement au récit de ce héros vieillissant qui, contre toute attente, se décide à remonter sur le ring. La date de sortie du film, intitulé *Rocky Balboa*, est loin d'être anodine puisque le boxeur refait surface sur les écrans américains à la fin de l'année 2006, alors même que les premiers nés de la génération, un groupe auquel appartiennent aussi l'acteur et le personnage qu'il incarne, fêtent leurs 60 ans.

Parmi les prédictions auxquelles ont donné lieu cette date fatidique, on est tenté de citer celle de Daniel H. Pink, tant elle semble s'appliquer au cas de Stallone. Dans son ouvrage *Drive*, Pink postule que l'humain est mû par une force intérieure, ce qu'il nomme la motivation humaine, qui le pousse sans cesse à découvrir, apprendre et créer. Dans un passage consacré aux baby-boomers, il avance la théorie selon laquelle le fait de devenir sexagénaires allait conduire ces derniers à reconsidérer leur vie et la manière dont ils allaient passer les quelques vingt années qui leur restaient à vivre. Selon lui, ils allaient mener un mouvement général porté par un vent de « détermination » (« *purpose* »), qu'il définit comme une résolution à « faire quelque chose d'important »⁵⁴⁰. Ainsi fait-il la prédiction suivante : « Quand le front froid des réalités démographiques rencontrera le front chaud de rêves non-réalisés, il en résultera un orage de détermination sans nul pareil »⁵⁴¹. Le journaliste, qui emprunte parfois le ton d'un coach de développement personnel, voit dans ce passage de la soixantaine le moment d'une prise de conscience, donnant lieu à l'élaboration de nouveaux projets de la part des baby-boomers.

Il faut dire que le cas de Stallone n'est pas loin d'être la parfaite illustration de cette prédiction et le succès commercial de *Rocky Balboa*, semble confirmer qu'en 2006, un projet mené par un sexagénaire motivé peut faire recette. A partir de 1998, Stallone voit sa carrière ralentir quelque peu. Toujours actif, il lui arrive encore de tenir le rôle

⁵³⁹ L'un des droits « inaliénables » que garantit la *Déclaration d'Indépendance* (1776) aux citoyens américains.

⁵⁴⁰ "Something that matters", Pink, *op. cit.*, 130.

⁵⁴¹ « When the cold front of demographics meets the warm front of unrealized dreams, the result will be a thunderstorm of purpose the likes of which the world has never seen ». Pink, *op. cit.*, 131.

principal dans divers films, mais la mention de son nom au générique n'est plus la garantie d'un succès au box-office. Cette période de latence fut marquée par de nombreux échecs commerciaux tels que *Get Carter* (Stephen Kay, 2000), *Driven* (Renny Harlin, 2001) *Avenging Angelo* (Martyn Burke, 2002) qui n'est jamais sorti en salles, ou encore *Eye See You* (ou *D-TOX*), (Jim Gillespie, 2002) qui généra aux Etats-Unis un peu moins de 80.000 dollars, soit environ 0.1% de la somme à laquelle s'élevait le budget de production⁵⁴². C'est précisément le succès de *Rocky Balboa* qui mettra fin à ce cycle de « flops » en 2006 et entraînera une relance durable de la carrière de l'acteur, revitalisation d'ailleurs toujours en cours au moment où nous écrivons ces lignes au début de l'année 2018. Vers le milieu des années 2000 la nouvelle vague des films hollywoodiens affichant un protagoniste âgé, qui était encore relativement timide au début de la décennie, commençait à prendre de l'ampleur.

La question de l'identité dans le vieillir est en particulier un sujet privilégié de ces films qui, comme *Rocky Balboa*, ressuscitent un héros populaire et racontent ses nouvelles aventures dans la vieillesse. La raison principale de cet intérêt pour la question, est que l'« identité » de ces personnages a été établie plus tôt, dans des films antérieurs, en d'autres termes, lorsqu'ils étaient jeunes. L'année de la sortie de chacun des premiers films des séries qui nous intéressent ici (*Rocky*, *Rambo* et *Indiana Jones*), les acteurs qui incarnent ces héros d'action avaient entre 30 et 39 ans⁵⁴³. C'est une spécificité importante, car le personnage âgé et son vieillissement s'inscrivent dans une continuité et non, comme c'est le cas en général, dans un contexte où l'âge avancé est une donnée initiale de la caractérisation du personnage. On pourrait formuler cette particularité de la sorte : *Rocky*, *Rambo* et *Indiana Jones*⁵⁴⁴ ne sont pas simplement des personnages âgés, ils sont des personnages qui *ont vieilli*. Dans ces cas précis, le vieillir se rajoute donc à tout un réseau de qualités qui constituent un personnage déjà existant. Ainsi, le vieillir

⁵⁴² Le film coûta 55 000 000 \$, engrangea 79 161 \$ aux Etats-Unis et 6 416 302 \$ de recette globale. Données recueillies sur le site *Box Office Mojo* (consulté le 09 janvier 2018) : <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=eyeseyou.htm>

⁵⁴³ Sylvester Stallone avait 30 ans en 1976 (*Rocky*), il en avait 36 en 1982 (*First Blood*), et Harrison Ford en avait 39 en 1981 (*Indiana Jones, the Raiders of the Lost Ark*).

⁵⁴⁴ Entre temps, Ford a aussi joué la version âgée de Han Solo dans *Star Wars, Episode VII : The Force Awakens* (J.J. Abrams, 2015) et a repris le rôle de Rick Deckard dans *Blade Runner 2049* (Dennis Villeneuve, 2017).

représente l'aspect inédit d'un personnage déjà connu et à ce titre il bénéficie souvent d'une place relativement importante parmi les thèmes abordés dans ces films⁵⁴⁵.

La première apparition d'Indiana Jones dans le dernier volet de la série, est intéressante de ce point de vue. Elle rappelle l'entrée en scène des grandes légendes hollywoodiennes que nous évoquions au chapitre 3, à la différence que c'est ici le personnage lui-même, et non seulement l'interprète, qui est mis à l'honneur. Il s'agit de créer l'anticipation et de préparer l'audience à l'arrivée du héros vieillissant. Pour ce faire, Spielberg met en œuvre tout un réseau de références que le spectateur averti sait reconnaître comme autant d'indices annonçant l'apparition du héros. La scène débute autour d'une voiture militaire. Un groupe de soldats extirpent brutalement un homme grisonnant et quelque peu corpulent du coffre, il rappelle un type particulier de personnage dont s'accompagne souvent Indiana Jones : celui d'un acolyte qui partage les aventures du héros, mais qui est souvent présenté comme moins viril et moins hardi que ce dernier. Une version antérieure de ce type de personnage avait été incarnée par Denholm Elliott (né en 1922), qui tenait dans le premier et le troisième film de la série, le rôle de Marcus Brody, mentor et ami de Indiana Jones. Le deuxième homme que l'on devine dans le coffre de la voiture n'est autre que l'archéologue aventurier, qui s'apprête lui-aussi à être malmené par les soldats. La situation est déjà très caractéristique des aventures d'Indiana Jones, puisque celles-ci reposent toujours sur des courses-poursuites, opposant Jones à tout un groupe d'étrangers en uniformes qui le capturent et le retiennent comme prisonnier, l'espace d'un instant seulement, avant que celui-ci ne se dérobe à leur emprise grâce à son ingéniosité. L'apparition du héros s'inscrit donc dans une action *in media res* : il est déjà prisonnier, et le spectateur peut se réjouir de voir débiter l'aventure avec l'une de ces échappées belles qui ont fait le succès du personnage.

Alors qu'Indiana Jones est toujours enfermé dans le coffre du véhicule, c'est d'abord son accessoire fétiche qui fait son entrée en scène. L'un des soldats jette négligemment à terre le fameux fédora de l'aventurier. Immédiatement, la caméra délaisse alors les hommes en uniforme qui s'affairent à l'arrière de la voiture, pour

⁵⁴⁵ Des trois films, *John Rambo* traite moins explicitement du vieillir. Néanmoins, la question de l'identité est à nouveau si centrale dans les quatre films qui composent la série, que le Rambo vieillissant est lui aussi aux prises avec ces questionnements existentiels.

s'attarder sur le chapeau. Le plan suivant, en plongée totale, dévoile la voiture, avec à côté d'elle le chapeau et, tout autour, un cercle formé par les soldats armés de fusils, tous braqués sur le protagoniste qui se fait extraire du coffre et jeter à terre. C'est toujours cette caméra verticale qui laisse deviner les premiers signes de son vieillissement : la chevelure brune du héros des années 1980 est devenue gris-blanc et Jones se relève lentement avec, semble-t-il, un peu moins de vigueur que par le passé. La mise en scène se concentre alors à nouveau sur l'objet qui fait la marque de fabrique du héros, avec une caméra au sol qui montre les pas de Jones se dirigeant vers son chapeau et le ramassant d'un geste sec. Spielberg retarde encore l'apparition du protagoniste en ne dévoilant que son ombre sur le flanc de la voiture militaire américaine. Le jeu d'ombres chinoises révèle alors la silhouette d'Indiana Jones lorsque celui-ci replace le fédora sur sa tête, un geste qui s'accompagne du célèbre thème musical associé au personnage, composé par John Williams en 1981. Il faut ensuite attendre que la caméra pivote pour venir se poser sur l'acteur, et que celui-ci, tout d'abord dos au spectateur, se retourne à son tour, pour qu'enfin le spectateur soit mis face à face avec l'aventurier sexagénaire.

Dès les premières scènes, le personnage présente certaines de ses caractéristiques intrinsèques, parmi lesquelles son insolence face au danger, son patriotisme engagé, et son habileté à se tirer d'affaire en improvisant des échappatoires au gré des obstacles qui se dressent sur sa route. Il s'agit de confirmer au spectateur que c'est bien le héros de film d'action qu'il a connu une vingtaine d'années auparavant qui mènera l'aventure, l'âge n'ayant en rien entamé sa capacité à donner un coup de poing ou à résoudre des énigmes. Cependant, l'avancée en âge de Jones n'est pas ignorée pour autant et il y est fait référence à plusieurs reprises, tout au long du film. La première de ces références à son vieillissement provient du personnage lui-même ; lorsque son acolyte prédit avec optimisme qu'ils sauront bien vite échapper à ces soldats menaçants, comme ils l'ont si souvent fait par le passé, Jones n'est pas convaincu et lui répond que ce ne sera pas aussi facile que lorsqu'ils étaient plus jeunes.

Il n'est donc pas question, dans ces films, de nier le vieillissement, bien au contraire. On observe, dans plusieurs de ces films sur le « vieillir nouveau », la même insistance sur la notion d'une identité restée intacte dans le vieillir. On en trouve un exemple parlant dans le film de Clint Eastwood, *Space Cowboys*, sorti en 2000.

Lorsqu'après plusieurs années, Frank Corvin (Clint Eastwood, né en 1932) retrouve ses anciens collègues, chacun constate que celui-ci, même dans le grand âge, est resté l'homme impétueux et insolent qu'ils avaient connu par le passé. Son ennemi de toujours (James Cromwell, né en 1940) note avec ironie « On n'a toujours pas perdu le charme à la Corvin, à ce que je vois », son ami de longue date Hawk (Tommy Lee Jones), quant à lui, remarque : « la vieillesse fait juste ressortir un peu plus du Frank en toi, Frank ». Enfin, un collègue réticent à l'idée de retravailler avec lui s'interroge : « Toujours le même bon vieux Frank, pas vrai ? ». La réponse de Corvin ne se fait pas attendre : « Il semblerait que ce soit de l'avis général par ici »⁵⁴⁶. Il s'agit donc bien de souligner que le vieillir, loin d'être accompagné d'une perte de l'identité, la consolide et l'exacerbe. Il convient de se souvenir des mises en garde de Margaret Gullette, qui dénonçait un processus de « dépouillement de l'identité » (« *identity stripping* ») imposé par la narration du déclin. Celle-ci, toujours fondée sur une étroite association entre le vieillir et la notion de perte, implique que la personne vieillissante se voit petit à petit dépourvue de ses traits de caractères distinctifs qui, lorsque l'âge est pris en compte, sembleraient « plus fragiles et subjectifs et moins solides »⁵⁴⁷. S'il avait intégré la narration du déclin, comme les dirigeants de la NASA lui ont demandé de le faire, Corvin aurait sans mot dire accepté de former un jeune astronaute, afin que celui-ci puisse réparer le système défectueux du satellite compromis à sa place. Néanmoins, le tempérament fougueux de Corvin n'ayant en rien été atténué par son avancée en âge, le pousse à faire valoir ses droits au rêve de sa vie, qu'il avait été forcé de mettre en sourdine tant d'années, mais qu'il a désormais l'opportunité de ressusciter.

Prendre en main son propre destin, réclamer son droit à la parole et tenter de saisir de nouvelles opportunités, et ce malgré ou plutôt à cause de son âge avancé, voilà aussi le projet que formule Rocky, le boxeur sexagénaire. On retrouve ce dernier dans sa modeste maison à Philadelphie, où il vit seul depuis la mort d'Adrian, décédée quatre ans

⁵⁴⁶ Bob Gerson (James Cromwell) : « Still haven't lost the Corvin charm haven't we ? »

Hawk William (Tommy Lee Jones) : « Old age just brings out more of the Franck in you, Franck ».

Gene Davis (William Devane) : « Still the same old Frank, huh? » Frank Corvin : « That's the consensus around here ». *Space Cowboys* (Clint Eastwood, 2000).

⁵⁴⁷ « Personal traits [...] can seem to the possessor more fragile, subjective, less solid ». Gullette, *Aged by Culture, op. cit.*, 130.

plus tôt. Rocky n'est plus boxeur mais possède un restaurant italien où il sert à la fois de gérant et de mascotte, se plaisant à raconter quelques anecdotes aux clients venus rencontrer l'« étalon italien ». Lorsqu'un logiciel de simulation, pronostique que Rocky sortirait vainqueur d'un combat qui l'opposerait au champion invaincu (et de 22 ans son cadet) Mason Dixon, Rocky se prend à rêver de renfiler les gants de boxe. Cependant ce projet n'enthousiasme pas les personnes qui l'entourent. Son fils, qui vit dans l'ombre du succès de son père, le conjure d'abandonner cette idée afin d'éviter, dit-il, que l'on ne le prenne pour un fou. La réaction de son meilleur ami et beau-frère Paulie, s'apparente plutôt à de l'incompréhension, incapable qu'il est de concevoir ce qui peut motiver Rocky à rechercher de nouveaux défis à ce stade de sa vie. Enfin, Rocky doit affronter une commission destinée à évaluer son aptitude physique, afin de déterminer si un certificat de boxeur professionnel peut lui être attribué. En dépit des résultats positifs des tests physiques, la commission juge plus prudent de ne pas octroyer au vétéran de la boxe un nouveau certificat sportif. Ces différentes rencontres sont toutes l'occasion d'un discours de la part de Rocky qui, face à ces réactions décourageantes, se voit forcer de se défendre et de justifier son projet. C'est à travers ces discours que Stallone fait de son personnage un « nouveau vieux ».

L'argument qui sous-tend ses justifications est le droit à l'affirmation de soi dans le vieillir. En effet, si ses espoirs de redevenir boxeur suscitent chez ses interlocuteurs une telle perplexité, c'est bien à cause de son âge avancé. Considérons ce court dialogue entre lui et son fils :

- Rocky - Je voulais te demander ton opinion. [...] J'aimerais bien faire quelque chose.
- Robert - Comme quoi ?
- Rocky - Boxer... Tu vois, pas de championnat ou quoi, plutôt des petits combats, au niveau local.
- Robert - Tu penses pas que t'es, enfin tu vois... trop vieux ?
- Rocky - Oui, mais tu penses qu'il faut arrêter de tenter des trucs juste parce qu'on a fêté un ou deux anniversaires de trop ? Moi pas.
- Robert - Les gens vont penser que t'es devenu fou.
- Rocky - Mais qu'est-ce qu'il y a de si fou dans le fait de vouloir faire face et de dire « j'existe » ? ⁵⁴⁸

⁵⁴⁸ Dialogues entre Rocky et son fils Robert (*Rocky Balboa*, Sylvester Stallone, 2006).

Rocky – I just wanted to get your opinion on something. [...] I think I wanna, like, do something.
Robert – Like what

Au centre de son discours, il y a le rejet de l'argument selon lequel le vieillir constitue une entrave à l'avancement de l'individu. Rocky, en refusant ouvertement de se laisser freiner par son avancée en âge, défie cette conception traditionnelle et âgiste du vieillir. Les films sur le boxeur ont, depuis le premier opus, dressé un parallèle entre la pratique du combat et la quête d'identité du héros. On se souvient, par exemple, qu'avant le premier match de championnat de sa carrière, en 1976, un Rocky inexpérimenté et anxieux priait pour être capable de « tenir la distance » face au champion Apollo Creed car, confiait-t-il gravement à Adrian, c'était là sa seule chance de prouver qu'il « n'était pas juste un autre clochard du quartier »⁵⁴⁹. Trente ans plus tard, le vieillissement n'aura pas changé ce qui le définit, et Rocky souligne à nouveau la nature profondément ontologique de son désir de combattre. Il réclame aussi le droit de déterminer qui il est selon ses propres termes. A travers la boxe, il dit « j'existe » et ces « quelques anniversaires de trop », ne sont pas une raison de renoncer à une telle opportunité.

Dans le film, les notions d'identité et d'aspiration sont intimement liées. La quête ontologique de Rocky se réalise à travers la poursuite de son rêve de boxer à nouveau. Il est sans cesse fait référence à une force, une impulsion intérieure qui pousse Rocky à « continuer d'avancer »⁵⁵⁰. Tout au long du film il évoque cette ardeur qui l'anime. Comme à son habitude il s'exprime dans cet anglais aux intonations italo-américaines qu'on lui connaît, caractérisé par un vocabulaire basique mais juste, ainsi que par le registre relâché et la grammaire approximative de celui qui parle l'américain des rues. Rocky dès le premier film est présenté comme un diamant brut et son langage reflète simultanément son manque d'éducation et une sorte d'intelligence instinctive. C'est de

Rocky – Fight. You know, nothing big, small stuff, like locally...

Robert – Don't you think you're too, you know... old?

Rocky – Yeah, but you think you outta stop trying things 'cause you had a few too many birthdays? I do not.

Robert – People are gonna think you're crazy.

Rocky – What's crazy about standing toe to toe saying « I Am », you know?

⁵⁴⁹ En 1976, avant d'affronter Apollo Creed, Rocky saisit l'ampleur de l'enjeu d'un tel match : « All I want to do is go the distance. If the bell rings and I'm still standing, I'm gonna know for the first time in my life that I wasn't just another bum from the neighborhood ». (*Rocky*, John G. Avildsen, 1976).

⁵⁵⁰ Rocky enseigne à son fils les valeurs du combattant : « Keep moving forward, that's how winning is done. » (*Rocky Balboa*, Sylvester Stallone, 2006).

la même manière qu'il exprime la raison qui le pousse à se battre dans le vieillir. « Il y a encore quelque chose au sous-sol », confie-t-il à Paulie, « parfois c'est dur de respirer, je ressens cette bête en moi »⁵⁵¹. En disant ces mots, Rocky désigne son estomac, c'est là, comprend le spectateur, que réside cette « bête ». Sa force lui vient donc de l'intérieur, d'ailleurs Paulie s'y réfère par l'expression « ces choses à l'intérieur » (« *the stuff inside* »). Si l'intériorité de cette impulsion est donc soulignée, il est aussi souvent fait référence à sa puissance. L'usage de la métaphore de la bête convoque les notions de rage, d'animalité et d'indomptabilité, notions contenues aussi dans une deuxième métaphore, utilisée plus tard, celle d'un feu (« *that fire* ») qui le force à prouver qu'il existe. Il est significatif que lors d'une conférence de presse, Rocky soit qualifié de « has been ». En fait, tout le film contredit justement l'idée d'un vieillir qui se limite à ce qui « a été » et promeut un vieillir nouveau où l'individu se doit d'« être ».

A nouveau, Stallone semble être en parfait accord avec le « *boomeraging* », qui s'adonne sans complexe à l'introspection et à la recherche de soi dans le grand âge. A ce propos, on ne résiste pas à la tentation de citer une prévision datant de 1981 sur l'évolution de cette tendance si marquée à l'introspection qui caractérise les baby-boomers. Elle est tirée d'un ouvrage de psychologie sociale dont l'objectif est de brosser une sorte d'autoportrait psychologique de l'Américain. Après avoir très nettement décelé parmi la génération des baby-boomers ce mouvement vers soi, ce désir de se trouver et d'exprimer son identité, les auteurs gagent que ce n'est là qu'une tendance temporaire. Leur raisonnement est empreint d'un âgisme évident : « d'une certaine manière, soulever des questions et des critiques par rapport à soi dans la vieillesse est une activité qui n'a pas de sens »⁵⁵². A une époque où le domaine de la réalisation de soi est perçu comme étant largement réservé aux jeunes et aux jeunes adultes, il est difficilement imaginable que le vieux ait encore l'énergie, la volonté ou le besoin de poursuivre sa construction individuelle. Le film de Stallone n'est qu'une preuve parmi d'autres que la génération des

⁵⁵¹ Rocky se confie à Paulie : « There's still some stuff in the basement », « Sometimes it's hard to breathe, I feel there's this beast inside me ». (*Rocky Balboa*, Sylvester Stallone, 2006).

⁵⁵² « In some ways, raising questions and criticisms about the self in old age is a meaningless activity ». Joseph Veroff, Elizabeth Douvan et Richard Kulka, *The Inner American : A Self-Portrait from 1957 to 1976* (New York (NY) : Basic Books, 1981) : 135, cité dans Light, *op. cit.*, 203.

baby-boomers n'a pas cessé de se chercher soi-même sous prétexte qu'elle vieillissait, bien au contraire.

On retrouve le même lien entre identité et aspirations dans *Space Cowboys*. Les premières scènes du film se passent en 1958, alors que les quatre protagonistes sont des pilotes ingénieurs pour l'Air Force. Ils nourrissent un rêve commun : aller un jour dans l'espace. Néanmoins, ces projets sont mis à mal par la création d'une nouvelle organisation civile entièrement destinée à la conquête de l'espace, la NASA. Les quatre héros, désabusés, voient leur rêve leur échapper. Néanmoins, et c'est tout le propos du film, il semble que le vieillissement de Frank et de ses compagnons n'a pas suffi à faire taire leurs ambitions, ni à leur faire oublier ce rêve vieux de plus de quarante ans. Lorsque Hawk apprend qu'il est atteint d'un cancer, ce qui compromet ses chances d'accompagner ses trois collègues retraités dans l'espace, il dit à Frank, « Tu sais ce que c'est le pire jour de ma vie ? C'est le jour où je t'ai rencontré et tu m'as mis en tête l'idée que je pourrais un jour piloter un vaisseau dans l'espace »⁵⁵³. On retrouve donc encore ce sentiment d'un tourment intérieur dû à une ambition contrariée, et qui poursuit le personnage dans sa vieillesse. Le « nouveau vieux », tel qu'il est représenté dans les films hollywoodiens de la période, désire et rêve, et surtout se refuse à concevoir son âge comme une entrave à ses projets.

Nous n'avons, jusqu'à présent, fait mention que de personnages masculins. N'y a-t-il pas un élan identitaire similaire dans les histoires de femmes vieillissantes ? Les quelques personnages féminins que nous avons réussi à intégrer à notre corpus ne semblent pas autant concernés par une potentielle perte d'identité dans le grand âge. Ainsi, ces revendications identitaires semblent bien être un problème spécifiquement masculin selon l'Hollywood du début du XXI^e siècle. Les revendications des femmes et leur affirmation de soi se cantonnent souvent au domaine de la sexualité, ainsi, Daphne, le personnage interprété par Diane Keaton dans *Because I Said So* (Michael Lehmann, 2007) qui croyait sa vie terminée à l'âge de soixante ans, se redécouvre à travers une

⁵⁵³ Hawk évoque son rêve non-réalisé : « You know what the worst day in my life was ? It's the day I met you and you put the idea in my head I could pilot a ship into space ». *Space Cowboys* (Clint Eastwood, 2000).

relation amoureuse, il en va de même de Jane Adler dans *It's Complicated* (Nancy Meyers, 2009), qui renoue avec sa sensualité et retrouve une vie sexuellement active en entretenant une liaison avec son ex-mari, enfin, Roz que joue Barbra Streisand dans *Meet the Fockers* (Jay Roach, 2004) étant thérapeute spécialisée dans la sexologie est plutôt celle qui aide les autres à s'affirmer en tant qu'être sexuel. Viola Fields, le personnage que campe Jane Fonda dans *Monster in Law* (Robert Luketic, 2005) est en revanche en pleine crise existentielle après avoir perdu son emploi et avoir appris que son fils unique allait épouser une jeune femme qui ne lui semble pas être à sa hauteur. Son affirmation de soi, s'exprime surtout dans le conflit intergénérationnel qui l'oppose à sa future belle-fille, Charly (Jennifer Lopez).

1.2. « Bring it on, Grandma ! » s'affirmer dans le conflit intergénérationnel

Le protagoniste vieillissant est généralement amené à entrer en compétition avec la jeunesse. C'est tout à fait évident dans un film tel que *Rocky Balboa*, où le boxeur sexagénaire affronte sur le ring le champion en titre d'environ 20 ans son cadet⁵⁵⁴, dans *Space Cowboys* et *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, les protagonistes âgés doivent prouver leur valeur aux personnages plus jeunes avec lesquels ils se voient dans l'obligation de collaborer, enfin, lorsqu'il s'agit de personnage âgés féminins, comme celui de Jane Fonda dans *Monster in Law* ou de celui de Meryl Streep dans *It's Complicated*, c'est en général une compétition pour l'attention d'un homme qui les oppose à une femme plus jeune. La citation que nous avons choisie en guise de titre est justement tirée du film où Fonda décide de sauver son fils d'un mariage qu'elle pense être malavisé, forçant ainsi Jennifer Lopez (née en 1969), la fiancée du jeune homme, à défier sa future belle-mère afin d'épouser celui qu'elle aime.

En règle générale, le rival jeune ouvre les hostilités avec, comme arme de choix, l'humour et plus précisément des plaisanteries âgistes qui ciblent toujours l'âge avancé du protagoniste vieillissant. Les exemples de ce type de confrontation intergénérationnelle par l'humour ne manquent pas. Quoi qu'il arrive, le vieux se doit d'être sous-estimé par son rival ou collaborateur récalcitrant plus jeune. L'adolescent

⁵⁵⁴ Mason Dixon est interprété par Antonio Tarver, celui-ci, né en 1968, a donc 22 ans de moins que Sylvester Stallone.

appelé Mutt (Shia LaBeouf) est visiblement déçu de constater que celui que sa mère l'envoie quérir pour de l'aide n'est autre qu'un *vieux* professeur d'université. « Vous avez quoi, 80 ans ? »⁵⁵⁵ demande-t-il à Indiana Jones lors de l'une de leurs premières conversations. Les jeunes astronautes qui devaient être en charge de la mission que Frank reprend finalement à son compte, sont loin d'être ravis de devoir servir de doublures à un groupe de retraités inexpérimentés, et le boxeur Mason Dixon paraît presque vexé de devoir prouver sa valeur en se battant avec un adversaire qu'il estime être bien inférieur à lui, en premier lieu à cause de son âge avancé. Le cas de *Monster in Law* est quelque peu différent, puisque Charly (Lopez) n'est pas consciente qu'elle est entrée, malgré elle, en compétition avec Viola pour l'amour de Kevin (Michael Vartan). Cependant, de manière générale, l'humour âgiste à l'intérieur de l'univers diégétique semble moins cibler les protagonistes féminins que les personnages masculins. Serait-ce parce que les projets qu'elles tentent de mener à bien ne sont pas aussi menaçants que ceux que veulent porter les hommes ? Ou peut-être est-ce là l'indication d'une différence de traitement des femmes, l'humour âgiste semblant en quelque sorte moins politiquement correct lorsqu'il est dirigé vers une femme ? Quoiqu'il en soit, cet humour âgiste prend majoritairement les protagonistes masculins comme victimes.

Space Cowboys présente une multitude d'exemples de plaisanteries dirigées vers les quatre aspirants astronautes. Lors d'une émission télévisée, le présentateur Jay Leno (né en 1950) les interroge, d'abord innocemment, sur leur passé militaire. Lorsque les retraités de l'Air Force confirment qu'ils ont tous une carrière militaire derrière eux, Leno leur demande alors s'ils ont servi la cause nordiste ou s'ils se sont battus pour les états confédérés, insinuant ainsi qu'ils auraient été engagés plus d'un siècle plus tôt, lors de la guerre de Sécession. Lors d'une autre scène, Frank et Hawk tentent de régler l'une de leurs nombreuses querelles en faisant d'une jeune serveuse l'arbitre de la confrontation : « Mademoiselle, lequel d'entre nous ramèneriez-vous à la maison ce soir ? » s'enquiert Frank, ce à quoi la jeune serveuse rétorque malicieusement : « A la maison... de retraite vous voulez dire ? »⁵⁵⁶. Ce ne sont là que deux exemples de ce type d'humour qui tend à

⁵⁵⁵ Mutt se demande quel âge a Indiana Jones : « What are you, like 80 ? » (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (Steven Spielberg, 2008).

⁵⁵⁶ Frank entre en compétition avec son ami Hawk et demande à une serveuse de les départager : « Tell me, miss, given the circumstances, which one of us would you take home tonight ? ». Ce à quoi la jeune

souligner l'âge avancé des protagonistes. Les réactions des personnages âgés face à ces plaisanteries sont toujours très positives, ils rient de bons cœurs à tous ces traits d'humour. Il s'agit de démontrer que leur âge avancé n'est en aucun cas nié par les héros, bien conscients d'être des « seniors », et qu'il n'est pas sujet à honte. Bien au contraire, ces moments de plaisanteries, sont souvent l'occasion pour le protagoniste âgé de s'affirmer dans sa vieillesse. C'est par exemple le cas lorsque les quatre retraités de l'Air Force, qui entretiennent une rivalité avec l'équipe des astronautes confirmés, tous âgés d'une trentaine d'années, se voient servir, lors d'un déjeuner dans la salle commune, une boisson vitaminée pour seniors de la part de leurs coéquipiers plus jeunes. Alors que ces derniers gloussent quelques tables plus loin, les quatre retraités, loin de s'offusquer, trinquent et boivent à la santé de ces « vieux édentés » qu'on envoie dans l'espace. Le but est de faire bonne figure : en acceptant la plaisanterie, Frank et ses collègues assument leur âge avancé, ce qui ne les empêche pas, au demeurant, de prendre des mesures de représailles. Un peu plus tard, les jeunes astronautes se voient à leur tour offrir une « tournée » de la part de leurs collègues vétérans, pas de boissons pour seniors, cette fois, mais de petits pots pour bébés accompagnés de manuels d'instructions illustrés pour enfants.

Rocky est, lui aussi, tout à fait conscient de la différence d'âge qui le sépare de son adversaire. Outre le fait que certains journalistes l'appellent ouvertement « Balboasaurus », Dixon lui-même se plaît à provoquer son rival en faisant référence à son âge. La veille du grand combat qui l'opposera à Rocky, le jeune champion demande à parler seul à seul avec son adversaire. Dans ce bref face à face, il lui déconseille d'essayer de se mesurer à lui et lui indique avec condescendance qu'il fera en sorte de lui infliger une défaite qui ne soit pas une totale humiliation. Rocky, cependant, refuse cette offre et informe son adversaire qu'il se battra pour gagner car, dit-il, rien n'est joué tant que le match n'est pas terminé. Dixon lui rétorque alors avec insolence : « Ça vient d'où ça, des

serveuse répond : « You mean like to *the* home? Like, the retirement home ? ». *Space Cowboys* (Clint Eastwood, 2000).

années 1980 ? » et Rocky de répondre calmement : « Non, ça c'est plutôt des années 1970 »⁵⁵⁷.

C'est dans ces rapports intergénérationnels que le personnage âgé doit s'imposer de manière plus vigoureuse, en particulier parce qu'il est en proie à un système intrinsèquement âgiste qui privilégie la jeunesse et la conçoit toujours comme naturellement supérieure à la vieillesse, et ce à tous égards. Ainsi, dans cette rivalité, qui l'oppose au « favori », le « nouveau vieux » se doit de faire montre d'une certaine force de caractère qui lui permette de tenir tête et de faire valoir ses intérêts. Néanmoins, ces intérêts sont parfois déraisonnables. C'est le cas, surtout, dans les comédies comme *Monster in Law*, *Meet the Fockers*, ou *Because I Said So*, où les protagonistes âgés incarnés par Jane Fonda, Robert De Niro et Diane Keaton sont plutôt des « nouveaux vieux » en devenir. Pour ces trois personnages, l'objectif est le même : remettre en question la légitimité de la personne qui partage la vie de leur propre progéniture. Ces films ne laissent aucun doute quant au fait que c'est le personnage âgé qui se trouve à l'origine du conflit qui l'oppose à la jeunesse. Et la raison d'un tel comportement abusif, est à peu près la même d'un film à l'autre. Ce sont là des personnages qui ont manifestement perdu de vue leur propre vie personnelle, ainsi que leur propre bien-être, et qui par conséquent développent un intérêt obsessionnel pour la vie de leur enfant. La dimension comique de ces trois films repose presque entièrement sur les frasques du personnage âgé. Les actions de celui-ci sont secrètes, elles s'apparentent à de la manipulation et du chantage et se rapprochent souvent du harcèlement moral. Le spectateur est amené à s'identifier au persécuté plus qu'au persécuteur. Néanmoins, le ton comique du film et un procédé d'ironie dramatique par lequel le spectateur, étant l'un des seuls dans la confidence, devient complice du personnage âgé et de ses actions, font de ce dernier un personnage aimable et attachant. Ainsi, les épreuves qu'impose le personnage âgé à son ennemi plus jeune, ne provoquent chez le spectateur qu'une indignation toute relative, tant celui-ci se laisse aller à se réjouir des réactions que suscitent tous les pièges tendus par le héros âgé. Il n'en reste pas moins, que ces personnages sont des « vieux » qui tiennent tête à la jeunesse et mettent tout en œuvre pour tourner la situation à leur avantage.

⁵⁵⁷ Dixon provoque Rocky : « Where's that from? The eighties ? » Rocky répond : « That's probably the seventies ». *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

Dans les films où l'enjeu est plus dramatique, en revanche, le personnage âgé est celui auquel le spectateur doit s'identifier. La jeunesse y est inmanquablement présentée comme arrogante. On se souvient par exemple, des jeunes astronautes dans *Space Cowboys*, ou du jeune champion de boxe que doit affronter Rocky, mais on pourrait citer aussi les activistes humanitaires qui n'ont que faire des mises en garde de John Rambo dans le dernier opus de la série sorti en 2008 (*John Rambo*, Sylvester Stallone), ou encore le jeune cadre de la CIA qui tente de soutirer des informations à l'agent Nathan Muir interprété par Robert Redford (né en 1936) dans *Spy Game* (Tony Scott, 2001). Dans ces rapports intergénérationnels, le personnage âgé est d'abord tenu en position d'infériorité et doit user de son expérience et de ses qualités personnelles pour prouver sa valeur. Que ce soit une capacité sans pareille à encaisser des coups de poings sur un ring, une prédisposition pour l'extermination de soldats tortionnaires en Birmanie, ou une connaissance du monde de l'espionnage international et un talent pour la manipulation mentale, le personnage âgé sait faire usage de son expérience pour arriver à ses fins, et ce à l'insu de son rival jeune.

La compétition tourne donc inmanquablement à l'avantage du personnage âgé, ce qui donne lieu à un motif à la fois narratif et visuel récurrent dans ces films que nous appellerons le « moment de reconnaissance ». Nous nous sommes inspirés du terme « *recognition* » utilisé par les sociologues comme Nancy Fraser que nous citons en introduction. Nous étudions donc, dans ce cas précis, le concept de « reconnaissance » en nous plaçant, cette fois, à l'intérieur de l'univers diégétique. Tel une mise en abyme de cet élan hollywoodien porteur de nouvelles représentations des personnes âgées, ce moment clé est la matérialisation à l'écran d'un changement de regard sur le héros vieillissant. Il s'agit d'un passage dans le film, que ce soit une scène ou même juste un plan, accompagné de dialogue ou non, qui met en évidence un changement de perception, à l'échelle des personnages, et une nouvelle reconnaissance du protagoniste âgé.

Le « moment de reconnaissance » advient une fois le film bien entamé, après que le personnage âgé a été présenté comme un individu sous-estimé par les personnages qui l'entourent, notamment par son rival plus jeune. C'est la mise en image d'une prise de conscience, de la part d'autres personnages, de la valeur du protagoniste âgé, qui devient

alors un égal aux yeux de ceux qui le tenaient pour inférieur ou tentaient de l'évincer. Quelques exemples nous permettront d'illustrer ce motif qui met à l'honneur le personnage âgé, désormais reconnu à sa juste valeur. On en trouve des exemples parlants dans les films qui resuscitent nos trois héros d'action des années 1980.

« T'es vraiment un vieux fou »⁵⁵⁸ déclare le jeune champion de boxe, voyant que Rocky, toujours debout après neuf rounds, s'apprête à finir le combat. Si le jeune champion commence à se rendre compte de la

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Mason Dixon (Antonio Tarver) pose un nouveau regard sur son adversaire. *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006)

force et de la détermination de Rocky au moment d'entamer ce dernier round, le « moment de reconnaissance » advient quelques minutes plus tard. Lorsque Rocky, frappé au visage, tombe à genoux les images ralentissent et le combat, les échanges incessants de coups, les encouragements de la foule, sont suspendus l'espace d'un instant. Le spectateur familier du déroulement d'un combat opposant Rocky à un quelconque adversaire sait bien que ce n'est là qu'une interruption momentanée, avant que le boxeur ne se relève pour terminer ce qu'il a commencé. Le procédé à l'œuvre s'apparente, en fait, à une sorte d'ironie dramatique intertextuelle, le spectateur, étant le dépositaire d'une tradition constituée par les films précédents, sait ce que Dixon ignore : Rocky se relèvera. Le « moment de reconnaissance » advient lorsque Rocky se redresse et fait face à son adversaire. Le regard ahuri de celui-ci est le signe d'une reconnaissance nouvelle, Dixon voit désormais en Rocky son égal et un rival à sa taille. Le spectateur quant à lui, voit ses convictions confirmées et peut se réjouir de voir le protagoniste défier ainsi les pronostics qui le déclaraient perdant d'avance.

Dans les deux autres films, le « moment de reconnaissance » sert aussi la glorification du héros âgé. C'est le même type d'ironie dramatique inter-filmique qui fait du spectateur un complice du protagoniste. Après que le jeune Mutt ait participé à sa première course-poursuite avec Indiana Jones, qu'il appelle tour à tour « vieil homme »

⁵⁵⁸ Dixon commence à comprendre que battre Rocky sera plus difficile que prévu : « You're one crazy old man ». *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

ou « papi », il fait l'observation suivante : « Vous savez pour un vieil homme vous vous battez pas mal »⁵⁵⁹. Néanmoins le moment clé qui marque le changement de perception du jeune homme a lieu un peu plus tard, lorsqu'il se trouve piégé avec Jones par un groupe d'indigènes. Alors que leurs agresseurs tentent de les empoisonner avec des fléchettes, l'archéologue aventurier ordonne au jeune de ne pas bouger et s'engouffre sans peur dans l'une de ces grottes sombres et poussiéreuses dont il est familier. Effrayé, Mutt voit alors émerger lentement de l'ombre un indigène qui le menace de ses flèches. Avant que ce dernier n'ait eu le temps de bouger, cependant, Jones surgit devant lui et emploie la sarbacane contre son possesseur. Pendant ce temps Mutt se trouve aux prises avec un autre indigène, mais celui-ci déguerpit bien vite à la vue de Jones qui, entre-temps, avait braqué son arme en sa direction. La stupéfaction de Mutt est manifeste. « Vous êtes... un professeur ? »⁵⁶⁰ demande-t-il sidéré, « à mi-temps » répond Jones, son fouet dans une main, son arme dans l'autre, et illuminé par intermittence par quelques éclairs, le tout filmé en contre-plongée. Mutt voit désormais en Indiana Jones l'aventurier que le spectateur le savait être depuis le début.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Mutt (Shia LaBeouf) découvre que le « vieil homme » est un aventurier aguerri.
Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (Steven Spielberg, 2008)

⁵⁵⁹ Mutt découvre peu à peu Jones l'aventurier : « You know, for an old man, you ain't bad in a fight ». *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (Steven Spielberg, 2008).

⁵⁶⁰ Mutt découvre les talents cachés de Jones et semble avoir du mal à réconcilier l'image du vieux professeur avec l'aventurier sans peur que connaît le spectateur : « You're a ... teacher ? » *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (Steven Spielberg, 2008).

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Indiana Jones tel que Mutt le découvre au « moment de reconnaissance ».
Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (Steven Spielberg, 2008)

La contre-plongée est de mise aussi à la fin de John Rambo, lorsque le protagoniste éponyme, après avoir décimé des centaines de tortionnaires birmans, surplombe du haut d'une colline le paysage macabre dont il est l'auteur. Les activistes humanitaires idéalistes qu'il est venu sauver et qui méprisaient le vétéran pour son usage de la violence, doivent désormais leur vie à son instinct meurtrier. Il en va de même pour les mercenaires qui n'avaient pas su reconnaître en lui le prodige guerrier que les trois premiers films de la série ont présenté au public dans les années 1980. La scène finale met en évidence la prise de conscience de ces personnages qui ont choisi d'ignorer les conseils et les mises en garde de l'ancien combattant. D'autres exemples de tels « moments de reconnaissance » incluent par exemple le changement de comportement d'un trio de délinquants face à Walt Kowalski, interprété par Clint Eastwood alors âgé de 78 ans. Celui à qui ils promettent d'abord d'infliger une correction s'il ne s'en va pas rapidement, n'hésite pas à dégainer son arme à feu et les contraint à lui obéir. C'est cette même promptitude à user de son arme comme moyen de négociation qui lui vaut de tenir un gang de voyous à l'écart de sa maison. Un moment similaire figure aussi dans *Spy Game*, lorsque les agissements secrets du protagoniste sont révélés à celui qui avait tenté d'exposer le héros sans y parvenir. Nous y reviendrons sous peu.

A l'exception des rapports intergénérationnels que présentent les trois comédies, la rivalité qui oppose la jeunesse à la vieillesse se solde en général par la victoire du

« nouveau vieux ». La jeunesse devra finalement céder sa place privilégiée et reconnaître son infériorité. On est donc loin ici des personnages-types du mentor ou du mentor corrompu que nous évoquions dans la première partie de cette thèse, qui, eux, mettent leur expérience au service de la jeune génération ou se doivent de lui céder la place. Le « nouveau vieux », au contraire, sert ses intérêts propres. L'individu est mis au premier plan.

1.3. « But, I did this for me »⁵⁶¹ : l'individu au centre du « vieillir nouveau » hollywoodien

La citation que nous avons choisie en guise de titre est tirée du film de Nancy Meyers, *It's Complicated* (2009). Jane Adler, le personnage incarné par Meryl Streep, prononce cette phrase pour tenter de faire comprendre à ses enfants la raison pour laquelle elle et son ex-mari, leur père, ont entretenu pendant quelques temps une liaison secrète. Bien qu'elle ait passé la majeure partie du film à exprimer un sentiment de culpabilité à l'idée de devenir la maîtresse d'un homme marié, de mentir à ses enfants, et d'être engagée dans deux histoires amoureuses à la fois, Jane, non sans demander au préalable l'aval de son thérapeute, se décide à se laisser aller à cette aventure, pour *elle*. Au moment où elle énonce cette motivation toute personnelle et individualiste, elle allie le geste à la parole et pose sa main sur sa poitrine. Les films qui mettent à l'honneur un personnage âgé mettent l'accent sur l'individu et ses aspirations. Nous avons déjà évoqué ce point lorsque nous observions les liens établis dans ces films entre les ambitions du protagoniste et une sorte de revendication identitaire. Le simple fait que le protagoniste nourrisse un projet personnel, est en soi une déviation de l'idéologie du déclin qui conçoit plutôt le vieillir comme une période de latence passive. Cette vision d'une vieillesse inactive trouve ses origines au XIX^e siècle, où il était de bon ton, lorsqu'on avait atteint un certain âge, d'accepter la relative brièveté du restant de ses jours et de passer ce temps en sursis à contempler la vie qui passe.

Nous l'avons vu, les projets que les protagonistes âgés tentent de mener à bien ne sont que rarement approuvés par leur entourage. Le héros âgé est donc amené à

⁵⁶¹ Jane Adler justifie son choix d'entretenir une liaison avec son ex-mari. *It's Complicated* (Nancy Meyers, 2009).

devoir défendre ses intentions et réclamer le droit de les concrétiser. Ce faisant, il est fréquemment mis en opposition à un groupe qui s'emploie à entraver les plans du héros âgé. Là encore, un motif visuel fait son apparition d'un film à l'autre, qui souligne l'individualité du personnage âgé en le confrontant à un groupe. Dans les deux films de Sylvester Stallone, ce motif resurgit à plusieurs reprises. C'est le propre de Rambo d'être seul contre tous et le dernier film de la série ne manque pas de mettre l'accent sur cet isolement. Comme à son habitude, il est confronté à une armée entière, en l'occurrence des centaines de militaires birmans. Mais il s'oppose aussi au groupe humanitaire à travers quelques altercations d'ordre idéologique et se voit rejeter par la bande de mercenaires engagés pour sauver les activistes après que ces derniers se soient fait capturer. Rambo ne peut intégrer le groupe : il lui fait face, il gravite autour, le suit à distance, le fait exploser ou en devient le meneur. La mise en scène souligne, tout au long du film, cette dynamique conflictuelle entre l'individu et le groupe. Lorsqu'il conduit son bateau, par exemple, le vétéran est debout prêt du gouvernail, seul face à ses passagers, que ce soit le groupe d'activistes américains ou le groupe de mercenaires qu'il transporte sur son embarcation. Plusieurs séquences montées en alternance, font se succéder des plans de Rambo, dressant des pièges et préparant ses actions punitives, et des plans où le groupe ciblé, ignorant ce qui l'attend, s'adonne à quelques crimes violents.

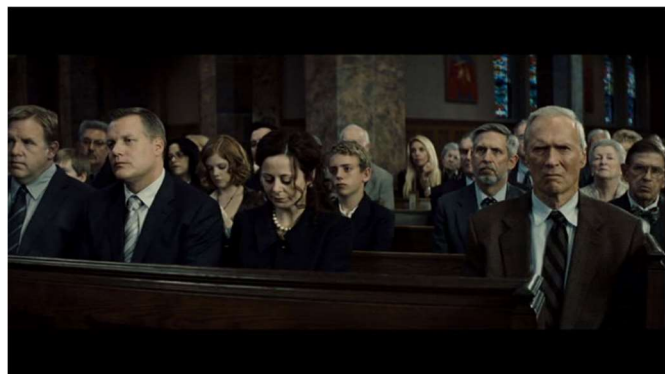
On retrouve également cette dualité dans *Rocky Balboa*. Si le combat final pour lequel se prépare Rocky dans ce sixième opus, est l'affrontement de deux hommes sur le ring, le boxeur sexagénaire doit faire face, au préalable, à tout un ensemble de pressions extérieures pour pouvoir seulement prétendre se confronter au champion. Nous évoquions plus haut les tests physiques que doit passer Rocky pour pouvoir prétendre à un certificat de boxeur. Les résultats lui sont communiqués par une commission officielle dans une salle d'audience. Le plan ci-dessous illustre bien cette opposition entre l'individu réclamant son droit à la recherche du bonheur et le groupe qui impose sur lui une autorité illégitime. La composition met en évidence la présence oppressante de cette instance décisionnaire puisque les hommes en costume sombre qui la composent, occupent plus de la moitié du cadre. En face et en contre-bas, Rocky, dont le corps si imposant réclame généralement l'espace et encombre le cadre, est visuellement écrasé dans ce plan moyen en plongée. Les chaises vides qui l'entourent ne font qu'accentuer

plus encore la solitude du personnage, qui ne trouve de soutien que dans cet américanisme dont est imprégnée sa plaidoirie et que représentent ici les deux drapeaux américains à l'arrière-plan.



Rocky fait face à la commission qui lui refuse le droit de boxer.
Rocky Balboa (Sylvester Stallone, 2006).

On trouve un autre exemple très parlant de ce type de mise à l'écart visuelle du protagoniste âgé dans le film de Clint Eastwood, *Gran Torino*, sorti en 2009. Dès la première scène il est évident que Walt, le héros, et sa famille n'entretiennent pas de rapports cordiaux. C'est par une scène d'enterrement que s'ouvre le film, le spectateur découvre ainsi le personnage en deuil, ce qui ne l'empêche pas de signifier son mécontentement face à l'accoutrement et aux comportements de ses petits-enfants. Si les fréquents grognements désapprobateurs de Walt à la vue de ses petits-enfants n'avaient pas suffi au spectateur pour comprendre que le personnage se distancie de sa famille, la répartition des personnages dans les rangées de l'église accentue visuellement son isolement volontaire : Walt, en bout de rangée, est physiquement séparé de sa famille par un espace vide. Cet espace inoccupé fonctionne comme une barrière entre lui et ceux qui l'entourent.



Walt, physiquement séparé du reste de sa famille lors de l'enterrement de sa femme. *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2009).

Si la mise en scène met ainsi en évidence cette opposition entre l'individu âgé et les forces plurielles qui tentent de le retenir, les dialogues aussi font souvent référence à une sorte de pression sociale qui imposerait au héros âgé de privilégier le bien commun à ses propres intérêts personnels. C'est particulièrement évident dans des films tels que *Space Cowboys* ou *Spy Game* où des personnages secondaires (non-vieux, toujours) sont dans l'obligation de demander de l'aide au héros âgé. Lorsque ce dernier exige alors d'être associé au projet pour lequel son assistance est requise, la réponse est la même dans les deux films : on les enjoint à « jouer en équipe » (« *be a team player* »)⁵⁶². En entendant cette réponse le personnage incarné par Robert Redford laisse échapper un petit rire : « Dès que mon entraîneur me disait ça, je savais qu'on allait m'envoyer sur le banc de touche. »⁵⁶³ explique-t-il au jeune collègue dont provenait le commentaire. Dans le film, Redford incarne un agent de la CIA, tout prêt d'être retraité. Lors de son dernier jour de travail, il se voit convoquer par une cellule de crise rassemblée spécialement pour trouver une solution acceptable à une crise diplomatique qui menace les échanges entre la Chine et les USA. L'un de leurs agents de terrain, Tom Bishop (Brad Pitt) avait mené une mission clandestine et, s'étant fait capturer par les autorités chinoises et accuser d'espionnage, est condamné à être mis à mort le lendemain. Muir, étant celui qui l'avait recruté et entraîné, est interrogé à son sujet. Il découvre bien vite, cependant, que son protégé est condamné, la cellule de crise étant en réalité à la recherche d'une excuse pour justifier l'exécution de Bishop.

Il est tout à fait évident dès le début du film que Muir est tenu à l'écart par le reste de ce panel d'experts réunis pour l'occasion. Tout au long du film, le protagoniste doit faire preuve d'ingéniosité et user de ses talents de manipulateur psychologique pour être informé de la situation. On lui refuse tout d'abord d'entrer dans la pièce où a lieu la discussion, une fois que ce premier barrage est tombé, ses questions restent encore sans réponse, et les différents membres de ce comité spécial ne font qu'échanger des regards entendus sans pour autant l'intégrer à la discussion. Si le personnage de Redford est bien confronté à un groupe de travail composé de plusieurs agents se relayant pour

⁵⁶² « We just need you to be a team player on this one Muir. » *Spy Game* (Tony Scott, 2001). « Hell, Frank, for once in your life, try to be a team player ». *Space Cowboys* (Clint Eastwood, 2000).

⁵⁶³ Nathan Muir comprend que son jeune collègue préférerait se débarrasser de lui : « Every time my coach used to say that, I knew I was gonna get benched ». *Spy Game* (Tony Scott, 2001).

l'interroger, c'est une rivalité toute personnelle qui l'oppose à un jeune cadre présomptueux du nom de Harker (Stephen Dillane, né en 1957). Dès la première scène qui les rassemble à l'écran, une dynamique conflictuelle s'établit entre les deux personnages : Harker feint une admiration empreinte de condescendance à l'égard d'un « ancien » de la CIA, et Muir rejette explicitement la flatterie lui indiquant par là-même qu'il n'est pas si aisément manipulé. C'est en quelque sorte l'illustration à l'écran du proverbe qui dit que l'on n'apprend pas à un vieux singe à faire la grimace. On retrouve tous les éléments du conflit intergénérationnel. Le vieillir est au centre du discours faussement admiratif de Harker. Il dit envier « toute cette histoire » dont Muir a été témoin de son temps, il note aussi tout ce que le pays doit à ces anciens de la CIA dont Muir fait partie et dont il se distingue ouvertement (il les appelle « *you guys* »), enfin, tout juste avant de quitter le bureau du protagoniste, il se retourne et lance avec complaisance : « Oh, et Muir, bonne chance pour la retraite »⁵⁶⁴. Il est évident, dès lors, que Harker se pose en antagoniste de Muir et que le regard condescendant qu'il pose sur ce dernier est largement dicté par une conception quelque peu méprisante du vieillir. Le reste du film sera une leçon de la part du vieux singe qui, quoiqu'il advienne, gardera toujours une longueur d'avance sur ce jeune rival zélé.

Le film présente donc un conflit générationnel qui repose essentiellement sur les tentatives de la jeunesse d'évincer le « vieux ». L'appartenance à une certaine classe d'âge joue un rôle important dans le film, ce qui est d'autant plus évident lorsque l'on se penche sur les relations qu'entretient Muir avec les collègues qui composent la cellule de crise. Si le groupe semble décidé à retenir l'information et ne faire que soutirer les siennes à Muir, il est un personnage qui établit une réelle communication entre lui et l'interrogé, et peu à peu l'informe de la complexité du problème. Ce personnage, interprété par Larry Bryggman (né en 1937), est le membre le plus âgé de ce groupe, ainsi présenté comme étant aussi le plus respectueux de son collègue et celui qui est le plus à même d'entretenir une certaine complicité avec lui. A l'instar de Muir, les protagonistes âgés sont amenés à se battre pour refuser ce rôle de simple conseiller, et cette position subsidiaire sur le banc de touche. Les aspirants astronautes de *Space Cowboys*, par exemple, sont aussi forcés de

⁵⁶⁴ La retraite de Muir est sujette à taquinerie : « Oh, and Muir ? Good luck with the retirement ». *Spy Game* (Tony Scott, 2001).

revendiquer avec force leur droit de participer à la mission pour laquelle ils n'étaient sollicités au départ que comme conseillers. Néanmoins, dans ce cas précis, même les personnages âgés comme le directeur de projet de la NASA interprété par James Cromwell (né en 1940) et celui qu'incarne William Devane (né en 1937) sont tout à fait réticents à l'idée d'inclure les quatre héros âgés à la mission.

Il revient donc au protagoniste âgé de s'affirmer avec force et de revendiquer son droit de prendre part à l'action. Il refuse ainsi d'être un simple consultant et exprime ouvertement son désir d'être impliqué. A cet égard, il convient de citer ici la fin d'*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skulls* tant elle est représentative de ce refus de la part du personnage âgé de céder sa place à la génération suivante. Au cœur du film, il y a le thème de la coopération intergénérationnelle. Jones se trouve engagé dans une aventure avec le jeune Mutt, que nous avons déjà présenté et qui s'avère finalement être son fils. La mère de ce dernier n'est autre que Marion Ravenwood interprétée par Karen Allen (née en 1951), la femme dont Indiana était tombé amoureux lors du premier film, et qu'il avait quittée, nous apprend le dernier opus, quelques temps avant leur mariage sans savoir que celle-ci était enceinte. Au cours de son périple, Jones est amené à recroiser le chemin de Marion, et les sentiments que chacun entretient à l'égard de l'autre, enfouis et dormant depuis deux décennies, refont surface au gré de leurs péripéties. La fin du film coïncide avec un mariage, ce qui est loin d'être rare à Hollywood. Placée sous le signe de l'union matrimoniale, la *happy ending* hollywoodienne, n'est pas sans rappeler celle des contes de fée où le mariage sous-entend souvent la procréation à venir, laissant ouvertes les voies du futur grâce à la promesse d'une progéniture. Dans ce cas précis, cependant, le mariage final unit Jones et Marion, un couple peu susceptible de procréer désormais, mais qui malgré leur âge avancé ne se refuse pas cette *happy ending* romantique pour autant.

Une fois le couple uni, la caméra délaisse un instant les « jeunes » mariés pour suivre Mutt qui s'écarte de la foule des invités afin de récupérer un appareil photo. A ce moment précis, une mystérieuse rafale de vent fait s'ouvrir soudainement les portes de l'église et fait s'envoler le chapeau de Jones, accroché au porte manteau de l'entrée. Celui-ci roule alors au pied de Mutt qui, lentement, se baisse pour le ramasser et, comme s'il considérait que ce fut-là quelque signe du destin lui indiquant qu'il était la relève de son

père, s'apprête solennellement à revêtir le chapeau d'aventurier. Sans lui laisser le temps de le mettre, cependant, Indiana Jones récupère bien vite son chapeau et, avec un sourire malicieux, le replace sur sa tête tout en se dirigeant vers la sortie de l'église sa nouvelle femme au bras. Le message est assez clair : Indiana Jones reste Indiana Jones, si d'autres aventures sont à venir, il sera celui qui les vivra.

Ces différents films soulignent tous un vieillir qui soit compatible avec l'existence individuelle. Bien que plusieurs forces extérieures s'allient dans ces films pour décourager les ambitions du « vieux », dans une société où l'avancement individuel reste l'apanage des jeunes, le héros âgé réussit finalement à prouver sa valeur et son utilité. Il veut continuer à se réaliser et à rêver, et pour se faire, il doit faire face au défi que pose une société âgiste. Nous reviendrons plus longuement sur ce sujet dans le chapitre suivant. Le « nouveau vieux » s'accomplit donc en résistant au discours dominant qui tente de l'évincer ou de le dépouiller de ses droits. Il remporte aussi la victoire pour lui-même, car s'il arrive souvent que ses actions servent la postérité, elles découlent néanmoins d'une impulsion toute individualiste. C'est donc un vieillir bien individualiste que le « vieillir nouveau », une sorte de parcours du « *self-made old man* ». Pour autant, ses actions en sont pas vaines, car il s'agit aussi de prouver, à travers les accomplissements du « vieux », qu'il n'est pas, comme le suggère le stéréotype du « vieux nécessiteux », un incapable faible et dépendant. Le « nouveau vieux » prouve dans ces films qu'il a encore des choses à offrir et qu'il peut faire la différence. Il ne suffit pas simplement de s'affirmer, il faut aussi prouver son utilité.

2. LE VIEILLIR PRODUCTIF

Nous avons évoqué plus haut plusieurs stéréotypes âgistes qui liaient étroitement la période de l'être vieux à la notion de dépendance. Qu'elles soient teintées de compassion condescendante comme c'est sur le cas du stéréotype du « vieux nécessiteux », ou de réprobation sévère comme celle qui caractérise les portraits du « vieux cupide », les images de la vieillesse dépendante renforcent l'idée d'une population âgée inerte qui pèse sur la société américaine comme un poids mort. Le paradoxe mérite d'être souligné : qu'elle le veuille ou non, qu'elle soit faible et malade ou puissante et égoïste, qu'elle continue de travailler ou qu'elle accepte de se retirer du monde du travail, la population

âgée est perçue comme le gouffre dans lequel sont gaspillées les ressources et les opportunités dont pourrait se saisir la jeunesse. Peu importe les données de base, le vieillir et la dépendance sont donc généralement mis en équation. Nous l'avons vu, le « vieillir nouveau » s'insurge uniformément contre une telle équivalence, en mettant l'accent sur les bénéfices que représente une population âgée de plus en plus nombreuse, et de plus en plus active.

Les différents films qui racontent l'histoire d'un protagoniste âgé tiennent un discours tout aussi homogène à ce propos : le « nouveau vieux » est un atout pour la société et non un fardeau. L'utilité de ces seniors est sans cesse soulignée. Est-il nécessaire de rappeler que ce sont quatre « cas gériatriques »⁵⁶⁵ qui sauvent le monde d'une catastrophe nucléaire dans *Space Cowboys* ? On veut rendre compte, dans ces films, du rôle que peut jouer la population âgée au sein de la société si tant est que cette dernière soit prête à parier sur ses seniors. Les protagonistes âgés que l'on trouve dans notre corpus sont actifs et productifs, ils désirent et savent se rendre utile et se sentent freinés par la retraite plutôt que satisfaits de s'y complaire.

Nous nous intéresserons donc ici aux différents types d'activités professionnelles auxquelles s'adonnent nos personnages âgés et à la manière dont le travail est représenté dans ces films. Il nous faudra aussi nous pencher sur le thème de la retraite, afin de déterminer quel point de vue en offre Hollywood au début du XXI^e siècle, à une période où les voix du « vieillir nouveau » semblent divisées sur le sujet. Mais avant tout, il nous paraît nécessaire d'ébaucher d'abord, dans ses grandes lignes, le profil socio-professionnel de nos personnages.

2.1. Profils socio-professionnels des personnages âgés

Un rapide passage en revue des différents personnages principaux âgés de notre corpus révèle que ces derniers sont en grande majorité des actifs, ils sont engagés, malgré leur âge avancé dans une activité professionnelle rémunérée. C'est surtout le cas des jeunes sexagénaires comme Rocky Balboa (*Rocky Balboa*, Sylvester Stallone, 2006) ou Jane Adler

⁵⁶⁵ Le chef de projet de la NASA, Bob Gerson (James Cromwell), agacé par les exigences de Frank Corvin (Clint Eastwood), déclare : « I can't fill up a space shuttle with geriatrics ! » *Space Cowboys* (Clint Eastwood, 2000).

(*It's Complicated*, Nancy Meyers, 2009) qui respectivement possèdent et gèrent, le premier son restaurant italien à Philadelphie, la seconde une pâtisserie française dans la banlieue de Los Angeles. Roz qu'interprète Barbra Streisand dans *Meet the Fockers* (Jay Roach, 2004) est une thérapeute sexologue spécialisée dans la sexualité des seniors et toujours en activité ; quant à Daphne, le personnage incarné par Diane Keaton dans *Because I Said So* (Michael Lehmann, 2007) son occupation est plus mystérieuse : on la voit faire et livrer des gâteaux et on peut supposer mais sans que ce ne soit confirmé dans le film qu'elle collabore avec sa fille cadette qui possède une agence de traiteur. Dans la catégorie des personnages un peu plus âgés, composée presque exclusivement de personnages masculins, on trouve Indiana Jones (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, Steven Spielberg, 2008) qui est toujours un professeur d'archéologie et d'histoire ancienne à l'université de Yale, Harry Sanborn, le personnage que joue Jack Nicholson dans *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003) est un producteur de musique à succès et le personnage qu'il incarne dans *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007) est un riche administrateur d'hôpitaux. Dans le même film, le personnage qu'interprète Morgan Freeman est, lui aussi, toujours actif, puisqu'il travaille comme mécanicien dans un garage. On pourrait aussi citer le personnage de Steve Martin dans *It's Complicated* qui est architecte. Dans *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004) le personnage de Clint Eastwood qui est propriétaire d'une salle de boxe où son ami de longue date (Morgan Freeman) travaille également en tant que concierge.

D'autres personnages sont actifs, mais ont changé de branche professionnelle. C'est, en fait, le cas de Rocky Balboa, puisqu'il n'est plus boxeur et gagne sa vie grâce à son restaurant. Il en va de même pour Rambo, qui, il est vrai, n'a jamais réellement eu de profession si ce n'est celle de soldat de l'armée américaine. Dans le dernier opus de la série, le vétéran vit en reclus dans le nord de la Thaïlande et survit grâce à la chasse aux serpents. Mais c'est surtout dans *Space Cowboys* (Clint Eastwood, 2000) que l'on insiste sur les changements de carrière professionnelle des personnages âgés. Les anciens de l'Air Force, mis à part le héros Frank (Eastwood) dont nous reparlerons plus loin, se sont reconvertis en prêtre dans le cas de Tank et en ingénieur spécialisé dans le design d'attractions foraines en ce qui concerne Gerry ; et bien qu'il ne puisse être considéré comme un personnage âgé, nous citerons tout de même Hawk, qui se fait payer pour

secouer les touristes avides de sensations fortes lors de baptêmes de l'air volontairement turbulents.

Enfin, on trouve plusieurs cas de personnages retraités, ou sur le point de le devenir. Nous pouvons désormais citer Frank, le seul du groupe des quatre astronautes âgés de *Space Cowboys* à ne pas s'être dirigé vers une deuxième carrière. Lorsqu'on le découvre au début du film, il profite de ses « vieux jours » avec sa femme. Lorsque de jeunes ingénieurs de la NASA viennent lui demander son aide, Frank fait mine d'être un homme très occupé pour se donner une contenance. En arrière-plan, sa femme qui écoutait la conversation laisse échapper un petit rire attendri, signifiant ainsi que son mari venait de mentir. Nous avons également évoqué Nathan Muir, le personnage incarné par Robert Redford dans le film de Tony Scott *Spy Game* (2001) où le spectateur est invité à l'accompagner lors de son dernier jour de travail avant que celui-ci ne prenne sa retraite de la CIA. Robert De Niro joue, lui aussi, un ancien agent de la CIA dans *Meet the Fockers*. Trois autres films mettent à l'honneur un homme âgé retraité mais nous ne ferons que les mentionner rapidement ici pour les étudier plus en détails dans le chapitre suivant. *About Schmidt*, le film réalisé en 2002 par Alexander Payne, raconte quelques jours de la vie de Warren Schmidt (Jack Nicholson) au moment où il doit faire face à la période de transition entre vie active et retraite, mais aussi entre la vie de mari insatisfait à celle de veuf esseulé. *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008) présente un retraité de l'industrie automobile, Walt Kowalski, lui aussi récemment devenu veuf. Enfin, le dernier film de ce trio qui constituera notre corpus pour le chapitre suivant est un film d'animation de Pete Docter (2009) intitulé *Up*, qui raconte l'aventure de Carl, son héros âgé qui décide de partir en voyage plutôt que de finir ses jours dans une maison de repos. Cette liste, enfin, ne serait pas exhaustive sans que nous n'évoquions le seul personnage âgé féminin retraité, et que l'on trouve dans *Monster in Law* (Robert Luketic, 2005). Viola Fields, incarnée par Jane Fonda, est l'animatrice d'une émission télévisée à succès qui apprend au début du film que les dirigeants de la chaîne la congédient, afin de la remplacer par une femme plus jeune.

Un personnage semble quelque peu à part car il n'est pas engagé dans une activité professionnelle mais ne serait pas non plus à la retraite, en tout cas il n'en n'est pas fait mention dans le film. Il s'agit du personnage de Dustin Hoffman (né en 1937), Bernard

Focker, dans *Meet the Fockers*. Sa situation professionnelle fait l'objet d'une rapide discussion dans le film où l'on apprend que Bernard qui est avocat de formation a quitté la profession très tôt pour se consacrer à l'éducation de son fils Gaylord (Ben Stiller) et a depuis gardé ses fonctions d'homme au foyer. Ses révélations feront l'objet d'une moquerie de la part de Jack (De Niro), retraité de la CIA et ouvertement conservateur, qui souligne le fait que Bernard n'était pas celui qui subvenait au besoin de la famille. Au terme de cette première esquisse d'un profil socio-professionnel de nos héros âgés, il convient de nous pencher plus précisément sur la manière dont nos héros âgés perçoivent, le cas échéant, leur activité professionnelle.

2.2. Quels rôles sociaux pour le personnage âgé?

Nous procéderons ici en trois temps, en commençant notre étude du sujet par évoquer les personnages féminins et leur rapport au travail. Rappelons-le sans attendre, les trois personnages féminins professionnellement actifs que l'on trouve dans notre corpus sont de jeunes sexagénaires : Meryl Streep a 60 ans en 2009 l'année de sortie de *It's Complicated*, Diane Keaton, quant à elle, a entre 60 et 61 ans lorsqu'elle endosse le rôle de Daphne dans *Because I Said So*, enfin, Barbra Streisand fête ses 62 ans en 2004, lorsque sort le film *Meet the Fockers*. Les trois personnages sont des femmes actives qui semblent apprécier leur travail, en attestent les quelques scènes qui les placent dans leur univers professionnel. Elles y évoluent avec aisance et sont souriantes et enjouées lorsqu'on les voit au travail. Chacune semble aussi être sa propre employeuse : Jane Adler (Streep) est à la fois propriétaire et gérante de sa pâtisserie. C'est un peu moins explicite dans *Because I Said So*, mais Daphne (Keaton) semble être une auto-entrepreneuse, puisqu'elle travaille souvent seule et parfois depuis chez elle. Enfin, Roz Focker (Streisand) est une thérapeute à son compte ; on la découvre d'ailleurs dans sa maison, en plein cours d'éducation sexuelle, guider avec énergie tout un groupe de personnes âgées dans l'apprentissage des pratiques et positions sexuelles les plus adaptées à leur âge. Elle est aussi décrite tout au long du film comme une experte dans son domaine tout comme Jane, qui est qualifiée de « meilleure cuisinière du monde »⁵⁶⁶. La femme sexagénaire

⁵⁶⁶ Jake complimente Jane sur ses talents de cuisinière : « Mommy is the best cook in the world » *It's Complicated* (Nancy Meyers, 2009).

selon Hollywood serait une femme active, chef d'entreprise et vivant de ses revenus propres, ce qui lui permet de rester indépendante dans la sixième décennie de sa vie. A cet égard, notons que Jane et Daphne vivent seules dans des maisons relativement luxueuses, quant à Roz, elle partage une villa sous les cocotiers avec son mari, mais c'est bien elle qui est la du couple. Néanmoins, lorsqu'il s'agit de personnages féminins, cette vie professionnelle n'est en générale mentionnée qu'en toile de fond. C'est plutôt leur fonction au sein de la famille qui est mise en avant.

Il faut dire que les trois personnages, et nous pouvons même rajouter à cette liste Viola, incarnée par Jane Fonda dans *Monster in Law*, sont des mères aimantes, impliquées de manière active, et dans le cas de Daphne et de Viola de manière même abusive, dans la vie de leurs enfants. Daphne est une mère extravagante qui met tout en œuvre pour diriger la vie de sa fille cadette qu'elle estime être incapable de faire des choix sensés dans le domaine des relations amoureuses. Il en va de même de Viola qui décide de mettre fin aux fiançailles de son fils, s'étant mis en tête que sa future belle-fille allait le rendre malheureux. La soixantaine est présentée dans ces films, comme une transition, un tournant dans la vie de nos héroïnes. Roz va devenir grand-mère, apprend-t-elle au cours du film. Se voyant congédiée de force, Viola doit s'adapter à sa nouvelle vie de retraitée. Et la fille de Daphne, psychologue de métier, perçoit dans l'intérêt immodéré que porte sa mère à la vie amoureuse de sa plus jeune fille, un refus de faire face à l'approche de son sixantième anniversaire.

Jane, quant à elle, fait l'expérience de ce que l'on appelle le « nid vide ». En début de film, elle dit au revoir à sa fille cadette, qui est la dernière à quitter le foyer familial pour s'installer sur son campus universitaire. C'est un moment particulièrement difficile pour l'héroïne. Une fois seule dans sa cuisine, elle remarque une assiette avec quelques restes de nourriture qui avait été laissés là par ses enfants et, de manière presque automatique, elle place l'assiette dans l'évier pour la laver. Cependant, submergée par la mélancolie, Jane interrompt son geste et laisse échapper un léger soupir. Quel rôle pour la femme de soixante ans maintenant que ses trois enfants sont indépendants ? Ce moment de faiblesse ne durera pas longtemps, puisque Jane aura tôt fait de secouer la tête avec énergie pour se reprendre, comme elle le fera d'ailleurs à plusieurs autres reprises tout au long du film. Ce mouvement par lequel se ragaillardit l'héroïne sert de

lien entre cette scène placée sous le signe d'une douce tristesse et la suivante où l'ambiance est bien différente, puisque nous sommes immergés dans la joyeuse agitation du café-pâtisserie de Jane. Sur un fond musical enjoué, le spectateur découvre cet espace en constant mouvement, avec ses bavardages animés et ses bruits de machine à café, où Jane se révèle une hôtesse et une patronne à la fois bienveillante et efficace. Cette scène présente explicitement l'emploi de Jane comme un moyen de revigoration, un moyen de rester active et utile, après que lui soit retirée cette activité parentale quotidienne.

La problématique principale à laquelle doit faire face la protagoniste âgée concerne surtout cet équilibre fragile entre sa vie de femme active et indépendante, son rôle au sein de l'univers familial et ses besoins et aspirations de femme mûre sexuellement dynamique. Viola ne développe cette obsession pour la relation amoureuse qu'entretient son fils avec Charly (Jennifer Lopez) que parce qu'elle n'a pas de projet, explique Ruby, sa fidèle assistante. La solution est toute trouvée pour cette dernière : il suffit que Viola se lance dans un nouveau projet pour se reconcentrer sur elle-même et non plus sur son fils. Un énième mariage, pourquoi pas, propose-t-elle ou, mieux encore, un nouveau mariage avec un homosexuel, « ça c'était amusant »⁵⁶⁷. C'est donc bien un décentrage de l'ego qui s'opère chez la femme vieillissante qui, par conséquent, perd de vue son bien-être et son avancement personnels pour s'accrocher à ceux de ses enfants. Il est intéressant de noter que le seul personnage masculin qui présente un comportement similaire, est celui qu'interprète dans *Meet the Fockers* Robert De Niro, pourtant qualifié à maintes reprises de macho quelque peu rétrograde. Les rôles sont quelque peu inversés dans ce film, puisque les deux femmes d'âge mûr qui y figurent, reprochent à Jack (De Niro) cette domination qu'il tente d'exercer sur la vie de sa fille et de son futur gendre. Hollywood, prescrit ici à la femme d'âge mûr (et à notre exception masculine) de se recentrer sur elle-même et de se mettre à l'écoute de ses besoins et désirs. C'est ainsi que Daphne, une fois elle-même engagée dans une aventure amoureuse, saura laisser sa fille Millie prendre ses propres décisions. Jane elle aussi décide de mettre de côté ses appréhensions et ses inquiétudes de mère qui l'empêchaient, entre autres, de profiter pleinement de sa liaison avec son ex-mari. Que ce soit au travers du rôle de mère, ou

⁵⁶⁷ Ruby propose de nouveaux projets à Viola : « You know, why don't you marry another gay guy ? That was fun. » *Monster in Law* (Robert Luketic, 2005).

celui de femme professionnellement active, la femme vieillissante est présentée comme un élément essentiel de l'équilibre social du monde qui l'entoure.

Penchons-nous désormais sur leurs alter egos masculins. En règle générale, le travail du personnage masculin est représenté comme un domaine moins chaleureux, une activité moins épanouissante. Pour autant, la pénibilité du travail n'est que très rarement un aspect qu'Hollywood veut explorer. Un seul personnage évoque des regrets quant à une vie passée à s'adonner à une activité professionnelle qu'il n'a pas choisie. Il s'agit de Carter Chambers, interprété par Morgan Freeman (né en 1937) dans *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007). Ce dernier vient d'apprendre qu'il n'a que quelques mois à vivre et décide de partir en voyage avec son compagnon de chambre, lui aussi condamné par un cancer, afin de réaliser tous les rêves qu'ils ont négligés par le passé, que ce soit par manque de temps ou d'argent. C'est lors d'une dispute avec sa femme, que Carter évoque une vie professionnelle décevante et caractérisée par son abnégation. « J'ai passé 45 ans sous le capot d'une voiture les mains dans la graisse de moteur [...] Je pense que j'ai mérité de prendre un peu de temps pour moi-même »⁵⁶⁸. Un peu plus tôt, lorsque son fils aîné lui raconte que son petit-fils rêve de devenir mécanicien comme son grand-père, Carter dit explicitement qu'il faut rapidement l'en dissuader. Le métier manuel qui lui a permis de nourrir sa famille et d'assurer une éducation à ses enfants est source de regrets pour le personnage qui confie à son nouvel ami qu'il rêvait en fait de devenir professeur d'histoire.

Dans ce cas, la carrière n'est pas le moyen d'un épanouissement personnel, mais celui de subvenir à ses besoins basiques. Ce n'est pas de l'ordre du choix non plus, mais plutôt de l'ordre du devoir. Le travail ne s'envisage pas ici en termes d'opportunités, mais bien en termes de nécessité. On travaille pour survivre et le salaire ne garantit pas l'*American way of life*, mais plutôt de pouvoir se nourrir au moins jusqu'au mois prochain. De tels personnages, forcés de travailler pour réussir à subvenir à leurs besoins vitaux, ne sont pas nombreux. Nous en comptons trois. Carter Chambers, que nous venons de citer, Eddie Scrap, l'employé de Frankie dans *Million Dollar Baby* et Paulie, le beau-frère de Rocky (*Rocky Balboa*). Soulignons que deux de ces personnages sont interprétés par

⁵⁶⁸ Carter (Freeman) fait son bilan de carrière : « I've got 45 years greased up under the hood of a car [...] I think I've earned some time for myself ». *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007)

Morgan Freeman, un Afro-Américain. Eddie Scrap, le personnage qu'il incarne aux côtés de Eastwood dans *Million Dollar Baby* est le concierge de la salle de sport que possède Frankie (Eastwood), mais cette dernière lui sert aussi de logement, puisqu'il vit dans une petite pièce sans fenêtre à l'intérieur du gymnase. Frankie le paye, certes, mais on apprend au détour d'une conversation sur les chaussettes trouées de Scrap, qu'il préfère ne pas avoir d'argent de peur d'être tenté de le jouer. Dans le cas Scrap, comme dans le cas de Paulie, le travail, bien que présenté comme relativement morne et apportant au personnage une rétribution toute modeste, est finalement ce à quoi l'homme âgé finit par s'identifier. Paulie est celui qui exprime le mieux cette assimilation du vieux travailleur avec son environnement de travail. Assis dans l'abattoir où il a passé la majeure partie de sa vie, il explique de sa voix rauque : « Tu te souviens quand tu me disais que si tu restes assez longtemps dans un endroit, tu deviens cet endroit ? Rocko, ça c'est tout ce que j'ai »⁵⁶⁹. Ces trois personnages, néanmoins, sont des exceptions. Ils travaillent dans leur grand âge par nécessité, et deux d'entre eux doivent d'ailleurs renoncer à leur emploi, l'un pour cause de maladie, Carter le mécanicien à le cancer, l'autre (Paulie) car il est renvoyé.

Les hommes actifs qui semblent travailler plus par choix que par devoir, présentent tous un certain intérêt pour leur métier et semblent s'y sentir bien. Il s'agit de présenter des personnages actifs et expérimentés, qui ont à cœur de s'impliquer dans leur travail. Peu d'entre eux attendent impatiemment la retraite, ou se plaignent de devoir travailler, bien au contraire. Les personnages qui refusent l'inactivité après une première cessation de travail semblent d'autant plus heureux dans leur seconde carrière. Rocky, bien que mu par ce besoin vital de remonter sur le ring semble retirer une certaine satisfaction de son nouveau métier de restaurateur. Les trois retraités de l'Air Force que convoque Frank Corvin (Eastwood) dans *Space Cowboys*, continuent à poursuivre des carrières qui répondent à leurs intérêts.

Le personnage incarné par Nicholson dans *The Bucket List* offre une vision différente de cette affection qui lie l'homme âgé à son travail, puisque ses personnages dans ce film comme dans *Something's Gotta Give* sont des hommes extrêmement riches et

⁵⁶⁹ Paulie parle de son travail : « Remember you said if you stay one place long enough, you become that place? Rocko, this is all I got ». *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

le métier est plus lié à la rétribution financière et à un style de vie qu'à un réel intérêt pour l'activité même. Considérons la manière dont Edward Cole son personnage dans *The Bucket List* perçoit le travail : « Le seul de mes mariages qui a fonctionné, c'est celui qui me lie au travail. J'ai commencé à gagner de l'argent à 16 ans et j'étais lancé, je n'ai jamais arrêté. »⁵⁷⁰. La motivation qui sous-tend l'activité professionnelle dans ces cas-ci est bien pécuniaire, il s'agit de s'assurer les moyens de préserver un style de vie en aisé, comme celui que mène Harry Sanborn (*Something's Gotta Give*), par exemple, qui se complait dans sa vie de célibataire New-Yorkais fortuné, adepte de vins hors de prix et de jeunes femmes. Le mode de vie auquel Edward Cole est attaché est symbolisé par son goût immodéré pour le café le plus cher du monde le Kopi Luwak, qu'il sirote avec délectation et une certaine condescendance à l'égard de ceux qui ne saisissent pas l'exceptionnalité du breuvage. Le spectateur familier des films hollywoodiens ne sera pas surpris de voir ces deux personnages se rendre compte au cours du film que leur vie, malgré leur fortune, est vide et qu'il leur faudra renouer avec l'institution qu'ils rejetaient, la famille.

Qu'en est-il du rôle que revêt l'homme âgé au sein de la famille dans les films hollywoodiens ? La plupart de ces personnages ne sont pas intégrés à une cellule familiale. Ils sont veufs, célibataires ou divorcés et vivent seul, sans enfant ni compagne (fixe). Les deux personnages incarnés par Nicholson que nous venons d'évoquer en sont de parfaites illustrations. Mais il en existe plusieurs autres, notamment dans *Space Cowboys*, par exemple, où les compagnons de Frank Corvin sont célibataires, l'un par métier, puisque Tank est devenu prêtre, l'autre par choix, en effet Gerry (Donald Sutherland) est un séducteur notoire incapable qui papillonne de femme en femme, enfin le dernier l'est devenu lorsque l'amour de sa vie est décédée d'un cancer. On sait la capacité d'Indiana Jones à s'éprendre de ses coéquipières, rien d'étonnant donc à le retrouver à la soixantaine célibataire et sans enfants. Le personnage de Redford dans *Spy Game* est divorcé, Scrap qu'interprète Freeman dans *Million Dollar Baby* vit en célibataire dans sa petite pièce aménagée dans la salle de boxe dont il est le concierge, et notre personnage

⁵⁷⁰ « The only successful marriage I had, was me and my work. I started making money when I was sixteen. And I was at it, never stopped ». *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007).

âgé qui s'est retiré du monde vit logiquement en solitaire : Rambo étant resté le vétéran torturé que l'on a découvert dans les années 1980, n'a, lui non plus, jamais été marié.

Les grands-pères ne sont pas nombreux, nous en comptons quatre : Walt Kowalski (*Gran Torino*), Edward Cole et Carter Chambers (*The Bucket List*) et Jack Birnes (*Meet the Fockers*). On trouve tout de même, parmi tous ces protagonistes masculins âgés, des pères de famille. Certains se rapprochent même du rôle de parent aimant et impliqué qu'Hollywood assigne aux femmes âgées. A cet égard, on peut citer les personnages masculins de *Meet the Fockers*, bien que l'on ait affaire ici à deux versions opposées du père aimant, le conservateur et le hippie. Adam, que joue Steve Martin dans *It's Complicated*, a lui aussi des enfants mais qui, apprend-t-on au détour d'une conversation, sont des adultes. Le spectateur n'en saura pas plus à ce sujet, en revanche, le fait qu'il soit divorcé est un aspect du personnage qui bien plus souvent mis en avant. Si ces quelques personnages âgés endossent un rôle équivalent à celui des personnages féminins mentionnés plus haut, nombreux sont ceux qui sont détachés du groupe familial et de leur progéniture.

En effet, il arrive souvent que l'homme âgé soit brouillé avec ses enfants, ce qui n'est pas le cas des personnages féminins, ou alors ce n'est que de manière ponctuelle. En revanche, dans les films qui présentent un père âgé, la relation père-enfant est d'emblée problématique. Rocky et son fils Robert (Milo Ventimiglia) entretiennent une relation cordiale mais peu chaleureuse tant ce dernier se sent oppressé par la légende de son père. Il faudra finalement que Rocky lui tienne l'un de ses discours caractéristiques sur l'importance de s'affirmer et de faire preuve de détermination dans l'adversité pour que père et fils se retrouvent. Warren Schmidt qu'interprète Jack Nicholson dans *About Schmidt* (Alexander Payne, 2002) fait l'expérience d'une sortie de rôle double, puisqu'il devient, en l'espace de deux jours, retraité et veuf. A la suite de ce tournant dans sa vie, il décide de consolider la relation qu'il entretient avec sa fille mais celle-ci se montre réticente à cette idée, surtout lorsqu'elle comprend que Schmidt a pour projet d'empêcher son mariage à un homme pour lequel il n'a que peu d'estime. On reconnaît le scénario sur lequel reposent aussi *Meet the Fockers*, *Monster in Law* et *Because I Said So*. Comme ses congénères saboteurs de mariages, Schmidt finit par accepter que sa fille épouse celui qu'elle a choisi. Néanmoins, la relation entre le père et sa fille ne se résout

pas, comme c'est le cas dans les autres films dont le genre comique prescrit une *happy ending* centrée sur la restauration de la famille américaine. Schmidt assiste à contre-cœur au mariage de sa fille, y prononce un discours maladroit qui lui vaut une moue de désapprobation de la part de cette dernière puis il s'en retourne chez lui, déçu et abattu. Walt Kowalski (Eastwood), le protagoniste de *Gran Torino*, est lui aussi en froid avec ses fils et leur famille, un conflit qui, là encore, persiste jusqu'à la fin du film, où l'on apprend que Walt, dans son testament, a déshérité tous les membres de sa famille. La réconciliation n'est donc pas toujours de mise, surtout lorsque l'on quitte le domaine de la comédie familiale.

La rupture entre le père et l'enfant est en général traitée comme la source du mal-être qui caractérise le personnage. Edward Cole que nous citons plus haut, le millionnaire sans attache interprété par Nicholson dans *The Bucket List*, a perdu tout contact avec sa fille des années auparavant, et il en va de même de Frankie, (Eastwood) le coach de boxe de *Million Dollar Baby*. Dans les deux cas, les protagonistes sont incités par d'autres personnages à rétablir le contact avec leur enfant. Edward Cole finira par le faire, recouvrant ainsi son rôle de père et devenant à sa plus grande surprise, le grand-père d'une petite-fille dont il ne connaissait pas l'existence. Mais si Edward est réintégré au schéma familial, Frankie en revanche se retire du monde qui était le sien à la fin du film et rien ne laisse supposer qu'il retourna vers sa fille. Le film, narré en voix off par Scrap, est en réalité l'illustration d'une lettre que ce dernier écrit à la fille de Frankie, après la disparition de celui-ci. Il s'agit pour Scrap de rétablir la vérité sur son ami et offrir à la fille de ce dernier un portrait plus juste de l'homme qu'elle ne connaît plus. Le personnage incarné par Hillary Swank, la boxeuse que Frankie entraîne et mène au championnat, fait figure de fille de substitution. Néanmoins, elle aussi lui échappe puisqu'une grave chute advenue en plein match la rend tétraplégique, à la suite de quoi Frankie décide de se plier à sa volonté en l'euthanasiant. La fin reste énigmatique, le spectateur ne saura pas si cette expérience tragique et la douleur que lui causa la perte de cette fille adoptive, aura convaincu Frankie de retourner voir sa fille biologique ou si, au contraire, elle aura achevé de le couper du monde et d'autrui.

Nous arrivons ici au terme de ce passage en revue des différents rôles sociaux que peuvent revêtir les personnages âgés, au sein de la famille ou dans le monde du travail.

Nous ne nous sommes concentrés ici que sur ceux qui restent professionnellement actifs dans le grand âge. Nous devons encore nous pencher sur ceux qui sont retraités ou sur le point de prendre leur retraite.

2.3. Retraite et licenciement

La retraite est loin d'être un sujet ignoré par les films sur le « vieillir nouveau ». Nous le soulignons plus haut, les personnages retraités ou sur le point de le devenir ne manquent pas. Il faut d'emblée préciser que nous ne nous restreindrons pas ici aux seuls personnages qui sont officiellement en retraite, mais inclurons aussi ceux qui font face à une cessation d'activité forcée. C'est le cas de Viola Fields, par exemple, le personnage qu'incarne Jane Fonda dans *Monster in Law*, qui se voit renvoyée de sa propre émission télévisée au profit d'une jeune présentatrice « dont la grand-mère m'adore »⁵⁷¹ dit-elle agacée. De tels exemples de carrière interrompue, non par choix mais par ordre provenant d'instances supérieures, incluent notamment le renvoi de Paulie, le meilleur ami de Rocky (*Rocky Balboa*) et celui d'Indiana Jones (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*) lorsqu'il est accusé de fraterniser avec l'ennemi russe dans l'Amérique des années 1950, marquée par l'hystérie anti-communiste. Néanmoins, le moment de la retraite peut aussi être un événement prévu et préparé, le spectateur est alors amené à accompagner le protagoniste dans les derniers moments que celui-ci passe dans son cadre professionnel. Alors que dans le cas de *Spy Game*, le film correspond aux dernières 24 heures de travail de Nathan Muir (Redford) dans les bureaux de la CIA, l'histoire d'*About Schmidt* ne retrace que la dernière minute que le protagoniste passe dans le bureau d'une grande agence d'assurances à Omaha. Enfin, certains personnages, lorsqu'on les découvre au début du film, sont déjà retraités depuis plusieurs années. La représentation de la retraite est alors bien différente puisque la situation initiale du film repose sur le quotidien tranquille de la vie de retraité. Ce quotidien, le spectateur est invité à observer, l'espace d'un instant, avant qu'il ne soit bouleversé par l'arrivée d'un personnage non-

⁵⁷¹ « Now I'm being replaced by a young thing whose grandmother loves me ». *Monster in Law* (Robert Luketic, 2005)

vieux. A nouveau, les exemples ne manquent pas, on pourrait citer Walt Kowalski (*Gran Torino*), Carl Fredricksen (*Up*), Frank Corvin (*Space Cowboys*).

Un premier constat s'impose dès lors : le portrait hollywoodien du retraité est loin d'être uniforme. Néanmoins, on décèle tout de même plusieurs points de convergence qui méritent d'être soulignés. Il s'agira d'observer ces différentes représentations de la retraite, afin de déterminer si le « vieillir nouveau » hollywoodien apporte un regard différent sur le sujet. Comment la cessation d'activité, prévue ou non, volontaire ou forcée est-elle perçue dans ces films ? Le personnage est-il satisfait de sa vie de retraité. En profite-t-il à la manière du « vieux cupide » ? Ou est-il en quête de nouvelles activités ? Voilà quelques-uns des problèmes que nous aimerions explorer désormais, en centrant notre étude sur un personnage âgé en particulier, le retraité.

Commençons par évoquer la retraite telle que l'ont représentée les « colporteurs du désastre », c'est-à-dire comme une période de loisirs permanents et de détente passive et heureuse. On reconnaît là l'image très péjorative du retraité vigoureux qui ponctionne les caisses de l'Etat pour couler ses jours de vieillesse un verre de champagne à la main, sur les terrains de golf ou sur les croisières de luxe. Cette image que nombre de médias véhiculèrent dans les années 1980, et que nous avons appelée, à la suite du gérontologue Robert Binstock, le stéréotype du « vieux cupide » n'est que rarement représentée par Hollywood. Les personnages qui se rapprochent le plus de ce modèle seraient ceux qu'incarnent Dustin Hoffman et Robert De Niro dans *Meet the Fockers*, respectivement Bernie Focker et Jack Byrnes. Nous ne pourrions intégrer Roz (la femme de Bernie interprétée par Barbra Streisand) à cette catégorie puisqu'elle continue de travailler en tant que thérapeute et qu'elle subvient aux besoins du foyer. Quant à Dina (la femme de Jack interprétée par Blythe Danner) elle est aussi retraitée semble-t-il, mais il n'est jamais fait mention de ses occupations, il nous sera donc difficile d'en proposer une étude conséquente.

Le film raconte la rencontre entre ces deux couples de parents âgés qui s'apprentent à marier leur enfant respectif Gaylord Focker (Ben Stiller) et Pam Byrnes (Teri Polo). La comédie repose entièrement sur le conflit qui opposait, dans les années 1960, les jeunes « squares » aux « hippies », un conflit social et culturel transposé ici au monde des retraités. Le public des baby-boomers est ouvertement ciblé. Non seulement le film ressuscite-t-il

un Dustin Hoffman bronzé qui n'est pas sans rappeler le héros de la jeunesse désabusée des années 1960, Benjamin Braddock, mais il marque aussi le retour sur les écrans d'une autre star de l'époque, après une absence longue de huit ans, la chanteuse et actrice Barbra Streisand. Ensemble, ils forment un couple excentrique que le spectateur peut d'emblée identifier comme la version âgée des hippies idéalistes que nous mentionnions plus haut. On peut glaner, tout au long du film, des indices permettant de reconstituer leur philosophie de vie, qui s'avère, c'est peu surprenant, centrée sur les notions d'amour et de plaisir. Ils furent des parents aimants, tolérants et permissifs : « On a employé la méthode Focker, on a câliné et embrassé ce petit prince comme s'il n'y avait pas de lendemain »⁵⁷². Bien que la politique ne soit pas un sujet explicitement abordé, on décèle quelques signes qui laissent penser que les vues politiques des Focker s'inscrivent dans les tendances de gauche qui caractérisaient les étudiants qui, vers la fin des années 1960, manifestaient sur les campus. Lorsqu'un Jack en colère veut quitter le domaine des Focker, Bernie se couche par exemple sous le camping-car, mettant ainsi en scène un *sit-in* de protestation et conjurant Jack d'essayer de trouver une solution non-violente au problème. Gaylord, embarrassé, demande à son père de se lever, ce à quoi le militant retraité répond : « T'étais pas là dans les années 1960, c'est comme ça qu'on faisait les choses à l'époque »⁵⁷³. D'autres traces de ces tendances progressistes sont disséminées ici et là à travers le film, on pourrait citer l'organisation de la vie familiale de Roz et Bernie, par exemple, qui repose sur une inversion des rôles genrés, ou encore leur mépris pour la CIA et les techniques de surveillances dont elle use.

Il s'agit de confronter ce style de vie à la mode hippie à la droiture traditionaliste du personnage de Jack Byrnes, justement ancien agent de la CIA, et caractérisé comme ultraconservateur, compétitif, soupçonneux et sévère. Là encore, quelques indices ne trompent pas : l'écran de veille de son ordinateur affiche un portrait officiel du président Eisenhower, il planifie ses projets à la seconde près, emploie un vocabulaire militaire et s'escrime à faire de son petit-fils, encore nourrisson, un génie grâce à des méthodes d'éducation reposant une constante stimulation intellectuelle. La cohabitation des

⁵⁷² Bernie évoque les méthodes d'éducation des Focker : « We used the Focker Method : we hugged and kissed that little prince like there was no tomorrow ». *Meet the Fockers* (Jay Roach, 2004).

⁵⁷³ Bernie a recours à des moyens de protestations qui ont fait leurs preuves dans les années 1960 : « You weren't around in the sixties man, this is how we got things done ». *Meet the Fockers* (Jay Roach, 2004).

personnages, durant un week-end, donne lieu à toutes sortes de disputes où Jack fait souvent figure de coupable ; la fin du film réconcilie cependant toute la famille lors d'une scène de célébration matrimoniale comme c'est si souvent le cas dans le monde fictif que présente Hollywood.

Voyons donc désormais à quel type de retraités appartiennent nos personnages. Bernie serait, en fait, celui qui incarne le mieux le retraité aux airs de vacancier, insouciant et déterminé à profiter des plaisirs de la vie. On pourrait le considérer comme une version aimable du « vieux cupide », encore qu'il n'y corresponde pas tout à fait puisque, comme nous l'évoquions plus tôt, ce n'est pas le grand âge qui lui fit abandonner la vie active rémunérée, mais plutôt son choix de devenir homme au foyer, un rôle qu'il tient depuis la naissance de son fils désormais adulte. Cela étant dit, il présente plusieurs aspects de ce retraité enthousiaste et vigoureux qui profite d'une retraite longue et agréable et qui aspire au bien-être et à l'amusement. Lui et Roz, font d'ailleurs partie de cette population âgée émigrée qui, dans ses vieux jours, délaisse les grandes villes du nord, pour s'installer en Floride. A cet égard Bernie explique aux Byrnes qui viennent en visite dans leur demeure floridienne : « Quand le père de Roz est mort, j'ai dit 'eh ! on se caille les fesses ici à Detroit', vous voyez, 'alors allons vers le sud, pour pouvoir s'amuser au soleil toute l'année'. »⁵⁷⁴. La Floride est connue pour être la destination privilégiée des retraités de la classe moyenne voire aisée, qui sont attirés par la douceur de son climat et le rythme de vie ralenti qu'elle promet. Bernie et Roz font donc partie de ces exilés volontaires, profitant pleinement des bienfaits de leur oasis au soleil, entourée d'une végétation luxuriante et agrémenté d'un petit lagon.

Bernie s'adonne à ses heures perdues à la capoeira, un art martial dansé provenant du Brésil qu'il dit pratiquer pour éviter d'être trop tendu. Même le spectateur non-averti peut constater que les gesticulations maladroitement de Bernie sont loin de ressembler aux figures acrobatiques de la capoeira.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Bernie Focker (Dustin Hoffman) accueille ses visiteurs en tenue décontractée. *Meet the Fockers* (Jay Roach, 2004)

⁵⁷⁴ Bernie explique pourquoi lui et sa femme sont partis vivre en Floride : « When Roz's dad died, I said 'Hey ! We're freezing our tushies off here in Detroit, you know, let's head south, and get some year-round fun in the sun ». *Meet the Fockers* (Jay Roach, 2004).

Qu'importe, il n'a que faire de la performance physique, c'est avant tout son propre bien-être et les effets bénéfiques de ces exercices sur sa santé psychique qui lui tiennent à cœur. Il s'agit d'être à l'écoute de son corps et de ses besoins, et surtout d'éviter le stress et les pensées négatives. Bernie, justement, se distingue tout au long du film par ses tenues colorées et décontractées, qui ne sont pas sans rappeler la chemise hawaïenne, et qui reflètent bien ce mode de vie de villégiateur permanent et cette retraite plaisir, placée sous le signe de la relaxation.

Si les tenues de Bernie sont emblématiques de son état d'esprit de « vieux hippie », celles de Jack sont tout aussi éloquentes. Vêtu de polos ou de chemises sobres, de couleur foncée et toujours boutonnés jusqu'au cou, il offre un réel contraste visuel aux tenues fantasques

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Jack Byrnes, le retraité conservateur dans *Meet the Fockers* (Jay Roach, 2004).

et colorées de Bernie et Roz. La retraite de Jack semble aussi moins récréative que celle de Bernie, en effet, son métier a laissé des traces et Jack ne se laisse pas aller à des activités aussi frivoles que Bernie. Le sport lui sert à rester fort et musclé, il s'adonne à la chasse et utilise, dans sa vie de tous les jours, les techniques de surveillances de la CIA à des fins personnelles, en l'occurrence pour surveiller son futur gendre. Néanmoins, Jack, comme Bernie, sont de parfaits exemples de cette retraite dorée à l'abri du besoin que dénoncent les « colporteurs du désastre ». Il faut dire que la situation financière de nos personnages âgés est extrêmement confortable, les deux couples possèdent de grandes maisons et les Byrnes se sont même permis d'acheter un immense camping-car dernier cri, que l'on évalue à environ 130 000 dollars⁵⁷⁵.

Frank Corvin (Eastwood dans *Space Cowboys*) semble lui aussi vivre une retraite prospère, si l'on en croit la courte scène qui donne au spectateur un aperçu de la maison qu'ils possèdent, lui et sa femme. La propriété est vaste et assez luxueuse, et garée dans

⁵⁷⁵ « Fleetwood RV Goes to Hollywood with Vehicle in Universal Pictures' "Meet The Fockers" », Pace Arrow Owners' Club, (17 décembre 2004). Accessible à l'adresse suivante : <http://www.pacearrowclub.com/fleetwood-rv-goes-hollywood-with-vehicle-in-universal-pictures%E2%80%99-%E2%80%9Cmeet-the-fockers%E2%80%9D/> (consulté le 05 février 2018).

l'allée principale se trouve une voiture décapotable ancienne. A travers cette même scène, le spectateur peut se faire une idée de la vie quotidienne du retraité, puisqu'on le découvre alors qu'il installe, sous les yeux de sa femme peu convaincue, le mécanisme d'ouverture automatique de la porte de son garage. Se retrouvant malencontreusement enfermés dans le garage, Frank et sa femme décident de tourner la situation à leur avantage en profitant de ce moment d'intimité forcé pour faire l'amour sur la machine à laver, ils seront néanmoins interrompus par les représentants de la NASA, venus demander son aide à Frank. La retraite de Frank doit paraître heureuse pour que, plus tard, son choix de bousculer ce quotidien de privilégié, soit significatif.

Les autres personnages retraités que l'on trouve dans notre corpus sont moins aisés. Restons encore dans l'univers d'Eastwood, et évoquons à nouveau Walt Kowalski, le protagoniste de *Gran Torino*. Walt appartient à ce que nous avons choisi d'appeler la classe moyenne ouvrière, ayant travaillé toute sa vie dans une usine automobile de Detroit. Le personnage possède une petite maison et deux voitures, un pick-up pour les affaires quotidiennes et la Gran Torino du titre, qu'il ne sort que pour les grandes occasions. C'est donc la retraite de la classe populaire qui est décrite ici, celle qui n'a pas les moyens de quitter Detroit pour une oasis en Floride. Il en va de même de Carl, le protagoniste du dessin animé *Up*, qui n'a pour seule possession que sa petite maison. Dans ces deux cas, que nous ne ferons que mentionner ici car nous les étudierons plus avant dans le chapitre suivant, la retraite est, du moins dans la première partie du film, vécue comme un moment de passivité improductive. Le film, cependant, ne cautionne pas cette vieillesse inactive dont les protagonistes seront bien vite tirés, bon gré mal gré.

Nous arrivons ici au terme de notre première listes de personnages, ceux qui sont présentés dès le départ comme retraités, ceux pour qui le quotidien n'est plus régi par le travail et ce depuis longtemps. Nous passons désormais aux personnages qui se préparent à quitter leur travail pour entamer leur retraite. Nous nous intéresserons ici à la période qui précède le départ en retraite, les dernières heures ou minutes que le personnage passe sur son lieu de travail, avant de tirer sa révérence.

Nous citerons en premier lieu le personnage qu'incarne Nicholson dans *About Schmidt*, et que nous découvrons au moment où il vit sa dernière minute en tant d'employé d'une grande compagnie d'assurances. Assis dans son bureau et le regard fixé

sur la montre, il attend, impassible, que s'écoulent les dernières secondes avant l'heure du départ. Tout dans le bureau est rangé et prêt à être déménagé, comme Schmidt lui-même, qui dès 17 heures passées, se lève lentement et quitte son lieu de travail.

Cette scène, qui est la toute première du film, est composée de sept plans et repose sur une esthétique du paradoxe. On peut citer par exemple le fait que la phase initiale de l'histoire coïncide avec la fin d'une période de la vie, la phase finale de la carrière de Schmidt. De la même manière, on assiste, en guise d'entrée en matière de l'histoire, à la *sortie* du personnage. En effet, il sort physiquement de la pièce, éteint la lumière et ferme la porte, alors que la caméra le filme en plan fixe, depuis l'intérieur de la pièce qu'il quitte, autant de signes qui évoquent la conclusion d'un récit, la sortie de scène d'un héros. Cette sortie du personnage elle-même fait écho à la « sortie de rôle » que représente la retraite, un moment décisif dans la vie du personnage (il le reconnaîtra d'ailleurs lui-même au cours du récit), qui est réduit paradoxalement à un non-événement, celui de l'attente patiente et silencieuse de la dernière minute. Enfin, à la mise en scène appuyée de Alexander Payne qui, à travers ces sept plans fixes, joue sur des cadres et des angles de prise de vue diamétralement opposés se succédant sans transition, se heurte le jeu d'acteur de Nicholson, stoïque et mécanique. Schmidt fixe la montre du regard et ce, sans même cligner des yeux, nous révèle un gros plan sur son visage impassible. Lorsque le temps est venu, il se lève lentement et sans bruit, se permet un léger soupir, puis mécaniquement se dirige vers la porte, décroche son manteau et quitte la pièce. Au cœur de la scène, il y a une oscillation incessante, une contradiction entre l'histoire et le récit, entre ce qui est dit et ce qui est montré, un jeu du paradoxe qui structurera le film tout entier.

C'est la retraite conventionnelle, sans histoire et sans éclat, que celle de Schmidt, celle qui est programmée et qui semble s'inscrire dans le cours naturel de la vie. C'est ensuite le moment de la célébration, le dîner organisé par l'entreprise a lieu dans un restaurant spécialisé dans la viande de bœuf. Au milieu des tables est exposé un portrait de l'homme du jour regardant fièrement vers l'objectif, qui n'est pas sans rappeler le portrait d'un défunt, exposé lors de son enterrement. La mise en scène met en relation directe ce portrait de Schmidt avec la photographie, accrochée à l'un des murs du restaurant, d'un bœuf de compétition primé. La vie de labeur de Schmidt est comparée

à l'élevage des bovins qui, au terme de cette consécration qu'est la remise du prix, résultera en un sacrifice de la bête à l'abattoir. C'est la même absurdité semble-t-il qui caractérise une vie consacrée à un travail impersonnel et vide de substance, dont Schmidt semble avoir du mal à percevoir le sens au terme de sa carrière. La scène est introduite par cette association visuelle entre le bétail primé et l'employé en fin de carrière mis à l'honneur pour sa retraite. Ainsi, le discours qu'adresse à Warren l'un de ses anciens collègues (Len Cariou, né en 1939) déjà retraité est à prendre avec précautions :

J'en sais quelque chose de la retraite. Et ce que je veux te dire haut et fort Warren, pour que tous ces jeunes cracks puissent l'entendre, c'est que tous ces cadeaux là-bas, ça vaut rien. Et ce dîner ne vaut absolument rien. Et la sécurité sociale et la pension de retraite, ça vaut rien. Aucune de ces choses superficielles ne vaut quoique ce soit. Ce qui a de la valeur, Warren, ce qui a une réelle valeur, c'est de savoir que tu as consacré ta vie à quelque chose a du sens : à être productif, à travailler pour une bonne entreprise – et puis mince, carrément l'une des meilleures compagnies d'assurances du pays – à fonder une belle famille et un bon foyer, à être respecté par ta communauté, à entretenir de belles et durables amitiés. Si à la fin de sa carrière un homme peut jeter un coup d'œil en arrière et dire « Je l'ai fait. J'ai fait mon boulot », alors il peut se retirer avec gloire et jouir d'une richesse qui dépasse de loin celle d'ordre matériel.⁵⁷⁶

En effet, le discours laisse perplexe à bien des égards. Comme le soupçonne le spectateur, le reste du film démentira un à un tous ces éléments qui, selon Ray, font de Warren un homme riche. Il s'agira bien au contraire pour Warren de prendre conscience qu'il n'a rien de tout cela. La représentation qu'offre Payne de la retraite est loin d'être positive. Néanmoins, si ce portrait du retraité est peu flatteur, il semble tout de même que ce soient les années antérieures qui aient fait de Schmidt cet être désagréable, inadapté et solitaire. La retraite n'est ici que le catalyseur d'une prise de conscience de la part de Schmidt, de la vacuité de sa vie.

⁵⁷⁶ « I know something about retirement... and what I want to say to you out loud, Warren... so all these young hotshots can hear... is that all those gifts over there... don't mean a goddamn thing. And this dinner doesn't mean a goddamn thing. And the Social Security and pension... don't mean a goddamn thing. None of these superficialities mean a goddamn thing. What means something... what really means something, Warren... is the knowledge that you devoted your life... to something meaningful... to being productive and working for a fine company... Hell, one of the top-rated insurance carriers... in the nation... to raising a fine family, building a fine home... being respected by your community... to having wonderful, lasting friendships. At the end of his career... if a man can look back and say, "I did it. I did my job." then he can retire in glory and enjoy riches... far beyond the monetary kind ». *About Schmidt* (Alexander Payne, 2002).

Spy Game offre une version bien plus spectaculaire de ces derniers instants avant le départ en retraite. Le dernier jour de travail de Nathan Muir (Redford) débute alors qu'il est encore endormi, lorsqu'il se fait réveiller par le téléphone. L'appel provient de Hong Kong où l'on vient juste d'apprendre la capture de Bishop, le protégé de Muir. Sans lui expliquer la teneur du problème, le collègue qui le réveille ainsi le conjure néanmoins de se mettre immédiatement en route pour le bureau. Avant même de passer la grille du quartier générale de la CIA, Muir est donc lancé dans une course effrénée, car il s'agit d'arriver avant que ne lui soit refusé l'accès au télégramme contenant toutes les informations sur la situation de Bishop. Une fois dans l'enceinte des bureaux de la CIA, il ralentit le rythme pour ne pas éveiller les soupçons et la progression de Muir se voit freinée, à plusieurs reprises, tantôt par les agents de sécurité qui l'interpellent pour lui rappeler qu'il devra rendre son badge et sa carte de parking en fin de journée, puis par un collègue qui refuse dans un premier temps de lui communiquer le télégramme en question, avant de finalement accepter lorsque Muir lui demande de lui faire cette faveur pour son dernier jour de travail, et enfin par Harker, que nous avons déjà cité, ce collègue plus jeune et arrogant qui n'aura de cesse de le défier tout long du film, et qui fait, lui aussi, référence au fait que Muir n'est qu'à quelques heures de la retraite. Ce sera là un thème central tout au long du film, et le prétexte préféré du protagoniste pour détourner l'attention de ceux contre qui il travaille en secret.

Ce dernier jour est aussi celui où l'agence se retourne contre lui, les dirigeants étant prêts à sacrifier son protégé pour préserver la paix diplomatique et l'entente commerciale entre la Chine et les Etats-Unis. Et par conséquent, c'est aussi le jour où Muir déroge aux règles et œuvre en solitaire, au sein même de l'organisation qui l'employait et dont il veut déjouer les plans. « Ça fait du bien de ne pas respecter les règles de temps en temps »⁵⁷⁷ dit-il à un jeune secrétaire. Les dernières actions de Muir en tant qu'agent sont transgressives et illégales. En espérant pouvoir soutirer à Muir des informations accablantes sur Bishop, afin de le faire condamner contre son gré, ses supérieurs, ont fait de Muir un agent double au sein même de la CIA. C'est parce que Muir connaît si bien le système, qu'il sait aussi ses failles et comment en tirer avantage.

⁵⁷⁷ Avant de prendre sa retraite Muir transgresse les règles : « Feels good to break a rule now and then. » *Spy Game* (Tony Scott, 2001).

Sont mises à l'honneur ses compétences et son expérience, celles-là même qui lui permettent de trouver les informations auxquelles on lui nie l'accès, de naviguer avec habileté entre les différents obstacles qui se dressent sur son chemin, pour finalement mener à bien un projet qui va à l'encontre des intérêts de l'agence qui l'emploie et de son pays. Après presque 24 heures passées à manipuler ses collègues, à pratiquer la rétention d'information, à pénétrer sans autorisation dans des locaux qui lui sont interdits, le basculement dans l'illégalité est total, lorsqu'il réussit à lancer une opération de sauvetage commanditée par la CIA elle-même, Muir ayant forgé l'ordre de mission et la signature du directeur de l'agence. Au lendemain matin, alors officiellement retraité de ses fonctions, Muir se présente à ses supérieurs pour compléter et conclure son témoignage. C'est là que le « vieux singe » signe son coup de maître, puisque c'est entouré de ceux qu'il a dupés, que Muir reçoit le coup de téléphone du commandant chargé de la mission clandestine, qui lui demande une confirmation officielle pour lancer l'opération. Faisant mine de s'adresser à sa femme et grâce à l'usage d'un langage codé, Muir donne feu vert au commandant, lançant ainsi l'opération depuis le quartier général de la CIA, sous les yeux de ses dirigeants et alors même qu'il n'est plus, et ce depuis quelques heures, un agent officiel actif.

De sa position de complice, le spectateur comprend alors que le moment de quitter le travail revêt un caractère d'urgence, il ne s'agit plus simplement de laisser derrière soi le lieu de travail, mais bien de s'enfuir des lieux du délit dont il s'est rendu coupable. Harker, toujours soupçonneux et déterminé à se débarrasser de Muir, requiert d'un agent qu'il escorte le protagoniste jusqu'à sa voiture pour s'assurer que celui-ci ait bien quitté les locaux de la CIA. L'ironie n'aura pas échappé au spectateur : le hors-la-loi est incité par les autorités à quitter la scène du crime. Le moment de la retraite prend la forme d'une échappée belle : les pneus de sa Porsche crissent dans les virages du parking alors que Muir se hâte de quitter l'enceinte de la CIA. Un rapide signe de la main au gardien posté à la sortie et le voilà libre, alors même que ses dirigeants sont informés de la situation problématique qu'il a créée en Chine. La voiture de luxe file sur les routes, vers une retraite qui s'annonce plus difficile que prévu. Lui qui avait économisé toute sa vie dans le but d'acquérir une demeure aux Bahamas pour y couler ses vieux jours, vient, en fait, de renoncer à ce projet, ayant financé l'opération de sauvetage avec son argent

personnel. Il lui faudra trouver une nouvelle activité professionnelle pour subvenir à ses besoins. Enfin, ce n'est pas non plus une retraite de tout repos que celle d'un fugitif recherché par la CIA, la « sortie de rôle » de Muir dépasse le simple cadre professionnel puisqu'il passera ses années de vieillesse « en cavale », et donc en marge de la société.

Si ces deux derniers personnages savaient qu'ils étaient sur le point de devoir renoncer à leur activité professionnelle, ce n'est pas le cas de ceux que nous voudrions étudier désormais. Nous proposons de nous pencher ici sur ces personnages âgés qui se sont vus congédier. L'exemple le plus parlant est celui de Viola Fields interprétée par Jane Fonda dans *Monster in Law*. Elle entre en scène d'un pas décidé, déambulant dans les couloirs du studio de télévision où elle est l'une des présentatrices vedette. Toujours accompagnée de son assistante Ruby, elle explique à cette dernière qu'elle se réjouit d'être convoquée par les producteurs, car la dernière fois que cela s'était produit elle avait eu droit à une importante promotion. Viola, loin de se douter que son avancée en âge puisse jouer en sa défaveur, est donc confiante qu'une nouvelle évolution de carrière s'offre à elle. La nouvelle tombe alors comme une sentence : Viola apprend qu'elle est remplacée par une présentatrice plus jeune car, expliquent les producteurs, ils aimeraient cibler « un groupe démographique plus jeune »⁵⁷⁸. La retraite forcée n'en est que plus difficile à accepter pour l'héroïne.

A la suite de la nouvelle, Viola passe par tout un éventail de réactions émotionnelles, gardant la face devant les producteurs, elle explose de colère lorsqu'elle est en tête à tête avec Ruby, puis juste avant de prendre l'antenne laisse échapper une larme qu'elle essuie d'ailleurs bien vite. Elle se reprend et jure alors de quitter la scène avec dignité. C'était sans compter sur son invitée du jour, une jeune chanteuse à demie dénudée de 16 ans qui de par sa niaiserie met Viola dans une rage folle et finit par se faire attaquer par cette dernière, le tout, en direct à la télévision. Voici donc la séquence qui présente notre personnage



Viola Fields fait une crise de nerfs après s'être vue renvoyer de sa propre émission télévisée. *Monster in Law* (Robert Luketic, 2005).

⁵⁷⁸ Les dirigeants de la chaîne télévisée pour laquelle travaille Viola (Fonda) expliquent la raison de son renvoi : « It's just that we're trying to appeal to a younger demographic ». *Monster in Law* (Robert Luketic, 2005).

âgé, visiblement fragilisé par son renvoi et surtout par son remplacement. Après une ellipse, on retrouve notre héroïne dans le centre thérapeutique où elle fut prise en charge pour soigner sa dépression nerveuse quelques mois après l'incident. Viola semble apaisée, mais la psychiatre insiste lourdement sur l'importance d'éviter tout stress lors de cette période cruciale de guérison. La santé mentale fragile de Viola constitue donc un terrain fertile où pourra germer ce ressentiment injustifié qu'elle ressent à l'égard de Charly, sa future belle-fille. Il est sous-entendu que dans d'autres circonstances, notamment si elle avait gardé son emploi, le conflit sur lequel repose l'histoire du film, n'aurait certainement pas pris de telles proportions. C'est donc bien sa retraite forcée et son impact psychologique qui transformèrent la diva excentrique en belle-mère diabolique digne d'un conte de fée moderne.

Si les crises de rage de Viola sont traitées sur le ton de l'humour, il n'en va pas de même des réactions désespérées de Paulie, l'ami et beau-frère de Rocky. Depuis le premier film de la série, Paulie est employé par une usine à viande locale appelée Shamrock, un lieu bien connu des spectateurs, puisque c'est là que Rocky s'entraînait avant ses matchs, en frappant les morceaux de viande crue. Le renvoi de Paulie advient au milieu du film, alors que peu auparavant, il expliquait à Rocky, que ce travail faisait désormais partie intégrante de son identité. La scène du renvoi est filmée à distance, et sans que les paroles échangées par les personnages ne nous soient accessibles. Paulie est à son poste de travail et reçoit la visite de deux collègues, dont l'un lui remet un courrier, hausse les épaules et lui donne



Paulie (Burt Young) vient d'apprendre qu'il est congédié.
Rocky Balboa (Sylvester Stallone, 2006)

une petite tape dans le dos avant de se retirer aussitôt. La nouvelle fait l'effet d'un choc et plonge Paulie dans l'abattement. La mise en scène dominée par la froideur d'un éclairage artificiel caractéristique de ces grandes usines, souligne plus encore la dimension tragique de l'événement. Stallone joue sur des effets de cadre dans le cadre pour rendre compte du sentiment d'oppression qui pèse sur le personnage, enfermé qu'il est par des rangées de crochets à viande vides placés au premier plan. Sous le coup de la nouvelle, il

délaisse son poste de travail et se dirige en titubant vers la sortie, lâchant la lettre au passage. La scène se termine au ralenti et les couleurs se refroidissent encore alors que l'image se pare d'un filtre bleu. Ce changement de chromatisme sert aussi la transition avec la scène suivante, amenée par un fondu enchaîné : l'arrivée de Paulie au restaurant de Rocky.

D'un pas décidé, Paulie se dirige vers le bar, ses toiles sous un bras et un imposant morceau de viande sous l'autre, puis demande à ce qu'on lui serve son verre habituel. Lorsque Rocky vient à sa rencontre, une conversation quelque peu énigmatique débute,

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Paulie, désespéré et en colère, après s'être fait renvoyer. *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006)

qui se terminera en éclats de voix de la part d'un Paulie que le spectateur familier de la série sait être fragile, amer et colérique. On apprend durant cette interaction que Paulie, qui présente un hématome sous l'œil gauche, s'est en fait frappé lui-même, sans qu'il ne soit donné de plus amples explications quant à la

raison de ce geste. Il est venu fêter quelque chose, dit-il à Rocky : il est désormais retraité. Rocky, cherchant à connaître la vérité, passe par une question détournée et lui demande depuis quand on offre de la viande plutôt qu'une montre en guise de cadeau de départ en retraite. C'est la question de trop pour Paulie, qui entre dans une colère soudaine et fait un esclandre dans le restaurant. En traversant la salle il hurle qu'il n'a pas besoin de montre et qu'il en possède même deux. C'est donc autour d'un objet anodin que se cristallise son emportement, ce déplacement en dit long sur l'incapacité du personnage à exprimer ses tourments. C'est une caractéristique que le spectateur lui connaît, et à laquelle s'ajoute encore un sentiment d'infériorité face à Rocky et une pudeur honteuse qui font de Paulie un vieil homme désespéré, imprévisible et irascible⁵⁷⁹. Dans ces éclats de colère deux facettes du personnage s'entremêlent : la violence et l'agressivité côtoient le désespoir et le pathétique. Le jeu de Burt Young (né en 1940) oscille d'ailleurs sans cesse entre ces deux aspects, si ses gestes sont impulsifs et brutaux (il tape du poing sur

⁵⁷⁹ Dans le troisième opus de la série une dispute entre Paulie et Rocky avait déjà eu pour objet une montre, celle que Rocky avait offerte à Paulie. Envieux du succès de son ami, Paulie lui avait reproché de ne pas avoir assez partagé les fruits de sa gloire, la montre n'étant qu'un présent insignifiant en comparaison de tout ce que Rocky, selon lui, lui devait. *Rocky III* (Sylvester Stallone, 1982).

le bar par exemple), sa façon de se mouvoir reste celle d'un vieil homme maladroit, et s'il hausse le ton de manière véhémence, sa voix éraillée s'essouffle souvent et tire vers les aigus. Paulie quitte rapidement la scène, et le temps que Rocky le rattrape dans l'allée derrière le restaurant, sa colère s'est déjà dissipée. Ces accès de rage momentanés, souvent mal dirigés et empreints d'une certaine tristesse, sont tout à fait caractéristiques de ce personnage qui, depuis le premier film, est en quelque sorte le représentant d'une Amérique oubliée, celle dont les ressources limitées ne conduisent pas au mythe du rêve américain, mais à une vie précaire et sans grand espoir de réussite. Il est l'Américain né dans les quartiers pauvres et malfamés, tributaire d'un emploi mal rémunéré, peu ou non éduqué et généralement désillusionné. A travers sa jalousie, sa colère et son désespoir, il exprime la frustration de cette Amérique-là, celle dont l'histoire n'est d'ailleurs que rarement traitée à Hollywood. La retraite est donc ici forcée, elle est inattendue, mal vécue par le personnage et crée chez lui la rage ou l'abattement.

Il faut dire que de manière générale, l'arrêt du travail dans le grand âge, qu'il soit forcé ou non, est représenté de manière négative, et le remplacement du vieux, bien qu'il semble inévitable à bien des égards est loin d'être cautionné dans ces films. Très souvent, le monde du travail est présenté comme étant injuste et peu favorable au personnage âgé. Nous évoquions plus haut le conflit générationnel dans lequel le « vieux » doit s'affirmer face au jeune et dont il sort vainqueur, il n'en va pas de même dans *Monster in Law*, puisque le conflit générationnel auquel Viola fait face dans le cadre de son travail se solde par son licenciement. C'est là une défaite d'autant plus dure à accepter pour Viola qu'elle ne s'apparente pas uniquement à un renvoi mais plutôt à une substitution. C'est elle qui s'exclame choquée : « On m'a remplacée !? »⁵⁸⁰. La notion de remplacement est centrale au sujet. C'est bien de voir un autre assumer ses fonctions, tenir son rôle, et occuper sa place qui cause le désarroi du personnage âgé.

Warren Schmidt incarne, par exemple, le retraité désorienté, ayant perdu, en même temps que ses fonctions au sein du cadre professionnel, ses repères identitaires. La transition n'est pas aisée : du jour au lendemain, ses journées ne sont plus régies par le cadre horaire professionnel et ses responsabilités se sont limitées aux affaires

⁵⁸⁰ C'est la citation que nous avons utilisée dans notre titre : « I've been replaced ?! » *Monster in Law* (Robert Luketic, 2005).

quotidiennes du foyer. Que faire de ce temps libre ? Le premier réflexe de Schmidt est de revêtir son costume d'homme d'affaires et de se rendre au bureau pensant pouvoir être utile dans les premiers jours après son départ. Son jeune successeur a néanmoins déjà pris sa place et réaménagé le bureau selon ses propres goûts. C'est le moment où Schmidt prend conscience qu'il est devenu redondant, il saisit bien vite qu'il n'est pas le bienvenu et se laisse raccompagner vers la sortie. En quittant l'immeuble, il passe devant la cour et remarque, déconfit, qu'à côté des bennes à ordures s'entassent désormais les cartons où sont classés ses anciens dossiers. Son temps au sein de l'entreprise est bien révolu et ses années de travail réduites à une pile de déchets. La retraite semble mettre en évidence le gâchis que représente une vie passée au service d'une entreprise impersonnelle qui, telle une machine dont le fonctionnement ne saurait s'interrompre, se déleste sans scrupule de ses rouages usés que sont ses employés vieillissants, pour les remplacer par de nouveaux, mieux huilés sans doute et plus performants.

Un ancien collègue de Schmidt, déjà retraité au moment du dîner de départ en retraite du protagoniste, prend la parole à ce moment-là pour dénoncer ce qu'il perçoit comme une conspiration : « Warren, comment tu le prends, toi, le fait que ces jeunes voyous nous prennent nos postes ? Si tu veux mon avis, ça ressemble à une conspiration. »⁵⁸¹. Si Schmidt paraît d'abord hébété, comme sonné, semble-t-il, par la retraite, il exprimera lui aussi son ressentiment à l'égard de l'entreprise et de son successeur un peu plus tard dans le film. L'animosité qui teinte ce passage de relais et la réticence du personnage âgé à se voir remplacer par un successeur non-vieux, nous semblent servir la réfutation de la théorie du désengagement. Si les films mettant à l'honneur un personnage âgé adoptent des points de vue différents sur la question de l'activité professionnelle dans le grand âge, ils semblent néanmoins s'accorder sur un point : le vieillir n'est pas le temps du désengagement.

Notons encore, avant de conclure, que cette impulsion à rester actifs même après la retraite ou le licenciement du personnage, n'est que très rarement dictée par une nécessité pécuniaire. La suspension d'une rentrée d'argent régulière n'est certainement

⁵⁸¹ Un ancien collègue de Schmidt évoque sarcastiquement une conspiration de la jeunesse dont le but serait de voler les emplois des plus âgés : « Warren... how do you feel about these young punks taking our jobs? Seems like some kind of conspiracy to me » *About Schmidt* (Alexander Payne, 2002).

pas sujet d'inquiétude pour Viola, riche présentatrice de télévision vivant dans une immense villa luxueuse. Cependant, il est assez étonnant que le sujet ne soit pas évoqué non plus dans le cas de Paulie qui, lui en revanche, semble appartenir à cette tranche de la population âgée tributaire d'une rémunération pour vivre, et ce même après avoir passé l'âge requis pour prétendre aux aides sociales de l'Etat. Dans ces films, la retraite ou l'arrêt forcé du travail ne suscitent pas l'indignation ou le mal-être du personnage en raison de potentielles difficultés financières qui en découleraient, mais plutôt pour des raisons sociales et psychologiques. La cessation d'activité professionnelle est vécue comme la perte d'un rôle social et de repères identitaires, bien plus que comme la perte de revenus financiers. Il faut bien dire que l'aspect économique de la retraite n'est jamais vraiment mentionné. En effet, on ne sait pas réellement de quoi vivent ces personnages retraités et il n'est d'ailleurs que très rarement fait mention des aides sociales auxquelles leur âge avancé donne droit, telles *Medicare* par exemple⁵⁸². C'est le bien-être psychologique du personnage qui semble pâtir de l'arrêt du travail, pas tant sa situation pécuniaire. L'activité dans le grand âge reste un élément central de la vie de l'individu, qu'elle soit professionnelle et mise au service des générations futures, ou qu'elle revête une dimension plus individuelle, comme lorsqu'elle sert, par exemple, la satisfaction personnelle. En effet, le « nouveau vieux » s'active aussi pour son plaisir personnel : la modération prudente et l'ennui ne sont plus de mise dans la vieillesse, semblent dire ces films, qui présentent désormais un vieillir stimulant.

3. LE VIEILLIR HÉDONISTE : SEX DRUGS AND ROCK 'N' ROLL

Il fut un temps où l'on concevait le corps humain comme un réservoir d'énergie vitale. Dès sa naissance, l'humain, pensait-on, puisait dans cette réserve pour grandir, se développer et travailler. Ses provisions d'énergie, cependant, n'étaient pas infinies et s'amenuisaient à mesure qu'il avançait en âge⁵⁸³. La vieillesse coïncidait donc avec l'écoulement final de cette réserve d'énergie. Ainsi perçue comme dépourvue de son capital vitalité, la personne âgée ne pouvait espérer survivre qu'en en préservant le peu

⁵⁸² Ces programmes d'aide aux personnes âgées sont un sujet peu abordé dans les films sur le vieillir. On ne trouve que quelques allusions rapides à *Medicare*

⁵⁸³ Haber, *op. cit.*, 50.

qu'il lui restait. Le maître mot pour tout individu qui désirait bénéficier d'une certaine longévité, était alors « «modération»⁵⁸⁴. Au tournant du XXI^e siècle, Hollywood préconise, semble-t-il, la solution opposée. Le vieux, largement approvisionné en force vitale, se doit de la faire fructifier par l'activité. Si avant le XIX^e siècle, l'image qui prévalait était celle d'un réservoir d'énergie se vidant inévitablement au fil des années de vie, le « vieillir nouveau », surtout dans sa veine hollywoodienne, nous semblerait plus proche de celle d'un mécanisme dont les rouages fonctionnent d'autant mieux qu'ils restent constamment en action. Il ne s'agit plus de survivre, mais bien de vivre pleinement.

Il s'agit d'offrir une vision du vieillir qui diffère de celle, traditionnellement acceptée, qui l'associe à une période morne, de vie recluse et dépourvue de rebondissement. C'est un aspect du « nouveau vieillir » hollywoodien qui, selon nous, fait plus particulièrement écho au vieillissement des baby-boomers. Et pour cause, il nous semble que nous pourrions nous pencher sur le sujet en évoquant trois thèmes qui correspondent à peu près aux termes qui composent le slogan devenu sorte d'hymne des baby-boomers adolescents des années 1960, « *Sex, drugs and rock 'n' roll* ». Nous ne nous restreindrons pas au sens strict de ces termes, mais les emploierons chacun comme une sorte de bannière symbolique recouvrant des attitudes et des comportements que présentent nos personnages âgés, et qui sont liés à la sexualité, à l'usage de substances euphorisantes ou à un style de vie mouvementé et énergique auquel nous attribuerons le qualificatif « rock 'n' roll ».

Nous ne ferons qu'évoquer le sujet de la sexualité brièvement, car la partie suivante, consacrée à la corporalité du vieillir, nous offrira l'occasion d'y revenir plus en détails. Il s'agira simplement de mentionner ici dans quels films le sujet du sexe est traité et de poser les premiers jalons pour une étude plus approfondie que nous mènerons donc ultérieurement. Nous nous pencherons ensuite sur le sujet de la drogue, que nous élargirons quelque peu afin d'y incorporer aussi le sujet de l'alcool. Une brève étude du traitement cinématographique de l'alcool dans ces films, nous permettra de démontrer que la consommation d'alcool, si elle est parfois présentée comme un symbole du vieillir-

⁵⁸⁴ Haber, *op. cit.*, 55.

déclin, surtout lorsqu'elle concerne un personnage masculin, est en général plutôt perçue comme un comportement festif et bénéfique au héros âgé. Enfin, il sera temps de nous pencher sur ce que nous regroupons sous la bannière « rock 'n' roll », et que nous envisagerons comme faisant allusion à un vieillir tout en mouvement, en cascades et en aventures, placé sous le signe de l'amusement, des sensations fortes et de la passion.

3.1. Vieillir et sexualité

Le sujet de la sexualité dans le grand âge a traditionnellement été traité avec mépris ou dérision. Nous avons donné quelques exemples parlants de représentations moqueuses de personnages âgés sexuellement actifs et désireux de le rester lorsque nous évoquions les comédies « *trash* » des années 2000. Si ces représentations du désir sexuel dans le grand âge sont plus outrancières que celles qui les ont précédées, il n'en reste pas moins que depuis des siècles, le vieux lorsqu'il est sexué, est perçu comme anormal, pervers, ou ridicule. Retracer les origines du mythe de l'asexualité de la personne âgée ou, le cas échéant, d'une sexualité déviante, exigerait de nous un retour en arrière jusqu'à l'antiquité grecque où, déjà, les représentations littéraires des seniors leur prêtaient une sexualité désastreuse : les hommes condamnés à l'impuissance, les femmes vouées à susciter l'aversion plutôt que le désir. Nous n'avons pas le temps de nous pencher plus longtemps sur des temps aussi reculés, et ne ferons donc que mentionner brièvement quelques croyances sur la sexualité des seniors qui tirent leurs origines d'un passé plus récent et bien états-unien. Ainsi, dans l'Amérique de la première moitié du XIX^e siècle, les pasteurs protestants liaient étroitement vieillesse et droiture chrétienne. Ils établissaient ainsi une corrélation entre la vie passée de l'individu et son sort dans la vieillesse. S'il avait derrière lui des années de débauche marquée par le péché, la fin de sa vie en porterait également la marque, sous forme de maladies, de souffrances et d'infirmité. En revanche, une vie passée à obéir aux règles de conduites dictées par les écrits saints, donnerait lieu à des années de vieillesse sereines et douces, touchées par la grâce de dieu comme par récompense⁵⁸⁵. La tempérance sexuelle était de mise et l'acte sexuel devait surtout servir la procréation. Dans le grand âge, en revanche, les relations sexuelles n'ayant pas pour but la reproduction, elles étaient plus difficilement justifiables.

⁵⁸⁵ Cole, *op. cit.*, 131.

Parallèlement, les médecins pensaient quant à eux que l'individu vieillissant perdait naturellement à la fois l'envie et la capacité d'avoir des relations sexuelles. C'était là encore un moyen pour le corps de préserver le peu d'énergie vitale qui lui restait dans la vieillesse⁵⁸⁶. Dans ce contexte, une sexualité active dans le grand âge était perçue non seulement comme inappropriée, mais aussi dangereuse, ainsi, pour survivre, il valait mieux s'abstenir. Les textes médicaux de l'époque font aussi état d'une corrélation entre la sénilité et le désir sexuel. Si la nature faisait son œuvre en réduisant graduellement l'appétit sexuel de l'individu vieillissant, la sénilité, pensait-on, menait parfois à un regain de désir sexuel qui, loin d'être considéré comme l'expression d'un désir naturel, selon les médecins, relevait de la pathologie. Le décalage entre l'impotence présumée du vieux, et sa prétendue lubricité sénile donnait lieu à une vision désapprobatrice de la sexualité dans le grand âge, une sexualité devenue grotesque. De telles théories sur le vieillir, bien qu'elles aient depuis été nuancées ou contredites par la gérontologie, ont profondément marqué les conceptions du vieillir. S'ajoute à cela l'idée généralement acceptée selon laquelle vieillesse est synonyme de laideur. Si on envisage les personnes âgées comme intrinsèquement indésirables, il est difficilement concevable aussi qu'elles puissent s'adonner à l'acte sexuel, que l'on perçoit justement comme conditionné par l'attirance physique. En cela la sexualité des seniors paraît souvent être une aberration.

Au début du XXI^e siècle, on observe un engouement nouveau pour le sujet. Les opposants à l'âgisme voient dans cette vision d'un senior asexué l'un des mythes âgistes les plus résistants. Il faut dire que dès les années 1990, plusieurs études notamment dans le domaine de la gérontologie sociale tentent de renverser cette image. Néanmoins, c'est à partir de 2000 que le sujet dépasse les frontières de la gérontologie et fait son apparition sur les écrans. On note par exemple la sortie de documentaires consacrés à au sujet de la sexualité à un âge avancé. Le premier, un petit film animé d'une durée d'environ 6 minutes et intitulé *Backseat Bingo*, est sorti en 2003 et se compose de quelques témoignages de personnes âgées évoquant leurs expériences sexuelles. Les personnes interrogées ne sont pas filmées mais représentées par des personnages dessinés et animés auxquels on a prêté leurs voix. Un autre documentaire, sorti un an plus tard en 2004, explore la sexualité féminine dans le grand âge. Comme son titre l'indique, *Still Doing It*,

⁵⁸⁶ Haber, *op. cit.*, 79.

*the Intimate Lives of Women over 65*⁵⁸⁷, donne la parole à des femmes âgées de plus de 65 ans et qui sont sexuellement actives et qui racontent l'impact qu'a eu la vieillesse, et notamment la ménopause, sur leur vie intime et sexuelle. Le documentaire a aussi donné lieu, quatre ans plus tard, à la parution d'un livre associé⁵⁸⁸. En 2005 un autre documentaire⁵⁸⁹ se penche sur un veuf de 95 ans, Bill Cane qui, après la mort de sa femme, a tenté de reprendre le cours de sa vie et une activité sexuelle régulière.

Ces documentaires ne font pas partie de notre corpus, mais il nous semble intéressant de les citer car ils sont le signe d'un intérêt nouveau, au début du XXI^e siècle, pour la question de la sexualité dans la vieillesse. Au milieu des années 2000, le cinéma hollywoodien touche, lui aussi, au sujet mais, c'est entendu, de manière bien moins directe. En 2003, le film de Nancy Meyers *Something's Gotta Give* est la première comédie romantique entre adultes d'âge mûr puisqu'elle rassemble à l'écran Jack Nicholson et Diane Keaton. Selon nos critères, Nicholson peut être considéré comme incarnant un personnage âgé puisqu'en 2003 il a 66 ans, Keaton en revanche, née en 1946, n'a que 57 ans lors de la sortie du film, son personnage Erica Barry, ne devrait pas faire partie de ceux que nous étudions dans cette thèse. Nous nous permettrons tout de même de nous référer ponctuellement. Car il faut souligner l'impact culturel qu'eut cette comédie romantique, qui contribua à faire de ce nouveau sous-genre de la comédie romantique, que certains critiques ont appelé « *the older bird chick flick* », une tendance à succès. Comme l'a souligné Deborah Jermyn, spécialisée dans les *cultural studies* et portant un intérêt particulier à la place des femmes dans la culture populaire, le film marque un tournant puisqu'il représente une tentative, certes maladroite, mais tout de même remarquable, de la part de l'industrie hollywoodienne d'aller à contre-courant de l'une de ses propres pratiques discriminatoires envers la « femme d'un certain âge »⁵⁹⁰. Le film consacra aussi le retour de Diane Keaton et relança sa carrière. Elle allait devenir, avec Meryl Streep le

⁵⁸⁷ *Still Doing It : The Intimate Lives of Women over 65*, (Deirdre Fishel, 2004). La bande-annonce du film est accessible à l'adresse suivante : <https://rmwfilminstitute.org/films/still-doing-it-intimate-lives-women-over-65>

⁵⁸⁸ Deirdre Fishel, Diana Holtzberg, *op. cit.*

⁵⁸⁹ *Eager for Your Kisses : Love and Sex at 95* (Liz Cane, 2005).

⁵⁹⁰ Deborah Jermyn, « 'Glorious, Glamorous and that Old Standby, Amorous', the Late Blossoming of Diane Keaton's Romantic Comedy Career », dans Deborah Jermyn (éd.) *Female Celebrity and Ageing : Back in the Spotlight* (Abingdon : Routledge, 2014) : 50.

visage de la femme vieillissante à la mode hollywoodienne⁵⁹¹. Et pour cause, la dernière comédie romantique où elle joua le rôle de l'héroïne vieillissante, *Hampstead* (Joel Hopkins), est sortie en 2017 alors que l'actrice avait passé la barre des soixante-dix ans.

Le personnage que joue Meryl Streep dans *It's Complicated* (2009) fera l'objet d'une analyse approfondie dans la troisième partie de cette thèse. Pour l'instant il nous suffira de souligner que dans ces deux comédies romantiques réalisées par Nancy Meyers, le spectateur suit l'héroïne vieillissante dans sa redécouverte de la romance et de la sexualité. Dans *It's Complicated*, Jane Adler (Meryl Streep) entame une relation adultère avec son ex-mari et se plaît à redevenir une femme désirée, aventureuse et sexuellement active. C'est là un motif tout à fait récurrent, qui n'est d'ailleurs pas exclusif aux films de Nancy Meyers : la femme vieillissante célibataire est initialement présentée comme frustrée sexuellement ou simplement inactive, et ce surtout par manque d'opportunité. L'héroïne en mal d'intimité semble accepter cette situation comme si elle était normale à cause de son âge, et se surprend finalement elle-même lorsqu'elle se trouve engagée dans une relation intime inattendue. C'est le cas du personnage de Daphne dans *Because I Said So* (Michael Lehmann, 2007) qui, au cours du film, confie à sa fille qu'elle n'a jamais connu d'orgasme. Lorsqu'elle rencontre le père du petit-ami de sa fille, les deux personnages semblent immédiatement tomber sous le charme l'un de l'autre. Cette relation est l'occasion pour Daphne d'explorer les joies de la sexualité qui lui étaient inconnues et qu'elle découvre alors même qu'elle vient de fêter son sixantième anniversaire.

Lorsque les personnages féminins âgés sont mariés, la sexualité, même au sein du couple, est aussi problématique. Deux personnages pourraient être cités ici : Dina Byrnes, qu'interprète Blythe Danner (née en 1943) dans *Meet the Fockers* (Jay Roach, 2004) et Vivi Abbott incarnée par Ellen Burstyn (née en 1932) dans *The Divine Secrets of the Yaya Sisterhood* (Callie Khouri, 2002). La première est la femme de Jack Byrnes (De Niro), l'ex agent de la CIA présenté comme distant et peu chaleureux avec sa femme alors même qu'elle tente de lui faire comprendre qu'elle aimerait retrouver une certaine intimité de couple et avoir des rapports sexuels plus fréquents. A la fin du film, toute la famille, Focker et Byrnes réunis, aura raison de l'entêtement de Jack qui, en même temps qu'il

⁵⁹¹ Deborah Jermyn, *Nancy Meyers*, (New York (NY) : Bloomsbury Academic, 2017) : 173.

devient un beau-père tolérant et un futur grand-père comblé, se transforme aussi en mari dévoué, prêt à se risquer à de nouvelles techniques sexuelles pour répondre aux besoins de sa femme. Si la relation des Byrnes s'est quelque peu étiolée avec l'âge, celle de Vivi et de son mari Shep (James Garner, né en 1928) a toujours été complexe. On apprend que, très jeune, Vivi a perdu l'amour de sa vie à la guerre et qu'elle a ensuite épousé Shep par dépit, lui reprochant toujours de ne pas être celui qu'elle aimait vraiment. Leur mariage, fondé sur ce drame, semblait se réduire à de courts moments de bonheur succédés par de graves crises conjugales. La déception de Vivi a poussé cette dernière à l'alcoolisme et a finalement éloigné Shep qui bien qu'il n'ait jamais quitté le domicile familial, a décidé de prendre le rôle d'un aimable et patient colocataire, plutôt que celui de mari. Le film insiste sur le fait qu'ils font chambre à part depuis des décennies, notamment à cause de cette sourde rancœur que Vivi voue à celui qu'elle perçoit comme un piètre remplaçant de son premier amour. A nouveau le personnage âgé est amené à évoluer tout au long du film pour finalement pouvoir se réconcilier avec sa fille, et simultanément avec son mari. La première approche qu'elle tente se solde par un échec ; alors qu'un soir elle se décide à rejoindre Shep dans sa chambre pour passer la nuit avec lui, elle trouve porte close et se résigne à retourner dans sa chambre. La deuxième tentative est plus fructueuse, Shep ouvre sa porte à Vivi, celle-ci lui demande alors pardon pour ces années d'hostilité injustifiée. La conversation est scellée par un baiser et le spectateur comprend que les deux personnages s'appêtent à passer la nuit ensemble. Que la protagoniste âgée soit célibataire ou mariée, l'intrigue implique une évolution physique, une transformation du personnage féminin, d'un être sexuellement inadapté, frustré et incertain, à une femme vieillissante active et épanouie sur le plan sexuel.

Il nous reste à mentionner quelques exceptions. La première est une femme âgée mariée et néanmoins sexuellement comblée, il s'agit de Roz Focker interprétée par Barbra Streisand (née en 1942). Contrairement aux personnages que nous venons de citer, Roz a une vie sexuelle active et épanouie, elle le revendique d'ailleurs à plusieurs reprises. Il faut rappeler qu'elle est sexologue, qui plus est spécialisée dans la sexualité des seniors, son métier la prédispose donc à être une experte de la pratique sexuelle. Ses ébats avec Bernie (Dustin Hoffman) sont à la fois fréquents, inventifs et bruyants, au

grand dam de leur fils, persuadé que cette sexualité exubérante n'est pas du goût de son futur beau-père ultra-conservateur.



Bernie et Roz Focker, interrompus dans leurs jeux sexuels dans *Meet the Fockers* (Jay Roach, 2004)

Gaylord décide d'aller demander à ses parents de cesser les jeux de rôles sexuels auxquels ils s'adonnent sans complexe et les surprend dans leur lit, Bernie déguisé en porteur, le visage

enfoui dans la poitrine de Roz couverte de crème chantilly. L'intrusion de Gaylord ne fait que les interrompre temporairement, puisque dès la porte refermée, ils reprennent leurs ébats de plus belle. L'effet comique provient surtout de leur propension à parler ouvertement et sans retenue de leur vie intime, ce qui suscite inmanquablement la gêne des personnages qui les entourent. Bernie est donc tout autant à l'aise sur le plan sexuel. Roz dit d'ailleurs de lui qu'il a la « libido d'un adolescent »⁵⁹². Leur journée, apprend-on, a débuté avec « une séance de matinée », puis Bernie lui propose « une séance double »⁵⁹³, et c'est le soir de cette même journée que les deux personnages s'adonnent à ces jeux sexuels que nous mentionnions plus haut. Les patients que l'on entrevoit brièvement lors de la scène de présentation du personnage de Roz, alors en pleine séance de thérapie, semblent eux aussi très portés sur les choses du sexe. L'un d'entre eux, Ira, dont apprend qu'il n'a plus 78 ans, est particulièrement enthousiaste, Roz le décrit d'ailleurs ainsi : « il est détendu, il est souple, et il prêt pour l'action »⁵⁹⁴. Notons que les patients de Roz semblent bien plus âgés que les quatre protagonistes sexagénaires du film. L'acteur qui

⁵⁹² Roz et Bernie parlent ouvertement de leur vie sexuelle : « At least you have the libido of a teenager ». *Meet the Fockers* (Jay Roach, 2004).

⁵⁹³ Bernie partage ses exploits sexuels : « I gave her a little matinée today » « How about a double feature ? ». *Meet the Fockers* (Jay Roach, 2004).

⁵⁹⁴ Roz décrit l'un de ses patients, Ira : « The man is loose, he's limber and ready for action ». *Meet the Fockers* (Jay Roach, 2004).

incarne Ira, par exemple, Shelley Berman, né en 1925, avait 79 ans à la sortie du film. Les problèmes sexuels qui peuvent survenir avec l'âge ne sont mentionnés qu'en passant et sont présentés comme surmontables. Ira dira d'ailleurs de Roz qu'elle a sauvé son mariage.

Dans certains cas, la femme célibataire semble ne pas avoir besoin d'un homme pour être heureuse, dans ces cas-là la complicité de ses amies remplacent l'intimité du couple. On se souvient par exemple de Viola Fields, le personnage que joue Jane Fonda dans *Monster in Law* (Robert Luketic, 2005) à qui son assistante suggérait se plonger dans un nouveau projet, comme un énième remariage. Mais Viola, trop occupée à harceler sa future belle-fille, n'a pas le temps de songer à une nouvelle relation. La fin du film rétablit l'ordre des choses tel qu'Hollywood le conçoit, Viola donne sa bénédiction au jeune couple et c'est avec elle que se clôt le film. Alors que les deux jeunes mariés sont en route pour leur lune de miel, la caméra suit Viola accompagnée de Ruby alors qu'elle s'en retourne chez elle. Les derniers mots du film sont prononcés par cette dernière qui promet à Viola de lui offrir un cubi de vin, la proposition provoque l'hilarité de Viola, celle-ci éclate de son rire tonitruant, que Ruby imite alors moqueusement. Si l'on se penche un instant sur le groupe des YaYa, dans *The Divine Secrets of the YaYa Sisterhood*, (Callie Khouri, 2002), nous avons déjà mentionné la relation qu'entretiennent Vivi et Shep, mais il nous reste à évoquer les trois autres personnages. Il semblerait que celles-ci se soient en quelque sorte débarrassées des hommes de leur vie. Peu d'indices sont disséminés dans le film qui permettraient au spectateur de reconstituer la situation familiale des trois personnages féminins âgés. Une conversation quelque peu énigmatique permet au spectateur attentif d'en apprendre un peu plus quant à ces hommes qui se virent évincés. Necie (Shirley Knight) mentionne en passant un certain Charlie qu'elle dit ignorer à chaque fois qu'il a raison. Caro, quant à elle, explique qu'elle était mariée avec un homme pendant vingt-cinq ans sans se rendre compte qu'il était homosexuel. La conclusion de cette brève conversation démontre bien que le partenaire masculin est remplacé par l'amitié féminine : « Je crois qu'ils n'ont jamais réussi à tenir notre rythme. » dit Caro, et Necie de renchérir : « Je crois qu'on a créé notre propre petit

monde, où nous vivons encore heureuses jusqu'à ce jour ! » ce à quoi les trois femmes répondent en cœur : « YaYa ! »⁵⁹⁵.

Il est temps désormais d'évoquer les personnages masculins et leur rapport au sexe. Il faut dire que de manière générale, ils sont bien moins concernés par la question de la sexualité que leurs alter egos du sexe opposé. Dans la majeure partie des films mettant à l'honneur un protagoniste masculin, la sexualité est un thème mineur. Seulement *Something's Gotta Give* et *Meet the Fockers* font de la sexualité masculine dans le grand âge un thème récurrent. Puisque nous les avons déjà mentionnés lorsque nous présentions leurs femmes, nous ne reviendrons pas sur Jack Byrnes et Bernie Focker. Nous nous pencherons donc ici plus particulièrement sur le personnage incarné par Jack Nicholson dans *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2004), Harry Sanborn. L'intrigue du film repose justement sur les problèmes sexuels que rencontre Harry. La présentation initiale du personnage souligne d'emblée son penchant pour les jeunes femmes. Le générique d'ouverture, par exemple, est accompagné d'images de femmes, toutes dans leur vingtaine, marchant au ralenti dans les rues de New York, avec comme fond musical un morceau de rap rock dont le refrain « *come, come my lady, you're my butterfly, sugar baby* »⁵⁹⁶, fait écho aux commentaires en voix-off de Harry. Son apologie de la jeune femme, de sa splendeur et de sa simplicité, se conclut par l'aveu suivant : « Certains disent que je suis un expert en matière de jeunes femmes ; je suppose que c'est parce que je sors avec elles depuis plus de quarante ans »⁵⁹⁷. La jeune femme qu'il voit au début du film est Marin (Amanda Peet), la fille de l'héroïne interprétée par Diane Keaton.

Harry et sa dernière conquête s'apprêtent à passer le weekend dans la résidence secondaire d'Erica (Keaton), mais tombent nez-à-nez avec la propriétaire et sa sœur (Frances McDormand). Harry, en butte à l'hostilité d'Erica, accepte néanmoins de passer le weekend avec Marin et ses deux hôtes plus âgées. Après un dîner tendu, le couple

⁵⁹⁵ Caro et Necie évoquent la raison des mariages imparfaits qu'ont connus les quatre amies, membres de la sororité des YaYas : Caro : « I think they just couldn't keep up with us. » Necie : « I think we created our own little world, where we still all live happily to this day! YaYa! ». *The Divine Secrets of the YaYa Sisterhood* (Callie Khouri, 2002).

⁵⁹⁶ Crazy Town, « Butterfly », *The Gift of Game*, 1999.

⁵⁹⁷ « Some say I'm an expert on the younger woman. 'guess that's 'cause I've been dating them for over forty years ». *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003).

se retire et le spectateur, en même temps qu'Erica et sa sœur Zoe, comprend grâce aux cris et aux rires provenant de la chambre à coucher, accompagnés qui plus est de la chanson de Marvin Gaye « *Let's Get it On* », que Harry et Marin sont sur le point de consommer leur relation. Cependant, les rires de Marin s'interrompent soudain et c'est un cri à l'aide qui les remplace. Harry, en plein préliminaires, s'était écroulé, terrassé par un infarctus. Le rapport sexuel aurait donc pu lui être fatal. Nous le mentionnions dans le chapitre 3, les films de Nancy Meyers, offrent une vision assez décourageante de la sexualité masculine dans le grand âge, puisque le personnage qu'incarne Alec Baldwin dans *It's Complicated*, connaît presque le même sort que Harry. Au moment où il s'approche de son ex-femme qui vient tout juste de se déshabiller devant de lui, Jake (Baldwin) fait un malaise. Baldwin, né en 1958, est d'ailleurs loin d'avoir passé les 60 ans au moment de la sortie du film, et le médecin qui l'ausculte attribue cette momentanée perte de conscience à un médicament. Quoiqu'il en soit, le personnage masculin « d'un certain âge » semble avoir une sexualité problématique dans l'univers de Meyers. On est tenté d'y voir un moyen de châtier le comportement de l'homme âgé qui dans ces films est présenté comme inapproprié. Le malaise de Jake est causé par un médicament permettant de contrôler ses problèmes urinaires mais, confie-t-il au médecin, il doit le prendre en cachette, car l'un des effets secondaires du médicament est de réduire le sperme, ce qui, explique-t-il, n'arrange pas sa femme. On comprend donc à travers cette anecdote, que Jake, alors qu'il a une liaison avec son ex-femme, est simultanément en passe de faire un enfant à sa deuxième femme. Quant à Harry, ce sont ses habitudes de tombeur sexagénaire ainsi ses propos empreints de sexisme et d'âgisme qui semblent lui valoir cette punition par infarctus. Comme en atteste les préconisations de son médecin, il s'agit bien là d'une sorte de punition infligée au coureur de (jeunes) jupons, qui devra rabattre ses prétentions et accepter le fait que « M. Minuit va devoir de se mettre au vert pour une semaine ou deux »⁵⁹⁸.

C'est à cause de cet infarctus que Harry est obligé de rester dans la résidence secondaire d'Erica, où il est en convalescence jusqu'à ce que son médecin lui donne permission de regagner New York. Cette colocation forcée donnera lieu à un rapport de

⁵⁹⁸ « I think Mr. Midnight needs to stay put for a couple of weeks ». *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003).

séduction qui à son tour mènera au rapport sexuel entre les deux personnages. La scène de préliminaires est pleine d'humour, grâce à plusieurs interruptions de ces deux personnages qui semblent tous deux explorer un domaine qui leur est peu connu : le sexe avec une personne d'un « certain âge ». Par la force de l'habitude, Harry s'enquiert par exemple du moyen de contraception qu'ils devraient utiliser, ce à quoi Erica lui répond

simplement « la ménopause ». Erica

interrompt un instant les préliminaires pour prendre la tension de Harry, afin de s'assurer que leurs ébats imminents soient sans risque pour ce dernier. Assise à califourchon sur lui, elle tente de lire le résultat sur le

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Pour éviter de tuer son partenaire pendant l'acte sexuel, Erica interrompt les préliminaires pour vérifier sa tension. *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003)

tensiomètre sans succès à cause de sa presbytie, pour remédier au problème Harry lui prête alors ses lunettes, un échange qui se reproduira à plusieurs reprises au cours du film. Le résultat étant positif, Erica exulte de joie et jette le tensiomètre en l'air. Le plan suivant dévoile nos personnages après l'acte sexuel : on assiste à la prise de conscience d'Erica, qui se rappelle à ce moment qu'elle aime le sexe, quant à Harry il semble impressionné, presque choqué même, par cette expérience nouvelle. La relation sexuelle entre les deux personnages est présentée comme une réussite. Et ce, Erica a tût fait de le rappeler, sans l'aide du viagra.

Dans un film où la sexualité masculine à un âge avancé tient une si grande place, il est peu surprenant que le sujet de la dysfonction érectile soit abordé, surtout si ce film date des années 2000. Le tournant du siècle fut témoin de ce qu'on a appelé la « révolution du viagra »⁵⁹⁹. En effet, c'est au printemps de l'année 1998, que le viagra reçut l'approbation de la *Food and Drug Administration* et, dès les premiers mois de

⁵⁹⁹ Le mot « révolution » est utilisé dans différents écrits sur le médicament et ce dès son introduction sur le marché, à la fin du XX^e siècle. Un exemple se trouve dans le livre d'un médecin datant de 1999 : Marc Bonnard, *The Viagra Alternative, The Complete Guide to Overcome Erectile Dysfunction Naturally* (Rochester (VT) : Healing Arts Press, 1999) : 1.

lancement du produit, les prévisions quant à son potentiel succès commercial se virent confirmer⁶⁰⁰. *Something's Gotta Give* est, à notre connaissance, le premier film hollywoodien à évoquer de manière aussi directe la prise de viagra. Le médicament fait l'objet d'une scène comique au moment où Harry est hospitalisé à la suite de son infarctus. Lorsque le médecin lui demande s'il a pris du viagra dans la journée, Harry jette un coup d'œil quelques mètres plus loin et, voyant que Marin, Erica et Zoe tendent l'oreille avec attention, se décide à mentir et répond par la négative. Ce mensonge ne sera que de courte durée puisqu'immédiatement après, le Dr. Mercer lui explique que pour soigner son infarctus, il lui administre un médicament dont la combinaison avec le viagra peut être fatale. Prenant conscience du danger, Harry arrache alors violemment la perfusion, renversant, ce faisant, une tablette couverte d'instruments médicaux et provoquant la stupeur des trois femmes qui assistaient, amusées, à la scène. Ce n'est qu'avec Erica, que Harry peut se passer de l'aide du médicament, lorsqu'il prévoit un rapport sexuel avec l'une de ses conquêtes plus jeunes (que ce soit Marin ou une autre inconnue plus tard dans le film) il a recours à l'assistance chimique du viagra. Le spectateur est amené à considérer la relation qui unit Erica et Harry comme plus saine et naturelle que celles que le tombeur entretient avec ses petites-amies de moins de trente ans. Avec Erica, l'acte sexuel n'est pas prévu, il advient naturellement et comporte un facteur sentimental, puisqu'il est sous-entendu qu'Harry, contre toute attente, est tombé sous le charme de son hôtesse. Contrairement à son habitude, Harry, n'a aucune raison de jouer le jeu de la masculinité performante et rigoureuse cette fois-ci, il est donc en capacité d'avoir une érection sans l'aide de la pilule bleue.

Notons brièvement que le viagra figure aussi dans le film *The Pink Panther* (Shawn Levy, 2006) où Steve Martin (né en 1945) interprète l'inspecteur Clouseau qui, prévoyant d'avoir un rapport sexuel avec une femme, là encore bien plus jeune que lui (Beyoncé Knowles, née en 1981), se rend compte avec effroi qu'il vient de perdre son dernier comprimé de viagra dans le tuyau d'évacuation du lavabo. Il s'écrit alors : « Oh non ! Ma pilule miracle pour l'homme d'âge mûr ! »⁶⁰¹ et tente, par tous les moyens possibles, de

⁶⁰⁰ Jay Baglia, *The Viagra Ad Venture, Masculinity, the Media and the Performance of Sexual Health* (New York (NY) : Peter Lang Publishing, Inc., 2005) : 1.

⁶⁰¹ « My miracle pill for the middle-aged man ! » *The Pink Panther* (Shawn Levy, 2006).

la récupérer. Clouseau ne ménage pas ses efforts et, fidèle à lui-même, il détruit entièrement la salle de bain sans succès. Il s'agit, coûte que coûte, de ne pas faire face à la femme plus jeune sans l'aide du viagra. Dans *Scary Movie 4* (David Zucker, 2006) une overdose de viagra donne lieu à une érection disproportionnée. Charly Sheen (né en 1965), alors à peine âgé de 41 ans, est le propriétaire du médicament dont il ingurgite une boîte entière par erreur, pensant mettre fin à ses jours en avalant une quantité mortelle de somnifères. Si Sheen est bien plus jeune que les autres adeptes du viagra que nous mentionnions plus haut, il semble avoir lui aussi des partenaires sexuelles bien plus jeunes. On peut les apercevoir quelques minutes auparavant, en sous-vêtements dans le lit du protagoniste : trois jeunes femmes blondes, alors connues pour être les petites amies de Hugh Hefner et dont la moyenne d'âge était de 27 ans. C'est donc bien pour être à la hauteur des exigences de femmes plus jeunes que lui que l'homme d'un « certain âge » (on ne peut qualifier Sheen, alors quadragénaire, de personne âgée) a recours au viagra. Notons aussi, pour conclure, que ces scènes où est mis en avant ce remède inédit contre les difficultés érectiles de l'homme vieillissant, n'en font pas réellement la promotion. Le médicament ne fait jamais l'effet escompté et ne mène pas à un rapport sexuel réussi : dans *Something's Gotta Give*, Harry prend du viagra à deux reprises, mais, à chaque fois, finit sa soirée à l'hôpital, où il doit, qui plus est, rendre des comptes à ses médecins sur sa prise de médicaments, Clouseau, quant à lui, perd la pilule pour ne jamais la retrouver, le personnage de Sheen, enfin, déséquilibré par son érection géante, bascule par-dessus son balcon et meurt de la chute.

La sexualité masculine dans le grand âge reste généralement problématique et, en quelque sorte effrayante. L'homme âgé est peu confiant et redoute le fait de ne pas être performant. Il court aussi le risque de se mettre en danger, semble-t-il, puisque la crise cardiaque ou le malaise comptent parmi les effets secondaires auxquels peut donner lieu l'acte sexuel. Il est intéressant de noter que les deux personnages masculins qui bénéficient d'une sexualité active et heureuse sont des personnages mariés, il s'agit de Franck Corvin (Eastwood dans *Space Cowboys*) et de Bernie Focker (Hoffman dans *Meet the Fockers*). En réalité, Jack Byrnes (De Niro dans *Meet the Fockers*) pourrait aussi figurer dans cette liste puisque, même s'il est indisponible sexuellement tout au long du film, il se révèle cependant curieux et désireux de s'améliorer sur ce plan à la fin du film. Après

avoir demandé quelques conseils à Roz (Streisand), la professionnelle, Jack se décide à les mettre immédiatement en pratique avec Dina (Danner). Alors même que le couple marie leur fille, on les aperçoit s'éclipser de la réception pour assouvir leurs désirs. Dans *Something's Gotta Give*, relations et désirs sexuels finissent par être sanctionnés par le mariage. La dernière scène du film présente le couple vieillissant au restaurant, lors d'un dîner en famille avec Marin, son époux et leur nouveau-né. Le spectateur attentif notera à ce moment-là, qu'Harry et Erica portent désormais une alliance. Il en va de même du couple que forment Daphne (Keaton) et de Joe (Stephen Collins, né en 1947) dans *Because I Said So*. Le film se conclut avec leur mariage. Daphne qui pensait être condamnée à une vie de célibat et de frustration sexuelle dans son grand âge, n'arrive pas même à se présenter à l'heure à sa propre cérémonie nuptiale, tant elle est occupée avec son futur mari, à consommer, en avance, leur futur mariage. Le sexe, même (ou surtout ?) dans le grand âge doit être replacé dans un contexte où il est acceptable, l'institution du mariage sert toujours à légitimiser le rapport sexuel. En dehors du mariage, l'acte sexuel advient par surprise, il est ce qui unit l'homme et la femme, ce qui crée le couple et permet de libérer le personnage âgé féminin, mais la relation physique entre deux personnages devra être entérinée par le mariage pour perdurer.

3.2. : Boire ou vieillir faut-il choisir?

C'est lorsque les films s'adressent plus particulièrement aux baby-boomers vieillissants, que les aspects du « vieillir réussi » à la mode hollywoodienne s'éloignent quelque peu des prescriptions gérontologiques. Le rôle que joue l'alcool dans le vieillir de nos protagonistes, en est un exemple frappant. Si l'alcool est parfois associé au « vieillir déclin », force est de constater qu'il est bien plus fréquemment l'instrument d'une vieillesse récréative, stimulante et en quelque sorte avant-gardiste. En effet, le verre d'alcool est un motif récurrent dans les films qui mettent en scène le « vieillir nouveau » où il n'est que rarement présenté de manière négative. La consommation d'alcool, loin d'être associée à un comportement autodestructeur ou à une dépendance morbide, convoque dans ces films tout un ensemble de notions liées au thème de la fête et de l'amusement. Sur ce sujet, du moins, le discours hollywoodien n'est pas ambigu : alcool et vieillesse font bon ménage.

Dans l'univers hollywoodien, la consommation d'alcool est un comportement genré. Personnages masculins et personnages féminins ne boivent pas de la même manière et ne boivent pas les mêmes alcools. Les hommes, le plus souvent, consomment du whisky. C'est le cas de Warren Schmidt (*About Schmidt*, 2003) par exemple, ou de Nathan Muir (*Spy Game*, 2001) et, dans ces cas, le verre de scotch se boit en solitaire, lorsque les problèmes s'accumulent et qu'il leur faut échapper au monde. C'est donc ici une consommation d'alcool mélancolique ; l'homme âgé en proie à ses angoisses ou à ses doutes trouve le réconfort dans son verre de whisky à la fin de la journée. Les femmes, en revanche, boivent très souvent du vin, du martini ou de la vodka et ce très fréquemment à plusieurs, que ce soit entre amies ou en famille. De manière générale, la consommation d'alcool semble être sanctionnée plus favorablement lorsque ce sont les femmes âgées qui s'y adonnent, que lorsque ce sont des personnages masculins.

Il convient d'établir ici une distinction importante entre la consommation d'alcool occasionnelle et l'addiction à l'alcool. En effet, si le recours à l'alcool dans la vieillesse ne fait généralement pas l'objet d'un traitement négatif, il n'en va pas de même pour le problème de l'alcoolisme, bien plus souvent représenté comme un comportement caractéristique du « vieillir déclin ». Cependant, là encore, la question du genre est à prendre en compte, tant les représentations de personnages âgés alcooliques diffèrent selon leur appartenance au sexe féminin ou masculin. Penchons-nous d'abord sur le cas de l'homme âgé aux prises avec une addiction à l'alcool. Pour ce faire, nous évoquerons brièvement Paulie, le meilleur ami de Rocky qui, du premier au sixième et dernier film de la série (*Rocky Balboa*, 2006), a été interprété par Burt Young (né en 1940).

Le personnage de Paulie, meilleur ami et faire-valoir de Rocky, souffre d'une addiction à l'alcool et ce depuis longtemps. Les deux personnages issus des quartiers défavorisés de Philadelphie ont eu un destin différent : alors que Rocky s'est vu offrir une chance de s'élever au-dessus du rang social dans lequel il a grandi, Paulie, quant à lui, est resté l'ouvrier désabusé qu'il était déjà trois décennies auparavant, toujours employé dans la même usine de viande et de laquelle, nous l'avons vu, il se fait d'ailleurs renvoyer dans le dernier opus. En proie à l'amertume et au désespoir, Paulie n'a manifestement jamais abandonné ses mauvaises habitudes : outre son penchant marqué pour les cigares, le personnage est aussi un avide buveur de whisky qu'il transporte avec

lui dans une petite flasque. La mise en scène souligne ses habitudes d'alcoolique, notamment lors des scènes où il rend visite à Rocky dans son restaurant où son premier réflexe est de se servir un verre de Bourbon *Four Roses* avant de se poster au bar en maugréant. Notons brièvement que le choix de la marque d'alcool consommé par un personnage, est souvent un bon indicateur de l'appartenance à un certain rang social du personnage : Paulie, l'ouvrier italo-américain, appartenant à une minorité ethnique défavorisée, est plutôt adepte du bourbon américain du Kentucky, le *Four Roses*, alors que Muir, qui refuse tout whisky de moins de 12 ans d'âge, sirote des verres de *single malt* provenant d'Ecosse de la marque *Glenlivet*. Contrairement à Muir, qui boit pour supporter la pression de son travail, c'est bien à une consommation d'alcool autodestructrice que s'adonne Paulie. Nous l'évoquions plus haut, il sert de faire-valoir au boxeur qui, nous le verrons dans un chapitre ultérieur, représente le corps âgé sain et puissant. Ainsi, lors de son circuit en mémoire d'Adrian, sa femme défunte, Rocky s'arrête au bar où il avait l'habitude de passer le temps lorsqu'il était encore un jeune boxeur, et se commande une petite bière. La bière occasionnelle s'oppose ici au spiritueux que Paulie ingurgite à tout va et qui lui vaut d'être constamment en état d'ébriété.

L'abus d'alcool exacerbe chez Paulie son mauvais caractère et sa profonde affliction. C'est toujours un verre à la main qu'il se distingue par son comportement inconvenant et son manque de respect pour autrui. Les plaisanteries déplacées, les crises de colères erratiques mêlées de désespoir et les blessures qu'il dit s'être infligées lui-même, sont tout à fait caractéristiques du personnage que le spectateur averti sait être un alcoolique notoire tout autant capable d'actes violents que de débordements émotifs, suscitant à la fois l'exaspération et l'attendrissement. L'alcoolisme de Paulie est à la fois pathétique et spectaculaire et dénote, dans le dernier opus, une certaine résignation du personnage vieillissant. Les excès de l'homme âgé sont la manifestation à l'écran du mal-être dont souffrent ces personnages torturés. L'abus d'alcool se réduit dans ces cas à un signe visuel, que le spectateur doit déceler et interpréter, mais qui n'est traité que de manière marginale, en ce sens qu'il n'est jamais explicitement évoqué dans le film.

Cependant l'alcool, n'est jamais un problème que lorsque c'est le personnage âgé *masculin* qui en abuse. C'est là une des différences majeures entre les femmes et les

hommes âgés dans les films. En effet, lorsque l'alcoolisme touche des personnages féminins âgés, la consommation d'alcool est généralement source de comédie. Le personnage de Viola Fields, qu'incarne Jane Fonda dans la comédie *Monster in Law*, en offre une parfaite illustration. Dès le début du film, le spectateur est amené à comprendre que la retraite forcée de Viola a fragilisé plus encore une femme dont le tempérament impétueux et les attitudes de diva capricieuse frôlaient déjà l'hystérie. En pleine crise existentielle, elle découvre alors que son fils unique est en passe d'épouser une femme qui n'est pas à la hauteur de ses espérances de mère abusive. Pour faire face à cette nouvelle, le recours à l'alcool est nécessaire. Elle enchaîne ainsi les verres de martini, son alcool préféré, qu'elle considère comme un « vieil ami »⁶⁰². Cette tendance à l'alcoolisme, contrairement à celle qui caractérise l'homme âgé, est ouvertement et fréquemment exprimée et fait partie intégrante de la dimension comique du personnage. En effet, le réflexe de Viola, qui consiste à noyer ses frustrations dans l'alcool, est un ressort comique récurrent, ainsi, quoiqu'il arrive, la solution est toute trouvée : « Allons quelque part près de l'océan pour boire un morceau »⁶⁰³. Ce type de références à son goût pour la boisson sont nombreuses et disséminées tout au long du film, jusqu'à la toute fin lorsque Rubie (Wanda Sykes), sa fidèle assistante et fournisseuse de réconfort en bouteille, lui dit « Allez, miss météo, viens que je t'offre un cubi de vin »⁶⁰⁴. L'alcool sert généralement un effet comique.

Monster in Law, est loin d'être le seul exemple de film où l'alcool est représenté comme l'allié privilégié de la femme vieillissante. Les quatre personnages féminins qui composent la sororité des Ya-Ya dans la comédie dramatique *The Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood* sont, elles aussi, d'avidées buveuses de liqueur forte et, comme Viola, elles le revendiquent. Lorsque Vivi (Ellen Burstyn, née en 1932) découvre dans un article de presse que sa fille a dressé d'elle un portrait peu flatteur, c'est la crise au sein des Ya-Ya et le groupe d'amies est appelé à la rescousse. Au moment où elles arrivent chez Vivi,

⁶⁰² « Hello old friend » dit Viola au verre de Martini blanc qu'elle s'apprête à déguster, après une rude journée.

⁶⁰³ Face à ses problèmes, Viola cherche la solution dans l'alcool : « let's go some place near the ocean and drink lunch ».

⁶⁰⁴ Rubie, l'assistante de Viola, prononce les derniers mots du film : « Come on, weather girl, I'll buy you a box of wine ».

l'une d'entre-elles s'inquiète : « En tout cas j'espère que ce n'est pas une vraie urgence, parce que je n'ai emmené qu'une seule bouteille de vodka »⁶⁰⁵. Notons que cet alcool figure aussi parmi ceux qui servent de remontant à Viola dans *Monster in Law* où Rubie, en voyant que la situation dégénère à grande vitesse, comprend bien vite que le martini ne suffira plus à ragaillardir sa patronne, et se décide à passer au remède plus radical qu'est la vodka.

Vivi, est peut-être le personnage féminin qui se rapproche le plus du modèle de l'alcoolisme masculin que nous avons mentionné plus haut. Après une vie mouvementée et semée de tragédies, elle survit grâce à l'amitié infailible de ses sœurs Ya-Ya, à l'amour circonspect et compréhensif de son mari et à la vodka qui l'aide à faire taire ses démons intérieurs. Le film est composé de plusieurs scènes de flashback où se dévoilent peu à peu les raisons de la relation mère-fille houleuse qu'elle entretient avec Siddalee, parmi lesquelles, justement, sa propension à l'abus d'alcool. Néanmoins, l'alcoolisme de la Vivi du passé (incarnée par Ashley Judd) et celui qui caractérise la Vivi vieillissante, ne sont pas traités de la même manière. Dans les flashbacks, les excès de Vivi sont décrits comme dramatiques, transformant la jeune femme aimante, enjouée et audacieuse en mère indigne. La version âgée du personnage, en revanche, s'adonne à la consommation d'alcool excessive sans que cela ne crée trop de drame. Son alcoolisme dans le grand âge s'apparente plus à une habitude, certes subversive, mais néanmoins bénigne. Son penchant pour la vodka est la marque du lourd passé dont elle n'arrive pas à se départir et semble être perçu par son entourage, comme un moindre mal.

Les Ya-Ya, quant à elles, ne boivent pas seulement en tant de crise, leurs soirées entre amies s'accompagnent toujours de *bloody marys*. Tout comme c'est le cas dans *Monster in Law*, l'abus d'alcool de ces femmes âgées fait l'objet de nombreuses plaisanteries comme lorsque Caro déclare « Chérie, la seule maladie qui pourrait survivre à notre système sanguin c'est l'alcoolisme »⁶⁰⁶. A travers cette remarque, Caro fait allusion à la coriacité de la femme vieillissante, que les expériences de la vie auraient en

⁶⁰⁵ Necie (Shirley Knight) n'est pas sûre qu'une bouteille de Vodka suffira à réconforter Vivi : « Well all I can say is I hope this isn't a real emergency, 'cause I only brought one bottle of vodka ». *The Divine Secrets of the YaYa Sisterhood* (Callie Khouri, 2002).

⁶⁰⁶ Caro, interprétée par Maggie Smith, dit « Honey, the only disease that could survive our bloodstream is alcoholism ». *The Divine Secrets of the YaYa Sisterhood* (Callie Khouri, 2002).

quelque sorte rendue invincible, elle évoque aussi les bénéfiques vitaux de cette continuelle consommation d'alcool, perçu ici comme une sorte de désinfectant sanguin, faisant de leurs corps imbibés de vodka, un environnement hostile à toute bactérie. En somme, c'est l'abus d'alcool en solitaire qui s'avère problématique. Les excès qui se font en bonne compagnie, en revanche, ne semblent avoir que des effets positifs sur la personne âgée. L'alcool n'est plus tristesse ou mélancolie, bien au contraire, il se fait élixir de l'amitié et catalyseur d'audace, il marque ainsi un certain dédain pour les conventions et suscite une ivresse complice et joyeuse.

Si l'on se penche désormais sur les personnages âgés dont le goût pour les boissons alcoolisées est plus modéré, on s'aperçoit que l'alcool sert surtout une fonction sociale, celle de rassembler, de créer le partage et l'amusement. C'est en général autour d'un verre qu'on se retrouve entre ami(e)s. A cet égard, les héroïnes vieillissantes font figure d'exemples frappants, tant leur vie au quotidien semble être rythmée par la dégustation d'innombrables verres de vin, de champagne, et autres boissons alcoolisées. Regardons de plus près les cas de Jane Adler, personnage principal du film *It's Complicated* (Nancy Meyers, 2009) interprété par Meryl Streep, et celui de Daphne Wilder que campe Diane Keaton dans le film *Because I Said So* (Michael Lehmann, 2007). Nos deux héroïnes sont de jeunes sexagénaires, divorcées qui vivent seules, puisque leurs enfants sont adultes et ont quittés le foyer maternel, et qui s'accommodent tant bien que mal à leur vie de célibataires vieillissantes. Bien qu'elles soient toutes deux en mal d'amour et à la fois attristées et frustrées par leur vie sexuelle inexistante, ce sont des femmes actives et aimantes.

Dans ces deux films, la consommation d'alcool est si fréquente, que la boisson, sous forme de verre ou de bouteille, devient un motif visuel à part entière. L'analyse de ces personnages qui s'adonnent si volontiers à la dégustation de vins et autres boissons alcoolisées, révèle quatre modes de consommation de l'alcool. En premier lieu, nous le disions, l'alcool se consomme entre amis et dans ce cas, il est vecteur d'échanges, de conversation et de rires. Les soirées que Jane Adler organise chez elle rassemblent trois de ses amies les plus proches et plusieurs bouteilles de vin. Les quatre amies se retrouvent pour un dîner copieux, autour d'une table encombrée de petits plats fait-maison, de bouteilles et de verres de vin blanc, de quelques bougies et, toujours, d'une bouteille

d'eau de la marque San Pellegrino. Parmi tous les éléments qui composent ce moment de convivialité, cependant, le vin est celui qui se distingue des autres car il tient une place prépondérante à l'écran. Le verre de vin, en particulier, est ostensiblement présent dans presque chaque plan, et, pour faciliter le ravitaillement, la bouteille n'est jamais loin. D'ailleurs, au fil de la conversation, les verres ont à peine le temps de se vider, que quelqu'un les remplit déjà. On connaît l'attention que porte Nancy Meyers aux détails, aussi, loin d'être anodine, la présence du vin dans ces scènes est significative : il est gage de bonne humeur et ajoute à l'ambiance festive, il délie les langues et libère le rire, il est surtout l'agent d'une ivresse toute modérée, de celle à laquelle s'adonnent des femmes d'un âge mûr, respectables mais néanmoins allègres et libérées. Finalement, ce goût prononcé pour le vin, reflète chez ces personnages, un certain goût pour la vie.

Deuxièmement, on boit aussi, dans ces films, pour célébrer un événement, que ce soit la remise de diplôme de ses enfants, comme c'est le cas dans *It's Complicated*, ou son anniversaire, comme le fait Daphne dans *Because I Said So*. Dans ce contexte festif de célébration, l'alcool de mise est le champagne et les verres se lèvent en l'honneur de l'héroïne vieillissante, et ce même lorsque ce sont les accomplissements de son fils que l'on célèbre. Dans les deux cas, ce sont des toasts portés par des hommes dont l'objectif est de séduire l'héroïne, qui mettent en lumière la valeur de cette dernière. C'est le moment d'une reconnaissance publique quelque peu inattendue, où l'on salue les exploits de la protagoniste, notamment dans le domaine familial au sein duquel elle fait figure de pilier central. Un verre de champagne à la main, nos héroïnes, à la fois flattées et embarrassées, trinquent à ces compliments qu'elles savent être quelque peu intéressés⁶⁰⁷.

Le troisième mode de consommation d'alcool que l'on décèle dans ces films, consiste à se servir un verre en solitaire. Néanmoins, on est loin de l'alcoolisme las et solitaire de personnages masculins torturés comme Paulie ou Schmidt. Jane Adler et Daphne Wilder ne se permettent, semble-t-il, qu'un verre de vin en fin de journée. C'est le petit plaisir de la femme vieillissante active et productive, le moment de se reposer un

⁶⁰⁷ C'est l'ex-mari de Jane qui porte un toast en son honneur alors qu'il tente par tous les moyens de la séduire. *It's Complicated* (Nancy Meyers, 2009). Dans le cas de Daphne, les louanges proviennent du petit-ami de sa fille cadette, un jeune homme opportuniste qui tient à se faire apprécier de la famille qu'il essaye d'intégrer. *Because I Said So* (Michael Lehmann, 2007).

peu et de prendre soin de soi. Jane, satisfaite de tout ce qu'elle a pu accomplir en un après-midi bien chargé, sirote le sourire aux lèvres un verre de vin blanc, telle une récompense qu'elle s'octroierait pour le travail bien fait. Daphne quant à elle, rentre de ce qui semble avoir été une longue journée et se prépare en vitesse un petit dîner qu'elle accompagne de vin rouge. Notons qu'on retrouve cette note d'humour qui caractérise la consommation d'alcool féminine, lorsque Daphne qui se sert un verre déjà bien généreux, s'apprête à mettre de côté la bouteille, puis se ravise pour s'en rajouter encore une gorgée. C'est donc l'alcool plaisir, celui qui se savoure après une longue journée active, et qui permet à nos héroïnes de se détendre et de profiter d'un moment de sérénité bien mérité.

Enfin, l'alcool sert une dernière fonction dans ces films, une fonction qu'on lui prête d'ailleurs très souvent, à savoir celle d'agent de séduction. C'est le dernier mode de consommation d'alcool que l'on trouve dans les films mettant en scène une protagoniste âgée. En effet, l'alcool semble être un instrument indispensable pour séduire l'héroïne vieillissante. Daphne Wilder, obsédée par les échecs amoureux qu'accumule sa fille, se décide finalement à s'en mêler et organise une rencontre avec de potentiels prétendants. Alors que les jeunes hommes se succèdent à la table de Daphne, pour la convaincre de les choisir, cette dernière est loin d'être convaincue. Finalement, un bellâtre se présente à elle, en quelques minutes, à force de sourires ravageurs et de références à son curriculum vitae prestigieux il prend la première place sur la liste de Daphne, non sans faire montre de ses connaissances en matière de bons vins italiens en commandant à celle qu'il tente de séduire un verre de Castellare Chianti Poggiale. Ceci finit d'impressionner notre héroïne qui voit dans ce jeune homme un gendre idéal.

Dans *It's Complicated*, l'alcool nous le disions plus haut, est un motif récurrent, mais il n'est jamais si présent visuellement que dans la scène de séduction entre Jane et son ex-mari Jake. Le lieu où se déroule cette scène n'est pas anodin, puisque les deux personnages se retrouvent au bar d'un hôtel luxueux à New-York, réserve inépuisable d'alcool. Au début de la scène Jane s'installe et va pour commander un verre de pinot noir en haussant légèrement les épaules, signifiant ainsi qu'elle commande cette boisson comme par reflexe, elle se ravise pourtant et se permet l'option plus chic et moins

ordinaire d'un « martini Tanqueray, très sec sans glace et avec une rondelle de citron »⁶⁰⁸. A ce moment, elle découvre que non loin de là, Jake est lui aussi assis au bar, un verre de whisky à la main. Ce dernier, sans trop lui laisser le choix, propose à Jane de dîner avec lui et de trinquer à leurs retrouvailles fortuites. Les verres s'entrechoquent comme pour sceller l'engagement de Jane qui promet que, pour le temps d'une soirée au moins, elle ne serait pas trop dure avec Jake qu'elle avait pris l'habitude de taquiner. A peine deux plans plus tard, ils ont troqué leurs boissons de départ pour une bouteille de vin rouge, elle-même très vite remplacée par une deuxième bouteille. Toute la scène est rythmée par des gros plans sur les gestes du barman qui n'a de cesse de resservir les deux personnages. La scène se compose ainsi de bribes de conversation entre Jane et Jake, accompagnées de différents morceaux musicaux de plus en plus rythmés, et entrecoupées de gros plans sur des verres que l'on remplit, une énième bouteille de pinot que l'on débouche et, finalement, une bouteille de cognac que l'on retire du présentoir pour en servir aux Adler. A mesure que l'ivresse gagne les personnages, une proximité physique s'installe, les rires sont plus fréquents, et les regards se font plus langoureux. C'est bien la consommation d'alcool qui permet à cette relation amoureuse renaissante de se concrétiser.

Tout au long du film, Jane se dit retenue par son sens moral et sa détermination à préserver son indépendance et sa dignité, ce n'est que sous l'action désinhibitrice de l'alcool qu'elle se libère des limites qu'elle s'imposait et qu'elle réussit à échapper à ce qu'elle appelle sa « zone de confort »⁶⁰⁹. Cette consommation d'alcool excessive reflète donc son désir de lâcher prise, de se laisser aller à la spontanéité et de donner libre cours à ses envies. Il faut dire que Jane Adler est loin d'être une exception parmi les héroïnes des films de Nancy Meyers. Toutes semblent retenues par quelque pudeur et force de caractère qui les empêche d'être elles-mêmes et de profiter pleinement de la vie⁶¹⁰. Ses

⁶⁰⁸ Jane Adler refuse de se contenter d'un verre de pinot noir comme à son habitude et commande une boisson plus festive : « A very dry Tanqueray Martini straight up with a twist » *It's Complicated* (Nancy Meyers, 2009).

⁶⁰⁹ « So, I went out of my comfort zone, which, I found out, if you're honest with yourself isn't that comforting, and I experimented... » *It's Complicated* (Nancy Meyers, 2009).

⁶¹⁰ On pourrait citer quelques exemples : le personnage de Diane Keaton dans *Something's Gotta Give* (2003) est qualifiée d'imperméable (« *impervious* ») au début du film mais se révèle être une héroïne à fleur de peau, qui tombe éperdument amoureuse du personnage interprété par Nicholson. Dans *What Women*

films retracent l'évolution de ces femmes dont la carapace s'effrite lentement, pour finalement dévoiler une personnalité complexe, à la fois forte et vulnérable, dure et sensible, désenchantée et pleine d'espoirs. Ainsi, l'alcool a un effet positif sur l'héroïne de Meyers en lui permettant non seulement de s'amuser entre amies, mais aussi de se laisser aller aux plaisirs de la séduction. La mère de famille divorcée et femme d'affaires accomplie du début du film n'aurait sans doute jamais cédé aux avances de son ex-mari sans l'action galvanisante de l'alcool, ce qui lui permet ainsi de se lancer dans cette nouvelle « aventure ». A nouveau, on trouve au travers de cette consommation d'alcool à la fois joyeuse et osée, ce désir de refuser une vieillesse raisonnable et donc ennuyeuse.

L'alcool occupe une place particulière dans les écrits de la nouvelle gérontologie et du « vieillir nouveau ». Dans *Successful Aging*, Rowe et Kahn mettent en garde leurs lecteurs contre les effets néfastes de l'*abus* d'alcool. En effet, bien qu'ils n'aillent jamais jusqu'à encourager la consommation d'alcool, les deux gérontologues établissent une distinction implicite entre la consommation excessive qui, selon eux, est à proscrire de ses habitudes journalières, et la consommation modérée qui semble leur être plus acceptable. Cette distinction devient évidente lorsque l'on compare la manière dont ils font référence à l'usage du tabac. Fumer et boire de l'alcool constituent certes des comportements à risques pour Rowe et Kahn, mais force est de constater que la quantité de tabac consommé n'est jamais mentionnée. C'est bien le simple fait de fumer qui constitue une entrave au « vieillir réussi » et, au contraire, la consommation d'alcool n'apparaît comme dangereuse que lorsqu'elle est excessive. Si l'on se penche sur les films, on notera que la cigarette fait là encore l'objet d'un traitement bien plus négatif que l'alcool. Dans *Gran Torino*, par exemple, Walt Kowalski s'adonne sans retenue à ces deux comportements à risques. Néanmoins, sa consommation d'alcool, pourtant journalière et extrêmement fréquente, ne fait pas l'objet de reproches de la part des personnages qui l'entourent et ne suscite pas leur inquiétude, bien au contraire. Les cigarettes, en revanche, sont perçues comme dangereuses par Thao, le jeune voisin qui se lie d'amitié avec Walt et lui conseille d'arrêter, elles sont aussi implicitement présentées comme la cause de la maladie mystérieuse dont souffre Walt, et qui lui vaut de cracher du sang

Want (2000), Helen Hunt campe le rôle d'une femme d'affaires ambitieuse dont la réputation de vamp des temps modernes s'avère dissimuler une femme sensible, intelligente et aimante.

régulièrement au cours du film. A nouveau, on perçoit la consommation d'alcool, même à la limite de l'excès, comme un moindre mal, parce que justement, l'alcool joue ce rôle de connecteur social. Plusieurs scènes mettent en avant cette fonction de l'alcool, que nous mentionnions, plus haut. Le prêtre qui tente d'établir un lien avec Walt, comprend par exemple que le seul moyen d'entrer en contact avec lui est de partager un verre. Et la jeune Sue qui désire inviter Walt à se joindre à sa famille pour un barbecue, n'arrive finalement à le convaincre que lorsqu'il est à court de bière, et que sa seule option pour continuer à s'en abreuver est d'aller s'approvisionner dans le réfrigérateur de ses voisins.

On note le même phénomène dans d'autres écrits sur le « vieillir nouveau », comme par exemple dans *Prime Time*, l'ouvrage qu'a publié Jane Fonda en 2011. Elle aussi, met un point d'honneur à préciser que l'alcool n'est un problème que lorsqu'on en abuse. Elle-même, contrairement à Rowe et Kahn, va jusqu'à lister les effets bénéfiques d'une consommation d'alcool régulière mais contrôlée. Elle cite notamment les apports de l'alcool en matière de cholestérol HDL (dit « bon cholestérol ») et son incidence positive sur la dilatation des vaisseaux sanguins⁶¹¹.

Robert Butler, quant à lui, souligne aussi que le vin est porteur de resvératrol⁶¹², une molécule qui dans les années 2000, lorsque Butler écrit son ouvrage intitulé *The Longevity Revolution* (2008), avait suscité un regain d'attention dans les cercles scientifiques. Plusieurs recherches avaient émis l'hypothèse que l'action du resvératrol, dont on démontrait alors l'impact sur l'allongement de la vie des souris et des drosophiles, pouvait expliquer ce que l'on appelle communément le « paradoxe français », cette inexplicable longévité, malgré un régime calorique élevé et agrémenté d'alcool⁶¹³. A la suite de ces recherches prometteuses en matière de longévité, les médias s'emparèrent du sujet et relayèrent ces hypothèses, élevant ainsi le resvératrol au rang de potentiel élixir de vie. Cependant, depuis la fin des années 2000, les scientifiques, incapables de prouver que les effets de la molécule sur les petits animaux puissent être détectés chez l'homme, ont remis en cause les apports du resvératrol en matière de longévité humaine. Si la

⁶¹¹ Fonda, *op. cit.*, 113.

⁶¹² Butler, *The Longevity Revolution*, *op. cit.*, 174.

⁶¹³ Khushwant S. Bhullar, Basil P. Hubbard, « Lifespan and Healthspan Extension by Resveratrol », *BBM – Molecular Basis of Disease*, Vol. 1852, No. 6, (juin 2015) : 1209 – 1218.

communauté scientifique a fait machine arrière sur le sujet, le resvératrol avait généré une telle exposition médiatique⁶¹⁴, surtout sous la forme de messages désignant spécifiquement le vin rouge comme élixir de jeunesse, que les apports du vin en matière de retardement du vieillissement relèveraient presque, désormais, de la sagesse populaire.

En effet, les répercussions d'un tel battage médiatique sont toujours évidentes aujourd'hui, comme le démontre une simple recherche sur internet utilisant les mots-clés « *wine* » et « *anti-aging* », qui propose environ 12 800 000 résultats⁶¹⁵. Les observateurs du pouvoir des médias, ont souvent souligné la portée de leur influence sur les attitudes du public, les jugements, les opinions et même les habitudes inconscientes⁶¹⁶. Si, comme s'accordent à le dire les spécialistes, le processus de persuasion qu'entreprennent les médias est complexe et peut, à tout moment, être entravé, lorsqu'un message donné est parvenu à passer les différentes étapes de la manipulation mentale médiatique, ce message jouit d'une certaine pérennité, due à une persistance de l'information, qui n'est pas sans rappeler la persistance rétinienne. En effet, telle l'impression d'une forte lumière sur l'œil humain, ce message sur les vertus anti-âges du vin semble avoir tant marqué à la fois le public récepteur et les médias émetteurs, que l'on note une certaine continuité de son traitement dans le discours médiatique, où ce message non seulement persiste, comme la sensation lumineuse qui se prolonge sous l'effet de la persistance rétinienne, mais en plus, semble se perpétuer. Les films hollywoodiens, surtout ceux mettant à l'honneur une héroïne âgée, semblent bien contaminés aussi par cette idée et font compter la boisson alcoolisée parmi les ingrédients d'une vieillesse optimale.

Enfin, il faut mentionner les personnages âgés qui font usage de drogues variées. Les baby-boomers, souvent associés dans l'imaginaire collectif au mode de vie hippie

⁶¹⁴ Un rapide passage en revue des différents articles consacrés au resvératrol dans le *New York Times* révèle la teneur du discours médiatique sur les bienfaits de la molécule, et par extension, du vin rouge, pour l'allongement de la vie. De 2000 à 2010, environ 16 articles traitent du resvératrol, nous citons ici quelques références qui s'échelonnent sur presque toute la décennie : Lydia Polgreen, « Selling New York Wine as Good... And Good for You (Who Knew ?) », *New York Times* (26 août 2003). Eric Nagourney, « Red Wine for Robust prostates », *New York Times* (28 septembre 2004). Lawrence W. Fisher, « Here's to the benefits of Red Wine, but don't Advertise them », *New York Times* (25 novembre 2006). Nicholas Wade, « New Hints Seen that Red Wine May Slow Aging », *New York Times* (4 juin 2008).

⁶¹⁵ Recherche effectuée sur le moteur de recherches *Google*, le 20 octobre 2017, à 12h.

⁶¹⁶ Grégory Derville, *Le Pouvoir des Médias : 4^e Edition* (Fontaine : Presses Universitaires de Grenoble, 2017) : 25 – 29.

des années 1960, sont perçus comme d'avidés consommateurs de drogues récréatives telles que la marijuana et le LSD. Si l'on considère la consommation de drogue des personnages âgés dans les films hollywoodiens de la période, force est de constater que le LSD a perdu sa popularité d'antan. La marijuana, en revanche, est la drogue vers laquelle se tournent les personnages âgés lorsque leur prend l'envie de se détendre. Notons d'emblée que l'usage de drogues récréatives dans le grand âge, n'est pas réservé aux personnages principaux. Plusieurs personnages secondaires en font l'expérience aussi. On pourrait citer le grand-père accueillant incarné par Edmund Lyndeck (né en 1925) dans *Road Trip* (Todd Phillipps, 2000). Nous le mentionnions dans le chapitre 2, il s'agit d'un vieil homme qui loge chez lui des amis de son petit-fils et les accueille à leur arrivée avec une érection visible et assumée. Le même personnage fait mine, un peu plus tard, de s'intéresser aux problèmes existentiels de l'un de ses jeunes invités qui s'était isolé sur le porche pour fumer de l'herbe, en réalité le « vieux » porte bien plus d'intérêt à la drogue qu'aux états d'âme du jeune. Ils finissent par partager la cigarette à la marijuana dont les effets ne seront pas des plus positifs pour le personnage âgé qui, après avoir fumer, souffre d'hallucinations. Un autre exemple figure dans le film *Bringing Down the House* (Adam Shankman, 2003). L'un des nombreux personnages secondaires âgés du film est incarné par Joan Plowright (née en 1929). Elle y est présentée comme une dame âgée extrêmement riche et conservatrice. Cependant lorsqu'elle se retrouve contre son gré assise au bar d'une boîte de nuit fréquentée par la communauté noire d'un quartier malfamé de Los Angeles, elle décide de se laisser tenter et fume, elle aussi, une cigarette à la marijuana. L'expérience est dans ce cas positive, puisqu'elle permet à la femme âgée stricte, austère et raciste, de se détendre, de se faire de nouveaux amis afro-américains, de danser sur le bar, en somme de s'amuser. Il fallait ce passage par la drogue pour briser la monotonie de sa vie et révéler les aspects positifs de sa personnalité.

Parmi ces personnages secondaires âgés qui font usage de la drogue, nous devons citer aussi le grand-père d'Olive dans *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton et Valerie Faris, 2006). A vrai dire, Edwin Hoover (Alan Arkin, né en 1934), bien qu'il ne soit pas l'un de nos personnages principaux, est tout à fait significatif de l'intérêt que suscitent ces personnages âgés qui mènent une vie centrée sur la recherche du plaisir. On apprend par exemple qu'il s'est fait renvoyer de la maison de retraite où il séjournait parce qu'il

prenait de l'héroïne, une habitude qui lui coûtera d'ailleurs la vie au cours du film. Notons aussi qu'il parle ouvertement de ses aventures sexuelles avec les autres résidentes. Le ratio homme-femme dans ces endroits réservés aux personnes âgées, rappelle-t-il, joue en faveur des hommes qui sont en infériorité numérique. Il laisse ainsi sous-entendre qu'il avait tellement de partenaires sexuelles que cela lui valut quelques brûlures du second degré sur le pénis. Si Edwin est bon exemple de ce style de vie « *rock 'n' roll* » que l'on prête aux « nouveaux vieux », il finit tout de même par mourir d'une overdose d'héroïne. Ses comportements à risque bien qu'ils en font un personnage âgé atypique et séduisant, le mènent tout de même vers une mort dont l'interprétation nous semble problématique. Il faut souligner que sa mort est prématurée, elle advient avant la fin du film et l'histoire se poursuit sans le personnage âgé, et elle le prive de voir sa petite-fille sur scène dans le spectacle qu'ils ont passé des heures à créer ensemble, un projet qui était l'une des seules choses qui lui tenait à cœur. Il faut dire aussi que cette mort est « malvenue » puisque c'est la petite Olive qui trouve le corps sans vie de son grand-père, ami et colocataire de fortune cette nuit-là, et que la dépouille provoque plusieurs problèmes d'ordre légal pour les autres personnages qui se voient dans l'obligation d'embarquer le corps dans le coffre de leur voiture afin de pouvoir poursuivre leur voyage vers la Californie et, ainsi, donner une chance à Olive de participer au concours de beauté pour lequel elle s'était préparée. Il s'agit de ne pas laisser derrière eux l'un des leurs, et pour ce faire il leur faut enfreindre les lois. La mort d'Edwin sert d'événement catalyseur pour le groupe familial qui petit à petit agit à l'unisson. Comme chaque obstacle et incident qu'ils trouvèrent sur leur route, la mort du grand-père servira à renforcer la cohésion familiale des Hoover.

La mort du personnage et le sort quelque peu irrévérencieux réservé à sa dépouille sont rendus acceptables par l'âge avancé du personnage et par le fait qu'Edwin, en abusant de l'héroïne savait les risques auxquels il s'exposait. On pourrait donc interpréter cette mort comme un choix personnel d'Edwin, qui préféra vivre pleinement les derniers moments de sa vie et mourir subitement. Cependant, il nous semble que ce choix reste difficilement conciliable avec la célébration du vieillir qui sous-tend le mouvement du « vieillir nouveau ». En effet, au début du film, Edwin partage ses théories sur la vie avec les autres membres de la famille.

- Vous avez sniffé de l'héroïne ?
- Je suis vieux !
- Oui, mais ce truc va vous tuer.
- Tu crois que je suis débile ? Et toi, commence pas à prendre cette merde, faut être fou pour prendre ces trucs quand t'es jeune.
- Et vous alors ?
- Moi je suis vieux ! Quand t'es vieux, faut être fou pour pas les prendre !⁶¹⁷

Conscient de mettre sa vie en danger, Edwin semble dire qu'il a une bonne raison de ne pas arrêter : il est vieux. La vieillesse est ce qui justifie, selon lui, le fait qu'il mette ainsi sa vie en danger. Selon sa logique, la vie du vieux serait donc de moindre valeur et les affres de la vieillesse justifieraient que l'on s'adonne à ce type de comportement risqués. La mort du vieux est à nouveau présentée ici comme un moindre mal. Or c'est là une vision de la vieillesse qui nous semble aller quelque peu à l'encontre du « vieillir nouveau » qui insiste sur la préservation de la santé et l'importance de mettre à profit ses années supplémentaires pour continuer son évolution personnelle.

Après nous être permis cette digression, en faisant un petit détour pour mentionner quelques personnages secondaires, revenons-en à nos personnages principaux. Ces derniers sont bien plus sages qu'Edwin. Les seuls personnages âgés principaux qui font usage de drogues récréatives dans notre corpus sont Jane Adler (Meryl Streep), l'héroïne de *It's Complicated* et Adam (Steve Martin), son petit-ami architecte. Alors qu'ils s'apprêtent à se rendre à une fête chez la fille de Jane, les deux personnages décident de fumer de la marijuana. Le film insiste sur le fait que durant toute leur vie d'adulte, à partir de la naissance de leur premier enfant respectif jusqu'à ce moment, aucun des deux personnages ne s'est adonné à la prise de drogue. Leurs

⁶¹⁷ Dialogue entre Edwin Hoover (Alan Arkin) et Frank (Steve Carell). *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton et Valerie Faris, 2006)

- You started snorting heroin?
 - I'm old!
 - Well, that stuff'll kill you.
 What am I, an idiot?
 And don't you start taking that shit.
 When you're young,
 you're crazy to do that stuff.
 - What about you?
 - I'm old. When you're old,
 you're crazy not to do it.

responsabilités parentales désormais allégées, la consommation de drogue semble plus acceptable. C'est l'occasion de renouer avec les adolescents qu'ils étaient, puisque Jane et Adam fument ensemble en cachette, à l'abri des regards derrière une haie. La drogue a des effets positifs sur les deux personnages, elle provoque surtout leur hilarité et les conduit à s'émerveiller d'un rien. Elle permet aussi le rapprochement de Jane et Adam qui développent une certaine complicité tout au long de cette soirée festive qui se termine dans la boulangerie de Jane, où les a conduits la faim, l'un des effets secondaires de la marijuana. Les deux personnages décident de faire ensemble des croissants aux chocolats et finissent ainsi leur soirée à déguster leurs préparations. La consommation de cette drogue « douce » est donc présentée comme une expérience positive qui a permis à Jane et Adam de passer une soirée agréable et par là-même de découvrir leurs affinités. On est loin de la consommation de drogue dangereuse, de celle qui est fatale à Edwin dans *Little Miss Sunshine*, c'est ici une consommation toute modérée et sage à laquelle s'adonnent nos deux baby-boomers Californiens éduqués, aisés et dont les vies sont, au demeurant, bien rangées. Il s'agit surtout d'amusement en fait, Adam déclare d'ailleurs « Je ne me suis pas amusé depuis au moins trois ans, Jane ». Et, s'adressant à la cigarette améliorée : « A nous deux ! »⁶¹⁸. *It's Complicated* cible très ouvertement les baby-boomers vieillissants et convoque tout un réseau d'attitudes et de comportements que l'on prête plus volontiers à des adolescents. Le message du film est optimiste et pourrait se résumer en ces termes : vieillir c'est aussi l'occasion de s'amuser.

3.3. « By the way, how great is this party ? » : le vieillir « rock 'n' roll »

L'amusement est un thème récurrent dans les films qui composent notre corpus. Les scènes de fêtes y sont nombreuses et variées. Nous venons d'en mentionner une qui rassemble à l'écran le couple de jeunes sexagénaires que forment Meryl Streep et Steve Martin. Nous l'avons vu, dans cette scène de fête, drogue, alcool, danse et séduction sont de mise. Et dans le même film, une scène antérieure montrait l'héroïne vieillissante lors d'un rendez-vous galant improvisé entre elle et son ex-mari, où l'alcool coule à flots et les corps se déhanchent en rythme sur la piste de danse jusqu'à mener à l'acte sexuel. Le

⁶¹⁸ Adam accepte de consommer de la marijuana : « I haven't had fun in almost three years Jane, Bring it on ! » *It's Complicated* (Nancy Meyers, 2009).

film suit l'héroïne dans sa tentative de garder un semblant de contrôle sur sa vie, à un moment où celle-ci se trouve chamboulée. Ce basculement coïncide avec le moment où son dernier enfant quitte le foyer maternel. Rappelons que Jane est prise d'une soudaine émotion au moment où elle prend conscience qu'elle vivra désormais seule dans sa maison. C'est la période dite « du nid vide », dont on a souvent souligné les effets psychologiques potentiellement négatifs, surtout pour la mère⁶¹⁹, que présente Meyers dans ce film. Comme l'indique cette pause réflexive dans la cuisine, l'héroïne semble en proie à un bref moment de vague à l'âme, lorsqu'elle est confrontée au calme de sa grande maison sans enfants. Néanmoins ce qui, en début de film, s'annonce comme une transition difficile, se révèle être une période stimulante pour Jane qui confie d'ailleurs à ses amies : « Je ne sais pas ce qui m'arrive en ce moment mais j'ai tellement d'énergie ! »⁶²⁰.

Nous avons affaire ici à un schéma narratif récurrent dans les films sur le « vieillir nouveau ». Il s'agit d'exposer une situation initiale où le vieillir induit mélancolie et lassitude et crée, chez le héros, l'appréhension d'une vie monotone et sans intérêt. Le bouleversement de cette situation initiale et les aventures qui s'en suivent, permettront de réfuter l'idée selon laquelle vieillir et monotonie vont de pair. Citons par exemple le cas de Daphne Wilder dans *Because I Said So*. Le personnage de Keaton s'apprête à fêter ses 60 ans, ses filles lui suggèrent alors d'organiser une fête pour l'occasion, ce à quoi Daphne répond avec emphase « Je ne vais certainement pas célébrer le fait que vie est en gros terminée »⁶²¹. Le sujet refait surface un peu plus tard dans le film et la réaction de Daphne est tout aussi théâtrale et pessimiste : « Pourquoi est-ce que vous faites toute une histoire de cet événement tant redouté ? Pourquoi célébrons-nous ma descente vers l'oubli ? »⁶²². On trouve un écho à ce discours défaitiste dans *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skulls*. En début de film, Jones et son ami de longue date Charlie (Jim

⁶¹⁹ Lillian Rubin, *Women of a Certain Age* (New York : Harper and Row, 1979. Cité dans Beth B. Hess et Elizabeth W. Markson, *Growing Old in America* (New Brunswick (NJ) : Transaction Publishers, 1991 (4^e éd.) : 88 – 89.

⁶²⁰ La période du nid vide n'est pas aussi monotone que le pensait Jane : « I don't know what's got into me lately, but I have so much energy! ». *It's Complicated* (Nancy Meyers, 2009).

⁶²¹ Daphne partage sa vision négative de la vie après 60 ans : « Certainly, I'm not gonna celebrate the fact that my life is basically over ». *Because I Said So* (Michael Lehmann, 2007).

⁶²² « Why are you making such a big deal over this dreaded event? Why are we celebrating my descent into oblivion? ». *Because I Said So* (Michael Lehmann, 2007).

Broadbent) évoquent les deux années difficiles qu'ils viennent de passer, marquées par la mort du père de Jones et celle de leur ami fidèle, Marcus. La conclusion de Charlie est loin d'être réjouissante : « Il semblerait qu'on ait atteint l'âge où la vie cesse de nous donner des choses et commence à nous les reprendre »⁶²³. Indiana Jones, pensif, le regard fixé sur les photographies de son père et de son ami défunts, semble acquiescer. Charlie souligne bien qu'il existe un lien étroit entre la vieillesse et la notion de perte. La vie serait partielle et prendrait parti pour la jeunesse. Généreuse avec le jeune à qui elle offre nombre de bienfaits, elle devient avare avec le vieux et lui confisque le peu qu'il lui reste. Voilà bien un discours que le « vieillir nouveau », réfute avec force et que le film contredira également. Rappelons qu'au cours de ses aventures, Jones découvrira qu'il a un fils et retrouvera son amour de jeunesse. Il n'est pas anodin que Jones devienne père et mari à la fois, ce sont là deux « cadeaux » que la vie réserve en général à la jeunesse. Il s'agit bien de démontrer que, même à cet âge avancé, la vie ne semble pas aussi avare avec le « vieux » que ne le suggérait Charlie.

Après avoir souligné ainsi les appréhensions négatives des personnages vieillissants face au reste de leur vie, le film sur le « vieillir nouveau » contredit ensuite ces prévisions pessimistes en offrant à leur protagoniste la chance de faire de nouvelles rencontres, de vivre une nouvelle passion ou de participer à de nouvelles aventures. Jane (Meryl Streep dans *It's Complicated*) n'aura pas le temps de souffrir du syndrome du nid vide, tant elle sera occupée à jongler entre deux relations amoureuses à la fois, quant à Daphne (Keaton dans *Because I Said So*), elle découvrira les plaisirs du sexe et de la relation de couple après avoir passé la barre des 60 ans. Nous n'avons pas mentionné les autres personnages, mais on trouve un discours tout à fait similaire dans les autres films de notre corpus, même si c'est parfois l'entourage du héros qui exprime l'idée fataliste d'une vieillesse passive et monotone. On se souvient par exemple des difficultés que la société semble déterminée à opposer à des « vieux » inspirés et désireux de réaliser leurs rêves, comme dans *Rocky* ou *Space Cowboys*. Si l'on en croit tous ces personnages décourageants,

⁶²³ Charlie, l'ami de Indiana Jones, offre une vision peu réjouissante de la vie dans le grand âge : « We seem to have reached the age where life stops giving us things and starts taking them away ». *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (Steven Spielberg, 2008).

les sensations fortes que recherchent nos héros âgés, sur le ring ou dans l'espace, sont toujours inadaptées à leur âge avancé.

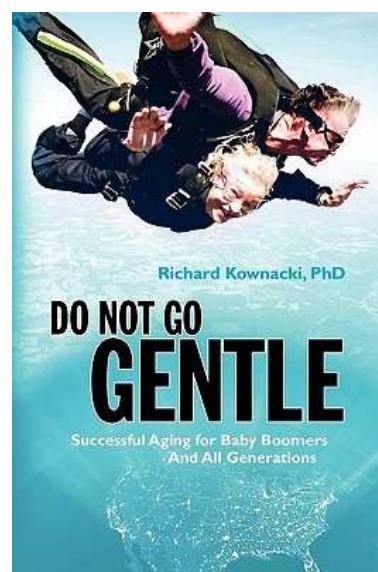
Or les films sur le « vieillir nouveau » aiment à présenter le vieillir comme une phase de la vie dont il faut profiter pleinement. Le « petit vieux » qui se complait à contempler passivement le monde de loin n'est pas représenté dans ces films. Ce sont des personnages mus par l'ambition et avides de sensations fortes, surtout dans le cas des personnages masculins. Ils s'inscrivent en faux contre l'idée d'une vieillesse incompatible avec la recherche de sensations fortes. On trouve de nombreuses scènes centrées sur la vitesse par exemple. Le stéréotype de la « petite vieille en voiture », est mis à mal dans de nombreux films. Notons que ce stéréotype fait l'objet d'une courte scène dans le film *2012* (Roland Emmerich, 2009). La scène se passe au moment de la fin du monde, lorsque la Californie, sous l'effet d'un tremblement de terre, sombre dans les abysses. La caméra suit le parcours d'une famille de rescapés qui tente d'échapper à la mort en fuyant à toute vitesse dans une voiture, alors que le sol s'effondre derrière eux. Leur survie dépend donc de la vitesse à laquelle ils avancent, mais les voilà bien vite forcés de ralentir à cause d'une voiture devant eux. Dans cette voiture, deux petites dames d'un âge avancé s'inquiètent de casser les œufs qu'elles viennent d'acheter et ne semblent pas avoir conscience du fait que le monde s'écroule derrière elles. Hors d'eux, les membres de la famille qui tentent d'échapper à la catastrophe n'ont d'autre choix que de les dépasser en empruntant le trottoir, non sans leur lancer une insulte âgiste⁶²⁴ au passage.

Nos héros âgés sont loin de correspondre à cette idée d'une vieillesse effrayée par la vitesse et le danger. Notons par exemple la scène de course poursuite entre deux de nos personnages féminins dans *The Divine Secrets of the YaYa Sisterhood*. Vivi (Burstyn), ayant découvert que ses amies manigançaient quelque chose dans son dos, se rue dans sa voiture et file sur les routes de la Louisiane pour se rendre à leur demeure et demander des comptes. En chemin, elle croise l'une de ces amies, Tillie, dans sa voiture décapotable, qui la conjure de se rabattre pour discuter de la situation et la dissuader d'aller se mêler de cette affaire. Vivi, dont le spectateur sait qu'elle a un fort tempérament,

⁶²⁴ L'un des personnages les traite de « vieilles biques » : « Come one you old bags ». *2012* (Roland Emmerich, 2009).

refuse avec détermination et fait un doigt d'honneur à son amie avant d'accélérer pour la dépasser. Tillie, pourtant, possède une voiture plus performante et entame ainsi une course poursuite sur les routes de la Louisiane. Elle dépasse à son tour Vivi et quelques mètres plus tard, lui fait barrage en garant sa voiture en travers de la route. Vivi roulant à pleine vitesse, parvient néanmoins à s'arrêter juste à temps pour ne pas cogner la décapotable de Tillie. Ce n'est là qu'un exemple parmi de nombreux autres. Ces scènes où le héros âgé recherche et s'épanouit dans la vitesse, renverse ainsi cette image dépassée de « petits vieux » lents, précautionneux et ennuyeux.

Le « vieux », dans ces films, mène une vie intense et nous le verrons dans la partie suivante, physiquement intense ce qui n'est pas pour l'effrayer, bien au contraire. Il s'agit de montrer que l'on peut continuer à vivre avec ardeur même dans le grand âge. L'expression anglaise « *to live hard* » pourrait servir à décrire cette nouvelle façon de vivre son vieillir. C'est là l'un des thèmes privilégiés du « vieillir nouveau ». Mentionnons par exemple la couverture d'un livre sur le « vieillir réussi » qui met à l'honneur Joseta Barker, que l'auteur surnomme avec admiration « la grand-mère parachutiste de Trenton, Tennessee »⁶²⁵. On y voit la fameuse Joseta, octogénaire en chute libre sur fond de ciel bleu azure, le regard droit vers l'objectif et le sourire aux lèvres. Elle fête ainsi, on l'apprend dans la préface du livre, ses 85 ans. Joseta fait office de modèle pour tous ceux qui désirent vieillir mieux selon l'auteur, qui dévoile, à la manière de beaucoup d'autres auteurs, la marche à suivre pour « vieillir mieux ».



Couverture du livre : *Do not Go Gentle : Successful Aging for Baby-Boomers and all Generations*

Au terme de ce compte rendu des thématiques du « vieillir nouveau » telles qu'elles apparaissent sur les écrans dans les années 2000, force est de constater que les préconisations hollywoodiennes pour un vieillir optimal, sont en total accord avec les autres voix du « vieillir nouveau » que nous évoquions dans le chapitre précédent. Le « vieux » lorsqu'il est personnage principal, s'affirme face à l'adversité, refuse de céder sa

⁶²⁵ « The skydiving granny from Trenton, Tennessee » dans Richard Kownacki, *Do not Go Gentle : Successful Aging for Baby-Boomers and all Generations* (CreateSpace Independent Publishing Platform, 2010).

place à la jeunesse et de renoncer à ses rêves, s'épanouit dans l'activité et les sensations fortes, et profite de ses années de vieillesse pour continuer son développement personnel, que ce soit à travers la réalisation de ses ambitions ou de ses rêves, ou de la découverte de soi dans l'aventure, qu'elle soit épique, ou romantique. L'important, semblent dire les films hollywoodiens de la période, c'est de continuer coûte que coûte, la « recherche du bonheur ». Après ce large panorama des différents thèmes du « vieillir nouveau » dans les films hollywoodiens, nous proposons désormais une approche plus ciblée, en nous intéressant plus particulièrement à la manière dont les films proposent de démonter le mythe du « vieillir déclin »⁶²⁶ au travers de structures narratives mettant en avant la notion de progrès dans le grand âge.

⁶²⁶ Nous reprenons ici l'expression employée par Margaret Gullette (« *aging as decline* ») que nous avons présentée dans le chapitre précédent. Voir : Gullette, *Aged by Culture*, *op. cit.* ou *Agewise*, *op. cit.*

VII. NARRATIONS DU PROGRES

Jean-Paul Sartre - J'ai toujours pensé que la vie était un progrès jusqu'à la mort, qu'elle devait être un progrès.

Simone de Beauvoir - Qu'est-ce que vous en pensez maintenant ?

Jean-Paul Sartre - La même chose⁶²⁷.

Tiré de l'ouvrage intitulé *La Cérémonie des Adieux* publié en 1981, ce court extrait d'un dialogue entre Sartre, en fin de vie, et Beauvoir, résume en quelques mots la teneur d'une idéologie du vieillir qui refuse le modèle prédominant du déclin. Margaret Gullette, dans un chapitre qu'elle consacre à l'étude de quelques exemples de « narrations du progrès », cite celle de Sartre comme la preuve que les récits de fin de vie, même s'ils comportent des éléments de maladie, de perte, de déceptions, sont compatibles avec la notion d'un continuels progrès⁶²⁸. Dans le même chapitre, elle démontre l'importance d'une réécriture du vieillir qui mette en avant les opportunités de progrès qu'il recèle, afin de contrer l'idéologie du déclin, omniprésente dans et caractéristique de la culture contemporaine. Revisiter le vieillir en termes de progrès, telle est la mission que s'attribue le « vieillir nouveau ».

⁶²⁷ Extrait d'un dialogue entre Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, rapporté par elle-même dans *La Cérémonie des Adieux*. L'entretien date des mois d'août et de septembre 1974, Sartre avait alors 69 ans et avait été grandement diminué physiquement par plusieurs attaques cérébrales. Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des Adieux* (Paris : Editions Gallimard, 1981) : 521, cité dans Margaret Gullette, *Age-wise, op. cit.*, 160 – 161.

⁶²⁸ Gullette, *Age-wise, op. cit.*, 159.

Le cinéma hollywoodien, en revanche, n'a pas été prompt à mettre à l'honneur des personnages âgés et encore moins, semble-t-il, à les représenter comme des héros capables d'apprentissage et d'évolution. Or, comme nous le disions, au tournant du XXI^e siècle, on dénombre plusieurs films qui se font l'écho de cette réfutation de l'idéologie du déclin. En effet, nombreux sont les cinéastes qui proposèrent une « narration du progrès » pour leurs personnages âgés. Nous aimerions en étudier trois exemples ici. Notre objectif sera de dégager ce que Sorlin appela « points de fixation », ces éléments qui, dans une série de films, émergent de manière récurrente, se ressemblent ou se font écho, et font ainsi allusion à des éléments de connivence entre le public et les cinéastes issus d'une même société. Dans le but de faire œuvre de synthèse, nous ne proposerons pas ici d'étude exhaustive de ces « points de fixation », nous ne les explorerons pas dans leur totalité, mais les analyserons de manière plus resserrée, dans leur rapport au thème du vieillir. C'est pourquoi, bien que les films sur lesquels nous nous penchons ici présentent des « points de fixation » qui pourraient tout aussi bien être lus dans leur rapport avec les thèmes de la masculinité, par exemple, ou de la famille, nous ne ferons que mentionner ces aspects pour les relier, toujours, à la fonction que revêtent ces « points de fixation » dans le discours général que proposent ces films sur le vieillir.

Notre série, pour ce chapitre, comporte trois films choisis pour plusieurs raisons. Premièrement parce que chacun de ces films a élevé au rang de protagoniste un personnage âgé, deuxièmement parce que le récit du film suit la progression et l'évolution du personnage, et s'apparente donc à une « narration du progrès » et enfin, parce que les personnages eux-mêmes, outre leur âge avancé, présentent plusieurs caractéristiques similaires que nous énumérerons brièvement après avoir introduit ces trois films. Nous avons déjà évoqué deux de ces films : le premier, dans l'ordre chronologique, est le film de Alexander Payne intitulé *About Schmidt*, et sorti en 2002 et le deuxième est *Gran Torino* sorti en 2008 et réalisé par Clint Eastwood alors âgé de 78 ans. Le troisième élément de cette filmographie sélective est un film d'animation des studios Pixar datant de 2009, intitulé *Up*. Dans ce récit d'aventure, Carl Fredriksen, à qui l'acteur Edward Asner (né en 1929) prête sa voix, est un vieil homme endeuillé par la perte de sa femme et qui décide, lorsqu'on le menace de réquisitionner sa maison, de s'enfuir vers le Venezuela à

bord de la dite maison, transformée grâce à des centaines de ballons en un vaisseau flottant.

Ce sera donc sur une étude de ces trois films et plus particulièrement de l'évolution du personnage âgé dont ils racontent l'histoire que nous allons nous concentrer. Néanmoins, les trois films ne bénéficieront pas d'un traitement égal. En effet, toujours par souci de concision et afin d'éviter de trop fréquentes répétitions, nous privilégierons le film *Up*, dont l'analyse nous servira de trame principale dans ce chapitre, et à laquelle se grefferont des analyses plus ponctuelles des deux autres œuvres cinématographiques. Nous avons choisi de faire de l'étude de *Up* le fil directeur de ce chapitre pour deux raisons principales : tout d'abord parce que le film suit un schéma narratif assez classique, ce qui nous permettra de proposer une étude linéaire de l'évolution de Carl, ensuite parce que cette évolution du personnage nous semble être en parfait accord avec les préceptes du « vieillir nouveau », ce qui, nous tenterons de le démontrer, n'est pas le cas des deux autres films qui proposent des « narrations du progrès » plus ambiguës.

Nous aimerions explorer comment ces « narrations du progrès » se matérialisent à l'écran, comment elles s'organisent et de quoi elles se composent, en somme, comment histoire et récit se combinent pour mettre en images et en son l'évolution du personnage âgé. Comme l'a souligné Sorlin, il faut distinguer l'histoire du récit. L'histoire, dit-il, est l'« ensemble des événements et des circonstances formant l'anecdote » alors que le récit est « ce qui est montré ou dit de l'histoire, les éléments qu'on en a retenus, la manière dont ils sont assemblés »⁶²⁹. L'histoire c'est donc ce que le film raconte, un enchaînement de faits dans l'univers diégétique du film ; le récit filmique en revanche est l'organisation de ces événements, l'assemblage d'éléments qui crée l'univers diégétique et la mise en images et en son, de l'histoire. Les deux nous intéresseront dans ce chapitre, puisque nous nous penchons sur le progrès du personnage âgé dans l'histoire, d'une part, mais aussi sur la façon dont le récit filmique en rend compte.

Il faut dire, d'ores et déjà, que les trois films sur lesquels nous proposons de nous pencher ici obéissent à une structure narrative assez similaire. A vrai dire, ils

⁶²⁹ Sorlin, *op. cit.*, 162.

correspondent au schéma narratif traditionnel du conte qui repose sur la quête du héros et où celui-ci, partant d'une situation initiale perturbée par un élément déclencheur, se trouve embarqué dans une aventure, confronté à des épreuves, au travers desquelles il est guidé et assisté par des éléments aidants et contrarié par des éléments opposants, pour finalement en sortir transformé. Etant donné que ces récits ont une structure très proche de celle du conte, on ne sera pas étonné de découvrir aussi de nombreux points de recoupements entre ces « narrations du progrès » et le genre littéraire du *Bildungsroman*. Selon l'encyclopédie publiée par *Routledge* sur la théorie narrative, le genre provient d'un idéal humaniste prévalent dans l'Allemagne du XVIII^e siècle appelé « *Bildung* ». Le concept est défini dans l'encyclopédie comme un processus de croissance et d'épanouissement permettant l'accomplissement de l'homme à travers sa participation active aux affaires du monde. A l'origine du récit initiatique, il existe un conflit entre d'une part l'individu, ses idéaux et son autodétermination, et d'autre part les forces sociales et culturelles auxquelles il va devoir se soumettre. Dans un article consacré au genre, le professeur de littérature Denis Pernot explique : « La '*Bildung*' est donc ce processus de formation qui conduit le particulier à l'universel dans un mouvement de découverte du monde et de découverte de soi... »⁶³⁰. Le concept nous semble tout à fait adapté à l'étude des personnages âgés de nos trois films et nous tenterons de démontrer que les protagonistes âgés des « narrations du progrès » hollywoodiennes du début du XXI^e siècle passent par un processus très similaire à celui de la '*Bildung*'.

Volontairement, nous avons jusque-là laissé de côté une caractéristique fondamentale du héros du *Bildungsroman*, à savoir sa jeunesse. En effet, le protagoniste de ces récits initiatiques est traditionnellement un adolescent, en passe de devenir un homme. Un paradoxe de taille émerge alors de la mise en relation de ces « narrations du progrès » dont les protagonistes sont âgés, et de ce genre littéraire qui met en avant l'évolution de la jeunesse vers le stade adulte. Néanmoins, le genre s'est prêté à maintes redéfinitions. Plusieurs auteurs, comme la théoricienne féministe Susan Fraiman par exemple, ont proposé de repousser les limites imposées par les conventions du genre,

⁶³⁰ Denis Pernot, « Du '*Bildungsroman*' au roman d'éducation : un malentendu créateur ? », dans *Romantisme*, Vol. 22, No. 76 (1992) : 105 – 119, cité dans France Grenaudier-Klijin, *Une Littérature de circonstances, textes, Hors-textes et ambiguïtés génériques à travers quatre romans de Marcelle Tinayre* (Bern : Peter Lang, 2004) : 76.

d'en élargir le cadre en somme, afin d'en proposer un emploi plus inclusif. Ainsi, pour reprendre l'exemple de Fraiman, le genre du *Bildungsroman*, traditionnellement pensé par et pour les hommes, est amené à s'adapter, dans son ouvrage intitulé *Unbecoming Women*⁶³¹, à des récits d'écrivaines qui racontent l'évolution de jeunes femmes dans l'Angleterre du XIX^e siècle. A la manière de ces auteurs, nous sommes tentés de prendre quelques libertés avec les conventions du genre pour analyser ces « narrations du progrès », qui nous semble se rapprocher d'un récit de formation de l'être vieux.

On pourrait nous objecter que la jeunesse du héros est l'une des caractéristiques sine qua non du genre sans laquelle le roman de formation n'a plus lieu d'être. Cependant, si l'on accepte l'idée, que souligne entre autres Fraiman, selon laquelle les classifications génériques sont, comme toute théorie, issues d'un contexte historique, social et culturel spécifique, alors ces classifications datant de la modernité, peuvent légitimement se voir revisiter et, pourquoi pas, être soumises à renégociation dès lors qu'elles sont transposées dans une nouvelle époque. C'est précisément l'appartenance du genre à la période de la modernité qui explique, selon Franco Moretti, l'accent mis sur la jeunesse du protagoniste. Il y voit le signe choisi pour représenter le monde à l'époque moderne, un monde marqué par l'esprit de révolution et que l'on identifie alors au « dynamisme et à l'instabilité »⁶³² de la jeunesse. Pour Moretti, le thème de la jeunesse devint si central à la culture de l'époque moderne car il touchait à « l'essence de la modernité », et était « le signe d'un monde qui cherche sa signification dans le futur, plutôt que dans le passé » ; un monde qui, par conséquent, « ne [pouvait] plus se sentir représenté par la maturité, moins encore par la vieillesse »⁶³³. A l'époque de la nouvelle longévité, le paradigme est changé et les notions de développement, d'apprentissage, d'évolution, d'opportunités, et d'aspirations pour l'avenir, tout ce qui auparavant n'était le privilège que de la jeunesse, n'est plus aujourd'hui l'apanage des seuls jeunes. Par conséquent, les « narrations du progrès » que nous analyserons ici, se prêtent selon nous aux conventions du *Bildungsroman* et l'évolution de nos protagonistes, malgré leur âge

⁶³¹ Susan Fraiman, *Unbecoming Women, British Women Writers and the Novel of Development* (New York (NY): Columbia University Press, 1993) : 1 – 32.

⁶³² Franco Moretti, *The Way of the World, The Bildungsroman in European Culture, New Edition* (London : Verso, 2000) : 5.

⁶³³ Moretti, *op. cit.*, 5.

avancé, s'apparente à ce processus de la '*Bildung*', ce modelage de l'homme par l'épreuve du monde.

Nous nous sommes ainsi inspirés librement de la composition canonique du conte et des étapes constitutives du *Bildungsroman*, pour proposer notre propre découpage des « narrations du progrès » des personnages âgés que nous étudierons ici. Nous avons ainsi défini quatre grands épisodes dans la composition de ces « narrations du progrès ».

1. La situation initiale : le personnage est enfermé dans le vieillir-déclin
2. Le départ : le personnage s'écarte du chemin qu'il s'était tracé et se confronte au monde.
3. L'aventure et le progrès : l'apprentissage par l'épreuve et la découverte du monde et de l'autre
4. La conclusion : l'accomplissement de l'initiation et la transformation du personnage et du vieillir.

Nous proposerons ici une analyse linéaire, dont la structure reflète celle-là même des « narrations du progrès ». Nous nous attacherons à étudier chaque épisode en relation avec le « vieillir nouveau », et tenterons de dégager de cette analyse les différentes formes que peut prendre le progrès de la personne âgée selon Hollywood. Notre objectif pour ce chapitre est de démontrer qu'on trouve dans ces films, dont le protagoniste est vieillissant, une volonté de contrer la narration du déclin, même si cette entreprise se conclut souvent par un épisode final quelque peu ambivalent. Néanmoins, en produisant des récits alternatifs où la vieillesse ne constitue pas un frein à l'évolution, mais bien au contraire devient un terrain fertile à la réinvention du sujet vieillissant et de son rôle dans la société, ces films, nous tenterons de l'illustrer ici, proposent une réévaluation du vieillir. Commençons, donc, par nous pencher sur les situations initiales que présentent ces films.

1. PRESENTATION DU HEROS AGE ET DE SON PASSE

Nombreux sont les cinéastes qui ont proposé une « narration du progrès » pour leurs personnages âgés. Nul, sans doute, avec autant de poésie que ne l'ont fait les créateurs de Pixar dans le film d'animation *Up*. A lui seul, le titre fonctionne déjà comme une

négligence simple, brève et sans appel de l'idéologie du déclin, l'histoire du protagoniste de 78 ans est celle d'une élévation, d'un épanouissement, d'une croissance. Il convient tout d'abord de souligner que *Up* se distingue de tous les autres films sur le vieillir par la manière dont est intégrée à la trame narrative, le passé de Carl. Le film fut un succès à la fois critique et commercial. Avec plus de deux cents quatre-vingt-treize millions de dollars de recette, il arriva à la cinquième place du box-office de l'année 2009. Il fut aussi le premier film d'animation sélectionné pour faire l'ouverture du Festival de Cannes et reçut, en 2010, l'Oscar du meilleur film d'animation. Un passage en revue de quelques-unes des critiques dithyrambiques qu'à suscitées le film révèle immédiatement le point d'accroche qui a unanimement séduit le public et les critiques ; il s'agit d'un montage muet d'environ quatre minutes qui retrace presque sept décennies de la vie de Carl, le héros, et de sa femme Ellie.

La critique a souvent souligné la prouesse narrative et technique que représente ce condensé qui offre au spectateur un résumé émouvant de la vie passée du protagoniste⁶³⁴. De leurs projets de jeunes mariés à leur routine heureuse de retraités, la vie du couple se dévoile sans un mot, avec comme seule bande sonore le thème musical joué au piano qui, tantôt léger et enjoué, anime les moments de complicité et de joie, tantôt plus lent et triste, accompagne les épreuves de la vie. En quelque quatre minutes, le spectateur comprend que mari et femme travaillent ensemble au zoo local où Carl vent des ballons gonflés à hélium, il voit l'harmonie et l'entraide qui fait la force du couple, mais aussi leur incapacité à avoir des enfants et le dévouement de Carl. Les petits accidents et autres tracasseries de la vie quotidienne les forcent, toujours, à repousser le moment de réaliser leur rêve d'enfance : vivre une aventure en Amérique du Sud. Ellie ajuste la cravate de son mari tous les matins et, au fil des cravates, le couple vieillit. Lorsqu'enfin Carl se décide à acheter les billets d'avion pour l'Amérique du Sud, sa chère

⁶³⁴ Cette scène fut par exemple qualifiée de « chef d'oeuvre miniature » (« masterpiece in miniature ») dans Kristian M. Linn, « Balloon Housing », *Fort Worth Weekly* (27 mai 2009) et de « témoignage sublime de la pureté et de la magie du cinéma » (« sublime testimonial to the purity and magic of the cinema ») Dann Gire, « *Up* an animated, action tribute to following your dreams », *Chicago Daily Herald* (27 mai 2009) L'article de Linn est disponible à cette adresse: <https://www.fwweekly.com/2009/05/27/housing-balloon/> (consulté le 23 août 2017). Celui de Gire à cette adresse : https://prev.dailyherald.com/story/?id=296521_ (consulté le 18 juillet 2017).

Ellie tombe malade. La séquence se conclut avec la mort d'Ellie et Carl, abattu, qui rentre seul dans leur maison.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

La vie de Carl et d'Ellie résumée en moins de cinq minutes. *Up* (Pete Docter, 2009)

1. Le mariage 2. Rénovation de la maison 3. La boîte aux lettres 4. Mauvaise nouvelle chez le médecin 5. Un couple de personnes âgées 6. La mort d'Ellie.

Cette scène mérite que l'on s'y attarde parce qu'elle est à l'origine de cette particularité notable du personnage de Carl à laquelle nous faisons allusion plus haut. De manière générale, le personnage âgé, lorsqu'il est protagoniste, a un passé. Sous une forme ou une autre ce passé est amené à resurgir dans la vie « actuelle » du personnage âgé, celle que présente le film. Or ce sont en général des fragments de passé que le spectateur est invité à relever. Parmi les moyens les plus souvent employés pour faire référence au passé du protagoniste, il y a, en premier lieu, les dialogues lorsque, par exemple, le personnage lui-même ou un autre font le récit d'un fait du passé. Le décor

et certains accessoires tels de vieilles photos ou des objets souvenirs peuvent aussi fonctionner comme les signes du passé. Enfin, il nous faut mentionner aussi l'usage de flashbacks, qui permettent la mise en image d'un événement révolu et qui représentent souvent les souvenirs du personnage.

Si l'on prend comme exemple le cas de Walt Kowalski, on remarquera que le passé surgit tout au long du film sous forme d'objet ou de dialogue. On apprend, au détour d'une conversation entre son fils et sa belle-fille, qu'il a été ouvrier au sein d'une usine Ford pendant de longues années et que, par conséquent, il est un fervent patriote, s'insurgeant à la moindre occasion contre l'expansion du commerce de voitures étrangères. Son statut de vétéran de la guerre de Corée est mentionné dès le début par les petits-enfants de Walt qui fouillent dans ses affaires. Par la suite, Thao découvre l'écusson qui orne le briquet du vétéran, ce dernier lui explique alors qu'il a fait partie de la première division de cavalerie, plus tard encore, il utilise son passé de guerrier comme moyen d'intimidation face un gang de jeunes délinquants hmong, et enfin, il donne en héritage sa *Silver Star* à Thao.

Contrairement à Ellie dans *Up*, Dorothy, la femme défunte de Walt, est un personnage qui appartient entièrement au passé du protagoniste. Le spectateur ne dispose que de références et de signes visuels disséminés tout au long du film qui lui permettent, en les combinant, de reconstruire par fragments le personnage de Dorothy. Elle reste une inconnue pour le spectateur et ce n'est qu'au travers des dialogues et de quelques photographies, qu'on peut reconstituer ce qu'elle représentait pour le protagoniste. Ainsi, loin d'être un personnage à part entière, elle est plutôt un élément constitutif du personnage de Walt. À l'image de ce non-personnage, le passé de Walt appartient à une dimension de l'univers diégétique qui requiert du spectateur un double effort d'enregistrement des informations d'une part, et de réagencement de celles-ci, d'autre part. En d'autres termes, le passé de Walt n'est confié au spectateur que par bribes, des fragments de passé disséminés dans le récit qui, en fait, n'existent finalement que comme les *traces* du passé dans le présent diégétique.

About Schmidt propose un traitement narratif du passé différent. Le personnage est présenté au spectateur juste avant qu'il ne fasse l'expérience de deux sorties de rôle majeures : celui d'employé d'une grande entreprise d'assurance et celui de mari. Cette

première scène ne dévoile donc pas beaucoup d'information sur le métier de Warren, et sur son passé dans cette entreprise. Lors du dîner organisé en l'honneur de Schmidt par l'entreprise, le spectateur est amené à en apprendre un peu plus au travers des discours du jeune actif qui le remplace au sein de la société, et d'un vieux collègue qui l'a précédé à la retraite. Néanmoins les personnages du film ne sont jamais des sources fiables. Le remplaçant de Warren, qui dans son discours invitait généreusement ce dernier à passer au bureau afin de faciliter la transition et d'accompagner ses premiers pas dans l'entreprise, lui fait explicitement comprendre que son aide est loin d'être nécessaire et qu'il n'est plus le bienvenu lorsque celui-ci se présente à lui pour lui proposer son aide. Quant à son ancien collègue désormais retraité, Warren découvre plus tard qu'il avait une liaison avec Helen, sa femme, et qu'il lui a donc menti pendant plus de trente ans. Ce manque de fiabilité est caractéristique de presque tous les personnages du film, à commencer par Warren lui-même. La dimension comique du film repose en grande partie sur les divergences entre ce que la caméra montre du voyage qu'entreprend Schmidt et la façon dont il le décrit à Ndugu, son jeune correspondant africain. Ainsi établi comme une source douteuse, Schmidt et ce qu'il raconte de son passé sont sans cesse remis en question par le spectateur.

Le passé de Schmidt nous est donc dévoilé de manière lacunaire et il en va de même pour la présentation du personnage d'Helen que nous découvrons, là encore, à la fin de son existence. La première fois qu'elle apparaît à l'écran, c'est lorsqu'elle accompagne Warren à sa fête de départ, dans la voiture les deux personnages n'échangent pas un mot et elle est, semble-t-il, dans un état d'hébétude, le regard perdu dans le vide et le visage sans expression. Pendant la fête de départ en retraite de Warren, elle prend le rôle de l'épouse silencieuse, souriante et polie. Plus tard, elle reproche à Warren son comportement distant et son manque de convivialité envers son futur gendre. Le lendemain, c'est néanmoins une Helen enjouée qui tente, tant bien que mal, de faire plaisir à Warren avec un petit-déjeuner surprise dans le tout nouveau camping-car, acheté en prévision des nombreux voyages qu'ils pourraient désormais entreprendre. Contrairement à Warren, elle est enthousiaste à l'idée de leur nouvelle vie de retraités, et

trinque à « un tout nouveau chapitre ! »⁶³⁵. C'est ensuite au tour de Warren d'en faire une description dans sa première lettre à Ndugu. Loin d'être flatteur, le portrait qu'il dresse d'Helen, est très ouvertement âgiste puisqu'il débute avec la phrase suivante : « Qui est donc cette vieille femme qui vit dans ma maison ? ». La description qu'il en fait en voix off consiste en fait en une liste de tous les gestes et habitudes de son épouse qui l'agacent, illustrée simultanément par plusieurs plans d'Helen se rendant coupable de tous ces travers que Warren lui reproche. Nous reviendrons sur cet inventaire plus loin, il est suffisant pour l'instant de noter que Helen est présentée au spectateur alors qu'elle fait encore partie de la vie de Schmidt et de son avenir potentiel. Elle meurt à la vingt-cinquième minute, elle n'est donc présente que pendant un tiers du film. Elle reste, pour le spectateur, un personnage quelque peu difficile à cerner, une figure qui n'est caractérisée que par son âge et les stéréotypes qui y sont associés et au travers de ses liens avec le protagoniste.

Revenons-en au passé du protagoniste, qui se dévoile petit à petit au cours de son voyage qui l'amène à revisiter les lieux de son passé. A nouveau, le spectateur n'apprend de son passé que ce que Schmidt en dit, ce ne sont que quelques réflexions du personnage sur des pans de son histoire passée dont lui-même avoue ne pas se souvenir. Il est intéressant de noter que les deux arrêts qu'il fait sur « le chemin des souvenirs » (« *memory lane* ») n'offrent pas beaucoup d'informations sur le passé de Warren ou sur qui il était. Sa maison d'enfance a été remplacée par un magasin de pneus et sa promenade sur le campus de son ancienne université, ne nous apprend qu'une chose : qu'il a un jour fait partie d'une fraternité. Comme la maison de son enfance, le passé et le Warren du passé n'existent pas pour le spectateur, c'est toujours l'impact du passé sur le personnage âgé qui est mis en avant. Le Warren qui nous est présenté est tout aussi différent du Warren non-vieux auquel il est fait allusion dans ces extraits, que ne l'est le magasin de pneus qui se tient désormais à l'endroit où se trouvait sa maison. Ce que le récit dévoile du passé, est à la fois sujet à caution car raconté par une source non-fiable, et vide de substance, puisque ce n'est en fait qu'un outil pour présenter le Warren vieillissant.

⁶³⁵ Helen se réjouit des années à venir : « Here's to a whole new chapter ! » *About Schmidt* (Alexander Payne, 2002).

Dans *Up*, au contraire, le passé ne resurgit pas sous forme de référence, d'indice ou de récit dans le récit. Il est une donnée initiale. La présentation initiale de Carl ne s'appuie pas sur des caractéristiques dues à son âge avancé puisqu'il est enfant lorsqu'on le découvre pour la première fois. En outre, le prologue du film offre une synthèse de la vie de Carl et d'Ellie et le spectateur en est le témoin immédiat. Ce que l'on apprend de son passé n'est pas filtré par le point de vue du personnage, et n'est pas présenté sous forme de flashbacks ou de récits provenant d'une source intra-diégétique. Nul besoin d'intermédiaire pour que ce dernier comprenne, tout au long du film, pourquoi tel ou tel objet a de l'importance pour Carl, pourquoi il est, en tout cas au début de l'aventure, un vieil homme qui n'attend plus rien de la vie, et enfin pourquoi il prend la décision de s'envoler vers le Venezuela dans sa maison aéroportée par des centaines de ballons d'hélium pour y finir ses jours. Les clés du personnage sont livrées au spectateur dès le début, ce qui crée non seulement une impression de familiarité, mais surtout une complicité avec un personnage dont l'âge avancé aurait pu constituer une entrave au processus d'identification. La force de ce prologue est de mettre en perspective la vieillesse du personnage, d'y ajouter une teinte personnelle, de la replacer dans le contexte humain du cours de la vie, en somme, de la rendre substantielle. En cela, le film fait figure d'exception.

Dans le chapitre qu'elle consacre à l'étude de *Up* et *Gran Torino*, Pamela H. Gravagne, ne fait pas mention de ce prologue et assimile la présentation de Carl à celle de Walt. Les deux personnages, selon elle, sont introduits au spectateur comme des archétypes du vieillard irascible, leur valant d'être catégorisés d'emblée comme « vieux », une classe d'individus marginalisée. Or, il nous semble qu'ignorer ainsi tout le prologue qui retrace le passé de Carl, de son enfance à son veuvage, en passant par sa vie de mari dévoué, conduit Gravagne à négliger non seulement l'originalité de ce traitement narratif du vieillir mais aussi à passer à côté du commentaire profondément anti-âgiste auquel donne lieu ce choix narratif, et que nous tenterons de dévoiler ici.

2. LE VIEILLIR-DECLIN

La scène qui suit le prologue présente la nouvelle routine de Carl alors qu'il s'adapte tant bien que mal à son veuvage. Ellie est présente partout, soit au travers des objets qui la

représentent ou lui appartenaient, soit par le vide qu'a créé son absence dans la vie de Carl. La solitude de Carl est représentée d'abord au travers d'images bien connues : dans le lit matrimonial le veuf ne dort que d'un côté, le côté de la défunte, en revanche, reste intouché et à la table du petit déjeuner, il fait face à une chaise vide. Au fur et à mesure, l'absence d'Ellie est dénotée de façon plus personnelle, puisque le spectateur est amené à reconnaître les gestes qui constituaient le quotidien du couple mais que, désormais, Carl effectue seul. Il nettoie par exemple les fenêtres comme il avait l'habitude de le faire avec Ellie, en nettoyant de l'intérieur il l'admirait pendant qu'elle s'occupait du pan extérieur, il dépoussière aussi le rebord de la cheminée où trônent tous les symboles de l'aventure dont ils avaient rêvé toute leur vie. Tout est mis en œuvre pour impliquer le spectateur dans la reconnaissance de ces motifs du passé afin de faire naître un sentiment de familiarité et de compassion pour le protagoniste. Ce procédé qui consiste à engager le spectateur en établissant une connivence avec le héros n'est certes pas nouveau, ni rare ; nous tenterons néanmoins de démontrer qu'il est ici un outil essentiel dans la critique de l'âgisme qu'offre le film.

En fait, tout ce préambule fonctionne comme une illustration des stéréotypes associés à l'idéologie du vieillir-déclin. La séquence, qui dure un peu moins de deux minutes, est accompagnée d'une version orchestrale du célèbre morceau de Bizet, « L'amour est un oiseau rebelle » tiré de l'opéra *Carmen*. Le morceau dont le rythme de base est régulier et répétitif souligne le rituel auquel s'adonne le personnage ainsi que l'exécution mécanique de ces gestes du quotidien et, simultanément, les teinte d'une pointe d'ironie alors que devient de plus en plus évidente l'opposition entre image et son, alors qu'à l'écran s'effectuent des actions bien moins spectaculaires que ne le laisse entendre les dynamiques sonores de la *Habanera* qui va crescendo. Le grand final de cet interlude advient lorsque Carl, enfin prêt à sortir, passe le pas de sa porte d'entrée, fait mine de s'avancer pour quitter sa maison, mais ne fait finalement que quelques pas pour s'asseoir sur la chaise qui l'attend sous le porche.

Il convient de mentionner ici un plan en particulier qui, à lui seul, matérialise à l'écran l'idéologie du déclin. Il s'agit d'un plan moyen fixe d'environ trente secondes qui se compose d'un escalier vu de profil, et dont la rampe, qui sert de ligne directrice, opère une division du cadre dans sa diagonale. Le haut de l'escalier se trouve dans le coin supérieur à droite. Pendant quelques secondes, rien ne se passe à l'écran et c'est la bande sonore qui annonce l'arrivée dans le champ de notre héros. Au rythme invariable de la *Habanera* s'ajoute le bruit subtil d'un moteur électrique qui provient, le spectateur le comprend immédiatement, du

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Carl assis sur son monte-escalier. *Up* (Pete Docter, 2009)

monte-escalier qui va progressivement et très lentement transporter Carl d'un étage à l'autre, et donc d'un coin du cadre à l'autre.

Plusieurs éléments entrent en jeu dans la création de cette image humoristique de la personne âgée et, à nouveau, l'étude sur le rire proposée par Bergson offre quelques clés d'analyse du procédé comique à l'œuvre dans ce plan. Dans le premier chapitre de son essai, le philosophe s'emploie à étudier le comique de forme et de mouvement. Il suggère qu'à l'origine de ce comique, on trouve un effet qui déclenche le rire et qu'il résume simplement par la formule suivante : « du mécanique plaqué sur du vivant »⁶³⁶. Pour Bergson, le comique naît généralement « d'une substitution quelconque de l'artificiel au naturel » et, plus précisément, on rit, selon lui, de voir la nature ou le vivant transformé en ou par le mécanique, on rit aussi d'y voir « plaqué » un automatisme ou la raideur de la machine. Notre exemple se prête parfaitement à cette analyse. Nous avons mentionné déjà le bruit léger, monocorde et traînant du moteur ainsi que la lenteur et la régularité du mouvement, des éléments importants qui, d'emblée, font de la machine le « centre de contrôle » de l'action. Il faut noter aussi la force comique de ce passage dans le champ, qui provient en grande partie du fait que la caméra n'en capte qu'un segment,

⁶³⁶ Bergson, *op. cit.*

puisque ne sont montrés ni le moment initial ni l'arrivée finale du mouvement, par conséquent la durée de ce « voyage » d'un étage à l'autre est laissée à l'imagination du spectateur. L'objet mécanique apparaît alors comme une entité existant presque indépendamment de l'humain et qui impose à ce dernier sa raideur et sa régularité monotone de machine.

L'humain justement, n'est plus la source de « la mobilité de la vie⁶³⁷ », pour reprendre les termes de Bergson, le corps vivant est transformé en objet automatisé. Notons par exemple le visage impassible de Carl, qui contenu dans ce fauteuil mouvant, reste pratiquement immobile du début à la fin du plan. Mais surtout, il faut souligner le ballonnement à peine perceptible que subit le corps transporté sous l'effet de la motorisation de la chaise. L'humain est intégré à la machine et soumis à elle. Carl, qui regarde droit devant lui, semble prendre le spectateur à témoin, il paraît lui-même ennuyé par le temps que prend cette descente, mais s'y est habitué ou résigné. Il n'est pas surpris non plus lorsque la descente est interrompue par un dysfonctionnement mécanique. Sans sourciller, le visage toujours aussi renfrogné, il donne un léger coup sur l'accoudoir, ce qui fait repartir le monte-escalier. Ainsi, c'est bien cette impression d'une chorégraphie répétée tous les matins, d'un rythme ralenti imposé et d'un corps tributaire du mécanique qui créent l'effet comique de ce plan.

Le vieillir-déclin est aussi la source du comique dans *About Schmidt*. Toujours fondée sur ce fossé entre les événements décrits à l'écran et ce que Warren narre dans ses lettres, la dimension comique du personnage sert à mettre en évidence la marque profonde sur la société et le personnage lui-même de l'idéologie du déclin. Deux semaines après la mort d'Helen, par exemple, et après qu'il a eu une révélation sur l'importance de profiter pleinement des années qui lui restent à vivre, on retrouve le personnage dans un état de complète apathie, décoiffé et habillé d'un pyjama sale et d'un peignoir, traînant les pieds d'une pièce à l'autre à la recherche de nourriture. Bien que dans sa lettre à Ndugu, il se vante de garder la maison dans un état impeccable, les images dénoncent ce mensonge, puisque les pièces qu'il parcourt sont encombrées de déchets et de restes de nourriture. Les placards et le réfrigérateur, en revanche, sont vides. Sans

⁶³⁷ Bergson, *op. cit.*,

prendre la peine de s'habiller, Warren monte dans son camping-car et se rend au supermarché pour faire le plein de plats préparés, et de produits congelés. Le soir, seul dans sa chambre, il se languit de son Helen, et pour une fois, les mots de Warren correspondent aux images.

Le personnage de Warren lui-même se caractérise par un certain âgisme. Dans sa première lettre à Ndugu, Warren tente de se présenter. L'ordre dans lequel il donne ses informations est significatif et révélateur d'une sorte de spontanéité candide. Après avoir donné son nom et la ville où il réside, il mentionne immédiatement son frère qui vit en Virginie et qui, c'est là le seul détail qu'il estime devoir mentionner, a perdu une jambe à cause du diabète. Le spectateur, ayant pris connaissance de l'âge et de la situation de Ndugu, est amené à noter d'emblée un décalage entre ce que raconte Warren et ce que nous savons de son destinataire. Warren n'a manifestement pas conscience du fait qu'un jeune Africain de six ans qui vit dans la pauvreté ignore probablement ce qu'est le diabète et est certainement incapable de comprendre comment il est possible que cela puisse coûter sa jambe à quelqu'un⁶³⁸. C'est le même type de décalage que l'on retrouve dans quelques autres commentaires ethnocentriques que Schmidt sème çà et là dans les lettres suivantes.

Après cette digression quelque peu malvenue, Schmidt reprend sa présentation de lui-même et, après avoir donné son âge, 66 ans, évoque sa retraite très récente et ses fonctions au sein de son ancienne entreprise avant de se perdre à nouveau, cette fois-ci dans une diatribe contre son jeune remplaçant⁶³⁹. Après ce passage sur sa retraite, il évoque plus précisément son âge et ce qu'il y associe :

⁶³⁸ Sally Chivers dans *Sylvering Screen*, offre une interprétation différente de cette première lettre à Ndugu, interprétation qui nous semble erronée à plusieurs égards. Elle voit dans cette mention de l'amputation du frère de Schmidt le signe de l'âgisme du protagoniste car, dit-elle, il la mentionne immédiatement après avoir donné son âge, ce qui montre selon elle que le personnage associe la vieillesse à l'invalidité physique. Or, Schmidt ne mentionne son âge qu'après avoir parlé de son frère et ne lie pas les deux informations. Si nous ne contestons pas que le personnage est âgiste, il nous semble que ce n'est pas là l'exemple qui illustre cette caractéristique du personnage. Cf. Chivers, *op. cit.*, 125.

⁶³⁹ A nouveau l'analyse que propose Sally Chivers nous semble être contestable. Selon elle Schmidt après avoir violemment critiqué son successeur au sein de l'entreprise, décide de barrer ce passage dans la lettre, estimant qu'il n'est pas important. Or on voit bien que Schmidt ne barre que l'expression « *cocky bastards* » car une fois calmé, il se rend compte que ce type de langage n'est pas approprié pour un jeune garçon de six ans. Chivers, *op. cit.*, 126.

Bref, soixante-six ans, ça doit sembler assez vieux pour un jeune homme comme toi et pour être honnête, ça me semble être assez vieux à moi aussi. Parce que quand je me regarde dans le miroir et que je vois les rides au coin de mes yeux, la peau lâche de mon cou, et les poils qui poussent dans mes oreilles, et les veines sur mes chevilles, je n'arrive pas à croire que c'est vraiment moi. ⁶⁴⁰

A nouveau les images accompagnent le récit de Schmidt. A travers une succession de très gros plans ces manifestations du vieillir, explicitement présentées comme indésirables, sont exposées à l'écran. Warren, se montre ici marqué par l'idéologie du déclin, incapable qu'il est de voir le vieillir autrement que par association avec ces détails physiques. On retrouve ici ce que dénonçait Margaret Gullette, à savoir cette tendance à réduire le vieillir à ses effets sur le corps, effets qu'on nous a entraîné à percevoir de manière négative et qui constituent les aspects par lesquels est défini presque exclusivement le corps vieillissant. Signalons aussi, que toute cette liste des traces du vieillissement se cantonne aux effets visibles du vieillir, ceux qui impactent l'apparence. Et cette apparence, nous dit Schmidt, n'est pas celle à laquelle il s'identifie. Voici le deuxième point qui fait du personnage une victime de l'idéologie du déclin : la confession d'une non-reconnaissance du corps âgé. Schmidt se dissocie du corps qu'il voit dans la glace et qu'il perçoit comme une sorte de non-moi, à la frontière entre le pathétique et le monstrueux, un corps qu'il doit se forcer à accepter comme étant le sien. Ce court passage dans le film fonctionne comme une parfaite illustration de l'idéologie du déclin : le discours de Schmidt accompagné des images en très gros plan, sont révélateurs de ce mouvement de resserrage que l'idéologie du déclin nous force à opérer. Le cadrage très serré que choisit Payne fait écho à la mise au point péjorative dont se nourrit l'idéologie du déclin, une mise au point qui, à l'image de ces très gros plans, fragmente le vieillir, en isole quelques caractéristiques préalablement établies comme négatives, et relègue tout le reste au hors-champ.

Un autre aspect du vieillir stéréotypé repose sur l'apparence et le comportement de Schmidt. Le film joue sur le décalage entre le personnage de Schmidt et le personnage public de Jack Nicholson. Les critiques furent nombreux à souligner l'originalité de ce

⁶⁴⁰ Warren: « Anyway, 66 must sound pretty old to a young fellow like yourself, the truth is, it sounds pretty old to me too. Because when I look in the mirror, and see the wrinkles around my eyes, and the sagging skin on my neck, and the hair in my ears, and the veins on my ankles, I can't believe it's really me ». (*About Schmidt*, Alexander Payne, 2000).

rôle dans la carrière du Nicholson vieillissant, plus souvent amené à jouer soit les maniaques aux rictus glaçants, soit une version fictive de son personnage public, comme c'est le cas par exemple dans *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003). Il faut dire que jusque vers la fin des années 2000, Nicholson est toujours un habitué des tabloïds qui l'affichent inmanquablement, tantôt à la sortie d'un club, tantôt sur un yacht, au bras d'une ou de plusieurs jeunes femmes. On trouve dans ces clichés toute une iconographie du playboy vieillissant, le costume noir, le cigare, les lunettes de soleil, les cheveux coiffés vers l'arrière et, toujours, ce sourire charmeur qui lui valut un succès notoire auprès des femmes.

Nicholson a incarné jusqu'à récemment⁶⁴¹ le privilège du vieillir au masculin, qui plus est blanc et riche. Dans *About Schmidt*, le public se voit présenté une version nouvelle de Nicholson. Le sourire ravageur se fait rare ou se teinte de tendresse lorsqu'il est généré par la vue ou la pensée de sa fille, et le style du personnage est celui du sexagénaire américain moyen. Des pulls tricotés marrons ou gris et un imperméable beige remplacent les costumes noirs ou les chemises à demie ouvertes dans lesquels on a l'habitude de voir

Image retirée car soumise
à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.

A gauche : Jack Nicholson au bras de Lara Flynn Boyle (de 33 ans sa cadette) en 2002 à la première du film *About Schmidt*. A droite : le personnage de Warren Schmidt. (*About Schmidt*).

⁶⁴¹ Dans une interview qu'il a accordée au journal en ligne *Daily MailOnline* en janvier 2011, Jack Nicholson, alors âgé de 73 ans, a avoué que son vieillissement a eu un impact négatif sur son pouvoir de séduction et l'a forcé à changer son style de vie. Louise Gannon, « 'I used to feel irresistible to women. Not any more!': The melancholy confessions of Jack Nicholson », *Daily MailOnline* (31 janvier 2011). L'article est accessible à cette adresse : <http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1350653/Jack-Nicholson-I-used-feel-irresistible-women-Not-more.html> (consulté le 18 mai 2017).

Nicholson, aux lunettes de soleil sont substituées des lunettes de lecture et les cheveux de l'acteur, non plus gominés en arrière, sont plaqués sur le côté ou cachés par un béret. Les vêtements du personnage permettent à nouveau s'associer le vieillir au démodé.

Peut-être la réelle différence entre Warren et les deux autres personnages âgés que nous étudions ici, Carl et Walt, est la lenteur de sa progression. Plusieurs critiques sont arrivés, au terme de leur étude du film, à la même conclusion quelque peu pessimiste. Pour Gabrielle Mueller, qui s'est intéressée à la représentation cinématographique du retraité en voyage, « de courts moments potentiellement optimistes, même ambigus, sont totalement absents de *About Schmidt* »⁶⁴² et nombreux sont ceux qui ont souligné que le voyage de Schmidt, se termine exactement là où il a commencé, remettant ainsi en cause la notion même de progression. Nous reviendrons un plus tard sur la scène finale qui constitue selon nous la preuve qu'on trouve dans *About Schmidt* une réelle progression du personnage âgé. Néanmoins, il est vrai, nous semble-t-il, que c'est un vieillir assez négatif et stéréotypé qui caractérise le personnage de Schmidt presque tout au long du film.

Si l'on s'intéresse de plus près à la façon dont le vieillir est présenté dans le film, on s'aperçoit que le déclin physique n'est pas ce qui caractérise le personnage. Mis à part un torticolis à la suite d'une nuit passée sur un matelas à eau et très certainement dû aussi à sa réticence à l'idée de marier sa fille à un homme qu'il n'approuve pas, le corps de Schmidt n'est pas présenté comme un corps diminué par l'âge. C'est sur le plan du comportement de Schmidt, que l'on décèle les aspects négatifs du vieillir. En réalité, ce que Payne dépeint ici c'est le vieillir inadéquat et agaçant. Comme nous l'avons vu lorsque nous évoquions les personnages âgés secondaires dans les comédies romantiques, l'un des stéréotypes récurrents qui caractérise la vieillesse irritante, consiste à présenter le personnage âgé comme intrusif, s'ingérant, sans y être invité, dans les affaires personnelles d'autrui. Schmidt, désormais à la retraite et veuf de surcroît, se fait une mission de stopper le mariage de sa fille. Bien qu'il n'ait jamais approuvé cette union,

⁶⁴² « Almost thirty years later, small potentially optimistic moments, however ambiguous, are completely missing from *About Schmidt* ». Gabrielle Mueller, « The Aged Traveler : Cinematic Representations of Post-Retirement Masculinity », dans Heike Hartung et Roberta Maierhofer, *Narratives of Life : Mediating Age* (Münster : LIT Verlag, 2009) : 161.

ce n'est que lorsqu'il est dépourvu des rôles sociaux qui le définissaient auparavant, celui d'homme actif et de mari, que Schmidt décide d'intervenir dans la vie de sa fille. Cette dernière le lui fait d'ailleurs remarquer et Schmidt, face à la détermination de sa fille, finit par se résigner. Tout comme bon nombre de ses projets, celui-ci se solde donc par un échec, et on touche ici à l'autre aspect du vieillir négatif qui caractérise Schmidt, ce que nous avons choisi d'appeler le « vieillir inadéquat ».

En effet, Schmidt est en constant décalage avec le monde qui l'entoure, ce qui lui vaut d'être incapable de mener à bien ce qu'il entreprend. Alexander Payne a d'ailleurs souligné, dans une interview datant de 2003, qu'il trouvait un trait commun à tous ses personnages : « une sorte de malaise » avec le monde⁶⁴³. Warren, loin de faire exception à la règle, en est un exemple parlant. Tout au long du film, il se lance dans une succession de démarches, chacune soit prématurément avortée, soit conduisant à un résultat décevant. A cet égard, la nuit que Warren passe sur le matelas à eau, offre une métaphore évocatrice pour cette relation entre le personnage et le monde. Comme il monte sur le lit, avec réticence et caution, il s'élance à la découverte de sa vie de retraité veuf. Comme son corps âgé qui se crispe dans les remous du matelas, il reste rigidement opposé au changement et son incapacité à s'abandonner aux ballotements du lit reflète son refus de s'écarter de ce qu'il connaît. On retrouve ici le décalage que nous évoquions entre le héros du récit initiatique et le monde dans lequel il doit trouver sa place. Comme Carl et Walt au début de leurs histoires, Warren évolue dans le monde comme à contre-courant, à la différence que lui, contrairement aux deux autres, ne tire de ses épreuves que de très modestes leçons. Nous reviendrons sur les différentes progressions de chacun un peu plus tard, mais tout d'abord, continuons notre exploration du vieillir-déclin tel qu'il est représenté dans ces films.

Le vieillir-déclin tel qu'il se caractérise dans *Gran Torino*, est de l'ordre du « vieillir inconvenant » et le spectateur est très rapidement amené à identifier Walt au stéréotype du « vieil acariâtre ». En effet, au début du film, la caractérisation du personnage repose

⁶⁴³ « I find this certain unease my characters have with the world – they find themselves uncomfortable with the world into which they're born ». Alexander Payne interviewé dans : Walter Chaw, « *About Schmidt* Director Alexander Payne Does Have Something Interesting to Say », *Film Freak Central* (8 juin 2003), reproduit dans Julie R. Levinson (éd), *Alexander Payne : Interviews* (Jackson (MS) : University Press of Mississippi, 2014).

sur tout un réseau de préjugés facilement reconnaissables. Walt n'a que faire, par exemple, du politiquement correct : il grogne et crache, boit et fume seul sur le perron de sa maison tout en se plaignant de ses voisins, et s'exprime dans un langage grossier dont les formules de politesse sont absentes mais où les insultes, en revanche, sont récurrentes. Il est aussi ouvertement raciste, surtout envers la communauté asiatique qui lui rappelle ses ennemis et ses victimes durant la guerre de Corée. Et, à nouveau, son langage reflète son état d'esprit, puisqu' il a recours, tout au long du film et jusque dans son testament, à une multitude de plaisanteries et d'insultes racistes. C'est l'image très répandue, et que nous évoquions dans la première partie, de la personne âgée incapable d'adopter les règles de décence que dicte la société moderne.

Il incarne aussi une masculinité et un patriotisme qui semblent appartenir à un autre temps. Dans son étude du film, Sally Chivers montre le lien étroit entre le type de masculinité bourrue dont fait preuve le personnage et l'identité américaine qu'il revendique⁶⁴⁴. Elle cite notamment la scène où Walt décide d'initier Thao, le jeune Hmong qu'il a pris sous son aile, au parler masculin. Selon la leçon dispensée par Walt, parler comme homme requiert l'utilisation d'un vocabulaire vulgaire, de termes injurieux et racistes, et se doit de ne traiter que de sujets « masculins ». Il s'agit, explique Walt, de rouspéter, toujours en des termes grossiers, et de se plaindre de trois grands problèmes dans la vie de l'homme américain : sa voiture et le coût des réparations qu'elle nécessite, sa femme et ses jérémiades, et son travail. Chivers insiste aussi sur l'importance de la maison, comme symbole de réussite et d'américanité⁶⁴⁵. La formation du jeune Thao passe par l'apprentissage du bricolage, puis de la réparation et de la tenue d'une maison, et finalement de la construction en bâtiment. Elle se conclut néanmoins avec l'héritage de la Gran Torino, là encore un symbole du patriotisme de Walt. Ainsi, pendant le premier tiers du film, le personnage s'inscrit directement dans la lignée du « grand-père raciste » que nous évoquions dans notre partie précédente. Il est une sorte d'amalgame de plusieurs préjugés qui perpétuent l'idée selon laquelle la personne âgée est inévitablement réactionnaire, nostalgique « du bon vieux temps », et méprisant des jeunes et de la société moderne.

⁶⁴⁴ Chivers, *op. cit.*, 116.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, 120.

Plusieurs exemples de la vieillesse stéréotypée que nous évoquions dans notre première partie sont aussi présents dans le court segment qui présente la vie quotidienne de Carl au début de *Up*. A ce stade du film, il est le digne représentant du vieillir négatif : le monte-escalier, par exemple, fait allusion au corps diminué, incapable d'effectuer de simples actions de la vie de tous les jours et dépendant d'une machine pour se déplacer. Le ménage journalier auquel il s'adonne religieusement suggère une routine stricte dont il serait réticent à s'écarter, on retrouve ici l'idée selon laquelle les personnes âgées sont dépourvues de toute capacité d'adaptation, terrifiées qu'elles seraient par la notion de changement. Les multiples verrous qui ornent sa porte d'entrée, et qu'il doit ouvrir, l'un après l'autre, pour pouvoir sortir de sa maison, sont les signes de son retrait du monde et de son isolement volontaire. Enfin, le fait de s'asseoir sur son porche pour observer le monde extérieur constitue l'aboutissement de toute cette préparation et, semble-t-il, l'activité principale de sa journée et fait référence à la vie oisive et monotone que l'on prête généralement aux retraités. S'ajoute à tout cela son apparence de vieil homme grincheux et bourru ainsi que son caractère têtu et récalcitrant qui lui vaudront ses premiers ennuis.

Le porche est un espace de l'entre-deux qui représente, au début de *Up* mais aussi de *Gran Torino*, le territoire du personnage âgé. C'est le lieu du vieillir-déclin, la zone de confort d'où doit être tiré le héros. Espace liminal par excellence, il est à la fois coupé du monde et ouvert sur lui, il appartient simultanément à la sphère privée et à la sphère publique⁶⁴⁶, il est à la fois le poste d'observation de l'individu âgé et la vitrine qui l'expose. Les deux personnages lorsqu'ils sont présentés comme prisonniers de l'idéologie du déclin, trônent sur leur fauteuil, observent le monde qui les entoure et qu'ils désapprouvent ouvertement, et en réfèrent à une oreille attentive et silencieuse ; Carl se confie à Ellie, tandis que Walt s'adresse à Daisy, son labrador. Lorsque la voisine adolescente de Walt fait un pas vers le vieil homme en s'engageant dans cet espace de

⁶⁴⁶ Sue Bridwell Beckham, « The American Front Porch : Women's Liminal Space » dans Marilyn Ferris Motz et Pat Browne (éd.) *Making the American Home : Middle-class Women and Domestic Material Culture 1840-1940* (Bowling Green (KY) : Bowling Green University Popular Press, 1988) : 69 – 89. L'auteure examine le rôle qu'a joué le porche dans la littérature américaine, comme espace transitionnel, à la croisée du privé et du public, un lieu qui permettait aux femmes de déjouer les normes sociales qui les isolaient à l'intérieur du domaine domestique.

quasi-réclusion pour l'inviter à un repas de famille chez elle, celui-ci lui avoue ne pas s'être nourri et se rend compte qu'il a vidé la glacière pleine de canettes de bières.

C'est l'espace où se cristallisent toutes les frustrations des personnages et d'où ils revendiquent aussi leur résistance au monde. En effet, après qu'on ait tenté de voler sa Gran Torino, Walt la nettoie et l'expose de manière ostentatoire dans l'allée de sa maison. Et, du haut de son porche, il provoque le voisinage ainsi que, espère-t-il, le potentiel voleur, en fumant fièrement ses

cigarettes tout en gardant un œil narquois sur sa voiture si convoitée.

Carl mène, lui aussi, son combat contre le monde depuis son porche.

Il faut expliquer ici la situation de Carl à ce stade de l'histoire. La

petite maison où il a rencontré Ellie

lorsqu'ils étaient encore enfants et où ils ont passé toute leur vie ensemble est, au début de l'histoire, la cible de promoteurs immobiliers qui désirent racheter à Carl sa propriété. Les alentours de la maison ont déjà été réduits à un grand chantier, il ne reste plus que la maison de Carl qu'il s'acharne à défendre contre les assauts de ces hommes en costume et lunettes noires. Carl est connu des ouvriers qui tentent de se faire les intermédiaires de la transaction. Mais notre héros n'est pas prêt à négocier ce qui représente tout ce qui lui reste de sa défunte épouse et de sa vie passée. Sa présence quotidienne sur le porche sert de constant rappel à ces ennemis qu'il n'est pas prêt à lâcher prise.

Le spectateur est inévitablement du côté de Carl. A nouveau, le prologue que nous mentionnions plus tôt a son importance. En effet, c'est bien parce qu'il a été le témoin du passé de Carl et qu'il a vu l'importance de la maison comme symbole de l'histoire d'amour qu'il a vécue avec Ellie, que le spectateur est pris à parti. Lorsque Carl est confronté au contremaître qui lui propose le double du prix pour sa maison, il réplique en envoyant une rafale au visage de son interlocuteur à l'aide de son souffleur à feuilles mortes mais sans rajouter plus d'explications. S'instaure ainsi à nouveau cette connivence entre le héros et le spectateur, puisque ce dernier est « dans la confiance », il a été conditionné par le prologue pour partager le point de vue de Carl.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

*La maison de Carl, dernier vestige de sa vie passée.
Up (Pete Docter, 2009)*

Lorsque quelques scènes plus tard un ouvrier fait tomber la boîte aux lettres qu'Ellie et lui avaient fabriquée au moment de leur emménagement, c'en est trop pour Carl qui se précipite afin d'aller réparer les dégâts. L'ouvrier, désolé d'avoir cassé la boîte aux lettres et soucieux de la remettre en place insiste un peu trop longuement alors que le vieil homme le somme plusieurs fois de lâcher prise. Finalement, dans un élan de panique mêlée d'agacement, Carl donne un coup de canne à l'ouvrier, le blessant à la tête. Il se rend compte immédiatement de la situation et de tous les témoins qui l'ont vu faire. Alors que tous les regards sont tournés vers lui, il court sans mot dire et sa boîte aux lettres sous le bras se réfugie dans sa maison. De la fenêtre il aperçoit le promoteur satisfait qui, d'une main lentement posée sur la palissade de la maison, lui signifie qu'il a trouvé, enfin, le moyen de s'octroyer la propriété.

Ces scènes qui opposent Carl au reste du monde suggèrent que s'est creusé un fossé entre la personne âgée et la société moderne. Carl est incapable de comprendre ou d'accepter le changement, il est perçu par les promoteurs et les ouvriers comme un vieil homme têtu et bougon, réfractaire à toute collaboration et fermé à toute éventualité⁶⁴⁷. Dans ces scènes le spectateur est mis dans une position ambivalente qui le force à se distancier temporairement de son impression première du personnage de Carl, et de son inclination pour lui, pour adopter, l'espace d'un instant, la vision extérieure des autres personnages.

La figure du vieil homme acariâtre en proie à une irritabilité extrême et potentiellement agressif n'est pas nouvelle. L'historienne Carole Haber note que cette image négative de l'homme âgé est répandue depuis qu'elle est apparue dans la littérature scientifique consacrée à la vieillesse de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le corps médical dont les recherches avaient prouvé l'inutilité de l'homme âgé de par sa dégénérescence physique et mentale, en avait conclu qu'il était à la fois incapable de vivre dans le présent, de moins en moins conscient et soucieux du monde qui l'entourait et, que par conséquent, il était un être égoïste et pervers. L'homme âgé constitua dès lors

⁶⁴⁷ Il convient de souligner que si le promoteur est une figure extrêmement négative qui d'ailleurs est caractérisée de manière très impersonnelle (lunettes noires, costume noir, traits émaciés, pas une ligne de dialogue), les ouvriers, en revanche sont des personnages relativement aimables. Néanmoins, les relations entre eux et Carl semblent être vouées à l'échec.

une menace⁶⁴⁸. Il est tentant de mentionner au passage le personnage d'Ebenezer Scrooge, protagoniste du célèbre conte de Noël que Charles Dickens écrivit en 1843⁶⁴⁹, et qui a cristallisé dans l'inconscient collectif cette association entre l'homme âgé et la méchanceté⁶⁵⁰. Il convient de mentionner ici le personnage de Walt, que l'on pourrait sans mal considérer comme un descendant direct de Scrooge. Il existe pourtant une différence notable entre Carl et Walt, différence qui repose sur le traitement narratif des deux histoires et plus précisément sur le prologue qui sert de préambule à la présentation du personnage âgé dans *Up*. Le caractère irritable et agressif de Walt est un trait intrinsèque du personnage qui ne s'explique, semble-t-il, que par son âge. Ce n'est pas le cas du personnage de Carl.

L'image de Carl que projettent les regards effarés des badauds, témoins de l'acte violent qu'il a perpétré, est donc une image familière que le spectateur n'a aucun mal à reconnaître. C'est là que le prologue prend toute son importance, puisqu'il met en évidence la différence entre la réaction de ces personnages et le regard du spectateur, que l'on pourrait résumer simplement ainsi : les badauds voient le vieil homme, tandis que le spectateur voit la personne. Paradoxalement, Gravagne insiste sur l'importance de replacer la vieillesse dans le parcours plus large de la vie, pour éviter « aux problèmes associés au vieillir d'être vus comme naturels plutôt que politiques, et [d']encourager des solutions qui discriminent et excluent les personnes âgées »⁶⁵¹, mais sans mentionner pour autant le prologue de *Up* qui, selon nous, sert justement cette fonction narrative. En somme, le prologue fonctionne comme un garde-fou contre l'âgisme potentiel du spectateur. Les défenseurs d'une conception nouvelle du vieillir soulignent, nous l'avons vu, le pouvoir négatif des préjugés qui forgent le regard que pose la société sur les personnes âgées. Un regard qui, lorsqu'il se pose sur le sujet vieillissant, se trouve semble-t-il obnubilé, presque'intoxiqué, par le vieillir de l'autre, et par là-même rendu incapable

⁶⁴⁸ Haber, *op. cit.*, 76.

⁶⁴⁹ Charles Dickens, *A Christmas Carol in Prose, Being a Ghost-Story of Christmas* (London: Chapman and Hall, 1843).

⁶⁵⁰ Notons que le conte de Dickens fit l'objet d'une adaptation à l'écran en 2009 : *A Christmas Carol*, réalisé par Robert Zemeckis.

⁶⁵¹ « By abstracting old age from its context within a whole life and from its connection to lives of other ages, an abstraction that often manifests itself in ageist behavior similar to the kind that both Walt and Carl experience, mapping life allows the problems associated with aging to be seen as natural rather than political and encourages solutions that other and exclude the old ». Gravagne, *op. cit.*, 52.

d'envisager cet autre différemment que par sa vieillesse. Ce voile trompeur, le regard du spectateur semble ici en être libéré. Nous disions plus haut que le prologue rendait la vieillesse à la fois personnelle et substantielle, il semblerait que dans le même temps, il en fasse paradoxalement une caractéristique *parmi tant d'autres* et non pas le filtre au travers duquel tous les comportements, actions et réactions du personnage seront envisagés.

Carl est finalement condamné à quitter sa maison pour s'installer dans un village de retraités appelé *Shady Oaks*. L'injustice de la situation n'échappe pas au spectateur, ni d'ailleurs à la policière chargée de le ramener à son domicile qui dit « Désolée M. Fredriksen, vous n'avez pas l'air d'être un danger public, si vous voulez mon avis »⁶⁵². Résigné, Carl est en passe de compléter son passage au vieillir-déclin. Cependant, l'envie d'aventure qui l'habite depuis l'enfance et le désir de faire honneur à la promesse qu'il avait faite à Ellie, le motive à trouver les ressources nécessaires pour se sortir de cette situation. Il s'agit désormais de nous pencher sur la transition du personnage vers un « vieillir nouveau ».

3. LE DEPART

Comme nous l'évoquions plus haut, le plan de Carl consiste à faire décoller sa maison grâce à des ballons gonflés à l'hélium, pour s'envoler vers l'endroit qu'Ellie et lui s'étaient promis d'explorer : le sommet de la falaise des chutes du paradis. Le décollage se fait sous les yeux effarés des deux jeunes hommes envoyés par le village de retraités. En quelques secondes, ces derniers, qui s'étaient présentés à Carl, illustrent deux exemples d'âgisme bien connus. Le premier s'adresse à Carl sur ton faussement enjoué et quelque peu infantilisant, pendant que le deuxième projette sur Carl sa propre vision de l'âge qui se révèle être conditionnée par l'idéologie du déclin. En effet, lorsque Carl demande un instant de solitude pour dire au revoir à sa maison, le personnage, lui tournant le dos, remarque avec condescendance : « Typique, c'est probablement qu'il doit aller aux toilettes pour la énième fois aujourd'hui »⁶⁵³. Quoi qu'il fasse, Carl est prisonnier du

⁶⁵² « Sorry Mr. Fredriksen, you don't seem like a public menace to me ». *Up* (Pete Docter, 2009).

⁶⁵³ A-J: « That's typical, he's probably going to the bathroom for the eightieth time ». (*Up*, Pete Docter, 2009).

regard des autres, de leur insensibilité à son égard et des projections de l'idéologie du déclin sur sa personne.

Il en va de même pour Walt et Warren, nos trois héros se trouvent tous confrontés à des personnages qui se caractérisent par des comportements âgistes. On se souvient du jeune remplaçant de Warren qui s'impatiente de sa présence et de sa proposition d'aide, pour finalement lui signifier sans subtilité qu'il est désormais inutile au bien de l'entreprise. Dans le cas de Walt, les personnages âgistes sont récurrents puisque ce sont les membres de sa propre famille. On se souvient notamment de ce plan que nous avons observé dans le chapitre précédent, où, lors de l'enterrement de la femme du héros, le positionnement des différents personnages dans les rangs de l'église formait une ligne de séparation évidente entre Walt et le reste de sa famille. Comme l'a souligné Pamela Gravagne, l'aliénation familiale de Walt est expliquée au spectateur dès le tout début du film lorsque ses deux fils discutent à voix basse de l'avenir de leur père. Gravagne, le souligne, ces personnages s'adonnent là à une pratique âgiste commune et « naturalisée » qui consiste à caractériser le parent âgé comme un problème et à l'exclure de la conversation qui concerne son avenir personnel. Les petits-enfants de Walt sont aussi déconnectés de leur grand-père, et ne sont que très rarement à l'écran. Seule sa petite-fille adolescente s'essaye à converser avec lui lors de la veillée funéraire. La conversation tourne court lorsque Walt comprend que le seul intérêt qu'elle trouve à cette relation est d'ordre matériel. Elle avait remarqué la Gran Torino dans le garage, et se demandait ce que Walt allait bien pouvoir en faire une fois qu'il serait mort. L'adolescente réduit ainsi le vieil homme à l'héritage qu'il laissera derrière lui. Walt lui signifie son mépris en crachant et met fin à la conversation en la quittant sans un mot.

Gravagne ne manque pas de citer aussi la scène qui révèle de manière plus évidente encore le profond âgisme avec lequel le fils de Walt et sa femme envisagent le personnage et son avenir. Le jour de son anniversaire, ce dernier se voit offrir une pince télescopique censée lui permettre de se procurer ce qu'il désire sans trop d'effort ou de mouvement et un téléphone aux touches extra-larges. Ces deux présents révèlent ce à quoi l'idéologie du déclin réduit le vieillir : la diminution physique, la passivité et la dépendance de la personne âgée. Le spectateur voit, tout comme Walt, l'absurdité de ces cadeaux puisqu'il a été témoin de plusieurs scènes où le personnage a fait preuve de force

physique, d'indépendance et de courage, comme par exemple lorsqu'il a empêché le vol de sa Gran Torino, sauvé sa jeune voisine d'une agression, ou forcé un groupe de délinquants à quitter sa propriété privée. S'ajoute à cela une dimension extra-diégétique qu'apporte la personnalité publique de Clint Eastwood, la star, toujours marquée par son passé de cowboy ou d'agent de police, et qui reste dans l'imaginaire collectif, un symbole hollywoodien de la force masculine. Comme l'a expliqué Edgar Morin, la star est le résultat d'un phénomène d'« interpénétration » entre les personnages et l'interprète qui les incarne. Les qualités de l'acteur sont mises au service du héros et celles du héros nourrissent l'image publique de l'acteur. Ainsi, le répertoire des personnages qu'a interprétés Eastwood, ainsi que la présentation qui est faite du personnage de Walt, fonctionnent ensemble pour mettre en évidence le fossé qui sépare le vieillir de Walt et celui que projettent sur lui les deux personnages âgistes. Lorsqu'en guise de troisième cadeau on lui offre des brochures de maisons de retraite, s'en est trop pour Walt, qui les chasse de son domicile.

Les deux films, *Up* et *Gran Torino*, offrent au public des moments de victoire, où le personnage âgé prend l'avantage sur les personnages présentés comme âgistes. Ces scènes où le héros l'emporte sur des forces opposées qui tentent de le tenir en échec à cause de son âge avancé, constituent un point de fixation des plus récurrents dans une grande majorité des films qui forment notre corpus. On peut penser par exemple au film *Space Cowboys*, où les astronautes vieillissants font preuve d'une répartie cinglante pour se défendre contre les critiques et moqueries âgistes que leur adressent leurs collègues plus jeunes et, finalement, d'assez de courage et de détermination pour gagner leur respect. Les films *Rocky Balboa* et *Rambo*, comportent aussi plusieurs scènes de punition de l'âgisme, mais nous y reviendrons plus particulièrement dans la prochaine partie de notre essai, puisque ces punitions s'effectuent par le corps, le héros âgé prouvant sa valeur à la fois par son courage et par la force physique dont il fait preuve. Il en va de même d'Indiana Jones, dans le dernier opus de la série, qui de par son ingéniosité, ses qualités de déduction, mais aussi de par son endurance et ses prouesses physiques, force le respect de son fils. Enfin, on peut citer aussi Erica (Diane Keaton), l'héroïne de *Something's Gotta Give*, qui donne tort à Harry Sandborn (Jack Nicholson), un homme à femmes qui, du moins au début du film, ne peut concevoir qu'une femme de cet âge (57

ans) puisse être sexuellement attirante, en le remplaçant par un homme plus jeune et, c'est sous-entendu dans le film, plus attirant que lui. Nous arrêtons là cette liste qui comporte bien d'autres d'exemples encore que nous ne pouvons citer tous tant ils sont nombreux.

Revenons-en à la scène de *Gran Torino* que nous venons de mentionner et qui montre le fils de Walt et sa femme s'empresser de quitter la maison du protagoniste, tant celui-ci a dû le leur enjoindre avec force, après s'être vu invité à abandonner sa maison. C'est là l'un de ces moments de punition de l'âgisme, dont le spectateur est invité à se réjouir. Notons l'ironie de la situation, qui ajoute encore à la satisfaction du public : les membres de la famille de Walt qui s'inquiètent de ses capacités à défendre sa propriété dans un quartier qu'ils perçoivent comme dangereux, se voient expulsés de son « territoire », tout comme l'avait été, avant eux, le gang de délinquants hmong. La fin du film, qui fera l'objet d'une étude plus approfondie ultérieurement, comporte aussi un moment de rétribution censé apporter satisfaction aux spectateurs. Il s'agit de la lecture par le notaire du testament de Walt. La mise en scène crée une situation d'ironie dramatique. Le spectateur, contrairement à la famille de Walt, a été témoin de la relation d'amitié qui liait Thao et Sue au protagoniste, et soupçonne donc à juste titre que le testament révélera la préférence de Walt pour ses voisins. En outre, la mise en scène insiste sur les grands espoirs qu'entretiennent la belle-fille et la petite-fille de Walt quant à l'héritage de la Gran Torino. Celle qui s'était montrée matérialiste, superficielle et insensible au début de l'histoire, ne l'est pas moins à ce stade du film, puisque la caméra s'attarde un instant sur elle et sa mère, se réjouissant à l'avance d'hériter de la voiture et, plus tard, sur leurs mines déconfites lorsque le notaire annonce que c'est à Thao qu'elle est léguée.

Dans *Up*, ce sont les deux employés du village de retraités *Shady Oaks*, A-J et George, qui sont les représentants de l'idéologie du déclin et de la condescendante oppression des personnes âgées qu'elle justifie. Le moment du décollage, moment de victoire par excellence, est doublement jouissif pour le spectateur du fait que les deux hommes en sont les témoins médusés. L'envol de sa maison est la revanche du vieil homme, désormais libéré des contraintes qu'imposent cette société capitaliste et âgiste à ses seniors. Il est intéressant de mentionner ici l'existence d'un court-métrage produit

par Pixar et justement consacré à ces deux personnages (*A. J. and George*, Josh Cooley, 2009). Le film débute avec l'envol de Carl, et l'ébahissement de A-J et George qui ne semblent pouvoir se remettre d'un tel choc. Le court-métrage montre ensuite les réactions de joie que suscite chez d'autres personnes âgées l'annonce de l'évasion héroïque de Carl. Finalement, A-J et George reprennent du service mais à chaque fois qu'ils se présentent chez une personne âgée censée rejoindre *Shady Oaks*, ils sont confrontés à des évasions similaires à celle de Carl. La vieille dame aux chats, stéréotype bien connu, se sert justement de ses alliés félins comme chiens de traîneau, et arrache ainsi sa maison de ses fondations pour s'enfuir, d'autres se servent d'un ballon pneumatique géant pour faire de leur maison un vaisseau nautique ou transforment leur maison en foreuse, s'échappant ainsi par des tunnels souterrains. Enfin, c'est la maison de retraite tout entière, qui se trouve propulsée dans les airs, et ce toujours devant les deux employés abasourdis.

Comme l'a remarqué Pamela Gravagne, le court-métrage joue explicitement sur la connivence créée entre le spectateur et ces personnages âgés en pleine révolte⁶⁵⁴. Ces héros vieillissants sont présentés comme une population en quête de liberté et d'aventure au sein d'une société injuste et oppressante, dont le symbole, dans ce film comme dans le long-métrage *Up*, est la menace d'un internement forcé en maison de retraite. Les « vieillards » font ici figure d'opprimés, encouragés par l'exemple de Carl à s'engager dans une révolte ouverte contre un système coercitif qui force leur mise à l'écart. Pour Gravagne, ces narrations du progrès « [permettent] à leurs protagonistes de transgresser le pare-feu construit par l'âgisme, de façon à nous forcer à remettre en question la nature essentielle de certaines caractéristiques assignées aux personnes âgées. »⁶⁵⁵ Le public est amené à prendre le parti des personnages âgés et à se réjouir de leur capacité à reprendre, comme l'a fait la vieille dame aux chats, les rênes de leur vie, précédemment sujette au bon vouloir d'une société en proie à l'idéologie du déclin. En faisant du spectateur un allié du héros âgé, ces films offrent justement un moyen de contrecarrer l'idéologie du

⁶⁵⁴ Gravagne, *op. cit.*, 47.

⁶⁵⁵ « ... allowing their protagonists to breach the firewall constructed by ageism in a way that forces us to question the essential nature of certain characteristics ascribed to the old ». Gravagne, *op. cit.*, 62.

déclin et l'âgisme qui en résulte, et s'inscrivent ainsi directement dans la mouvance du « vieillir nouveau ».

La première étape dans la transformation du personnage de Carl est donc un acte de rébellion provoqué par ce refus du triste sort que lui réserve la société. En cela, il correspond au modèle du « vieillir nouveau », car en résistant au modèle qu'on lui impose, en faisant preuve d'imagination et de courage, il a pris en main son destin et se lance dans une aventure à une étape de la vie, où il aurait pu décider de se résigner. La transformation de Carl en « nouveau vieux », pourtant, est loin d'être achevée à ce stade. En effet, plus qu'une échappée héroïque, cet envol vers la liberté, apparaît bien vite comme une échappatoire rusée, en somme, juste une autre manière de se retirer du monde. Or nous l'avons vu, pour correspondre au modèle du « vieillir nouveau », la personne âgée se doit d'être un élément utile, impliqué et productif de la société. Si l'on se risque à faire correspondre le personnage de Carl en ce début de film à l'un des modèles du vieillir que nous présentions plus haut, ce dernier se rapprocherait plus, en fait, du « vieux cupide ». Après tout, il n'est encore, à ce stade du film, qu'un vieil homme en deuil, solitaire, aigri et exaspéré par le monde qui l'entoure, qui décide d'emporter avec lui tout ce qu'il possède dans ce qu'il pense être le dernier voyage de sa vie.

Le moment du départ se présente de manière différente dans les deux autres films. Il est par exemple bien moins sensationnel dans *About Schmidt*. Warren, désabusé et en colère après avoir appris la trahison de sa femme, n'arrive pas à dormir et décide de quitter son domicile au milieu de la nuit, sans que personne ne s'en aperçoive. Le départ est présenté comme non-événement et bien que le spectateur, conditionné par les codes du genre du « road movie » s'attende à ce que ce soit là le début d'une aventure ponctuée d'imprévus et pleine de découvertes, ce commencement sans éclat, présage, en réalité, un voyage tout aussi insipide et monotone. D'ailleurs l'impulsion à l'origine de son départ et la destination de son voyage se trouvent d'emblée contrariées. Au petit matin, lorsqu'il appelle Jeannie pour lui annoncer sa venue, la réaction récalcitrante de cette dernière, le convainc de se lancer dans un « road trip ». Le protagoniste fait donc le choix de se lancer dans un voyage par défaut, un mode de prise de décisions déresponsabilisé qui le caractérisera tout au long du film.

Le nom du camping-car « *The New Adventurer* » sert de rappel ironique de ce que Schmidt, justement, n'est pas. Il est aussi un moyen pour Payne de jouer avec les conventions du genre. Gabrielle Mueller, qui a étudié le film en rapport avec les codes du « road movie » insiste sur l'importance du camping-car luxueux, qui sert la subversion de ces codes génériques⁶⁵⁶. En effet, le moyen de transport encombrant, onéreux et confortable de Schmidt est en complète opposition avec ce qu'est censé apporter au héros le « road trip » libérateur : à savoir l'euphorie de la vitesse, la possibilité de quitter les routes toutes tracées et d'emprunter des chemins de traverses, et un certain affranchissement du confort matériel. Mueller souligne aussi le statut double du personnage. Dans un genre filmique traditionnellement porté par un héros jeune, marginal et à la fois avide de liberté et déterminé à transgresser les règles d'un système social qu'il ne comprend pas, Schmidt, quant à lui, s'engage dans une quête dont le but est de retrouver son statut de figure d'autorité, celle de l'homme mature blanc et influent dans une société qui désormais lui nie ce rôle de patriarche. Si la narration du progrès de Schmidt ne se soldera pas par le rétablissement de son autorité dans une société où l'homme n'a de valeur que dans la mesure où il est productif, le personnage, nous tenterons de le démontrer plus tard en sortira tout de même grandi.

Gran Torino, fait figure d'exception ici, puisque contrairement aux deux autres films, il ne présente pas un voyage physique. En effet, Walt ne quitte pas le quartier où il habite et son voyage initiatique est plutôt d'ordre symbolique. Le moment du départ, advient le jour de son anniversaire. Bien qu'il ait déjà été obligé plusieurs fois auparavant de sauver ses deux jeunes voisins des assauts de quelques délinquants, ce n'est que le jour de son anniversaire, après avoir expulsé sans ménagement les membres de sa famille, que Walt se lance volontairement dans l'aventure culturelle que représente sa visite de la maison voisine. Cependant, bien que le voyage n'emporte pas bien loin notre héros âgé, le moment du départ, ce renoncement symbolique au vieillir-déclin, se matérialise tout de même à l'écran par un déplacement physique. C'est l'abandon de cet espace privilégié du vieillir-déclin, à savoir le porche de la maison, qui donne à ce déplacement toute sa portée symbolique et déclenche son incursion dans un monde nouveau.

⁶⁵⁶ Mueller, *op. cit.*, 157.

4. RELATIONS INTERGENERATIONNELLES

A la manière d'un récit initiatique, chaque film fait traverser au héros toute une variété d'épreuves qui le feront évoluer et, au fil d'une variété de péripéties qui détourneront notre héros du chemin qu'il s'était lui-même tracé, le conduiront sur la voie du « vieillir nouveau ». Tout comme le jeune protagoniste du *Bildungsroman*, le vieil homme de nos narrations du progrès rencontre des adjuvants, ceux qui l'aideront à évoluer, et qui répondent dans nos films à un modèle similaire. En effet, chacun de nos héros est amené à établir une relation avec un personnage masculin plus jeune. La différence majeure, bien entendu, est que le personnage de l'enfant, qui figure dans les trois films et qu'il nous faut présenter désormais, n'est pas celui dont le film retrace l'évolution, c'est bien le héros âgé qui doit apprendre de ses expériences, afin de grandir et de se réconcilier avec le monde.

Ce type de duo composé d'un jeune garçon et d'un vieil homme, n'est pas nouveau et se rencontre fréquemment dans les mythes, la littérature ou le cinéma. De Platon avec son jeune disciple Aristote à Santiago et Manolin dans *Le Vieil Homme et la Mer*, en passant par Merlin l'enchanteur et son protégé Arthur, l'association d'un homme âgé et d'un très jeune homme est récurrente et se fonde sur un lien de type « mentor-disciple ». Si, en règle générale, les deux partis tirent un certain enseignement de la relation qu'ils entretiennent, il n'en reste pas moins que c'est, de manière prédominante, l'ancien qui se voit attribuer la figure du mentor, alors que le plus jeune est celui qui reçoit l'enseignement. Cette figure récurrente du vieil homme sage, est celle que l'on retrouve chez Jung sous la forme de ce qu'il a appelé l'archétype du « vieux sage », que nous évoquions dans la partie précédente.

Celui qui se rapproche le plus de ce modèle est probablement le duo Walt-Thao. Ce sont les circonstances qui, au départ, obligent les deux personnages à collaborer. Thao, ayant essayé de dérober la Gran Torino, se trouve dans l'obligation de travailler pour Walt pendant quelques jours afin de se racheter. Bien que le personnage vieillissant soit celui dont le progrès est mis en avant dans le film, il fait figure de mentor pour Thao, à qui il enseigne la masculinité, l'importance du travail et l'américanité. C'est au travers de son rôle de mentor que Walt évolue, ce qui, nous le verrons, n'est pas le cas des deux autres personnages. Citons encore le personnage de Sue, la sœur aînée de Thao, qui est

celle qui amorce la transformation de Walt. C'est elle qui, la première, obtient le respect du protagoniste et va lui servir au moins pendant la première moitié du film de traductrice et de guide. Bien trop fonctionnelle pour servir d'apprentie à Walt, elle est celle qui initie le « voyage » de Walt, et qui l'accompagne dans sa découverte du nouveau visage du multiculturalisme américain. L'amitié intergénérationnelle qui lie ces deux personnages est assez originale pour être soulignée, puisqu'elle ne repose sur aucun des liens qui unissent traditionnellement un personnage âgé et un plus jeune. Ce n'est ni une relation de conflit, ni une connexion sentimentale entre une figure de grand-père et sa petite-fille (de substitution), ni même un lien unilatéral de type protecteur-protégé, puisque ce schéma, certes établi lorsque Walt sauve Sue d'une éventuelle agression, est inversé lorsque Walt qui devient le protégé de l'adolescente lors de son immersion dans la culture hmong. L'amitié qui les lie, ni affectée ni renforcée par la différence d'âge, qui d'ailleurs n'est jamais mentionnée, est présentée comme allant de soi. Passons désormais aux deux autres duos intergénérationnels qui nous intéressent.

Dans *Up*, les différents retournements de situation qui forgeront Carl et le mèneront vers un vieillir meilleur, sont tous initiés par un petit garçon du nom de Russel. Ce dernier, membre de la ligue des « explorateurs de la vie sauvage » s'était présenté à Carl pour lui offrir son aide, le but étant d'obtenir le badge d'assistance à une personne âgée, le seul qui lui manquait encore pour devenir un explorateur confirmé. Carl, toujours enfermé dans la solitude du vieillir-déclin, avait usé d'un subterfuge pour se débarrasser du garçon. Tel un retour de bâton du destin, pourtant, le jeune Russel vient troubler le calme de Carl, alors que celui-ci s'envole vers le Venezuela. A partir du moment où le vieil homme trouve l'enfant sur le porche de sa maison volante, s'amorce une cohabitation forcée qui sans cesse détournera Carl de son but et l'éloignera de son projet d'une fin de vie paisible et solitaire.

Cependant, le couple Carl-Russel ne fonctionne pas sur le modèle traditionnel du couple mentor-apprenti. A l'origine de la rencontre, tout d'abord, il y a l'impulsion du plus jeune d'offrir son aide au plus vieux. Ensuite, alors que les deux personnages sont forcés de coopérer, Carl décline continuellement le rôle de mentor. Toutes les questions de Russel restent sans réponses, ses secrets ne sont pas les bienvenus et ses projets ne sont pas soutenus par Carl qui, durant la majeure partie du film, se dérobe à toute forme

de responsabilité à l'égard de l'enfant, si ce n'est peut-être à celle de le garder en vie. Enfin, comme nous le disions plus haut le protagoniste de ce récit initiatique est le personnage âgé, c'est lui qui apprend et doit traverser les différentes épreuves qui se trouvent sur son chemin afin de « grandir ». On a donc une sorte d'inversion des rôles ici, où l'enfant est le guide vers la découverte de soi.

Enfin, il nous reste à présenter le personnage de Ndugu, celui qui accompagne Warren Schmidt dans son voyage initiatique. Ndugu est un petit garçon africain de six ans que Warren décide de parrainer après en avoir été convaincu par un spot publicitaire pour l'organisation *Child Reach*. Celle-ci a pour but de mettre en relation de jeunes enfants dans le besoin avec de potentiels parrains, prêts à leur proposer une aide financière. Si l'on s'adonne à l'exercice de classification des personnages secondaires que préconise Sorlin⁶⁵⁷, on se rend compte que Ndugu est un personnage tout à fait original de par le traitement qu'en propose Alexander Payne. Bien qu'il ne soit jamais présent physiquement à l'écran, et qu'il n'ait pas même droit à la parole, il n'en reste pas moins le principal interlocuteur du héros et le seul avec qui ce dernier établit une communication réussie.

On découvre Ndugu au début du film par l'intermédiaire d'une photographie et d'une très succincte fiche d'identité, envoyées par l'organisation *Child Reach*. Trois éléments seulement caractérisent Ndugu : son âge, six ans, ses origines, il vit en Tanzanie, et son statut familial et social, il est pauvre et orphelin⁶⁵⁸. Il faudra ensuite attendre la toute fin du film pour en apprendre davantage sur le petit garçon. Tout au long du film, Ndugu reste une entité flottante, dont la seule fonction est d'être le destinataire muet des confessions plus ou moins honnêtes du héros. A nouveau, ce jeu des paradoxes sur lequel est fondé le film, permet à ce personnage qui n'a que peu de substance, d'être en même temps celui qui déclenche le progrès du héros à la fin du film. Mais avant de nous intéresser à la conclusion de l'histoire, ironiquement présentée comme le réel commencement de l'unique interaction que Schmidt réussit à mener à bien, il nous faut

⁶⁵⁷ Sorlin, *op. cit.*, 174 – 182.

⁶⁵⁸ La fiche d'identité de Ndugu montre que sa date de naissance est inconnue.

parler d'abord de cet échange épistolaire, qui fonctionne dans *About Schmidt* comme un procédé narratif complexe.

L'usage des lettres dans le film constitue une opération de communication à plusieurs niveaux. En premier lieu, c'est une communication entre deux personnages. Celle-ci est cependant à sens unique pendant presque tout le film, émanant de Warren vers un destinataire flou, que ni le spectateur ni Warren lui-même ne connaissent vraiment et dont on ne sait pas s'il aura un jour accès à ces lettres, du moins jusqu'à la dernière scène du film. Le destinataire privilégié des lettres de Schmidt semble donc être le spectateur. C'est le deuxième niveau de communication qu'offre le procédé du récit épistolaire, celle qui implique le spectateur. Celui-ci bénéficie en effet d'une position particulière qui lui permet d'avoir un accès immédiat au contenu des lettres. Le fait que ce soit Warren qui les lise offre encore un avantage au spectateur, qui peut ainsi noter le rythme, les intonations, et les temps de pause dans ce récit oralisé. Le spectateur est aussi en position d'être un destinataire critique puisqu'il est le témoin visuel de ce que Warren narre plus ou moins fidèlement dans son récit. Ce qui nous amène enfin au troisième niveau de communication qui, celui-ci, fait se répondre, se contredire, ou se confirmer deux récits différents : le récit filmique et celui de Schmidt.

La coexistence de ces deux discours permet au spectateur de pénétrer dans l'intimité du héros âgé, puisqu'elle met en évidence les représentations subjectives de ce dernier. Lorsqu'ils se superposent, ces discours laissent apparaître en filigrane les non-dits, les exagérations, les mensonges, en somme, tous les points de divergence entre les événements que révèle la caméra et la façon dont Schmidt les rapporte. Le Warren présenté dans les lettres est un portrait subjectif, un masque que se crée le héros, et dont le spectateur est amené à voir les contours. Le vrai visage du personnage, en revanche, ne se révèle ni entièrement dans ces lettres, ni entièrement dans le récit filmique, où les pensées de Warren nous échappent. Ce n'est que par un procédé de mise en regard des deux portraits, le masque filmé et le masque écrit, que s'esquisse le vrai visage de Schmidt. Ainsi, même s'il n'est pas un personnage physiquement présent, Ndugu est le révélateur de la subjectivité de Warren, car c'est la manière dont ce dernier lui rapporte les événements qui permet au spectateur d'avoir accès à la subjectivité du héros.

De manière générale, ce sont ces trois personnages (ou quatre si l'on inclut Sue dans *Gran Torino*) qui dispensent aux trois héros âgés les leçons qui les font progresser. Il convient de mentionner ici l'un des torts immanquablement associés au vieillir dans ces films, à savoir une certaine malhonnêteté toujours doublée de maladresse. En effet, nos héros vieillissants s'adonnent à toutes sortes de manipulations, de moqueries, ou de tromperies, face aux personnages non-vieux qui les entourent. La version « améliorée » des faits que Schmidt offre dans ses lettres, en est un exemple parlant. Mais, rappelons aussi que Carl n'a de cesse d'user de toutes sortes de ruses afin de se débarrasser de Russel ou de le faire taire. Enfin, Walt se fait un plaisir de se moquer du jeune Thao, en lui confiant, au début de leur collaboration forcée, des tâches vaines comme celle qui consiste à compter le nombre d'oiseaux perchés dans l'arbre situé devant sa maison. L'un des passages obligés du progrès de nos héros âgés, est de voir leurs escroqueries corrigées, sanctionnées ou rendues inacceptables et regrettables lorsqu'ils sont confrontés à la bonne volonté, l'innocence et la bienveillance de ceux qu'ils tentaient de flouer. Warren est bouleversé par le message d'amitié de Ndugu, Carl devient la victime de ses propres ruses lorsque celles-ci se retournent contre lui et Walt apprend au contact de Thao que celui qu'il avait jugé trop vite se révèle lui être plus proche que ses propres petits-enfants.

5. PROGRES VERS UN « VIEILLIR NOUVEAU »

Ce sont ces jeunes personnages qui sont à l'origine du renversement de l'équilibre initial dans lesquels se complaisaient les héros âgés. Ils viennent déranger cet équilibre présenté comme imparfait et qui, nous l'avons vu, s'apparente au vieillir négatif : la bougonnerie de Walt et son rejet d'autrui, la croisière paisible et solitaire que se réserve Carl, ou encore l'indolence de Schmidt, tous sont sujets à bouleversements. Nos protagonistes vieillissants, sont sans cesse dérangés, provoqués ou frustrés. Un tel traitement des personnages permet de mettre en avant les capacités d'adaptation, de changement et de résilience de l'homme âgé, souvent considéré comme inflexible. Il signale aussi une perception du vieillir qui va à l'encontre de celle qui émergea au début du XX^e siècle, dont les traces sont encore perceptibles aujourd'hui et selon laquelle il est essentiel de préserver la personne âgée de tout événement et activités violents, stimulants ou

stressants. Une telle perception de la période de vieillesse est explicitement présentée comme insatisfaisante et peu favorable au développement personnel de l'individu âgé. Au contraire, c'est le héros âgé, sollicité et chahuté, qui finit par atteindre un vieillir amélioré. En complète adéquation avec le « vieillir nouveau » et ses préconisations, ces films réfutent la vieillesse solitaire, inactive et « sans accroc ».

Up, en est un exemple particulièrement parlant. Dès son entrée dans la maison aéroportée de Carl, Russel avide de découverte et désireux d'apprendre, passe en revue la maison, non sans s'essayer à gouverner le navire le faisant ainsi chavirer de droite à gauche. Carl, qui quelques secondes auparavant savourait la tranquillité de son voyage, se retrouve désormais ballotté brutalement d'un côté à l'autre. La scène fonctionne comme un prélude métaphorique du chamboulement que représente cette rencontre pour la vie de Carl.

La frustration de Carl et toutes les complications auxquelles il est sans cesse confronté, constituent l'un des éléments principaux de la dimension comique du film. A nouveau, c'est l'automatisme dont parlait Bergson qui crée l'effet comique. On reconnaît aisément le vieil homme obstiné dans cette phrase tirée de l'essai de Bergson, *Le Rire*, où il décrit le personnage comique en ces termes : « un *personnage qui suit son idée*, qui y revient toujours, tandis qu'on l'interrompt sans cesse » (C'est l'auteur qui souligne). L'idée de Carl, celle à laquelle il se raccroche jusqu'au dernier quart du film, c'est de consacrer ses derniers jours à honorer la mémoire d'Ellie et à se souvenir avec tristesse de ce qu'il considère comme les plus belles années de sa vie : son passé. La mort ayant frappé le couple, les objets d'Ellie revêtent une dimension sacrée pour Carl qui ne se définit que par son passé. Ainsi, l'entêtement du vieil homme bourru, parce qu'il trouve son origine dans le deuil du personnage, se teinte aussi d'une dimension tragique. A l'image de son héros mêlant douleur et nostalgie mélancolique à une opiniâtreté ridicule, le film entier repose sur ce savant dosage des modes comique et tragique.

Nulle scène ne montre si bien cette obsession de Carl pour le passé et les objets qui l'y relient que celle de la maison dans la tempête. Carl, qui avait éteint son sonotone afin de s'épargner les babillages de l'enfant, n'entend ni ne voit arriver l'orage menaçant qui fera tanguer dangereusement la maison. Lorsqu'il se rend compte de la situation, il est déjà trop tard et la maison se trouve prise au piège des rafales et rapidement mise

sens dessus dessous. Au milieu du chaos, Carl n'a qu'une idée fixe : sauver tous les objets qui le lient encore, par un fil ténu, à sa femme défunte. Après le sauvetage *in extremis* d'une photo d'Ellie qui manquait de se briser, une ellipse narrative force le spectateur à abandonner Carl et Russel dans le tourbillon de la tempête pour retrouver le héros âgé inconscient, entouré de tous les objets qu'il a réussi à agripper et encorder à son fauteuil. Russel raconte alors qu'il a dirigé lui-même le vaisseau volant, puisque Carl, dit-il, fit « une sieste » après avoir attaché toutes ses possessions à son fauteuil⁶⁵⁹.

Bien que l'innocence de Russel ne voie ici qu'un vieil homme fatigué qui, après un effort conséquent s'est simplement assoupi, plusieurs éléments nous conduisent à proposer une interprétation plus sombre de cette scène. Carl, présenté majoritairement sur le mode tragique, est sans cesse lié aux thèmes de la souffrance, de la solitude et de la tristesse. Son comportement, jusqu'à la scène de l'envol du moins, suggère une certaine apathie, le désespoir d'un veuf qui n'attend plus rien de la vie, si ce n'est le moment où il pourra rejoindre celle qui l'a quitté. S'ajoute à ces éléments la réaction du personnage à son réveil, puisque, à la fois renfrogné et désabusé, Carl ne montre aucun signe de soulagement à l'idée d'avoir échappé à la violence de l'orage. On est en droit, alors, d'interpréter ce moment que l'ellipse laisse pudiquement à l'imagination du spectateur, comme le moment d'un renoncement à la vie de la part de Carl qui, une fois les choses les plus importantes sécurisées autour de lui, se serait comme abandonné à l'orage et au sort que celui-ci lui réservait. A nouveau, le jeune garçon plein de bonne volonté et de ressources vient contrer les plans du vieil homme, en prenant les rênes du navire et en les sauvant de la tempête.

Une fois arrivés sur les hauteurs des falaises, les deux personnages doivent encore traîner la maison jusqu'aux chutes elles-mêmes. Carl, en bon rabat-joie, grogne, soupire et continue obstinément sa route malgré Russel et ses désirs d'aventure et de nouvelles rencontres, qui sans cesse le retarde ou le détourne de sa route. Le vieil homme refuse aussi catégoriquement la compagnie des deux nouveaux amis de Russel, Dug le chien parlant, et Kevin l'oiselle géante, multicolore et amatrice de chocolat. Toutes ces complications le forcent continuellement à faire preuve d'adaptation et d'imagination

⁶⁵⁹ Russel dit : « After you tied your stuff down, you took a nap ». (*Up*, Pete Docter, 2009).

pour arriver à ses fins. Et à mesure qu'il apprend à connaître Russel et que celui-ci lui rappelle sa propre enfance avec Ellie, le héros âgé se radoucit.

L'évolution de Carl est lente, et le spectateur est amené à noter les progrès de Carl tout au long du voyage, un sourire, une remarque humoristique à l'attention de Russel, un regard attendri, indices qui signifient que Carl est sur la voie du changement. Les liens qui se tissent entre le jeune Russel et Carl permettent de contrer le stéréotype bien connu du « vieil acariâtre », solitaire, impatient et méprisant la jeunesse et tout ce qui s'y rapporte. C'est sur le même schéma que se déclinent les progrès de Walt, qui sont cependant moins subtils, plus rapides et ponctués de moments clés, tels des rites de passage, qui servent à rendre évidente l'évolution de Walt. Ces moments, révélateurs des changements profonds qui s'opèrent chez Walt, sont nombreux et il nous est impossible de tous les citer ici, nous n'en proposerons donc qu'une brève sélection. Dès sa première incursion dans l'univers hmong, Walt qui jusque-là n'avait montré que du mépris mêlé d'indifférence pour cette culture, s'aperçoit, médusé, qu'il a plus de points en commun avec ses nouveaux voisins qu'il n'en a avec sa propre famille. C'est après s'être isolé dans la salle de bain de ses hôtes, une fois confronté à son reflet dans le miroir, que Walt exprime à haute voix cette révélation. Le film ne laisse que peu de place à l'interprétation du spectateur toujours étroitement guidé par les dialogues et la mise en scène. Un autre moment clé dans son évolution advient lorsque Walt dispense à Thao une leçon sur les différents outils que doit, selon lui, posséder un homme, ou encore lorsqu'il décide de se porter garant de Thao auprès d'un potentiel employeur. Enfin, lors d'un barbecue où il est plus détendu, souriant et bienveillant qu'à son habitude, Walt, dont le changement de comportement est à nouveau souligné par les dialogues, complète semble-t-il sa formation en se proposant de prêter à Thao la fameuse Gran Torino. C'est à dessein que nous n'abordons pas ici le sacrifice ultime que fait Walt à la fin du film, car nous y reviendrons ultérieurement.

Penchons-nous désormais sur l'évolution de Warren Schmidt qui, à première vue, peut paraître insignifiante mais, nous tenterons de le démontrer, n'est pas inexistante. C'est une position contestable que celle qui consiste à lire le voyage de Schmidt comme une narration du progrès. En effet, bien loin d'être spectaculaire, le progrès du héros est lent, laborieux et en dents de scie. Après chaque avancée, Schmidt semble reculer

toujours un peu, perdu qu'il est dans un voyage qui menace, un peu plus à chaque étape, de « tourner en rond ». Il faut dire que Schmidt est présenté comme un adepte du retour en arrière, en témoigne non seulement son désir de revoir les lieux de sa jeunesse, mais aussi l'itinéraire de son voyage dont on s'aperçoit, si on retrace sa trajectoire, qu'il est justement circulaire. Il en va de même de son développement personnel, où chaque révélation, chaque leçon, chaque résolution, immanquablement, tournent court.

Nous nous proposons ici d'examiner brièvement deux exemples de ce type d'épiphanie infructueuse. Dans sa deuxième lettre adressée à Ndugu, Warren annonce au garçon la mort d'Helen. Vers la fin de la lettre, il use de ses connaissances d'assureur pour calculer le nombre moyen d'années qu'il lui reste à vivre, maintenant qu'il est veuf. Ce calcul donne lieu à une conclusion solennelle :

Tout ce que je sais, c'est que je dois profiter du mieux possible du temps qu'il me reste. La vie est courte, Ndugu, et je ne peux me permettre d'en perdre une minute de plus.⁶⁶⁰

Cette remarque prononcée par la voix off s'accompagne d'un gros plan sur le visage fatigué de Schmidt qui s'endort doucement dans son fauteuil, avant de se conclure sur un fondu au noir. Apparaît alors l'intertitre « deux semaines plus tard ». Le son devance l'image, alors que se font entendre les dialogues de quelque film ou série télévisée, suivis immédiatement du même gros plan sur le visage de Schmidt endormi, avec la bouche ouverte, et qui se réveille difficilement d'une nuit passée sur le fauteuil qu'il semble n'avoir jamais quitté. Les signes ne trompent pas, Schmidt s'est laissé aller à la paresse et à la dépression, ses cheveux décoiffés et sa barbe de quelques jours, symboles cinématographiques bien connus de la déchéance masculine, en sont la preuve. La résolution solennelle n'a manifestement pas donné lieu aux changements escomptés.

En deuxième lieu, nous aimerions aborder une scène qui advient bien plus tard dans le film, alors qu'une grande partie du voyage de Schmidt est déjà accomplie. On retrouve notre héros dans une position pour le moins étrange, puisque celui-ci, emmitoufflé dans un duvet, est assis en tailleur sur le toit de son camping-car. Devant lui sont disposés en demi-cercle quelques bougies et de petites figurines en porcelaine allemandes appelées « Hummel », qu'il avait achetées en souvenir d'Helen. Les yeux levés

⁶⁶⁰ « All I know is I've got to make the best of whatever time I have left. Life is short, Ndugu, and I can't afford to waste another minute ». *About Schmidt* (Alexander Payne, 2003).

vers les étoiles, Schmidt s'adresse alors à sa femme Helen avec sincérité et humilité. Son voyage l'ayant mené vers une remise en question personnelle, il se rend compte du mari médiocre qu'il avait été pour Helen, lui pardonne ses infidélités et lui demande finalement pardon à son tour. Si le resserrage du cadre sur le protagoniste permet d'oublier un instant le kitsch des statuettes et l'absurdité de la mise en scène de cette séance de spiritisme improvisée, Schmidt quant à lui ne manque pas, comme à son habitude, de faire basculer une scène potentiellement touchante dans le ridicule. Lançant vers les étoiles sa demande de pardon, il interprète une étoile filante qui traverse le ciel au même moment comme une réponse de la part d'Helen et, comme pris d'un réflexe, s'empresse anxieusement de faire le signe de croix. C'est toute la force comique du film que cette oscillation constante entre pathos et ironie.

Comme c'était le cas dans la scène que nous évoquions précédemment, les réflexions nocturnes du protagoniste s'estompent le matin venu. Dans un plan remarquable, le spectateur découvre tout ce qui reste de sa nuit mystique à la belle étoile : quelques bougies et les enfants de porcelaines vêtus à la mode bavaroise oubliés sur le toit du camping-car. Devant une caméra fixe, montée sur le toit du véhicule, figurines et bougies qui, la veille encore, symbolisaient le regain de respect de Warren pour Helen ainsi que la réhabilitation de cette dernière, se mettent désormais à valser lentement sous l'effet de la mise en branle du véhicule, pour finalement disparaître entièrement du cadre. En route pour Denver, Schmidt se dit être « un nouvel homme », avec une nouvelle raison d'être. Le spectateur averti ne peut que prendre cet élan d'enthousiasme avec prudence. Il s'avèrera très vite que l'objectif de Schmidt est d'user de son autorité patriarcale, que le spectateur sait être illusoire, pour interdire à sa fille de se marier. Toute sa remise en question n'a été que partielle, comme tous les progrès qu'il a pu faire pendant son voyage.

On est alors tenté de voir le personnage comme une cause perdue. Nous disions plus haut que les trois films offrent une caractérisation du personnage masculin âgé en adéquation avec les stéréotypes et préjugés qui y sont généralement associés et ce afin de pouvoir exposer la contingence de ces traits négatifs, dont les héros se défont au fur et à mesure de leurs aventures. C'est particulièrement l'idée de la vieillesse rigide, incapable d'évolution ou d'adaptation qui est réfutée dans ces narrations du progrès. Or, il faut

dire qu'Alexander Payne, dont nous mentionnions le penchant pour les personnages inadaptés au monde dans lequel ils vivent, se fait un malin plaisir à retarder, le plus possible, le moment déclencheur qui conduira Schmidt au vieillir évolutif. Ce moment n'advient, en fait, que vers la toute fin du film, puisque jusqu'à l'antépénultième séquence, celle de la réception du mariage, Schmidt n'avancera que par progrès médiocres. Il faudra attendre les deux dernières séquences pour voir le personnage changer réellement.

L'évolution de Warren peut néanmoins être décelée dans les deux dernières scènes du film. Il faut, pour ce faire, se pencher sur la manière dont le personnage entre en communication avec autrui. Jusque-là, Schmidt n'était engagé que dans des interactions ratées, où ses tentatives de communications, avortées, interrompues, parasitées, fallacieuses ou vaines, se soldaient par un échec. Quelques exemples suffiront à illustrer ce phénomène. Nous avons déjà mentionné les discours hypocrites qui lui étaient adressés lors de son départ en retraite et les lettres mensongères qu'il envoie tout au long du film à Ndugu. On trouve plusieurs allusions à ses difficultés d'interprétations, comme par exemple dans la présentation qu'il fait d'Helen, et dans laquelle il se plaint que celle-ci ne cesse de l'interrompre, alors que la scène qui se déroule à l'écran montre tout à fait le contraire. En effet, c'est Helen qui a la parole, et Schmidt qui essaye sans succès de s'immiscer dans son récit⁶⁶¹. La scène où Warren laisse un message téléphonique à Ray, son ami et l'ancien amant de sa femme, illustre aussi les difficultés qu'a le personnage à établir une communication convenable. Après un long message où il explique qu'il a entrepris un examen de conscience depuis leur dernière dispute et qu'il est prêt, désormais, à reparler de leur différend, la voix robotique du répondeur l'interrompt, entraînant en même temps l'effacement du message. Plus tard, c'est Warren qui refuse la communication. Lors de son séjour à Denver, où il est l'invité de Roberta (Kathy Bates), la mère de son futur gendre, il quitte en hâte le jacuzzi dans lequel il se

⁶⁶¹ A nouveau notre interprétation diffère grandement de celle de Sally Chivers qui voit là une scène à prendre au premier degré. Cette lecture de la scène nous apparaît comme erronée, tant Payne a mis l'accent sur les divergences entre ce qui est dit par la voix off et ce que montre la caméra. La juxtaposition des deux récits est si souvent employée aux dépens du protagoniste, en soulignant toujours ses illusions et son caractère inadapté, que ce contresens révélateur des difficultés d'interprétation que présente Schmidt, ne fait, selon nous, pas exception.

délassait, et où l'avait rejoint Roberta, paniqué qu'il est à l'idée que cette dernière ne lui fasse des avances. Roberta, stupéfaite, déplore : « Mais enfin, on discutait si bien! »⁶⁶². L'exemple qui peut-être est le plus révélateur, est le discours que fait Warren pour le mariage de sa fille. S'il débute son intervention avec maladresse, il semble parvenir peu à peu à y mettre du cœur et à émouvoir l'assistance. Jeannie reste méfiante, mais le spectateur est tenté d'espérer que contre toute attente Schmidt réussisse enfin à mener à bien une opération de communication. Comme à son habitude pourtant, il s'en montre incapable puisqu'il laisse Jeannie, toute l'assistance et le spectateur sur leur faim, en concluant un discours presque inspiré par les mots « je suis content »⁶⁶³.

Parmi de si nombreux exemples de communications ratées, l'échange que présentent les deux dernières scènes du film, fait figure d'exception. La dernière lettre que Schmidt adresse à Ndugu ne contient pas de mensonges et les images, pour une fois, correspondent aux mots. Sur le mode confessionnel qui caractérisait aussi ses lettres précédentes, Schmidt fait part, avec un ton résigné, de ses déceptions et de ses regrets. La fin de son voyage est, il s'en rend compte, un retour au point de départ et cette lettre est l'occasion d'un bilan pour le protagoniste, qui semble, enfin, avoir mesuré toute l'ampleur de son aliénation. Il perçoit aussi la vacuité d'une vie passée au service de la société de consommation aboutissant finalement à une vieillesse sans but et sans raison d'être. Implicitement il met en mots ce qu'il n'avait exprimé auparavant que par son regard : ce sentiment d'avoir un destin comparable à celui du bétail, dont l'existence est conditionnée par ce qu'il produit. Le montage associe dès le début Schmidt à un bœuf de foire en faisant se succéder un gros plan sur la photo d'une bête récompensée et un gros plan de Schmidt, mis à l'honneur lors de sa fête de départ en retraite. Les regards songeurs du personnage qui, à plusieurs reprises, s'attardent sur les remorques de camion où sont enfermées des vaches d'élevage industriel, trahissent ce sentiment d'identification du personnage avec ces bêtes dont les vies sont prises en otage par la société de consommation, et sacrifiées pour elle. Ce n'est que dans sa dernière lettre, pourtant qu'il y fait allusion. Pour une fois, semble-t-il, Schmidt propose un portrait de

⁶⁶² Roberta : « Come on, we were having such a nice talk! » *About Schmidt* (Alexander Payne, 2003).

⁶⁶³ Warren : « I am pleased ». *About Schmidt* (Alexander Payne, 2003).

lui plus juste, débarrassé des omissions et mensonges qui caractérisaient celui qu'il avait élaboré dans ses lettres précédentes.

Enfin la toute fin du film coïncide avec la découverte d'une réponse de la part de Ndugu. Ecrite par une sœur française en poste à l'orphelinat où il réside, la lettre se compose de phrases simples et brèves dans une langue dépouillée. La sœur y consigne quelques informations sur le jeune protégé de Warren, sa santé, ses loisirs, et l'importance qu'a pris dans sa vie son nouveau parrain dont il a reçu, dit-elle, tous les courriers et auquel il pense tous les jours. Elle mentionne notamment une maladie oculaire dont a souffert Ndugu et dont il est, depuis peu, rétabli. La vision temporairement empêchée du garçon, ne manque pas de faire écho aux illusions dont s'est bercé Schmidt tout au long du film ; ainsi qu'aux nombreux gros plans où les yeux du personnage vides et impassibles dénotaient à la fois une perception faussée et un certain détachement émotif qui, là encore, se reflétait dans les yeux sans expression des bovins dans lesquels le protagoniste se reconnaissait. La réponse favorable de Ndugu et la connexion que Warren a réussi à établir entre l'enfant et lui-même sont l'aboutissement positif de tant d'échanges infructueux et la seule tentative de communication que Schmidt a su mener à bien. Bien que ses lettres aient été teintées de sa malhonnêteté, plusieurs éléments semblent avoir neutralisé cet aspect-là de l'échange. Savant mélange de mensonges et d'une certaine spontanéité à la fois candide et maladroite, les lettres de Schmidt étaient paradoxalement le moyen par lequel le protagoniste se livrait de la manière la plus sincère. En outre, comme l'a suggéré Sally Chivers, les yeux malades de Ndugu représentent symboliquement son incapacité à percevoir les mensonges de Schmidt. Cette réponse constitue donc, pour le protagoniste, l'avènement de la seconde chance. Avant de nous pencher sur le dernier plan du film, qui matérialise à l'écran cette deuxième chance et suffit, selon nous, à justifier notre lecture d'*About Schmidt* comme une narration du progrès, il s'agit de nous intéresser de plus près à l'évolution bien plus spectaculaire de Carl dans *Up*.

Le film met en œuvre tout un réseau de métaphores pour signifier le progrès de Carl. Le thème de l'exploration, par exemple, est central dans le film. Russel, nous le disions, veut devenir un explorateur confirmé, Carl et Ellie étaient devenus amis parce qu'ils partageaient la même passion pour le voyage et la découverte et admiraient le

même héros, Charles Muntz, un aventurier aguerri et explorateur professionnel. Ce thème de l'exploration, omniprésent dans le film, n'est pas sans rappeler cette injonction du « vieillir nouveau », selon laquelle il ne faut pas percevoir la vieillesse comme une entrave à l'aventure, mais bien au contraire comme une page blanche sur laquelle de nouvelles aventures peuvent justement se dessiner. Le voyage de Carl, que lui-même envisageait comme le dernier, est en réalité une métaphore pour la découverte d'un vieillir différent. On retrouve ici un procédé rhétorique que nous avons décelé dans les textes du « vieillir nouveau », à savoir le recours à l'image de l'aventure. Comme dans les textes que nous évoquions, la métaphore sert ici à rendre compte des ressources insoupçonnées que recèle le vieillir et de la dimension positive qu'il peut revêtir. Plus encore que les falaises vénézuéliennes, Carl explore, semble-t-il, ce « nouveau pays » qu'est la vie après 60 ans, dont parlait Gloria Steinem dans son ouvrage *Doing Sixty and Seventy*⁶⁶⁴.

Toujours dans la veine des écrits du « vieillir nouveau », le film insiste sur l'importance d'un changement de perception du vieillir. Carl était enfermé dans l'idéologie du déclin parce que, durant la majeure partie du film, il ne conçoit le vieillir qu'en terme de temps *passé*, négligeant ainsi le temps de vie *restant*. A nouveau, le film est en accord avec la littérature du « vieillir nouveau » qui souligne souvent la difficulté d'un tel processus de re-conceptualisation. Tout au long du film, Carl semble incapable de repenser son avenir, le moment charnière n'advient que très tard dans l'histoire, lorsqu'enfin il réussit à poser sa maison à l'endroit choisi. Il n'en faut pas moins qu'un message d'Ellie pour l'amener à changer son point de vue. Alors qu'il feuillette avec mélancolie le « livre d'aventures » d'Ellie, où celle-ci avait consigné ses souvenirs et ses rêves d'aventure, Carl découvre toute une partie de l'album qu'il croyait vide. Il se rend compte que, contrairement à ce qu'il pensait, les rêves d'aventure d'Ellie n'avaient pas été déçus : dans l'album avaient été rajoutées des photographies et des souvenirs de la vie qu'ils avaient partagée. Dans un message qu'il n'avait jamais vu auparavant, elle le remercie pour cette belle aventure et l'enjoint à en vivre de nouvelles. Ce message d'outre-tombe fonctionne comme un rappel pour Carl certes, mais aussi par extension pour le spectateur, tous deux amenés à considérer le vieillir comme une opportunité plus

⁶⁶⁴ Steinem, *op. cit.*

que comme un fardeau, une chance qu'il faut saisir et non pas gaspiller comme Carl s'entêtait à le faire jusque-là. C'est à ce moment que s'opère la transformation du personnage en « nouveau vieux ».

On trouve dans le film toute une accumulation de métaphores pour signifier la réinvention du vieillir. Nous évoquions au début de notre analyse le titre *Up* qui déjà signifie un mouvement ascendant, contraire à l'idéologie du déclin, nous nous sommes ensuite intéressés au thème de l'exploration qui représente le vieillir comme une aventure et non une période de latence, et qui réfute aussi l'idée selon laquelle la vieillesse n'est qu'une longue et monotone attente de la mort. Enfin il nous faut aborder un autre thème, tout aussi central au film et dont l'analyse nous permettra de démontrer que le traitement du vieillir dans *Up* est, là encore, tout à fait en accord avec les préceptes du « vieillir nouveau ». Nous voudrions nous pencher désormais sur la notion de détournement, que ce soit sous la forme d'un changement de direction, ou sous la forme de recyclage, ou de récupération d'objet, cette notion est omniprésente dans le film.

Nous avons déjà passé en revue plusieurs exemples de déviations qui composent l'itinéraire que le protagoniste pensait tout tracé et définitif. Les changements de directions auxquels est forcé Carl sont de trois types différents : d'une part, il doit sans cesse composer avec la maison flottante qu'il traîne derrière lui. L'objet encombrant, tantôt atout, tantôt fardeau, est explicitement présenté comme un symbole double, représentant à la fois le passé de Carl et Ellie elle-même. La maison, qui fréquemment manque de lui échapper, le force à emprunter des chemins détournés pour atteindre son but. En second lieu, nous l'évoquions auparavant, c'est Russel et tous les autres personnages qu'il convoque, qui sont à l'origine de tous les détours et retardements qui font dévier Carl de ce qu'il considère être le droit chemin. Enfin, le dernier type de changement de direction qui s'impose à Carl, au fur et à mesure de son voyage, concerne sa perception du monde, du vieillir et de sa propre vie, ce sont les détours de la pensée que nous évoquions un peu plus haut, ceux qui le conduisent à repenser la trajectoire du reste de sa vie.

Concentrons-nous désormais sur la notion de détournement en tant que recyclage ou récupération. L'exemple le plus évident est bien sûr celui de la maison, logement fixe ancré dans la terre, qui se transforme dans le film en objet volant, moyen de transport aérien improvisé. Mais, beaucoup d'autres objets sont soumis au même traitement, citons par exemple le tuyau d'arrosage servant de tyrolienne, ou le moulin à poivre transformé en barre de gouvernail permettant de diriger la maison-zeppelin. Il en est un, cependant, qui mérite que l'on s'y attarde plus avant, il s'agit de la canne du vieil homme. C'est une canne quadripode, dont chaque pied est orné d'une balle de tennis en guise d'embout. Pendant les deux premiers tiers du film, Carl ne se déplace



La canne de Carl, accrochée dans le dos comme une arme, sert de moins en moins de soutien au corps vieillissant.
Up (Pete Docter, 2009).

jamais sans sa canne, elle paraît lui être indispensable pour marcher. Au fil de l'aventure, pourtant, elle est de moins en moins utilisée en tant que soutien et de plus en plus souvent employée comme une arme, un moyen de diversion, ou simplement un accessoire encombrant, jusqu'à finalement être abandonnée complètement.

L'utilisation de la canne change lorsque Carl et Russel sont confrontés au danger, aux deux tiers du film. Le voyage de Carl et Russel prend un tournant à ce moment-là, puisqu'ils sont poursuivis par Charles Muntz, le héros d'enfance devenu antagoniste de Carl. Encore un personnage âgé fort et déterminé, Muntz se rapproche cependant plus du « mentor corrompu ». Le personnage bénéficie d'un traitement similaire à celui de Carl, puisqu'il est présenté dès le début du film et son passé est donc, là encore, une donnée initiale offerte au spectateur. Lorsqu'on le rencontre à nouveau, on sait son succès passé : il était explorateur de métier et l'idole des foules, jusqu'à ce que la découverte du « monstre des chutes du paradis » (l'espèce à laquelle appartient Kevin l'oiselle géante) fut publiquement discréditée par les scientifiques et conduisit finalement à son éviction du cercle des explorateurs. Humilié et obsédé par l'idée de rétablir sa

réputation, Muntz vit en reclus dans son zeppelin avec, à son service, une armée de chiens parlants, dressés pour lui obéir. Pendant la scène de poursuite, Carl court et saute en portant sa canne à bout de bras tout en traînant derrière lui sa maison flottante. A partir de ce moment, elle ne lui servira plus de soutien, mais sera sans cesse réutilisée à d'autres fins. Elle sert par exemple à détourner l'attention des chiens qui sont à ses trousses grâce aux balles de tennis et deviendra une arme de défense lorsque Muntz l'attaque à l'épée. Lorsqu'enfin Carl et Russel réunissent Kevin et ses petits, le vieil homme fait cadeau de sa canne à la famille d'oiseaux qui, pour une raison étrange, se plaisent à l'avaloir pour la recracher dans la foulée.

Le recyclage puis l'abandon de la canne fait écho à la progression physique de Carl. En effet, dans un mouvement parallèle, l'évolution mentale de Carl est associée à sa transformation physique. Trop faible et las pour descendre les escaliers au début de l'histoire, celui-ci finit par accomplir cascades et prouesses physiques lors du dernier tiers du film. Il chute, trébuche, tombe, grimpe, rampe, se faufile dans des conduits d'aération et se bat en duel. Le film présente donc le corps âgé comme capable de progrès ; il n'était diminué au départ que parce que son possesseur n'en voyait plus l'utilité, en revanche, une fois le corps remis en action, celui-ci est susceptible de progresser, de servir son propriétaire et d'avoir un impact sur le monde. A travers cette évolution physique du personnage âgé, les créateurs du film soulignent la contingence du vieillir-déclin. Nous ne nous attardons pas sur le traitement visuel de cette évolution dans *Up*, puisque c'est surtout le processus de narration qui nous intéresse ici. Nous reviendrons néanmoins sur le sujet lorsque nous nous pencherons sur le personnage de Rocky dont le corps subit une métamorphose similaire.

La trame narrative qui suit le progrès de Carl, est ponctuée par plusieurs moments déclencheurs qui, nous semble-t-il, ont leur importance puisqu'ils évoquent en quelque sorte les étapes à franchir pour se départir de l'idéologie du déclin. Carl est tout d'abord caractérisé, nous l'avons vu, par son refus catégorique de se connecter au monde qui l'entoure et de créer des liens avec d'autres individus. Tout comme Walt Kowalski et Warren Schmidt, c'est au contact du personnage plus jeune, que le héros redécouvre l'attachement et le respect pour autrui. Il nous faut revenir sur l'évolution de ce duo dans *Up* pour tenter de déceler comment le film rend compte de la dimension

intergénérationnelle de cette relation. A cet égard, une scène du film en particulier, marque un tournant dans le rapprochement entre les deux héros. Après avoir réussi à s'échapper de la grotte de Muntz, Carl écoute Russel, pour la deuxième fois dans le film, se confier sur son passé. Lors de la conversation précédente, l'enfant avait expliqué qu'il n'avait que peu d'occasions de voir son père, depuis que celui-ci avait refait sa vie. Lorsque Carl comprend la situation, le spectateur est témoin de sa réaction compatissante. Pour Carl, c'est le premier pas vers l'acceptation de l'autre. Russel conclut cette conversation en demandant à Carl de « jurer croix bois de croix de fer », phrase qui convoque chez Carl les souvenirs de son enfance passée avec Ellie. On assiste donc ici à un rapprochement par l'identification, certes quelque peu distanciée, puisque Carl reconnaît dans cette formulation les enfants que lui-même et Ellie étaient. C'est un rappel pour le vieil homme de l'enfant qu'il était.

En comparaison, la deuxième conversation semble aller plus loin dans ce processus d'identification. Russel raconte cette fois avec mélancolie les habitudes qu'il avait avec son père avant que celui-ci ne soit trop pris par sa nouvelle famille. A la manière du promeneur solitaire de Rousseau, il se rend compte, songeur, que les moments les plus ennuyeux, sont aussi ceux dont il se rappelle le mieux. Le visage de Carl laisse deviner alors que cette confession fait écho à sa propre expérience, lui qui avait élevé au rang de sacré les petits gestes du quotidien qu'il partageait avec Ellie. Dans cette conversation l'âge n'est plus un facteur de différenciation ou de distanciation, les deux personnages s'entendent ici sur une expérience et un ressenti communs. L'identification se fait ici d'un individu à un autre en dépit des soixante-dix ans qui les séparent. Toujours dans ce mouvement de progression qui porte le film, ces moments de connexion entre les deux personnages vont crescendo, jusqu'à conduire à une entraide, à des échanges et une collaboration intergénérationnels. En cela, le film s'inscrit dans la mouvance du « vieillir nouveau » qui, nous l'avons vu, promeut l'intégration des personnes âgées à la société et la collaboration entre les générations.

6. ACCOMPLISSEMENT DU PROGRES ?

La toute fin du film et le générique laissent entrevoir que cette relation qui a débuté sous les yeux du spectateur est vouée à durer. Carl remplace le père du garçon lors de la remise

du badge des explorateurs, et les différentes photos qui illustrent le générique, laissent entrevoir toutes les activités auxquelles ils s'adonnent ensemble. D'un vieil homme aigri, triste et isolé, Carl se transforme en grand-père adoptif et ce changement de rôle participe à faire de Carl un « nouveau vieux ». Au sein du couple, Carl était titulaire d'un rôle spécifique, il avait une fonction claire, celle de mari. Le prologue l'avait aussi présenté comme un membre actif de la société, puisqu'on y apprend qu'il travaillait au zoo local en compagnie d'Ellie. Notons, que la retraite de Carl n'est pas mentionnée dans le film. En fait, le moment charnière n'est pas sa « sortie de rôle » dans le domaine de la vie active, comme c'est le cas dans *About Schmidt* ; ce qui est présenté comme le déclencheur du vieillir-déclin, c'est la « sortie de rôle » dont il fait l'expérience dans le domaine familial, lorsqu'à la mort d'Ellie, il est privé de sa fonction de mari. A partir de ce moment décisif, Carl n'a plus qu'un seul rôle, qu'il s'impose lui-même au détriment de toute reconversion possible, celui de gardien de la mémoire d'Ellie, dans leur maison, sorte de musée dédié à la défunte, où il fait figure de conservateur jaloux. Le voyage initiatique se conclut par l'acceptation d'un nouveau rôle social pour Carl, celui d'ami, de père et de grand-père de substitution pour Russel, et redevient par là-même un membre contributif de la société.

En cela, Carl suit les préconisations du « vieillir nouveau » et, plus précisément, celles de la théorie du « *productive aging* » que nous présentions plus haut. Les dernières minutes du film et le générique de fin fonctionnent ensemble comme une sorte de manifeste en faveur du « vieillir productif ». Carl offre une parfaite illustration du senior dont la mise à contribution est non seulement favorable à l'individu âgé lui-même, mais encore sert plus largement la société dans laquelle il est désormais activement engagé. Il reflète ce potentiel insoupçonné que représente, pour les défenseurs du « *productive aging* », une population âgée active et mise au service du bien commun. Carl, dans ce nouveau rôle qu'il s'attribue, est devenu une figure parentale de substitution, or c'est là une activité très souvent mentionnée dans les rapports consacrés aux effets bénéfiques de l'engagement volontaire des personnes âgées au sein de leur communauté.

On trouve notamment plusieurs références aux programmes tels le *Foster Grandparents Program* ou encore le *Senior Companions Program*. Ces programmes permettent aux Américains de 55 ans et plus de s'engager en tant que volontaires auprès d'enfants

en difficulté scolaire, en situation de handicap ou de précarité sociale et de personnes âgées présentant des difficultés à effectuer les tâches de la vie quotidienne. Dans un rapport sur les programmes qui engagent la population âgée sur la base du volontariat, Mark Freedman met en évidence tous les bénéfices que les individus engagés peuvent tirer de leur reconversion en grands-parents de substitution. A travers une synthèse de différentes études sur l'impact que peut avoir la participation au programme du *Foster*

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Carl, devenu un grand-père de substitution pour Russel. Une illustration du « vieillir nouveau ». *Up* (Pete Docter, 2009).

Grandparents Program sur les sujets âgés, il cite les effets bénéfiques suivants : une amélioration de la santé mentale et de la vigueur physique, un avancement social, grâce notamment à de nouvelles relations interpersonnelles, un enrichissement personnel, et une plus grande estime de soi⁶⁶⁵. Ces conclusions encourageantes sur les aspects positifs d'un vieillir plus engagé et actif, trouvent, dans le générique de fin du film, un écho visuel. Les vignettes qui défilent et dévoilent la nouvelle vie de Carl, illustrent ce qui est présenté dans le film comme un vieillir amélioré.

Qu'en est-il des scènes de fin des deux autres films ? Les narrations du progrès de Walt et Warren, proposent-elles une fin en accord avec les préceptes du « vieillir nouveau » ? A première vue, celle de *Gran Torino* s'en écarte radicalement. Pour venger et sauver ses deux jeunes voisins, Walt décide de se sacrifier en allant provoquer le gang de délinquants hmong qui menaçaient l'avenir de Thao et avaient violé Sue. Se présentant à eux désarmé, Walt leur adresse quelques commentaires menaçants avant de faire mine de sortir une arme, en réalité son briquet, un geste qui lui vaudra d'être tué sur le coup par une rafale de balles. La mort de Walt, orchestrée comme une exécution, a pour conséquence l'arrestation et la condamnation des délinquants, désormais mis hors d'état de nuire. Walt a donc fait le choix de sacrifier sa vie pour sauver celle de ses protégés plus jeunes. C'est là une fin qui coupe court à la narration du progrès et qui est sujette à controverse.

Le sacrifice du vieux pour le jeune n'est pas un thème nouveau, nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre 3. Il n'est pas sans rappeler, par exemple, la vague d'âgisme agressif qui émergea dans les années 1980, où il n'était pas rare de rencontrer, au détour de certaines interventions des « colporteurs du désastre », des « solutions » aussi radicales que celle qui consiste à nier, à toute une part de la population âgée, le droit et l'accès aux soins médicaux⁶⁶⁶. En outre, comme le suggère Pamela Gravagne, la mort de Walt ne

⁶⁶⁵ Mark Freedman, *Seniors in National and Community Service : A Report Prepared for the Commonwealth Funds Americans over 55 at Work Program*, (Philadelphia (PE): Public/Private Ventures, avril 1994) : 40 – 43.

⁶⁶⁶ Schulz et Binstock évoquent par exemple un ouvrage du bioéthicien Daniel Callahan, paru en 1987 et dans lequel il avait postulé qu'il serait préférable et juste de refuser aux personnes âgées de 80 ans et plus, l'accès aux soins médicaux. Daniel Callahan, *Setting Limits, Medical Goals in an Aging Society* (New York (NY) : Simon and Schuster, 1987), cité dans Schulz et Binstock, *op. cit.*, 10.

peut être considérée comme un choix narratif anodin, tant il s'inscrit dans un contexte culturel où le suicide rationalisé de la personne âgée est un thème récurrent.

On pourrait déceler une affiliation entre cette héroïsation par le sacrifice du personnage âgé que propose la fin de *Gran Torino*, et cette tendance qui consiste à encourager et rendre familière l'idée d'une vieillesse sanctionnée par une mort auto-infligée, qu'elle soit symbolique ou réelle, au bénéfice de la jeunesse. Néanmoins, l'interprétation de cette mort sacrificielle doit encore prendre en compte deux autres choix narratifs, qui peuvent aussi servir de justification au sacrifice. Il s'agit, en premier lieu, de la maladie dont souffre Walt qui, bien qu'elle ne soit jamais nommée, est néanmoins explicitement présentée comme incurable. Plusieurs signes disséminés au cours du film laissent penser au spectateur que le protagoniste est condamné. Cette maladie incurable, dont la sentence ne saurait tarder et qui n'offre au protagoniste qu'une perspective de fin de vie brève et marquée par la souffrance fonctionne comme un moyen commode de désamorcer les critiques qui associeraient le sacrifice de Walt à un geste âgiste. Comme l'a souligné Sally Chivers, la mise à mort consentie et rationalisée de Walt se justifie ainsi « non seulement parce qu'il est vieux, mais parce qu'il est vieux et malade »⁶⁶⁷. Le spectateur est guidé, préparé tout au long du film à accepter que le héros sacrifie sa vie pour en sauver d'autres.

Notons que ce n'est pas là le seul « garde-fou » que Clint Eastwood a stratégiquement placé dans son film qui, contrairement à son personnage principal, fait preuve, dans le traitement de sujets sensibles comme le racisme ou la représentation des femmes par exemple, d'une grande prudence, ce qui lui vaut de ne jamais transgresser les règles du « politiquement correct ». Le deuxième élément qui aide à justifier la mort de Walt, est son passé sombre et plus précisément les actes qu'il a commis durant la guerre de Corée. Sally Chivers mentionne la présence du briquet qui porte la marque de la cavalerie à laquelle il était rattaché, et qui fonctionne comme un rappel de son statut de héros de guerre intrinsèquement ambigu, du fait de toutes les vies innocentes qu'il a prises en tant que soldat. Là encore, c'est un moyen de rendre la mort du protagoniste plus acceptable, puisqu'elle apparaît alors comme la tentative de rédemption de Walt, qui

⁶⁶⁷ Chivers, *op. cit.*, 117.

sacrifie sa vie entachée pour celle, plus pure, d'un innocent. La réconciliation de Walt avec la religion, était aussi l'un des aspects de son progrès, elle s'accomplit finalement lorsqu'à la manière du Christ, Walt donne sa vie pour sauver celle de Thao, expiant par là-même ses propres péchés. Si cette mort du héros âgé reste difficilement réconciliable avec la célébration d'une vieillesse pleinement vécue et tournée vers l'avenir qui soutient le « vieillir nouveau », elle n'en reste pas moins présentée ici comme un acte altruiste et héroïque, preuve ultime sans doute, du progrès de Walt et de sa transformation profonde.

C'est une conclusion bien différente que celle d'*About Schmidt*. Si la progression du protagoniste fut laborieuse et ponctuée de retours en arrière, les derniers plans du film laisse entrevoir la transformation qui s'opère en Schmidt lorsque celui-ci prend connaissance du dessin que lui a fait le petit Ndugu. Deux personnages y sont représentés : un adulte et un enfant qui se tiennent par la main. C'est la représentation d'une connexion réussie entre Schmidt et son protégé, la seule qu'il soit parvenu à établir avec succès. Rudimentaire mais significatif, le dessin de l'enfant semble servir de leçon à Schmidt qui, lorsqu'il pose les yeux dessus, est submergé par l'émotion. Ses conclusions pessimistes et mélancoliques sur la vacuité de sa vie, qu'il avait consignées dans sa dernière lettre, sont niées par les bons sentiments que porte, à l'égard de son parrain, le petit Ndugu. Il en va de même de son impression d'être en rupture complète avec le monde et tout autre être humain, démentie dans le dessin par les mains jointes des deux personnages et qui représente le lien qui unit Schmidt à Ndugu.

Ce dernier plan ne peut être analysé qu'en rapport avec ceux qui le précèdent. La mise en scène de Payne fait se répondre en écho plusieurs motifs visuels et ce dernier plan, justement, répond à une multitude de plans similaires, dont nous ne proposons ci-dessous que quelques exemples choisis. A travers un cadrage très resserré Payne met le spectateur face à face avec le visage impassible de Schmidt. La récurrence de ces gros plans sert à souligner l'aliénation du personnage mais aussi un certain engourdissement émotionnel, auquel Payne fait allusion très tôt, lors de la scène où Warren découvre le corps sans vie d'Helen dans la cuisine, et que l'attention du spectateur est dirigée vers un aspirateur resté allumé. L'insert sur l'appareil ménager ne laisse de place pour rien d'autre dans le champ, et le bruit constant de la machine étouffe les plaintes et les faibles

sanglots du personnage. Payne joue ici avec la notion de vide que convoque le mot « *vacuum* » en anglais, et renforce encore, grâce cette métaphore visuelle, l'impression d'un personnage en état de constante torpeur.

Toutes ces années passées au service de la société de consommation, auraient évidé le personnage de tous sentiments réels. Sa retraite, qu'il perçoit comme une sortie de rôle cruelle, le dépouillant de son utilité et de sa raison d'être, est finalement l'occasion d'une libération, un retour au plan de l'humain qui justement se concrétise dans cette dernière image du personnage submergé par l'émotion.

Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.

Série de gros plans tirés d'*About Schmidt* (Alexander Payne, 2003) qui montre le passage d'un état de torpeur à la révélation émotionnelle finale.

Tout est mis en œuvre pour démarquer du reste du film, cette scène qui présente la découverte du dessin. Nous venons de le voir, dans un film où le protagoniste est largement caractérisé par une certaine apathie et une maladresse sentimentale, ce bouleversement émotionnel fait exception. Et le cadrage resserré de ce plan qui, bien que brièvement interrompu par un contre-champ sur le dessin, dure presque une minute, laisse au spectateur habitué au visage fermé et hébété de Schmidt, tout le loisir de le voir se décomposer lentement pour finalement fondre en sanglots. Témoin privilégié de ce déploiement d'émotion, le spectateur peut observer l'apparition des premières larmes dans les yeux de Warren, ses faibles soupirs d'abord, suivis de légers soubresauts, puis

les yeux du personnage qui s'embuent de plus en plus jusqu'à laisser s'échapper ses larmes. Les pleurs de Schmidt sont la manifestation physique de cette épiphanie émotionnelle qui, néanmoins, reste toute en retenue, accompagnée d'une musique lente et feutrée.

Il convient ici de dire un mot de la musique qui occupe dans cette scène de fin une place primordiale. En effet, celle-ci contribue aussi à distinguer cette scène du reste du film. Les différentes compositions de Rolfe Kent, souvent marquées par un rythme staccato et des contrepoints presque métronomiques, laissent place à une reprise fluide et tendre du thème musical, joué à la harpe et aux violons⁶⁶⁸, qui renforce la portée émotionnelle de la scène et désamorce, par là-même, la tension ironique qui caractérisait le reste du film. Le critique Peter Bradshaw a souligné la poésie de cette fin qui voit les rides dont se plaignait Schmidt au début du film transformées en voies d'écoulement pour ses larmes que le spectateur n'attendait plus. Il salue également le courage qu'il reconnaît à Payne, pour son choix d'une fin qu'il qualifie de provocatrice, tant elle est dénuée d'ironie. Ce dernier plan est donc le signe du progrès de Schmidt, désormais capable de ressentir de réelles émotions et d'établir une connexion et pour une fois, ce progrès n'est ni entravé, ni présenté comme insignifiant, ni même teinté d'ironie. Le plan final suggère que ce n'est là que le premier pas de Schmidt. En effet, les sanglots de Warren se transforment petit à petit en sourire et ses yeux quittent le dessin pour se lever vers l'hors-champ à droite du cadre. Cet espace non-montré, situé à droite du cadre, est le lieu symbolique de l'inconnu et d'une progression future. Ainsi, le film se conclut sur le visage de Schmidt, mouillé de larmes mais souriant et désormais tourné vers l'avenir.

Au terme de cette étude de trois narrations du progrès qui permettent à un personnage âgé de se lancer dans l'apprentissage du monde et l'aventure de la vie, il s'agit désormais

⁶⁶⁸ Thomas S. Hischak, *The Encyclopedia of Film Composers* (Lanham (Md) : Rowman & Littlefield, 2015) : 398.

de recenser les différents éléments que nous appelons, à la suite de Sorlin, « points de fixation ». Éléments qui, d'un film à l'autre, resurgissent, se font écho et, ensemble, forment les contours du vieillir « progressiste ». Le fait même que ces personnages explicitement amenés à évoluer, passent, en bons héros de récits initiatiques, d'une situation initiale insatisfaisante à un état nouveau présenté comme préférable, suggère que ces narrations du progrès proposent en filigrane, une grille de jugement, où se dessine, en opposition à ce qui apparaît comme un vieillir médiocre, le vieillir souhaitable. C'est justement cette grille de jugement qui nous intéresse et dont nous avons tenté de délinéer les critères à travers notre analyse des films, en mettant en regard non seulement leur structure narrative, mais aussi les différents motifs et métaphores visuels auxquels ont recours les trois cinéastes dans leur mise en images et en son du vieillir. Que nous apprennent donc ces récits d'apprentissage où l'homme vieux, non plus limité au rôle du mentor dont l'apparition ponctuelle ne correspond qu'à une étape sur la progression du héros, tient le rôle principal de héros lui-même, d'apprenti aussi, et d'aventurier ? Trois grands préceptes se dégagent selon nous de ces narrations du progrès.

En premier lieu, on trouve au cœur de cette vision du vieillir préférable, la notion de mouvement. Les termes mêmes de « progrès » ou « progression » s'opposent naturellement à l'idée d'un vieillir statique et ankylosé. Le progrès passe toujours par la mise en mouvement de l'homme âgé. Dans les trois films, le vieillir n'est pas le temps de la fixité ou de l'ancrage, bien au contraire, c'est le temps d'un envol libérateur, d'un passage transgressif, d'un circuit formateur. La mobilité du protagoniste vieillissant semble alors être la condition première de son accession à un vieillir meilleur, en atteste d'ailleurs la place centrale qu'occupent dans ces films les moyens de transports : maison flottante, voiture vintage, ou camping-car encombrant. Le progrès, avancée symbolique vers un état meilleur, est sans cesse reflété dans les différents parcours que suivent nos héros vieillissants. Ils commencent par un mouvement de dégagement et d'évasion d'un lieu qui les retient et les contient à la fois, pour ensuite les diriger vers de nouveaux espaces dont la découverte par un cheminement laborieux, une ascension vertigineuse ou les déambulations d'un étage à l'autre dans la maison de ses voisins évoque l'exploration identitaire du héros âgé. Les trois personnages atteignent la liberté par le déracinement et l'épanouissement par le voyage, peu importe le rythme, les potentiels

détours et circonvolutions, ou les temps d'arrêts sur le chemin, pourvu que le héros ne soit pas immobile, figé ou stagnant.

C'est la réfutation d'un modèle du vieillir qui prédominait au début du siècle précédent, lorsqu'il était recommandé aux personnes âgées de mener une vie monotone et contemplative, et de rester les témoins passifs d'un monde en effervescence duquel elles s'étaient retirées⁶⁶⁹. Ce modèle, désormais associé à ce que Gullette appelle le vieillir-déclin, est justement ce dont les héros de nos films doivent s'extirper. Et ceci nous amène au deuxième précepte que ces films semblent mettre en avant dans leur représentation d'une évolution du vieillir, une évolution qui passe, apprend-on, par le refus de l'isolation, du renfermement sur soi et de la séparation du monde. Le progrès du protagoniste se fait à mesure de l'avancée de son exploration de l'autre et du monde. C'est donc un mouvement vers l'extérieur que requiert l'amélioration du vieillir. A cet égard, il n'est pas anodin que l'on trouve dans chacun des films un symbole de l'étranger et de l'exotique, comme l'espace rêvé des chutes du paradis dans la jungle vénézuélienne, la culture hmong et ses coutumes, ou Ndugu, l'enfant africain avec qui se lie Warren, sont tous les symboles d'une altérité à laquelle le héros doit s'ouvrir et s'adapter. L'autre c'est aussi la figure de l'enfant, présente chaque film et avec qui apprendre à communiquer, coopérer. A travers cette relation avec l'enfant, le héros âgé renoue avec le dehors, le monde réel et la sensation. Ainsi, l'enseignement ne suit pas une voie unilatérale, partant du vieux au non-vieux, il est réciproque et générateur d'entraide intergénérationnelle. C'est là l'un des échos les plus évidents aux préconisations du mouvement du « vieillir nouveau » qui prône la collaboration entre les générations. Dans les films, la relation intergénérationnelle permet de souligner non seulement les capacités d'apprentissage et d'évolution du personnage âgé, mais en même temps de révéler son utilité et l'impact positif que peut avoir sa mise à contribution au sein de la société.

Enfin, le dernier précepte est étroitement lié à cette ouverture sur le dehors, puisqu'il concerne la revendication, de la part du héros âgé, de sa place dans le monde. Il ne s'agit plus de s'en absenter mais bien au contraire de faire acte de présence et d'existence. C'est l'idée d'une vieillesse vécue plutôt que subie, et énergiquement prise

⁶⁶⁹ Haber, *op. cit.*, 105.

en charge plutôt que patiemment tolérée. Les films suggèrent la nécessité de revendiquer une vieillesse personnelle et souveraine et d'établir son autorité propre dans le vieillir. C'est retrouver sa voix dans l'écriture épistolaire, sa vitalité dans l'aventure, ou son droit de décision dans la mort. Finalement, ces narrations du progrès mènent nos héros vers un « vieillir nouveau » qui, loin de reculer devant les discours âgistes qu'on tente de lui imposer, se teinte d'héroïsme et prouve sa valeur ; un vieillir, en somme, dont l'histoire vaut la peine d'être racontée.

CONCLUSION

Nous avons tenté de démontrer que les représentations du vieillir hollywoodiennes, dans les films qui élèvent le personnage âgé au rang de héros, s'inscrivent dans la lignée d'un mouvement plus large que nous avons appelé le « vieillir nouveau ». Ce mouvement idéologique, qui trouve ses origines dans les années 1990, veut avant tout initier une redéfinition du vieillir fondée sur une vision plus optimiste de l'avancée en âge. Nous avons insisté sur le fait que la vision positive du vieillir que promeut ce mouvement se définit en réaction à des mythes âgistes qu'il s'agit donc de contrer. C'est le propre du héros de subir une transformation au cours de sa quête et d'évoluer à travers l'expérience des différentes épreuves qui se dressent sur son chemin. Ainsi, le simple fait d'élever le personnage âgé au rang de protagoniste, permet de mettre en lumière une conception nouvelle du vieillir, où l'avancée en âge de l'individu, loin de marquer la fin de la vie, n'en est que la continuation et lui permet de poursuivre son développement personnel. Qu'ils soient retenus par un système âgiste, ou par leurs propres préjugés concernant la vieillesse, les héros âgés doivent tous apprendre, s'affirmer dans l'adversité, réclamer le droit à la parole et agir pour défendre leurs intérêts.

Tout comme les précurseurs du « vieillir nouveau », Hollywood insiste donc sur la dimension positive de l'avancée en âge. Il s'agit bien de dédramatiser le vieillir. Au lieu d'insister sur ce que la vieillesse dérobe et altère négativement, on souligne ce qu'elle peut apporter. Dans ce combat de fond contre le vieillir-déclin, plusieurs forces s'allient, nulle plus remarquable, cependant, que l'armée des baby-boomers vieillissants qui, forts de leur supériorité numérique, de leur énergie revendicative et de leur optimisme,

portent, nous l'avons vu, ce mouvement du « vieillir nouveau ». C'est en partie parce qu'ils ne se reconnaissent pas dans cette ancienne conception du vieillir, que les baby-boomers réclament de nouveaux modèles, plus proches de leur propre expérience du vieillissement.

Certaines des figures hollywoodiennes que l'on trouve dans notre corpus sont issues de la génération et ont soit incarné, soit raconté l'histoire d'un « nouveau vieux » avec succès. On pense par exemple à Diane Keaton ou Sylvester Stallone, nés en 1946, ou encore à Nancy Meyers et Meryl Streep, nées en 1949. D'autres appartenant à la génération précédente offrent tout autant de nouveaux modèles du vieillir. On retrouve une sorte de version âgée de Benjamin Braddock (*The Graduate*, 1968) sous les traits d'un Dustin Hoffman en hippie septuagénaire, Jane Fonda, qui a toujours été l'une des figures médiatiques associées au mouvement contre la guerre du Vietnam au début des années 1970 et a continué d'inspirer les baby-boomers à travers ses vidéos d'entraînement sportif dans les années 1980, incarne un personnage comique de belle-mère féroce, Nicholson, l'un des héros de la contreculture grâce à ses rôles dans *Easy Rider* ou *Five Easy Pieces*, réjouit toujours le public des baby-boomers vieillissants grâce à ses nombreux personnages âgés, qu'ils soient proches du vieux séducteur que l'on sait être « Jack » à la vie, ou un personnage en totale opposition à sa personnalité publique, comme dans *About Schmidt*. Hollywood est donc en parfaite adéquation avec les préconisations du « vieillir nouveau » et s'adresse manifestement aux baby-boomers vieillissants.

Les films que nous avons voulu présenter ici ont tous été de grands succès financiers. Le héros âgé a donc fait, dans les années 2000, une entrée remarquée sur la scène hollywoodienne. Il s'agit surtout dans ces films de héros âgés déterminés, expérimentés et compétents. Le « nouveau vieux » est tout sauf un incapable. Il est à la fois actif et sait se rendre utile. Mais si le « nouveau vieux » hollywoodien se met volontiers au service de la postérité, se posant en guide pour la jeunesse, en mentor ou en grand-parent de substitution, il ne perd pas de vue pour autant ses propres aspirations et son droit à l'épanouissement personnel. Faire du personnage âgé un héros permet donc également de mettre en avant le vieux en tant qu'individu. Nous l'avons vu, ce recentrage qu'opère le « vieillir nouveau » sur l'individu vieillissant, fut initié en grande partie par l'avènement d'une théorie gérontologique à succès, le « *successful aging* ». Bien

que cette insistance sur la notion de choix individuel et de style de vie ait soulevé bon nombre de critiques dans les cercles de la gérontologie, c'est tout de même là l'élément que l'on retrouve dans plusieurs textes, parmi lesquels les films hollywoodiens, sur le « vieillir nouveau ». En dégageant le vieillir du domaine de la fatalité, de l'hérédité et de la nature biologique de l'individu, la théorie du « vieillir réussi » en a fait une affaire de responsabilité personnelle, de choix individuel. Il appartiendrait donc à tout à chacun de prendre en main son propre vieillissement pour en faire une expérience stimulante. Car, avant tout, le vieillir se présente dans ces films comme une phase de la vie tout aussi heureuse et riche en événements que n'a pu l'être la jeunesse. Le vieux n'est plus représenté comme une créature affaiblie qui attend patiemment que la mort l'emporte, mais comme un héros vigoureux qui profite pleinement de cette nouvelle phase de la vie. Et cette vigueur physique, semble-t-il, est une caractéristique indispensable pour accéder au rang de héros âgé.

Ainsi, après avoir replacé ces représentations hollywoodiennes du vieillir dans le contexte plus large du « vieillir nouveau », nous aimerions opérer un resserrage sur un élément qui nous semble central dans ces films qui mettent à l'honneur un héros âgé : à savoir sa corporalité. Concentrons-nous désormais sur la manière dont Hollywood présente, dans ses films, le corps âgé.

TROISIEME PARTIE :
CORPORALITE DU VIEILLIR
HOLLYWOODIEN

INTRODUCTION

En 1920, Charles Asbury Stephens, un écrivain et médecin américain passionné par la perspective de l'immortalité humaine, écrivait que le corps qui vieillit s'apparentait à « un étrange et triste mélange de puanteur et de putréfaction dans lequel la flamme de vie, douce, pure, éthérée, lutte et dépérit »⁶⁷⁰. Voilà, résumé en une phrase, ce que le « vieillir nouveau » réfute : à la notion d'étrangeté on oppose celles de nouveauté et de découverte, le vieillir devient une étape inédite, avec ses difficultés et ses avantages, ses défaites et ses victoires. Loin d'être triste, le « vieillir nouveau » se veut enjoué, reconnaissant et fertile. La puanteur du corps est due à sa matérialité et n'est certainement pas l'apanage de la vieillesse, la putréfaction ne l'est pas non plus d'ailleurs, puisque ce processus n'advient qu'au moment de la mort du corps. Enfin, il n'est pas question pour les adeptes du « vieillir nouveau » d'une flamme de vie vacillante. Elle n'est d'ailleurs ni douce, ni pure, ni éthérée. Bien au contraire, toujours éclatante et imprévisible, la flamme de vie danse et flamboie dans la vieillesse.

Au cœur du « vieillir nouveau » on trouve donc une redéfinition du corps âgé. Ce dernier ne se résume plus à ses rhumatismes, sa rigidité et sa lenteur, ni à ses dysfonctionnements. Au contraire, c'est une mise au point différente qui s'opère sur le corps âgé avec, au premier plan, ce qu'il est capable d'accomplir et de supporter. A ces images traditionnelles de vieilles dames confinées dans leur fauteuil à bascule et de

⁶⁷⁰ Le corps vieillissant vu par Stephens : « a sad, strange mixture of foulness and putrefaction in which the sweeter, purer, ethereal flame of life struggles and smoulders ». Charles Asbury Stephens, *Immortal Life* (Norway Lake (ME) : The Laboratory, 1920) : 236, cité dans Cole, *op. cit.*, 177.

vieillards courbés tributaires d'une canne pour se mouvoir, on substitue dès le début des années 2000 des représentations de corps vieillissants vigoureux et fonctionnels. On se souvient par exemple de la « grand-mère parachutiste » qu'un auteur adepte du « vieillir réussi » avait mise en couverture de son ouvrage⁶⁷¹ ou d'aventuriers vieillissants tels Indiana Jones ou les cowboys de l'espace interprétés par Harrison Ford (né en 1942), Clint Eastwood (né en 1930) et quelques autres⁶⁷².

Cette partie sera consacrée à ces corps âgés nouveaux. Tout au long de notre thèse nous avons insisté sur les notions d'injustices culturelles, de non-reconnaissance ou de reconnaissance erronée. Car si les personnes âgées furent souvent réduites à des images stéréotypées, et à des représentations simplistes et unidimensionnelles, le corps de la personne âgée, quant à lui, a souvent fait l'objet de dérision dédaigneuse. Nous proposons de nous pencher ici sur la manière dont les films qui mettent un personnage âgé au premier plan renversent les stéréotypes d'un corps âgé ridicule, hideux et dégénèrescent pour lui substituer des représentations plus positives.

Dans leur ouvrage consacré aux perceptions culturelles du vieillissement corporel, Chris Gilleard et Paul Higgs expliquent que le « vieillir nouveau » se caractérise également par une nouvelle conception du corps vieillissant. Cette nouvelle conception insiste surtout sur la diversité des expériences du vieillir corporel, refusant ainsi l'idée d'un vieillir universel et uniquement caractérisé par le déclin. Ainsi, le vieillissement corporel, comme l'expérience du vieillir en général, est sujet à réappropriation par l'individu. On vieillit selon ses propres termes et non pas comme d'autres, que ce soit les gérontologues, les médecins, les médias, ou la société en général, le prescrivent. Nous retrouvons cette idée centrale au « vieillir nouveau » dans les représentations des corps de nos héros âgés hollywoodiens. On se souvient par exemple de la bataille qu'a dû mener Rocky Balboa pour avoir le droit de monter sur le ring alors que tout le monde semblait déterminé à l'en empêcher à cause, justement, de son âge. Dans le film, cette bataille se solde par une victoire, non sur le plan du score puisque Rocky perdra son match, mais sur le plan des

⁶⁷¹ Kownacki, *op. cit.*

⁶⁷² *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (Steven Spielberg, 2008) *Space Cowboys* (Clint Eastwood, 2000).

perceptions du corps âgé puisque celui-ci réussit à « tenir la distance », contredisant ainsi publiquement tous ceux qui l'avaient sous-estimé.

Les corps qui s'affichent sur les écrans hollywoodiens sont « impossibles » nous dit la chercheuse en études filmiques Chris Holmlund. Ils ne sont pas réels, nous rappelle-t-elle, ils sont faits d'images et de sons. Ils sont aussi construits par un récit⁶⁷³. Nous avons déjà évoqué comment la narration pouvait servir à mettre en évidence les capacités du corps âgé à progresser et s'adapter à différentes situations lorsque nous avons analysé *Up* (Pete Docter, 2009) et le traitement narratif du corps de son protagoniste Carl. Même s'il nous arrivera encore de mentionner le rôle que joue le récit dans la présentation des corps âgés, nous aimerions nous concentrer plus particulièrement dans cette dernière partie sur la manière dont les corps de nos héros âgés sont mis en images, en sons et en mouvements dans les films de notre corpus.

Hollywood a toujours accordé une place de choix à l'objet corps. Néanmoins, l'industrie du glamour s'est surtout spécialisée dans la représentation de corps jeunes et beaux (et, dans la plupart des cas, blancs). On est alors en droit de s'interroger sur la manière dont Hollywood concilia ses procédés de mise en valeur du corps avec la mise en image du vieillir dans ses premières tentatives de représentations positives du corps âgé. Il nous faut souligner d'emblée que le vieillissement n'est pas nié dans ces films. Il marque les corps et les visages et on en fait mention dans les dialogues. Ainsi, il s'agira d'analyser la manière dont ces corps âgés sont construits à l'écran, en montrant quels éléments du vieillir sont incorporés dans ces représentations et lesquels ne le sont pas. Si comme le suggère Sorlin le cinéma offre un bon aperçu de ce qu'une société donnée considère comme « regardable », l'analyse de la mise en images des corps âgés dans le cinéma populaire des années 2000 devrait nous permettre de mettre en lumière une image du corps âgé sinon idéal du moins représentable pour la société américaine du début du XXI^e siècle.

En tout premier lieu, ces représentations du corps âgé tentent de réhabiliter ce dernier comme corps sexué et genré. Ainsi, notre premier chapitre sera consacré à l'étude de la mise en valeur du corps vieillissant féminin. Nous nous intéresserons surtout dans

⁶⁷³ Chris Holmund, *Impossible Bodies*, *op. cit.*, 3.

ce chapitre au vieillir dit « gracieux » (« *graceful aging* ») dont Nancy Meyers a fait sa spécialité dans ses deux films à succès *Something's Gotta Give* (2003) et *It's Complicated* (2009). Nous poursuivrons notre étude du corps âgé en portant notre attention sur le corps masculin. Les enjeux de la représentation du corps masculin sont bien différents de ceux qui sous-tendent les représentations de la femme vieillissante. Si le vieillir au féminin est affaire d'apparence, les représentations des corps âgés masculins sont moins tournées vers les questions de beauté physique et reposent surtout sur la notion de puissance. Le corps âgé de la femme doit être rétabli dans sa « désirabilité », alors que le corps de l'homme doit réclamer son droit de rester le corps fort et dominant. Nous organiserons ce deuxième chapitre en trois temps, correspondant à trois études de cas, chacune consacrée à un acteur vieillissant en particulier. Nous n'avons sélectionné que les trois acteurs les plus représentés dans notre corpus : Clint Eastwood (né en 1930), Sylvester Stallone (né en 1946) et Jack Nicholson (né en 1937).

Enfin, il sera temps de nous pencher sur ce qui, du corps âgé, n'est pas visible ou seulement en filigrane. Ce dernier chapitre nous permettra de mettre en lumière ces zones qu'Hollywood préfère voir laisser dans l'ombre, ce que nous avons appelé l'hors-champ du vieillir hollywoodien. A travers l'étude de ce qui demeure hors-champ, ce qui, en somme, n'est qu'indirectement révélé dans les films, nous voudrions montrer en quoi l'image qu'Hollywood offre du vieillir corporel est lacunaire et ambiguë.

VIII. VIEILLIR AVEC GRACE :

UN IDEAL DU VIEILLIR AU FEMININ

La star livrera son ultime combat, à la suite duquel elle devra se résoudre à cesser d'être amoureuse, c'est-à-dire d'être jeune, belle, c'est-à-dire d'être star. Ou bien elle s'éclipsera. Dans ce dernier cas, elle vieillira en silence, en cachette, mais son image restera encore jeune.

Edgar Morin⁶⁷⁴

Nous ouvrons ce chapitre avec une citation d'Edgar Morin, tirée de son ouvrage *Les Stars*, paru en 1957. Il décrit là ce qui attend ces actrices, hollywoodiennes en majorité, qui ont réussi à défier le temps et retarder leur vieillissement, le jour où les rides ne pourront plus s'effacer et où l'avancée en âge ne pourra plus être niée. Jeunesse et beauté, voilà l'essence de la star féminine selon Morin. Or ce sont là justement les qualités que le temps ravit aux femmes, les privant ainsi de leur statut de star. Deux possibilités s'offrent alors à l'actrice vieillissante, nous dit Morin : vieillir à l'écran et renoncer ainsi aux rôles de femmes amoureuses, et donc d'héroïnes, ou se retirer pour vieillir à l'abri des regards et préserver son image de star, jeune et belle, éternellement fixée sur la pellicule. Il cite dans ce passage six actrices qui, selon lui, auraient su demeurer jeunes et belles⁶⁷⁵. Leur moyenne d'âge, en 1957, s'élevait à 45 ans. La plus âgée de la liste est Marlène Dietrich (née en 1901) qui, rappelle-t-il, « exhibait son corps superbe » dans ses

⁶⁷⁴ Morin, *op. cit.* (Chapitre : « Dieux et Déesses », emplacement 490/2515).

⁶⁷⁵ Les six actrices, de l'aînée à la plus jeune : Marlène Dietrich (née en 1901), Joan Crawford (née en 1905), Greta Garbo (née en 1905), Edwige Feuillère (née en 1907) la seule qui ne soit pas une actrice hollywoodienne, Ava Gardner (née en 1922) et enfin Liz Taylor (née en 1932). Morin, *op. cit.*

spectacles à Las Vegas, et ce bien au-delà de ses cinquante ans. On s'étonnera cependant de l'âge de la plus jeune de ces actrices, car en 1957, Liz Taylor, qui figure parmi ces stars dont Morin évoque le vieillissement, n'a que 25 ans. Ava Gardner est un autre nom qui figure dans cette liste, alors qu'au moment de la parution du livre elle n'avait que 35 ans. C'est dire combien le poids du vieillissement pesait sur les stars féminines du Hollywood classique, dont on admire la capacité à paraître *encore* jeunes alors même que certaines d'entre elles n'avaient pas atteint les quarante ans.

En 1950, deux films hollywoodiens avaient évoqué les tourments de la star féminine vieillissante. Sans doute la représentation la plus célèbre de l'actrice hollywoodienne délaissée par les studios à cause de son avancée en âge est le personnage de Norma Desmond, interprété par Gloria Swanson (née en 1899) dans *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950). Sorte de diva excentrique obsédée par sa carrière passée, elle vit en recluse dans sa villa californienne et, peu à peu, sombre dans la folie. Elle incarne cette star vieillissante qu'évoquait Morin, exilée du monde hollywoodien et vieillissant pudiquement dans l'ombre. Ses films servent une fonction opposée à celle du portrait de Dorian Gray, figeant à jamais sa beauté de jeune star pendant que la femme, elle, tel le portrait du dandy, vieillit inexorablement⁶⁷⁶. La même année, Bette Davis (née en 1908) interprétait le rôle d'une star de Broadway qui, dans la quarantaine, doit faire face au choix dont parlait Morin. *All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) raconte la période de transition difficile que subit la star à mesure qu'elle avance en âge. On lui propose encore de jouer les héroïnes, mais à condition qu'elle accepte de camper des personnages plus jeunes, et pour lesquels elle est désormais en compétition avec de jeunes actrices montantes. Elle finit par refuser ces rôles pour lesquels elle se sent désormais trop vieille.

Depuis les années 1950, la situation précaire des femmes vieillissantes à Hollywood est donc un fait connu. Nombreuses sont les actrices qui ont pris la parole pour dénoncer le traitement doublement injuste, à la fois sexiste et âgiste, que subissent les femmes à Hollywood. Au tout début de la décennie, l'actrice Rosanna Arquette réalisa

⁶⁷⁶ Jodi Brooks, « Performing Aging / Performing Crisis (for Norma Desmond, Baby Jane, Margo Channing, Sister George – and Myrtle » dans Kathleen Woodward (éd.), *Figuring Age, Women, Bodies, Generations* (Bloomington (IN) : Indiana University Press, 1999) : 241.

un documentaire consacré au sujet et intitulé *Searching for Debra Winger* (2001). A travers une série d'interviews de plus d'une trentaine d'actrices, le film expose l'évolution des carrières de femmes qui, une fois la quarantaine passée, voient diminuer de manière significative le nombre de rôles qui leur sont proposés ainsi que leur cachet⁶⁷⁷. Une tendance qui allait commencer à s'inverser à peine deux ans plus tard, avec la sortie et le succès du film *Something's Gotta Give* de Nancy Meyers (2003). Nous l'avons déjà évoqué longuement dans le chapitre 6, mais il est utile de rappeler l'importance qu'a eue cette comédie romantique pour la représentation des femmes d'âge mûr sur les écrans hollywoodiens. En effet, elle ne fut que la première d'une longue série d'histoires d'amour hollywoodiennes mettant en lumière les désirs et préoccupations d'héroïnes sexagénaires. Un nouveau type de personnage féminin fit donc son apparition dans les années 2000, ouvrant ainsi de nouvelles opportunités de carrière à des actrices sexagénaires comme Diane Keaton ou Meryl Streep. Plus de quarante ans après la parution du texte de Morin, les stars féminines vieillissantes acquirent enfin le droit d'être amoureuses à l'écran et de rester professionnellement actives à Hollywood. Ce sont ces personnages âgés féminins et les actrices qui les ont incarnés et qui, dans les années 2000, firent leur entrée sur le devant de la scène hollywoodienne, espace jadis si exclusivement réservé aux jeunes femmes, que nous voudrions présenter dans ce chapitre.

Cependant, n'est pas héroïne vieillissante qui veut. Cette chance n'est accordée qu'à un nombre limité d'actrices, car si la jeunesse n'est plus une condition *sine qua non* pour figurer en tête d'affiche d'un film hollywoodien, il s'agit tout de même de représenter la beauté féminine selon des critères hollywoodiens. Parmi toutes les expressions créées à partir du mot « *aging* », il en est une, extrêmement répandue, qui désigne un idéal du vieillir au féminin : « *aging gracefully* ». Une expression qui fut d'ailleurs employée maintes fois pour qualifier la manière dont nos actrices sexagénaires, de Diane Keaton à Jane Fonda, en passant par Meryl Streep ou Barbra Streisand, vivaient leur avancée en âge. Nous aimerions explorer dans ce chapitre la manière dont Hollywood rend compte, à travers ces personnages, de la beauté féminine dans le vieillir.

⁶⁷⁷ Deborah Jermyn, « Glorious, Glamorous and that Old Standby, Amorous': The Late Blossoming of Diane Keaton's Romantic Comedy Career », *op. cit.*

1. « AGING GRACEFULLY », UNE PRÉROGATIVE HOLLYWOODIENNE ?

L'expression « *aging gracefully* » est omniprésente dans les différents discours sur le vieillir positif. Elle est par ailleurs utilisée dans une variété de contextes différents et sa signification fluctue au gré des discours et des circonstances dans lesquels elle est employée. Car nous touchons ici à une tendance ou un idéal tout aussi difficile à caractériser que celui du « vieillir nouveau » dont il découle, et qui semble être devenu, depuis le début des années 2000, un élément incontournable de la littérature sur le vieillissement. Que ce soit dans la presse, dans les ouvrages consacrés au développement personnel ou dans les blogs et autres sites internet dédiés au « vieillir nouveau », l'expression « *aging gracefully* » est au centre de toutes les préoccupations.

Dans un article paru en 2010 dans le *New York Times*, une journaliste propose de partager avec ses lecteurs, et surtout lectrices, tous les secrets des femmes françaises pour vieillir avec grâce⁶⁷⁸. L'article pose la femme française (en réalité la Parisienne) comme une experte en la matière, un exemple à suivre pour toutes celles qui aspirent à « bien vieillir » (« *aging well* » est proposé comme expression synonyme de « *aging gracefully* »). Si on ne trouve dans le texte aucune définition précise de ce que veut dire « vieillir avec grâce », la description des attitudes du vieillir à la française nous offre quelques pistes de réflexions sur le sujet. Un constat s'impose dès la première ligne : vieillir avec grâce serait avant tout une affaire de femmes, le but étant de préserver la beauté féminine dans le grand âge. Il s'agit donc d'un problème d'apparence. Au cœur de cette entreprise qui consiste à vieillir avec grâce, il y aurait donc un défi : il s'agit de vieillir tout en restant belle. Vieillir et beauté sont donc perçus comme deux notions antithétiques, que le « vieillir gracieux » propose de réconcilier. Ces premiers éléments de définition sont les principes fondateurs du « *graceful aging* » sur lesquels la plupart des commentateurs s'accordent. C'est lorsqu'on s'intéresse de plus près aux moyens mis en œuvre pour atteindre ce but que les divergences qui existent d'un texte à l'autre émergent.

Un point en particulier ne fait pas consensus. Vieillir avec grâce, signifie-t-il une acceptation du vieillir et une mise en avant de la beauté *dans la vieillesse* ou, au contraire,

⁶⁷⁸ Ann, M. Morrison, « Aging Gracefully, The French Way », *New York Times*, (14 juillet 2010).

est-ce la capacité de retarder le vieillissement, usant de tous les moyens dont on dispose au début du XXI^e siècle pour cacher les effets du vieillir ? On trouve ces deux positions, certes intrinsèquement contradictoires, sous la même bannière du « vieillir gracieux ». Si une majorité des textes sur le sujet prône plutôt la préservation d'une beauté vieillissante naturelle, on trouve d'autres discours, comme par exemple un reportage intitulé « *Aging Gracefully* » produit par *MedWatch*, la chaîne d'informations de la *Food and Drug Administration*, qui voit dans le recours à la chirurgie esthétique le moyen de vieillir avec grâce⁶⁷⁹.

L'article du *New York Times*, en revanche, penche explicitement pour la première position, mais adopte une approche nuancée en proposant une sorte d'entre-deux. Le modèle de vieillissement féminin à la française nous enseigne, explique la journaliste, qu'il serait préférable de ne succomber ni à l'impératif d'une dissimulation du vieillir par des procédés de rajeunissement artificiels, ni à un relâchement résigné qui laisserait libre cours « aux ravages du temps »⁶⁸⁰. Comment réussir à respecter cet équilibre ? La journaliste propose de suivre l'exemple des Françaises : en premier lieu, il s'agit de prendre soin de soi. C'est par passion, nous dit-elle, que les Françaises portent une attention soutenue à leur peau, grâce aux soins esthétiques, aux crèmes de jour, de nuit, solaires, antirides, etc. Elle évoque aussi l'importance qu'elles accordent au bien-être : la femme française n'hésiterait pas à se délasser dans les spas, les centres de massages et les cures thermales. En deuxième lieu, nous apprend cet article, les Françaises évitent à tout prix la prise de poids et mettent tout en œuvre pour garder leur silhouette élancée. Troisièmement, elles affichent une certaine élégance naturelle que leur confèrent un style vestimentaire sophistiqué et un maquillage discret. Et c'est justement parce qu'elles désirent conserver une apparence naturelle qu'elles n'ont pas souvent recours à de lourdes opérations de chirurgie esthétique, et, si elles s'y risquent, le but est de n'en rien laisser voir. Enfin, si les femmes françaises vieillissent avec grâce, c'est parce qu'elles « se sentent bien dans leur peau » (« *women feel good about themselves* »).

⁶⁷⁹ Michelle Van Valkenburg, « *Aging Gracefully* » *MedWatch* (nous ne disposons pas de la date de diffusion, mais le reportage fut publié sur YouTube en 2008). Le reportage est accessible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=C-GGyMWh8w> (publié le 31 mars 2008, et consulté le 31 mars 2018).

⁶⁸⁰ Morrison, *op. cit.*

Cet article nous servira de grille de lecture pour l'analyse de nos personnages féminins âgés et de la manière dont ces héroïnes sont présentées comme des modèles du « vieillir gracieux ». Il faut dire que cette description du vieillissement de la femme correspond en tous points à celle qu'en offre la réalisatrice Nancy Meyers, et ce jusque dans l'invocation du vieillir à la française comme modèle à suivre. La réalisatrice, née en 1949, est l'une de ces baby-boomers qui ont initié un changement significatif dans les représentations des seniors. Avec le film *Something's Gotta Give*, sorti en 2003, elle met sur le devant de la scène une de ses pairs, Diane Keaton la cinquantaine bien entamée⁶⁸¹, et lui offre le rôle-titre dans une comédie romantique. Rappelons rapidement le synopsis. L'homme dont son personnage, Erica, tombe amoureuse est plus âgé qu'elle, mais n'a d'yeux que pour les femmes jeunes. Incarné par Jack Nicholson, le tombeur sexagénaire entre dans la vie de la protagoniste lors d'un weekend qu'il avait prévu de passer en tête à tête avec la fille d'Erica, et ce dans la résidence secondaire de cette dernière. A cause d'un malentendu, Harry, sa jeune conquête, Erica et sa sœur Zoe sont forcés de passer leur séjour ensemble. C'est alors qu'en plein ébats amoureux, Harry est atteint d'une grave crise cardiaque, sauvé in extremis par Erica, soigné à l'hôpital et, à nouveau, contraint de cohabiter avec sa sauveteuse le temps que son état se stabilise et qu'il recouvre assez de force pour retourner à New York. S'entame alors, pendant cette période de convalescence, une relation contrainte par les circonstances qui, de fil en aiguille, se transforme en un rapport de séduction.

Bien qu'Erica ait trouvé un soupirant plus jeune, plus beau et plus impliqué, c'est d'Harry qu'elle est éprise et ce malgré ses difficultés à se comporter en partenaire stable et engagé. Elle se rend compte néanmoins qu'Harry n'est pas prêt à renoncer à sa vie de célibataire endurci et décide donc de donner une chance à un jeune médecin incarné par Keanu Reeves. Le film se conclut par un revirement de situation : Harry vient à nouveau chambouler ce qui devait être un séjour romantique entre Erica et son jeune amant. Repenti et déterminé à reconquérir la protagoniste, Harry finit par avoir gain de cause.

La comédie fut un succès populaire, et pour cause, si l'on considère le box-office de l'année 2003, le film arrive en seizième place du classement. La réception critique fut

⁶⁸¹ Diane Keaton (née en 1946) n'avait pas atteint les soixante ans à la sortie du film en 2003. Jack Nicholson (né en 1937) avait 66 ans l'année de la sortie du film.

plus mitigée, cependant. Globalement, les critiques saluèrent l'humour du film, l'efficacité ainsi que la pertinence des dialogues et, surtout, le duo Nicholson/Keaton, certains célébrant la fraîcheur et la beauté physique d'une Diane Keaton sublimée par l'un de ses meilleurs rôles, d'autres amusés par le charme espiègle de Nicholson dont la performance se nourrit si manifestement de sa propre personnalité publique. Néanmoins, la communauté critique a généralement peu apprécié le dernier tiers du film auquel on a reproché un manque d'énergie, des rebondissements surfaits et où, selon un journaliste, les émois de ces deux baby-boomers riches, narcissiques et trop occupés par leurs propres problèmes deviennent insupportables.⁶⁸² Les autres points faibles recensés incluent une mise en scène peu subtile, ou encore des personnages secondaires soit trop superficiels et plats dans le cas du jeune médecin interprété par Keanu Reeves, soit séduisants et intrigants mais sous-exploités comme par exemple le personnage de Zoé, universitaire féministe et sœur d'Erica incarnée par Frances McDormand. Ce qu'il faut retenir néanmoins, c'est le succès de ce couple de protagonistes vieillissants qui, mis à part dans quelques critiques radicalement âgistes, fut généralement apprécié.

Forte de ce succès, la réalisatrice mit en scène, trois ans plus tard, une deuxième comédie romantique avec, à l'affiche cette fois-ci, Meryl Streep alors âgée de soixante ans. *It's Complicated*, sorti en 2009, raconte l'histoire de Jane Adler, jeune sexagénaire divorcée qui fait l'expérience du « nid vide » lorsque sa fille cadette quitte le foyer maternel pour débiter son cursus universitaire, laissant ainsi Jane livrée à elle-même dans sa maison vide sur la côte californienne. La remise des diplômes de son fils est l'occasion de rassembler toute la famille pour un bref séjour à New York Jane y retrouve ses trois enfants et son ex-mari Jake avec qui, dix ans après un divorce difficile, elle entretient des rapports cordiaux. C'est Alec Baldwin qui campe le rôle de Jake. Celui-ci, apprend-on dès la première scène du film, est remarié à une femme bien plus jeune que lui. Il est aussi le père adoptif du fils de cette dernière et en passe de redevenir père pour satisfaire les désirs de sa nouvelle femme. Alors que leurs trois grands enfants sont sortis « entre jeunes », Jane et Jake se retrouvent par hasard au bar de l'hôtel et décident de se

⁶⁸² Scott Holleran, « Fun with Diane and Jack », *BoxOfficeMojo* (date non précisée) L'article est accessible à l'adresse suivante : <http://www.boxofficemojo.com/reviews/?id=144&p=.htm> (consulté le 14 avril 2018).

comporter en divorcés civilisés. Le spectateur sait à quoi s'attendre : ce qui commence comme un moment de retrouvailles tendu se transforme petit à petit en rendez-vous galant. Et c'est quelques verres et une ellipse narrative plus tard que l'on retrouve, sans surprise, le couple dans un lit.

La situation initiale est renversée : en consommant leur divorce, Jane et Jake deviennent des amants adultères avec Jane dans le rôle de la maîtresse. Jake, qui n'est pas heureux en ménage, retombe amoureux de son ex-femme et la persuade d'entretenir une liaison cachée. La situation se complique lorsque l'architecte de Jane, interprété par Steve Martin, s'éprend de sa cliente et entame avec elle une relation amoureuse. Jane, qui tente non sans mal de garder un semblant de contrôle sur sa vie que ces deux relations ont mis sens dessus dessous, décide de donner la priorité à sa relation avec Adam au détriment de sa liaison avec Jake, qu'elle soupçonne être malavisée. Mais lorsque ce dernier quitte sa femme pour revenir vers Jane tout éclate au grand jour. Leurs trois enfants sont sous le choc, Adam décide de s'écarter et rompt sa relation avec Jane qui, quant à elle, se refuse à accueillir son ex-mari déconfit. Le film se termine néanmoins sur une note positive : Jane, en femme forte et responsable, rassure ses enfants, met fin à toute ambiguïté avec Jake et reprend le contrôle de sa vie. La dernière scène suggère qu'Adam est prêt à lui redonner une chance.

Comme ce fut le cas trois ans auparavant, Nancy Meyers connaît à nouveau le succès avec cette adaptation du genre de la comédie romantique au monde des baby-boomers vieillissants. Le film est resté à l'affiche pendant quatorze semaines et se situe à la vingt-huitième place du box-office de l'année 2009. La réception critique du film n'est pas sans rappeler celle du précédent. En général, les critiques s'accordent à dire que les stars du film sont en (trop) grande partie responsables de l'attrait que présente cette comédie. A nouveau, nombreux sont ceux qui encensent le couple de stars à l'affiche Meryl Streep / Alec Baldwin, tant pour leur complicité à l'écran que pour leur potentiel comique individuel. Le personnage d'Adam est moins apprécié en revanche. Le choix de l'acteur comique Steve Martin dans le rôle du gentleman fragile, romantique et raisonnable y est pour beaucoup. On trouve des attaques similaires à celles qu'avait essuyées *Something's Gotta Give*. L'artificialité des personnages secondaires est une fois de plus mise en évidence. Rares, en effet, sont les critiques qui ont su expliquer la réaction

disproportionnée des trois enfants de Jane et Jake lorsqu'ils apprennent la liaison de leurs parents : des larmes plein les yeux et la voix chevrotante, ils se réfugient tous dans le lit de la grande sœur pour tenter de faire face à ce chamboulement émotionnel qui les frappe sans crier gare. Ce constat fait partie, en fait, d'une critique plus large très fréquemment formulée à l'encontre de Nancy Meyers. On lui reproche surtout le monde si parfaitement hollywoodien dans lequel vivent ses personnages⁶⁸³.

Le « vieillir nouveau » dépeint dans les films de Nancy Meyers est donc un vieillir privilégié, un vieillir où la chirurgie esthétique est une option, la retraite anticipée envisageable, et où l'échappatoire d'un weekend de détente pour fuir le stress et les anxiété de la vie quotidienne est toujours de mise. Les personnages de Nancy Meyers, surtout ses personnages féminins, sont en réalité des archétypes de ces femmes qui vieillissent « gracieusement ». Si nous accorderons ici une place privilégiée aux deux films de Nancy Meyers, c'est justement parce que le succès de ses films tient selon nous au fait qu'ils présentent une vision positive et enjouée du vieillir, en permettant notamment à des personnages vieillissants de rester actifs sur le plan sentimental et sexuel. C'est le même thème qui est exploré dans le film *Because I Said So*, que nous étudierons aussi mais de manière plus ponctuelle.

Nous débuterons notre étude par un examen de l'usage du costume dans la représentation du vieillir gracieux, dont les figures féminines des films de Nancy Meyers, en particulier, sont les ambassadrices. Nous le disions plus haut, la grâce est affaire d'élégance. Or le personnage féminin vieillissant, si son pouvoir de séduction sexuelle est parfois remis en cause, n'est que très rarement dépourvu de raffinement et de style. En cause, la mise en beauté des actrices grâce, notamment, à des costumes très

⁶⁸³ Comme Harry Sanborn et Erica Barry avant eux, les personnages de *It's Complicated* font partie de la bourgeoisie aisée. Ils se rapprochent des Californiens caricaturés que l'on trouve dans les sitcoms : blancs, aisés et rongés par des problèmes si inhérents à leur classe de privilégiés qu'il devient difficile de s'identifier à ces « belles gens » pour reprendre l'expression américaine (*beautiful people*). Alors que Jake se balade dans sa rutilante Porsche noire, Jane exprime avec émotion sa satisfaction à l'idée de pouvoir enfin se payer une extension à sa maison afin d'y construire la cuisine de ses rêves. Ce qui lui sert de cuisine au demeurant, ne contient malheureusement que deux fours à gaz, comme l'a ironiquement souligné le critique Roger Ebert. Ceci n'est pas sans rappeler la résidence secondaire d'Erica Barry, où elle se réfugie pour écrire, pleurer ou se promener sur la plage, ou encore la facilité avec laquelle Harry, à qui on a prescrit repos et détente, s'envole vers une île des Caraïbes pour un séjour express de six heures, le calme insulaire ne lui convenant plus finalement.

recherchés qui soulignent, subliment et dévoilent le corps de ces personnages vieillissants. Plus que jamais le costume caractérise, signifie et participe à l'esthétique du film.

2. L'ELEGANCE DE L'HEROINE VIEILLISSANTE

Depuis l'ère du cinéma muet, on attribue au costume une fonction primordiale dans la caractérisation des personnages. Savant assemblage d'étoffes, de couleurs et d'accessoires, l'habit est un instrument fondamental dans la construction du personnage et permet son identification immédiate par le spectateur.

Les costumes sont par exemple l'un des moyens mis en œuvre dans *Meet the Fockers* pour souligner les deux types de féminité vieillissante qu'incarnent Barbra Streisand et Blythe Danner. La première, présentée comme la version âgée d'une hippie des années 1960, est vêtue de tissus aériens, transparents et bariolés qui volettent autour d'elle dès qu'elle fait le moindre geste. Toutes ses tenues se composent d'un mélange de textures, de couleurs chatoyantes et de différentes influences ethniques. On note aussi que ses vêtements ne couvrent jamais complètement le haut de son corps : elle porte des décolletés plongeants, ou des cols échancrés qui dévoilent ses épaules. Les tenues de Roz sont le reflet de sa personnalité extravertie et impudique ainsi que de son épanouissement dans la vieillesse. Dina, quant à elle, est censée représenter la femme vieillissante aisée et conservatrice, de celles que l'on trouve en général dans les country-clubs où se retrouve la société riche et bien-pensante. Elle porte ainsi des chemisiers unis à carreaux ou rayés, avec parfois un pull-over sur les épaules et des pantalons en lin clair. Elle incarne le chic de la haute société dont elle est issue, mais ses vêtements trahissent aussi une personnalité discrète et souvent réprimée.

En ce qui concerne le personnage de Meryl Streep dans *It's Complicated*, trois grands axes ont informé la création de son style vestimentaire. La styliste Amanda Ross a créé le style vestimentaire de Jane en étroite collaboration avec la costumière du film, Sonia Grande, et la réalisatrice elle-même. Les tenues de Jane devaient répondre à trois

critères explique-t-elle dans une interview⁶⁸⁴. Tous, nous le verrons, sont intrinsèquement liés à l'âge de la protagoniste.

En premier lieu, explique la styliste, il s'agissait de montrer, au travers de tenues à la fois élaborées et relativement sobres, que Jane est versée dans l'art de la mode et sait, sans trop d'effort, se mettre en valeur. Nous évoquions, dans la première partie de cette thèse consacrée aux stéréotypes âgistes du vieillir, les représentations hollywoodiennes de femmes âgées affublées d'accoutrements démodés – tabliers bariolés, châles tricotés, chemises de nuit à fleurs, etc. – qui dénotent leur obsolescence et leur inadaptation au monde moderne. À l'opposé, Jane, parce qu'elle apparaît comme une femme en vogue, habillée avec goût et simplicité, fait figure de femme moderne, active et séduisante. Elle porte surtout des vêtements aux couleurs pastel, une tunique blanche par exemple, une chemise bleu ciel ou encore une veste en satin beige irisé, toutes servant la mise en valeur de son hâle californien et de ses yeux bleus. Le style de Jane varie selon ses activités mais reste cohérent tout au long du film : lorsqu'elle sort en ville, elle est apprêtée et tout en élégance, en femme active elle porte sans complexe le blue-jean, et lorsqu'elle doit remplir son rôle de mère, elle s'habille de couleurs et de matières douces et rassurantes. Toutes ses tenues sont assorties d'accessoires, des ceintures, des bijoux ou des carrés Hermès qui sont, selon Ross, la preuve de son flair pour les belles pièces et une allusion à son passé à Paris où elle aurait appris à la fois la cuisine et le bon goût français.

Le maquillage de Meryl Streep dans le film fonctionne de manière similaire : il est assez visible pour être perçu et donner l'impression d'une femme qui fait valoir ses atouts physiques, mais reste néanmoins très discret et n'attire pas l'attention. Quant à ses cheveux, ils sont d'un blond lumineux et retombent en boucles sur ses épaules. Jane n'a de cesse, tout au long du film, de les coiffer, de les arranger, ou même de jouer avec. Vêtements, maquillage et coiffure fonctionnent ensemble donc pour donner l'image d'une femme élégante, à la coquetterie décontractée.

⁶⁸⁴ Ben Simkins, « *It's Complicated* – Interview with Meryl Streep's Stylist, Amanda Ross », 303 Magazine.com (7 mai 2010). L'article est accessible à l'adresse suivante : <https://303magazine.com/2010/05/its-complicated-an-interview-with-meryl-streeps-stylist-amanda-ross/> (consulté le 29 mars 2018).

En deuxième lieu, poursuit Ross, il fallait éviter de tomber dans l'écueil qui consiste à habiller l'héroïne sexagénaire en femme de vingt ans. Le costume ne devait pas nier le vieillir mais bien le sublimer. A nouveau, les vêtements évoquent une femme caractérisée par le bon goût. Le personnage d'Agness, la nouvelle femme de Jake, fonctionne à l'opposé : elle expose la jeunesse de son corps et arbore un tigre tatoué sur son épaule. Ce tigre est l'estampe du mauvais goût et fait d'Agness le pendant contraire de la beauté vieillissante et élégante de la protagoniste. Notons que l'on trouve une opposition similaire dans *Monster in Law*, entre le personnage incarné par Jane Fonda et la jeune chanteuse qu'elle doit interviewer au début du film. En journaliste professionnelle, Viola porte un tailleur noir ajusté, agrémenté d'un col blanc. L'adolescente, quant à elle, porte un costume de scène composé d'un bikini blanc décoré de strass et de franges et de cuissardes blanches recouvertes de jambières blanches également. A nouveau les vêtements soulignent l'élégance de la femme vieillissante face à la vulgarité de la jeunesse.

Cependant, si la femme vieillissante est vêtue avec bon goût, elle n'en est pas moins sensuelle. Ainsi, le style créé par Amanda Ross pour le personnage de Jane (Streep, *It's Complicated*) se devait de souligner le *sex-appeal* (c'est le mot utilisé par Ross) de cette dernière. Tout le film repose sur les deux liaisons qu'entretient Jane, l'une avec son ex-mari, l'autre avec son architecte. Jane la séductrice se dévoile au fur et à mesure de ses rencontres avec les deux hommes. Dans les scènes où son pouvoir de séduction est à l'œuvre, ses vêtements révèlent, cette fois-ci, l'assurance d'une femme accomplie. C'est le cas, très tôt dans le film, lorsqu'elle retrouve par hasard son ex-mari Jake au bar de leur hôtel à New York. La scène constitue un moment décisif dans le schéma narratif du film, puisqu'elle conduit au point de rupture qui bouleverse la situation initiale : le rapport sexuel entre Jane et son ex-mari.

Il nous faut néanmoins prendre en compte ce qui précède immédiatement cette scène : un plan fixe sur une chambre d'hôtel, banale et impersonnelle, avec une fenêtre donnant sur les hauts immeubles gris new-yorkais et, allongée sur le lit, sans même avoir pris la peine de retirer son trench-coat, notre protagoniste, vulnérable et esseulée. Difficile de ne pas voir dans ce plan une référence directe à l'univers d'Edward Hopper, avec Jane comme figure de solitude mélancolique. Mais subitement et d'un geste

vigoureux, Jane se relève et secoue la tête : elle refuse de rester figée dans ce décor et enfermée dans ce rôle de silhouette hopperienne. Un plan plus tard, c'est une Jane apprêtée, vêtue d'une tunique bleu nuit décolletée et resserrée à la taille



Jane (Streep) risque de devenir une silhouette hopperienne dans *It's Complicated* (Nancy Meyers, 2009)

par une ceinture assortie, qui s'avance d'un pas décidé vers le maître d'hôtel pour s'enquérir, sur un ton quelque peu résigné, de la table qu'elle avait réservée, une table, précise-t-elle, pour une personne. Il lui faudra patienter au bar. C'est là que surgit Jake et que débute le rendez-vous galant improvisé qui les mènera à avoir une relation sexuelle.

La théorie féministe eut tôt fait de voir dans le costume un élément fondamental dans la construction de l'image de la femme comme objet du désir masculin. L'habit, comme écrin du corps de la femme, enveloppe ce dernier pour dissimuler ce qui doit être laissé à l'imagination masculine, le gaine et le souligne pour éveiller l'intérêt et l'attirance de l'homme. Enfin il le dévoile, laissant apparaître certaines parties du corps, servant ainsi de guide au regard masculin. Nombreux sont ceux qui, depuis, ont remis en question cette vision unilatérale du costume pour lui attribuer une fonction esthétique qui lui est propre et qui, parfois même, subvertit le discours dominant⁶⁸⁵. La tenue que Jane porte lors de cette scène de séduction fonctionne, selon nous, sur plusieurs plans différents, servant à la fois d'élément de caractérisation, d'outil narratif, et de point de départ vers une réflexion sur la femme vieillissante. Nous l'avons vu, l'habit de soirée est porteur de sens dès l'entrée en scène du personnage. Il est le signe que Jane ne s'est pas laissée aller à la mélancolie, a décidé de faire face aux circonstances, et a su s'adapter à la situation avec panache. Ainsi, dès le début, la tenue de soirée fait de Jane une résistante.

Dès lors que Jake se joint à l'héroïne, le vêtement devient l'allié de la femme séductrice. La première partie de la scène est filmée en plan rapproché et Jane fait face à la caméra. Ainsi, l'encolure très large de sa tunique laisse apparaître sa gorge et son

⁶⁸⁵ Stella Bruzzi, *Undressing Cinema, Clothing and Identity in the Movie*. Oxon: Routledge, 1997.

décolleté et, au fur et à mesure de ses mouvements, laisse deviner aussi un caraco en dentelle couleur lilas. Le décolleté mais aussi la fluidité du tissu satiné dénotent l'aisance du corps féminin vieillissant qui s'affiche, s'anime et se laisse désirer. Sur la piste de danse les deux corps se cherchent et se meuvent en rythme, jusqu'à ce que Jake prenne son ex-femme par la taille pour l'attirer vers lui. Le fait que le geste soit montré en gros plan ne laisse aucun doute : c'est le point de non-retour et, à nouveau, le costume joue un rôle important : la tension que subit le vêtement de Jane sous l'impact de la main masculine matérialise l'effet de ce geste sur le corps de l'héroïne, ce qui mènera le couple au rapport sexuel.

On retrouve les deux personnages immédiatement après leurs ébats, encore essoufflés, et passablement choqués par la situation. Ils ne sont que partiellement déshabillés : la tunique ne couvre plus qu'un côté du corps de Jane, et le caraco est

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Jane se rend compte qu'elle est devenue la maîtresse. *It's Complicated* (Nancy Meyers, 2009).

désormais bien visible bien que partiellement retiré, laissant ainsi apparaître le soutien-gorge de Jane. Il n'en faut pas plus pour évoquer un rapport sexuel impatient et fougueux. La tenue de soirée qui était le signe d'une certaine hardiesse, avant d'être mise au service du corps féminin dans l'acte de séduction, finit par refléter ici à la fois l'ardeur sexuelle de notre personnage et ses états d'âme, bouleversée qu'elle est à l'idée d'être devenue la « maîtresse ». Elle exprimait dans une scène antérieure son désir d'être à nouveau active sur le plan sexuel, c'est désormais chose faite.

3. CORPS SEXUES

Dans les films de Meyers, le vêtement est étroitement lié au sujet de l'identité sexuelle de ses héroïnes vieillissantes. Le sujet du décolleté, par exemple, était déjà mis au premier plan dans *Something's Gotta Give*, où Harry s'interroge sur ce choix vestimentaire d'Erica qui consiste à ne porter que des pull-overs à col roulé, même en plein été.

- Harry - Pourquoi vous portez des pulls à col roulé ? On est en plein été.
- Erica - Non, mais sincèrement, pourquoi vous vous souciez de ce que je porte ?
- Harry - C'est juste par curiosité.
- Erica - J'aime bien les cols roulés. Je les ai toujours aimés. Je suis juste une fille à col roulé.
- Harry - Vous n'avez jamais chaud ?
- Erica - Non.
- Harry - Jamais ?
- Erica - Pas ces derniers temps, non. ⁶⁸⁶

On perd, dans la traduction, l'ambiguïté de l'expression anglaise « *to be hot* » qui fait allusion au désir sexuel d'Erica. La question taquine d'Harry sous-entend que le col roulé est l'indice d'une libido mise en sourdine, et que le corps d'Erica s'apparente à un objet mis à distance, rendu inabordable par la barrière du vêtement. Lorsque, quelques scènes plus tard, les deux personnages s'apprêtent à avoir un rapport sexuel, le pull-over à col roulé est un frein aux assauts d'Harry qui se plaint de ne pouvoir embrasser le cou d'Erica. Celle-ci cherche alors frénétiquement une paire de ciseaux et presse son amant de le couper pour l'en débarrasser. Le rôle symbolique joué par le vêtement, prison de tissu dont l'héroïne se défait pour laisser libre cours à sa sensualité, indique aussi l'importance de l'habit pour la femme vieillissante.

Le vêtement n'aura pas échappé au regard de l'homme qui l'interprète et fonde, sur cette interprétation, sa vision du personnage féminin – pour Harry, les cols roulés sont la preuve irréfutable qu'Erica est « plus que coincée », - il réproouve aussi l'écran que constitue le tissu et qui l'empêche d'accéder au corps de la femme. Dans un retournement de situation, le personnage féminin reprend ses droits et, en lui commandant de couper le pull-over, elle reprend le contrôle et revendique une identité plus complexe que ne le laissait suggérer l'analyse d'Harry. Dans le court dialogue que nous citions plus haut, Erica associe explicitement cet élément vestimentaire à son identité, elle est « une fille à col roulé ». Si, à première vue, on pourrait penser que le pull-

⁶⁸⁶ « -What's with the turtlenecks ? It's the middle of summer.

-Now, seriously, why do you care what I wear ?

-I'm just curious.

-I like 'em. I've always liked them, and I'm just a turtleneck kinda gal.

-You never get hot?

-No.

-Never?

-Not lately ». *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003)

over déchiré par Harry fonctionne comme une métaphore visuelle désignant la libération de la femme vieillissante par l'homme, la suite du film, et particulièrement le choix des costumes du personnage d'Erica, dément une telle analyse. En réalité, nous l'avons vu, c'est Erica qui donne l'ordre de la libération et qui en pourvoit l'instrument. Harry, lui, s'exécute, séduit qu'il est par la découverte d'une femme « pleine de surprises »⁶⁸⁷. Le spectateur est en fait le témoin d'une épiphanie de la part de notre personnage féminin vieillissant qui se rappelle, grâce à cette expérience avec Harry, qu'elle est un être sexuel et que son corps n'a pas, comme elle le pensait, « mis la clé sous la porte ».⁶⁸⁸

Loin d'être un renoncement à la personne qu'elle se disait être auparavant, l'acte qui consiste à se défaire du col roulé dévoile donc la personnalité complexe de la femme vieillissante et sa capacité à surmonter une insécurité sexuelle liée à son âge. Mais jusqu'à la fin du film, les pull-overs à col roulé font leur apparition. Même après s'être séparée de Harry, Erica reste fidèle à ce style vestimentaire, et ce jusqu'au moment de sa confrontation avec son ex-amant. Il est significatif que Meyers ait choisi de faire porter le fameux col roulé à son héroïne lors de la scène qui l'oppose à celui qui l'avait quittée désespérée et la retrouve désormais souriante, enjouée, et plus accomplie que jamais. Au moment où la relation de pouvoir entre les deux personnages se trouve renversée, le col roulé sert à montrer qu'Erica est restée fidèle à elle-même et qu'Harry, qui se moquait de cette femme-là, sait désormais reconnaître sa valeur.

Le moment du rapport sexuel sert aussi à dévoiler le corps vieillissant de Keaton. Harry, après avoir déchiré le vêtement d'Erica, la contemple et lui dit qu'elle est magnifique. Or c'est un revirement de situation drastique auquel assiste ici le spectateur puisque quelques scènes auparavant, le corps d'Erica avait suscité une réaction bien moins positive. Il avait, sans le vouloir, aperçu Erica complètement dévêtue. Et cette confrontation entre le regard de l'homme et le corps de la femme vieillissante fut brutale. Alors qu'Erica hurle en se cachant tant bien que mal, le personnage de Nicholson, le regard ahuri, a un mouvement de recul violent et se cache les yeux en s'exclamant qu'il est navré de l'avoir surprise nue. La répétition de la phrase « Je suis désolé, mon dieu ce

⁶⁸⁷ « Aren't you full of surprises ». *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003).

⁶⁸⁸ « closed-up for business ». *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003).

que je suis désolé »⁶⁸⁹, laisse sous-entendre que Harry n'est pas seulement en train de présenter ses excuses à Erica, mais bien qu'il exprime son regret d'avoir été confronté ainsi, pour la première fois, au corps d'une femme vieillissante. La scène a marqué les esprits et reste un événement marquant dans l'histoire de la représentation hollywoodienne de la femme. Le fait que le corps d'une femme vieillissante ait été porté à l'écran, qui plus est dans une scène de nu frontal, était un événement sans précédent.

Cependant le corps de la femme vieillissante ne s'affiche pas de la même manière que ne pourrait le faire celui de la femme non-vieille. Ce plan qui dévoile Keaton en nu frontal est une exception, car en général la femme vieillissante n'est que rarement montrée dénudée, même dans les films qui suivirent la sortie de *Something's Gotta Give*. Dans *Because I Said So*, Keaton dévoile cette fois-ci ses jambes, fines et toniques, lorsqu'elle apparaît à l'écran ne portant qu'une petite culotte. S'apprêtant à se faire masser dans un spa coréen, Keaton et ses filles se déshabillent dans le vestiaire. Après que la caméra a montré les fessiers des trois jeunes femmes, qui portent chacune des sous-vêtements à la mode, on aperçoit Daphne, dont la culotte haute en coton blanc lui vaut quelques remarques moqueuses de la part de ses filles. Daphne répond sans hésitation que selon elle les sous-vêtements montants servent bien plus la mise en valeur des formes féminines que les strings que portent ses filles. Alors qu'elle détaille les avantages que procure ce type de sous-vêtements – le fait qu'ils soulignent l'élégance de la taille féminine, ou qu'ils rallongent les jambes – le spectateur est invité à regarder Keaton qui, en même temps, illustre cette description à l'écran. Une minute plus tard, lorsque la masseuse lui ordonne de se dévêtir complètement, Daphne refuse avec véhémence. C'est une héroïne vieillissante très pudique que Daphne Wilder qui, mise à part dans cette scène où elle apparaît en culotte, est toujours très couverte.

Le personnage de Jane dans *It's Complicated*, est aussi rarement dénudé. Ce sont en fait des « morceaux choisis » que révèle Meyers au spectateur : surtout les épaules et le décolleté de Streep. Il est surtout fait référence à la nudité de Jane lorsqu'elle est en présence de Jake puisque c'est là que sont évoquées ses difficultés à concilier son corps de sexagénaire avec son rôle de séductrice. Elle est, semble-t-il, en terrain inconnu.

⁶⁸⁹ « I'm sorry, oh god am I sorry ». *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003).

Comment se sentir désirable à 60 ans ? Et comment s'offrir au regard masculin si habitué à désirer le corps de la femme non-vieille ?

4. REGARDER LA FEMME VIEILLISSANTE

Dans les films où la femme vieillissante est mise sur le devant de la scène, le traitement du regard masculin (« *male gaze* »), concept théorisé vers le milieu des années 1970 par Laura Mulvey, mérite que l'on s'y attarde. La publication par Mulvey, en 1975, de son essai « Visual Pleasure and Narrative Cinema »⁶⁹⁰ révolutionna la théorie filmique en introduisant le concept du regard masculin, concept qui par la suite fut repris, contesté, recyclé, nuancé jusqu'à la pléthore. Pour Mulvey, dont l'approche est ancrée dans la psychanalyse et s'inspire fortement des écrits de Freud et de Lacan, l'expérience qui consiste à regarder un film au cinéma est dictée par le plaisir de regarder. Selon elle, ce plaisir dérivé du regard existe sous deux formes différentes : la scopophilie, d'une part – c'est le regard actif, celui qui assujettit l'objet qu'il prend plaisir à voir en le transformant en objet sexuel – et d'autre part il y a son pendant narcissique où le sujet prend plaisir à se voir dans l'objet en confondant son ego avec la version plus parfaite qu'il voit et à laquelle il s'identifie. Dans son analyse du cinéma hollywoodien dit « classique »⁶⁹¹, Mulvey constate que le plaisir que procurent ces films réside dans le double contrôle que le spectateur exerce sur la figure féminine qui lui est présentée à l'écran : il est à la fois le sujet du regard « scopophilique » qui jouit du spectacle de la femme exhibée et construite en objet du désir sexuel masculin, et celui qui s'identifie au protagoniste et, à travers cet alter ego idéal, prend le contrôle du personnage féminin dans la diégèse.

La conclusion de son article est consacrée aux spécificités de la notion de regard lorsqu'elle s'applique au domaine du cinéma et elle en distingue trois types différents. Il existe, selon elle, le regard de la caméra, celui des spectateurs, et celui, intradiégétique, des personnages. Ces trois regards, explique-t-elle, interagissent et se superposent mais

⁶⁹⁰ Mulvey, *op. cit.*

⁶⁹¹ Dans le descriptif d'un séminaire consacré au classicisme hollywoodien, Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache définissent le cinéma hollywoodien classique en ces termes : « Il est convenu d'appeler cinéma hollywoodien classique l'ensemble des films réalisés dans le cadre du premier *studio system*, 'âge d'or' que l'on situe, selon les critères de périodisation retenus, entre la fin des années 1910 et la fin des années 1950 ». <http://www.univ-paris-diderot.fr/sc/site.php?bc=clam&np=SEM3old> (consulté le 10 septembre 2016).

ne sont pas égaux, tant le troisième est prédominant et sert à éclipser les deux autres. Afin de pouvoir préserver ce processus d'identification entre le spectateur et son « substitut » (« *surrogate* ») à l'écran, le regard de la caméra doit se subordonner au maintien de l'illusion, et se voit ainsi façonné pour correspondre au regard humain afin de favoriser l'impression de réalité de ce qui est projeté à l'écran. Il en va de même du regard du spectateur qui doit se faire oublier, et auquel se substitue le regard guidé et contrôlé du protagoniste, l'enjeu étant toujours le même : éviter que le spectateur ne prenne trop de distance critique, pour, toujours, ménager l'identification au protagoniste et satisfaire le plaisir du contrôle par le regard.

Mulvey s'intéressait au cinéma hollywoodien classique, et déjà en 1975 elle évoque dans son article de nouvelles tendances portées, surtout, par le cinéma indépendant qui défiait ces codes et cette domination du regard masculin. Bien que la théorie de Mulvey ait depuis les années 1970 évolué au gré des critiques, des nuances et des apports d'autres analystes du cinéma, c'est elle qui, avec la mise en exergue du regard masculin et de son fonctionnement dans les films hollywoodiens classiques, a posé les jalons d'un débat sur la représentation de la femme au cinéma, et plus précisément sur le paradoxe inhérent à cette représentation. La féministe Teresa de Lauretis l'a résumé en ces termes : « c'est le paradoxe d'un être [...] dont on parle constamment mais qui reste inaudible et inexprimable, que l'on montre et donne en spectacle mais qui reste non-représenté et irréprésentable »⁶⁹². Cependant, ce paradoxe ne s'applique pas aux représentations hollywoodiennes de la femme vieillissante. Tout aussi non-représentées ou irréprésentables que leurs homologues plus jeunes, les femmes âgées n'ont en revanche jamais été exhibées et sexualisées pour la satisfaction du regard masculin. Le traitement hollywoodien de la femme âgée, loin de créer un paradoxe, s'apparentait à un effacement presque total, et à un silence forcé.

Avec un film comme *It's Complicated*, Meyers, en tant que réalisatrice, réclame le droit au regard et le redirige vers la femme vieillissante en la mettant au centre du récit et de l'image, mais aussi en s'adressant à un public qui se compose en grande partie de ses pairs, les baby-boomers vieillissants, majoritairement des femmes qui plus est (les

⁶⁹² Teresa de Lauretis, « Eccentric Subjects : Feminist Theory and Historical Consciousness », *Feminist Studies*, Vol. 16, n°1. (Printemps 1990) : 115 – 150.

comédies romantiques étant plutôt destinées à un public féminin). On est tenté, alors, de se demander comment Meyers se réapproprie ce concept du regard au cinéma dans ses trois formes différentes pour les faire converger vers la femme vieillissante qui, pendant si longtemps, fut forcée de s'y dérober. Ainsi, nous aimerions appliquer les outils théoriques développés par Laura Mulvey à l'analyse de *It's Complicated*, plus particulièrement afin d'exposer la façon dont la femme vieillissante est à la fois mise en lumière et en beauté. L'image de la protagoniste sexagénaire, nous tenterons de le démontrer, est élaborée avec soin et correspond aux attentes d'un public, en réalité, préalablement conquis. Cependant, avant de nous pencher plus avant sur le regard du spectateur, il nous faut d'abord étudier les regards fictifs, ceux qui émanent des personnages et auxquels Nancy Meyers a si souvent recours dans sa mise en scène.

Au centre de tous les regards, il y a Jane. La mise en scène est une perpétuelle invitation à observer Meryl Streep, et au travers du personnage et de la star, la femme vieillissante. La scène d'ouverture instaure d'emblée une connivence entre l'héroïne et le spectateur et invite celui-ci à s'associer au regard de Jane. La scène se passe pendant une garden-party en l'honneur des trente ans de mariage d'un couple d'amis de Jane et de Jake ; les quatre personnages en pleine conversation sont ensuite rejoints par la femme de Jake, Agness, qui arbore un paréo en guise de jupe et un bikini décoré d'une chaînette en argent. A la vue de la jeune femme, Jane est déconcentrée et, malgré tous ses efforts, n'arrive pas à quitter des yeux du corps d'Agness.

Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.

Jane pose un regard stupéfait sur le corps dénudé d'Agness. *It's Complicated* (Nancy Meyers, 2009).

La caméra se substitue d'ailleurs à son regard pour faire part au spectateur de ce qui trouble Jane. Filmé au ralenti, et fragmenté par un cadrage resserré, le corps bronzé et lisse d'Agness s'exhibe en mouvement. Deux éléments corporels de la femme jeune sont mis en avant : son ventre plat qui, au rythme de sa démarche chaloupée, ondule langoureusement, et ses seins fermes (de trentenaire) qui rebondissent légèrement à

chacun de ses pas. La fascination de Jane est empreinte à la fois de stupéfaction et d'admiration mais aussi de jalousie et de réprobation devant ce corps qui s'expose sans complexe et la met face à sa propre corporalité de femme de soixante ans. En un haussement de sourcils complice, Jane établit une alliance entre elle et son amie du même âge incluant, ce faisant, les spectatrices témoins de cette coalition tacite.

Alors que Laura Mulvey déplorait le contrôle exclusivement masculin du regard dans le cinéma classique, c'est ici un regard triplement féminin qui se pose sur le corps de la femme. En dépit de ce fait, néanmoins, ce corps renvoie tout de même à l'altérité. La caméra parodie la longue tradition d'exhibition hollywoodienne du corps de la femme à travers la fragmentation de ce dernier par le cadrage, la régulation de ses mouvements ainsi que la fixation dans le temps par le ralenti, procédés qui rappellent le traitement fétichiste du corps féminin dans le classicisme hollywoodien. En outre, on ne peut manquer, en tant que spectateur du début du XXI^e siècle, de noter la similitude entre ce plan et la multitude de publicités où le corps de la femme est l'argument de vente principal. Le corps d'Agness est, en somme, le représentant d'un idéal, créé par le diktat de la beauté, lui-même au service de la société de consommation et d'une érotisation constante du corps féminin à laquelle, nous l'avons vu, Hollywood a largement contribué.

L'objectif, pourtant, n'est pas de proposer ce corps au regard masculin pour en faire un spectacle érotique, mais bien de le confronter au regard d'une féminité différente. Les héroïnes vieillissantes de Meyers ont bien intégré le regard masculin. Elle se dévalorisent souvent au profit de la jeunesse⁶⁹³. Dans cette scène, Jane est contaminée par le regard masculin. En voyant ce corps si différent du sien, elle exprime une admiration voyeuriste et déconcertée, comme si le regard masculin, intériorisé par Jane, était ici mis en abyme. Cependant, on décèle aussi un subtil jugement désapprouvateur de la part de Jane. Car, comme l'a souligné Deborah Jermyn, le corps d'Agness s'exhibe ici de manière inappropriée (elle est la seule à être ainsi dévêtue)⁶⁹⁴. Ainsi, le regard du spectateur est engagé dans une sorte d'ironie dramatique qui neutralise la fonction

⁶⁹³ Lorsque le jeune médecin interprété par Reeves signifie à Erica qu'il est séduit par elle, celle-ci est incapable, dans un premier temps, de le concevoir. *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003).

⁶⁹⁴ Deborah Jermyn, *Nancy Meyers* (New York (NY) : Bloomsbury, 2017) : 178.

érotique du corps ainsi exhibé, puisqu'il sait que le film a pour sujet *l'autre* corps, celui, de la femme vieillissante, que l'on préférera à la plastique irréprochable de la jeunesse. Avant de quitter la fête, Jane, se retourne rapidement pour jeter un coup d'œil légèrement attristé ou résigné vers le couple qui s'enlace en admirant le panorama, mais dès qu'elle a le dos tourné, c'est Jake qui, toujours dans les bras de sa jeune femme, observe Jane avec une inclination nouvelle. La scène introduit ainsi la dynamique du premier trio amoureux et, simultanément, fonctionne comme un pied de nez aux canons de beauté qui font de la jeunesse une sorte d'absolu esthétique et comme un préambule par lequel le spectateur est averti que la mécanique des regards dans le film est au service de son héroïne vieillissante.

Le regard masculin semble, quant à lui, constamment discrédité dans le film. Trois personnages masculins peuvent se targuer d'avoir droit au regard. Aucun, cependant, n'a le moindre contrôle sur ce qu'il voit. C'est l'objet regardé qui impacte le regard et non l'inverse. Avant de nous concentrer sur les deux hommes impliqués dans le triangle amoureux au centre du film, il convient de souligner le rôle d'Harley, personnage secondaire interprété par John Krasinski qui est le témoin malgré lui de la liaison extraconjugale entre Jane et Jake. Il est le fiancé de leur fille aînée, et apparaît comme le gendre idéal : toujours présent lors des réunions de famille et se portant garant du bien-être de cette fratrie à laquelle il est sur le point de se lier par le mariage. Or Harley est toujours là où il ne faut pas, et se trouve tenu au secret lorsqu'il devient, bien à contrecœur, le complice de ses futurs beaux-parents. Il est un personnage spectateur, mais qui ne voit que des bribes d'une situation qu'il ne comprend que partiellement. L'effet comique naît de sa peur de voir se répercuter sur sa fiancée, son beau-frère et sa belle-sœur, les conséquences de cette relation entre Jane et Jake. Son recours systématique à l'alcool pour remédier au stress que lui cause sa position délicate sert surtout à amuser le public, et son regard est donc à la fois extérieur et passif, sans incidence sur le récit.

La dynamique des regards dans la mise en scène du film ne favorise pas non plus le personnage d'Adam, l'architecte fragile et attentionné qui s'éprend de l'héroïne. Dès sa première apparition à l'écran, sa présence n'est pas remarquée par Jane. Puis lorsqu'une connaissance commune les présente l'un à l'autre, Jane ne se souvient pas

l'avoir déjà rencontré. Dans une scène qui réunit Jane, Adam et un collègue de ce dernier et où lui sont dévoilés les plans de sa future maison, l'héroïne n'a de cesse d'adresser à ce collègue ses commentaires et ses questions, tandis que celui-ci, à chaque fois, redirige le regard et l'attention de Jane sur Adam. Un peu plus tard, cette indifférence involontaire se matérialise à l'écran, encore une fois au travers des regards des personnages. Adam est en route pour le rendez-vous professionnel dont il était convenu avec Jane mais, une fois arrivé dans le quartier, il voit passer devant lui celle-ci qui sans le voir continue son jogging avant d'être interpellée par l'oublié. En somme, il ne commande pas le regard et doit le réclamer. Son propre regard est d'ailleurs tout aussi problématique, et se caractérise par sa naïveté. C'est un regard conquis que celui d'Adam qui ne perçoit pas le lien plus qu'amical entre Jane et son ex-mari.

Enfin, s'il est dans ce film un regard qui correspond le mieux à celui théorisé par Laura Mulvey, le « *male gaze* », c'est bien celui de Jake. A l'opposé de son rival, il pose sur Jane le regard impérieux d'un prédateur : séduit, presque obnubilé par sa proie, secret et furtif par moment, il sait se faire insistant et se prête volontiers au jeu érotique. Tantôt voyeuriste, tantôt fétichiste, ce regard masculin cherche le corps de Jane et, en force active, tente de le transformer en spectacle érotique. Cependant ni Jane, ni Meyers ne semblent disposées à lui donner gain de cause. Dans une scène où il s'improvise espion, il épie par la fenêtre les faits et gestes de Jane. Venu passer la soirée avec sa maîtresse, il se rend compte avant de sonner à la porte qu'elle dîne déjà avec Adam. Il a ici le regard mécontent de l'homme jaloux qui ne manque pas l'occasion, pourtant, de se délecter du spectacle des fesses de Jane lorsque celle-ci lui tourne le dos. Il fera une chute quelques secondes plus tard, comme puni pour avoir endossé ce rôle du voyeur.

Le regard de Jake est sous le contrôle de Jane : elle dicte les moments où il est autorisé à regarder, et ceux où il doit détourner les yeux. Après leur deuxième rapport sexuel par exemple, elle lui intime de se tourner pour éviter qu'il ne la voie nue. Devant l'incompréhension de Jake, l'héroïne explique que son corps n'a pas la même allure couché, que lorsqu'elle est debout. Jake, à contrecœur, s'exécute.

La scène la plus significative à cet égard est probablement celle qui réunit les deux personnages dans une chambre d'hôtel où Jane, qui s'est décidée à assumer son rôle de maîtresse, se déshabille sous les yeux alanguis de Jake. Elle est filmée en cadre rapproché,

ainsi le spectateur ne voit que son visage et ses épaules dénudées, mais comme souvent chez Meyers, c'est dans les regards des personnages qui l'entourent que se reflète la beauté du personnage féminin vieillissant. Jake semble envoûté, et son regard se pose sur ce corps que Jane lui dévoile enfin. Le sourire de séducteur laisse place à un regard plus intense alors qu'il secoue la tête et soupire devant tant de beauté. Jane qui quelques minutes auparavant agissait de manière nerveuse et maladroite, s'improvise séductrice, mais c'est dans le regard de Jake qu'elle trouve l'assurance d'être désirable.

Il y a quelque chose de paradoxal dans cette attente d'une approbation masculine. C'est lui qui la poursuit de ses ardeurs sexuelles, il fait allusion à sa beauté et à son sex-appeal à plusieurs reprises, et ne cache pas son désir pour elle. Jane est celle qui contrôle la situation, et le regard. Malgré tout cela, néanmoins, c'est la fragilité de Jane qui prévaut dans cette scène où elle doit se mettre à nu. La fragilité d'une femme que la société n'a de cesse de confronter à son âge, à sa position sociale de femme vieillissante célibataire et à ce qu'elle n'est pas : cette image fantasmée de la femme jeune que la culture a hissée en standard de désirabilité. Les spectatrices connaissent et comprennent les réticences de Jane, et c'est là peut-être qu'entre en jeu cet autre regard, celui du public. Dans la théorie de Mulvey, le personnage regarde « à la place » du spectateur et, par procuration, crée chez lui le plaisir visuel scopophilique que nous évoquions plus tôt. Or, dès lors que le paramètre « public » est modifié et que l'on considère que le film s'adresse en priorité aux femmes de l'âge de Jane, il apparaît que le regard du personnage masculin sert une fonction différente, intrinsèquement liée à l'objet qui s'offre à sa vue et à celle du public, le corps de la femme vieillissante.

C'est parce que le corps de la femme sexagénaire est si longtemps resté dans l'ombre, estimé irregardable ou, plutôt, indigne du regard de l'homme, que celui du personnage de Jake revêt une telle importance. Meyers se réapproprie le regard masculin et en fait exactement ce que la théorie féministe reprochait à ce regard dans les films classiques : elle construit le corps de la femme en spectacle érotique, livré aux yeux de l'homme qui le désire. Et pourtant la scène laisse un goût de subversion. Le simple fait que la femme ainsi exposée est vieillissante suffit à renverser les codes et si on rajoute à cela le fait que cette scène s'adresse avant tout à des spectatrices qui s'identifient à Jane, on est tenté de conclure que la réalisatrice se joue du « *male gaze* », qu'elle manipule à ses

fins et qu'elle subordonne à la mission qu'elle s'est fixée, montrer la femme vieillissante. En d'autres termes le regard masculin ne sert plus le plaisir de l'homme, mais doit faire sens pour la femme spectatrice. Le récit, par ailleurs, confirme cette idée du regard masculin dépouillé de son pouvoir : à la vision du corps de Jane, le visage de Jake, d'abord plein d'admiration, se fige au fur et à mesure que l'image et la musique ralentissent, et son regard indolent laisse place à des yeux vides et hébétés alors qu'il est pris d'un malaise. Le regard masculin est sans cesse frustré. A l'instar de cette scène, le film entier repose sur ces jeux de regard intradiégétiques qui sont, en fait, autant de moyens de braquer la lumière et les regards extérieurs au film sur le vieillir féminin.

Plus que jamais les regards se croisent et s'entremêlent lors de la scène qui réunit les deux triangles amoureux. Sur fond de fête, les quatre personnages s'observent et se redécouvrent, et chacun, au travers de son regard particulier, joue un rôle différent. C'est ici le regard de Jake qui domine, la caméra s'attarde sur son visage inquiet alors qu'il constate, mécontent, la complicité naissante entre Adam et son ex-femme. Il réussit cependant à voler une danse à cette dernière et, obnubilé par Jane, il ne voit pas que c'est Adam, qui désormais, est le témoin de leur complicité. Il est un spectateur à la perception faussée, nous l'évoquions plus haut, qui ne réussit pas à voir ce qui se cache derrière cette complicité entre les deux divorcés. Il s'émerveille au contraire de cette relation, et déclare avec autorité : « C'est le plus adorable couple de divorcés au monde »⁶⁹⁵. Se faisant, il passe le témoin à Agness qui, entendant cela, se tourne vers le couple dansant et devient spectatrice à son tour. Son regard à elle, en revanche, est loin d'être naïf. A ce moment-là, Adam entre dans la danse pour réclamer sa cavalière, et sous les yeux d'Agness, Jake se voit obligé de renoncer à Jane qu'il n'arrive pas à quitter du regard. Le plan final est un travelling vertical qui offre un point de vue englobant au spectateur : le couple Adam-Jane danse sur la piste, Jake les observe jalousement tandis qu'il est, lui-même, l'objet du regard d'Agness, qui comprend que son mari lui préfère Jane.

Le regard masculin dont Jake était le garant se trouve transformé ici. La caméra se substitue à son regard et les codes de représentation de la femme sont renversés. Plus de fragmentation par le cadre, ni de ralenti qui dicte le mouvement, Jake se languit d'une

⁶⁹⁵ Adam Schaeffer (Steve Martin) : « Sweetest divorced couple in the world ». *It's Complicated* (Nancy Meyers, 2009).

femme qui échappe à son contrôle, une femme qui danse, sourit, et s’amuse ; en somme c’est la femme heureuse et accomplie qui crée le plaisir visuel, et non son corps isolé et sexualisé. A travers ce plan qui sublime Jane et surtout Meryl Streep, c’est en premier lieu le regard de la spectatrice que Meyers veut séduire et satisfaire. Jane est l’illustration du vieillir gracieux. La réalisatrice la met au centre de tous les regards, et a fortiori du sien. En effet, que ce soit sous la forme de son reflet dans un miroir, sous la forme de son impact visuel sur l’autre masculin, ou même encore à travers l’autre féminin qui lui renvoie l’image de ce qu’elle n’est pas, le personnage de Jane est constamment confronté à sa propre image.

Le film s’aborde alors comme une ode à la femme vieillissante, que la caméra, les costumes, et le jeu des regards mettent en valeur. Le film de Meyers, semble-t-il, réclame et revendique une visibilité nouvelle de la femme vieillissante et, simultanément, prescrit à cette dernière un retour quelque peu narcissique sur elle-même. En insistant si fortement sur le fonctionnement des regards à l’écran et dans la diégèse, Meyers met en évidence l’importance du regard et son implication dans la fabrication de la femme âgée.

Certes, pour mettre en beauté la femme vieillissante, Meyers n’use pas de procédés radicalement originaux. La lumière, les vêtements, le cadrage sont autant d’outils employés pour sublimer la femme vieillissante, les mêmes en somme qu’on utilisait déjà pour imposer sur la femme le regard masculin. Et, bien entendu, le regard de l’homme, en l’occurrence celui de Jake, sert encore à mettre en avant la désirabilité de la femme. En outre, d’aucuns diraient que ce n’est pas réellement une prouesse que de présenter comme belles et attirantes des femmes vieillissantes comme Meryl Streep ou Diane Keaton qui correspondent tout à fait aux canons de beauté prévalents, même si elles affichent quelques rides. Et pourtant, ces films s’inscrivent selon nous dans une démarche progressiste. Car à travers ses films, Meyers, non contente de mettre la femme vieillissante sur le devant de la scène, met aussi en exergue un regard de femme vieillissante, le sien.

IX. CORPS PUISSANT : UN IDEAL DU VIEILLIR AU MASCULIN

La femme âgée a, de tous temps, été perçue comme un être vulnérable et dépendant. C'est en partie pourquoi, avant la guerre de Sécession, on ne trouve aux Etats-Unis que des hospices réservés aux femmes âgées. Les hommes, en revanche, ont longtemps été considérés comme capables de subvenir à leurs propres besoins et ce même dans la vieillesse⁶⁹⁶. Vers la fin du XIX^e siècle, cependant, dans une Amérique où vieillesse et pauvreté allaient souvent de pair, plusieurs observateurs constatèrent la détresse sociale à laquelle l'homme âgé devait faire face. La mise en place de centres d'accueil destinés à la population âgée masculine démunie donna lieu à plusieurs textes sur l'homme âgé. Dans ces premières études du vieillissement au masculin, on veut démontrer que l'avancée en âge fait de l'homme âgé un être tout aussi vulnérable que son alter ego féminin. On mettait surtout en avant les diminutions physiques du vieux, entraînant son incapacité à travailler et par là même à rester autonome. Une fois dépouillé de ses attributs sociaux, l'homme âgé n'était plus vraiment un homme⁶⁹⁷.

Plus d'un siècle plus tard, l'idée selon laquelle la vieillesse porte atteinte à la virilité de l'homme est toujours communément admise. Trois grands piliers de la masculinité telle qu'elle se conçoit généralement dans les sociétés contemporaines occidentales se trouvent ébranlés par l'avancée en âge : la force physique, la productivité et la

⁶⁹⁶ Haber, *op. cit.*, 100 – 101.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, 101.

performance sexuelle. Le vieillissement, perçu comme la perte de ces attributs essentiels, atteindrait l'homme dans sa masculinité. Le mouvement du « vieillir nouveau », qui se refuse à concevoir le vieillir en termes de perte ou de déclin, tente de transformer l'idée d'une corporalité du vieillir inévitablement défaillante pour mettre en lumière ce que le corps âgé peut encore accomplir, plutôt que ce qui ne lui est plus possible de réaliser. Cependant, les adeptes du « vieillir nouveau » n'ont pas accordé à l'homme âgé une attention aussi soutenue qu'ils ne l'ont fait pour la femme âgée. En cela, Hollywood se distingue d'autres discours sur le « vieillir nouveau », car les personnages masculins âgés élevés au rang de héros sont bien plus nombreux que leurs alter ego féminins.

Notre objectif dans ce chapitre est d'explorer la masculinité dans le grand âge telle qu'elle se donne à voir sur les écrans hollywoodiens des années 2000. Nous l'avons vu, cette masculinité arbore de nombreux visages, c'est la raison pour laquelle nous ne pourrions prétendre à l'exhaustivité. Ainsi, nous ne nous en tiendrons qu'à quelques études de cas, en nous concentrant sur des personnages incarnés par les trois acteurs les plus représentés dans notre corpus. Nous nous pencherons d'abord sur le cas le plus connu et celui dont les films ont eu le plus de succès, Clint Eastwood. Les trois héros âgés que nous observerons sont tous issus de films réalisés et en partie produits par Eastwood. Il s'agit de Frank Corvin, l'aspirant astronaute de *Space Cowboys* (2000), de Frankie l'entraîneur de boxe et mentor d'une jeune athlète dans *Million Dollar Baby* (2004), enfin de Walt Kowalski, l'ancien combattant de la guerre de Corée qui se voit dans l'obligation de ravalier ses préjugés raciaux lorsqu'il se lie d'amitié avec une famille hmong dans *Gran Torino* (2008). Nous analyserons ensuite deux personnages déjà connus du public, Rocky et Rambo, qui furent ressuscités par celui qui les avait incarnés dans les années 1980, Sylvester Stallone. Cette étude sera l'occasion d'observer la manière dont Stallone, plus bodybuildé que jamais à soixante ans, concilie la corporalité de ses deux personnages fétiches avec les effets du vieillir sur le corps. Enfin, nous porterons notre attention sur Jack Nicholson et sur les trois personnages qu'il incarna durant la décennie : le retraité en pleine crise existentielle d'*About Schmidt* (Alexander Payne, 2002), le séducteur sexagénaire qui tombe amoureux de *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003), et enfin le millionnaire cancéreux en rémission de *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007).

A travers ces trois études de cas, nous nous demanderons si, dans le cinéma des années 2000, la corporalité du héros âgé hollywoodien se caractérise par une virilité diminuée ou si, au contraire, elle repose toujours sur les principales postures, qualités et attitudes généralement associées à l'identité masculine. Comment le corps masculin vieillissant est-il montré ? Les signes du vieillir sont-ils dissimulés ou au contraire marquent-ils de manière visible les corps des héros masculins ? Qu'en est-il des trois grands piliers de la masculinité que nous citons plus haut ? Le héros âgé reste-t-il fort, productif et sexuellement performant ? Nous tenterons d'apporter des éléments de réponse à ces différentes questions en nous penchant sur ces trois types de corporalité masculine diamétralement opposés certes, mais qui, ensemble, forment selon nous un bon aperçu de ce qui constitue la virilité vieillissante acceptable du point de vue hollywoodien.

1. CLINT EASTWOOD OU LA RUDESSE DU VIEILLIR

Dans le domaine de la représentation du vieillir à l'écran, Eastwood fait figure d'avant-gardiste. Il avait déjà incarné un cowboy vieillissant aux côtés de Morgan Freeman dans *Unforgiven* (Clint Eastwood) en 1992 et, trois ans plus tard, à 65 ans, s'était réservé le rôle principal dans le film romantique *The Bridges of Madison County* (Clint Eastwood, 1995) où il avait donné la réplique à Meryl Streep. Dans les années 2000 il confirme son intérêt pour des personnages d'un âge avancé qui se lancent dans une nouvelle aventure. Les films qui composent notre sous-corpus ici sont des réalisations d'Eastwood, où il joue également le rôle principal. Endossant ces deux rôles à la fois, celui de réalisateur (et souvent producteur) et celui d'acteur, Eastwood offre dans ces films quelques autoportraits où la vieillesse est mise en lumière et qui méritent que l'on s'y attarde.

Il semble difficile de sous-estimer le rôle qu'a joué Eastwood dans ce mouvement de transformation des représentations hollywoodiennes du vieillir dans les années 2000. Il exprimait d'ailleurs ouvertement son refus de jouer des personnages plus jeunes qu'il ne l'était et se refusait à effacer ou même atténuer les traces du vieillir sur son visage ou son corps. « Je ne vois pas pourquoi on aurait la pudeur de masquer sa vieillesse,

j'encaisse les dividendes de la maturité et j'en montre les marques »⁶⁹⁸. La caractérisation des différents héros qu'il incarne à l'écran dans les années 2000 repose sur une tension entre cette visibilité du vieillir, dont les effets sur le corps sont mis en avant, et une certaine idée de la masculinité « à la Eastwood ». C'est cette tension que nous voudrions explorer ici. Nous nous pencherons d'abord sur le traitement visuel du vieillir dans les trois films qui nous occupent ici, puis nous porterons notre attention sur la virilité que présentent ces différents personnages, virilité qui repose surtout sur une certaine rudesse de l'homme vieillissant.

1.1. Le vieillir au premier plan

En regardant les derniers films de Clint Eastwood, on est frappé par les nombreuses images qui mettent en avant les effets physiques de la vieillesse sur l'acteur. Nombreux sont les critiques qui ont souligné l'impact visuel de tels autoportraits impudiques. La critique française⁶⁹⁹, en particulier, a été séduite par ces représentations du moi vieillissant, dans lesquelles se manifestaient, selon nombre d'observateurs, les tendances masochistes du cinéaste⁷⁰⁰. Bien que nous ne remettons aucunement en cause l'idée selon laquelle Eastwood désire exposer le vieillir, notre point de vue sur le vieillir justement, plus positif sans doute, nous force à opter pour une interprétation différente de ces images de la vieillesse dans les films d'Eastwood. La notion de masochisme, récurrente dans beaucoup d'études sur le sujet, ne nous semble pas appropriée pour qualifier les représentations de la vieillesse eastwoodienne. Car au cœur de l'idée de masochisme, il y a la notion de souffrance, il s'agit bien de prendre plaisir à souffrir ou à

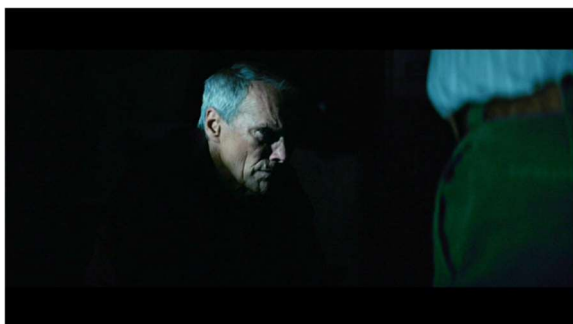
⁶⁹⁸ Laurent Rigoulet, « Clint Eastwood, l'âge d'or », *Télérama*, No. 2878 (9 mars 2005) : 12 – 13, cité dans Pierre-Olivier Toulza, « Vieillir à Hollywood, L'Âge et le Vieillissement dans les Derniers Films de Clint Eastwood », dans Marie-Christine Paillard (éd.), *Admirable tremblement du temps, le vieillir et le créer* (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008) : 28.

⁶⁹⁹ Dans un article paru en 1995, le réalisateur et critique Luc Moullet consacre par exemple un article à la veine temporelle d'Eastwood et à sa manière de la mettre en relief dans ses films. Luc Moullet, « Eastwood : la veine temporelle et la démagogie libertaire », *Cahiers du Cinéma*, No. 496 (novembre 1995) : 70 – 71, cité dans Toulza, *op. cit.*, 29.

⁷⁰⁰ L'article consacré à Eastwood dans l'encyclopédie collective *Wikipédia* cite trois références différentes soulignant le « masochisme » dont serait empreinte la représentation du moi d'Eastwood. Parmi ces références figure par exemple l'article consacré au cinéaste dans le Larousse encyclopédique : « Clint Eastwood », *Larousse*. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Eastwood/111345> (consulté le 08 avril 2018).

être humilié. Ce choix d'interprétation nous semble en dire plus sur la conception du vieillir que partagent ces différents critiques que sur les représentations qu'en offre Eastwood. Exhiber sa propre vieillesse s'inscrirait forcément dans une démarche masochiste ? Or, selon nous, ces autoportraits, aussi impudiques et révélateurs soient-ils, ne sont pas au service d'une jouissance par la souffrance, ou l'humiliation d'ailleurs, au contraire. Ils nous semblent plutôt être l'expression d'un plaisir moins paradoxal, celui que recherche le voyeur, à savoir le plaisir de regarder. Il s'agirait donc plutôt d'une mise en valeur de sa propre vieillesse si plastique et photogénique. Le regard que porte Eastwood sur sa propre corporalité vieillissante n'est pas tant masochiste, que voyeuriste.

Eastwood se plaît à exposer son visage creusé par les rides. Les gros plans sur le héros sont fréquents. A partir de 2004, ce ne sont plus des rides superficielles que celles qui parcourent le visage de l'acteur. Elles sont profondes et ne se limitent pas aux endroits où on a l'habitude de les trouver. Horizontales et verticales, elles quadrillent littéralement son visage. Et les nombreux plans en clair-obscur permettent de les approfondir plus encore. L'objectif du cinéaste est bien de les mettre en valeur, telles des entailles sculptées dans la chair qu'il faut montrer car elles sont le signe du temps qui est



Le vieillir en clair-obscur dans *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004).

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Le vieillir en clair-obscur dans *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008)

passé. Ses yeux bleu clair sont toujours perçants, mais toujours plus plissés aussi. Ses cheveux sont presque complètement blancs, ainsi quelques rais de lumière suffisent à les révéler. Dans les plans en clair-obscur, ils se détachent nettement du fond sombre, entièrement baigné dans l'ombre. Par ailleurs, le jeu d'Eastwood accentue plus encore ses traits creusés. Les expressions faciales de Walt et Frankie (respectivement les héros de *Gran Torino* et *Million Dollar Baby*), en particulier, appuient les plis sur le front et les rides au coin des yeux. Tous deux ont généralement les sourcils froncés et la bouche

crispée, maugréant quelque insulte, sexiste dans le cas de Frankie, raciste dans le cas de Walt.

En outre, comme le constatait Nora Ephron que nous citons en ouverture de notre thèse, le cou est probablement la partie du corps où le vieillissement physiologique

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Eastwood met en évidence les marques de la vieillesse sur ses mains dans *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008).

est le plus visible. De nombreux plans rapprochés laissent apparaître la peau lâche sous le menton d'Eastwood. Il ne faut pas négliger l'impact visuel de la peau fripée et pendante du cou d'Eastwood, car c'est là une image rare dans le cinéma hollywoodien, où les peaux sont lissées en général, par la chirurgie, le maquillage ou par des retouches en post-production. Les mains aussi bénéficient d'un traitement cinématographique spécial. Il n'est surtout pas question de les cacher. Comme Agnès Varda qui observe son vieillissement en regardant ses propres mains à travers l'objectif d'une petite caméra numérique dans son film-autoportrait *Les Plages d'Agnès* (2008), Eastwood imprime la vieillesse à l'écran à travers des plans de mains. Là encore les jeux de lumière servent à mettre en évidence les traces de l'âge : les doigts noueux, les veines protubérantes et bleues, et la peau fine presque translucide qui se ramasse en plis au niveau des articulations.

Eastwood affiche sa vieillesse en soulignant ses traits creusés, mais également à travers la représentation de son corps vieillissant. Il faut dire qu'il ne recule pas devant la caméra, notamment dans *Space Cowboys*, où le spectateur peut apercevoir Frankie et ses



Les quatre aspirants astronautes passent des examens médicaux, l'occasion de montrer des corps d'hommes âgés à l'écran dans *Space Cowboys* (Clint Eastwood, 2000).

compagnons nus alors qu'ils passent un examen médical. L'acteur, qui avait posé torse-nu pour plusieurs clichés dans sa jeunesse, révèle ici son torse vieillissant, moins tonique certes, mais tout de même encore musclé et relativement sculpté.

La corporalité d'Eastwood se caractérise aussi par une certaine raideur. C'est particulièrement manifeste dans *Million Dollar Baby* où Frankie, à côté du ring ou devant son poste de télévision, imite les gestes de ses boxeurs. Ces coups de poing qu'il lance dans le vide sont dépourvus de souplesse, de rapidité et de vigueur. C'est le corps âgé qui sait boxer, qui sait les gestes et les mouvements, mais qui ne peut plus les exécuter. Eastwood montre aussi les difficultés physiques quotidiennes que connaissent ses personnages. Frankie a du mal à s'agenouiller pour faire sa prière et doit prendre appui sur le lit pour se mettre en position, Walt quant à lui doit fournir certains efforts pour se lever de son fauteuil et doit s'aider de ses bras pour se hisser sur ses jambes.

Dans *Space Cowboys*, les quatre astronautes doivent se plier au même entraînement sportif que leurs collègues trentenaires. Le footing matinal est l'occasion de souligner leur peu d'endurance. Frank, cependant, bien qu'il évolue avec rigidité, est celui qui mène le groupe. Car malgré ce corps vieillissant, Eastwood, à travers ces trois personnages, incarne tout de même une masculinité dominante. Alors que ses trois amis se plaignent des souffrances que leur cause cet entraînement intensif, Frank les conjure de se forcer à avoir l'air en meilleure forme physique. Walt, quant à lui, use de sa force physique et de sa taille pour dominer physiquement un membre du gang de délinquants qui harcèle Thao et que Walt passe à tabac, le laissant gisant sur le sol. En fait, les personnages d'Eastwood dominent tout d'abord par leur taille. Malgré ses épaules courbées par l'âge, Eastwood dépasse presque toujours les autres personnages de quelques centimètres. Dans *Gran Torino*, sa haute taille est soulignée d'autant plus lorsqu'il se trouve entouré de la communauté hmong. Son corps élancé joue aussi en sa faveur lorsqu'il se bagarre avec Hawk (Tommy Lee Jones) dans *Space Cowboys*. Gerry et Tank les regarde en commentant le combat. D'après eux, si Hawk est rapide, Frank quant à lui bénéficie d'une plus grande amplitude de mouvement.

Dans *Space Cowboys*, le corps de l'homme âgé sert d'ailleurs souvent de lieu de compétition masculine. Lors des tests physiques que la NASA leur fait passer, Frank et

Hawk se défie l'un l'autre à plusieurs reprises. Etant incapables de se départager, ils demandent à la serveuse d'un bar de bien vouloir le faire pour eux :

Hawk – Est-ce que vous choisiriez cet homme, avec son cul asymétrique qui s'affaisse, ses poignées d'amour de la taille du Nebraska, et ses vieux ongles de doigts de pieds incarnés, moches et dégoûtants ?

Frank – Ou cet enfoiré avec ses oreilles poilues, son gésier de poulet et son visage où il y a plus de crevasses que dans la Vallée de la mort ?⁷⁰¹

Il s'agit là d'une énumération assez complète des traces du vieillir physique. Le but étant de pointer du doigt les marques du vieillir chez l'autre pour détourner l'attention des siennes. Ainsi, cette corporalité, où la vieillesse est inscrite de manière si visible, n'en est pas pour autant moins dominante, car le corps de l'homme vieux doit rester un corps viril.

1.2. Le vieux dur à cuire

Les personnages que campe Clint Eastwood dans chacun de ces films sont les garants d'une certaine masculinité. L'un des piliers de cette masculinité est l'irrévérence. Citons quelques-uns des comportements typiques du héros âgé eastwoodien : il crache, jure, grogne, boit de la bière, se bagarre, et quoi qu'il arrive, il tient tête. Le langage grossier et injurieux et la brutalité physique sont les qualités de l'homme, et les héros âgés d'Eastwood n'apprécient guère quand une jeune femme se permet de jurer (Walt reprend Sue lorsqu'une vulgarité lui échappe) ou quand elle désire user de la force physique (Frankie refuse longtemps d'entraîner Maggie sous prétexte qu'elle est une « fille »). Walt et Frankie seront cependant rapidement convaincus que ces jeunes femmes sont aussi valeureuses et plus courageuses que bien des hommes. Quoi qu'il en soit, ces comportements servent à réaffirmer la virilité de l'homme vieillissant. En outre, selon Pamela Gravagne, cette virilité repose aussi sur les « choses masculines » que ces personnages savent faire⁷⁰². Dans *Gran Torino*, le rôle de Walt est de faire de Thao un homme (Gravagne utilise l'expression anglaise « *manning up* »). *Million Dollar Baby* ne

⁷⁰¹ « Hawk – Would you choose this man with his asymmetrical sagging ass cheeks, and his love handles the size of Nebraska, and his gross, old, ugly ingrown toenails?

Frank – Or this hairy-eared son of a bitch, you know, with the chicken gizzard neck and the face that looks like 30 miles Death Valley fire trails? », *Space Cowboy* (Clint Eastwood, 2000).

⁷⁰² Gravagne, *op. cit.*, 53.

figure pas dans le corpus de Gravagne, mais nous pouvons aisément établir un lien entre cette relation qui unit Walt à Thao et celle qui se crée entre Frankie et Maggie. Là encore, il s'agit de former, autant moralement que physiquement, un être qui selon le héros n'est pas assez masculin.

Gravagne mentionne aussi la présence des principaux accessoires de l'homme viril dont dispose Walt dans *Gran Torino* : la voiture, l'arme à feu et les outils. Précisons la nature de ces objets. On notera tout d'abord que Walt possède deux types de voiture : la fameuse Gran Torino, une Ford *vintage* datant de 1972 et conservée en excellent état – symbole de l'américanité de Walt et objet de toutes les convoitises – et un pick-up de la marque Ford également, typique du Midwest américain et datant de 1972⁷⁰³. En somme, ce sont des voitures d'hommes et d'Américains. Il en va de même des armes à feu qu'il dégaine au cours du film. La première est un Colt M1911, qu'il garde en toutes circonstances à la ceinture. Quant au fusil qu'il utilise pour défendre sa propriété des intrus, il s'agit d'un M1 Grand, avec lequel il a combattu en Corée⁷⁰⁴. Là encore la masculinité est étroitement liée à l'américanité. Enfin, il faut mentionner les outils que Walt entrepose dans son garage et qui symbolisent une sorte de passage de relais d'un vieil homme viril à un jeune homme en passe de le devenir.

Ces outils servent aussi à souligner le fait que Walt est un homme manuel. Dans les trois films, les personnages incarnés par Clint Eastwood se distinguent par leur capacité à réparer ce qui est cassé. Dans *Gran Torino*, lorsqu'une jeune fille lui demande ce qu'il fait dans la vie, Walt répond « je répare des trucs »⁷⁰⁵. Et c'est là le principal apprentissage qu'il dispense à Thao : le travail manuel. Dans *Space Cowboys*, la NASA fait appel au héros pour réparer le système de guidage d'un satellite défectueux avant qu'il ne vienne s'écraser sur la terre. Enfin, dans *Million Dollar Baby*, Frankie est ce qu'on appelle un « soigneur », il est la personne qui permet aux boxeurs de continuer le combat et ce malgré les blessures et les hémorragies. Son meilleur ami Scrap (Freeman) dit de

⁷⁰³ L'interview de Don Ripple, chargé de se procurer les voitures utilisées dans le film, est disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=z14SO85ldk> (consulté le 8 avril 2018).

⁷⁰⁴ Toutes les armes utilisées dans le film sont répertoriées dans « Gran Torino », *IMFDB* (the Internet Movie Firearms Database), http://www.imfdb.org/wiki/Gran_Torino (consulté le 8 avril 2018).

⁷⁰⁵ Walt explique ce qu'il fait : « I fix things ». *Gran Torino*, (Clint Eastwood, 2008).

lui : « Il arrivait à me rafistoler quand ça me semblait impossible »⁷⁰⁶. Il répare donc les corps endommagés.

Ce rôle de réparateur lui permet de rester l'homme productif, utile et protecteur. Le vieillir est mis au premier plan mais n'est pas présenté comme une menace pour la virilité, au contraire. Le corps de l'homme âgé renferme en lui une sorte de virilité mûre, en ce sens qu'elle a atteint son plein développement. Nous l'avons vu, l'identité masculine du personnage eastwoodien est liée à sa capacité à réparer ce qui est cassé et transmettre les valeurs de la virilité à la postérité. A cet égard une scène de *Gran Torino* illustre parfaitement cette idée d'une masculinité complète ou achevée de l'homme âgé. Alors que Walt montre à Thao comment réparer divers objets dans son garage, le jeune homme s'étonne de la quantité d'outils différents que possède Walt. Lorsque ce dernier explique que chaque instrument sert une fonction précise, Thao s'amuse à tester Walt en l'interrogeant sur différents outils qu'il sélectionne au hasard. Walt nomme et explique la fonction de chaque objet sans hésitation et finit par couper court au petit jeu, car de toute manière, il ne pourrait être piégé. A ce moment Thao semble contrarié : il n'aurait jamais les moyens de s'acheter une telle batterie d'outils. La réponse de Walt est révélatrice de sa vision de la masculinité : « Et bien, je suppose que même un crétin comme toi peut comprendre qu'un homme se procure ça sur une période de cinquante ans »⁷⁰⁷. Comme l'acquisition de ces outils qui permettent à l'homme de faire « des choses masculines », c'est avec le temps et, en quelque sorte, le vieillir que s'acquiert la virilité. Walt finira par sélectionner quelques éléments de sa collection d'outils pour les offrir à Thao. Comme il le fait dans les deux autres films, Eastwood se présente ici en passeur de relais et ce qu'il transmet à la génération future, c'est justement une certaine masculinité.

Les personnages qui, selon les critères communément admis, seraient considérés comme les représentants de la virilité – les astronautes trentenaires arrogants de *Space Cowboy*, le gang de délinquants violents de *Gran Torino* et un jeune boxeur méprisant dans

⁷⁰⁶ Scrap évoque les talents de Frankie : « He used to patch me up when I thought it was impossible ». *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004).

⁷⁰⁷ Les outils, symboles de masculinité dans *Gran Torino* : « Well, I guess, even a bonehead like you could understand that a man acquires it over the period of 50 years ». *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008).

Million Dollar Baby, se voient tous administrer une leçon de masculinité par le héros âgé. En somme, dans les films d'Eastwood, le garant de la masculinité est un vieil homme. C'est une leçon que l'on trouve aussi dans les films de Sylvester Stallone où le héros âgé, comme les héros d'Eastwood, doit sans cesse prouver sa capacité à rester viril. Chez Stallone en revanche, cette affirmation de la masculinité passe par la mise en avant du muscle, symbole métonymique de la force physique. Nous nous penchons désormais sur le corps vieillissant bodybuildé.

2. VIEILLIR ET « MUSCULINITE », LE CAS DE SYLVESTER STALLONE

La vieillesse n'a plus de forces ? – Mais on ne lui demande pas d'en avoir.
Cicéron⁷⁰⁸.

Getting strong now.
Rocky Balboa (2006)⁷⁰⁹.

Cicéron, lorsqu'il écrit son traité sur la vieillesse au début de l'année 44 av. J.-C., a environ deux ans de plus que le boxeur philadelphe qui en 2006 remonte sur le ring. S'ils offrent, tous deux, une vision assez optimiste du vieillir, leurs conceptions respectives du corps vieux sont diamétralement opposées. Entre ces deux discours sur la vieillesse il y eut la « révolution de la longévité » mais également les années 1980 avec le culte du corps, cet avènement du corps musclé, performant et résilient que Sylvester Stallone a incarné à l'écran comme à la vie. C'est ce corps-là qui retiendra notre attention ici car au milieu des années 2000 il refait surface sur les écrans. Nous nous pencherons ici sur deux films, sortis à deux ans d'intervalle et tous deux écrits et réalisés par Stallone : *Rocky Balboa* (2006) et *Rambo* (2008).

⁷⁰⁸ Cicéron, « Caton l'Ancien ou de la Vieillesse » dans Désiré Nisard (éd.), *Œuvres Complètes de Cicéron* (Paris : Firmin Didot Frères, Fils et Cie, Librairie, 1868), version numérique (numérisée et mise en page par Patrick Hoffman), consultée le 11 mars 2018 et disponible à l'adresse suivante :

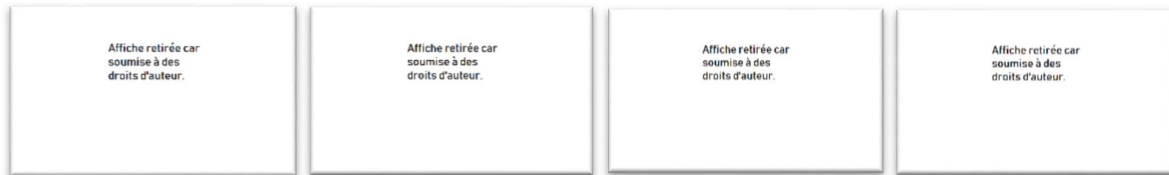
<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Ciceron/senectute.htm>

⁷⁰⁹ Bill Conti « Gonna Fly Now » (1977) paroles de Carol Connors et Ayn Robbins. Le thème musical est repris dans le film *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006) pour accompagner la séquence d'entraînement du boxeur.

Rocky Balboa est le sixième d'une série de films dont le personnage éponyme est un boxeur issu des quartiers défavorisés de Philadelphie et qui réussit malgré tout à se hisser au rang de champion du monde. La trame narrative est sensiblement la même d'un film à l'autre : le protagoniste initialement sous-estimé, ridiculisé et exploité, se trouve contraint de combattre un adversaire privilégié et mieux coté. Et contre toute attente, le héros n'est pas vaincu aussi facilement et rapidement que ne le laissaient croire les pronostics. Pour autant, Rocky n'est pas un gagnant au sens propre du terme (il ne remporte pas la victoire contre Creed, dans le premier opus), mais il fait preuve d'une capacité hors du commun à encaisser les coups et à « tenir la distance » (« *go the distance* »).

L'autre personnage que nous présenterons ici n'est pas non plus un héros hollywoodien au sens traditionnel, ni un gagnant en fait. Il s'agit plutôt d'un survivant. Dans le premier film, John Rambo est un vétéran de la guerre du Vietnam qui, à son retour au pays, se trouve confronté à l'animosité de toute une communauté d'Américains bien-pensants d'une petite ville montagnarde dans l'Etat de Washington. Après avoir été quelque peu malmené par le shérif et ses hommes, Rambo, qui souffre du syndrome de stress post-traumatique, finit par s'enfuir dans la forêt environnante et, petit à petit, met hors d'état de nuire tous ceux qui participent à la chasse à l'homme dont il est l'objet. Il finit par se rendre à celui qui l'avait recruté et entraîné, le colonel Trautmann (Richard Crenna), sorte de figure paternelle pour le jeune vétéran. Le second opus suit Rambo à travers la forêt tropicale vietnamienne où il est renvoyé pour sauver des prisonniers de guerre. Enfin, dans le troisième film, c'est un décor plus aride qui accueille l'anti-héros, puisque Rambo se rend en Afghanistan pour sauver son mentor et ami le colonel Trautmann, capturé par l'armée soviétique.

Dans tous ces films, le corps du héros masculin est central. Qu'il soit en action ou au repos, qu'il s'exhibe ou se dérobe aux regards, souffrant et mortel ou endurant et invulnérable, le corps de l'homme est glorifié. Il est utile de s'attarder un instant sur les affiches promotionnelles de certains de ces films afin d'illustrer la représentation du corps stallonien durant cette décennie. Nous n'avons sélectionné ici que deux affiches par série de films, toutes issues des années 1980.



Affiches des films : *Rocky III* (Peter McDonald, 1982) *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985), *Rambo : First Blood* (Ted Kotcheff, 1982), et *Rambo : First Blood, Part II* (George P. Costamos, 1985).

On aperçoit immédiatement l'importance visuelle accordée au corps masculin. Selon nous, l'incarnation physique de ces personnages emblématiques repose sur quatre éléments principaux, que nous aimerions exposer ici. En premier lieu, il faut souligner la stature imposante du corps de Stallone, généralement cadré en plan américain et placé au centre de l'affiche. Une telle présentation permet de mettre en lumière la largeur de ses épaules, l'envergure de son cou et le volume de ses muscles pectoraux : c'est le corps massif et puissant, celui qui réclame l'espace et impose une présence visuelle forte. En second lieu, il nous faut observer la position du personnage. On note qu'il adopte (sauf dans la figure 2) une posture frontale, le visage et le regard dirigés droit vers l'objectif et les jambes écartées, comme plantées dans le sol, permettant ainsi de donner l'impression d'un corps aux appuis solides, stable et robuste. Une telle posture renforce également l'idée d'un corps toujours alerte et paré à l'action. Troisièmement il est important de ne pas négliger les accessoires auxquels ce corps est associé. Les gants de boxe et les armes à feu, qu'il s'agisse de la mitrailleuse ou du lance-roquettes, sont les instruments de la violence. Le corps de l'homme se réalise dans ces films à travers la brutalité de son impact sur d'autres corps et sur son environnement. L'impact du corps est double. Il existe à l'intérieur de l'univers filmique, lorsque le héros roue de coups un adversaire ou le criblé de balles, mais il dépasse aussi les frontières du film puisque le corps se donne à voir et se pose en spectacle, et doit ainsi avoir un impact, visuel cette fois-ci, sur le spectateur. Enfin, la quatrième qualité du corps mise en évidence dans ces affiches est sa résilience. Nous employons le terme dans l'acception qu'il revêt dans le domaine de la physique, c'est-à-dire pour désigner la capacité d'un matériau à résister aux chocs. Le visage tuméfié de Rocky et le sang qui coule sur le biceps de Rambo ou les cicatrices visibles sur son

torse sont les signes de cette résilience du corps. La matière corporelle subit les impacts mais ne meurt pas. Voilà donc, résumée en quelques mots, la corporalité de ces deux personnages incarnés par Stallone dans les années 1980.

On est en droit de s'interroger alors sur la manière dont Stallone concilie, dans les derniers films de ces séries, cet idéal du corps masculin à toute épreuve, source de force brute, endurant les coups mais recouvrant toujours sa force, avec le vieillissement de ces héros. Rappelons-le, il a soixante ans en 2006 lorsque sort *Rocky Balboa* et soixante-deux ans lors de la sortie de *Rambo*. Trouve-t-on la même focalisation sur le corps masculin ? Les effets du vieillissement sont-ils évoqués ou ignorés ? En somme, le corps du sexagénaire est-il toujours aussi puissant ? Telles sont les questions auxquelles nous aimerions tenter d'apporter des réponses à travers une analyse du corps masculin de Sylvester Stallone tel qu'il se présente dans ces deux films. Pour ce faire, nous procéderons en trois temps, en commençant par nous pencher sur la question de la visibilité du corps masculin. Est-il toujours donné en spectacle ou se cache-t-il désormais pudiquement ? Nous explorerons ensuite le corps du héros dans son rapport à l'autre et à l'environnement dans lequel il évolue ; nous verrons qu'il est toujours, au tournant de la soixantaine, l'incarnation du « corps dur »⁷¹⁰. Nous terminerons finalement notre analyse en évoquant la violence dont ce corps fait preuve. Mais d'abord, voyons comment il se dévoile à la caméra.

2.1. Le corps masculin en spectacle

La citation de Stallone que nous avons étudiée dans le chapitre 6 laissait entendre qu'il s'était lancé dans ce projet de reprise, à savoir la production d'un sixième film centré sur le personnage de Rocky, afin de prouver qu'il n'était pas devenu obsolète sous prétexte qu'il avait atteint un certain âge. La mise en avant, dans les deux films qui nous occupent ici, du corps des deux protagonistes principaux, en somme, la mise en avant du corps de Stallone, semble mue par la même intention de manifester sa présence, de se faire voir et de réaffirmer cette corporalité de la puissance qui le caractérise depuis les années 1980.

⁷¹⁰ L'expression est empruntée à Susan Jeffords, dans Susan Jeffords, *Hard bodies, Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (New Brunswick (NJ) : Rutgers university Press, 1994).

Le corps masculin qui nous intéresse ici est extrême. Il est plus gros, plus fort et plus puissant que nature. Harvey O'Brien, dans son petit livre sur les films d'action, qualifie ce corps d'« hyperbolique »⁷¹¹. Les études sur le corps surdéveloppé des stars de films d'action dans les années 1980 sont nombreuses. Selon les observations d'Yvonne Tasker, dans son ouvrage datant de 1993 *Spectacular Bodies*, la représentation de ce corps hyperbolique repose sur une dialectique fondamentale : il sert d'un côté la réaffirmation d'une masculinité traditionnelle qui serait définie en termes de résistance et de force physique, et constitue d'un autre côté le signe d'une corporalité masculine en crise⁷¹². Susan Jeffords s'est penchée, à peu près à la même période, sur cette crise de la masculinité durant l'ère reaganienne, et voit dans ce qu'elle appelle le « corps dur » de la star du film d'action des années 1980 le signe d'une Amérique en quête de redéfinition. Dans cette étude elle démontre que le corps bodybuildé du héros reaganien représentait un nouvel idéal de virilité qui s'était imposé d'une part en réaction à la masculinité fragile qu'on associait alors à la présidence controversée de Jimmy Carter (1977-1981), et, d'autre part, par association avec la masculinité plus affirmée de son successeur aux épaules larges, l'acteur Ronald Reagan. Le corps dur héroïque devait représenter, selon Jeffords, la nation entière : forte, résiliente et agressive⁷¹³.

Il nous faut offrir ici quelques éléments de contexte afin de replacer le film *Rocky Balboa*, dans la filmographie de Stallone. Si les années 1980 sont marquées par de très grands succès pour l'acteur grâce à ces deux personnages iconiques de Rocky et Rambo, durant les années 1990 Stallone avait eu pour ambition de changer son image d'acteur bodybuildé. A partir de 1989, il porte son choix sur des films où les nouveaux personnages qu'il incarne s'éloignent quelque peu de la rudesse qui caractérisait Rocky et Rambo. On peut citer par exemple le policier sophistiqué qu'il incarne dans *Tango & Cash* (Andrei Konchalovski *et al.*, 1989), portant de petites lunettes et vêtu d'un costume ajusté, ou celui qu'il joue dans *Cop Land* (James Mangold, 1997), où il renonça à son corps ciselé de culturiste et arbore une bedaine qui restera cependant tout à fait

⁷¹¹ Harvey O'Brien, *Action Movies, the Cinema of Striking Back* (New York (NY) : Wallflower Press, 2012) : 41 – 61.

⁷¹² Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies, Gender, Genre and the Action Cinema* (New York (NY) : Routledge, 1993) : 109 – 131.

⁷¹³ Jeffords, *op. cit.*, 24 – 63.

exceptionnelle dans la carrière de la star. A cette période, il veut laisser derrière lui ses rôles de star bodybuildée dont le corps se donne en spectacle et veut prouver qu'il est autre chose que les gros muscles qui se bandent à l'écran. C'est sans trop de succès que s'opère la transformation de son image d'acteur. Chris Holmlund, chercheuse en *film studies*, a consacré plusieurs études à la corporalité de Stallone. Elle note que les critiques auxquelles a donné lieu le film *Tango & Cash*, par exemple, sont significatives d'une incrédulité de la part du public qui conçoit difficilement que ce corps hyperbolique soit caché par un costume. Stallone ne porte pas bien le costume dit l'un de ces critiques cités par Holmlund, « il est tout simplement trop gros »⁷¹⁴. Nous l'avons vu précédemment, le début des années 2000 est une phase creuse dans la carrière de l'acteur qui ne connaît pas de réel succès au box-office jusqu'au retour de Rocky en 2006. La question demeure : en 2006, alors que l'acteur devient sexagénaire, le corps stallonien s'affiche-t-il toujours à l'écran ou, plus justement, s'affiche-t-il de nouveau ?

La réponse est affirmative, bien qu'il faille la nuancer. Le premier constat qui s'impose est que le torse de Stallone, que ce soit dans *Rocky Balboa* ou dans *Rambo*, n'est pas autant dénudé qu'il l'était par le passé. Pour autant, le corps vieillissant de l'acteur ne recule pas devant la caméra, bien au contraire. Commençons par nous pencher sur le cas de Rocky. Nous voudrions démontrer ici que si la visibilité du corps est moins évidente dans le dernier opus de la série des Rocky, elle est d'autant plus dramatisée tant Stallone

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Rocky, très habillé, lors de la séquence d'entraînement dans *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

créé le suspense avant de révéler le corps de son héros. En effet, pendant les premières 80 minutes du film (ce qui équivaut à environ 80% de la durée totale), le corps de Stallone est vêtu et ses muscles dissimulés, tant bien que mal, sous des vêtements d'hiver. Aucun plan ne dévoile le torse nu de Rocky, pas même ses bras. Certes, c'est l'hiver à

Philadelphie, mais rappelons que même dans *Rocky IV* la séquence d'entraînement, qui pourtant se passe en Russie, comportait quelques scènes au coin du feu qui permettaient

⁷¹⁴ « Stallone doesn't wear suits well – he's simply too big. » C. M. Fiorillo, « Tango and Cash », *Films in Review* (1990) : 41, cité dans Chris Holmlund, « Masculinity as Multiple Masquerade », dans Steven Cohan et Ina Rae Hark, *Screening the Male, Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* (New York (NY) : Routledge, 1993) : 222.

de dévoiler au public les biceps luisants de Rocky en plein effort. Dans le dernier film, en revanche, même durant la scène d'entraînement, ce passage obligé de tout film centré sur Rocky, le corps reste couvert : la caméra, cette fois-ci, n'a pas accès au muscle brut en action. L'effort se lit plus sur le visage de Rocky que sur son corps et la sueur qui sublimait autrefois les courbes de sa musculature ne fait que tâcher ici son survêtement. On décèle, dans *Rocky Balboa*, une sorte de suspense et de retardement de l'apparition du corps du boxeur. Ce n'est donc pas par pudeur que Stallone dissimule son corps si longtemps, c'est bien dans un souci narratif qu'il retarde le plus possible le moment de la monstration du corps. En somme, c'est pour mieux le révéler plus tard.

Ajoutons que le corps de Stallone se dévoile graduellement. Pour la première fois, le torse nu de Stallone s'esquisse sous un peignoir à demi-ouvert, au moment de la conférence de presse qui précède le match final. Puis, c'est lors de la veille du combat que nous découvrons les bras dénudés de l'acteur. Le corps qui dans les séquences suivantes s'animera et se fera violence est ici au repos, nonchalant presque, et tout en retenue mais toujours imposant de présence visuelle. La scène présente une courte conversation entre Marie et Rocky. Les deux personnages se tiennent face à face dans l'encart de la porte, ce qui crée l'effet d'un cadre dans le cadre. A l'intérieur de cet espace

visuel redélimité, les corps du boxeur et de la femme sont opposés et à la fois rapprochés par la mise en scène. Stallone a recours à une composition de plan qui souligne sa corporalité massive et l'encombrement que provoque ce corps qui réclame l'espace : face à celui de



Mise en relief du corps masculin dans *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

Marie, il apparaît plus imposant encore. Deux éléments sont particulièrement mis en avant dans cette courte scène : la largeur du buste d'une part, et les bras et les épaules du boxeur d'autre part. Le corps de Stallone, non seulement mis en valeur, est en fait mis en *relief*. Il s'expose ici en clair-obscur et c'est sa matérialité qui semble être le point de focalisation principal. Les plans rapprochés soulignent surtout les formes du torse, ses bosses, ses creux, ses irrégularités. Les lignes verticales à l'arrière-plan, dont la rectitude offre un contraste avec les méandres de ses veines saillantes, servent le même effet.

Enfin, le combat final est le moment de l'exhibition du corps. Le dévoilement s'opère sur trois niveaux différents. Sur le plan physique, tout d'abord, on ôte le peignoir de Rocky, le voile, donc, qui le dissimulait. C'est ensuite un dévoilement dans le film,



Rocky/Stallone attend la fin du film pour afficher sa musculature dans *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

puisque la phase précédant immédiatement le combat de boxe est l'occasion de présenter les deux adversaires et, plus précisément, les corps qui vont s'affronter sur le ring. Les règles du sport l'exigent, l'annonceur doit préciser le poids des boxeurs et l'on apprend ainsi que Rocky pèse à peine moins de 99 kilogrammes (217 livres). Enfin, c'est le dévoilement du corps de Stallone au spectateur, avec une mise en scène presque glorifiante. La caméra s'attarde sur le torse désormais nu de Rocky, qui affiche des muscles abdominaux saillants. Le cadre serré et la contre-plongée renforcent encore l'impression d'une stature massive. Une fois le corps offert à la vue de tous, les commentateurs déclarent avec emphase : « Une chose est sûre : le type se pointe en forme ! »⁷¹⁵. Le retardement de l'apparition du corps sert ici un procédé narratif : il s'agit de démentir, dans un premier temps par l'image, les discours qui ridiculisaient les aspirations de Rocky à cause de son âge. Il a bien le corps d'un boxeur et sa présence sur le ring doit sembler de moins en moins insolite à mesure que le film avance. Hors des limites de l'univers filmique, il s'agit pour Stallone, dans un mouvement similaire à celui qui le pousse à réclamer le droit d'être entendu, de réclamer une certaine visibilité. La mise en scène commande au spectateur de porter attention au corps ainsi exposé, et veut donner l'image d'un corps toujours impressionnant. On sait la traditionnelle réticence

⁷¹⁵ Les commentateurs, impressionés par le corps vieillissant de Rocky : « One thing about Rocky we know for sure : this guy's showing up in shape ». *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

d'Hollywood à filmer le vieillir et, qui plus est, le corps vieux, mais Stallone aime à se montrer et dans les films dont il est le héros, il ne s'en prive pas.

Si l'on se penche désormais sur *Rambo*, on notera que le corps s'offre à la vue du spectateur dès le départ. Le grand retour de Stallone a eu lieu deux ans auparavant. Il n'y a donc plus lieu de garder le suspense sur sa musculature. Cependant, nombreux sont les observateurs qui notèrent une différence de taille entre les films des années 1980 et ce dernier opus : le buste de Rambo, si souvent dévêtu dans les films précédents, est toujours couvert dans le film de 2008. Dans son étude du corps vieillissant de Stallone, Tasker évoque un paradoxe dans la représentation du corps du dernier Rambo : il est à la fois plus gros et moins visible que par le passé⁷¹⁶. Il n'aura pas échappé au spectateur, ni aux critiques d'ailleurs⁷¹⁷, que Rambo est en effet plus imposant dans ce dernier film que dans les précédents. Néanmoins, même s'il n'est plus dénudé, il nous semble que le corps de Stallone est toujours mis au premier plan dans le film, mais à travers des procédés différents.

Même s'il est couvert de tissu, le buste de Stallone est loin d'être dissimulé, bien au contraire. Les plans ci-dessus montrent bien comment les muscles de l'acteur sont mis en évidence grâce à différents procédés. Celui auquel il a recours le plus souvent est celui qui, ironiquement, est traditionnellement associé à la sensualité féminine, à savoir l'utilisation du tee-shirt mouillé. Généralement employé pour laisser transparaître la

**Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.**

Le tissu trempé, révélateur des courbes du corps masculin dans *Rambo*
(Sylvester Stallone, 2008).

⁷¹⁶ Yvonne Tasker, « Stallone, Ageing and Action Authenticity », dans *The Ultimate Stallone Reader, Stallone as Star, Icon, Auteur* (New York (NY) : Wallflower Press, 2014) : 256.

⁷¹⁷ Tasker cite par exemple un article paru dans *Time Magazine* qui insiste sur l'évolution du corps de Stallone des premiers au dernier opus de Rambo : Joel Stein « Stallone on a Mission », *Time* (24 janvier 2008), cité dans Tasker, *op. cit.*, 241.

poitrine des femmes sans pour autant avoir recours à la nudité complète, le tee-shirt mouillé sert ici la même fonction : les muscles sont révélés, soulignés par le tissu trempé.

Le deuxième procédé qu'il emploie de manière récurrente est le cadrage très serré de certaines parties de son corps et surtout de ses bras. Plusieurs inserts mettent en exergue les avant-bras et les biceps du héros et servent une représentation métonymique de ce membre : le bras est l'instrument de la mort dans *Rambo* et ses muscles matérialisent à l'écran la puissance physique du héros et les dommages qu'il peut causer.

Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.

Capture d'écran retirée car
soumise à des droits d'auteur.

Les bras bodybuildés de Stallone mis en valeur par la mise en scène
dans *Rambo* (Sylvester Stallone, 2008).

Dans le premier plan que nous avons reproduit ici, Rambo menace de mort un autre personnage en dirigeant son arc armé d'une flèche droit sur le visage de son adversaire. La caméra effectue un travelling en gros plan partant du visage crispé de Rambo et suivant lentement de très près toute la longueur du bras bandé du héros, des épaules jusqu'à la main qui agrippe l'arc. Le second plan, tiré de la dernière scène de combat, qui s'apparente plus à une scène de carnage en réalité, présente Rambo usant d'une mitrailleuse d'aviation Browning M2 montée sur une Jeep pour décimer une armée entière de soldats birmans. C'est ici le maniement de l'arme, manifestement très lourde, qui exige de Stallone qu'il bande ses muscles et fasse montre de sa force physique.

Bien qu'il ne soit plus dénudé comme il a pu l'être par le passé, Stallone continue d'exhiber son corps de culturiste aguerrri. En guise de conclusion, il nous semble important d'ouvrir quelque peu cette étude au monde extra-filmique, en nous penchant brièvement sur la « starité »⁷¹⁸ de Stallone qui repose principalement sur cette corporalité hyperbolique. Dans son livre, la journaliste Susan Faludi raconte quelques conversations qu'elle a eues avec l'acteur vers la fin des années 1990. Elle y évoque la difficulté avec laquelle Stallone a vécu la transformation corporelle qu'exigeait de lui son rôle dans *Cop Land*. L'arrêt de la musculation et la prise de poids, en l'occurrence la prise de graisse et non de muscles, avaient été une épreuve pour l'acteur. Cette expérience, lui avait-il confié, avait servi à lui faire prendre conscience d'une certaine obsession pour le corps qu'il avait développée à cause de sa pratique du culturisme. Le bodybuilding, la construction du corps, force au narcissisme. Lorsque le corps prend une telle place dans la psychologie du culturiste, dit-il, « on cherche toujours un reflet dans une fenêtre ou autre »⁷¹⁹. S'il semble vouloir s'écarter de cette obsession pour le corps dans les années 1990, son retour sur les écrans dans les années 2000 est aussi un retour à une corporalité du spectaculaire. Très actif sur les réseaux sociaux, Stallone a par exemple publié sur sa page *Facebook* officielle une



Photographie datant de mai 2017 et tirée de la page Facebook de Sylvester Stallone. La star septuagénaire et son ami Richie Palmer étalent leurs muscles abdominaux.

⁷¹⁸ Nous empruntons le terme à Edgar Morin dans Morin, *op. cit.*.

⁷¹⁹ « You're always looking for a reflection in a window and things ». Stallone, cité dans Susan Faludi, *Stiffed, the Betrayal of the Modern Man* (Londres : Chatto & Windus, 199) : 583.

photographie datant de mai 2017, dans laquelle il fait la promotion d'une pizzeria appartenant à l'un de ses amis⁷²⁰. La star, alors âgée de 70 ans, relève son tee-shirt avec l'intention évidente d'étaler ses muscles abdominaux. Cette photographie illustre bien le fait que Stallone, même à cet âge avancé, continue de centrer sa « starité » sur sa corporalité musclée, en somme sur son « corps dur ».

2.2. Corps dur et corps mou

Nous employons ici le terme utilisé par Susan Jeffords dans son étude sur la masculinité telle qu'elle s'est révélée sur les écrans hollywoodiens de l'ère reaganienne. Comme nous l'indiquons plus haut, Jeffords voit dans ce corps dur, l'emblème d'une nation désireuse de réaffirmer sa masculinité et, par là même, sa puissance. Si cette insistance sur la dureté du corps est, selon Jeffords, intrinsèquement liée aux insécurités de l'Amérique post-Vietnam, on la décèle aussi vingt ans plus tard dans les derniers films des deux séries. Nous aimerions établir ici un lien entre cette dureté du corps et la représentation du vieillir physique dans ces deux films. Il faut dire que le vieillissement a un impact important sur cet aspect du corps. Dans le domaine de la gériatrie, l'effet du vieillissement sur la masse musculaire porte le nom de sarcopénie (*sarcopenia*). Ce terme désigne la perte graduelle de la densité musculaire du corps vieillissant et son impact sur la force musculaire de l'individu, et donc sur ses performances physiques⁷²¹. En somme, le corps vieux devient inévitablement « mou ». Comment se présente alors la matérialité du corps de Stallone dans ces films où il a atteint et dépassé l'âge de soixante ans ? Plus que jamais, le corps de Stallone se présente comme *le* corps dur dans chacun de ses films.

Cette matérialité du corps du héros est souvent mise en exergue dans son rapport à l'autre. Dans *Rambo*, en particulier, la dialectique corps dur/corps mou est centrale. En général, le héros s'oppose à des ennemis au corps mou qu'il domine inmanquablement en imposant sa supériorité physique. Comme par le passé, John Rambo est un personnage isolé : rejeté par certains, ignorés par d'autres, il est seul contre tous. Mis à

⁷²⁰ La photographie est accessible à l'adresse suivante, (consultée le 15 mars 2018). <https://www.facebook.com/SylvesterStallone/photos/a.245021229220702.1073741828.126257224430437/522493731473449/?type=3&theater>

⁷²¹ Gordon S. Lynch « Overview of Sarcopenia » dans Gordon S. Lynch (éd.), *Sarcopenia – Age-related Muscle Wasting and Weakness, Mechanisms and Treatments* (Dordrecht : Springer, 2011) : 1 – 9.

part le personnage féminin interprété par Julie Benz et un jeune homme appelé « *schoolboy* », les personnages qui gravitent autour du protagoniste n'établissent de lien avec ce dernier que sous la contrainte. Un bon exemple de ce type de personnages réfractaires au héros est Michael (Paul Schulze), le meneur du groupe d'activistes humanitaires religieux qui demande à Rambo de les amener en Birmanie. Rambo accepte à contre-cœur, finalement convaincu non par Michael, mais par sa petite amie Sarah, et non sans avoir lourdement insisté sur le danger auquel allait s'exposer l'expédition.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

En cours de route leur bateau se fait arrêter par une bande de pirates birmans qui les menacent de mort. Rambo, voyant qu'il n'y a pas d'autre issue possible, répond par la violence et tue tous les pirates en quelques secondes. Bien que le héros vienne de lui sauver la vie, Michael lui reproche avec véhémence d'avoir fait couler le sang de ces hommes alors même que leur mission, dit-il, est de faire cesser le carnage. Ce désaccord idéologique, Rambo le transforme immédiatement en conflit physique. Il fait taire l'activiste d'une main, l'agrippant à la gorge et le plaquant violemment contre l'une des poutres du bateau. Comme à son habitude, il assoit son autorité par le pouvoir du corps. A la force du bras s'ajoute la menace de la voix caverneuse de Stallone, qui n'avait fait que maugréer de courtes phrases jusque-là, mais qui élève ici le ton pour signifier sa supériorité. D'un bras il tient en échec son adversaire : la domination de Rambo est totale. Comme l'a souligné Gina Marchetti dans un article consacré à la représentation de l'Asie dans la série des *Rambo*, l'opposition entre le héros et ce personnage sert à rappeler que, dans cet environnement hostile de la jungle birmane infestée de soldats sanguinaires, il n'y a qu'un corps qui peut survivre, celui de Rambo⁷²². Même celui du chef des mercenaires, pourtant également un corps dur, sera estropié et rendu vulnérable dans ce milieu funeste.

Après l'altercation, Rambo prend la décision de rebrousser chemin, mais Sarah s'y oppose avec ardeur. Elle se lève, vient se poster en face du héros et pose ses mains

⁷²² Gina Marchetti, « Sylvester Stallone and John Rambo's Trek across Asia : Politics, Performance and American Empire », dans Chris Holmlund (éd.), *The Ultimate Stallone Reader*, *op. cit.*, 230.

sur le gouvernail afin d'empêcher Rambo de changer la trajectoire du bateau. Peu à peu Rambo se radoucit mais c'est le contact physique qu'établit Sarah avec lui qui finit de le convaincre. La confrontation est filmée en champ/contre champ : Sarah supplie Rambo de poursuivre le chemin mais le visage de ce dernier reste fermé, jusqu'à ce que la jeune femme pose avec douceur sa main sur l'avant-bras du héros. Le geste est souligné par la mise en scène et le montage, puisqu'il est annoncé par un raccord de regard et filmé en gros plan par une caméra qui remonte ensuite sur le visage de Rambo, désormais calmé et prêt à céder à sa requête. Le corps dur n'a gain de cause que dans un contexte de violence. Lorsque la douceur d'une main féminine le touche, le tueur semble sans défense. Le corps dur n'est pas imperméable à toute sensation, il est aussi fait de chair humaine.

Une autre scène mérite ici d'être mentionnée tant cette dialectique corps dur / corps mou y est évidente. Elle advient plus tard dans le film, alors que les missionnaires ont été capturés par l'armée birmane. Rambo, aidé d'un groupe de mercenaires, organise une mission de sauvetage pour les faire libérer. Alors qu'elle est sur le point de se faire violer, Sarah est sauvée *in extremis* par Rambo qui surgit derrière l'agresseur et l'agrippe fermement. La mise à mort de ce personnage constitue une des scènes les plus violentes du film : d'une main Rambo retient en arrière la tête du soldat, alors que de l'autre, il l'empoigne à la gorge qu'il s'applique ensuite à lui arracher. Entre les doigts du héros, le sang commence à couler et finalement la chair de l'ennemi se déchire. La rupture du corps mou n'est donc pas le fait d'une balle ou d'une lame, c'est bien à main nue que Rambo rompt la chair de l'ennemi. A l'écran se matérialise ici la supériorité absolue du corps dur sur la matière corporelle fragile



La victoire du corps dur : à main nue Rambo déchire la chair de l'ennemi. *Rambo* (Sylvester Stallone, 2008)

de l'ennemi. Le vieillir ne semble pas avoir eu d'incidence sur cette densité corporelle qui distingue Rambo de ses ennemis, ni même sur sa force. Cependant, il faut rappeler que le vieillir n'est pas un thème aussi central dans *Rambo* que dans *Rocky Balboa*. Voyons donc désormais si le corps du boxeur est traité d'une manière similaire.

Dans *Rocky Balboa*, ces deux types de corps, dur et mou, sont aussi présents, mais la dialectique s'articule ici autour du sujet même du vieillir. C'est-à-dire que la dialectique met en lumière les différentes modalités du vieillir physique, avec Rocky d'un côté et des faire-valoir de l'autre. En effet, dans son rapport à l'autre, le corps du héros trouve presque toujours un faire-valoir. Nous citons auparavant le corps féminin de Marie, employé comme élément de comparaison servant à souligner le corps massif de Rocky/Stallone, mais dans un film où le vieillir est un sujet central, on trouve aussi deux exemples de personnages vieillissants, servant plus précisément de faire-valoir au vieillissement du héros. Celui qui vient immédiatement à l'esprit est le beau-frère et ami de Rocky, Paulie, que nous avons déjà cité précédemment. Depuis le premier film, il est l'anti-Rocky, l'esprit faible et le corps défaillant. Antipathique, irascible et pessimiste, il s'oppose en tout point à la rage de vaincre du boxeur qui pousse ce dernier à travailler son corps pour le faire évoluer, le rendre plus puissant, plus fiable. Paulie, au contraire, se laisse aller à l'apathie, toujours un verre de whisky à la main ou un cigare aux lèvres. Il a l'aspect de la vieillesse accablante : dos voûté, démarche claudicante et la bedaine du corps oisif. Il est en fait le stéréotype du vieillard grincheux découragé par la vie et se fait aussi l'écho de cette narration du déclin dont nous parlions plus tôt.

Nous reproduisons ici un court dialogue qui résume cette conception très négative du vieillir que Rocky ne partage aucunement :

Paulie	- C'est le monde entier qui tombe en morceaux, t'as qu'à nous regarder !
Rocky	- Dis pas de bêtises, Paulie. ⁷²³

Cet échange se passe lors d'une promenade sur les lieux de leur passé, en hommage à Adrian qui, apprend-on, a succombé à un « cancer de femmes »⁷²⁴ quelques années auparavant. Rocky, émotif et nostalgique, se désole de voir tomber en ruine son ancienne salle de sport, celle que tenait Mickey (Burgess Meredith), le coach de Rocky dans les trois premiers films de la série, et où il s'était entraîné pour son premier vrai combat en championnat. Paulie, quant à lui, n'apprécie guère ce rituel et sur un ton sardonique fait

⁷²³ Dialogue entre Rocky et son ami Paulie dans *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006):

Paulie - The whole world is falling apart. Look at us.

Rocky - Don't talk crazy, Paulie.

⁷²⁴ Rocky explique de quoi Adrian est décédée : « Yeah, it was woman cancer ». *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

ici une comparaison entre le délabrement de l'immeuble et le corps humain vieillissant. Le parallèle qu'établit Paulie est repris un peu plus tard par Rocky. Accompagnant Marie chez elle, il prend conscience qu'elle est embarrassée de vivre dans un quartier aussi pauvre, et décide donc de lui faire voir un aspect plus positif de l'endroit. Il lui rappelle ainsi l'histoire de ce quartier et remet l'état des immeubles vétustes en perspective : « En plus j'ai entendu que ces immeubles ils ont, je sais pas, 100 ou 150 ans. Donc tu vois, je veux dire, si moi j'avais 150 ans, je serais aussi en train tomber en morceaux »⁷²⁵. Le contraste est évident entre Paulie, qui perçoit à travers ces bâtiments branlants le reflet de sa propre corporalité en déclin, comme si, à l'image de ces édifices délabrés, son corps se trouvait déjà en état de décomposition, et Rocky qui justement souligne la différence entre ces vieux immeubles qui tombent en ruines et son corps encore intact. La plaisanterie repose sur une exagération certes – un immeuble fait de briques et de béton bénéficie évidemment d'une longévité plus importante que le corps humain – mais elle laisse entrevoir néanmoins un optimisme certain quant à son vieillissement. Elle sous-entend, par contraste avec la remarque précédente de Paulie, que le processus de détérioration qui touche ces immeubles ne le concerne pas encore. Paulie et Rocky s'opposent donc sur le plan de leur vieillissement physique, mais également sur le plan de leur conception du vieillir.

Un second personnage faire-valoir mérite d'être mentionné ici. Il s'agit de Spider Rico. Spider est un personnage secondaire mineur. Tout droit sorti du premier film de la série, il est en fait le tout premier adversaire de Rocky. Il a donc, contrairement à Paulie, un passé de sportif, mais également, c'est souligné dans le film, une attitude plus volontaire. Etant dans une situation précaire, Spider propose de faire la plongée afin de rembourser la nourriture que Rocky lui offre gratuitement dans son restaurant. Quelques plans nous dévoilent le corps âgé de Spider, alors qu'il s'affaire dans la cuisine du restaurant. S'il est moins ventru et courbé que Paulie, il n'en reste pas moins un corps marqué par le vieillissement, avec ses muscles émaciés et sa chair amollie. Là est la différence entre ces deux corps qui, rappelons-le, se valaient à peu près trente ans plus

⁷²⁵ Rocky fait la même comparaison entre des immeubles et le corps humain : « And I heard these buildings are like, I don't know, 100, 150 years old. So I mean, if I was 150 years old, I'd be falling apart too ». *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

tôt : l'un est désormais caractérisé par une certaine mollesse, l'autre en revanche aurait conservé sa dureté. La réceptionniste du restaurant de Rocky avait déjà souligné, au début du film, la différence entre ces deux corporalités vieillissantes : « Juste parce que tu l'as combattu un jour, ça veut pas dire que tu dois le nourrir gratuitement à vie. Il a même pas l'air d'un boxeur »⁷²⁶. Rocky défend alors son ancien adversaire en déclarant que ce dernier *savait* frapper (« *could hit* »). L'utilisation du prétérit est de mise ici et sert à renforcer l'idée d'un avant et d'un après : Spider Rico *savait* frapper ; Rocky, en revanche, le sait toujours. Le fossé qui sépare dans le vieillir ces deux corps est encore mis en avant lorsque Rocky tente de dissuader Spider de travailler pour payer ses repas. Ce dernier, déterminé à ne pas se contenter d'être un pique-assiette ingrat, menace Rocky de le combattre à nouveau : « Ne me force pas à te combattre de nouveau, la dernière fois, t'as eu de la chance »⁷²⁷. Il est significatif que Spider ne prenne pas en compte les trois décennies qui séparent ce dernier match du jour où il professe cette menace. S'il a manqué de peu la victoire en 1976, Spider n'entrerait même plus dans la même catégorie de boxeurs que Rocky tant son corps a perdu en musculature. Le spectateur ne peut que sourire, comme le fait Rocky discrètement, devant ce corps émacié qui défie sans peur celui, tellement plus imposant, de Rocky. Là encore, c'est à travers l'humour que la corporalité exceptionnelle de Rocky est indirectement mise en exergue.

Cette corporalité puissante est tout d'abord cachée, nous l'avons vu, sous d'épais vêtements. Mais elle est sous-jacente pendant la première partie du film, avant même que ne renaissent ses aspirations de boxeur. Si ce n'est plus le corps surentraîné des films précédents, il a tout de même gardé l'habitude de faire quelques tractions dans son jardinet le matin avant de se rendre au travail. Cependant, motivé par l'idée de remonter sur le ring, il doit retrouver une corporalité de boxeur, c'est-à-dire recouvrer la matière dure du muscle. Cela mène bien sûr à la fameuse séquence d'entraînement. La séquence d'entraînement est toujours le moment de la glorification du corps de Stallone, mais elle

⁷²⁶ La serveuse du restaurant ne comprend pas la solidarité dont Rocky fait preuve envers Spider : « Just because you fought him... don't mean you gotta feed him. He doesn't even look like a fighter ». *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

⁷²⁷ Spider Rico menace Rocky de le battre dans un combat de boxe : « Don't make me fight you again. Last time you got lucky ». *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

est aussi un hymne à l'évolution physique. Elle ne se limite pas à montrer le corps en mouvement et à souligner sa force et ses capacités. C'est la narration d'une transformation d'un état physique présenté comme insuffisant vers une corporalité redoutable. Le corps s'y présente, plus que jamais, comme une entité modelable, c'est la matière que l'on sculpte et que l'on durcit. A force d'efforts, Rocky recouvre la force qui lui permettra de tenir tête au champion. Dans le monde de la boxe, nous rappelle son coach, Rocky est connu pour être un « puncheur », en d'autres termes, son talent de boxeur réside en priorité dans sa capacité à asséner des coups violents qui blessent. La force du corps, visuellement représentée par le muscle, est donc centrale dans ces films car c'est elle qui permet au héros de *frapper*. Pendant la conférence de presse qui annonce le combat, les journalistes insinuent que le combat est perdu d'avance pour le boxeur sexagénaire, justement à cause de son âge avancé. Mais son coach (Tony Burton, né en 1937) prend la parole pour expliquer : « Un puncheur a toujours une chance. Ce combat sera compétitif »⁷²⁸.

Dans le film de 2006, la séquence d'entraînement est centrée sur le vieillir. Stallone y inscrit sa conception d'un vieillissement physique qui n'est pas incompatible avec la notion d'évolution. L'âge avancé de Rocky ne doit pas signifier qu'il est condamné au déclin physique. Avec l'entraînement approprié, il saura retrouver sa force de boxeur. Car c'est bien sur cette qualité physique en particulier, la force brute, que le film insiste. Si c'est là une particularité du personnage et de son approche de la boxe, ce choix stratégique est également intrinsèquement lié à son âge avancé. A cet égard, il nous faut reproduire ici une citation importante. Il s'agit du discours de motivation avec lequel le coach sportif de Rocky déclare les séances d'entraînement ouvertes :

Tu sais tout ce qu'il y a à savoir sur la boxe, donc ça ne sert à rien de revenir là-dessus. Pour battre ce type il faut être rapide, tu ne l'es pas. Et tes genoux, ils supportent plus les chocs à répétition donc la course intensive, on oublie. Et t'as de l'arthrite dans le cou, et t'as des dépôts de calcium sur la plupart de tes articulations, donc le combat d'entraînement, on oublie. Donc ce sur quoi on va miser, c'est le bon vieux traumatisme contondant. Des coups ultrapuissants, des coups à toute épreuve, des coups en béton armé qui lui feront l'effet d'un marteau-pilon et qui feront tellement mal que même ses ancêtres les sentiront

⁷²⁸ Duke, le coach de Rocky, mise sur la capacité du boxeur à porter des coups violents : « A puncher always has a chance. This fight will be competitive ». *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

passer ! Chaque fois que tu le frapperas, il faut qu'il ait l'impression d'avoir pris un train express en pleine figure. Ouais ! On va se fabriquer des bombes qui dégomment.⁷²⁹

Loin d'être nié, le vieillir de Rocky est mentionné, évalué et pris en compte dans l'élaboration d'une tactique d'attaque. Les transformations physiologiques négatives qui accompagnent le vieillissement sont clairement énumérées : la perte de vitesse, la fragilité ainsi que la rigidité des articulations, constituent autant d'obstacles à l'entraînement habituel. Il faudra ruser, explique le coach, et contourner ces points de faiblesse pour miser sur le seul attribut physique qui lui reste dans le grand âge, sa force. C'est, en somme, une illustration des stratégies de compensation qui sont au cœur de l'une des théories gérontologiques que nous évoquions dans le chapitre 5. Etroitement liées à la théorie du *successful aging*, cette théorie appelée « *Selective Optimization with Compensation* » met en avant le rôle fondamental de la compensation dans le vieillir, afin de poursuivre les activités dont l'individu vieillissant aura décidé de faire sa priorité. C'est ici le discours de Stallone, qui note les effets négatifs de l'âge sur sa pratique de la boxe, et leur substitue les atouts sur lesquels le vieillir semble ne pas avoir d'emprise. Il s'agit bien d'optimiser la force des coups pour compenser le manque de rapidité. On y trouve aussi un écho à l'idée d'un vieillir qui peut être pris en charge par l'individu et sur lequel celui-ci peut exercer un certain contrôle. *Rocky Balboa* offre sa propre négation du corps âgé faible dont la seule protection serait la passivité. La narration du progrès est ici celle du corps âgé qui, à travers cette séquence d'entraînement, évolue et se prépare à vivre la violence d'un combat de boxe. Et justement, ce corps vieillissant qui, à force d'efforts, redevient le corps dur du boxeur, se réalise à travers la violence.

2.3. Vieillesse, virilité et violence

La violence physique, celle qui meurtrit ou détruit les corps, est au cœur des deux séries de films qui nous occupent ici. A cet égard, les derniers opus des deux séries ne font pas

⁷²⁹ Duke expose la marche à suivre pour avoir une chance de battre Dixon : « You know all there is to know about fighting, so there's no sense us going down that same old road again. To beat this guy, you need speed - you don't have it. And your knees can't take the pounding, so hard running is out. And you got arthritis in your neck, and you've got calcium deposits on most of your joints, so sparring is out. So, what we'll be calling on is good ol' fashion blunt force trauma. Horsepower, heavy-duty, cast-iron, pile driving punches that will have to hurt so much they'll rattle his ancestors. Every time you hit him with a shot, it's gotta feel like he tried kissing the express train. Yeah! Let's start building some hurtin' bombs! ». *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

exception. John Mueller, spécialisé en sciences politiques, a proposé, lors de la sortie du dernier *Rambo*, un tableau récapitulatif de quelques statistiques concernant le nombre d'ennemis tués par le héros dans chacun des films⁷³⁰. Son étude révèle que le dernier opus est de loin le plus violent des quatre films, ce qui n'aura pas échappé non plus au spectateur. Le nombre total de tués à l'écran s'élève à 236 et Mueller compte pas loin de 2,6 morts par minute⁷³¹. *Rambo*, quant à lui, est responsable de 83 morts. L'impact visuel de la violence est l'une des préoccupations principales de Stallone qui, dans *Rambo* en particulier, a recours à une cinématographie qui se veut réaliste. Dans un article consacré à l'œuvre de Stallone en tant que réalisateur, Paul Ramaecker souligne une tendance à la récupération des codes visuels du documentaire, notamment à travers l'usage d'une caméra portée pour filmer les scènes d'action. Les mouvements de caméra rapides et saccadés permettent de donner l'impression d'une reproduction réaliste de la violence faite aux corps et, paradoxalement, servent à donner la violence en spectacle⁷³².

Rocky Balboa et *Rambo* font figure d'exception à bien des égards, mais s'inscrivent tout de même dans la droite lignée de la série dont ils sont les descendants. Les prémisses de ces films pourraient se résumer simplement : des personnages autrement incapables de se faire entendre ou comprendre s'affirment à travers la violence physique. Sexagénaires, *Rambo* et *Rocky* ne sont pas différents. Alors qu'il est ridiculisé ou méprisé au début du film, que ce soit par les missionnaires horrifiés par son usage de la violence, ou par les mercenaires incapables de reconnaître la machine de guerre que le spectateur le sait être, *Rambo* gagne finalement le respect de tous les personnages qui l'entourent grâce à sa capacité à tuer. Une scène en particulier sert de tournant dans le film. Elle advient à peu près au milieu du film, lorsque les mercenaires sont en chemin pour sauver le groupe d'activistes humanitaires. Arrivés aux abords d'une rizière, ils deviennent les témoins d'une scène de torture. Sous les yeux indignés des mercenaires, quelques soldats armés s'amuse à parier sur le sort de leurs prisonniers alors qu'ils les forcent à courir à

⁷³⁰ John Mueller, « Dead and Deader » *LA Times* (20 janvier 2008).

⁷³¹ Il est significatif que, pour ce faire, Mueller ait créé trois catégories distinctes : une pour dénombrer le total des hommes tués par *Rambo*, une autre pour dénombrer ceux qu'il a tués en étant vêtu, une dernière enfin pour le nombre d'hommes tués alors qu'il était torse-nu. Voir le tableau, reproduit en annexe.

⁷³² Paul Ramaecker, « Staying Alive : Stallone, Authorship and Contemporary Hollywood Aesthetics » dans Holmlund, *The Ultimate Stallone Reader, op. cit.*, 42 – 50.

travers la rizière où avaient été disposées des mines anti-personnel. Malgré un emplacement idéal et des armes de pointe leur permettant de mettre fin au massacre, les mercenaires décident de ne pas prendre part à la scène et restent des témoins passifs. Rambo, qui les avait suivis sans se faire remarquer, surgit à ce moment-là et, à lui tout seul, tue chacun des soldats tortionnaires en les transperçant de flèches. Nous évoquons dans le chapitre 6 un motif récurrent dans les films mettant à l'honneur les prouesses d'un personnage principal âgé, motif que nous avons appelé le « moment de reconnaissance ». Dans *Rambo*, ce moment de reconnaissance advient justement durant cette scène. Les mercenaires ébahis comprennent ici que celui qu'ils appelaient avec condescendance le « mec du bateau » (« *boatman* ») est un tueur habile et sans scrupules. C'est aussi le moment où il devient le meneur naturel du groupe, ayant ainsi imposé son autorité à travers ses exploits meurtriers.

A partir de ce tournant, on assiste à une nette évolution du corps du héros. Durant la première moitié du film, Rambo se distingue par une corporalité à la fois encombrante et lente. Le pas lourd du héros nonchalant se transforme, à ce moment charnière dans le film, en démarche déterminée, pour devenir finalement une course effrénée dans la jungle birmane. La performance physique de Stallone est mise en avant : il court à toute vitesse, enjambe des troncs d'arbre gisants, se faufile entre les branchages, progresse à quatre pattes, saute, grimpe et se hisse. Cette deuxième moitié du film se compose de trois grands ensembles de scènes : le sauvetage dans la nuit, la course-poursuite à travers la jungle et enfin le carnage final. Dans chacune de ces séquences, le protagoniste devient agent à travers son usage de la violence. A l'écran se dévoile alors la puissance de ce corps contre tous. Rambo a le même impact dévastateur sur le monde qui l'entoure et le vieillir n'a en rien entamé sa capacité à évoluer en milieu hostile.

Le corps violent s'inscrit dans une dynamique récurrente dans les deux séries de films qui implique que le héros soit dans un premier temps poussé⁷³³ pour qu'il puisse ensuite devenir actif dans la contre-attaque. C'est dans un rapport dialectique que s'envisage ici le corps : il doit subir les effets d'une force extérieure pour devenir agent. C'est bien ce que Rambo exprime dans le tout premier film de la série, lorsqu'il se justifie

⁷³³ Dans un monologue intérieur, Rambo parle de la facilité à tuer lorsqu'on est « poussé » : « When you're pushed, killing's as easy as breathing ». *Rambo* (Sylvester Stallone, 2008).

en disant : « ils ont frappé les premiers, pas moi »⁷³⁴. Ainsi, l'impulsion première provient de l'extérieur, et les deux films qui nous occupent ne font pas exception. Cette impulsion peut provenir de la mise à mal physique du corps par un adversaire ou du rejet, de la mise à l'écart forcée du corps âgé par l'injustice d'une société âgiste⁷³⁵, par exemple, ou par des personnages présomptueux. Dans l'histoire de Rocky, et ce depuis les débuts du personnage, c'est sa résilience, sa capacité à supporter les coups et à se relever de chaque chute, qui le distingue de ses adversaires. Le spectateur averti connaît le fonctionnement du boxeur : il prend d'abord du recul et se laisse frapper, ce n'est que dans un second temps qu'il tient tête à l'adversaire, pour finalement poursuivre le combat jusqu'au dernier round, à la surprise de tous (sauf du spectateur). Dans ce match final, vers lequel chacun des films tend, la nature éminemment dialectique du corps est soulignée. Il faut que le corps passe par la douleur pour ensuite l'infliger. De même, il doit chuter pour ensuite se relever. Le contact entre le poing qui frappe et le buste qui encaisse, tel celui entre deux pierres que l'on choque pour créer le feu par friction, doit générer la rage intérieure. La métaphore est employée par Marie, qui veut que Rocky prenne confiance. Elle évoque « cette partie de [lui] qui est si pleine de vie, ce feu »⁷³⁶ qui le pousse à vouloir continuer le combat. Lors de ses combats, et le dernier de sa carrière ne fait pas exception, les coups reçus ne créent d'abord que de timides étincelles. Il faut le temps pour que naisse la flamme et que le corps s'éveille. C'est la domination d'une force physique extérieure qui génère, à l'intérieur du corps malmené, la force brute du héros, cette bête tapie dans le ventre de Rocky et qui le torture pour être libérée. La répétition des chocs s'accélère et les coups se font de plus en plus douloureux et vexants jusqu'à ce qu'enfin le corps qui subit devienne le corps qui agit.

Le corps âgé de Rocky doit infliger la douleur, c'est bien sur ce point qu'avait insisté son entraîneur, mais il doit aussi résister aux coups. Tout le film est centré sur

⁷³⁴ Rambo justifie ses actions : « They drew first blood, not me ». *Rambo : First Blood* (Ted Kotcheff, 1982).

⁷³⁵ Le refus qu'oppose le comité sportif de la ville de Philadelphie à la requête de Rocky est bien lié au corps. En effet, bien qu'il ait passé tous les tests physiques requis, Rocky se voit refuser le droit de boxer, justement car le corps âgé n'est pas perçu comme capable de supporter les chocs physiques intrinsèques à la pratique de la boxe.

⁷³⁶ Marie souligne la vitalité de Rocky : « that part of you that's so full of life ». *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

cette notion de résistance. La réplique qui résume le mieux la philosophie de vie du boxeur vieillissant est devenue la plus célèbre citation du film : « L'important c'est pas la force avec laquelle tu frappes, c'est la force des coups que t'arrives à encaisser et quand même continuer à avancer, c'est combien tu peux supporter, et continuer à avancer »⁷³⁷. Cette déclaration est étroitement liée à la représentation du vieillir dans le film. Au lieu d'être perçu comme un état de faiblesse, le vieillir apparaît comme la preuve d'une résistance de l'individu face aux épreuves de la vie. Et comme c'est souvent le cas dans les films de Stallone, la leçon de vie mise au premier plan de la narration s'illustre visuellement à travers la mise en scène du corps du héros. Ainsi, la mise en scène glorifie toujours le corps qui souffre sous les assauts d'une force extérieure. Elle repose principalement sur ce qu'on est tenté d'appeler une esthétique du corps en souffrance. Le combat final dans *Rocky Balboa* se caractérise par une mise en scène stylisée. Il s'agit d'une séquence extrêmement rythmée grâce à un montage rapide et dynamique, presque syncopé, grâce également à l'insertion de plans en noir et blanc, à la superposition d'images, à des mouvements de caméra abruptes et à une musique en constant *crescendo*. La caméra ne s'éloigne jamais longtemps de l'action, elle traque les effets des coups sur les corps et s'attarde sur ces images. Le spectateur est invité à contempler le corps bousculé et blessé. Car à travers la confrontation physique, le corps se donne à la vue du spectateur dans sa totalité, en ce sens que les effets des coups touchent et dévoilent à la fois l'extérieur et l'intérieur du corps.

La caméra semble vouer une certaine fascination à la déformation du corps sous les coups, tant elle s'attarde sur les yeux pochés, les lèvres fendues, le nez enfoncé de chacun des boxeurs. De nombreux ralentis permettent aussi au spectateur de contempler les vagues que produit dans la chair l'effet du gant de boxe qui vient s'enfoncer dans le buste de Stallone. C'est dans ce contexte que le corps dur du héros prend tout son sens, lorsqu'il est roué de coups et qu'il endure ces chocs incessants. La mise en scène et le montage soulignent aussi l'impact des chocs sur l'intérieur du corps. Les mouvements violents et les contorsions sous les impacts donnent lieu à des projections de sueurs

⁷³⁷ Rocky partage sa philosophie de vie avec son fils : « It ain't about how hard you can hit, it's about how hard you can get hit and still keep moving forward, how much you can take and keep moving forward ». *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006).

tandis que le visage frappé laisse échapper la salive, mêlée de sang. Le sang qui coule, c'est bien l'intérieur du corps qui s'échappe. En outre, entre deux coups de poing vient s'insérer un plan montrant Rocky frapper une pièce de viande crue, créant ainsi un parallèle entre la chair à vif battue de ces pièces de viande et la chair meurtrie à l'intérieur des corps des boxeurs. Les chocs sur les corps permettent de souligner la matérialité du corps et sa résilience : l'extérieur du corps se déforme et l'intérieur du corps est expulsé. Mais le corps reste entier et debout.

La douleur est aussi ce qui unit les adversaires. A cet égard, l'usage du noir et blanc dans quelques plans est significatif, car on y trouve parfois des éléments recolorisés qui soulignent simultanément ce qui sépare les deux boxeurs et ce qui les rapproche. Par moment, les seules taches colorées sont les couleurs représentatives de chacun des camps. Dans ces plans c'est la notion de confrontation, intrinsèque au combat de boxe, qui est mise en avant. Dans d'autres plans, en revanche, ce sont les coulures de sang qui sont les seuls éléments colorisés. La présence de ces taches rouges sur les deux corps qui s'affrontent les unit visuellement. Si deux camps s'opposent, il y a aussi deux hommes qui font, ensemble, l'expérience physique du combat. Et finalement le boxeur sexagénaire se trouve mis sur un pied d'égalité avec celui qui, par de nombreux aspects, devait lui être supérieur. S'il n'est pas déclaré gagnant du combat, le héros vieillissant est cependant celui qui assène le dernier coup. Il est, en somme, celui qui a le dernier mot.

Les deux types de corporalité que présentent les héros âgés d'Eastwood et de Stallone adoptent des postures masculines différentes certes, mais qui reposent néanmoins sur une sorte de mise en valeur similaire du corps vieillissant et de ce qu'il peut accomplir. Les films de ces deux réalisateurs posent le corps masculin vieillissant en entité respectable, forte d'une virilité non diminuée par le vieillissement. Notre prochain cas d'étude se démarque résolument de cette conception du corps âgé masculin. En effet, nous dirigeons désormais notre attention sur un corps âgé masculin bien moins respectable, celui qu'incarne à l'écran le Jack Nicholson des années 2000.

3. JACK NICHOLSON, LE VIEILLIR DISGRACIEUX ?

Nous nous penchons ici sur un dernier type de corporalité masculine vieillissante qui s'oppose diamétralement aux deux cas que nous venons de présenter. Les années 2000

marquent une période prolifique dans la carrière de Jack Nicholson. Selon nos critères de sélection, trois des six personnages qu'il incarna durant la période font figure de héros âgé : Warren Schmidt (*About Schmidt*, Alexander Payne, 2002), Harry Sanborn (*Something's Gotta Give*, Nancy Meyers, 2003) et Edward Cole (*The Bucket List*, Rob Reiner, 2007). Ce sont ces personnages que nous nous proposons d'étudier ici. Un premier constat s'impose : le vieillissement physique de Nicholson n'est pas aussi avantageux que celui qui caractérise Eastwood ou Stallone. Face à la haute stature de Clint Eastwood et à la largeur imposante du buste de Stallone, les chairs lâches et la silhouette épaisse de Nicholson semblent d'emblée composer une corporalité moins « hollywoodienne ».

Les différents personnages que joue Nicholson se caractérisent par un vieillir « disgracieux »⁷³⁸, une corporalité comique fondée sur une certaine maladresse, et l'apparition de défaillances physiques qui cependant ne sont généralement que temporaires. Malgré une corporalité manifestement moins puissante que celles que présentent Eastwood et Stallone, les personnages de Nicholson gardent ou finissent par recouvrer leur position d'hommes âgés dominants.

3.1. Nicholson ou les privilèges de l'homme aisé blanc

Sally Chivers consacre un chapitre de son étude du cinéma « grisonnant » (*The Silvering Screen*) à la masculinité qu'incarne Jack Nicholson dans les trois films qui forment également notre sous-corpus pour ce chapitre. Elle met en évidence une caractéristique partagée par les trois personnages qui nous occupent ici : ils appartiennent tous à un groupe social privilégié. Ce sont des hommes, aisés, voire riches, et blancs⁷³⁹. Warren fait partie de la classe moyenne supérieure. Harry Sanborn possède une maison dans un quartier résidentiel de New York, conduit une voiture de luxe décapotable, et est entouré d'assistants personnels et de chauffeurs prêts à répondre à ses moindres caprices. Enfin Cole est probablement le plus riche de tous, il possède une chaîne d'hôpitaux privés, séjourne dans des hôtels de luxe, loue un jet privé quand bon lui semble et possède une

⁷³⁸ Peter Evans, « Jack Nicholson will always be a lad », *MailOnline* (5 août 2009). L'article est disponible à l'adresse suivante : <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1204368/He-fat-72-Jack-Nicholson-lad.html#ixzz5BVOOHgPm>

⁷³⁹ Chivers, *op. cit.*, 121.

villa dans le sud de la France. Le corps de Nicholson reflète ce style de vie privilégié et le vieillir de celui qui ne se refuse rien.

Comme c'est le cas pour Eastwood et Stallone, la star qui prête ses traits au personnage y est pour beaucoup dans la représentation du vieillir dont il est l'incarnation. Comme l'a souligné un journaliste du *Daily Mail* en 2009, Nicholson est connu pour être un viveur⁷⁴⁰. Fumeur invétéré, il n'a jamais caché qu'il prenait également diverses drogues et son goût pour la fête laisse deviner la fréquence de sa consommation d'alcool. A partir des années 2000, il gagne en corpulence et il n'est pas rare que la presse à scandale expose son corps en surpoids en soulignant toujours son ventre imposant. Dans les trois films où il campe le rôle d'un héros âgé, cet embonpoint, qui est la marque du bon mangeur, n'est pas dissimulé. Au contraire, il sert à indiquer que ces personnages vieillissent dans l'opulence. Une scène du film *The Bucket List* montre par exemple Edward avaler goulûment un repas copieux qu'il s'était fait livrer à l'hôpital. Le riche ne se contente pas des plateaux repas, il se délecte d'un dîner provenant du meilleur restaurant de la ville. Dans *Something's Gotta Give*, Erica trouve Harry allongé en train de fumer un cigare que l'on suppose être hors de prix, et qui selon l'héroïne est l'une des raisons des problèmes cardiaques de son colocataire forcé. Les privilèges socio-économiques dont profitent ces personnages donnent lieu à cette corporalité désinvolte de l'homme âgé qui aime se faire plaisir sans s'inquiéter des effets que peut avoir ce style de vie hédoniste sur son corps vieillissant.

3.2. Le corps disgracieux

Dans ces différents films, le corps disgracieux de Nicholson, loin d'être caché, est souvent exploité pour créer un effet comique. Ces personnages se distinguent par une certaine maladresse. Il est fréquent que le corps de Nicholson se renverse, qu'il soit couché sans pouvoir se relever, qu'il soit engoncé ou confiné et qu'il se débatte pour se sortir d'une situation quelque peu grotesque. La scène du matelas à eau dans *About Schmidt* vient immédiatement à l'esprit. On voit Warren se hisser dessus avec difficultés, le corps crispé pour tenter de contrôler les remous du matelas. Comme dans de nombreuses autres scènes, Nicholson soupire et s'essouffle, mais finalement réussit à se

⁷⁴⁰ Evans, *op. cit.*

coucher tant bien que mal. Le lendemain cependant, Roberta (Kathy Bates), son hôtesse, retrouve Warren allongé sur le sol, incapable de se mouvoir à cause d'un torticolis. Tomber d'un lit, voilà bien quelque chose dont Nicholson fait sa spécialité. Dans chacun des trois films, on le retrouve dans cette position, couché par terre à côté d'un lit, l'air

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Edward Cole tombe de son lit dans *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007)

même, en grommelant « Je peux le faire moi-même, je ne suis pas encore mort »⁷⁴¹, juste avant de s'affaler lourdement sur le sol.

Si ses personnages ont tendance à tomber de leur lit, ils passent aussi un certain temps couchés dedans. Les plans qui montrent un personnage âgé couché sur le côté sont l'occasion d'accentuer les effets du vieillissement sur le visage. Celui-ci se déforme sous l'effet de la gravité : les joues s'affaissent, les yeux se plissent et les traits, les rides et les plis se creusent davantage encore.

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Nicholson, couché sur le côté dans *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007)

Les personnages âgés incarnés par Nicholson sont également un peu empotés. L'arme à feu, véritable symbole de masculinité pour des personnages comme Walt Kowalski ou Rambo, devient un accessoire du burlesque lorsque c'est Nicholson qui le manie. En plein safari dans le désert africain, Edward insiste pour tirer au fusil. Dès la première détonation le voilà renversé et, à nouveau, ébahi de se retrouver par terre. Toujours dans *The Bucket List*, la corporalité gauche de Nicholson est accentuée plus

⁷⁴¹ Edward refuse de se faire transporter dans son lit : « I can do it myself, I ain't dead yet ». *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007).

encore grâce à différents accessoires. Ainsi, Edward, toujours alité, se débat énergiquement avec les tubes de sa perfusion en intraveineuse, remuant ainsi la graisse de son ventre mal dissimulée par sa blouse d'hôpital. Tout est fait pour donner l'impression d'un



Ses lunettes spéciales donnent à Edward un aspect cartoonnesque. *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007)

corps lourd et vacillant. Il porte aussi souvent une paire de lunettes spéciales permettant de regarder autour de soi, tout en restant allongé grâce à de petits miroirs dressés de manière perpendiculaire. L'accessoire lui donne un aspect excentrique, à la limite du ridicule. Vu par-dessous, le personnage ressemble à une créature cartoonnesque, car dans le reflet des petits miroirs, ses yeux sont inversés et paraissent dissociés de son visage. Si c'est surtout visible dans *The Bucket List*, les deux autres personnages partagent également, par moments, ce côté burlesque, et ce surtout lorsque leur corps leur fait défaut. En effet, c'est une corporalité quelque peu déficiente que celle des personnages âgés de Nicholson.

3.3. Le corps défectueux

Le corps de Nicholson dans ces trois films est un corps défectueux. Il souffre d'une crise cardiaque dans *Something's Gotta Give*, il est alité dans *About Schmidt* à cause d'un torticolis, il est atteint d'un cancer en phase terminale dans *The Bucket List*. Notons que Kowalski est lui aussi atteint d'un cancer. Cependant le traitement visuel de la maladie se caractérise chez Eastwood par une certaine pudeur. Les signes de sa maladie sont discrets, une toux récurrente et quelques crachats de sang sur un mouchoir suffisent à signifier la dégradation de la santé du personnage. Nicholson, en revanche, incarne des personnages dont la corporalité morbide est mise au premier plan. Dans chacun de ces films, la maladie le force par exemple au confinement. Il est aussi dépendant d'autres personnages pour se soigner. Erica doit accueillir Harry dans sa maison pendant sa convalescence, Roberta nourrit Schmidt et lui procure des médicaments pour soigner ses contractures musculaires, Edward, quant à lui, est servi par son assistant personnel et son oncologue.

En outre, le corps de Nicholson revêt fréquemment une dimension grotesque dans ces films. Mikhaïl Bakhtine avait démontré dans son étude de la littérature rabelaisienne qu'aux fondements du comique grotesque il y a un corps qui « se dépasse lui-même, franchit ses propres limites [...] [et qui] est soit ouvert au monde extérieur, [...] soit sort de lui-même dans le monde »⁷⁴². On trouve des échos à ce traitement grotesque dans les différentes représentations de cette corporalité non-fonctionnelle des personnages de Nicholson. En effet, on retrouve l'idée d'un corps qui sort de lui-même dans les trois films. Cependant, on est loin du corps stallonien dont l'intériorité est mise en avant dans la brutalité du combat et qui sort de lui-même sous l'effet des coups ou à cause de l'effort physique. Dans le cas de Nicholson il s'agit d'une corporalité défectueuse : si le corps laisse échapper des fluides, ce n'est pas sous l'effet d'une force extérieure, mais plutôt à cause d'un manque de contrôle. Le corps de Nicholson est un corps qui « fuit ». Il pleure par exemple dans les trois films. Mais contrairement à Eastwood qui ne laisse échapper qu'une larme de colère après avoir été témoin de l'agression de sa jeune voisine et amie Sue dans *Gran Torino*, Nicholson pleure à profusion. Il y a les pleurs pathétiques de Schmidt devant le miroir, lorsqu'il prend conscience que sa femme défunte lui manque, les sanglots incontrôlables de Harry après qu'il ait réussi à survivre à un rapport sexuel quelques jours seulement après sa crise cardiaque, enfin il y a les larmes de tristesse d'Edward en deuil après la mort de son ami Carter.

Les larmes sont loin d'être le seul fluide corporel qui outrepassent les limites du corps de Nicholson. Dans ces différents rôles il doit satisfaire ses besoins naturels. Sous l'effet de forts calmants Harry (*Something's Gotta Give*) titube hors de sa chambre d'hôpital pour uriner. Il s'apprête à le faire en plein milieu du couloir avant qu'Erica ne vienne l'en empêcher. Au début d'*About Schmidt*, Warren se plaint de devoir s'asseoir sur les toilettes pour uriner sur les ordres d'Helen. Et quelques scènes plus tard, alors que cette dernière est décédée et que Warren a découvert la liaison qu'elle entretenait avec son meilleur ami, il prend sa revanche en se soulageant debout et en laissant intentionnellement couler l'urine au-delà de la cuvette des toilettes. Enfin, dans *The Bucket List*, c'est à la suite de séances de chimiothérapie que le personnage est pris de vomissements et doit se

⁷⁴² Bakhtine, *op. cit.*, 35.

dépêcher d'aller aux toilettes pour éviter de se souiller. Quelques scènes mettent en parallèle les souffrances dues au traitement contre le cancer que subissent Edward et son compagnon de chambre Carter (Freeman). Deux plans consécutifs montrent les deux personnages aller, chacun son tour, aux toilettes. Carter, qui tout au long du film se caractérise par sa sagesse, sa dignité et une certaine retenue, se dirige lentement vers les toilettes en poussant doucement le pied à perfusion devant lui. Edward, quant à lui, s'y précipite à petits pas en jurant, et tout en se déshabillant, pour éviter de se déféquer dessus. Le corps de Nicholson lui échappe donc de diverses manières. A cet égard, citons encore une réplique qui fait écho à cette corporalité non-fonctionnelle qui le caractérise. Il s'adresse à son jeune assistant et lui dispense ses conseils pour l'avenir : « Tom, trois choses dont il faudra te souvenir quand tu seras vieux : ne laisse jamais passer une occasion d'aller aux toilettes, ne gaspille jamais une trique, et ne fais jamais confiance à un pet »⁷⁴³.

Malgré cette corporalité déficiente, les personnages de Nicholson bénéficient d'un succès certain auprès des femmes. C'est, là encore, un aspect de la personnalité publique de « Jack » qui semble « interpénétrer »⁷⁴⁴ ses personnages. Différents articles de presse soulignent à la fin des années 2000 que « malgré sa silhouette rondelette, l'attrait qu'il suscite auprès des femmes ne semble pas en pâtir »⁷⁴⁵. En effet, il en va de même de ses personnages qui sont soit sexuellement actifs, soit l'objet du désir d'une ou de plusieurs femmes. Le héros de *Something's Gotta Give* est un tombeur notoire qui, malgré ses soixante ans passés, ne fréquente que des femmes n'ayant pas encore atteint la trentaine. Ses privilèges d'homme d'affaires et de grand nom du show-business ne sont pas ses seuls atouts de séducteur. Il est décrit par Marin, la fille de l'héroïne, comme étant

⁷⁴³ Les conseils d'Edward Cole à son jeune assistant : « Tom, three things to remember as you get older : never pass up a bathroom, never waste a hard-on, and never trust a fart ». *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007).

⁷⁴⁴ Nous empruntons le terme à Edgar Morin, *op. cit.*, 374 / 2515.

⁷⁴⁵ « Despite his rotund figure, Nicholson's allure to female fans appears not to have been dented ». dans « Jack Nicholson Cuts Portly Figure on French Beach Holiday », *The Telegraph* (29 juillet 2009). (Le nom de l'auteur n'est pas précisé). L'article est accessible à l'adresse suivante : <https://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/5928410/Jack-Nicholson-cuts-portly-figure-on-French-beach-holiday.html>

« émouvant au moment où l'on s'y attend le moins »⁷⁴⁶. Il est aussi celui qui finit par conquérir l'héroïne et ce alors même qu'il est en compétition avec un prétendant beaucoup plus jeune, au physique avantageux (il est interprété par Keanu Reeves), médecin qui plus est, et sensible au charme et à l'intelligence d'Erica. Edward Cole est aussi présenté comme un amateur de jeunes femmes. Alors même qu'il souffre d'un cancer en phase terminale, on l'aperçoit sortir de la salle de bain de son jet privé avec une jeune hôtesse de l'air qui finit tout juste de reboutonner son chemisier. On le retrouve plus tard dans son grand appartement luxueux en compagnie de deux jeunes femmes tenant des coupes de champagne. Ces deux personnages, Harry et Edward, attirent les jeunes femmes surtout en raison de leur charme et de leur capacité à être des boutentrains.

A nouveau, la personnalité publique de « Jack » semble nourrir la caractérisation de ces deux personnages. Nombreux sont ceux qui ont publiquement souligné cette facette de l'acteur qui, à la vie aussi, séduit les femmes par son humour et son esprit. On pourrait citer un passage de l'autobiographie de Diane Keaton intitulé *Then Again*, où elle mentionne sa générosité et son charme irrésistible. La scène du premier baiser entre Harry et Erica fut interminable, explique-t-elle, car c'était à elle de donner la réplique à Nicholson immédiatement après l'avoir embrassé. Immanquablement, l'étreinte de « Jack » la laissait trop troublée pour se souvenir de ce qu'elle devait dire ou faire. « C'était Jack. Et on ne peut pas expliquer Jack »⁷⁴⁷. Nous l'avons vu, le personnage qui s'écarte le plus de la personnalité de Jack, est Warren Schmidt. Et pourtant, il est, lui aussi, l'objet du désir sexuel féminin. C'est Roberta, la mère de son gendre, interprétée par Kathy Bates (née en 1948), qui lui signifie son intention de le séduire. Entièrement nue, elle s'invite dans le jacuzzi où Warren soignait ses raideurs musculaires et ne tarde pas à lui faire des avances. Prenant conscience de la situation, Warren, terrifié, s'extirpe tant bien que mal du jacuzzi pour s'enfuir avec empressement. Le rapport de Schmidt aux femmes

⁷⁴⁶ Marin décrit le charme de Harry (Nicholson) : « I know. He's soulful when you don't expect it ». *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003).

⁷⁴⁷Diane Keaton parle de Nicholson : « It was Jack. And Jack can't be explained ». Diane Keaton, *Then and Again* (Londres : The Fourth Estate, 2011) : 230.

est bien moins facile que pour Edward et Harry, et donne lieu, en général, à son humiliation.

Le passage par l'humiliation semble être de mise pour les personnages âgés de Nicholson, ce qui n'est pas le cas des personnages d'Eastwood et de Stallone. Emasculés par différents événements – la retraite, les problèmes d'impuissance, la maladie – les différents personnages de Nicholson finissent toujours finalement par être réhabilités dans leur masculinité. Pour Chivers, cette réaffirmation de la masculinité est problématique car elle s'appuie sur un Autre qui lui sert de faire de valoir. Cet Autre est soit une femme, soit un Autre racisé. Elle souligne par exemple comment la mise en présence de Ndugu à la fin d'*About Schmidt* permet de réitérer la place de l'homme blanc comme figure de pouvoir⁷⁴⁸. La gratitude de Ndugu le réhabilite dans le rôle de protecteur que sa fille lui avait brutalement refusé. Les références à l'infection oculaire de Ndugu et à sa pauvreté permettent aussi de conforter l'Américain moyen (et blanc) dans sa position de pouvoir. Après son voyage avec Carter, Edward Cole qui souffrait pourtant d'un cancer à un stade si avancé qu'on ne lui laissait que quelques mois à vivre, apprend qu'il est en rémission. Le corps diminué par la maladie survit finalement de manière triomphante, et inattendue. Il le dit lui-même, c'est un miraculé. Il survit donc à Carter (Freeman) qui, lui, meurt pendant une opération censée retarder la propagation des métastases dans son cerveau. En début de film, Edward avait subi le même type d'opération. En voix-off, Carter racontait que la maladie avait tellement progressé déjà au moment de cette opération, que les médecins ne donnaient à Edward que 5% de chance de survivre. Mais, avait-il ajouté, « ils n'avaient pas pris en compte à quel point ils l'avaient mis en rogne »⁷⁴⁹. L'attrait que suscitent les personnages de Nicholson réside en partie dans le fait qu'ils dévient souvent des comportements jugés socialement acceptable. Dans le cas d'Edward, cette colère mal placée envers les médecins est aussi ce qui le sauve de la mort. Si le corps d'Edward survit à l'opération et triomphe du cancer, Carter en revanche voit les effets de la maladie empirer et succombe à son opération. Enfin, Harry est très certainement celui qui a subi le plus d'humiliations publiques. La

⁷⁴⁸ Chivers, *op. cit.*, 129.

⁷⁴⁹ Edward aurait survécu à une lourde opération grâce à son mauvais caractère : « But then, they didn't account for how pissed off they'd made him ». *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007).

scène où il révèle malgré lui qu'il est tributaire du viagra pour avoir un rapport sexuel et sa danse mal assurée avec Erica dans le couloir de l'hôpital alors qu'il exhibe sans le savoir son fessier dénudé, en sont deux exemples parlants. S'ajoute à cela le fait qu'Erica, étant une dramaturge en quête d'inspiration, décide de porter ces deux épisodes à la scène, faisant d'Harry la risée du tout Broadway. La comédie romantique se conclut néanmoins avec la conquête de l'héroïne, non pas par le beau et jeune médecin interprété par Keanu Reeves, mais par Harry. En outre, le corps défectueux du tombeur qu'il était a été rétabli dans le cadre plus approprié du mariage avec une femme plus proche de son âge.

Si la corporalité des personnages de Nicholson est plus ambiguë que celles des héros âgés d'Eastwood ou de Stallone, elle n'en reste pas moins masculine. La puissance de ses personnages ne provient pas d'une corporalité impressionnante, mais des privilèges de l'homme blanc aisé et de la présence à ses côtés, de faire-valoir. Comme l'a souligné Chivers, tout ce qui pourrait menacer le maintien au pouvoir de l'homme âgé blanc, est soit répercuté sur, soit absorbé par d'autres personnages. Dans *About Schmidt*, il survit à Helen, dans *The Bucket List* à Carter et à un cancer généralisé, dans *Something's Gotta Give*, il survit à une crise cardiaque. Le corps disgracieux, chancelant, lourd, impuissant et empoté des personnages âgés interprétés par Nicholson est finalement celui qui survit.

Dans ce chapitre, nous avons présenté trois types de corporalité masculine différents. Chacun des trois acteurs que nous avons étudiés, présente une qualité virile qui lui est propre et que l'histoire du film où il figure met en avant. Les personnages de Clint Eastwood se distinguent par une certaine rudesse et un corps visiblement marqué par le vieillir. Son visage creusé par les rides, ses mouvements raides mais précis et cette voix rauque qui se prête si bien aux grognements permettent à Eastwood d'incarner le vieillir du travailleur. Son corps vieillissant est présenté comme l'aboutissement d'une vie d'homme viril. Il incarne en fait un type proche de celui du vieux bourru, qui s'impose

par une masculinité exacerbée et tente de la transmettre en héritage à ses protégés. Sylvester Stallone propose quant à lui une masculinité hyperbolique à travers la mise en lumière de son corps imposant et musclé. La virilité des personnages de Stallone ne peut être dissociée de leur musculature. Elle est gage d'une certaine force physique, certes, mais elle sert surtout à souligner le pouvoir de l'homme vieillissant et sa capacité à garder le contrôle sur son propre corps. Enfin, Nicholson incarne en général des personnages à la corporalité défaillante mais jamais dépourvue de virilité. Alors que la masculinité de Stallone passe par l'image, la virilité de Nicholson est toujours réhabilitée par la narration. C'est une corporalité masculine insolente que celle du « Jack » vieillissant, car ses personnages, malgré leurs problèmes de santé, leur impuissance et nombre de scènes humiliantes, sont finalement réhabilités, notamment dans leurs relations au sexe opposé.

Les personnages incarnés par Stallone et Eastwood ne présentent pas les mêmes préoccupations hédonistes que ceux de Nicholson. Ils sont d'ailleurs plutôt asexués. À l'exception de l'astronaute Frank Corvin, les personnages interprétés par les deux acteurs ne semblent pas être mus par des désirs sexuels. Les personnages féminins qui gravitent autour d'eux font figure de protégées et non de potentielles partenaires sexuelles. Au contraire, dans chacun des trois films où Nicholson est l'un des protagonistes, il entretient des relations caractérisées par une certaine tension sexuelle avec au moins deux personnages féminins différents. D'aucuns verraient l'usage du fusil dans *Gran Torino* et de la mitrailleuse dans *Rambo* comme un moyen de compenser l'invisibilité du phallus vieillissant de ces deux personnages. La sexualité des personnages étant mises en sourdine, leur domination masculine repose sur l'arme à feu, substitut symbolique du pénis. À cet égard, il est significatif que Nicholson qui incarne le vieux sexuellement actif est à l'inverse incapable de tirer au fusil dans *The Bucket List*.

Si ces trois types de corporalités sont extrêmement différentes, comme nous l'avons vu, tous ces personnages d'hommes vieillissants ont recours à un ou plusieurs faire-valoir pour souligner leur masculinité. Ces faire-valoir sont nombreux. Les corps de femmes tiennent souvent ce rôle. Par exemple, les corps doux et menus des jeunes femmes que Stallone prend sous son aile dans *Rocky Balboa* et *Rambo* en sont un bon exemple. On pourrait citer aussi la jeunesse efféminée que Walt et Frankie se doivent de former dans l'art de la performance masculine dans *Gran Torino* et *Million Dollar Baby*.

Enfin, le corps racisé revêt également souvent cette fonction de faire-valoir pour le corps blanc ; on pensera ici au personnage de Ndugu dans *About Schmidt*, ou aux personnages incarnés par Morgan Freeman dans *Million Dollar Baby* et *The Bucket List*, sur lesquels nous reviendrons plus loin.

En fait, malgré les spécificités de chacune de ces corporalités du vieillir au masculin, ces représentations hollywoodiennes de l'homme vieillissant reposent toutes sur une masculinité en quelque sorte démesurée. Cette masculinité démesurée, on la retrouve par exemple dans les attitudes et les comportements consciemment adoptés par Walt et Frankie pour se conformer à une certaine idée de la virilité, on la retrouve également dans le spectacle du corps hyperbolique qu'exhibe Stallone, enfin elle peut prendre la forme d'une certaine insolence sexuelle comme dans le cas du héros âgé de Nicholson, dont la corporalité chancelante, défaillante et parfois ridicule, n'entame même pas ses prétentions sexuelles.

X. LE HORS-CHAMP DU VIEILLIR HOLLYWOODIEN

Pierre Sorlin explique que le cinéma laisse entrevoir ce qui, selon l'idéologie prévalente de l'époque, est « présentable ». A travers les films, on peut apercevoir ce que la société qui les a produits considère comme digne d'être raconté et mis en images. Cependant, souligne-t-il, il y a autant à apprendre des éléments que ces mêmes films laissent de côté. Ce que cette même société se refuse à représenter à l'écran, ces points de « cécité sociale »⁷⁵⁰ pour reprendre l'expression de Sorlin, donnent selon lui un aperçu de ce que l'on n'était pas prêt à voir à une époque donnée. C'est là l'objet de ce chapitre : tenter de déceler ce qui ne figure pas, ou seulement de manière indirecte, dans le nouveau portrait du vieillir hollywoodien.

Au cinéma il existe un espace du non-visible : le hors-champ. Ce qui demeure en hors-champ existe en dehors du cadre et donc en dehors de l'image. Il s'agit bien, cependant, d'une présence. Ce que renferme cet univers à la marge qui n'a pas sa place à l'écran est présent sans être *visuellement* présent. Le monde du hors-champ se manifeste de manière indirecte, par un bruit ou par une ombre. Les éléments qui le composent sont tantôt mentionnés, tantôt désignés d'un regard ou montrés du doigt. Tel un fantôme qui se plaît à n'être perceptible que dans sa forme spectrale, par indices, par murmures ou par reflets, le hors-champ est ce qui est là sans être vu. Après nous être penchés sur ce qui, dans la corporalité vieillissante féminine d'une part et masculine de l'autre, était

⁷⁵⁰ Sorlin, *op. cit.*, 69.

perçu comme représentable, nous aimerions désormais interroger ce qui semble être demeuré dans l'ombre, ces aspects que les films n'auraient fait que mentionner en passant ou simplement omis de représenter. Notre objectif pour ce chapitre est donc en soi une gageure. Parler du non-visible et du non-dit, voilà bien une entreprise risquée et compliquée.

Depuis les années 1970, divers champs disciplinaires consacrés à l'étude des minorités ont dénoncé l'injustice culturelle dont se rendait coupable l'industrie hollywoodienne envers certains groupes sociaux comme les femmes, les Afro-Américains, les Latinos, les homosexuels, les personnes en situation de handicap, pour n'en citer que les plus emblématiques. Au cœur du problème il y a la notion de regard⁷⁵¹. Si les représentations de ces groupes minoritaires sont perçues par ces mêmes groupes comme injustes, c'est parce qu'elles reflètent une perception d'eux-mêmes qui leur est étrangère ou extérieure. Aux commandes de la production des représentations hollywoodiennes, il y a un groupe dominant qui présente le monde de son propre point de vue, qui impose, en somme, son regard hégémonique sur ces minorités auxquelles il n'appartient pas. L'injustice culturelle se manifeste sur deux plans différents : elle repose simultanément sur le maintien d'un groupe hégémonique en position d'autorité, rendant cette même position moins accessible aux groupes socialement défavorisés, et sur un système de représentation qui efface, relègue à la marge, ou offre des images aliénantes et/ou dégradantes des minorités.

Nous l'avons vu, traditionnellement la population âgée faisait figure de groupe minoritaire injustement représenté dans l'univers hollywoodien. Dans les années 2000, l'apparition de nouveaux héros âgés est une première tentative de corriger quelque peu les tendances âgistes de l'industrie hollywoodienne. Il est temps désormais de nous pencher sur ce groupe de personnages âgés, pour observer en son sein la place faite aux

⁷⁵¹ La théorie féministe a beaucoup insisté sur la notion du « *male gaze* ». Voir Laura Mulvey, *op. cit.* Les chercheurs en *African-American Studies* ont repris l'expression et parlent du « *white gaze* », voir par exemple George Yancy, *Black Bodies, White Gazes : the Continuing Significance of Race in America* (Lanham (MD) : Rowman & Littlefield, 2017).

Voir aussi les commentaires de l'écrivaine Toni Morrison dans l'interview menée en 1998 par Charlie Rose, disponible à l'adresse suivante : <https://charlirose.com/videos/17664> (diffusée le 19 janvier 1998 sur PBS), (consultée le 13 avril 2018).

minorités. Nous nous pencherons ici sur les thèmes qui semblent exister plutôt à la marge et qui sont plus souvent relégués au hors-champ que mis sous les projecteurs. Les inégalités et injustices culturelles qui caractérisent les représentations hollywoodiennes sont-elles reconduites dans le domaine du vieillir ? Ce dernier chapitre sera l'occasion d'explorer les corps âgés de nos héros, et de déceler ce qui ne se voit pas, ce qu'Hollywood préfère atténuer, dissimuler ou totalement ignorer.

1. LE VIEILLIR PRIVILEGIE

Le corps est le lieu où se cristallisent les inégalités sociales. Un premier constat s'impose : dans le cinéma des années 2000 la parité entre héros âgés et héroïnes âgées n'existe pas. Si l'on ne prend en compte que les personnages féminins qui font figure d'héroïnes, on ne compte que quatre personnages, interprétés par trois stars hollywoodiennes : Meryl Streep (née en 1949), Diane Keaton (née en 1946) et Jane Fonda (née en 1937). Et encore, comme nous l'avons avoué dans le chapitre 8, le personnage de Diane Keaton dans *Something's Gotta Give*, ne devrait même pas faire partie de cette sélection, puisqu'elle n'avait pas atteint l'âge requis pour être considérée comme âgée. En ce qui concerne les personnages masculins, en revanche, on trouve 15 héros âgés (en comptant les trois amis de Frank Corvin dans *Space Cowboys*). Dans les années 2000, l'industrie hollywoodienne était vraisemblablement plus encline à représenter les hommes âgés que les femmes âgées. Une autre différence entre les deux sexes est à noter. Non seulement moins représentées, les femmes âgées sont aussi significativement moins âgées justement que leurs alter ego masculins. La moyenne d'âge des héroïnes équivaut à 61,5 ans, contre 68,4 ans pour les héros âgés. Le personnage féminin le plus âgé est Viola Fields, (incarnée par Fonda à l'âge de 68 ans, alors que parmi les hommes six sont âgés de 70 ans ou plus. Voilà déjà un type corporel qui est complètement occulté par Hollywood : la femme dans la grande vieillesse n'a pas sa place sur le devant de la scène. Les corps les plus souvent représentés par Hollywood restent ceux de sexagénaires, c'est-à-dire le corps des « vieux jeunes ».

Et ces corps âgés qu'Hollywood se risque à dévoiler dans les années 2000 restent des corps majoritairement « impossibles »⁷⁵², pour reprendre le terme de Chris Holmund. La corporalité vieillissante qu'Hollywood veut bien représenter est soigneusement arrangée, construite et mise en scène. S'ajoute à cela le fait que les corps que l'on voit à l'écran sont ceux de stars hollywoodiennes. Non seulement mis en valeur par tout un ensemble de techniques destinées à le rendre attrayant dans le cas des femmes, impressionnant dans le cas des hommes, le corps du personnage âgé est aussi, au départ, un corps entretenu (exception faite de Jack Nicholson). Avant même d'être sublimé par la photographie ou arrangé par le maquillage, le corps qui se dévoile à l'écran est le résultat d'un autre type de construction, antérieur au film, un « façonnage » du corps de la star elle-même. L'attrait de la star hollywoodienne vient en partie de sa corporalité « idéale ». Ces corps qu'Hollywood exhibe à l'écran, dit Holmund très simplement, « sont ce que nous ne sommes pas »⁷⁵³. Le corps de la star vieillissante est le reflet d'un vieillir privilégié.

Parmi notre liste d'acteurs, deux exemples viennent immédiatement à l'esprit : Jane Fonda et Sylvester Stallone. Les films où ils figurent comportent tous des plans de pure exhibition. La caméra se fait admirative au moyen de ralentis, de cadrages serrés qui soulignent certaines parties du corps ou au contraire d'un cadrage élargi pour laisser tout loisir à la star de prendre la pause. Ce sont des corps extraordinaires et le spectateur en est conscient. Il est conscient aussi du travail au préalable que supposent de telles corporalités toniques et sculptées. C'est particulièrement évident dans *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006). Nous l'avons vu, le film met en évidence la capacité du corps âgé à rester façonnable et à garder ses forces. Au début du film, Rocky est restaurateur. Les entraînements de boxe et les séances de musculation sont manifestement derrière lui. Lorsque l'occasion de remonter sur le ring se présente, il reprend l'entraînement pour retrouver sa forme d'athlète. Bien que la séance d'entraînement soit une allusion aux efforts qu'exige l'entretien d'un tel corps, il est évident que si Rocky parvient, en quelques semaines à peine, à arborer ce corps de boxeur, c'est bien parce que la star qui l'incarne est un culturiste aguerri. Contrairement à Rocky, Stallone n'a jamais cessé d'entraîner son

⁷⁵² « Impossible bodies », Chris Holmund, *op. cit.*

⁷⁵³ « They are what we are not ». *Ibid.*, 4.

corps. Ironiquement, dans le cas de Rocky, ce ne sont pas les images du sexagénaire prêt à combattre sur un ring de boxe qui semblent les moins plausibles, mais plutôt les scènes qui, durant la première moitié du film, présentent un Rocky dont le seul entraînement physique se résume à cinq tractions au petit matin.

Les heures de musculation que Stallone se ménage au quotidien pour garder cette silhouette imposante ne sont pas le seul élément des « coulisses » de la construction du corps de l'acteur à être omis dans le film. Son usage d'hormones de croissance et de testostérone a été révélé au grand public alors même que Stallone faisait la promotion de *Rocky Balboa*. Les hormones de croissance (en anglais « H.G.H. », « *Human Growth Hormone* ») ne font pas partie de la famille des stéroïdes et sont généralement utilisées comme remèdes contre les effets du vieillissement⁷⁵⁴. Leur usage est cependant illégal dès lors qu'il n'est pas prescrit comme traitement médical. Stallone n'a pas nié les faits. Tout en insistant sur le fait que ces hormones n'étaient pas des stéroïdes, il en a justifié l'usage en invoquant son vieillissement. Dans une interview datant de 2008, il explique qu'elles lui procurent un certain bien-être alors qu'il avance en âge⁷⁵⁵. Rocky, en revanche, semble atteindre cette corporalité extraordinaire sans l'aide de quelque traitement que ce soit, uniquement en ingérant le même cocktail de protéines naturelles que trente ans auparavant, à savoir un grand verre rempli d'œufs crus. Son recours à la chirurgie esthétique est sujet à maintes spéculations. Stallone ne l'a jamais officiellement admis. D'innombrables articles existent cependant, surtout dans la presse à scandales, proposant des analyses détaillées de son visage vieillissant et concluant généralement que l'acteur a, en effet, eu recours à certaines opérations de lifting⁷⁵⁶. Des spéculations similaires ont été faites à propos d'Harrison Ford qui n'a, lui non plus, pas confirmé ces rumeurs. Le thème de la chirurgie plastique est totalement ignoré dans les films sur le vieillir au masculin.

C'est un sujet moins tabou dans les films dont le personnage âgé principal est une femme. Jane Fonda n'a jamais démenti le fait qu'elle avait eu recours à des opérations

⁷⁵⁴ Gretchen Reynolds, « Raging Hormones », *New York Times* (20 août 2006). L'article est disponible à l'adresse suivante : <https://www.nytimes.com/2006/08/20/sports/playmagazine/20hgh.html> (consulté le 13 avril 2018).

⁷⁵⁵ Joel Stein « Stallone on a Mission », *Time* (24 janvier 2008), cite dans Tasker, *op.cit.*, 243.

⁷⁵⁶ Tasker, *op.cit.*, 253.

chirurgicales sous la mâchoire et sous les yeux⁷⁵⁷. Dans *Monster in Law* (Robert Luketic, 2005), on y trouve une référence rapide. Viola étant une star de télévision, un potentiel recours à la chirurgie de rajeunissement est sous-entendu. Lors d'une confrontation avec son ex belle-mère, cette dernière lui lance avec mépris : « Dieu que t'as l'air vieille »⁷⁵⁸. Viola, outrée, exprime tout de même une certaine insécurité face à ce qui, dans la bouche de son ex belle-mère, est très manifestement une insulte. Elle se tourne vers sa fidèle Ruby qui, d'un geste rapide, relève sa paupière avec ses doigts tout en faisant une moue d'approbation pour lui signifier que son lifting se maintenait bien. Mise à part cette allusion rapide, cependant, l'aide de la chirurgie n'est pas mentionnée et ce même alors que Viola est sans cesse complimentée sur son apparence.

Dans *It's Complicated*, la protagoniste incarnée par Meryl Streep contemple l'idée d'aller se faire rehausser la paupière gauche, dont la peau qui s'affaisse un peu la dérange au quotidien. Lors de son rendez-vous avec le chirurgien, elle commence par lui signifier qu'elle est contre la chirurgie plastique en général, surtout parce que selon elle les femmes qui y succombent finissent par ne plus avoir l'air naturel. Elle se différencie explicitement de ces femmes et insiste sur le fait qu'elle envisage cette potentielle modification de son visage non pour des raisons esthétiques mais pour remédier à un problème – plus avouable – qui a trait à son confort. Le médecin, qui ne semble pas convaincu par cette justification, lui annonce que ce dont elle a besoin est une opération de rehaussement des sourcils. Il poursuit en expliquant le déroulement de la procédure, alors que Jane se décompose et finit par s'enfuir du cabinet. Visiblement choquée par les explications du médecin, Jane ne peut concevoir d'endurer une telle épreuve. Elle échappe ainsi à la tentation de retoucher son visage artificiellement et peut rester, pour le spectateur, l'ambassadrice d'un vieillir gracieux et naturel à la fois.

Nous avons montré dans le chapitre 8 que l'apparence de la femme vieillissante est au centre des préoccupations des films où elle figure. Cette apparence reste également fortement codifiée par un nouvel impératif qui dicte à la femme de vieillir avec grâce. Les quatre héroïnes que nous avons étudiées sont toutes présentées comme des femmes

⁷⁵⁷ Fonda, *op. cit.*, 12 – 13.

⁷⁵⁸ L'ex-belle-mère de Viola souligne négativement son vieillissement : « My God you look old ! » *Monster in Law* (Robert Luketic, 2005)

belles et élégantes, suscitant l'admiration et le désir. Ces quatre personnages restent des représentations d'un idéal de beauté bien hollywoodien. Si Hollywood se risque à représenter la femme vieillissante, il s'agit là d'une prise de risque toute maîtrisée. Car la représentation de la femme âgée repose tout de même sur les stars qui les incarnent. La notion de « style de vie » qui est au cœur de la théorie du « *successful aging* » est tout à fait centrale aussi à l'incarnation du vieillir au féminin, que ce soit par la star ou par le personnage.

Tout comme le « *successful aging* », le « *graceful aging* » est affaire de style de vie. Nutrition, exercice physique, accès à des soins médicaux, usage de soins cosmétiques, sont autant d'éléments qui favorisent un vieillir dit « gracieux ». Ces différents facteurs jouent un rôle fondamental pour le vieillir. Ils ne sont pas ignorés dans les films mettant à l'honneur une femme vieillissante. On note par exemple que Jane Adler (Streep) a le temps, avant de se rendre dans sa petite boulangerie, de faire un jogging matinal. En outre, après leur premier rapport sexuel, Jake mentionne le fait que les cours de pilates qu'elle prend ont fait leurs preuves. Quelques allusions à un style de vie favorable à un vieillir optimisé se trouvent aussi dans *Because I Said So*, où Daphne partage des moments de détente avec ses filles dans un salon de massage et se concocte des petits plats équilibrés chaque soir. Les repas fait-maison que préparent les héroïnes de Nancy Meyers semblent toujours provenir de chez un traiteur tant les plats sont variés. C'est probablement dans *Monster in Law* que l'on trouve cependant le plus d'allusions à cette nécessité pour la femme vieillissante de maintenir de bonnes habitudes au quotidien. Lors de sa première rencontre avec sa future belle-fille, Viola lui explique : « Ecoute, à mon âge, même si rien n'est cassé, tu le ré pares avant que ça ne le soit »⁷⁵⁹. Un peu plus tard, alors que les deux personnages déjeunent ensemble, Viola souligne le danger que représente le régime alimentaire de Charly (celle-ci venait de se commander un cheeseburger) et se commande, quant à elle, une salade composée en précisant bien qu'elle désire se faire servir la vinaigrette à part. Elle prend aussi des suppléments de vitamines et prend soin de sa peau grâce à des masques et autres crèmes anti-âge. Pour vieillir avec grâce, il faut que la femme fasse les bons choix en matière de style de vie.

⁷⁵⁹ Pour Viola, vieillir est affaire de prévention : « Listen, when you're my age, if it ain't broken you fix it before it is ». *Monster in Law* (Robert Luketic, 2005).

Cependant, *Monster in Law* est le seul film qui fasse allusion à la condition *sine qua non* pour mener ce style de vie favorisant les chances de vieillir avec grâce. Le prérequis, bien sûr, est de posséder des moyens financiers conséquents. Lorsque Charly (Lopez) commence à soupçonner Viola de vouloir la saboter, elle décide, avec ses deux meilleurs amis, de fouiller dans les placards de sa future belle-mère. Alors que Morgan s'émerveille devant la penderie, s'exclamant : « Regardez-moi toutes ces tenues Gucci ! Y a que ça, Gucci, Gucci, Gucci ! »⁷⁶⁰, son ami Remi découvre avec stupeur qu'elle possède la ligne de soin appelée « *face caviar* », dont les crèmes, explique-t-il, ne se vendent pas à moins de 400 dollars le pot. Dans ce film en particulier, la contingence des lois du vieillir est soulignée. On ne vieillit pas comme Viola/Jane Fonda sans avoir les ressources financières pour le faire. Cependant, c'est le seul film qui pointe du doigt le rôle fondamental que joue l'appartenance à une certaine classe sociale dans la manière dont l'individu peut vivre et, en quelque sorte, contrôler son vieillissement physique. Dans les autres cas, la situation financière aisée des personnages n'est jamais mise en lien avec leur vieillissement optimisé. Cette relation de cause à effet ne fait que se profiler de manière indirecte dans chaque scène où l'affluence de ces femmes vieillissantes se fait évidente.

L'importance accordée dans ces films à un choix de style de vie approprié fait écho à l'idée selon laquelle l'individu a le pouvoir de prendre en main son propre vieillissement et d'en faire une expérience stimulante, une idée qui, nous l'avons vu, est au cœur du « vieillir nouveau ». Il s'agit d'envisager le vieillir comme une expérience proactive et non comme procédé subi. Hollywood promeut également cette idée d'un vieillir attractif et vécu pleinement qui semble être à la portée de tous. Mais justement, à Hollywood, « tous » se limite à un groupe restreint. Comme nous venons de le voir, si ces femmes vieillissantes peuvent être ainsi célébrées pour leur manière de vieillir optimale, préservant à la fois leur santé, leur forme physique et leur beauté, c'est bien parce qu'elles en ont les moyens. Ainsi, le vieillir féminin qu'Hollywood représente dans ces films s'inscrit immanquablement dans un contexte social aisé. Nancy Meyers est connue pour ne montrer qu'un pan de la société américaine : les baby-boomers riches et blancs. Mais ses héroïnes ne sont pas les seules à bénéficier de telles ressources

⁷⁶⁰ La penderie de Viola reflète ses moyens financiers : « Look at all this Gucci ! It's just Gucci, Gucci, Gucci ! » *Monster in Law* (Robert Luketic, 2005).

financières. Dans les années 2000, le seul type d'héroïne âgée que l'on trouve sur les écrans hollywoodiens est celui de la femme blanche aisée. Même l'Américaine appartenant à la classe moyenne ne figure pas au rang d'héroïne âgée, encore moins celle vivant dans la pauvreté.

En ce qui concerne les hommes, la situation est différente. Nous l'avons vu, ils sont plus nombreux, ce qui explique sans doute une plus grande variété de groupes socio-économiques représentés. Plusieurs de ces personnages appartiennent à la classe moyenne modeste par exemple. Citons Walt Kowalski qui fait partie de la classe ouvrière et qui vit dans un quartier défavorisé de la ville de Détroit. De même, Carl Fredricksen (*Up*), Rocky Balboa et Frankie Dunn (*Million Dollar Baby*) font, eux aussi, partie de la classe moyenne inférieure. Ils possèdent une petite maison mais ne sont pas pour autant présentés comme aisés. Parmi les personnages qui appartiennent à la classe moyenne supérieure, on peut mentionner Frank Corvin (*Space Cowboys*), Indiana Jones et Warren Schmidt. Le personnage incarné par Morgan Freeman dans *The Bucket List* semble se situer quelque part entre ces deux sous-groupes socio-économiques. On apprend dans le film qu'il a dû travailler toute sa vie pour subvenir aux besoins de sa famille, et il continue à travailler dans le garage où il est mécanicien à l'âge de 66 ans. Il semble cependant vivre dans une maison coquette de la banlieue de Los Angeles, ce qui laisse penser que le couple a réussi à se maintenir à ce niveau socio-économique moyen. Enfin, parmi les plus aisés on compte Nathan Muir (*Spy Game*) et, nous l'évoquions dans le chapitre précédent, les personnages incarnés par Nicholson dans *Something's Gotta Give* et *The Bucket List*. Il est intéressant de noter qu'un seul héros âgé vit dans la pauvreté, il s'agit de Rambo. Cette vie de privation semble cependant être un choix personnel : il vit en Thaïlande avec le strict nécessaire, dans ce qui semble être une hutte construite en bois et en paille.

Faire partie de la classe aisée semble être un prérequis indispensable pour les personnages féminins, mais pas tant pour les personnages masculins. Cela s'explique, selon nous, par les qualités respectives qu'Hollywood veut mettre en avant dans la représentation des corps âgés féminins et masculins. Nous l'avons vu, le vieillir au féminin est affaire d'apparence, alors que le vieillir au masculin a trait à la puissance du corps plus qu'à son attrait physique. Or, pour rester beau/belle dans le grand âge, il est

préférable d'être riche. En revanche on peut être pauvre et corporellement robuste. Justement la puissance corporelle est traditionnellement liée à l'effort physique et au travail manuel et est donc l'apanage du travailleur, plus que du riche. A nouveau, l'exemple de Nicholson confirme cette théorie : ses personnages aisés sont bien moins corporellement menaçants que ceux de Rocky ou de Walt Kowalski par exemple. Ainsi, dans l'univers hollywoodien, l'appartenance à une classe défavorisée n'est pas aussi préjudiciable chez l'homme que chez la femme.

Trois personnages masculins, seulement, semblent présenter une corporalité affaiblie du fait de leur appartenance à une classe défavorisée. Le premier est un personnage secondaire que nous avons cité à maintes reprises, Paulie, le beau-frère de Rocky. Nous évoquions dans le chapitre 7 son désespoir à l'idée de se voir forcé de prendre sa retraite. Cependant, il n'est plus fait mention de sa situation précaire une fois que le film se concentre plus particulièrement sur le projet du héros de l'histoire. Néanmoins, nous l'avons souligné, Paulie, du fait de son appartenance à la classe modeste, n'entretient pas son corps, bien au contraire. Enfin, les deux autres personnages masculins dont le corps porte les traces d'une vie de labeur et de privations sont Eddie Scrap (*Million Dollar Baby*) et Carter Chambers (*The Bucket List*). Il n'est pas anodin, nous semble-t-il, qu'ils soient tous deux noirs et tous deux interprétés par le même acteur, Morgan Freeman. Voyons donc désormais comment se présente, dans l'univers hollywoodien, le vieillir non-blanc.

2. LE VIEILLIR NON-BLANC

On a souvent reproché à Hollywood ses représentations faussées de la population noire-américaine. Ed Guerrero, historien du cinéma et spécialisé dans les études afro-américaines, résume ainsi cette injustice culturelle faite aux Noirs américains :

La représentation des Noirs dans le cinéma commercial revient presque toujours à une grande illusion aux multiples facettes. Car les Noirs ont été subordonnés, marginalisés, positionnés et dévalorisés afin de servir sans relâche la glorification et le maintien de l'ordre symbolique dominé par les Blancs et la hiérarchie raciale sur lesquels repose la société américaine.⁷⁶¹

⁷⁶¹ « In almost every instance, the representation of black people on the commercial screen has amounted to one grand, multifaceted illusion. For blacks have been subordinated, marginalized, positioned, and

Depuis ses débuts, le cinéma américain a produit des images problématiques et controversées de l'Afro-Américain. Des personnages bouffonesques et déviants de *The Birth of a Nation* (David W. Griffith, 1915) aux nombreux rôles de domestiques serviables mais simplets qu'a si souvent campés une actrice comme Hattie McDaniel (née en 1895)⁷⁶², les représentations stéréotypées et discriminatoires des Noirs ne manquent pas dans l'histoire du cinéma hollywoodien. Si on a pu noter une évolution positive dans ce domaine, notamment grâce à quelques réalisateurs afro-américains déterminés à contrer le « regard blanc »⁷⁶³ en proposant des portraits plus en relief de la population afro-américaine, on trouve encore de nombreuses représentations cinématographiques dans lesquelles la communauté afro-américaine ne se reconnaît pas. Les stéréotypes, certes bien moins dégradants qu'ils ne l'étaient par le passé, existent toujours et limitent généralement le rôle du personnage noir à une sorte de « second » du héros blanc⁷⁶⁴. Notons que jusqu'à aujourd'hui de nombreuses voix s'élèvent encore pour dénoncer les pratiques discriminatoires de l'industrie hollywoodienne envers les Non-blancs en général. On déplore, par exemple, le recours au « *whitemashing* », une pratique qui consiste à faire jouer des personnages de diverses origines ethniques par des acteurs ou actrices

devalued in every possible manner to glorify and relentlessly hold in place the white-dominated symbolic order and racial hierarchy of American society ». Ed Guerrero, *Framing Blackness : The African American Image in Film* (Philadelphia (PA) : Temple University Press, 1993) : 2.

⁷⁶² Le plus connu étant sans doute celui de Mammy qu'elle incarna dans *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939) et que nous citons déjà dans le chapitre 2.

⁷⁶³ Nous empruntons l'expression à l'écrivaine et activiste Toni Morrison.

⁷⁶⁴ Greg Braxton, journaliste pour le *Los Angeles Times*, a écrit un article sur un personnage récurrent, celui de la meilleure amie noire. Elle est un personnage positif, drôle, gentil et de bons conseils mais ne sert que les intérêts de son amie, l'héroïne du film, blanche. Greg Braxton, « Buddy System », *Los Angeles Times* (29 août 2007). L'article est accessible à l'adresse suivante :

<http://articles.latimes.com/2007/aug/29/entertainment/et-bff29> (consulté le 9 avril 2018).

Ce n'est pas un phénomène limité aux personnages féminins, on pourrait par exemple citer le film *Evolution* (Ivan Reitman, 2001) dont le héros blanc incarné par David Duchovny est toujours accompagné de son meilleur ami noir Harry Block (parfois appelé par erreur « Harry Black ») interprété par Orlando Jones.

blancs⁷⁶⁵. En 2018 on pointe encore du doigt l'*Academy* pour sa longue tradition discriminatoire dans l'attribution des Oscars⁷⁶⁶.

Dans ce climat culturel, encore peu favorable dans les années 2000 à l'émergence de représentations plus justes du Noir américain, qu'en est-il de la personne âgée afro-américaine ? Enonçons le problème simplement : si l'on s'en tient au cinéma populaire de la période qui nous intéresse, le héros âgé noir n'a qu'un visage, celui de Morgan Freeman (né en 1937). Avant de nous pencher sur les rôles de Freeman, il convient de citer brièvement les autres personnages afro-américains qui figurent dans les quelques films de notre deuxième corpus, restreint aux films comportant un héros âgé. Mentionnons par exemple Duke, l'entraîneur de Rocky Balboa, interprété par l'acteur Tony Burton (né en 1937). En tant qu'entraîneur du héros il aurait pu bénéficier d'un rôle significatif. On se souvient de la place importante qu'occupait Mickey (Burgess Meredith, né en 1907), l'ancien boxeur et manager de Rocky dans les premiers films de la série. Cependant, bien qu'il ait été un personnage récurrent d'un film à l'autre de la série, Duke s'apparente presque à un non-personnage dans le dernier opus, tant son rôle est restreint. Le récit réduit au minimum sa caractérisation et sa place à l'écran. Son nom n'est pas même cité, son rôle dans les films précédents n'est pas mentionné, et seuls les amateurs passionnés des films sur Rocky reconnaîtront le personnage. Sa fonction principale est d'exposer la stratégie de combat qui sera celle de Rocky, et de l'entraîner tout en composant avec le corps vieillissant de l'athlète. La longue citation que nous reproduisons dans le chapitre précédent et une courte réplique lors de la conférence de presse sont les seuls dialogues qu'on lui accorde, si ce n'est quelques interjections placées ici et là pour ponctuer les entraînements et le match final. Il apparaît, en fait, sans crier gare lorsque le héros a besoin de lui et n'a pour seule fonction que de servir les intérêts de ce dernier.

⁷⁶⁵ Dolores Tierney, « From *Breakfast at Tiffany's* to *Hellboy*: The Ongoing Problem of Hollywood 'Whitewashing' », *The Independent*, (11 septembre 2017). L'article est accessible à l'adresse suivante : <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/breakfast-at-tiffany-hellboy-hollywood-whitewashing-a7932581.html>

⁷⁶⁶ Deena Zaru, « News Flash! The Oscars Are Still So White. Just Take a Look at the Most Excluded Group », *CNN Politics*, (5 mars 2018). L'article est accessible à l'adresse suivante : <https://edition.cnn.com/2018/03/02/politics/oscars-hispanic-asian-representation-trnd/index.html> (consulté le 9 avril 2018).

Il en va de même des deux personnages qui jouent les domestiques de la famille sudiste des Walker dans *The Divine Secrets of the YaYa Sisterhood* (Callie Khouri, 2002). Les deux acteurs sont peu connus, à tel point qu'il nous fut impossible de trouver leur date de naissance. Willetta est incarnée par une actrice du nom de Sarallen et Chaney par Ron Dortch. Ils sont tout à fait typiques de ces représentations du « bon domestique » qui furent si souvent critiquées depuis les années 1930 par la communauté afro-américaine pour avoir véhiculé l'image du « bon » Noir, celui qui reste à sa place de serviteur du personnage blanc. D'ailleurs, Willetta et Chaney n'ont pas de rôle précis, si ce n'est celui de confidents de leurs anciens employeurs blancs. Ils sont presque toujours silencieux et à l'écoute, peu présents à l'écran, pourtant désignés comme serviables et fiables.

Enfin, il faut noter la présence dans *The Bucket List* de la seule femme âgée noire que nous trouvons dans notre corpus. Interprétée par Beverly Todd (née en 1946), Virginia est l'épouse du personnage de Freeman. Elle se sent injustement délaissée par son mari atteint d'un cancer en phase terminale lorsque celui-ci décide de parcourir le monde avec son nouvel ami, Edward (Nicholson). Le personnage est une femme de caractère qui néanmoins ne peut empêcher son mari de la quitter pour réaliser ses rêves de jeunesse. Ancienne infirmière, elle désire accompagner de près les derniers moments de la vie de Carter, mais celui-ci paraît réticent. Quelques conversations entre les deux personnages laissent penser que les seuls centres d'intérêt qu'ils partagent encore, après quarante ans de mariage, sont liés à leurs enfants. Elle apparaît comme trop présente, trop directive et trop affectée par la maladie de Carter. Ce sera confirmé par Carter un peu plus tard dans le film : ce dernier voyage avec Edward était une manière de s'éloigner de sa femme. Cependant, les différentes aventures qu'il vivra avec Edward finiront par le persuader que sa place est avec sa famille et aux côtés de sa femme. Après avoir passé quelques moments heureux entouré des siens, sa santé se détériore rapidement, et Virginia reprend son poste d'épouse/infirmière à son chevet. Elle est un personnage peu substantiel, servant surtout à justifier les choix et les actions de Carter.

Il est temps désormais de nous concentrer sur les personnages qu'incarne Morgan Freeman dans deux films de notre corpus. Que nous disent-ils du vieillir afro-américain tel que l'envisage Hollywood ? Il convient de rappeler tout d'abord que le héros âgé noir est une minorité et pour cause, Carter Chambers, le personnage qu'il

incarne dans *The Bucket List*, est le seul qui puisse prétendre à ce statut. L'autre personnage est un second rôle important dans le film *Million Dollar Baby*, mais peut difficilement faire figure de personnage principal, puisque le film se concentre sur la relation entre le héros du film, Frankie (Eastwood), et sa protégée Maggie (Hillary Swank). Dans ce film, Freeman reprend un rôle similaire à celui qu'il avait déjà tenu dans *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992) : celui de « second », le bras droit du héros blanc incarné par Eastwood.

Il faut dire, avant de poursuivre notre étude, que Morgan Freeman était un acteur prolifique dans les années 2000. Il incarna bon nombre de personnages différents, aucun pourtant qui n'ait pu être sélectionné dans notre corpus réservé aux personnages âgés principaux, mis à part, donc, celui de Carter Chambers. Il nous semble que c'est là une spécificité de la filmographie de Freeman. Il est une présence récurrente dans le cinéma américain de la période, ses personnages ne sont que rarement des personnages secondaires mineurs et, cependant, il n'est presque jamais le protagoniste des films dans lesquels il figure⁷⁶⁷. Sally Chivers a, elle aussi, noté la place particulière que tient l'acteur dans l'univers hollywoodien : « toujours dans un rôle secondaire, plein de dignité mais finalement peu important et aisément éliminé »⁷⁶⁸. Les deux personnages qui nous occupent ici ne dérogent pas à la règle. Carter et Scrap sont pleins de bon sens et de sagesse, ils ont la patience de supporter un ami (blanc) souvent déraisonnable, et ils sont significativement moins riches que cet ami, ce qui leur vaut d'être financièrement dépendants de lui. Ils sont aussi ceux qui racontent en voix-off l'histoire qui se dévoile à l'écran. Morgan Freeman est l'éternel narrateur. Mais l'histoire qu'il raconte n'est pas vraiment la sienne, c'est celle du personnage âgé blanc.

Dans chacun des films, le personnage âgé de Freeman est comme « mis en touche » par son corps abîmé. Frankie, malgré son âge avancé, fait toujours ce qui le

⁷⁶⁷ Nous pourrions citer ici trois exemples où il fait figure d'acolyte/mentor d'un personnage plus central, non-vieux et blanc : *The Sum of All Fears* (Phil Alden Robinson, 2002), *High Crimes* (Carl Franklin, 2002) et *Along Came a Spider* (Lee Tamahori, 2001). Dans ce dernier exemple, son personnage se rapproche plus d'un protagoniste, quoiqu'il partage tout de même l'affiche avec une jeune femme blanche (Monica Potter). Cependant, son âge avancé n'est pas mentionné et n'est pas un élément de sa caractérisation, ce qui explique pourquoi il ne figure pas dans notre corpus.

⁷⁶⁸ Sally Chivers décrit le statut du personnage typique de Freeman : « in a supporting role, full of dignity but ultimately unimportant, and conveniently killed off ». Chivers, *op. cit.*, 137.

passionné et ce pour quoi il a un don, à savoir entraîner des boxeurs. Scrap, en revanche, ancien boxeur, ne peut plus se battre à cause de son œil aveugle. Il en a perdu l'usage lors de son dernier combat, et ce handicap qui l'a forcé à renoncer à son métier de boxeur est étroitement lié à sa couleur de peau :

Au quatrième round, cette entaille s'ouvre. Le sang commence à couler dans mon œil. Ils auraient dû stopper le match mais hé, j'étais un noir à San Bernardino. Le sang, j'étais là pour ça.⁷⁶⁹

Dans *The Bucket List*, Carter et Edward sont tous deux atteints d'un cancer généralisé et le diagnostic au début du film est le même pour les deux personnages. Ils apprennent au même moment qu'il ne leur reste que quelques mois à vivre. Cependant, à la fin du film, après leurs aventures à travers le monde, Edward est en complète rémission alors que Carter meurt quelques jours après leur retour. Notons que le cancer de Carter est explicitement présenté comme étant le résultat de son tabagisme. De nombreuses études ont démontré la corrélation entre l'appartenance à une classe sociale défavorisée et le tabagisme. En outre, le récit qu'il fait de sa vie passée insiste sur les dures années de labeur physique qu'il a derrière lui. A nouveau le corps de l'homme âgé noir semble être marqué et abîmé par son appartenance à un groupe socialement et économiquement défavorisé.

Comme l'a souligné Chivers, la mort de Carter est ce qui pousse Edward à reprendre contact avec sa fille qu'il ne voyait plus. Cette relation brisée avait été présentée dans le film comme la raison principale du mal de vivre du personnage. La mort de Carter force Edward à s'acquitter des dernières « tâches » de leur liste, lui permettant de vivre les quinze dernières années de sa vie heureux et le « cœur ouvert »⁷⁷⁰. Scrap endosse une mission similaire dans *Million Dollar Baby*. Le film est l'illustration à l'écran d'une lettre écrite par lui et destinée à la fille de Frankie. L'objectif de la lettre est énoncé à la fin du film : « J'ai pensé que tu devrais savoir quel type d'homme ton père était

⁷⁶⁹ Scrap raconte son dernier combat : « Fourth round, this... cut opens up. Blood starts pouring into my eye. They should've stopped the fight, but, hell, I was a black man in San Berdu. Blood was what I was there for ». *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2005).

⁷⁷⁰ La voix-off de Carter décrit la mort d'Edward : « I know that when he died, his eyes were closed and his heart was open ». *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007).

réellement »⁷⁷¹. Il s'agit de réhabiliter Frankie auprès de sa fille, tout comme c'était le rôle de Carter de « réhabiliter » Edward dans son rôle de père. Chacun des deux personnages incarnés par Freeman a le dernier mot du film, c'est là son privilège de narrateur. Cependant, la fin de chaque film coïncide en réalité avec la conclusion de l'histoire du personnage blanc. Les dernières phrases prononcées par Carter et Scrap servent à réaffirmer l'identité d'Edward et de Frankie et à mettre un point final à *leur* histoire. L'homme âgé noir n'est pas un héros à part entière, il s'appuie sur la mise en valeur d'un autre personnage, le vieux blanc.

Le vieillir non-blanc est peu présent sur les écrans hollywoodiens dans les années 2000. Nous venons de présenter quelques personnages afro-américains et avons démontré qu'ils sont soit des personnages extrêmement secondaires servant, au sein de la diégèse comme sur le plan narratif, des personnages blancs plus centraux, soit un personnage incarné par Morgan Freeman, bénéficiant d'un statut plus élevé dans la hiérarchie des personnages, mais semblant tout de même subordonné, toujours, à un autre personnage, là encore blanc. Qu'en est-il d'autres communautés ethniques ? En 2009, la population américaine des 65 ans et plus comptait pas moins de 19,9% d'Américains appartenant à des minorités ethniques. Le groupe le plus important était composé des Afro-Américains, qui représentaient 8,3% de la population âgée totale, suivi de près par les Américains d'origine hispanique dont la proportion s'élevait à 7% de la population âgée totale. Enfin, la population âgée restante se divisait entre les Américains asiatiques ou provenant des îles du Pacifique (3,4%) et les Amérindiens (moins de 1%)⁷⁷². Malgré la place ambivalente qui lui est faite dans les films, Morgan Freeman peut tout de même être considéré comme une sorte de représentant de la population noire américaine sur les écrans hollywoodiens. Les vieux d'origine hispanique, en revanche, bien que formant une part importante de la population âgée américaine, sont totalement absents de l'univers hollywoodien. Une invisibilité qui s'inscrit dans celle plus générale de la population d'origine sud-américaine dans son ensemble⁷⁷³. Enfin, durant la période, on

⁷⁷¹ « I thought you should know what kind of man your father really was ». *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004).

⁷⁷² Voir Administration on Aging, *op. cit.*, 6.

⁷⁷³ Voir par exemple ces deux articles récents : Ricardo Lopez « The Lack of Oscar Nods for Latino Actors Points to Chronic Under-Representation in Film », *Variety*, (24 janvier 2018). L'article est

note tout de même la présence d'un personnage âgé asiatique dans *Gran Torino*, il s'agit de la grand-mère hmong (Chee Thao) qui est présentée comme la version féminine et racisée de Walt. Tout aussi fermée et méfiante que lui, elle passe, elle aussi, ses journées sur le porche à juger ses voisins et cracher par terre. Elle est également celle qui prévient la famille du danger que représente cette connexion qui s'établit entre la famille Lor et leur voisin américain. Elle reste une présence anecdotique cependant, servant souvent de contrepoint comique à Walt et rapprochant en quelque sorte les deux cultures : nul besoin d'être un homme américain pour être un vieux grincheux raciste et insolent.

3. DECLIN DU CORPS ET FIN DU CORPS, LE NON-DIT DU « VIEILLIR NOUVEAU » HOLLYWOODIEN ?

L'un des principes fondamentaux du « vieillir nouveau » est de réfuter l'équivalence communément admise entre vieillesse et maladie, l'idée générale étant de dissocier la notion de vieillesse de celles d'infirmité et de morbidité. Il s'agit surtout de contester l'idée selon laquelle le vieillir est fatalement lié à un processus de détérioration physique et mentale qui diminue l'individu. Selon les adeptes du « vieillir nouveau », c'est parce que le vieillir a si souvent été perçu comme une période marquée par la souffrance physique et la perte des facultés mentales que l'âgisme est si répandu et prégnant dans la société américaine. Cependant, on ne peut nier que les 65 ans et plus forment la catégorie de la population la plus susceptible de développer des maladies chroniques. Parmi les Américains atteints d'au moins deux maladies chroniques, 73% sont des personnes âgées (65 ans et plus)⁷⁷⁴. Ce paradoxe reflète d'ailleurs des tensions au sein même du mouvement du « vieillir nouveau ». On se souvient par exemple de la théorie du « *successful aging* » qui, tout en se posant en nouvelle perspective gérontologique prônant une vision plus positive du vieillir, établissait une étroite corrélation entre ce vieillir dit « réussi » et une faible probabilité de développer des problèmes de santé avec l'âge. Cette

accessible à l'adresse suivante : <http://variety.com/2018/film/news/latinos-academy-diversity-1202675254/> (consulté le 10 avril 2018).

Carolina Moreno, « Gina Rodriguez On The Lack Of Latino Representation: It's 'Dehumanizing' », *Huffpost* (25 janvier 2018). L'article est accessible à l'adresse suivante :

https://www.huffingtonpost.com/entry/gina-rodriguez-on-the-lack-of-latino-representation-its-dehumanizing_us_5a6a3c18e4b01fbbefb008c1 (consulté le 10 avril 2018).

⁷⁷⁴ Markson et Stein, *op. cit.*, 103.

insistance sur un vieillir préférablement dépourvu de maladie ou d'infirmité avait soulevé plusieurs critiques à l'encontre de la théorie. Car, en substance, en posant cette condition, les théoriciens du « *successful aging* » disqualifiaient en quelque sorte tout individu dont le vieillir s'accompagnerait de quelque affection qu'il n'aurait su éviter. De même, il existe un débat concernant les nouvelles images d'un vieillir plus actif et stimulant, comme celles qui figurent dans les magazines destinés à un lectorat âgé (dans le chapitre 6, nous avons cité par exemple le magazine *Modern Maturity*). Ces images de la vigueur physique dans la vieillesse sont-elles une avancée positive, en permettant de lutter contre le mythe de la vieillesse faible et morbide, ou plus négativement, contribuent-elles à créer un modèle du vieillir idéal, qui reste inaccessible pour un certain nombre d'individus âgés, notamment ceux qui souffrent d'infirmités ou les « vieux-vieux » (80 ans et plus) ? Voyons alors comment le « vieillir nouveau » hollywoodien traite de cette question épineuse de la maladie dans le vieillir.

Commençons par recenser parmi les personnages de notre corpus ceux qui sont atteints de maladies. Nous en comptons cinq : Carter Chambers et Edward Cole (*The Bucket List*) qui sont atteints de cancers généralisés, Walt Kowalski (*Gran Torino*) qui souffre d'une maladie non dévoilée, mais que l'on peut supposer être un cancer des poumons, Hawk (*Space Cowboys*) à qui on révèle qu'il n'a plus que quelques mois à vivre à cause d'un cancer du pancréas, et enfin Harry Sanborn (*Something's Gotta Give*) qui souffre de troubles cardiaques. Nous pouvons en tirer une première conclusion : l'héroïne âgée telle que la représente Hollywood dans les années 2000 n'est pas malade. Il convient toutefois de citer ici le personnage de Caro, interprété par Maggie Smith dans *The Divine Secrets of the YaYa Sisterhood*, contrainte par des problèmes respiratoires à transporter derrière elle une bonbonne d'oxygène sur roues. Elle ne figure techniquement pas parmi les héroïnes âgées, aussi ne ferons-nous que la citer brièvement ici. Elle est un personnage malade intéressant car ses problèmes respiratoires, rendus visibles par la bouteille d'oxygène mais soulignés aussi par le jeu de Smith qui s'exprime souvent comme si elle était à bout de souffle, ne sont pas présentés comme une entrave à sa vie quotidienne, mais comme un élément avec lequel il faut composer. Il ne l'empêche pas d'aller faire un rapide aller-retour en avion entre la Louisiane et New-York avec ses amies. Elle ne refuse pas non plus de participer à une séance de footing, bien

qu'elle soit celle qui demande à faire une pause : « Ecoute gamine, faut qu'on ralentisse ou je vais perdre un poumon »⁷⁷⁵. Enfin, elle anticipe ses besoins d'oxygène pour les longues conversations, comme lorsqu'elle s'apprête à révéler à Siddalee (Bullock) le fameux secret de la sororité des YaYa : « Installe-toi chérie, j'ai une bonbonne pleine »⁷⁷⁶. Il faut dire, cependant, que ce n'est pas une maladie grave que cette insuffisance respiratoire, alors que dans le cas des cinq personnages masculins que nous citons plus haut, il s'agit bien de pathologies potentiellement mortelles.

Si nous comptons cinq personnages âgés atteints de maladie, c'est que le sujet n'est pas complètement ignoré par Hollywood. Cependant, il semble que le regard que porte Hollywood sur le vieillir morbide est assez paradoxal. C'est un motif à la fois récurrent et traité de manière secondaire. En effet, les maladies dont souffrent nos personnages sont à la fois décisives et avortées. Ce sont aussi des maladies mortelles qui pourtant ne leur sont pas fatales. Nous avons déjà évoqué la corporalité défectueuse qui caractérise les personnages de Nicholson. Harry Sanborn, celui qu'il incarne aux côtés de Diane Keaton dans *Something's Gotta Give*, est le seul des cinq à ne pas avoir de cancer, mais à souffrir de problèmes cardiaques. Dans le film, Meyers met en scène la crise cardiaque sur le ton de la comédie. Bien qu'un infarctus puisse être fatal, celui que subit Harry n'est en rien présenté comme dramatique. Premièrement, c'est sur fond de musique sensuelle que se passe la scène, puisqu'on peut toujours entendre *Let's Get It On* de Marvin Gaye⁷⁷⁷ en arrière-plan sonore. Ensuite, lorsqu'Erica se penche vers lui pour lui faire du bouche-à-bouche, Harry semble choqué par l'idée et tente même, dans un premier temps, de l'en empêcher. Même dans une situation pareille, où sa vie est en jeu, il lui est insupportable d'entrer en contact aussi rapproché avec une femme d'à peu près son âge. Les quelques scènes suivantes confirment bien vite le ton comique sur lequel est évoquée cette crise cardiaque : l'humiliation masculine lorsqu'il révèle qu'il a pris du viagra ou sa promenade sous calmants le fessier dénudé dans les couloirs de l'hôpital servent à préserver une ambiance légère et amusante sur laquelle s'appuie le genre de la

⁷⁷⁵ Caro, traînant sa bouteille d'oxygène derrière elle, participe à un footing entre amies : « Listen kiddo, we got to slow down, or I'll pop a lung ». *The Divine Secrets of the YaYa Sisterhood* (Callie Khouri, 2002).

⁷⁷⁶ Caro doit anticiper ses besoins en oxygène pour les longues conversations : « Get comfortable bébé, I got a full tank ». *The Divine Secrets of the YaYa Sisterhood* (Callie Khouri, 2002).

⁷⁷⁷ Marvin Gaye, « Let's Get It On », *Let's Get It On*, 1973.

comédie romantique. Le rétablissement d'Harry sera rapide, et surtout tourné vers sa capacité à survivre à un rapport sexuel. Enfin, s'il retourne à l'hôpital à deux reprises pensant faire d'autres infarctus, il s'avère qu'il ne s'agissait que de crises d'angoisse. Ainsi, les problèmes cardiaques d'Harry n'auront finalement été que temporaires, et une fois que l'infarctus et ses conséquences immédiates ont servi le rapprochement des deux héros, ils sont vite évacués pour laisser place à des problèmes de cœur d'un nouveau type.

Les cancers généralisés dont souffrent Carter et Edward dans *The Bucket List* sont traités de manière bien moins légère, tout du moins durant les premières trente-cinq minutes du film. Certains passages en particulier offrent des images de souffrances physiques et mentales dues à la chimiothérapie qui ne sont pas communes dans le cinéma américain populaire. Les vomissements, les accès de fièvre, les points de suture et les hallucinations sont parmi les effets de la chimiothérapie que le film met en avant. En outre, c'est une image forte

Capture d'écran retirée car soumise à des droits d'auteur.

Jack Nicholson se fait raser les cheveux à l'écran dans *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007).

que de voir Jack Nicholson se faire raser le crâne à l'écran, le spectateur étant si habitué à le voir arborer ses cheveux en bataille. Enfin, on assiste à l'annonce des pronostics du médecin après que les séances de chimiothérapie se sont révélées inefficaces. Edward, si prompt à se plaindre et à rouspéter, se réfugie dans le mutisme. Quant à Carter, qui apprend que ses propres jours sont comptés quelques instants plus tard, il se tourne vers



Carter pris de fièvre et de douleurs à cause de la chimiothérapie dans *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007).

son nouvel ami et lui propose simplement une partie de cartes. Il est intéressant de noter que les réactions des différents personnages face à la nouvelle de leur mort imminente sont à peu près similaires. Ils sont tous relativement silencieux et calmes. Walt n'en parle à personne. Hawk accepte

son sort avec résignation tout en s'interrogeant sur la fonction d'un pancréas, soulignant ainsi l'ironie de se voir condamné à cause d'un organe dont il ne comprend pas même l'utilité. Carter et Edward, nous le disions à l'instant, se consolent avec la présence de l'autre. Aucun ne cède à la panique ou à la peur. Les tourments psychologiques liés à l'annonce de leur mort imminente sont internalisés et donc cachés au spectateur.

A partir du verdict, cependant, la maladie devient paradoxalement un sujet secondaire. Les deux protagonistes de *The Bucket List*, s'ils n'oublient pas leur « date d'expiration », ne sont pourtant plus affectés physiquement par la maladie. C'était bien la chimiothérapie qui avait ces effets néfastes sur Edward et Carter. Une fois libérés de ce traitement, ils peuvent profiter pleinement de leurs aventures entre amis. A ce titre, une citation d'Edward mérite que l'on s'y attarde :

On se sent toujours bien, non ? L'énergie revient peu à peu... « asymptotique » qu'il dit le docteur... De mon point de vue, on peut traîner ici en espérant un miracle dans une connerie d'expérience scientifique, ou on peut y mettre un peu de groove.⁷⁷⁸

Il nous semble que c'est là une bonne description de la maladie dans le grand âge telle que la donne à voir le cinéma hollywoodien de l'époque. Mis à part quelques crachats de sang, les cancers dont souffrent les quatre personnages (Walt Kowalski et Hawk inclus) sont asymptotiques. Hawk n'était même pas au courant de sa maladie. Ce sont là des cancers qui n'empêchent pas les malades d'être fonctionnels. Il faut dire que la phase critique de la maladie en fin de vie n'est jamais montrée dans ces films, et pour cause, car aucun de ces personnages ne meurt des suites de son cancer.

En effet, la maladie, supposée causer la mort imminente de ces personnages, est toujours interrompue avant qu'elle ne puisse faire son œuvre. Le seul qui subisse de réels effets du cancer est Carter Chambers. Au retour de son périple, il fait un malaise et est conduit à l'hôpital où l'on apprend que les métastases ont atteint son cerveau. Visiblement affaibli mais toujours souriant, Carter attend de se faire opérer. Il ne survit pas à cette épreuve cependant et meurt sur la table d'opération. La mort d'Edward n'est pas due à son cancer, il en guérit et ne meurt que bien plus tard, à 81 ans. Les autres

⁷⁷⁸ « We still feel good, right ? Energy's coming back a little bit... 'asymptomatic' the doc says. The way I see it, we can lay around here hoping for a miracle in some bullshit science experiment, or we can put some moves on ». *The Bucket List* (Rob Reiner, 2007).

personnages décident eux-mêmes de mettre fin à leur vie avant que la maladie ne puisse le faire. C'est là un motif narratif récurrent chez Eastwood : la mort choisie est une solution plus acceptable qu'une fin de vie marquée par la maladie et donnant lieu à une mort « subie ». Walt Kowalski et Hawk en sont des exemples parlants. Rappelons qu'au moment de la sortie de *Space Cowboys* (2000) Tommy Lee Jones (né en 1946) n'avait pas encore atteint les 60 ans, il est donc techniquement trop jeune pour être considéré comme un personnage âgé. Nous nous permettons cependant de prendre quelques libertés avec notre cadre méthodologique, et citerons tout de même son exemple, puisqu'il est, comme les trois autres astronautes, présenté comme un personnage âgé.

Walt et Hawk sont tous deux atteints d'un cancer incurable, un élément que les films mettent en avant. On comprend que le cancer de Walt est à un stade avancé puisqu'il crache régulièrement du sang et on apprend en cours de film que Hawk est atteint d'un cancer qui est inopérable. Il sait qu'il ne lui reste que huit mois à vivre s'il veut s'épargner l'épreuve et les souffrances des lourds traitements qui ne pourraient d'ailleurs lui faire gagner que peu de temps supplémentaire. Il faut que le personnage soit condamné pour pouvoir décider sans regret de se sacrifier pour autrui. En outre, on peut noter qu'Eastwood s'attache à mettre en évidence la forte personnalité de ses personnages afin que cette décision de mettre soi-même fin à sa vie, sans laisser à la maladie le temps de les diminuer, soit compréhensible et acceptable pour le spectateur. Nous nous sommes déjà longuement penchés sur Walt et avons souligné qu'il est peu enclin à se laisser faire par qui ou quoi que ce soit. Quant à Hawk, il est caractérisé comme un amoureux de la vitesse et des sensations fortes, et il apparaît comme tout aussi têtu et déterminé à garder la mainmise sur son propre destin. Etant condamné à ne vivre que quelques mois encore et ayant enfin réalisé le rêve de toute une vie, le personnage de Hawk est en fait le candidat tout désigné pour ce sacrifice. La maladie est avortée, on y coupe court grâce à la mort sacrificielle qui sauve ceux qui ont une chance d'avenir. Le fait que le héros soit condamné justifie le sacrifice et, à l'inverse, le sacrifice justifie la mise à mort consentie du héros.

Le problème éthique qui sous-tend la mise à mort prématurée du héros est donc évacué par la nécessité d'un sacrifice qui paraît être le dernier recours à une situation désespérée. L'euthanasie du personnage interprété par Hillary Swank (née en 1974) dans

Million Dollar Baby est en revanche bien plus problématique. Il ne s'agit pas d'un personnage âgé dans ce cas, puisque Maggie n'a que 32 ans. Elle n'est pas non plus condamnée à mort par une maladie incurable, mais est devenue tétraplégique à la suite d'une chute grave. Enfin, sa mort ne sert pas un objectif altruiste. Et pourtant, Maggie refuse de continuer à vivre dans ces conditions et demande à son mentor Frankie de l'euthanasier. Bien que ce personnage ne soit pas âgé, il est utile de le mentionner car il confirme cette hypothèse selon laquelle dans les films d'Eastwood la mort est une alternative préférable à une vie marquée par la diminution du corps à cause d'une maladie ou d'une infirmité⁷⁷⁹. En ce qui concerne nos deux personnages âgés, les enjeux sont différents, surtout à cause du peu de temps qu'il leur reste à vivre et de la raison de leur sacrifice. Pour Walt il s'agit de sauver la vie de Thao, dont il veut préserver l'avenir et l'innocence. Quant à Hawk, il renonce aux derniers huit mois qu'il lui restait à vivre pour sauver rien de moins que la terre entière.

Ainsi, le traitement hollywoodien de la maladie est lacunaire. Les souffrances physiques et mentales que la maladie peut causer, les limitations physiques auxquelles elle peut donner lieu, et la fin de vie vers laquelle elle mène inexorablement, font partie des sujets qu'Hollywood préfère évacuer. Dans les différents films que nous venons d'analyser, la maladie semble s'apparenter plus à un procédé narratif, un événement décisif qui change le cours de l'action, mais n'est pas traitée de manière directe comme un sujet central. Même dans *The Bucket List*, le cancer devient un thème secondaire dès lors que les personnages ont eu confirmation que leurs jours étaient comptés. Enfin, il est significatif que ces différentes maladies ne sont pas ce qui tue les personnages. En somme, la maladie est au cœur de l'histoire car elle dicte les choix et les comportements des personnages, mais ses effets sur le corps n'ont pas leur place sur les écrans hollywoodiens.

⁷⁷⁹ Le sort réservé au personnage de Maggie a soulevé plusieurs critiques à l'encontre d'Eastwood. D'aucuns diraient que le film cautionne une vision peu clémente des personnes atteintes d'infirmité grave. Cette détermination farouche à refuser de vivre en étant infirme est dénoncée comme étant difficile à justifier car elle sous-entend que la vie ne vaut pas d'être vécue dans ces conditions. Voir par exemple : Katie Ellis, *Disability and Popular Culture, Focusing Passion, Creating Community, Expressing Defiance* (New York (NY) : Routledge, 2016) : 59.

Notre étude de la corporalité du vieillir révèle plusieurs éléments laissés en hors-champs. Nous avons constaté que plusieurs types de corporalité du vieillir sont soit relégués à la marge, soit rarement représentés, soit complètement ignorés. Les grands absents des écrans hollywoodiens semblent être les corps ordinaires ou défavorisés. Le cinéma hollywoodien met en lumière le corps sain généralement. Et même lorsque le corps âgé est défaillant, il ne porte que rarement la marque visible de la maladie. La morbidité, lorsqu'elle est représentée, n'est jamais un thème central et sert plus souvent de ressort narratif que de thématique à part entière. En ce qui concerne le corps non-blanc, il est souvent relégué à la marge et sert principalement de faire-valoir au corps blanc. Il est généralement le corps passif, celui à qui la narration ne laisse que peu de marge de manœuvre pour devenir un corps actant. Parmi les dix-neuf héros âgés, un seul est afro-américain. Ce personnage est d'ailleurs le seul, soulignons-le, à perdre la vie sans l'avoir décidé. Aucune autre catégorie ethnique n'est représentée, les autres héros sont tous blancs. Nous avons également voulu mettre en lumière les inégalités importantes entre la représentation des personnages féminins et celle des personnages masculins. Rappelons que la femme vieillissante telle qu'Hollywood la représente est blanche, riche, en pleine santé et belle. Parmi les personnages féminins, les corps non-blancs, malades, infirmes, défavorisés ou ordinaires ne sont tout simplement pas représentés.

Une conclusion s'impose alors : ce que l'Amérique semble refuser de voir dans le miroir hollywoodien où elle contemple son vieillissement, c'est le corps dont on perd le contrôle. En cela, le discours hollywoodien sur le vieillir semble à nouveau faire écho aux points de tensions qui sous-tendent le discours plus global du mouvement du « vieillir nouveau ». Dans cette nouvelle conception du vieillir qui, au tournant du XXI^e siècle, prône une certaine prise en charge personnelle du vieillir par l'individu, les inégalités socio-économiques et biomédicales qui déterminent en fait le degré de prise en charge possible de son propre vieillir sont des facteurs souvent laissés au hors-champ.

CONCLUSION

Elever le personnage âgé au rang de protagoniste central d'un film revient à inciter le public à s'identifier à un être vieillissant. A l'inverse, lorsque le film raconte la quête d'un héros non-vieux, le personnage âgé secondaire, qui n'est souvent caractérisé que dans sa relation au héros, n'a pas la même vocation à susciter l'identification. La représentation du corps dans ces films dont le héros est âgé est donc intéressante à maints égards, surtout parce qu'elle doit permettre au public le plus large possible de se reconnaître dans le corps vieillissant montré à l'écran. En guise de conclusion, il nous semble donc opportun de mettre en regard les représentations des corps âgés de quelques personnages secondaires que nous avons évoqués dans la première partie de cette thèse et des corps âgés des personnages principaux dont nous venons de proposer l'examen dans cette dernière partie.

Il est important de le rappeler, le vieillissement creuse les inégalités entre les sexes et les catégories raciales et ethniques, non seulement sur le plan des réalités économiques et sociales, mais aussi sur le plan des représentations. C'est généralement vrai des représentations du vieillir hollywoodiennes, que l'on prenne en compte les personnages âgés secondaires ou ceux qui sont plus centraux.

Quelle que soit la place des personnages âgés dans la hiérarchie des personnages, l'injustice culturelle dont sont victimes les catégories raciales et ethniques minoritaires est généralement du même type : ces minorités sont peu, voire non représentées. Les Afro-Américains sont incarnés en général par deux acteurs : Morgan Freeman (né en

1937) lorsqu'il s'agit de personnages importants et Danny Glover (né en 1946) pour des rôles plus secondaires. Les femmes âgées noires, en revanche, n'accèdent pas à la position d'héroïne âgée, sauf lorsqu'elle sont incarnées par un homme et non-vieux qui plus est. Dans ce cas, la corporalité de la femme âgée noire reste présentée de manière caricaturale. On a peine à imaginer comment les femmes âgées noires pourraient se sentir justement représentées par ces hommes déguisés en versions grotesques du stéréotype de la « Mama » noire. En ce qui concerne les autres catégories ethniques, le bilan est plus négatif encore. Elles sont pratiquement absentes des écrans hollywoodiens. Les seuls exemples de personnages âgés asiatiques ne parlent pas anglais et sont des personnages isolés du monde : l'un au sommet d'une montagne tibétaine, il s'agit du prêtre Lama qui n'apparaît que quelques minutes dans *2012* (Roland Emmerich, 2009), l'autre dans une chaise à bascule sur le porche de sa maison d'où elle observe avec mépris les allées et venue de son voisin Walt Kowalski dans *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2009). Cependant ce sont les Latinos âgés qui subissent le traitement le plus discriminatoire de la part d'Hollywood. Bien qu'ils constituent une part importante de la population âgée non-blanche américaine, dans l'univers hollywoodien tel qu'il s'esquisse sur les écrans lors de la période qui nous intéresse, ils sont absents. Ou alors il faut les chercher dans les films qui se passent dans les pays d'Amérique du sud, comme par exemple *Once Upon a Time in Mexico* (Robert Rodriguez, 2003) où ils s'apparentent plus à des éléments de décor postés ici et là dans les rues d'une petite ville mexicaine qu'à des personnages à part entière. Au début du XXI^e siècle il semble bien que le « vieillir nouveau » hollywoodien soit encore réservé aux blancs. Les corps âgés racisés sont soit totalement occultés, soit caricaturés. Sauf peut-être si le corps en question appartient à Morgan Freeman.

Si l'on s'intéresse désormais à la représentation du corps âgé sexué, on notera des inégalités de traitement entre les sexes, mais également entre les deux catégories de personnages. De manière générale, les femmes âgées restent moins représentées que les hommes âgés, ce qui est vrai des personnages secondaires comme des personnages principaux. Cependant, si l'on s'intéresse de plus près aux personnages âgés féminins, on notera que les représentations du corps sexué de la femme vieillissante diffèrent grandement selon qu'elle soit un personnage secondaire ou plutôt central. La femme âgée qui exprime ouvertement son désir sexuel le fait avec timidité, prudence et

délicatesse lorsqu'il s'agit d'une héroïne. En revanche, si elle appartient à la catégorie des personnages secondaires, elle est soit asexuée, comme c'est le cas des grand-mères aimantes et attentionnées, soit « trop » sexuée comme lorsqu'elle figure dans une comédie destinée à un public majoritairement non-vieux. Dans ce contexte, le désir sexuel de la femme âgée devient comique et transforme celle-ci en un être agressif, manipulateur et pervers. Pour l'héroïne, le sexe est affaire de sentiments, alors que pour le personnage secondaire c'est un besoin physique presque anormal. Enfin, l'héroïne est désirable et désirée alors que le personnage secondaire féminin est ridicule et repoussé avec mépris.

Il faut dire que les héroïnes âgées sont toujours mises en valeur par des vêtements et un maquillage flatteurs, alors que les personnages secondaires arborent sans exception des accoutrements de « vieilles dames » : une robe de chambre, une chemise de nuit ou un tailleur à fleurs. Une autre différence notable est la différence d'âge qui sépare les héroïnes des personnages secondaires. La moyenne d'âge des trois femmes vieillissantes qui redécouvrent les joies des relations amoureuses dans des films dont elles sont les protagonistes s'élève à 61 ans. Celle des trois personnages secondaires que nous présentons dans le chapitre 2 s'élève quant à elle à 73 ans. On note bien une différence de taille en ce qui concerne le processus d'identification. Les films de Nancy Meyers par exemple s'adressent à un public vieillissant que l'on invite à s'identifier à ces jeunes seniors séduisantes, alors que dans les comédies pour adolescents le public se reconnaîtra dans les hommes non-vieux qui deviennent malgré eux les proies récalcitrantes de femmes âgées sexuellement agressives.

Les différences de traitement entre les personnages âgés masculins ne sont pas aussi flagrantes. On peut tout de même noter que la place du corps âgé est plus importante dans les films qui élèvent le personnage âgé au rang de protagoniste central. Cette masculinité exacerbée qui caractérise les héros âgés masculins n'est pas une qualité que partagent tous les personnages secondaires. En fait ces derniers sont tellement nombreux qu'il n'est pas aisé de les caractériser. On pourrait dire, au risque de simplifier un peu, que cet impératif d'une corporalité manifestement virile et puissante ne s'applique pas aux personnages âgés masculins appartenant à la première sous-catégorie, à savoir celle du grand-parent bienveillant. Les personnages qui appartiennent à la

deuxième sous-catégorie, les figures d'autorité, sont en revanche, bien plus souvent sujettes à une caractérisation reposant sur les notions de virilité et de performance physique. Le sexe reste une préoccupation secondaire pour les personnages âgés masculins sauf lorsqu'ils figurent dans des comédies. Dans ce cas, le corps de l'homme âgé est sujet à moquerie. A cet égard, il convient de mentionner que le corps de l'homme âgé est bien plus fréquemment montré que le corps de la femme âgée. Alors qu'Hollywood est connu pour exposer le corps nu de la femme et le porter en objet érotique, les personnages féminins âgés ne sont pas aussi prompts à se déshabiller devant la caméra. Les hommes âgés, en revanche, se dévêtissent plus souvent et dévoilent surtout leur postérieur. Loin de faire l'objet d'un traitement érotique cependant, le fessier du vieux qui se dévoile à l'écran sert plutôt à faire rire.

Enfin, les zones d'ombres de la corporalité du vieillir restent à peu près les mêmes d'une catégorie de personnages à l'autre. La maladie dans le grand âge est un thème peu traité de manière générale. Cependant on peut noter une différence de taille entre les personnages âgés secondaires et les héros âgés qui souffrent de maladies. Les deux exemples de personnages secondaires souffrants que nous citons dans le premier chapitre finissent tous deux par mourir des suites de leur maladie à la fin du film, ce qui n'est jamais le cas des personnages principaux. Certes, il leur arrive souvent de mourir, mais ce n'est que parce qu'ils en ont fait le choix. La maladie ne triomphe que rarement du corps des héros âgés.

CONCLUSION

Au tournant du XXI^e siècle, tout un ensemble de phénomènes se combinèrent pour, sinon susciter, du moins favoriser de nouveaux discours sur le vieillir. Parallèlement, l'industrie hollywoodienne, traditionnellement si prompt à évincer la vieillesse, se lança dans les années 2000 dans une entreprise de révision de l'image du vieux. Ces nouvelles représentations hollywoodiennes du vieillir telles qu'elles se manifestent dans le cinéma de grande diffusion sont, c'est là notre hypothèse de départ, l'un des symptômes les plus visibles d'une transformation idéologique qui touchait alors la société américaine. Nous inspirant des travaux de Siegfried Kracauer et de Pierre Sorlin, nous avons envisagé les films américains de la période comme autant de manifestations de certaines « dispositions psychologiques », selon la formule de Kracauer, de la société qui les a produits. En explorant les motifs, narratifs ou visuels, qui font surface régulièrement d'un film à l'autre, nous avons voulu dévoiler les mécanismes qui sous-tendent le regard que portait, durant la première décennie du XXI^e siècle, l'industrie hollywoodienne sur le vieillir. Ces motifs, récurrents d'un film à l'autre et que Sorlin appelle « points de fixation », sont les signaux qui permettent au chercheur de déceler ce qui, dans la représentation cinématographique d'un objet, est perçu par la société dans son ensemble comme représentable et regardable. La présente étude s'est donc efforcée de mettre en lumière, à travers une approche psychologique, ce regard qui, nous espérons l'avoir démontré, est à la fois changeant, sélectif et biaisé.

Nous avons insisté sur le fait que les années 2000 constituent une période charnière dans la représentation du vieillir et de l'être vieux. Au cours de cette période, un nouveau type de personnage hollywoodien apparut, le héros âgé. Le héros âgé se distingue des autres personnages par son âge avancé, qui constitue toujours un élément fondamental de sa caractérisation, et par tout ce que cet âge avancé, justement, ne l'empêche *pas* de faire. En lui se cristallise une vision nouvelle du vieillir, non comme une expérience tragique et humiliante, mais comme une phase de la vie à la fois active et stimulante. Parallèlement, on trouve aussi dans les films populaires des années 2000 de nombreuses représentations du vieux tout à fait typiques du traitement qu'en a proposé l'industrie hollywoodienne par le passé. On y retrouve ainsi des personnages comme le « bon petit vieux », dont la fonction se réduit à celle d'adjuvant à la quête du héros non-vieux, des personnages comme la grand-mère extravagante servant surtout de ressort

comique, des personnages victimes, tués en début de film, ou des figures plus négatives d'un vieillir autoritaire qui exploitent la jeunesse pour servir leurs intérêts propres. Aucun de ces stéréotypes n'est nouveau ou spécifique à Hollywood, mais ils sont bien perpétués par l'industrie qui les convoque d'un film à l'autre.

Si ces images que nous avons qualifiées d'âgistes n'étaient en rien un phénomène original dans les années 2000, le type de personnage âgé qui fait son apparition dans les comédies américaines pour adolescents de la décennie constitue en revanche un type nouveau. A notre connaissance, le vieillir n'avait jamais été aussi explicitement présenté de manière dégradante sur les écrans hollywoodiens. Ce personnage grotesque, dont on expose le corps et les désirs charnels comme à la fois ridicules et effrayants est spécifique à ce genre populaire de la période, la comédie *trash*. Le public à qui ces films sont destinés commande donc d'Hollywood un certain regard sur le vieillir. En effet, Hollywood sait transformer son regard pour proposer de la vieillesse une vision qu'un public jeune sera plus à même d'approuver, une vision qui, en fait, met en exergue les défaillances du vieux pour mieux célébrer le jeune.

La coexistence sur les écrans hollywoodiens de représentations traditionnelles et stéréotypées de la personne âgée, de caricatures humiliantes d'une vieillesse perverse et affreuse et de portraits plus positifs d'un vieux audacieux et séduisant reflète l'ambivalence fondamentale du discours hollywoodien sur le vieillir durant cette période. Nous avons montré que ce sont en général les personnages secondaires qui correspondent à ces représentations âgistes, des plus bénignes aux plus dégradantes et qu'au contraire, lorsque le personnage âgé est un protagoniste central, le vieillir sur lequel repose sa caractérisation se fait plus positif, plus substantiel et plus nuancé.

En cela, les vieux font figure de groupe à part dans le système de représentations hollywoodiennes. D'autres groupes sont victimes de stéréotypisation et d'effacement au sein de l'univers hollywoodien – on pense par exemple aux Afro-Américains ou aux Américains d'origine hispanique. Cependant, depuis l'avènement du *New Hollywood* il n'existe pas, nous semble-t-il, de représentations de ces groupes caractérisées par un racisme aussi explicite et humiliant que ne l'est cet âgisme décomplexé sur lequel repose le traitement cinématographique de certains personnages âgés secondaires. A l'inverse, l'apparition simultanée de nouveaux personnages âgés mis en position de héros, célébrés

pour leur vieillesse et présentés comme des personnages forts et capables d'évoluer est une avancée certaine et une tentative de corriger l'injustice culturelle qui avait été faite jusque-là aux personnes âgées. A travers ces représentations, Hollywood manifeste une volonté de « reconnaître »⁷⁸⁰ tout un pan de la population américaine qu'elle aurait négligé de représenter. Cette promotion d'une reconnaissance volontaire tarde à arriver pour les deux groupes minoritaires que nous citons en guise de points de comparaison – les Afro-Américains et les Américains d'origine hispanique. La représentation erronée des Noirs américains à Hollywood a d'ailleurs fait l'objet de débats houleux depuis bien plus longtemps que les représentations des vieux. Et pourtant, l'évolution des représentations des personnes âgées et du vieillir en général fut plus rapide et plus efficace.

Une des raisons pour lesquelles la population âgée a pu bénéficier d'un tel revirement de situation sur le plan des représentations tient au fait qu'elle a réussi à s'assurer, à travers quelques cinéastes volontaires et déterminés, une place parmi les producteurs d'images, ou plutôt, de regards hollywoodiens. La domination culturelle d'un groupe par un autre repose en grande partie sur l'incapacité du groupe victime d'injustice culturelle à se frayer une place dans les cercles producteurs de représentations. L'accès à cette position de producteur de représentations est souvent restreint aux membres du groupe dominant. Les groupes minoritaires ne bénéficient que rarement de cette position d'autorité en matière de représentation culturelle. C'est bien parce que c'est un Autre dominant qui impose son regard extérieur sur un sujet que l'image qui en résulte semble aliénante et réductrice pour ce même sujet qui se sent alors *mal* représenté. Or, la presse le souligne souvent, aux commandes de la machine à rêves, il y a souvent de vieux hommes blancs⁷⁸¹. Ainsi, le vrai défi fut de prouver qu'il existait bien une demande pour de nouvelles représentations du vieillir. Mais une fois le potentiel commercial du

⁷⁸⁰ Nous reprenons à nouveau le terme employé par Nancy Fraser. S'étant employée à exposer diverses manifestations de l'injustice culturelle, elle avait cité entre autres le phénomène de « non-reconnaissance ». Cette forme d'injustice culturelle consiste à rendre ou garder un groupe minoritaire culturellement invisible. Fraser, *op. cit.*

⁷⁸¹ Voir par exemple Michael Cieply, « Uh-Oh, Older White Male Contenders Are Piling into a Diverse Awards Season », *Deadline Hollywood* (19 octobre 2016). L'article est accessible à l'adresse suivante : <http://deadline.com/2016/10/uh-oh-older-white-male-contenders-are-piling-into-a-diverse-awards-season-1201839292/> (consulté le 10 avril 2018).

héros âgé avéré, l'épreuve qui consiste à se hisser jusqu'aux postes de pilotage des représentations fut largement facilitée pour les vieux. Au contraire, dans le cas des Afro-Américains, par exemple, cette épreuve est une lutte incessante. Parmi les seize films qui donnaient une vision selon nous positive et innovante du vieillir, près de la moitié (sept) sont les œuvres de trois « auteurs » (même si cette notion est relative en matière de cinéma hollywoodien), tous trois explicitement engagés dans une entreprise de révision de l'image du vieillir et de l'être vieux. La transformation du regard hollywoodien sur le vieillir est largement favorisée par cet accès facilité aux fonctions de producteurs de représentations culturelles dont bénéficient certains cinéastes âgés.

L'apparition de ces nouvelles images et la rapidité avec laquelle le procédé consistant à mettre en avant un héros âgé s'est développé s'expliquent également par un mouvement plus global de re-conceptualisation du vieillir. En effet, nous avons essayé de démontrer que ces nouvelles images du vieillir n'ont pas émergé de nulle part, mais qu'elles s'inscrivent dans un mouvement idéologique plus large que nous avons appelé le « vieillir nouveau ». Le « vieillir nouveau » marque un changement de paradigme. Deux siècles durant, les discours traditionnels sur le vieillir étaient conditionnés par deux faits qui ne sont plus d'actualité au début du XXI^e siècle : par le passé, le vieillir était une chance accordée à une part réduite de la population et deuxièmement, sauf exception, le vieillir était une période courte et marquée par un déclin des capacités physiques et mentales. Au tournant du siècle, le vieillir n'est plus le privilège d'une minorité et il s'étale sur plus de deux décennies, et ce dans un grand nombre de cas. L'expérience du vieillir ayant subi de telles transformations, il fallut revoir la conception générale de ce que représente cette nouvelle phase de la vie. Le « vieillir nouveau » l'envisage comme une aubaine.

Nombre des thèmes développés dans les films mettant le vieillir au premier plan font écho à des principes fondateurs de ce mouvement qui trouva sa source dans les années 1990 et semble s'inviter de manière plus évidente sur les écrans dans la décennie suivante. Ce mouvement avait mis en évidence les « mythes » âgistes qui sous-tendaient les perceptions de la vieillesse dans la culture américaine. Obsédée par la jeunesse, l'Amérique n'avait fait que regarder le vieillir comme un envers négatif de la jeunesse, soulignant sans relâche tous les « malheurs » du vieillir. Les voix du « vieillir nouveau »

veulent initier une transformation des perceptions du vieillir et de la personne âgée. Le but est de débarrasser le vieillir de toutes ses connotations négatives liées à l'idéologie du déclin. Si le vieux n'était plus perçu comme un être infirme et malade, inutile et dépouillé de toute personnalité et identité, arguent les adeptes du mouvement, le fait de vieillir ne serait plus perçu non plus comme un phénomène tragique. Avec la nouvelle longévité et le vieillissement des baby-boomers, le « vieillir nouveau » n'eut pas de mal à trouver des partisans et se développa rapidement dans des domaines aussi divers que la gérontologie sociale, la littérature de développement personnel, ou la publicité. C'est bien dans ce cadre que s'inscrivent les nouvelles représentations du vieillir hollywoodien. Elles reposent surtout sur la célébration du vieux qui reste actif, productif et qui coûte que coûte réclame le droit à la parole.

Le « vieillir nouveau » prône un certain individualisme dans le vieillir, car il s'agit de détacher le vieillir de sa dimension fataliste. L'individu aurait en sa possession le pouvoir de prendre en main son vieillissement, en s'élevant contre les limitations que lui impose une société âgiste, en restant engagé et actif et enfin, et c'est là un élément essentiel du « vieillir nouveau », en s'amusant et en profitant de la vie. Les héros âgés hollywoodiens correspondent tout à fait à cette idée d'un vieux vigoureux et déterminé, capable de faire valoir ses droits, avide de découvertes et d'aventures. Ces films hollywoodiens sur le « vieillir nouveau » dénoncent aussi le fonctionnement d'une société âgiste. Dans la plupart de ces films, la démarche du héros âgé est celle d'un résistant. Il doit faire face à des forces et des pressions sociales qui tentent de lui imposer une position plus passive et à la marge. Tout son parcours tend à le libérer de cette position pour le mener au centre de l'action où, il le prouve inmanquablement dans ces films, il a toute sa place.

Ce motif en particulier, cette tendance au refus d'une place marginale et ce mouvement déterminé du vieux vers le cœur de l'action, nous semble faire écho aux revendications de la population vieillissante des baby-boomers. L'histoire de la vieillesse aux Etats-Unis est l'histoire de la graduelle ségrégation du vieux. Petit à petit, différentes mesures sociales et politiques ont œuvré à la séparation et à la marginalisation des

personnes âgées dans la société américaine⁷⁸². En tant que minorité au faible pouvoir économique, les personnes âgées étaient forcées d'accepter docilement le comportement « approprié » du vieux : céder la place à la jeunesse. Or, les baby-boomers forment une classe de vieux inédite. Trois grandes caractéristiques les distinguent des générations précédentes : globalement plus vigoureux et en meilleure santé, ils sont aussi bien plus nombreux qu'aucune génération de vieux avant eux et peuvent espérer rester en vie bien plus longtemps. Souvent perçus comme des sortes de meneurs culturels de l'Amérique, il semble bien que les baby-boomers aient décidé de rester sur le devant de la scène le plus longtemps possible, en somme au centre de l'écran hollywoodien.

Pour comprendre ces représentations du vieillir, il nous semblait donc nécessaire de replacer ce nouveau discours hollywoodien sur le vieillir dans le contexte idéologique qui l'a vu naître. Nous avons tenté de mettre en lumière le principe fondateur du « vieillir nouveau », surtout dans sa veine hollywoodienne, principe selon lequel l'individu est dans une certaine mesure *l'agent* de son propre vieillissement. C'est probablement sur ce point que le « vieillir nouveau » porte à controverse. En insistant sur cette notion, le « vieillir nouveau » crée de nouvelles injonctions d'un vieillir actif et vigoureux, injonctions qui fonctionneraient comme le pendant contraire des conceptions condescendantes et compatissantes qui prévalaient jusque-là. Les personnes âgées qui pâtissent d'un état de santé ne leur permettant pas de rester aussi actives et engagées que ne le préconisent ces images du « vieillir nouveau » vieillissent-elles moins bien ? En tous les cas, il leur serait difficile de se reconnaître dans ces différentes représentations dont elles sont si clairement exclues.

En outre, nous avons tenté de pointer du doigt tout ce qui n'avait pas sa place dans le réagencement opéré par Hollywood pour construire, à partir de « fragments du réel » comme les appelle Sorlin, sa re-présentation cinématographique du vieillir et de la population âgée. Finalement Hollywood ne représente qu'un type de vieillir en particulier, celui qui a les moyens physiques ou socio-économiques de suivre les recommandations du « vieillir nouveau ». Les inégalités que perpétue le système de représentations hollywoodien sont reconduites dans les représentations des personnes

⁷⁸² Haber, *op. cit.*, 125 – 129.

âgées. Les minorités sociales ou ethniques n'ont pas plus leur place sur l'« écran grisonnant », selon l'expression de Sally Chivers (« *Silvering Screen* »⁷⁸³), qu'elles ne l'ont sur les écrans hollywoodiens de manière générale. De même, les « vieux-vieux », les 80 ans et plus, sont tout autant ignorés que ne l'ont toujours été les « jeunes-vieux » devenus, durant les années 2000, les nouveaux héros privilégiés d'Hollywood. En somme, au lieu d'être révoquée, la limite d'âge au-delà de laquelle on préfère laisser un personnage à l'hors-champ ne fut en fait que repoussée.

Au cœur de la représentation hollywoodienne du vieillir il y a un paradoxe de taille. Alors que l'industrie hollywoodienne semble engagée dans une démarche que l'on pourrait qualifier de progressiste dans une certaine mesure, qui consiste à promouvoir une vision plus positive du vieillir, les procédés mis en œuvre dans la construction de ces nouvelles images s'écartent rarement des vieilles « recettes » hollywoodiennes. Les idéaux masculins qu'incarne le héros d'action hollywoodien sont dans l'ensemble ceux que les héros âgés masculins revendiquent eux-aussi. Simplement, les notions de force physique et de domination, si longtemps considérées comme antithétiques du vieillir, permettent à ces héros de renverser l'image communément admise du vieux faible, maladif et émasculé. Pareillement, alors que la critique féministe a, depuis les années 1970, dénoncé les procédés d'érotisation de la femme dont le corps est construit à l'écran pour satisfaire le regard de l'homme, ces mêmes procédés semblent être appliqués à la représentation des femmes vieillissantes. Lorsque ces procédés d'érotisation sont utilisés pour sublimer la femme vieillissante, ils deviennent paradoxalement à la fois le moyen de la sortir de l'ombre et de la représenter comme un être sexué, désirable et séducteur, et en même temps de la soumettre aux mêmes impératifs de beauté et de sensualité féminines que ceux que le regard masculin (*male gaze*⁷⁸⁴) a si longtemps imposés aux femmes. Ainsi, nous semble-t-il, les représentations hollywoodiennes du vieillir de cette période révèlent une certaine maladresse de la part d'une industrie plus habituée à déguiser ou évincer la vieillesse qu'à la montrer. Une maladresse qui cependant n'a pas constitué une entrave au succès de ces films, peut-être parce que le public s'identifiait tout autant à ces héros

⁷⁸³ Chivers, *op. cit.*

⁷⁸⁴ Mulvey, *op. cit.*

âgés extraordinaires que les films mettaient à l'honneur qu'à cette vision incertaine du vieillir que proposait Hollywood.

Au terme de la présente étude, on est tenté de jeter un bref regard sur l'évolution du « vieillir nouveau » hollywoodien depuis 2010. Force est de constater, presque une décennie plus tard, que les principaux acteurs (au sens large du terme, non-réservé à la profession de comédien) du « vieillir nouveau » hollywoodien des débuts sont encore actifs et ont bénéficié d'une revitalisation de leur carrière. A l'heure où nous écrivons ces lignes au début de l'année 2018, le héros âgé est plus que jamais mis à l'honneur par l'industrie hollywoodienne, qui a depuis confirmé le potentiel commercial de ces histoires de « nouveaux vieux ». Sylvester Stallone profite toujours du succès qu'a généré sa résurrection du personnage de Rocky en 2006 et va réapparaître sous les traits du boxeur à l'âge de 72 ans dans *Creed II* (Steven Caple Jr.), dont la sortie est prévue fin 2018. Il a également annoncé sur les réseaux sociaux qu'il envisageait de rassembler, pour la quatrième fois, le groupe de stars de films d'action dont plusieurs étaient de la même génération que Stallone, qui avait porté la trilogie *The Expendables*⁷⁸⁵. Harrison Ford, quant à lui, a revêtu les costumes de Han Solo et Rick Deckard, deux de ses personnages fétiches qu'il avait incarnés dans les années 1970 et 1980 dans *Star Wars* et *Blade Runner*. Et à l'âge de 76 ans, il s'appête à remettre, pour la quatrième fois, le chapeau d'Indiana Jones⁷⁸⁶.

Meryl Streep n'a cessé d'être prolifique depuis les années 2000 et a acquis une sorte d'aura qui lui permet de se voir offrir des rôles des plus variés. Lors de leur monologue d'ouverture des *Golden Globes*, les actrices Tina Fey et Amy Poehler se sont

⁷⁸⁵ Sylvester Stallone n'a cessé d'être prolifique depuis la sortie de *Rocky Balboa* en 2006. L'un de ses succès les plus significatifs fut le film d'action *The Expendables* (Sylvester Stallone) sorti en 2010. Il fut suivi de *The Expendables II* (Simon West, 2012) et *The Expendables III* (Patrick Hughes, 2014). Il a aussi participé à plusieurs films reposant sur un duo de personnages vieillissants comme *Grudge Match* (Peter Segal) où il partage l'affiche avec Robert De Niro et *Escape Plan* (Mikael Häfström) où il collabore avec Arnold Schwarzenegger, tous deux sortis en 2013. Enfin, il reprit le rôle de Rocky Balboa en 2015 dans le *spin-off* réalisé par Ryan Coogler intitulé *Creed*, qui sera suivi de *Creed II* (Steven Caple Jr.) dont on annonce la sortie pour la fin 2018.

⁷⁸⁶ Il interpréta Han Solo dans la première trilogie créée par George Lucas : *Star Wars* (1977, 1980, 1983) et reprit ce rôle en 2015 dans *Star Wars : The Force Awakens* (J. J. Abrams). Dans *Blade Runner* (Ridley Scott), sorti en 1982, Ford campait le héros Rick Deckard. Il interprète le même personnage dans *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017). On annonce la sortie du quatrième volet d'*Indiana Jones* réalisé par Steven Spielberg pour l'année 2020.

permis ce trait d'humour : « Meryl Streep a été si brillante dans *August Osage County*. Elle prouve ainsi qu'il y a toujours de superbes rôles à Hollywood pour... les Meryl Streeps de plus de 60 ans »⁷⁸⁷. Diane Keaton a été tout aussi active depuis 2010. La sortie du dernier film où elle figure est prévue pour juin 2018. Elle y partage la vedette avec Jane Fonda, Candice Bergen et Mary Steenburgen. Le film, intitulé *The Book Club* (Bill Holderman), accompagne quatre amies, toutes des femmes d'un certain âge, dans leur découverte du roman à succès *50 Shades of Grey*⁷⁸⁸ et met en lumière la manière dont cette lecture change leur perception de leur propre sexualité.

Devenue l'héroïne typique des comédies romantiques centrées sur des personnages vieillissants, Diane Keaton tomba amoureuse plusieurs fois à l'écran, de Michael Douglas dans *And So it Goes* (Rob Reiner, 2014) ou encore de Brendan Gleeson dans *Hampstead* (Joel Hopkins, 2017). Il n'est plus rare non plus de voir un couple vieillissant porter un film hollywoodien. Morgan Freeman et Diane Keaton ont incarné dans *5 Flights Up* (Richard Loncraine, 2015) un couple vivant à Brooklyn et que les personnes de leur entourage préféreraient voir déménager dans un immeuble et un quartier plus adapté à leur âge. Il se rendront compte que ce choix leur appartient entièrement et refuseront de quitter leur chez eux. Jane Fonda et Robert Redford sont réunis pour la quatrième fois à l'écran en 2018 dans le film *Our Souls at Night* (Ritesh Batra, 2017) dans lequel leurs personnages, vieux et esseulés, sont à la recherche de contacts humains qu'ils décident finalement de se procurer l'un l'autre. Un couple formé d'Helen Mirren et de Donald Sutherland se lance dans une énième aventure à bord d'un camping-car appelé *The Leisure Seeker* et qui donne son titre au film, pour visiter la maison d'Hemingway⁷⁸⁹. Le personnage de Sutherland souffre de démence à un stade avancé et le film explore les difficultés que les deux personnages éprouvent à se reconnaître au quotidien sans pour autant cesser de s'aimer. Ce film marque un retour sur les écrans américains de maladies mentales associées à l'avancée en âge. Car mis à part le film *Still Alice* (Richard Glatzer et Wash Westmoreland), sorti en 2014, qui raconte l'histoire d'une

⁷⁸⁷ La remarque de Tina Fey et Amy Poehler sur Meryl Streep et sa carrière prolifique lors des *Golden Globes* de 2014 : « Meryl Streep, so brilliant in *August Osage County*, proving that there are still great parts in Hollywood for Meryl Streeps over 60 ».

⁷⁸⁸ E. L. James, *50 Shades of Grey* (New York (NY) : Vintage Books, 2011).

⁷⁸⁹ *The Leisure Seeker* (Ella Spencer, 2017).

quinquagénaire atteinte de la maladie d'Alzheimer et de rares allusions à la démence disséminées dans quelques films tels que *Rise of the Planet of the Apes*⁷⁹⁰, les représentations cinématographiques de la démence dans le grand âge s'étaient faites plus rares encore que dans la décennie qui nous intéresse dans notre thèse⁷⁹¹.

Morgan Freeman, c'est important de le souligner, reste l'ambassadeur de la communauté afro-américaine vieillissante dans l'univers hollywoodien. Toujours un habitué des rôles secondaires⁷⁹², il a cependant figuré dans bon nombre de films d'action comiques portés par un groupe de personnages âgés, comme par exemple *Red* (Robert Schwentke, 2010), *Last Vegas* (Jon Turteltaub, 2013), *Just Getting Started* (Ron Shelton, 2017) ou enfin *Going in Style* (Zach Braff, 2017). Il serait trop long de citer tous les films qui, depuis 2010, ont tiré profit de cet engouement pour le « vieillir nouveau » pour continuer d'offrir de nouveaux portraits du vieux et de nouvelles histoires sur la vieillesse. Mais on ne peut négliger de citer l'exemple de Clint Eastwood. Alors qu'il fait encore la promotion du dernier film qu'il a réalisé, *The 15 : 17 to Paris*, on annonce au début de l'année 2018 qu'Eastwood aurait déjà prévu de mener un nouveau projet. *The Mule*, tel est le titre provisoire de ce projet, racontera l'histoire d'un passeur de drogue nonagénaire. Eastwood prévoit non seulement de réaliser le film, mais encore d'y incarner le héros.

Après avoir évité longtemps de s'observer dans le miroir hollywoodien, l'Amérique vieillissante fut finalement forcée de faire face à son reflet dans les années 2000. En introduction de notre thèse, nous avons comparé cette Amérique à une femme vieillissante qui, avec l'âge, entretenait une relation de plus en plus difficile avec son miroir. Pour s'assurer de ne contempler qu'une version acceptable de son visage qui vieillit, la femme change son regard. De même, l'image qu'offre le cinéma populaire américain du vieillir est celle que l'Amérique considère comme *présentable*. Notre étude

⁷⁹⁰ *Rise of the Planet of the Apes* (Rupert Wyatt, 2011).

⁷⁹¹ Le seul film de notre corpus traitant explicitement du problème est *The Notebook* (Nick Cassavetes, 2004). Nous avons cité plusieurs autres films qui évoquaient les problèmes de santé mentale comme *Away from Her* (Sarah Polley, 2006), *Iris* (Richard Eyre, 2001), *The Savages* (Tamara Jenkins, 2007), ou *Aurora Borealis* (James Burke, 2005). Cependant ce sont des films non-américains et appartenant majoritairement au cinéma indépendant.

⁷⁹² Notons qu'en 2012, Rob Reiner lui avait offert un premier rôle dans une comédie dramatique intitulée *The Magic of Belle Isle*. Cependant le film fut un échec commercial.

s'est efforcée de mettre en lumière la manière dont cette Amérique inquiète à l'idée de se voir trop révélée dans ce miroir s'est volontiers laissé duper par quelques jeux de lumières et autres effets spéciaux. Pour créer un reflet acceptable, certaines choses ont dû être lissées ou floutées, d'autres encore tout simplement effacées. Le reflet qu'offre Hollywood de l'Amérique vieillissante est loin d'être fidèle à la réalité. Cependant, aussi trompeur soit-il, il aura au moins eu le mérite de lui donner l'envie de se regarder vieillir plus souvent.

ANNEXE

Profil de la population âgée américaine dans les années 2000

Les Américains âgés de 65 ans et plus forment une population nombreuse et d'une grande diversité. Dans son ensemble, la population âgée américaine (65 ans et plus⁷⁹³) représentait 12,4% de la population totale états-unienne en 2000 et 12,9% à la fin de la décennie, en 2009. Elle comptait alors 39,6 millions d'individus, soit environ 4,3 millions de plus qu'une décennie auparavant en 1999, une augmentation significative de ses effectifs qui équivaut à 12,5%⁷⁹⁴. La population féminine représentait une part importante de la population âgée totale : sur les 39,6 millions de personnes âgées, 22,7 millions étaient des femmes contre 16,8 millions d'hommes. Cet écart important s'explique en grande partie par le fait que l'espérance de vie masculine est inférieure à celle des femmes. Il faut souligner également la diversité raciale et ethnique qui caractérisait la population âgée américaine au début du XXI^e siècle. En 2009 toujours, la catégorie des 65 ans et plus comptait 19,9% d'Américains appartenant à des minorités ethniques. Le groupe le plus important était composé des Afro-américains, qui représentaient 8,3% de la population âgée totale, suivis de près par les Américains d'origine hispanique dont la proportion s'élevait à 7% de la population âgée totale. Enfin, la population âgée restante se divisait entre les Américains asiatiques ou provenant des îles du Pacifique (3,4%) et les Amérindiens (moins de 1%)⁷⁹⁵.

L'augmentation de la population âgée durant la décennie était en grande partie liée à l'augmentation de l'espérance de vie états-unienne et ce en dépit du fait que le pays était (et est toujours à ce jour) bien loin de figurer parmi les mieux classés au rang mondial. En 2000, l'espérance de vie à la naissance s'élevait aux Etats-Unis à 76,8 ans (deux sexes confondus), 74,1 ans pour les hommes, contre 79,3 ans pour les femmes. A la fin des années 2000, elle avait augmenté d'environ 1,7 ans, s'élevant en 2009 à 78,5 ans

⁷⁹³ Les recenseurs américains placent l'âge de référence à partir duquel un Américain est considéré comme faisant partie de la population âgée à 65 ans.

⁷⁹⁴ Administration on Aging (U.S. Department of Health and Human Services), *A Profile of Older Americans* (2010) : 1.

⁷⁹⁵ Administration on Aging, *op. cit.*, 6.

pour les deux sexes, 76 ans pour les hommes, et 80,9 ans pour les femmes. Au début comme à la fin de la décennie, ce niveau d'espérance de vie à la naissance était nettement inférieur à celui de bon nombre d'autres pays développés. A la première place mondiale on trouvait le Japon qui affichait par exemple une espérance de vie de 81,1 ans en 2000, et de 82,9 ans en 2009, soit 4 années minimum de plus que l'espérance de vie états-unienne pour les mêmes années. L'écart le plus significatif est celui qui sépare l'espérance de vie à la naissance d'une Américaine et d'une Japonaise en 2009. En effet, la dernière pouvait espérer vivre 5,5 ans de plus que sa congénère états-unienne⁷⁹⁶. Plusieurs pays d'Europe sont aussi parmi les mieux classés en matière d'espérance de vie. Ainsi l'espérance de vie en France, en Suisse et en Italie s'élevait respectivement à 79 ans, 79,7 ans et 79,8 ans en 2000 (contre 76,8 aux Etats-Unis), et progressa durant la décennie pour passer, en 2009, la barre des 80 ans dans les trois pays : 81,4 ans pour la France, 82,2 ans pour la Suisse et 81,6 ans pour l'Italie (contre 78,5 aux Etats-Unis)⁷⁹⁷. Le niveau de l'espérance de vie dans la vieillesse⁷⁹⁸ était également bien inférieur aux Etats-Unis qu'il ne l'était dans d'autres pays développés, nous y reviendrons sous peu.

La différence du niveau d'espérance de vie entre les sexes est un phénomène global. Aux Etats-Unis, cependant, on observe aussi un autre type d'inégalité, qui a trait cette-fois à l'appartenance à la catégorie raciale et/ou ethnique. Les disparités les plus parlantes émergent dès lors que l'on compare les niveaux d'espérance de vie de la population blanche et celui des Afro-américains. En 2000, par exemple, 5,5 années séparent l'espérance de vie à la naissance de la population blanche (77,3 ans) de celle des Afro-américains (71,8 ans). Cette différence se creuse encore si l'on se penche plus précisément sur l'espérance de vie masculine. A la naissance, un Américain blanc pouvait espérer vivre en moyenne 74,7 ans, contre seulement 68,2 ans pour un Américain noir (un écart de 6,5 ans)⁷⁹⁹. Ces disparités sont le reflet des inégalités socioéconomiques entre

⁷⁹⁶ L'espérance de vie à la naissance d'une Japonaise en 2009 s'élevait à 86,4 ans. OCDE (2018), *Espérance de vie à 65 ans* (indicateur). doi: 10.1787/da7ad49f-fr (Consulté le 26 mars 2018)

⁷⁹⁷ OCDE, *op. cit.*

⁷⁹⁸ L'espérance de vie dans la vieillesse correspond au nombre d'années de vie « supplémentaires » qu'un individu peut espérer vivre à partir d'un âge avancé donné.

⁷⁹⁹ U.S. Department of Health and Human Services, *Health, United States, 2016* (mai 2017) : 116 – 117. (Tableau 15 : « Life expectancy at Birth, at age 65, and at age 75, by Sex, Race and Hispanic Origin : U.S. 19000-2015 »).

les deux groupes démographiques. Un niveau d'éducation et des revenus généralement moins élevés, des difficultés d'accès aux soins de santé, sont autant de facteurs qui défavorisent, sur le plan de l'espérance de vie, la population noire américaine. Cependant, notons aussi que l'espérance de vie à la naissance des Afro-américains a augmenté de manière bien plus significative en l'espace d'une décennie que celle de la population blanche. En effet, l'espérance de vie des noirs est passée de 71,8 ans en 2000, à 75,1 ans en 2010, soit un gain de 3,3 ans contre seulement 1,6 ans pour les Américains blancs. Ce grand écart qui séparait le niveau d'espérance de vie des deux groupes au début de la décennie a donc diminué quelque peu pour finalement s'élever à 3,8 années de différence en 2010 (contre 5,5 ans en 2000).

De manière générale, la situation économique de la population âgée américaine n'a cessé de s'améliorer depuis les années 1950, mais même à la fin des années 2000 les 65 ans et plus restaient tout de même l'un des groupes les moins favorisés sur le plan économique aux Etats-Unis. On observe par exemple une baisse significative du revenu médian par ménage pour les 65

Age of Householder	Nber of families total (1000)	Median Income (\$)
Under 65 years	5272	63 476
15 to 24 years old	3 405	29 893
25 to 34 years old	13 102	50 312
35 to 44 years old	17 067	65 196
45 to 54 years old	18 176	75 707
55 to 64 years old	13 711	71 650
65 years old and over	13 405	43 702
65 to 74 years	8 074	50 227
75 years and over	5 331	37 347

ans et plus, par rapport aux autres catégories d'âge. Alors que les moins de 65 ans ont un revenu médian annuel de 63 476\$, le revenu médian des ménages de 65 ans et plus

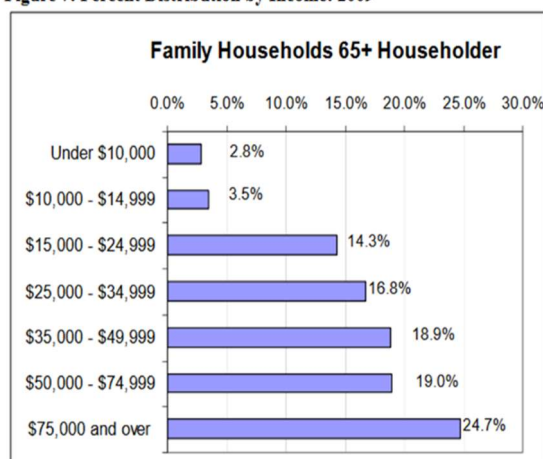
Revenu médian par ménage et par classe d'âge (Etats-Unis – 2009)⁸⁰⁰

⁸⁰⁰ Les données sont tirées du *Statistical Abstract of the United States: 2012*, Section 13. Income, Expenditures, Poverty, and Wealth. (Tableau 698 : « Money Income of Families -- Distribution by Family Characteristics and Income Level: 2009 »). U.S. Census Bureau, *Statistical Abstract of the United States : 2012*, (Washington D.C. : U.S. Department of Commerce, 2012). Ces données sont accessibles à l'adresse suivante : <https://www.census.gov/library/publications/2011/compendia/statab/131ed/income-expenditures-poverty-wealth.html>

s'élève quant à lui à 43 702\$. La seule catégorie d'âge qui lui soit inférieure sur le plan du revenu médian des ménages est celles des 15 à 24 ans.

Afin de montrer comment la population âgée américaine se répartissait économiquement à la fin des années 2000, nous avons pris en compte les revenus des ménages dits « âgés », c'est-à-dire des ménages tenus par une personnes de 65 ans ou plus. On pourrait diviser ces ménages en quatre grands groupes selon leurs revenus annuels. Ainsi, le premier groupe se compose des ménages gagnant moins de 15 000\$ par an. Ces ménages vivaient sous le seuil de pauvreté⁸⁰¹ ou à peine au-dessus. Ils représentaient, en 2009, 6,3% des ménages âgés. Le groupe suivant est constitué des ménages modestes dont les revenus s'échelonnaient entre 15 000\$ et 24 999\$. La proportion de ces ménages modestes s'élevait à 14,3%. Ensuite, les ménages que l'on pourrait considérer comme appartenant à la classe moyenne sont ceux dont les revenus

Figure 7: Percent Distribution by Income: 2009



\$43,702 median for 13.0 million family households 65+

Tableau 2 : Répartition de la population âgée de 65 et plus par revenu médian des ménages. (Tiré du rapport publié par l'Administration of Aging, 2010).

médian annuel des 65 ans et plus (par personne) s'élevait, en 2009, à 19 167\$. Ce même rapport mettait aussi en évidence les inégalités de revenus entre hommes et femmes : le

annuels étaient compris entre 25 000\$ et 50 000\$. Ils forment un troisième groupe proportionnellement important, puisque ces ménages représentaient 35,7% du total des ménages âgés de 65 ans et plus. Enfin, ce sont les ménages aisés (gagnant plus de 50 000\$ par an) qui forment le groupe le plus nombreux, constituant pas moins de 43,7% du total des ménages âgés. Par ailleurs, d'après un rapport publié en 2010 par l'Administration of Aging, le revenu

⁸⁰¹ Les recenseurs américains répartissent la population américaine selon deux seuils de pauvreté distincts : un est attribué à la population des moins de 65 ans (pour un ménage de deux personnes, en 2009 : 14 366\$) et un autre attribué spécifiquement à la population des 65 ans et plus (12 968\$). Pour notre répartition des Américains âgés selon le seuil de pauvreté, nous avons choisi de prendre en compte le seuil de pauvreté moyen (calculé à partir du seuil de la population des moins de 65 ans et celui des 65 ans et plus). Cette moyenne amène le seuil de pauvreté d'un ménage de deux personnes à 13 991\$.

revenu médian des femmes âgées cette même année (15 282\$) était largement inférieur à celui des hommes de la même catégorie d'âge (25 877\$)⁸⁰².

Nous venons d'esquisser à gros traits la situation des personnes âgées aux Etats-Unis entre 2000 et 2010. Il convient cependant de nuancer quelque peu ce tableau en apportant quelques précisions qui nous permettront de caractériser de manière plus spécifique la population âgée américaine au début XXI^e siècle. A cet égard, il est utile, par exemple, de nous pencher sur le niveau d'espérance de vie *dans la vieillesse*, plus pertinent pour notre sujet que celui, plus général, de l'espérance de vie à la naissance (qui prend en compte, par exemple, le taux de mortalité infantile)⁸⁰³. On observe des gains d'espérance de vie dans les âges avancés. En 2000, l'espérance de vie à l'âge de 65 ans s'élevait à 17,6 ans, contre 19,1 ans en 2010⁸⁰⁴. Les inégalités en matière d'espérance de vie, dans l'âge avancé comme à la naissance jouent en faveur de la population féminine. En 2009, celle-ci bénéficie, par rapport à population âgée masculine, de 2,6 années d'espérance de vie en plus à partir de 65 ans⁸⁰⁵. On compte donc environ 135 femmes pour 100 hommes⁸⁰⁶. Des inégalités similaires à celles que l'on avait notées concernant l'espérance de vie à la naissance entre la population blanche américaine et la population noire existent aussi sur le plan de l'espérance de vie à 65 ans. Rappelons qu'à la fin de la décennie, les Afro-américains bénéficiaient d'une espérance de vie à la naissance s'élevant à 3,8 ans de moins que celle des blancs. Parallèlement, à 65 ans, l'espérance de vie des Afro-américains s'élève à seulement 17,8 ans contre 19,2 ans pour la population blanche. Cependant, cet écart diminue à mesure que sont prises en compte des classes d'âge plus avancées. Un phénomène intéressant se produit d'ailleurs à partir de 85 ans passés, où

⁸⁰² Administration of Aging, *op. cit.*, 10. (« Figure 7 : Percent Distribution by Income : 2009 »).

⁸⁰³ L'espérance de vie à l'âge de 65 ans correspond au nombre d'années de vie supplémentaires que peut espérer vivre un individu.

⁸⁰⁴ U.S. Department of Health and Human Services, *op. cit.*

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ Elizabeth W. Markson et Peter J. Stein, *Social Gerontology, Issues and Prospects* (San Diego (CA) : Bridgepoint Education, Inc., 2012) : 37.

l'écart entre l'espérance de vie des Américains blancs et des Américains noirs s'inverse au profit de la population afro-américaine⁸⁰⁷.

A la diversité raciale et ethnique de la population âgée états-unienne s'ajoutent de nombreuses différences sur le plan des conditions de vie. La situation familiale des Américains âgés, par exemple, varie grandement selon le sexe et l'âge. Il est utile de diviser les 65 ans et plus en trois catégories d'âge : les « jeunes-vieux », de 65 à 74 ans, les « vieux », de 75 à 84 ans et les « vieux-vieux »⁸⁰⁸, ceux de plus de 85 ans. En observant les différentes configurations familiales de la première catégorie d'âge, on note déjà des différences significatives entre les sexes. La part des hommes mariés s'élève à 76,4% contre seulement 51,6% de femmes mariées. Parallèlement, alors que seulement 6,4% des hommes sont veufs, dans la même catégorie d'âge ce sont 23,9% de femmes qui sont déclarées veuves. Ces disparités s'accroissent plus encore dans les catégories suivantes. Alors que parmi les « vieux » âgés de 75 à 84 ans la part des hommes mariés reste supérieure à 70%, celle des femmes mariées, quant à elle, est devenue inférieure à 40%. En ce qui concerne le veuvage, il est intéressant de se pencher sur la catégorie des « vieux-vieux » où les proportions sont inversées : alors que la part des hommes veufs de 85 ans et plus ne dépasse pas les 35%, les veuves, en revanche, représentent plus de 70% des femmes dans cette même catégorie⁸⁰⁹.

Ces résultats inégaux reflètent aussi des conditions de logement différentes. La proportion d'Américains âgés de 65 ans et plus qui vivent en maison de retraite est relativement faible, s'élevant, en 2009, à seulement 4,1% de la population âgée totale. Bien que cette proportion augmente dans la catégorie des 85 ans et plus, où les résidents

⁸⁰⁷ L'espérance de vie des Afro-américains dépasse celle des blancs à partir de l'âge de 80 ans pour les hommes et à partir de 85 ans pour les femmes. On attribue généralement ce phénomène au fait que les Afro-américains, un certain âge passé, sont devenus des « survivants ». Ayant survécu à une vie marquée par différentes épreuves – économiques, physiques, personnelles – liées au désavantage socio-économique auquel les prédispose la société américaine, les noirs américains âgés seraient plus résistants, et donc plus à même de vivre une longue vieillesse. Markson et Stein, *op. cit.*, 38.

⁸⁰⁸ Nous nous inspirons ici du vocabulaire anglais utilisés par de nombreux gérontologues pour diviser la classe des personnes âgées en deux, parfois trois catégories : « *Young-old* », « *middle-old* », « *old-old* ». Pour une brève explication de la sous-division de la population âgée, voir : David Haber, *Health Promotion and Aging: Practical Applications for Health Professionals* (New York (NY) : Springer Publishing Company, Inc., 2003) : 364.

⁸⁰⁹ Markson et Stein, *op. cit.*, 45. (Tableau 2.2 : « Marital Status of the U.S. population by Age and Sex, 2010 »).

en maison de retraite représentent environ un quart des « vieux-vieux », il n'en reste pas moins que la grande majorité des personnes âgées vivent à leur domicile personnel, plus de la moitié en couple, et environ 30% seuls. En corrélation directe avec l'augmentation, d'une catégorie d'âge à l'autre, du nombre de veuves, la proportion des femmes âgées vivant seules augmente de manière significative avec l'avancée en âge. Ainsi près de la moitié des femmes de 75 ans et plus vivaient seules en 2009. Par ailleurs, parmi les 23,1 millions de personnes âgées logeant à domicile, non moins de 80% étaient propriétaires de leur logement, contre 20% de locataires. Ces deux groupes se distinguent aussi par des inégalités économiques, les personnes âgées locataires ayant, par foyer, un revenu médian (15 744\$) qui équivaut à à peine plus de la moitié du revenu médian des foyers tenus par une personne âgée propriétaire (30 400\$)⁸¹⁰.

Il faut souligner que la population âgée, considérée dans son ensemble, n'est plus au tournant du XXI^e siècle, le groupe le plus touché par la pauvreté. La proportion d'Américains âgés vivant sous le seuil de pauvreté a baissé de manière significative et constante depuis la fin des années 1950. Et depuis le milieu des années 1970, le groupe démographique le plus susceptible d'être affecté par la pauvreté est constitué des jeunes Américains (18 ans et moins). Selon les chiffres du bureau de recensement publiés pour l'année 2007, les 65 ans et plus vivant sous le seuil de pauvreté représentent 10% de la population totale américaine, contre 18% de mineurs⁸¹¹. Si la situation économique de la population âgée américaine poursuit une évolution positive, une observation plus circonstanciée des données financières des 65 ans et plus fait émerger des résultats plus nuancés, mettant surtout en valeur de grandes inégalités au sein de ce groupe démographique.

Notons d'abord que le taux de pauvreté parmi les personnes âgées est calculé en fonction d'un seuil de pauvreté différent de celui utilisé pour le reste de la population américaine. Le seuil de pauvreté spécifique à la population des 65 ans et plus est inférieur à celui selon lequel se répartit le reste de la population. On est donc en droit de supposer que si le taux de pauvreté au sein de la population âgée était calculé sur le même indice que celui utilisé pour le reste des Américains, les résultats révéleraient une part plus

⁸¹⁰ Administration on Aging, *op. cit.*, 11.

⁸¹¹ Markson et Stein, *op. cit.*, 47 (Figure 2.4 : « Poverty Rates by Age : 1959 to 2010 »).

importante de la population âgée pauvre. D'autre part, en prenant en compte uniquement les Américains âgés vivant effectivement sous le seuil de pauvreté, ces résultats négligent la part de population âgée qui est *proche* de ce seuil de pauvreté. Il s'agit des Américains âgés qui ne vivent qu'avec 125% du revenu établi comme seuil de pauvreté, ce qui représente, en réalité, une situation financière tout aussi précaire. Enfin, les difficultés financières touchent aussi plus sévèrement les sous-groupes les plus âgés. Ainsi, si l'on se penche par exemple sur la situation économique des Américains âgés de 80 ans et plus, la proportion des personnes pauvres ou proches du seuil de pauvreté s'élève en fait à 18%⁸¹².

Deux autres facteurs ont une incidence importante sur le taux de pauvreté de certains sous-groupes démographiques de la population âgée. L'appartenance à une catégorie raciale et/ou ethnique joue un rôle important sur le plan économique et défavorise généralement les non-blancs. Dans le grand âge, ces inégalités restent visibles. En 2007, par exemple, les Afro-américains qui vivaient dans la pauvreté représentaient 17% de la population âgée pauvre, contre seulement 5% des hommes âgés blancs (non-hispaniques). Un écart important sépare aussi la proportion, parmi les Américains âgés pauvres, des hommes âgés blancs non-hispaniques et des hommes âgés d'origine hispanique, puisque ce dernier groupe représente, en 2007, 13% de la population âgée pauvre⁸¹³. Le deuxième grand facteur de pauvreté est le sexe. Aux Etats-Unis, les femmes âgées sont l'un des groupes démographiques les plus touchés par la pauvreté, surtout lorsqu'elles sont non-blanches et non mariées. Les Afro-américaines vivant sous le seuil de pauvreté représentent pas moins de 27,3% de la population pauvre féminine des 65 ans et plus. Elles sont suivies de près par les femmes âgées pauvres d'origine hispanique (20%). Les femmes âgées blanches vivant sous le seuil de pauvreté représentent, quant à elles, environ 9% de la population âgée pauvre féminine⁸¹⁴.

Si l'on s'intéresse désormais à la population non-pauvre, ces inégalités socioéconomiques persistent. A cet égard, le revenu médian des foyers tenus par une

⁸¹² Markson et Stein, *op. cit.*, 240 – 241.

⁸¹³ Federal Interagency Forum on Aging-Related Statistics, *Older Americans 2010, Key indicators of Well-being* (juillet 2010), (Tableau 7b : « Percentage of the Population, Age 65 and over, Living in Poverty, by Selected Characteristics, 2007 »).

⁸¹⁴ Federal Interagency Forum on Aging-Related Statistics, *op. cit.*

personne âgée est significatif. En 2009, le revenu médian des foyers tenus par une personne âgée blanche s'élevait à 45 400\$. Plus de 10 000\$ séparent ce revenu médian de celui des foyers tenus par une personne âgée afro-américaine (35 049\$) et l'écart est plus important encore avec les foyers tenus par une personne âgée d'origine hispanique, puisque le revenu médian de ces foyers était de 32 820\$⁸¹⁵.

La principale source de revenus des Américains âgés, considérés dans leur ensemble, provient de la *Social Security*. Cependant, de grandes inégalités existent entre les différents groupes économiques qui composent la population âgée américaine. Pour le groupe le plus pauvre des Américains âgés de 65 ans et plus, les revenus provenant d'une activité professionnelle représentent seulement 2% des revenus totaux, contre 84% provenant de la *Social*

Source de revenus	les 20% les plus fortunés	Les 20% les moins fortunés
Gains salariaux	45%	2%
Fonds de retraite privés	19%	3%
Liquidités	16%	2%
Social Security	17%	84%
Aides publiques	moins de 1%	7%
Autres	3%	2%

Tableau 3 : Sources de revenus pour la population des 65 ans et plus (répartie en deux groupes).

Security. Les aides sociales publiques (telles que le SSI, le *Supplemental Security Income*) représentent quant à elles 7% de leurs revenus totaux. A l'opposé du spectre économique, le groupe le plus riche des Américains appartenant à la même catégorie d'âge déclare des revenus provenant de sources diverses (voir tableau 2⁸¹⁶). 45% de leurs revenus totaux proviennent de gains salariaux, auxquels s'ajoutent en plus des revenus provenant de fonds de retraites divers ainsi que de leurs possessions personnelles (ces deux types de revenus supplémentaires, pratiquement inexistantes pour le groupe des plus pauvres, représentent respectivement 19 et 16% de leurs revenus totaux). Enfin, la *Social Security* représente 17% de leurs revenus totaux. Dans le cas des Américains âgés les plus pauvres, la *Social Security* reste donc la source de revenu la plus importante.

Depuis le milieu des années 1990, la participation active des personnes âgées états-uniennes n'a cessé d'augmenter. En 2008, 36% des hommes âgés de 65 à 69 ans étaient considérés actifs. Parmi les hommes de 70 ans et plus, la proportion des actifs baisse, bien qu'elle reste assez élevée puisque non moins de 15% d'entre eux sont

⁸¹⁵Administration on Aging, *op. cit.*, 10.

⁸¹⁶Markson et Stein, *op. cit.*, 239.

considérés actifs. La proportion des femmes actives dans le grand âge est moindre mais a connu une évolution similaire depuis la seconde moitié des années 1990. En 2008, 26% des femmes âgées de 65 à 69 ans et environ 7% des femmes de 70 ans et plus sont considérées comme actives⁸¹⁷. Si les Américains âgés de 75 ans et plus sont peu nombreux à travailler, on note cependant une augmentation significative de la proportion des femmes actives appartenant à cette catégorie d'âge. De 1995 à 2009, leur pourcentage a doublé, passant de 3% en 1995 à 6% en 2009.

Divers facteurs peuvent favoriser la continuation d'une activité professionnelle dans le grand âge. La « grande récession » des années 2000 a incité plus d'Américains âgés à trouver un emploi. Cependant, on note que les catégories raciales et ethniques les moins favorisées sur le plan économique ne sont pas celles au sein desquelles la proportion des actifs est la plus élevée. Ceci est particulièrement significatif lorsque l'on compare la part des actifs blancs et celle des actifs noirs : alors que 38% des hommes blancs âgés de 65 à 69 ans sont encore actifs, parmi les hommes noirs du même âge les actifs ne représentent que 27%. Cette tendance persiste dans les âges plus avancés⁸¹⁸. En outre, la part des actifs dans le grand âge dépend de manière significative du niveau d'éducation des personnes âgées. La part de la population âgée ayant bénéficié d'une éducation supérieure est la plus susceptible d'être professionnellement active dans la vieillesse⁸¹⁹. Parmi les raisons qui peuvent expliquer ce faible taux de représentation des plus pauvres dans la force active des 65 ans et plus, on pourrait citer par exemple les problèmes de santé dus à la pénibilité du travail ou à des conditions de travail difficiles (et qui touchent en majorité les Noirs américains et les Hispaniques) et des discriminations plus sévères envers les travailleurs âgés dans le secteur ouvrier. Enfin, la situation familiale est un autre facteur qu'il est important de prendre en compte, surtout pour expliquer l'augmentation de la participation active des femmes âgées. Les femmes séparées d'un conjoint ou divorcées sont plus susceptibles de se trouver dans une situation financière instable dans le grand âge que celles qui sont mariées, veuves, ou qui,

⁸¹⁷ Federal Interagency Forum on Aging-Related Statistics, *op. cit.*, 18 – 19.

⁸¹⁸ Markson et Stein, *op. cit.*, 205 – 206.

⁸¹⁹ Anne Shattuck, *Older Americans Working More, Retiring Less, National Issue Brief No. 16*, (Durham (NH) : Carsey Institute, University of New Hampshire, 2010) : 2.

au contraire, n'ont jamais été mariées. Elles restent ainsi engagées bien plus longtemps dans une activité professionnelle⁸²⁰.

Dans les années 2000, le moment de la retraite devient de plus en plus compatible avec un engagement dans une activité professionnelle, que ce soit sous forme de retraite graduelle (« *phased retirement* »), d'emplois de transition (« *bridge jobs* »), ou d'une activité professionnelle post-retraite (« *post-retirement job* »). S'assurer une certaine sécurité financière, telle est la raison principale pour laquelle les Américains âgés de 65 ans et plus poursuivent une activité professionnelle rémunérée. Selon une étude parue en 2010, 53% des Américains engagés dans une activité professionnelle après avoir atteint l'âge officiel de la retraite déclaraient être motivés par des raisons financières, surtout en prévision de leur retraite effective en continuant. Un moyen de continuer à cotiser pour un régime de retraite privé et en évitant de puiser trop tôt dans leurs économies. Pour 18% des actifs âgés, en revanche, continuer à travailler dans le grand âge est de l'ordre de la nécessité, les revenus provenant d'autres sources n'étant pas suffisants. Cependant, cette étude met également en évidence d'autres raisons de poursuivre une activité professionnelle à l'âge de la retraite. Une part importante des travailleurs à la retraite se dit vouloir éviter l'ennui (31%). D'autres insistent sur le fait de vouloir se sentir productifs et utiles (18%). D'autres encore soulignent les effets bénéfiques du travail sur la santé ou sur les relations interpersonnelles⁸²¹.

⁸²⁰ Markson et Stein, *op. cit.*, 206.

⁸²¹ Melissa Brown, Kerstin Aumann, Marcie Pitt-Catsouphes, Ellen Galinski, James T. Bond, (Families and Work Institute), *Working in Retirement : A 21st Century Phenomenon*, (juillet 2010), cité dans Markson et Stein, *op. cit.*, 214.

FILMOGRAPHIE

Filmographie – personnages secondaires âgés (partie 1)

2012 (Roland Emmerich, 2009)
American Wedding (Jesse Byron Dylan, 2003)
Amityville Horror (The) (Andrew Douglas, 2005)
Anchorman : The Legend of Ron Burgundy (Adam McKay, 2004)
Atlantis the Lost Empire (Gary Trousdale et Kirk Wise, 2001)
Batman Begins (Christopher Nolan, 2005)
Behind Enemy Lines (John Moore, 2001)
Bewitched (Nora Ephron, 2005)
Big Fish (Tim Burton, 2003)
Big Momma's House (Raja Gosnell, 2000)
Big Momma's House II (John Whitesell, 2006)
Blade II (Guillermo del Toro, 2002)
Bride Wars (Gary Winick, 2009)
Changing Lanes (Roger Mitchell, 2002)
Count of Monte Cristo (The) (Kevin Reynolds, 2002)
Dark Knight (The) (Christopher Nolan, 2008)
Date Movie (Jason Friedberg et Aaron Seltzer, 2006)
Departed (The) (Martin Scorsese, 2006)
Diary of a Mad Black Woman (Tyler Perry, 2005)
Dodgeball, a True Underdog Story (Rawson Marshall Thurber, 2004)
Dukes of Hazard (The) (Jay Chandrasekhar, 2005)
Eagle Eye (D. J. Caruso, 2008)
Elf (Jon Favreau, 2002)
Family Man (The) (Brett Ratner, 2000)
Family Stone (The) (Thomas Bezucha, 2005)
Fool's Gold (Andy Tennant, 2008)
Four Brothers (John Singleton, 2005)
Four Christmases (Seth Gordon, 2008)
G.I. Joe : The Rise of the Cobra (Stephen Sommers, 2009)
Get Smart (Peter Segal, 2008)

Ghost Rider (Mark Steven Johnson, 2007)
Gladiator (Ridley Scott, 2000)
Gone in Sixty Seconds (Dominic Sena, 2000)
Hairspray (Adam Shankman, 2007)
Hanging Up (Diane Keaton, 2000)
Hangover (The) (Todd Phillips, 2009)
Harry Potter and the Chamber of Secrets (Chris Columbus, 2002)
Harry Potter and the Goblet of Fire (Mike Newell, 2005)
Harry Potter and the Half-Blood Prince (David Yates, 2009)
Harry Potter and the Order of the Phoenix (David Yates, 2007)
Harry Potter and the Philosopher's Stone (Chris Columbus, 2001)
Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (Alfonso Cuarón, 2004)
Hellboy (Guillermo del Toro, 2004)
Hellboy II, The Golden Army (Guillermo del Toro, 2008)
Hidalgo (Joe Johnston, 2004)
Holiday (The) (Nancy Meyers, 2006)
How to Lose a Guy in 10 Days (Donald Petrie, 2003)
I, Robot (Alex Proyas, 2004)
Iron Man (Jon Favreau, 2008)
Italian Job (The) (F. Gary Gray, 2003)
Keepin the Faith (Edward Norton, 2000)
Kicking and Screaming (Jesse Dylan, 2005)
Lara Croft : Tomb Raider (Simon West, 2001)
Legally Blond II (Charles Herman-Wurmfeld, 2003)
Little Miss Sunshine (Jonathan Dayton et Valerie Faris, 2006)
Little Nicky (Steven Brill, 2000)
Longest Yard (The) (Peter Segal, 2005)
Lord of the Rings : The Return of the King (The) (Peter Jackson, 2003)
Lord of the Rings : The Fellowship of the Ring (The) (Peter Jackson, 2001)
Lord of the Rings : The Two Towers (The) (Peter Jackson, 2002)
Made of Honor (Paul Weiland, 2008)
Madea Goes to Jail (Tyler Perry, 2009)
Madea's Family Reunion (Tyler Perry, 2006)
Manchurian Candidate (The) (Jonathan Demme, 2004)

Marley and Me (David Frankel, 2009)
Minority Report (Steven Spielberg, 2002)
Mummy Returns (The) (Stephen Sommers, 2001)
Must Love Dogs (Gary David Goldberg, 2005)
My Big Fat Greek Wedding (Joel Zwick, 2002)
National Treasure (John Turteltaub, 2004)
Night at the Museum (Shawn Levy, 2006)
Notebook (The) (Nick Cassavetes, 2004)
Nutty Professor (The) : The Klumps (Peter Segal, 2000)
Ocean's Thirteen (Steven Soderbergh, 2007)
Old School (Todd Phillips, 2003)
Open Range (Kevin Costner, 2003)
Paul Blart : Mall Cop (Steve Carr, 2009)
Pearl Harbor (Michael Bay, 2001)
Proposal (The) (Anne Fletcher, 2009)
Pursuit of Happyness (The) (Gabriele Muccino, 2006)
Recruit (The) (Roger Donaldson, 2003)
Replacements (The) (Howard Deutch, 2000)
Road to Perdition (The) (Sam Mendes, 2002)
Road Trip (Todd Phillips, 2000)
Rumor Has It (Rob Reiner, 2005)
Scary Movie 4 (David Zucker, 2006)
Score (The) (Frank Oz, 2001)
Spider-Man (Sam Raimi, 2002)
Spider-Man 2 (Sam Raimi, 2004)
Spider-Man 3 (Sam Raimi, 2007)
Star Trek (J. J. Abrams, 2009)
Starsky and Hutch (Todd Phillips, 2004).
Step Brothers (Adam McKay, 2008)
Superman Returns (Bryan Singer, 2006)
Sweet Home Alabama (Andy Tennant, 2002)
Traffic (Steven Soderbergh, 2000)
Training Day (Antoine Fuqua, 2001)
Transformers (Michael Bay, 2007)

Troy (Wolfgang Peterson, 2004)
Two Weeks Notice (Mark Lawrence, 2002)
Valkyrie (Bryan Singer, 2008)
Wedding Crashers (David Dobkin, 2005)
Wedding Planner (The) (Adam Shankman, 2001)
Wild Hogs (Walt Becker, 2007)
X2 : X-Men United (Bryan Singer, 2003)
X-Men (Bryan Singer, 2000)
X-Men : The Last Stand (Brett Ratner, 2006)
X-Men Origins : Wolverine (Gavin Hood, 2009)
Yes Man (Peyton Reed, 2008)
Zoolander (Ben Stiller, 2001)

Filmographie – personnages principaux âgés (parties 2 et 3)

About Schmidt (Alexander Payne, 2002)

Because I Said So (Michael Lehmann, 2007)

Bucket List (The) (Rob Reiner, 2007)

Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood (The) (Callie Khouri, 2002)

Gran Torino (Clint Eastwood, 2009)

Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (Steven Spielberg, 2008)

It's Complicated (Nancy Meyers, 2009)

Meet the Fockers (Jay Roach, 2004)

Million Dollar Baby (Clint Eastwood, 2005)

Monster-in-Law (Robert Luketic, 2005)

Rambo (Sylvester Stallone, 2008)

Rocky Balboa (Sylvester Stallone, 2006)

Something's Gotta Give (Nancy Meyers, 2003)

Space Cowboys (Clint Eastwood, 2000)

Spy Game (Tony Scott, 2001)

Up (Pete Docter, 2009)

Films cités

5 Flights Up (Richard Loncraine, 2015)
15 : 17 to Paris (Clint Eastwood, 2018)
All About Eve (Joseph L. Mankiewicz, 1950)
Along Came a Spider (Lee Tamahori, 2001)
American Pie (Paul et Chris Weitz, 1999)
American Pie 2 (J. B. Rogers, 2001)
And So it Goes (Rob Reiner, 2014)
August Osage County (John Wells, 2013)
Aurora Borealis (James Burke, 2005)
Away from Her (Sarah Polley, 2006)
Birth of a Nation (The) (David W. Griffith, 1915)
Blade Runner (Ridley Scott, 1982)
Blade Runner 2049 (Dennis Villeneuve, 2017)
Book Club (The) (Bill Holderman, 2018)
Bridges of Madison County (The) (Clint Eastwood, 1995)
Christmas Carol (A) (Robert Zemeckis, 2009)
Cop Land (James Mangold, 1997)
Creed (Ryan Coogler, 2015)
Creed II (Steven Caple Jr., sortie prévue fin 2018)
Eager for Your Kisses : Love and Sex at 95 (Liz Cane, 2005)
Easy Rider (Dennis Hopper, 1969)
Escape Plan (Mikael Håfström, 2013)
Evolution (Ivan Reitman, 2001)
Expendables (The) (Sylvester Stallone, 2010)
Expendables II (The) (Simon West, 2012)
Expendables III (The) (Patrick Hughes, 2014)
Finding Forrester (Gus Van Sant, 2000)
Getting Straight (Richard Rush, 1970).
Godfather (The) (Francis Ford Coppola ,1972)
Godfather II (The) (Francis Ford Coppola, 1974)
Going in Style (Zach Braff, 2017)
Gone With the Wind (Victor Fleming, 1939)
Good, the Bad and the Ugly (The) (Sergio Leone, 1966)

Graduate (The) (Mike Nichols, 1967)
Grudge Match (Peter Segal, 2013)
Grumpier Old Men (Howard Deutch, 1995)
Grumpy Old Men (Donald Petrie, 1993)
Hampstead (Joel Hopkins, 2017)
Hanging Up (Diane Keaton, 2000)
Hannibal (Ridley Scott, 2001)
Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1 (David Yates, 2010)
Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2 (David Yates, 2011)
High Crimes (Carl Franklin, 2002)
Indiana Jones, the Raiders of the Lost Ark (Steven Spielberg, 1981)
Iris (Richard Eyre, 2001)
Just Getting Started (Ron Shelton, 2017)
Kotch (Jack Lemmon, 1971)
Last Vegas (Jon Turteltaub, 2013)
Lawrence of Arabia (David Lean, 1962)
Leisure Seeker (The) (Ella Spencer, 2017)
Longest Yard (The) (Robert Aldrich, 1974)
Magic of Belle Isle (The) (Rob Reiner, 2012)
Magnificent Seven (The) (John Sturges, 1960)
Medium Cool (Haskell Wexler, 1969)
Misfits (The) (John Huston, 1961)
Mrs Doubtfire (Chris Columbus, 1993)
On the Waterfront (Elia Kazan, 1954)
Once upon a Time in Mexico (Roberto Rodriguez, 2003)
Our Souls at Night (Ritesh Batra, 2017)
Pink Panther (The) (Shawn Levy, 2006)
Raging Bull (Martin Scorsese, 1981)
Rambo : First Blood (Ted Kotcheff, 1982)
Rambo : First Blood, Part II (George P. Cosmatos, 1985)
Rambo III (Peter McDonald, 1988)
Red (Robert Schwentke, 2010)
Rise of the Planet of the Apes (Rupert Wyatt, 2011)
Rocky (John G. Avildsen, 1976)

Rocky II (Sylvester Stallone, 1979)
Rocky III (Sylvester Stallone, 1982)
Rocky IV (Sylvester Stallone, 1985)
Rocky V (John G. Avildsen, 1990)
Savages (The) (Tamara Jenkins, 2007)
Searching for Debra Winger (Rosanna Arquette, 2002)
Shining (The) (Stanley Kubrick, 1980)
Star Wars, Episode VII : The Force Awakens (J.J. Abrams, 2015)
Still Alice (Richard Glatzer et Wash Westmoreland, 2014)
Still Doing It : The Intimate Lives of Women over 65 (Deirdre Fishel, 2004)
Streetcar Named Desire (A) (Elia Kazan, 1951)
Sum of All Fear (The) (Phil Alden Robinson, 2002)
Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1950)
Sunshine Boys (The) (Herbert Ross, 1975) Eve
Tango & Cash (Andrei Konchalovski *et al.*, 1989)
The Strawberry Statement (Stuart Hagmann, 1970),
There's Something About Mary (Peter et Bobby Farelly, 1998)
Unforgiven (Clint Eastwood, 1992)
What Women Want (Nancy Meyers, 2000)
Wild One (The) (László Benedek, 1953)
Zabriskie Point (Michelangelo Antonioni, 1970),

BIBLIOGRAPHIE THEMATIQUE

LE VIEILLIR

Vieillesse et longévité

ADMINISTRATION ON AGING (U.S. Department of Health and Human Services), *A Profile of Older Americans* (2010).

BAGLIA, Jay. *The Viagra Ad Venture, Masculinity, the Media and the Performance of Sexual Health*. New York (NY) : Peter Lang Publishing, Inc., 2005.

BHULLAR, Khushwant S. et Basil P. HUBBARD. « Lifespan and Healthspan Extension by Resveratrol », *BBA – Molecular Basis of Disease*, Vol. 1852, No. 6, (juin 2015) : 1209 – 1218.

BINSTOCK, Robert H. et James H. SCHULZ. *Aging Nation, the Economics and Politics of Growing Older in America*. Westport (CT) : Praeger Publishers, 2006.

BLAHOUS, Charles P. II. *Reforming Social Security, for Ourselves and our Posterity*. Westport (CO) : Praeger Publishers, 2000.

BONNARD, Marc. *The Viagra Alternative, The Complete Guide to Overcome Erectile Dysfunction Naturally*. Rochester (VT) : Healing Arts Press, 1999.

BONNARD, Marc. *The Viagra Alternative, The Complete Guide to Overcome Erectile Dysfunction Naturally*. Rochester (VT) : Healing Arts Press, 1999.

BUTLER, Robert N. *The Longevity Revolution: Benefits and Challenges of Living a Long Life*. New York (NY) : Public Affairs, 2008.

CALLAHAN, Daniel. *Setting Limits, Medical Goals in an Aging Society*. New York (NY) : Simon and Schuster, 1987.

CALLAHAN, Daniel. *Setting Limits, Medical Goals in an Aging Society*. New York (NY) : Simon and Schuster, 1987.

CARADEC, Vincent. *Sociologie de la vieillesse et du vieillissement*. Paris : Armand Colin, 2015.

CENTER FOR DISEASE CONTROL AND PREVENTION, *Health, United States, 2010* (Février 2011) <<https://www.cdc.gov/nchs/data/hus/hus10.pdf>> (consulté le 05 janvier 2017).

COSTA, Dora L. *The Evolution of Retirement, An American Economic History : 1880-1990*. Chicago (IL) : The University of Chicago Press, 1998.

EASTERLIN, Richard. « The Economic Impact of Prospective Population Changes in Advanced Industrial Countries », *Journal of Gerontology*, Vol. 46, No. 6 (01 novembre, 1991) : S299 – S309.

- FEDERAL INTERAGENCY FORUM ON AGING-RELATED STATISTICS, *Older Americans 2010, Key indicators of Well-being* (juillet 2010)
- FISHER, Lawrence W. « Here's to the benefits of Red Wine, but don't Advertise them », *New York Times* (25 novembre 2006).
- HABER, David. *Health Promotion and Aging: Practical Applications for Health Professionals*. New York (NY) : Springer Publishing Company, Inc., 2003.
- KOTLIKOFF, Laurence J. et Scott BURNS. *The Coming Generational Storm, What you Need to Know about America's Economic Future*. Cambridge (MA) : The MIT Press, 2005.
- LAND, Kenneth C., Jack M. GURALNIK, Dan G. BLAZER. « Estimating Increment-Decrement Life Tables with Multiple Covariates from Panel Data : The Case of Active Life Expectancy », *Demography*, Vol. 31, No. 2, (May 1994) : 314.
- LASLETT, Peter. *The Fresh map of Life, The Emergence of the Third Age*. Cambridge (MA) Harvard University Press, 1991. (Première édition : 1989).
- LAURSEN, Eric. *The People's Pension, The Struggle to Defend Social Security since Reagan*. Oakland (CA) : AK Press, 2012.
- LYNCH, Gordon S., éd. *Sarcopenia – Age-related Muscle Wasting and Weakness, Mechanisms and Treatments*. Dordrecht : Springer, 2011.
- NAGOURNEY, Eric. « Red Wine for Robust prostates », *New York Times* (28 septembre 2004).
- NATIONAL CENTER FOR HEALTH STATISTICS, *Health, United States, 2010*, <<https://www.cdc.gov/nchs/hus/contents2010.htm>> (consulté le 05 janvier 2017).
- POLGREEN, Lydia. « Selling New York Wine as Good... And Good for You (Who Knew ?) », *New York Times* (26 août 2003).
- ROSZAK, Theodore. *America the Wise, The Longevity Revolution and the True Wealth of Nations*. Boston (MA): Houghton Mifflin Company, 1996.
- SCHULZ James H., Allan BOROWSKI et William CROWN, *The Economics of Population Aging: the "Graying" of Australia, Japan, and the United States*. New York (NY): Auburn House, 1991.
- SETTERSTEN Jr., Richard A. et Jacqueline L. ANGEL, éd. *Handbook of Sociology of Aging*. New York (NY) : Springer, 2011.
- SHATTUCK, Anne. *Older Americans Working More, Retiring Less, National Issue Brief No. 16*. Durham (NH) : Carsey Institute, University of New Hampshire, 2010.
- STEPHENS, Charles Asbury. *Immortal Life*. Norway Lake (ME) : The Laboratory, 1920.
- U.S. Census Bureau *The Baby Boom Cohort in the United States : 2012 to 2060, Population Estimates and Projections* (May 2014). <<https://www.census.gov/prod/2014pubs/p25-1141.pdf>> (consultée le 22 décembre 2017).

U.S. Census Bureau, *Statistical Abstract of the United States : 2012*
<https://www.census.gov/library/publications/2011/compendia/statab/131ed/income-expenditures-poverty-wealth.html> (consulté le 13 novembre 2017).

U.S. Census Bureau. *2014 National Population Projection Tables*
<<https://www.census.gov/data/tables/2014/demo/popproj/2014-summary-tables.html>>
(consulté le 22 décembre 2017).

U.S. Census Bureau. *Age and Sex Composition : 2010*
<<https://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-03.pdf>> (consulté le 23 décembre 2017).

U.S. Census Bureau. *Statistical Abstract of the United States* (décembre, 2002).
<<http://www.census.gov/prod/2003pubs/02statab/educ.pdf>> (consulté le 22 décembre 2017).

U.S. Census Bureau. *The Older Population : 2010*
<<https://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-09.pdf>> (consulté le 5 novembre 2017)

WADE, Nicholas. « New Hints Seen that Red Wine May Slow Aging », *New York Times* (4 juin 2008).

Gérontologie

ACHENBAUM, W. Andrew. *Crossing Frontiers, Gerontology Emerges as a Science*. New York (NY) : The Cambridge University Press, 1995.

BALTES, Margaret et Paul BALTES, éd. *Successful Aging, Perspectives from the Behavioral Sciences*. New York (NY) : Cambridge University Press, 1990.

BASS, Scott A., Francis G. CARO, Yung-Ping CHEN, *Achieving a Productive Aging Society*. Westport (CT) : Auburn House, 1993.

BENGSTON, V. L., D. GANZ, N. M. PUTNEY et M. SILVERSTEIN, éd. *Handbook of Theories of Aging*. New York (NY) : Springer, 2009.

CAVAN Ruth Shonle, Ernest W. BURGESS, Robert J. HAVIGHURST et Herbert GOLDHAMER. *Personal Adjustment in Old Age*. Chicago (Ill) : Science Research Associates, 1949.

CAVAN Ruth Shonle, Ernest W. BURGESS, Robert J. HAVIGHURST et Herbert GOLDHAMER. *Personal Adjustment in Old Age*. Chicago (Ill) : Science Research Associates, 1949.

CROWTHER, Martha, Michael W. PARKER, W. Andrew ACHENBAUM, Walter Larimore et Harold G. KOENIG. « Rowe and Kahn's Model of Successful Aging Revisited : Positive Spirituality – The Forgotten Factor », *The Gerontologist*, Vol. 42, No. 5 (octobre 2002) : 613 – 620.

GEORGE, Linda K. et Kenneth FERRARO, éd. *Handbook of Aging and the Social Sciences, 8th Edition*. London : Academic Press, 2016.

- GILLEARD, Chris et Paul HIGGS. *Ageing, Corporeality and Embodiment*. London : Anthem Press, 2014.
- GILLEARD, Christopher et Paul HIGGS. *Cultures of Ageing, Self, Citizen and the Body*. Harlow : Pearson Education Limited, 2000.
- HAVIGHURST, Robert J. « Successful Aging » *The Gerontologist*, No. 1, (1^{er} mars 1961).
- HESS, Beth B. et Elizabeth W. MARKSON, éd. *Growing Old in America*. New Brunswick (NJ) : Transaction Publishers, 1991 (4^e éd.).
- HOLSTEIN, Martha B. et Meredith MINKLER. « Self, Society, and the 'New Gerontology' », *The Gerontologist*, Vol. 43, No. 6, (1^{er} décembre 2003) : 787 – 796.
- KATZ Stephen et Toni CALASANTI. « Critical Perspectives on Successful Aging does it 'Appeal more than it Illuminates'? », *The Gerontologist*, No. spécial : « Successful Aging », (18 Avril 2014).
- KATZ, Stephen. « Active and Successful Aging, Lifestyle as a Gerontological Idea », *Recherches Sociologiques et Anthropologiques*, Vol. 44, No. 1 (2013) : 33 – 49. (Version informatisée : <<http://rsa.revues.org/910>> (mise en ligne le 20 septembre 2013 et consulté le 10 novembre 2016).
- KATZ, Stephen. « Growing Old Without Aging? Positive Aging, Anti-ageism, and Anti-aging », *Generations* (Hiver 2000-2001).
- MADDOX, G. L., éd. *The Encyclopedia of Aging*. New-York (NY) : Springer, 1995.
- MARKSON, Elizabeth W. et Peter J. STEIN. *Social Gerontology, Issues and Prospects*. San Diego (CA) : Bridgepoint Education, Inc. 2012.
- MORROW-HOWELL, Nancy, James HINTERLONG et Michael SHERRADEN. *Productive Aging : Concepts and Challenges*. Baltimore (MD) : The John Hopkins University Press, 2001.
- ROWE, John W. et Robert L. KAHN. « Human Aging: Usual and Successful », *Science*, Vol. 237, No. 4811 (10 juillet 1987).
- ROWE, John W. et Robert L. KAHN. « Successful Aging », *The Gerontologist*, Vol. 37, No. 4, (1^{er} août 1997).
- ROWE, John W. Robert L. KAHN. *Successful Aging*. New York (NY) : Random House, 1998.
- SCHULZ James H., Allan BOROWSKI et William CROWN, *The Economics of Population Aging: the "Graying" of Australia, Japan, and the United States*. New York (NY): Auburn House, 1991.
- SETTERSTEN Jr., Richard A. et Jacqueline L. ANGEL, éd. *Handbook of Sociology of Aging*. New York (NY) : Springer, 2011.

ACHENBAUM, Andrew W. et Peggy Ann KUSNERZ. *Images of Old Age in America, 1790 to the Present*. Ann Arbor (MI) : Institute of Gerontology, 1978.

COSTA, Dora L. *The Evolution of Retirement, An American Economic History : 1880-1990*. Chicago (IL) : The University of Chicago Press, 1998.

FISCHER, David Hackett. *Growing Old in America*. New York (NY) : Oxford University Press, 1978.

HABER, Carole et Brian GRATTON. *Old Age and the Search for Security*. Bloomington (IN) : Indiana University Press, 1994.

HABER, Carole. *Beyond Sixty-Five, The Dilemma of Old Age in America's Past*. New York (NY) : Cambridge University Press, 1983.

THANE, Pat, éd. *The Long History of Old Age*. London : Thames & Hudson, 2005.

Agisme

BINSTOCK, Robert H. « The Aged as Scapegoat », *The Gerontologist*, Vol. 23, No. 2 (avril 1983) : 136 – 143.

BUTLER, Robert N. « Age-ism : Another Form of Bigotry », *The Gerontologist*, Vol. 9, No. 4 (1^{er} décembre 1969) : 243 – 246.

BUTLER, Robert N. « Ageism : A Foreword », *Journal of Social Issues*, Vol. 36, No. 2, (Avril 1980) : 8 – 11.

BUTLER, Robert N. *Why Survive ? Being Old in America*. New York (NY) : Harper & Row, 1975.

BYTHEWAY, Bill. *Ageism*. Buckingham : Open University Press, 1995.

GULLETTE, Margaret Morganroth. *Aged by Culture*. Chicago (IL) : The University of Chicago Press, 2004.

GULLETTE, Margaret Morganroth. *Age-wise, Fighting the New Ageism in America*. Chicago (IL) : The University of Chicago Press, 2011.

GULLETTE, Margaret Morganroth. *Declining to Decline, Cultural Combat and the Politics of the Midlife*. Charlottesville (VA) : University of Virginia Press, 1997.

GULLETTE, Margaret Morganroth. *Ending Ageism or How Not to Shoot Old People*. New Brunswick (NJ) : Rutgers University Press, 2017.

NELSON, Todd D., éd. *Ageism : Stereotyping and Prejudice Against Older Persons*. Cambridge (MA) : MIT Press, 2004.

PALMORE, Erdman. « Ageism Comes of Age », *The Gerontologist*, Vol. 43, No. 3 (1^{er} juin 2003) : 418 – 420.

PALMORE, Erdman. *Ageism : Negative and Positive*. New York (NY) : Springer Publishing Company, 1990.

Les baby-boomers

ABRAMS, Nathan et Julie HUGHES. *Containing America, Cultural Production and Consumption in Fifties America*. Birmingham : The University of Birmingham Press, 2000.

AMINZADE, Ronald R., Jack A. GOLDSTONE, Doug MACADAM, Elizabeth J. PERRY, William H. SEWELL Jr., Sidney TARROW, Charles TILLY, éd. *Silence and Voice in the Study of Contentious Politics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

BEGALA, Paul. « The Worst Generation », *Esquire Magazine* (Avril, 2000).

BODDY, William. *Fifties Television, The Industry and its Critics*. Chicago (IL) : Illinois University Press, 1990.

BODDY, William. *Fifties Television, The Industry and its Critics*. Chicago (IL) : Illinois University Press, 1990.

BRAUNSTEIN, Peter et Michael W. DOYLE, éd. *Imagine Nation: The American Culture of the 1960s and the 1970s*. New York (NY): Routledge, 2002.

BURT, Stephen. *The Forms of Youth : Twentieth Century Poetry and Adolescence*. New York (NY) : Columbia University Press, 2007.

CALISTRO, Paddy. « Silver Belles : The Graying of the Baby Boomers Is Giving Rise to One of the Most Unexpected and Freshest Looks in Hair Color », *Los Angeles Times* (29 novembre 1987).

COGAN, Brian et Thom GENCARELLI, ed. *Baby Boomers and Popular Culture, An Inquiry into America's Most Powerful Generation*. Santa Barbara (CA): Praeger. 2015. 71.

COHEN, Robert et Reginald E., ZELNIK. *The Free Speech Movement, Reflections on Berkeley in the 1960s*. Berkeley (CA) : The University of California Press, 2002.

CRAVIT, David. *The New Old, How the Boomers are Changing Everything... Again*. Toronto : ECW Press, 2008.

CROKER, Richard. *The Boomer Century, 1946-2046 : How America's Most Influential Generation Changed Everything*. New York (NY) : Springboard Press, 2007.

DUNAR, Andrew J. *America in the Fifties*. Syracuse (NY) : Syracuse University Press, 2006.

FARBER, David, éd. *The 1960s: From Memory to History*. Chapel Hill (NC): The University of North Carolina Press 1994.

FARRELL, Chris. *Unretirement : How the Baby Boomers are changing the Way we Think about Work, Community and the Good Life*. New York (NY): Bloomsbury Press, 2014.

- FRANCK, Thomas. *The Conquest of Cool, Business Culture, Counterculture and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago (IL): The University of Chicago Press, 1997.
- FREEDMAN, Marc. *How Baby Boomers will Revolutionize Retirement and Transform America*. New York (NY) : Public Affairs, 1999.
- GIBNEY, Bruce. *A Generation of Sociopaths : How the Baby Boomers Betrayed America* (New York (NY) : Hachette Books, 2017).
- GILLON, Steve. *Boomer Nation, The Largest and Richest Generation Ever and How it Changed America*. New York (NY) : Free Press, 2004.
- GOLDSMITH, Jeff. *The Long Baby Boom, An Optimistic Vision for a Graying Generation*. Baltimore (MD) : The University of Hopkins Press, 2008.
- GREEN, Brent. *Generation Reinvention: How Boomers Today Are Changing Business, Marketing, Aging and the Future*. Bloomington (IN) : iUniverse, 2010.
- HILT, Michael L. et LIPSCHULTZ, Jeremy H. *Mass Media on Aging population, and the Baby-Boomers*. New York (NY) : Routledge, 2013.
- JONES, Landon. *Great Expectations, America and the Baby Boom Generation*. New York (NY) : Coward, McCann & Geoghegan, 1980.
- LIGHT, Paul Charles. *Baby Boomers*. New York (NY) : W.W. Norton, 1988.
- LONGMAN, Philip. « Justice Between Generations », *The Atlantic Monthly*, Vol. 255, No. 6. (juin 1985) : 73 – 81.
- LORBER, Richard et Ernest FLADELL. « The Generation Gap », *Life Magazine* (17 mai 1968).
- MARIN, Peter. « The New Narcissism », *Harper's Magazine* (October 1975).
- MELLOR, M. Joanna et Helen REHR. *Baby Boomers: Can My Eighties Be Like My Fifties?* New York (NY) : Springer Publishing Company, Inc., 2005.
- MORETTA, John Anthony. *The Hippies : A 1960s History*. Jefferson (NC) : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017.
- NYREN, Chuck. *Advertising to Baby-Boomers*. Ithaca (NY): Paramount Market Publishing, Inc., 2005.
- PEARISO, Craig J. *Radical Theatrics, Put-ons, Politics and the Sixties*. Seattle (WA) : The Washington University Press, 2014.
- PHILLIPSON, Chris. « Understanding the Baby Boom Generation: Comparative Perspectives », *International Journal of Ageing and Later Life*, Vol. 2, No. 2 (2007).
- RICE, Faye. « Wooing Aging Baby-Boomers », *Fortune Magazine*, (1^{er} février 1988).
- ROSZAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture*. Berkley (CA) : University of California Press, 1995 (1^e éd., 1968).

ROSZAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture*. Berkley (CA) : University of California Press, 1995 (1^e éd., 1968).

SIRINELLI, Jean-Francois. *Génération Sans Pareille, les Baby-Boomers de 1945 à Nos Jours*. Paris : Tallandier, 2016.

SMITH, J. Walker et Ann CLURMAN, *Rocking the Ages, The Yankelovich Report on Generational Marketing*. New York (NY) : HarperBusiness, 1997.

SPOCK, Benjamin. *The Common Sense Book of Baby and Child Care*. New York (NY) : Duell, Sloan and Pearce, 1946.

TIMBERG, Bernard M. *Television Talk, A History of the TV Talk Show*. Austin (TX) : The University of Texas Press, 2002.

WILKEN, Todd. « The Six Commandments of the Boomers », *The new Issues, Etc. Journal*, Vol. 1, No. 2. <http://www.issuesetcarchive.org/issues_site/resource/journals/v1n2wlkn.htm> (consulté le 5 juillet 2017).

WILLENS, Michele. « When Did We Get So Old? », *New York Times*, (30 août 2014).

WOLFE, Tom. « Reports on America's New Great Awakening : The ME Decade », *New York Magazine* (23 août, 1976).

Le « vieillir nouveau »

AARP. « AARP 2000 Financial Statement » (16 mars 2001) <https://assets.aarp.org/www.aarp.org/articles/aboutaarp/fin_full.pdf> (consulté le 03 juillet 2017).

AARP. *Consolidated Financial Statements Together with Report of Independent Certified Public Accountants* (31 décembre 2015 and 2014), (consulté le 01 Juillet 2017). <https://www.aarp.org/content/dam/aarp/aarp_foundation/2016pdfs/AARP%20Foundation%20Consolidated%20Financial%20Statement%2012-31-15%20FINAL.pdf>

ADAMS, Susan. « The Prophet of the Coming Aging Boom » *Forbes Magazine*, (19 octobre 2011).

CARNEY, Tim. « Wealthy AARP : One [of the] Country's Most Powerful Lobbies », *Human Events* (25 mars 2010), <<http://humanevents.com/2010/03/25/wealthy-aarp-one-countrys-most-powerful-lobbies/>> (consulté le 01 juillet 2017).

DYCHTOWALD, Ken, éd. *Healthy Aging : Challenges and Solutions*. Gaithersburg (MA) : Aspen Publishers, 1999.

DYCHTOWALD, Ken. « Remembering Maggie Kuhn, Gray Panthers Founder on the 5 Myths of Aging », *Huffpost* (The Blog), (Juillet 2012). http://www.huffingtonpost.com/ken-dychtwald/the-myths-of-aging_b_1556481.html (consulté le 7 juillet 2017).

- DYCHTWARD, Ken. *Age Power, How the 21st Century will be Ruled by the New Old*. New York (NY) : Jeremy P. Tarcher / Putnam, 1999.
- FISHEL, Deirdre et Diana HOLTZBERG. *Still Doing it : The Intimate Lives of Women over Sixty*. New York (NY): Avery, 2008.
- FONDA, Jane. *Prime Time : Making the Most of All Your Life*. New York (NY) : Random House, Inc., 2011.
- FREEDMAN, Marc. *Seniors in National and Community Service : A Report Prepared for the Commonwealth Funds Americans over 55 at Work Program*. Philadelphia (PE): Public/Private Ventures (avril 1994).
- FREEDMAN, Marc. *The Big Shift, Navigating the New Stage beyond Midlife*. New York (NY) : PublicAffairs, 2011.
- FRIEDAN, Betty. *The Fountain of Age*. New York (NY): Simon & Schuster, 1993.
- GOLSON, Barry. *Gringos in Paradise, An American Couple Builds their Retirement Dream House in a Seaside Village in Mexico*. New York (NY): Scribner, 2006.
- HOLLWICH, Matthias et BRUCE MAU DESIGN. *New Aging, How to Live Smarter Now to Live Better Forever*. New York (NY) : Penguin Books, 2016.
- KINDLEY, Gary G. *Growing Old without Fear, the Nine Qualities of Successful Aging*. Mustang (OK) : Tate Publishing and Enterprises, 2010.
- KOWNACKI, Richard. *Do not Go Gentle : Successful Aging for Baby-Boomers and all Generations*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2010.
- LEIDER, Richard J. et David A. SHAPIRO. *Claiming Your place at the Fire, Living the Second Half of your Life on Purpose*. San Francisco (CA) : Berrett-Koehler Publishers, Inc., 2004.
- LYNCH, Frederick R. *One Nation under AARP: The Fight over Medicare, Social Security and America's Future*. Berkeley, Los Angeles (CA): University of California Press, 2011.
- MORRISON, Ann, M. « Aging Gracefully, The French Way », *New York Times*, (14 juillet 2010).
- NEWMAN, Andrew Adam. « A Magazine Now Tailored to the Not Necessarily Retired », *New York Times* (23 Août, 2010).
- PENN-ATKINS, Barbara. *70 is the New 40*. Tamarac (FL) : Llumina Press, 2009.
- PINK, Daniel H. *Drive*. New York (NY) : Riverhead Books, 2009.
- SANJEK, Roger. *Gray Panthers*. Philadelphia (PA) : University of Pennsylvania Press, 2009.
- SCHAE, K. Warner et J. HENDRICKS, éd. *The Evolution Of The Aging Self : The Societal Impact On The Aging Process* (New York (NY) : Springer, 2000).
- SMITH, Lindsay. « Top of the List : Associations » *Washington Business Journal* (1^{er} Novembre 2010).
- STEINEM, Gloria. *Doing Sixty & Seventy*. New York (NY) : Open Road, 2006.

SWEETING, George. *The Joys of Successful Aging, Living your Days to the Fullest*. Chicago (IL) : Moody Publishers, 2002.

THOMAS JR, Robert Mcg. « Maggie Kuhn, 89, the Founder of the Gray Panthers, Is Dead », *New York Times* (23 avril 1995).

TONER, Robin. « Ideas & Trends : AARP and the New Old ; The Retirement Lobby Goes Va-Va-Boom! », *New York Times* (8 août 1999).

TORRES-GIL, Fernando. *New Aging, Politics and Change in America*. Westport (CT) : Auburn House, 1992.

VARCHAVER, Nicholas. « Pitchman for the Gray Revolution » *Fortune Magazine* (11 juillet 2005).

Représentations sociales et culturelles de la vieillesse

ACHENBAUM, Andrew W. et Peggy Ann KUSNERZ. *Images of Old Age in America, 1790 to the Present*. Ann Arbor (MI) : Institute of Gerontology, 1978.

BOIS, Jean-Pierre. *Le Mythe de Mathusalem, Histoire des Vrais et Faux Centenaires*. Paris : Fayard, 2001.

BREWER Marilyn B., Valery DULL et Layton LUI. « Perceptions of the Elderly : Stereotypes as Prototypes », *Journal of Personality and Social Psychology*, No. 14 (1981).

COHEN, Elias S. et Anna L. KRUSCHWITZ. « Old Age in America Represented in Nineteenth and Twentieth Century Popular Sheet Music », *The Gerontologist*, Vol. 30, No. 3, (juin 1990) : 345 – 354.

COLE, Thomas. *The Journey of Life, A Cultural History of Aging in America*. New York (NY) : Cambridge University Press, 1992.

FAIRCLOTH, C. A. éd. *Aging Bodies: Images and Everyday Experience*. Walnut Creek (CA) : AltaMira, 2003.

HARTUNG, Heike et Roeberta MAIERHOFER, éd. *Narratives of Life : Mediating Age*. Münster : LIT Verlag, 2009.

HOROVITZ, Bruce. « Modern Maturity Lets Some Ads Act Their Age », *Los Angeles Times* (17 janvier 1989).

JERMYN, Deborah, éd. *Female Celebrity and Ageing : Back in the Spotlight*. Abingdon : Routledge, 2014.

JOHNSON, Angella. « Magazine for Older Readers Looking Robust : Media: Modern Maturity, edited in Lakewood, has become the nation's largest circulation periodical by catering to the aging U.S. population », *Los Angeles Time* (03 Novembre, 1991).

LEYENS, Jacques-Philippe, Vincent YZERBYT et Georges SCHADRON *Stereotypes et Cognition Sociale*. Bruxelles : Mardaga, 1996.

PAILLARD, Marie-Christine. *Admirable tremblement du temps, le vieillir et le créer*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

SCHMIDT Daniel F. et Susan M. BOLAND. « Structure of Perceptions of Older Adults : Evidence for Multiple Stereotypes », *Psychology and Aging*, Vol. 1, No. 3 (1986) : 255 – 260.

WOODWARD, Kathleen, éd. *Figuring Age, Women, Bodies, Generations*. Bloomington (IN) : Indiana University Press, 1999.

CINEMA

Le vieillir au cinéma

CHIVERS, Sally. *The Silvering Screen, Old Age and Disability in Cinema*. Toronto : University of Toronto Press, 2011.

COHEN-SHALEV, Amir. *Visions of Aging, Images of the Elderly in Film*. Eastbourne : Sussex Academy Press, 2009.

GRAVAGNE, Pamela H. *The Becoming of Age, Cinematic Visions of Mind, Body and Identity*. Jefferson (NC) : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013.

JONES, Norma et Bob BATCHELOR, éd. *Aging Heroes, Growing Old in Popular Culture*. Lanham (MD) : Rowman & Littlefield, 2015.

SHARY, Timothy et Nancy MCVITTI. *Fade to Gray, Aging in American Cinema*. Austin (TX) : University of Texas Press, 2016.

STODDARD, Karen M. *Women and Aging in American Popular Film*. Westport (CT) : Greenwood Press, 1983.

Théorie

CASETTI, Francesco. *Les Théories du Cinéma depuis 1945*. Paris : Armand Colin, 2005.

DE LAURETIS, Teresa. « Eccentric Subjects : Feminist Theory and Historical Consciousness », *Feminist Studies*, Vol. 16, n°1. (Printemps 1990) : 115 – 150.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler. Une histoire Psychologique du Cinéma Allemand*. Lausanne : Editions l'Âge de l'Homme, 1973.

MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol. 16, No. 3 (1975) : 6 – 18.

SORLIN, Pierre. *La Sociologie du Cinéma*. Paris : Aubier-Montaigne, 1977.

Ouvrages sur le cinéma

ADORNO Theodor et Max HORKHEIMER. *Kulturindustrie, Raisons et Mystification des Masses*. Paris : Editions Allia, 2012.

BAPIS, Elaine M. *Camera and Action : American Film as Agent of Social Change, 1965 – 1975*. Jefferson (NC) : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008.

BODROGHKOZY, Aniko. « Reel Revolutionaries : An Examination of Hollywood's Cycle of 1960s Youth Rebellion » *Cinema Journal*, Vol. 41, No. 3, (Printemps 2002) : 38 – 58.

BRUZZI, Stella. *Undressing Cinema, Clothing and Identity in the Movies*. Oxford : Routledge, 1997.

COHAN, Steven et Ina Rae HARK. *Screening the Male, Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York (NY) : Routledge, 1993.

CRUZ BELL, Jamel Santa et Ronald L. JACKSON II, éd. *Intrepreting Tyler Perry : Perspectives on Race, Class, Gender and Sexuality*. New York (NY) : Routledge, 2014.

GUERRERO, Ed. *Framing Blackness : The African American Image in Film*. Philadelphia (PA) : Temple University Press, 1993.

GUTLEBEN, Christian, éd. *Cynnos : Le Cinéma Américain face à ses Mythes, une foi incrédule*, Vol. 28, No. 2, Paris : L'Harmattan, 2012.

HISCHAK, Thomas S. *The Encyclopedia of Film Composers*. Lanham (Md) : Rowman & Littlefield, 2015.

HOLMLUND, Chris. *Impossible Bodies, Femininity and Masculinity at the Movies*. New York (NY) : Routledge, 2002.

HOLMLUND, Chris. *The Ultimate Stallone Reader, Stallone as Star, Icon, Auteur*. New York (NY) : Wallflower Press, 2014.

JEFFORDS, Susan. *Hard bodies, Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick (NJ) : Rutgers university Press, 1994.

JERMYN, Deborah. *Nancy Meyers*. New York (NY) : Bloomsbury Academic, 2017.

KING, Geoff. *Film Comedy*. New York (NY) : Wallflower, 2002.

LEE, DARYL. *The Heist Film : Stealing in Style*. New York (NY) : Wallflower Press, 2014.

LEVINSON, Julie R., éd. *Alexander Payne : Interviews*. Jackson (Ms): University Press of Mississippi, 2014.

MCKENNA, A. T.. *Showman of the Screen : Joseph E. Levine and his Revolution in Film Promotion*. Lexington (KY) : University Press of Kentucky, 2016.

MOREHEAD, John W. éd. *The Supernatural Cinema of Guillermo del Toro : Critical Essays*. Jefferson (NC) : McFarland & Company, Inc. Publishers, 2015.

MUNICH, Adrienne éd. *Fashion in Film*. Bloomington (IN) : Indiana University Press, 2011.

NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. Berkeley (CA) : The University of California Press, 1988.

O'BRIEN, Harvey. *Action Movies, the Cinema of Striking Back*. New York (NY) : Wallflower Press, 2012.

TASKER, Yvonne. *Spectacular Bodies, Gender, Genre and the Action Cinema*. New York (NY) : Routledge, 1993.

WARSHOW, Robert. *The Immediate Experience, Movies, Comics, Theater & Other Aspects of Popular Culture* (2^e éd.). Cambridge: Harvard University Press, 2002.

WHITEHEAD J.W. *Appraising The Graduate : Mike Nichols Classic and its Impact in Hollywood*. Jefferson (NC): McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.

Articles de presse sur les films

BRADSHAW, Peter. « About Schmidt Review - a Tender, Acrid, Comic Masterpiece », *The Guardian* (24 janvier, 2003).

<<https://www.theguardian.com/culture/2003/jan/24/artsfeatures2>> (consulté le 20 juillet 2017).

BRAXTON, Greg. « Buddy System », *Los Angeles Times* (29 août 2007).

<<http://articles.latimes.com/2007/aug/29/entertainment/et-bff29>> (consulté le 9 avril 2018).

CIEPLY, Michael. « Uh-Oh, Older White Male Contenders Are Piling into a Diverse Awards Season », *Deadline Hollywood* (19 octobre 2016).

<<http://deadline.com/2016/10/uh-oh-older-white-male-contenders-are-piling-into-a-diverse-awards-season-1201839292/>> (consulté le 10 avril 2018).

EVANS, Peter. « Jack Nicholson will always be a lad », *MailOnline* (5 août 2009).

<<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1204368/He-fat-72-Jack-Nicholson-lad.html#ixzz5BVOOHgPm>> (consulté le 14 avril 2018).

FINE, Marshall. « Jack Nicholson is down to last detail » *Daily News Entertainment* (22 décembre 2007).

<<http://www.nydailynews.com/entertainment/tv-movies/jack-nicholson-detail-article-1.276175>> (consulté le 18 mai 2017).

« FLEETWOOD RV Goes to Hollywood with Vehicle in Universal Pictures' "Meet The Fockers" », Pace Arrow Owners' Club, (17 décembre 2004).

<<http://www.pacearrowclub.com/fleetwood-rv-goes-hollywood-with-vehicle-in-universal-pictures%E2%80%99-%E2%80%9Cmeet-the-fockers%E2%80%9D/>> (consulté le 05 février 2018).

- FUCHS, Cynthia. « Big Momma's House », *Popmatters*
 <<http://www.popmatters.com/review/big-mommas-house/>> (consulté le 15 novembre 2015).
- GANNON, Louise. « 'I used to feel irresistible to women. Not any more' : The melancholy confessions of Jack Nicholson », *Daily MailOnline* (31 janvier 2011).
 <<http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1350653/Jack-Nicholson-I-used-feel-irresistible-women-Not-more.html>> (consulté le 18 mai 2017).
- GIRE, Dann. « *Up* an animated, action tribute to following your dreams », *Chicago Daily Herald* (28 mai 2009).
 <<https://prev.dailyherald.com/story/?id=296521>> (consulté le 18 juillet 2017).
- HOLLERAN, Scott. « Fun with Diane and Jack », *BoxOfficeMojo* (date non précisée)
 <<http://www.boxofficemojo.com/reviews/?id=144&p=.htm>> (consulté le 14 avril 2018).
- « JACK Nicholson Cuts Portly Figure on French Beach Holiday », *The Telegraph* (29 juillet 2009).
 <<https://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/5928410/Jack-Nicholson-cuts-portly-figure-on-French-beach-holiday.html>> (consulté le 14 avril 2018).
- LINN, Kristian M. « Balloon Housing », *Fort Worth Weekly*, (27 mai 2009).
 <<https://www.fwweekly.com/2009/05/27/housing-balloon/>> (consulté le 23 août 2017).
- LOPEZ, Ricardo. « The Lack of Oscar Nods for Latino Actors Points to Chronic Under-Representation in Film », *Variety*, (24 janvier 2018).
 <<http://variety.com/2018/film/news/latinos-academy-diversity-1202675254/>>(consulté le 10 avril 2018).
- MORENO, Carolina. « Gina Rodriguez On The Lack Of Latino Representation: It's 'Dehumanizing' », *Huffpost* (25 janvier 2018).
 <https://www.huffingtonpost.com/entry/gina-rodriguez-on-the-lack-of-latino-representation-itsdehumanizing_us_5a6a3c18e4b01fbbefb008c1> (consulté le 10 avril 2018).
- MUELLER, John. « Dead and Deader » *LA Times* (20 janvier 2008).
- SIMKINS, Ben. « *It's Complicated* – Interview with Meryl Streep's Stylist, Amanda Ross », 303 Magazine.com (7 mai 2010). <<https://303magazine.com/2010/05/its-complicated-an-interview-with-meryl-streeps-stylist-amanda-ross/>> (consulté le 29 mars 2018).
- TIERNEY, Dolores. « From *Breakfast at Tiffany's* to *Hellboy*: The Ongoing Problem of Hollywood 'Whitewashing' », *The Independent*, (11 septembre 2017).
 <<https://www.independent.co.uk/artsentertainment/films/features/breakfast-at-tiffany-hellboy-hollywood-whitewashing-a7932581.html>> (consulté le 12 avril 2018)
- TRAVERS, Peter. « The Score », *Rolling Stone Magazine* (13 juillet 2001)
 <<http://www.rollingstone.com/movies/reviews/the-score-20010706>> (consulté le 17 novembre 2017)

WEINER, Allison Hope. « Yo, Rocky or Rambo, Gonna Fly Now at 60 », *The New York Times* (21 novembre 2006).

<<https://www.nytimes.com/2006/11/21/movies/21sly.html>> (consulté le 12 janvier 2018).

ZARU, Deena. « News Flash! The Oscars Are Still So White. Just Take a Look at the Most Excluded Group », *CNN Politics*, (5 mars 2018).

<<https://edition.cnn.com/2018/03/02/politics/oscars-hispanic-asian-representation-trnd/index.html>>(consulté le 9 avril 2018).

REFERENCES DIVERSES

Représentations culturelles

BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image », *Communications*, Vol. 4, No. 1, (1964).

EISENBERG, Avigail, Jeremy WEBBER, Glen COULTHARD et Andrée BOISSELLE, éd. *Recognition Versus Self-Determination, Dilemmas of Emancipatory Politics*. Vancouver : UBC Press, 2014.

ELLIS, Katie. *Disability and Popular Culture, Focusing Passion, Creating Community, Expressing Defiance*. New York (NY) : Routledge, 2016.

FALUDI, Susan. *Stiffed, the Betrayal of the Modern Man*. Londres : Chatto & Windus, 1999.

FERRIS MOTZ, Marilyn et Pat BROWNE, éd. *Making the American Home : Middle-class Women and Domestic Material Culture 1840-1940*. Bowling Green (KY) : Bowling Green University Popular Press, 1988.

FLEGEL, Monica *Pets and Domesticity in Victorian Literature and Culture: Animality, Queer relations and the Victorian Family* (New York (NY) : Routledge, 2015) : 64.

FRAIMAN, Susan. *Unbecoming Women, British Women Writers and the Novel of Development*. New York: Columbia University Press, 1993.

FRASER, Nancy. « From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a 'Post-Socialist' Age », *New Left Review*, Vol. 212 (juillet – août 1995) : 68 – 93.

FRASER, Nancy. « Social Justice in the Age of Identity Politics : Redistribution, Recognition and Participation » *The Tanner Lectures on Human Values* (Stanford University, 30 avril au 2 mai 1996).

GAINES Jane et Charlotte HERZOG, éd. *Fabrications, Costume and the Female Body*. New York (NY) : Routledge, 1990.

HILL, Shirley Ann. *Black Intimacies: A Gender Perspective on Families and Relationships*. Walnut Creek (CA): AltaMira Press, 2005.

WALLACE-SANDERS, Kimberly. *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*. Ann Arbor (MI) : The University of Michigan Press, 2008.

WILLIAMSON, Judith. *Decoding Advertisements, Ideology and Meaning in Advertising*. New York (NY): Marion Boyard, 1978.

YANCY, George. *Black Bodies, White gazes : the Continuing Significance of Race in America*. Lanham (MD) : Rowman & Littlefield, 2017.

Références musicales

CRAZY TOWN. « Butterfly », *The Gift of Game*, 1999.

CONTI, Bill. « Gonna Fly Now » (1977)

DYLAN, BOB. « The Times they are a-changin' », *The Times they are a-changin'*, 1964.

GAYE, Marvin. « Let's Get It On », *Let's Get It On*, 1973.

MCCARTNEY, Paul. « Junk », *McCartney*, 1970.

MILLER, Harry S. et Henry J. WEHMAN. « Denied a Home » (New York City, 1895)

ROLLING STONES (THE). « Mother's Little Helper », *Aftermath*, 1966.

SIMON & Garfunkel, « Mrs Robinson », *The Graduate*, 1968.

WHO (THE). « My Generation », *My Generation*, 1965.

Autres

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

BASTING, Anne Davis. *Forget Memory : Creating Better Lives for People with Dementia*. Baltimore (MD) : John Hopkins University Press, 2009.

BEAUVOIR, Simone. *La Cérémonie des Adieux*. Paris : Editions Gallimard, 1981.

BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900). Version numérisée : <http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf> (consulté le 01 décembre 2017).

BERJOT, Sophie et Gérald DELELIS. *27 Grandes Notions de la Psychologie Sociale*. Paris : Dunod, 2014.

BROKAW, Tom. *The Greatest Generation*. New York (NY) : Random House, 1998.

BURT, Stephen. *The Forms of Youth : Twentieth Century Poetry and Adolescence*. New York (NY) : Columbia University Press, 2007.

DERVILLE, Grégory. *Le Pouvoir des Médias : 4^e Edition*. Fontaine : Presses Universitaires de Grenoble, 2017.

DURKHEIM, Emile. *Le Suicide, Livre Deuxième*, (1897) version numérique (Jean-Marie Tremblay), (consultée le 1^{er} 2017)

<http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/suicide/suicide_Livre_2.pdf>

EPHRON, Nora. *I Feel Bad About my Neck*. New York (NY) : Alfred A. Knopf, 2006.

FLEGEL, Monica *Pets and Domesticity in Victorian Literature and Culture: Animality, Queer relations and the Victorian Family* (New York (NY) : Routledge, 2015) : 64.

FRIEDMAN, Thomas L. *Hot, Flat and Crowded, Why the World needs a Green Revolution and how we can Renew our Global Future*. New York (NY): Farrar, Straus and Giroux, 2008.

GRENAUDIER-KLIJN, France. *Une Littérature de Circonstances, Textes, Hors-textes et Ambiguïtés Génériques à travers Quatre Romans de Marcelle Tinayre*. Bern : Peter Lang, 2004.

HOBBS, Lisa. « Bob Dylan's Idea for a Symphony », *San Francisco Examiner* (4 décembre, 1965).

HOUSIER, Florian. « S. G. Hall (1844 - 1924) : un pionnier dans la découverte de l'adolescence, ses liens avec les premiers psychanalystes de l'adolescent », *La Psychiatrie de l'Enfant*, 2003/2 (Vol. 46) : 655 – 668.

KEATON, Diane. *Then and Again*. Londres : The Fourth Estate, 2011.

MORETTI, Franco. *The Way of the World, The Bildungsroman in European Culture, New Edition*. London : Verso, 2000.

PERNOT, Denis. « Du 'Bildungsroman' au roman d'éducation : un malentendu créateur ? », *Romantisme*, Vol. 22, N^o. 76 (1992).

PERRY, Tyler. *Don't Make a Black Woman Take Off her Earrings, Madea's Uninhibited Commentaries on Love and Life*. New York (NY) : Riverhead Books, 2007.

REYNOLDS, Gretchen. « Raging Hormones », *New York Times* (20 août 2006). <https://www.nytimes.com/2006/08/20/sports/playmagazine/20hgh.html> (consulté le 13 avril 2018).

SACHS, Harvey. *Rubinstein: A Life*. New York (NY) : Grove Press, 1995.

SCOTT-MAXWELL, Florida. *The Measure of my Days*. New York (NY) : Alfred A. Knopf, 1968.

TURNER Brian S., *Classical Sociology*. London : Sage publications Ltd., 1999.

TURNER, Bryan S. *The Body and Society* (Third Edition) London: Sage Publications Ltd. 2008.

VEROFF, Joseph, Elizabeth DOUVAN et Richard KULKA. *The Inner American : A Self-Portrait from 1957 to 1976*. New York (NY) : Basic Books, 1981.

WALLACE-SANDERS, Kimberly. *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*. Ann Arbor (MI) : The University of Michigan Press, 2008.

Sites internet :

Blog « Aging Hipsters » :

<<http://aginghipsters.perfecti3.inetu.net/blog/archives/000458.php>> (consulté le 14 janvier 2018).

Blog « The New Aging » : <<http://thenewaging.blogspot.fr/>> (consulté le 18 mai 2017)

Site *Age Wave* : <<http://agewave.com/what-we-do/keynote-presentations/>> (consulté le 24 juin 2017).

Site *MacArthur Foundation* : <<https://www.macfound.org/>> (consulté le 13 juillet 2017).

Vidéos en lignes

DYCHTWARD, Ken. « How the Boomers will Transform Aging », *NICTalk* (National Investment Center, 13 et 14 septembre 2016) (consulté le 14 décembre 2017).

« *NORTHSTAR Financial Planning* » : <http://www.northstarfp.com/resources/videos-and-presentations/459-5-steps-to-aging-successfully-in-retirement.html> (consulté le 20 mai 2017).

Publicité pour « Juniper Communities » : <https://www.youtube.com/watch?v=MFZjrpqh-o> (consulté le 20 mai 2017)

ROSE, Charlie. « Toni Morrison », *PBS* (19 janvier 1998) par disponible à l'adresse suivante : <https://charlirose.com/videos/17664> (consultée le 13 avril 2018).

BIBLIOGRAPHIE ALPHABETIQUE

AARP. « AARP 2000 Financial Statement » (16 mars 2001) <https://assets.aarp.org/www.aarp.org_/articles/aboutaarp/fin_full.pdf> (consulté le 03 juillet 2017).

AARP. *Consolidated Financial Statements Together with Report of Independent Certified Public Accountants* (31 décembre 2015 and 2014), (consulté le 01 Juillet 2017). <https://www.aarp.org/content/dam/aarp/aarp_foundation/2016pdfs/AARP%20Foundation%20Consolidated%20Financial%20Statement%2012-31-15%20FINAL.pdf>

ABRAMS, Nathan et Julie HUGHES. *Containing America, Cultural Production and Consumption in Fifties America*. Birmingham : The University of Birmingham Press, 2000.

ACHENBAUM, Andrew W. et Peggy Ann KUSNERZ. *Images of Old Age in America, 1790 to the Present*. Ann Arbor (MI) : Institute of Gerontology, 1978.

ACHENBAUM, W. Andrew. *Crossing Frontiers, Gerontology Emerges as a Science*. New York (NY) : The Cambridge University Press, 1995.

ADAMS, Susan. « The Prophet of the Coming Aging Boom » *Forbes Magazine*, (19 octobre 2011).

ADMINISTRATION ON AGING (U.S. Department of Health and Human Services), *A Profile of Older Americans* (2010).

ADORNO Theodor et Max HORKHEIMER. *Kulturindustrie, Raisons et Mystification des Masses*. Paris : Editions Allia, 2012.

AMINZADE, Ronald R., Jack A. GOLDSTONE, Doug MACADAM, Elizabeth J. PERRY, William H. SEWELL Jr., Sidney TARROW, Charles TILLY, éd. *Silence and Voice in the Study of Contentious Politics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

BAGLIA, Jay. *The Viagra Ad Venture, Masculinity, the Media and the Performance of Sexual Health*. New York (NY) : Peter Lang Publishing, Inc., 2005.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

BALTES, Margaret et Paul BALTES, éd. *Successful Aging, Perspectives from the Behavioral Sciences*. New York (NY) : Cambridge University Press, 1990.

BAPIS, Elaine M. *Camera and Action : American Film as Agent of Social Change, 1965 – 1975*. Jefferson (NC) : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008.

BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image », *Communications*, Vol. 4, No. 1, (1964).

BASS, Scott A., Francis G. CARO, Yung-Ping CHEN, *Achieving a Productive Aging Society*. Westport (CT) : Auburn House, 1993.

- BASTING, Anne Davis. *Forget Memory : Creating Better Lives for People with Dementia*. Baltimore (MD) : John Hopkins University Press, 2009.
- BEAUVOIR, Simone. *La Cérémonie des Adieux*. Paris : Editions Gallimard, 1981.
- BEGALA, Paul. « The Worst Generation », *Esquire Magazine* (Avril, 2000).
- BENGSTON, V. L., D. GANZ, N. M. PUTNEY et M. SILVERSTEIN, éd. *Handbook of Theories of Aging*. New York (NY) : Springer, 2009.
- BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900). Version numérisée, accessible <http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf> (consulté le 01 décembre 2017).
- BERJOT, Sophie et Gérald DELELIS. *27 Grandes Notions de la Psychologie Sociale*. Paris : Dunod, 2014.
- BHULLAR, Khushwant S. et Basil P. HUBBARD. « Lifespan and Healthspan Extension by Resveratrol », *BBA – Molecular Basis of Disease*, Vol. 1852, No. 6, (juin 2015) : 1209 – 1218.
- BINSTOCK, Robert H. « The Aged as Scapegoat », *The Gerontologist*, Vol. 23, No. 2 (avril 1983) : 136 – 143.
- BINSTOCK, Robert H. « The Aged as Scapegoat », *The Gerontologist*, Vol. 23, No. 2, (Avril, 1983) : 136 – 143.
- BINSTOCK, Robert H. et James H. SCHULZ. *Aging Nation, the Economics and Politics of Growing Older in America*. Westport (CT) : Praeger Publishers, 2006.
- BLAHOUS, Charles P. II. *Reforming Social Security, for Ourselves and our Posterity*. Westport (CO) : Praeger Publishers, 2000.
- BODDY, William. *Fifties Television, The Industry and its Critics*. Chicago (IL) : Illinois University Press, 1990.
- BODROGHKOZY, Aniko. « Reel Revolutionaries : An Examination of Hollywood's Cycle of 1960s Youth Rebellion » *Cinema Journal*, Vol. 41, No. 3, (Printemps 2002) : 38 – 58.
- BOIS, Jean-Pierre. *Le Mythe de Mathusalem, Histoire des Vrais et Faux Centenaires*. Paris : Fayard, 2001.
- BONNARD, Marc. *The Viagra Alternative, The Complete Guide to Overcome Erectile Dysfunction Naturally*. Rochester (VT) : Healing Arts Press, 1999.
- BRADSHAW, Peter. « About Schmidt Review - a Tender, Acrid, Comic Masterpiece », *The Guardian* (24 janvier, 2003).
<<https://www.theguardian.com/culture/2003/jan/24/artsfeatures2>> (consulté le 20 juillet 2017).
- BRAUNSTEIN, Peter et Michael W. DOYLE, éd. *Imagine Nation: The American Culture of the 1960s and the 1970s*. New York (NY) : Routledge, 2002.

- BRAXTON, Greg. « Buddy System », *Los Angeles Times* (29 août 2007).
<<http://articles.latimes.com/2007/aug/29/entertainment/et-bff29>> (consulté le 9 avril 2018).
- BREWER Marilyn B., Valery DULL et Layton LUI. « Perceptions of the Elderly : Stereotypes as Prototypes », *Journal of Personality and Social Psychology*, No. 14 (1981), cité dans Leyens *et al.*, 44.
- BROKAW, Tom. *The Greatest Generation*. New York (NY) : Random House, 1998.
- BRUZZI, Stella. *Undressing Cinema, Clothing and Identity in the Movies*. Oxford : Routledge, 1997.
- BURT, Stephen. *The Forms of Youth : Twentieth Century Poetry and Adolescence*. New York (NY) : Columbia University Press, 2007.
- BUTLER, Robert N. « Age-Isms : Another Form of Bigotry », *The Gerontologist*, Vol. 9, No. 4 (1^{er} décembre 1969) : 243 – 246.
- BUTLER, Robert N. « Ageism : A Foreword », *Journal of Social Issues*, Vol. 36, No. 2, (Avril 1980) : 8 – 11.
- BUTLER, Robert N. *The Longevity Revolution: Benefits and Challenges of Living a Long Life*. New York (NY) : Public Affairs, 2008.
- BUTLER, Robert N. *Why Survive ? Being Old in America*. New York (NY) : Harper & Row, 1975.
- BYTHEWAY, Bill. *Ageism*. Buckingham : Open University Press, 1995.
- CALISTRO, Paddy. « Silver Belles : The Graying of the Baby Boomers Is Giving Rise to One of the Most Unexpected and Freshest Looks in Hair Color », *Los Angeles Times* (29 novembre 1987).
- CALLAHAN, Daniel. *Setting Limits, Medical Goals in an Aging Society*. New York (NY) : Simon and Schuster, 1987.
- CARADEC, Vincent. *Sociologie de la Vieillesse et du Vieillissement*. Paris : Armand Colin, 2015.
- CARNEY, Tim. « Wealthy AARP : One [of the] Country's Most Powerful Lobbies », *Human Events* (25 mars 2010), <<http://humanevents.com/2010/03/25/wealthy-aarp-one-countrys-most-powerful-lobbies/>> (consulté le 01 juillet 2017).
- CASETTI, Francesco. *Les Théories du Cinéma depuis 1945*. Paris : Armand Colin, 2005.
- CAVAN Ruth Shonle, Ernest W. BURGESS, Robert J. HAVIGHURST et Herbert GOLDHAMER. *Personal Adjustment in Old Age*. Chicago (Ill) : Science Research Associates, 1949.
- CENTER FOR DISEASE CONTROL AND PREVENTION, *Health, United States, 2010* (Février 2011) <<https://www.cdc.gov/nchs/data/abus/abus10.pdf>> (consulté le 05 janvier 2017).
- CHIVERS, Sally. *The Silvering Screen, Old Age and Disability in Cinema*. Toronto : University of Toronto Press, 2011.

- CIEPLY, Michael. « Uh-Oh, Older White Male Contenders Are Piling into a Diverse Awards Season », *Deadline Hollywood* (19 octobre 2016). <<http://deadline.com/2016/10/uh-oh-older-white-male-contenders-are-piling-into-a-diverse-awards-season-1201839292/>> (consulté le 10 avril 2018).
- COGAN, Brian et Thom GENCARELLI, éd. *Baby Boomers and Popular Culture, An Inquiry into America's Most Powerful Generation*. Santa Barbara (CA): Praeger, 2015.
- COHAN, Steven et Ina Rae HARK. *Screening the Male, Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York (NY) : Routledge, 1993.
- COHEN, Elias S. et Anna L. KRUSCHWITZ. « Old Age in America Represented in Nineteenth and Twentieth Century Popular Sheet Music », *The Gerontologist*, Vol. 30, No. 3, (juin 1990) : 345 – 354.
- COHEN, Robert et Reginald E., ZELNIK. *The Free Speech Movement, Reflections on Berkeley in the 1960s*. Berkeley (CA) : The University of California Press, 2002.
- COHEN-SHALEV, Amir. *Visions of Aging, Images of the Elderly in Film*. Eastbourne : Sussex Academy Press, 2009.
- COLE, Thomas. *The Journey of Life, A Cultural History of Aging in America*. New York (NY) : Cambridge University Press, 1992.
- COSTA, Dora L. *The Evolution of Retirement, An American Economic History : 1880-1990*. Chicago (IL) : The University of Chicago Press, 1998.
- CRAVIT, David. *The New Old, How the Boomers are Changing Everything... Again*. Toronto : ECW Press, 2008.
- CROKER, Richard. *The Boomer Century, 1946-2046 : How America's Most Influential Generation Changed Everything*. New York (NY) : Springboard Press, 2007.
- CROWTHER, Martha, Michael W. PARKER, W. Andrew ACHENBAUM, Walter Larimore et Harold G. KOENIG. « Rowe and Kahn's Model of Successful Aging Revisited : Positive Spirituality – The Forgotten Factor », *The Gerontologist*, Vol. 42, No. 5 (octobre 2002) : 613 – 620.
- CRUZ BELL, Jamel Santa et Ronald L. JACKSON II, éd. *Intrepreting Tyler Perry : Perspectives on Race, Class, Gender and Sexuality*. New York (NY) : Routledge, 2014.
- DE LAURETIS, Teresa. « Eccentric Subjects : Feminist Theory and Historical Consciousness », *Feminist Studies*, Vol. 16, n°1. (Printemps 1990) : 115 – 150.
- DERVILLE, Grégory. *Le Pouvoir des Médias : 4^e Edition*. Fontaine : Presses Universitaires de Grenoble, 2017.
- DUNAR, Andrew J. *America in the Fifties*. Syracuse (NY) : Syracuse University Press, 2006.
- DURKHEIM, Emile. *Le Suicide, Livre Deuxième*, (1897) version numérique (Jean-Marie Tremblay), (consultée le 1^{er} 2017)
<http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/suicide/suicide_Livre_2.pdf>

DYCHTWARD, Ken, éd. *Healthy Aging : Challenges and Solutions*. Gaithersburg (MA) : Aspen Publishers, 1999.

DYCHTWARD, Ken. « Remembering Maggie Kuhn, Gray Panthers Founder on the 5 Myths of Aging », *Huffpost* (The Blog), (Juillet 2012). http://www.huffingtonpost.com/ken-dychtwald/the-myths-of-aging_b_1556481.html (consulté le 7 juillet 2017).

DYCHTWARD, Ken. *Age Power, How the 21st Century will be Ruled by the New Old*. New York (NY) : Jeremy P. Tarcher / Putnam, 1999.

EASTERLIN, Richard. « The Economic Impact of Prospective Population Changes in Advanced Industrial Countries », *Journal of Gerontology*, Vol. 46, No. 6 (01 novembre, 1991) : S299 – S309.

EISENBERG, Avigail, Jeremy WEBBER, Glen COULTHARD et Andrée BOISSELLE, éd. *Recognition Versus Self-Determination, Dilemmas of Emancipatory Politics*. Vancouver : UBC Press, 2014.

ELLIS, Katie. *Disability and Popular Culture, Focusing Passion, Creating Community, Expressing Defiance*. New York (NY) : Routledge, 2016.

EPHRON, Nora. *I Feel Bad About my Neck*. New York (NY) : Alfred A. Knopf, 2006.

EVANS, Peter. « Jack Nicholson will always be a lad », *MailOnline* (5 août 2009). <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1204368/He-fat-72-Jack-Nicholson-lad.html#ixzz5BVOOHgPm>> (consulté le 14 avril 2018).

FAIRCLOTH, C. A. éd. *Aging Bodies: Images and Everyday Experience*. Walnut Creek (CA): AltaMira, 2003.

FALUDI, Susan. *Stiffed, the Betrayal of the Modern Man*. Londres : Chatto & Windus, 1999.

FARBER, David, éd. *The 1960s: From Memory to History*. Chapel Hill (NC): The University of North Carolina Press 1994.

FARRELL, Chris. *Unretirement : How the Baby Boomers are changing the Way we Think about Work, Community and the Good Life*. New York (NY): Bloomsbury Press, 2014.

FEDERAL INTERAGENCY FORUM ON AGING-RELATED STATISTICS, *Older Americans 2010, Key indicators of Well-being* (juillet 2010)

FERRIS MOTZ, Marilyn et Pat BROWNE, éd. *Making the American Home : Middle-class Women and Domestic Material Culture 1840-1940*. Bowling Green (KY) : Bowling Green University Popular Press, 1988.

FINE, Marshall. « Jack Nicholson is down to last detail » *Daily News Entertainment* (22 décembre 2007). <<http://www.nydailynews.com/entertainment/tv-movies/jack-nicholson-detail-article-1.276175>> (consulté le 18 mai 2017).

FISCHER, David Hackett. *Growing Old in America*. New York (NY) : Oxford University Press, 1978.

FISHEL, Deirdre et Diana HOLTZBERG. *Still Doing it : The Intimate Lives of Women over Sixty*. New York (NY): Avery, 2008.

FISHER, Lawrence W. « Here's to the benefits of Red Wine, but don't Advertise them », *New York Times* (25 novembre 2006).

« FLEETWOOD RV Goes to Hollywood with Vehicle in Universal Pictures' "Meet The Fockers" », Pace Arrow Owners' Club, (17 décembre 2004). <<http://www.pacearrowclub.com/fleetwood-rv-goes-hollywood-with-vehicle-in-universal-pictures%E2%80%99%E2%80%9Cmeet-the-fockers%E2%80%9D/>> (consulté le 05 février 2018).

FLEGEL, Monica *Pets and Domesticity in Victorian Literature and Culture: Animality, Queer relations and the Victorian Family* (New York (NY) : Routledge, 2015) : 64.

FONDA, Jane. *Prime Time : Making the Most of All Your Life*. New York (NY) : Random House, Inc., 2011.

FRAIMAN, Susan. *Unbecoming Women, British Women Writers and the Novel of Development*. New York: Columbia University Press, 1993.

FRANCK, Thomas. *The Conquest of Cool, Business Culture, Counterculture and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago (IL): The University of Chicago Press, 1997.

FRASER, Nancy. « From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a 'Post-Socialist' Age », *New Left Review*, Vol. 212 (juillet – août 1995) : 68 – 93.

FRASER, Nancy. « Social Justice in the Age of Identity Politics : Redistribution, Recognition and Participation » *The Tanner Lectures on Human Values* (Stanford University, 30 avril au 2 mai 1996).

FRAZER, Nancy. « From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a 'Post-Socialist' Age », *New Left Review*, Vol. 212 (juillet – août 1995).

FREEDMAN, Marc. *How Baby Boomers will Revolutionize Retirement and Transform America*. New York (NY) : Public Affairs, 1999.

FREEDMAN, Marc. *Seniors in National and Community Service : A Report Prepared for the Commonwealth Funds Americans over 55 at Work Program*. Philadelphia (PE): Public/Private Ventures (avril 1994).

FREEDMAN, Marc. *The Big Shift, Navigating the New Stage beyond Midlife*. New York (NY) : PublicAffairs, 2011.

FRIEDAN, Betty. *The Fountain of Age*. New York (NY): Simon & Schuster, 1993.

FRIEDMAN, Thomas L. *Hot, Flat and Crowded, Why the World needs a Green Revolution and how we can Renew our Global Future*. New York (NY): Farrar, Straus and Giroux, 2008.

FUCHS, Cynthia. « Big Momma's House », *Popmatters* <<http://www.popmatters.com/review/big-mommas-house/>> (consulté le 15 novembre 2015).

- GAINES Jane et Charlotte HERZOG, éd. *Fabrications, Costume and the Female Body*. New York (NY) : Routledge, 1990.
- GANNON, Louise. « 'I used to feel irresistible to women. Not any more' : The melancholy confessions of Jack Nicholson », *Daily MailOnline* (31 janvier 2011). <<http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1350653/Jack-Nicholson-I-used-feel-irresistible-women-Not-more.html>> (consulté le 18 mai 2017).
- GEORGE, Linda K. et Kenneth FERRARO, éd. *Handbook of Aging and the Social Sciences, 8th Edition*. London : Academic Press, 2016.
- GIBNEY, Bruce. *A Generation of Sociopaths : How the Baby Boomers Betrayed America*. New York (NY) : Hachette Books, 2017.
- GILLEARD, Chris et Paul HIGGS. *Ageing, Corporeality and Embodiment*. London : Anthem Press, 2014.
- GILLEARD, Christopher et Paul HIGGS. *Cultures of Ageing, Self, Citizen and the Body*. Harlow : Pearson Education Limited, 2000.
- GILLON, Steve. *Boomer Nation, The Largest and Richest Generation Ever and How it Changed America*. New York (NY) : Free Press, 2004.
- GIRE, Dann. « Up an animated, action tribute to following your dreams », *Chicago Daily Herald* (28 mai 2009). <<https://prev.dailyherald.com/story/?id=296521>> (consulté le 18 juillet 2017).
- GOLDSMITH, Jeff. *The Long Baby Boom, An Optimistic Vision for a Graying Generation*. Baltimore (MD) : The University of Hopkins Press, 2008.
- GOLSON, Barry. *Gringos in Paradise, An American Couple Builds their Retirement Dream House in a Seaside Village in Mexico*. New York (NY) : Scribner, 2006.
- GRAVAGNE, Pamela H. *The Becoming of Age, Cinematic Visions of Mind, Body and Identity*. Jefferson (NC) : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013.
- GREEN, Brent. *Generation Reinvention: How Boomers Today Are Changing Business, Marketing, Aging and the Future*. Bloomington (IN) : iUniverse, 2010.
- GRENAUDIER-KLIJN, France. *Une Littérature de Circonstances, Textes, Hors-textes et Ambiguïtés Génériques à travers Quatre Romans de Marcelle Tinayre*. Bern : Peter Lang, 2004.
- GUERRERO, Ed. *Framing Blackness : The African American Image in Film*. Philadelphia (PA) : Temple University Press, 1993.
- GULLETTE, Margaret Morganroth. *Aged by Culture*. Chicago (IL) : The University of Chicago Press, 2004.
- GULLETTE, Margaret Morganroth. *Age-wise, Fighting the New Ageism in America*. Chicago (IL) : The University of Chicago Press, 2011.
- GULLETTE, Margaret Morganroth. *Declining to Decline, Cultural Combat and the Politics of the Midlife*. Charlottesville (VA) : University of Virginia Press, 1997.

- GULLETTE, Margaret Morganroth. *Ending Ageism or How Not to Shoot Old People*. New Brunswick (NJ) : Rutgers University Press, 2017.
- GUTLEBEN, Christian, éd. *Cycnos : Le Cinéma Américain face à ses Mythes, une foi incrédule*, Vol. 28, No. 2, Paris : L'Harmattan, 2012.
- HABER, Carole et Brian GRATTON. *Old Age and the Search for Security*. Bloomington (IN) : Indiana University Press, 1994.
- HABER, Carole. *Beyond Sixty-Five, The Dilemma of Old Age in America's Past*. New York (NY) : Cambridge University Press, 1983.
- HABER, David. *Health Promotion and Aging: Practical Applications for Health Professionals*. New York (NY) : Springer Publishing Company, Inc., 2003.
- HARTMAN, Curtis. « Redesigning America » *Inc Magazine* (1 juin 1988).
- HARTUNG, Heike et Roberta MAIERHOFER, éd. *Narratives of Life : Mediating Age*. Münster : LIT Verlag, 2009.
- HAVIGHURST, Robert J. « Successful Aging » *The Gerontologist*, No. 1, (1^{er} mars 1961).
- HESS, Beth B. et Elizabeth W. MARKSON, éd. *Growing Old in America*. New Brunswick (NJ) : Transaction Publishers, 1991 (4^e éd.).
- HILL, Shirley Ann. *Black Intimacies: A Gender Perspective on Families and Relationships*. Walnut Creek (CA): AltaMira Press, 2005.
- HILT, Michael L. et LIPSCHULTZ, Jeremy H. *Mass Media on Aging population, and the Baby-Boomers*. New York (NY) : Routledge, 2013.
- HISCHAK, Thomas S. *The Encyclopedia of Film Composers*. Lanham (Md) : Rowman & Littlefield, 2015.
- HOBBS, Lisa. « Bob Dylan's Idea for a Symphony », *San Francisco Examiner* (4 décembre, 1965).
- HOLLERAN, Scott. « Fun with Diane and Jack », *BoxOfficeMojo* (date non précisée) <<http://www.boxofficemojo.com/reviews/?id=144&p=.htm>> (consulté le 14 avril 2018).
- HOLLWICH, Matthias et BRUCE MAU DESIGN. *New Aging, How to Live Smarter Now to Live Better Forever*. New York (NY) : Penguin Books, 2016.
- HOLMLUND, Chris. *Impossible Bodies, Femininity and Masculinity at the Movies*. New York (NY) : Routledge, 2002.
- HOLMLUND, Chris. *The Ultimate Stallone Reader, Stallone as Star, Icon, Auteur*. New York (NY) : Wallflower Press, 2014.
- HOLSTEIN, Martha B. et Meredith MINKLER. « Self, Society, and the 'New Gerontology' », *The Gerontologist*, Vol. 43, No. 6, (1^{er} décembre 2003) : 787 – 796.
- HOROVITZ, Bruce. « Modern Maturity Lets Some Ads Act Their Age », *Los Angeles Times* (17 janvier 1989).

HOUSIER, Florian. « S. G. Hall (1844 - 1924) : un pionnier dans la découverte de l'adolescence, ses liens avec les premiers psychanalystes de l'adolescent », *La Psychiatrie de l'Enfant*, 2003/2 (Vol. 46) : 655 – 668.

« JACK Nicholson Cuts Portly Figure on French Beach Holiday », *The Telegraph* (29 juillet 2009). <<https://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/5928410/Jack-Nicholson-cuts-portly-figure-on-French-beach-holiday.html>> (consulté le 14 avril 2018).

JEFFORDS, Susan. *Hard bodies, Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick (NJ) : Rutgers university Press, 1994.

JERMYN, Deborah, éd. *Female Celebrity and Ageing : Back in the Spotlight*. Abingdon : Routledge, 2014.

JERMYN, Deborah. *Nancy Meyers*. New York (NY) : Bloomsbury Academic, 2017.

JOHNSON, Angella. « Magazine for Older Readers Looking Robust : Media: Modern Maturity, edited in Lakewood, has become the nation's largest circulation periodical by catering to the aging U.S. population », *Los Angeles Time* (03 Novembre, 1991).

JONES, Landon. *Great Expectations, America and the Baby Boom Generation*. New York (NY) : Coward, McCann & Geoghegan, 1980.

JONES, Norma et Bob BATCHELOR, éd. *Aging Heroes, Growing Old in Popular Culture*. Lanham (MD) : Rowman & Littlefield, 2015.

KATZ Stephen et Toni CALASANTI. « Critical Perspectives on Successful Aging does it 'Appeal more than it Illuminates'? », *The Gerontologist*, No. spécial : « Successful Aging », (18 Avril 2014).

KATZ, Stephen. « Active and Successful Aging, Lifestyle as a Gerontological Idea », *Recherches Sociologiques et Anthropologiques*, Vol. 44, No. 1 (2013) : 33 – 49. (Version informatisée : <<http://rsa.revues.org/910>> (mise en ligne le 20 septembre 2013 et consulté le 10 novembre 2016).

KATZ, Stephen. « Growing Old Without Aging? Positive Aging, Anti-ageism, and Anti-aging », *Generations* (Hiver 2000-2001).

KEATON, Diane. *Then and Again*. Londres : The Fourth Estate, 2011.

KINDLEY, Gary G. *Growing Old without Fear, the Nine Qualities of Successful Aging*. Mustang (OK) : Tate Publishing and Enterprises, 2010.

KING, Geoff. *Film Comedy*. New York (NY) : Wallflower, 2002.

KOTLIKOFF, Laurence J. et Scott BURNS. *The Coming Generational Storm, What you Need to Know about America's Economic Future*. Cambridge (MA) : The MIT Press, 2005.

KOWNACKI, Richard. *Do not Go Gentle : Successful Aging for Baby-Boomers and all Generations*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2010.

- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler. Une histoire Psychologique du Cinéma Allemand*. Lausanne : Editions l'Âge de l'Homme, 1973.
- LAND, Kenneth C., Jack M. GURALNIK, Dan G. BLAZER. « Estimating Increment-Decrement Life Tables with Multiple Covariates from Panel Data : The Case of Active Life Expectancy », *Demography*, Vol. 31, No. 2, (May 1994) : 314.
- LASLETT, Peter. *The Fresh map of Life, The Emergence of the Third Age*. Cambridge (MA) Harvard University Press, 1991. (Première édition : 1989).
- LAURSEN, Eric. *The People's Pension, The Struggle to Defend Social Security since Reagan*. Oakland (CA) : AK Press, 2012.
- LEE, DARYL. *The Heist Film : Stealing in Style*. New York (NY) : Wallflower Press, 2014.
- LEIDER, Richard J. et David A. SHAPIRO. *Claiming Your place at the Fire, Living the Second Half of your Life on Purpose*. San Francisco (CA) : Berrett-Koehler Publishers, Inc., 2004.
- LEVINSON, Julie R., éd. *Alexander Payne : Interviews*. Jackson (Ms) : University Press of Mississippi, 2014.
- LEYENS, Jacques-Philippe, Vincent YZERBYT et Georges SCHADRON *Stereotypes et Cognition Sociale*. Bruxelles : Mardaga, 1996.
- LIGHT, Paul Charles. *Baby Boomers*. New York (NY) : W.W. Norton, 1988.
- LINN, Kristian M. « Balloon Housing », *Fort Worth Weekly*, (27 mai 2009). <<https://www.fwweekly.com/2009/05/27/housing-balloon/>> (consulté le 23 août 2017).
- LONGMAN, Philip. « Justice Between Generations », *The Atlantic Monthly*, Vol. 255, No. 6. (juin 1985) : 73 – 81.
- LOPEZ, Ricardo. « The Lack of Oscar Nods for Latino Actors Points to Chronic Under-Representation in Film », *Variety*, (24 janvier 2018). <<http://variety.com/2018/film/news/latinos-academy-diversity-1202675254/>>(consulté le 10 avril 2018).
- LORBER, Richard et Ernest FLADELL. « The Generation Gap », *Life Magazine* (17 mai 1968).
- LYNCH, Frederick R. *One Nation under AARP: The Fight over Medicare, Social Security and America's Future*. Berkeley, Los Angeles (CA) : University of California Press, 2011.
- LYNCH, Gordon S., éd. *Sarcopenia – Age-related Muscle Wasting and Weakness, Mechanisms and Treatments*. Dordrecht : Springer, 2011.
- MADDOX, G. L., éd. *The Encyclopedia of Aging*. New-York (NY) : Springer, 1995.
- MARIN, Peter. « The New Narcissism », *Harper's Magazine* (October 1975).
- MARKSON, Elizabeth W. et Peter J. STEIN. *Social Gerontology, Issues and Prospects*. San Diego (CA) : Bridgepoint Education, Inc. 2012.

- MCKENNA, A. T.. *Showman of the Screen : Joseph E. Levine and his Revolution in Film Promotion*. Lexington (KY) : University Press of Kentucky, 2016.
- MELLOR, M. Joanna et Helen REHR. *Baby Boomers: Can My Eighties Be Like My Fifties?* New York (NY) : Springer Publishing Company, Inc., 2005.
- MOREHEAD, John W. éd. *The Supernatural Cinema of Guillermo del Toro : Critical Essays*. Jefferson (NC) : McFarland & Company, Inc. Publishers, 2015.
- MORENO, Carolina. « Gina Rodriguez On The Lack Of Latino Representation: It's 'Dehumanizing' », *Huffpost* (25 janvier 2018).
<https://www.huffingtonpost.com/entry/gina-rodriguez-on-the-lack-of-latino-representation-itsdehumanizing_us_5a6a3c18e4b01fbbebf008c1> (consulté le 10 avril 2018).
- MORETTA, John Anthony. *The Hippies : A 1960s History*. Jefferson (NC) : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017.
- MORETTI, Franco. *The Way of the World, The Bildungsroman in European Culture, New Edition*. London : Verso, 2000.
- MORRISON, Ann, M. « Aging Gracefully, The French Way », *New York Times*, (14 juillet 2010).
- MORROW-HOWELL, Nancy, James HINTERLONG et Michael SHERRADEN. *Productive Aging : Concepts and Challenges*. Baltimore (MD) : The John Hopkins University Press, 2001.
- MUELLER, John. « Dead and Deader » *LA Times* (20 janvier 2008).
- MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol. 16, No. 3 (1975) : 6 – 18.
- MUNICH, Adrienne éd. *Fashion in Film*. Bloomington (IN) : Indiana University Press, 2011.
- NAGOURNEY, Eric. « Red Wine for Robust prostates », *New York Times* (28 septembre 2004).
- NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. Berkeley (CA) : The University of California Press, 1988.
- NATIONAL CENTER FOR HEALTH STATISTICS, *Health, United States, 2010*, <<https://www.cdc.gov/nchs/hus/contents2010.htm>> (consulté le 05 janvier 2017).
- NELSON, Todd D. (éd). *Ageism: Stereotyping and Prejudice Against Older Persons*. Cambridge (MA) : MIT Press, 2004.
- NELSON, Todd D., éd. *Ageism : Stereotyping and Prejudice Against Older Persons*. Cambridge (MA): MIT Press, 2004.
- NEWMAN, Andrew Adam. « A Magazine Now Tailored to the Not Necessarily Retired », *New York Times* (23 Août, 2010).
- NYREN, Chuck. *Advertising to Baby-Boomers*. Ithaca (NY): Paramount Market Publishing, Inc., 2005.

- O'BRIEN, Harvey. *Action Movies, the Cinema of Striking Back*. New York (NY) : Wallflower Press, 2012.
- PAILLARD, Marie-Christine. *Admirable tremblement du temps, le vieillir et le créer*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.
- PALMORE, Erdman. « Ageism Comes of Age », *The Gerontologist*, Vol. 43, No. 3 (1^{er} juin 2003) : 418 – 420.
- PALMORE, Erdman. *Ageism : Negative and Positive*. New York (NY) : Springer Publishing Company, 1990.
- PEARISO, Craig J. *Radical Theatrics, Put-ons, Politics and the Sixties*. Seattle (WA) : The Washington University Press, 2014.
- PENN-ATKINS, Barbara. *70 is the New 40*. Tamarac (FL) : Llumina Press, 2009.
- PERNOT, Denis. « Du 'Bildungsroman' au roman d'éducation : un malentendu créateur ? », *Romantisme*, Vol. 22, N°. 76 (1992).
- PERRY, Tyler. *Don't Make a Black Woman Take Off her Earrings, Madea's Uninhibited Commentaries on Love and Life*. New York (NY) : Riverhead Books, 2007.
- PHILLIPSON, Chris. « Understanding the Baby Boom Generation: Comparative Perspectives », *International Journal of Ageing and Later Life*, Vol. 2, No. 2 (2007).
- PINK, Daniel H. *Drive*. New York (NY) : Riverhead Books, 2009.
- POLGREEN, Lydia. « Selling New York Wine as Good... And Good for You (Who Knew ?) », *New York Times* (26 août 2003).
- REYNOLDS, Gretchen. « Raging Hormones », *New York Times* (20 août 2006). <https://www.nytimes.com/2006/08/20/sports/playmagazine/20hgh.html> (consulté le 13 avril 2018).
- RICE, Faye. « Wooing Aging Baby-Boomers », *Fortune Magazine*, (1^{er} février 1988).
- ROSZAK, Theodore. *America the Wise, The Longevity Revolution and the True Wealth of Nations*. Boston (MA): Houghton Mifflin Company, 1996.
- ROSZAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture*. Berkley (CA) : University of California Press, 1995 (1^e éd., 1968).
- ROWE, John W. et Robert L. KAHN. « Human Aging: Usual and Successful », *Science*, Vol. 237, No. 4811 (10 juillet 1987).
- ROWE, John W. et Robert L. KAHN. « Successful Aging », *The Gerontologist*, Vol. 37, No. 4, (1^{er} août 1997).
- ROWE, John W. Robert L. KAHN. *Successful Aging*. New York (NY) : Random House, 1998.
- SACHS, Harvey. *Rubinstein: A Life*. New York (NY) : Grove Press, 1995.
- SANJEK, Roger. *Gray Panthers*. Philadelphia (PA) : University of Pennsylvania Press, 2009.

- SCHAIE, K. Warner et J. HENDRICKS, éd. *The Evolution Of The Aging Self : The Societal Impact On The Aging Process* (New York (NY) : Springer, 2000).
- SCHMIDT Daniel F. et Susan M. BOLAND. « Structure of Perceptions of Older Adults : Evidence for Multiple Stereotypes », *Psychology and Aging*, Vol. 1, No. 3 (1986) : 255 – 260.
- SCHULZ James H., Allan BOROWSKI et William CROWN, *The Economics of Population Aging: the “Graying” of Australia, Japan, and the United States*. New York (NY): Auburn House, 1991.
- SCOTT-MAXWELL, Florida. *The Measure of my Days*. New York (NY) : Alfred A. Knopf, 1968.
- SETTERSTEN Jr., Richard A. et Jacqueline L. ANGEL, éd. *Handbook of Sociology of Aging*. New York (NY) : Springer, 2011.
- SHARY, Timothy et Nancy MCVITTI. *Fade to Gray, Aging in American Cinema*. Austin (TX) : University of Texas Press, 2016.
- SHATTUCK, Anne. *Older Americans Working More, Retiring Less, National Issue Brief No. 16*. Durham (NH) : Carsey Institute, University of New Hampshire, 2010.
- SIMKINS, Ben. « *It's Complicated* – Interview with Meryl Streep's Stylist, Amanda Ross », 303 Magazine.com (7 mai 2010). <<https://303magazine.com/2010/05/its-complicated-an-interview-with-meryl-streeps-stylist-amanda-ross/>> (consulté le 29 mars 2018).
- SIRINELLI, Jean-Francois. *Génération Sans Pareille, les Baby-Boomers de 1945 à Nos Jours*. Paris : Tallandier, 2016.
- SMITH, J. Walker et Ann CLURMAN, *Rocking the Ages, The Yankelovich Report on Generational Marketing*. New York (NY) : HarperBusiness, 1997.
- SMITH, Lindsay. « Top of the List : Associations » *Washington Business Journal* (1^{er} Novembre 2010).
- SORLIN, Pierre. *La Sociologie du Cinéma*. Paris : Aubier-Montaigne, 1977.
- SPOCK, Benjamin. *The Common Sense Book of Baby and Child Care*. New York (NY) : Duell, Sloan and Pearce, 1946.
- STEINEM, Gloria. *Doing Sixty & Seventy*. New York (NY) : Open Road, 2006.
- STEPHENS, Charles Asbury. *Immortal Life*. Norway Lake (ME) : The Laboratory, 1920.
- SWEETING, George. *The Joys of Successful Aging, Living your Days to the Fullest*. Chicago (IL) : Moody Publishers, 2002.
- TASKER, Yvonne. *Spectacular Bodies, Gender, Genre and the Action Cinema*. New York (NY) : Routledge, 1993.
- THANE, Pat, éd. *The Long History of Old Age*. London : Thames & Hudson, 2005.
- THOMAS JR, Robert Mcg. « Maggie Kuhn, 89, the Founder of the Gray Panthers, Is Dead », *New York Times* (23 avril 1995).

- TIERNEY, Dolores. « From *Breakfast at Tiffany's* to *Hellboy*: The Ongoing Problem of Hollywood 'Whitewashing' », *The Independent*, (11 septembre 2017).
<<https://www.independent.co.uk/artsentertainment/films/features/breakfast-at-tiffany-hellboy-hollywood-whitewashing-a7932581.html>> (consulté le 12 avril 2018)
- TIMBERG, Bernard M. *Television Talk, A History of the TV Talk Show*. Austin (TX) : The University of Texas Press, 2002.
- TONER, Robin. « Ideas & Trends : AARP and the New Old ; The Retirement Lobby Goes Va-Va-Boom! », *New York Times* (8 août 1999).
- TORRES-GIL, Fernando. *New Aging, Politics and Change in America*. Westport (CT) : Auburn House, 1992.
- TRAVERS, Peter. « The Score », *Rolling Stones Magazine* (13 juillet 2001)
<<http://www.rollingstone.com/movies/reviews/the-score-20010706>>
- TURNER Bryan S., *Classical Sociology*. London : Sage publications Ltd., 1999.
- TURNER, Bryan S. *The Body and Society* (Third Edition) London: Sage Publications Ltd. 2008.
- U.S. Census Bureau *The Baby Boom Cohort in the United States : 2012 to 2060, Population Estimates and Projections* (May 2014). <<https://www.census.gov/prod/2014pubs/p25-1141.pdf>> (consultée le 22 décembre 2017).
- U.S. Census Bureau, *Statistical Abstract of the United States : 2012*
<https://www.census.gov/library/publications/2011/compendia/statab/131ed/income-expenditures-poverty-wealth.html> (consulté le 13 novembre 2017).
- U.S. Census Bureau. *2014 National Population Projection Tables*
<<https://www.census.gov/data/tables/2014/demo/popproj/2014-summary-tables.html>> (consulté le 22 décembre 2017).
- U.S. Census Bureau. *Age and Sex Composition : 2010*
<<https://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-03.pdf>> (consulté le 23 décembre 2017).
- U.S. Census Bureau. *Statistical Abstract of the United States* (décembre, 2002).
<<http://www.census.gov/prod/2003pubs/02statab/educ.pdf>> (consulté le 22 décembre 2017).
- U.S. Census Bureau. *The Older Population : 2010*
<<https://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-09.pdf>> (consulté le 5 novembre 2017)
- VARCHAUVER, Nicholas. « Pitchman for the Gray Revolution » *Fortune Magazine* (11 juillet 2005).
- VEROFF, Joseph, Elizabeth DOUVAN et Richard KULKA. *The Inner American : A Self-Portrait from 1957 to 1976*. New York (NY) : Basic Books, 1981.

- WADE, Nicholas. « New Hints Seen that Red Wine May Slow Aging », *New York Times* (4 juin 2008).
- WALLACE-SANDERS, Kimberly. *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*. Ann Arbor (MI) : The University of Michigan Press, 2008.
- WARSHOW, Robert. *The Immediate Experience, Movies, Comics, Theater & Other Aspects of Popular Culture* (2^e éd.). Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- WEINER, Allison Hope. « Yo, Rocky or Rambo, Gonna Fly Now at 60 », *The New York Times* (21 novembre 2006). <<https://www.nytimes.com/2006/11/21/movies/21sly.html>>
- WHITEHEAD J.W. *Appraising The Graduate : Mike Nichols Classic and its Impact in Hollywood*. Jefferson (NC): McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.
- WILKEN, Todd. « The Six Commandments of the Boomers », *The new Issues, Etc. Journal*, Vol. 1, No. 2. <http://www.issuesetcarchive.org/issues_site/resource/journals/v1n2wlkn.htm> (consulté le 5 juillet 2017).
- WILLENS, Michele. « When Did We Get So Old? », *New York Times*, (30 août 2014).
- WILLIAMSON, Judith. *Decoding Advertisements, Ideology and Meaning in Advertising*. New York (NY): Marion Boyard, 1978.
- WOLFE, Tom. « Reports on America's New Great Awakening : The ME Decade », *New York Magazine* (23 août, 1976).
- WOODWARD, Kathleen, éd. *Figuring Age, Women, Bodies, Generations*. Bloomington (IN) : Indiana University Press, 1999.
- YANCY, George. *Black Bodies, White gazes : the Continuing Significance of Race in America*. Lanham (MD) : Rowman & Littlefield, 2017.
- ZARU, Deena. « News Flash! The Oscars Are Still So White. Just Take a Look at the Most Excluded Group », *CNN Politics*, (5 mars 2018). <<https://edition.cnn.com/2018/03/02/politics/oscars-hispanic-asian-representation-trnd/index.html>>(consulté le 9 avril 2018).

INDEX

- 2012, 17, 75, 79, 111, 177, 207, 254, 284,
307, 431, 545, 602, 613, 615, 619, 621,
628, 633, 634, 637, 638, 639, 643, 647,
648, 654, 658, 661, 663, 665, 667
- About Schmidt*, 345, 375, 382, 384, 389,
391, 398, 414, 436, 443, 445, 449, 451,
452, 453, 454, 465, 470, 475, 478, 479,
485, 489, 496, 532, 565, 566, 568, 569,
572, 573, 575, 632, 648, 655
- Alda, Alan, 81
- All About Eve*, 506, 633
- American Wedding*, 115, 135, 628
- Arkin, Alan, 77, 84, 425, 427
- Arquette, Lewis, 75, 506, 635
- Asner, Edward, 436
- Baker Hall, Philip, 233, 334, 459, 652,
662
- Baker, Jon D, 80
- Baldwin, Alec, 409, 511, 512
- Barry, Raymond J., 77, 287, 403, 513,
644, 660
- Batman Begins*, 67, 68, 69, 628
- Bay, Frances, 64
- Because I Said So*, 25, 345, 357, 361, 374,
376, 382, 404, 413, 418, 419, 429, 430,
513, 521, 583, 632
- Bergen, Candice, 81, 614
- Benitched*, 56, 58, 60, 64, 65, 628
- Big Fish*, 103, 104, 628
- Blade II*, 149, 156, 159, 628
- Blade Runner 2049*, 350, 613, 633
- Blake, Julia, 52
- Brando, Marlon, 171, 172, 174, 182, 183,
184, 185
- Bucket List (The)*, 102, 374, 379, 380, 381,
383, 532, 565, 566, 567, 568, 569, 570,
572, 573, 574, 575, 585, 586, 589, 590,
591, 594, 596, 597, 599, 632
- Butler, Robert, 20, 35, 36, 42, 248, 249,
282, 313, 314, 315, 316, 317, 326, 328,
329, 330, 331, 335, 423
- Caan, James, 61, 84
- Caine, Michael, 64, 68
- Calasanti, Toni, 318, 321, 322, 323
- Carradine, David, 97
- Carter, Jimmy, 245, 337, 338, 545
- Christie, Julie, 62
- Christmas Carol (A)*, 459
- Cobbs, Bill, 100
- Constantine, Michael, 64, 84
- Crawford, Joan, 505
- Cromwell, James, 79, 154, 353, 371, 373
- Cullen, Max, 52
- D.Roosevelt, Franklin, 79
- Danner, Blythe, 346, 385, 404, 514
- Dark Knight (The)*, 24, 67, 628
- Date Movie*, 120, 135, 628
- Davis, Bette, 92, 105, 106, 107, 285, 353,
358, 375, 506, 651, 655
- De Niro, Robert, 171, 174, 184, 188,
346, 361, 375, 376, 378, 385, 404, 412,
613
- Departed (The)*, 90, 91, 628
- Diary of a Mad Black Woman*, 115, 124,
628
- Dietrich, Marlene, 505
- Ditka, Mike, 84, 86, 88
- Divine Secrets of the YaYa Sisterhood (The)*,
346, 404, 407, 408, 416, 417, 431, 589,
594, 595, 632
- Dodgeball, a True Underdog Story*, 84, 85,
86, 87, 628
- Dukes of Hazzard (The)*, 80, 90, 91, 92, 93
- Duvall, Robert, 26, 61, 68, 70, 82, 83, 84,
85, 87, 90, 92
- Dychtwald, Ken, 217, 270, 271, 272,
273, 275, 278, 284, 286, 287, 291, 292,
293, 304, 324, 325, 329, 332, 335, 336,
337, 338, 340
- Eager for Your Kisses, Love and Sex at 95*,
403, 633
- Eastwood, Clint, 15, 26, 352, 353, 357,
360, 365, 368, 369, 373, 374, 375, 380,
383, 388, 389, 412, 462, 488, 502, 504,
532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539,
540, 541, 564, 565, 566, 568, 569, 572,

- 573, 574, 590, 591, 592, 598, 599, 602, 615, 632, 633, 635
- Easy Rider*, 172, 174, 175, 176, 221, 496, 633
- Elf*, 61, 62, 69, 71, 84, 628
- Elliot, Denholm, 351
- Elliott, Sam, 68
- Ephron, Nora, 11, 12, 14, 56, 64, 536, 628
- Family Man (The)*, 80
- Family Stone (The)*, 64
- Feuillère, Edwige, 505
- Finding Forrester*, 346, 633
- Finney, Albert, 80, 103
- Fischer, David H., 147, 148
- Flanagan, Fionnula, 134, 155
- Fonda, Jane, 174, 176, 186, 242, 304, 333, 334, 339, 345, 358, 361, 375, 377, 384, 394, 407, 416, 423, 496, 507, 516, 579, 580, 581, 582, 584, 614
- Fonda, Peter, 171, 172, 173, 174, 175, 186, 187
- Ford, Harrison, 27, 174, 347, 350, 443, 502, 539, 581, 613, 633
- Forman, Milos, 75
- Four Brothers*, 155, 156, 158, 159, 163, 628
- Four Christmases*, 61, 63, 83, 86, 628
- Freeman, Morgan, 68, 289, 374, 379, 380, 381, 533, 539, 570, 572, 575, 585, 586, 588, 589, 590, 592, 601, 614, 615
- Friedan, Betty, 284, 295, 296, 324, 326, 327, 328, 330, 334, 336, 338, 339, 340
- Gambon, Michael, 68, 90, 92
- Garbo, Greta, 505
- Gardner, Ava, 104, 505, 506
- Garner, James, 405
- Gergen, K. & Gergen, M., 299, 300, 330
- Getting Straight*, 236, 633
- Ghost Rider*, 68, 171, 174, 175, 176, 186, 187, 629
- Glenn, John, 289, 290, 291, 340
- Glover, Danny, 26, 79, 602
- Gone in Sixty Seconds*, 68, 70, 629
- Good, the Bad and the Ugly (The)*, 181, 633
- Gould, Elliott, 159, 164, 168, 275
- Graduate (The)*, 58, 59, 221, 222, 224, 496, 648, 651, 668
- Gran Torino*, 14, 26, 345, 368, 375, 383, 385, 389, 422, 436, 446, 454, 455, 456, 457, 461, 462, 463, 466, 467, 471, 474, 487, 488, 532, 535, 537, 538, 539, 540, 569, 574, 593, 594, 602, 632
- Grumpier Old Men*, 185, 634
- Grumpy Old Men*, 185, 634
- Gullette, Margaret, 164, 165, 166, 167, 168, 205, 206, 294, 296, 297, 298, 300, 301, 327, 328, 330, 331, 334, 336, 353, 433, 435, 451, 493
- Haber, Carole, 137, 148, 150, 151, 152, 153, 279, 299, 300, 399, 400, 402, 458, 459, 493, 531, 611, 622
- Hackman, Gene, 77
- Hairspray*, 64, 629
- Hangin' Up*, 102, 178, 179, 180, 185, 629, 634
- Hannibal*, 346, 634
- Harris, Richard, 68, 75, 77, 78
- Harris, Rosemary, 54, 68, 75, 77, 78
- Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 66, 629
- Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1*, 67, 634
- Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2*, 67, 634
- Harry Potter and the Goblet of Fire*, 66, 629
- Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 66, 67, 629
- Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 66, 67, 629
- Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 66, 629
- Havighurst, Robert J., 306, 307, 308, 309, 310, 311
- Hellboy*, 78, 102, 156, 157, 159, 162, 163, 588, 629, 649, 667
- Hellboy II, The Golden Army*, 156, 157, 629
- Hidalgo*, 176, 177, 629
- Hoffman, Dustin, 222, 346, 375, 385, 386, 405, 412, 496, 541
- Holiday (The)*, 177, 178, 179, 187
- Holm, Ian, 67
- Hopper, Denis, 172, 175, 221, 633
- Hopper, Edward, 516
- Howerton, Charles, 76

Hurt, John, 91, 102, 156
I Robot, 154, 155, 163
Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull, 345, 359, 364, 371, 374, 384, 429, 430, 502, 632
Indiana Jones, the Raiders of the Lost Ark, 350, 634
Iron Man, 67, 76, 629
Italian Job (The), 69, 70, 71
It's Complicated, 138, 345, 358, 366, 374, 376, 382, 404, 409, 418, 419, 420, 421, 427, 428, 429, 430, 504, 511, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 521, 523, 524, 529, 582, 632, 649, 666
 Ivey, Dana, 53, 80
 Jones, Tommy Lee, 353, 537, 598
 Karen, James, 81
 Katz, Stephen, 195, 318, 321, 322, 323, 325
 Keaton, Diane, 16, 26, 102, 178, 179, 185, 345, 357, 361, 374, 376, 403, 408, 413, 418, 421, 429, 430, 462, 496, 507, 510, 511, 520, 521, 530, 571, 579, 595, 614, 629, 634
 Keitel, Harvey, 78
Kicking and Screaming, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 629
 Klein, Robert, 53, 81
 Knight, Shirley, 62, 407, 417
Kotch, 185, 634
 Kuhn, Maggie, 283, 284, 336, 340, 643, 645, 658, 666
Lara Croft, Tomb Raider, 63, 629
 Levine, Lanie, 65
Little Miss Sunshine, 84, 87, 108, 425, 427, 428, 629
Longest Yard (The), 173, 187, 188
Lord of the Rings, The Fellowship of the Ring (The), 66, 72, 629
Lord of the Rings, The Return of the King (The), 629
Lord of the Rings, The Two Towers (The), 629
 MacLaine, Shirley, 57, 58, 109
Madea Goes to Jail, 115, 124, 128, 629
Magnificent Seven (The), 181
Manchurian Candidate (The), 46, 80
 Martin, Steve, 113, 374, 382, 411, 427, 428, 512, 529
 Matthau, Walter, 102, 178, 179, 181, 185
Medium Cool, 236, 634
Meet the Fockers, 346, 358, 361, 374, 375, 376, 378, 382, 385, 386, 387, 404, 406, 408, 412, 514, 632
 Meyers, Nancy, 25, 81, 138, 178, 179, 188, 358, 366, 374, 376, 403, 404, 408, 409, 418, 419, 421, 428, 429, 452, 496, 504, 507, 510, 512, 513, 518, 519, 520, 521, 523, 525, 527, 528, 529, 530, 532, 565, 571, 583, 584, 595, 603, 629, 632, 635, 647, 662
Million Dollar Baby, 374, 379, 381, 383, 532, 535, 537, 538, 539, 540, 541, 574, 585, 586, 590, 591, 592, 599, 632
Minority Report, 96, 99, 630
 Mirren, Helen, 614
Misfits (The), 181
Monster in Law, 345, 358, 359, 361, 375, 377, 378, 382, 384, 394, 397, 407, 416, 417, 516, 582, 583, 584
 Morin, Edgar, 169, 181, 182, 462, 505, 506, 507, 551, 570
 Morrissey, Bob, 77
Mrs Doubtfire, 123, 634
Must Love Dogs, 63, 630
My Big Fat Greek Wedding, 64, 65, 71, 84, 630
 Myers, Lou, 64
National Treasure, 63, 78, 630
 Nelson, Craig T., 61, 64, 84
 Newhart, Bob, 62
 Newman, Paul, 95, 98, 288
 Nicholson, Jack, 15, 25, 90, 92, 190, 268, 374, 375, 380, 381, 382, 383, 389, 390, 403, 408, 421, 451, 452, 462, 496, 504, 510, 511, 520, 532, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 580, 585, 586, 589, 595, 596, 648, 649, 658, 660, 662
Night at the Museum, 100, 101, 630
 Nimoy, Leonard, 172
 Nolte, Nick, 85, 87, 97
Notebook (The), 64, 104, 107, 108, 615
 O, Henry, 76

On the Waterfront, 182, 634
Once upon a Time in Mexico, 602
Open Range, 26, 68, 70, 72, 90, 91, 93, 630
 Pacino, Al, 95, 98, 100, 160, 166, 168, 347
Paul Blart, Mall Cop, 62, 630
Pink Panther (The), 113, 411
 Plummer, Christopher, 63
 Pollack, Sydney, 81
Proposal (The), 55, 56, 60, 61, 84
 Pryce, Jonathan, 79
Raging Bull, 188, 634
Rambo, 343, 347, 350, 351, 362, 365, 367, 374, 382, 462, 532, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 549, 550, 552, 553, 554, 560, 561, 562, 567, 574, 585, 632, 634, 650, 668
Rambo III, 634
Rambo, First Blood, 562, 634
Rambo, First Blood, Part II, 634
Recruit (The), 77, 95, 98, 100, 101
 Redford, Robert, 362, 369, 375, 381, 384, 392, 614
 Reynolds, Burt, 90, 173, 187, 188
Road to Perdition (The), 52, 95
 Robertson, Cliff, 54
 Rocco, Alex, 64, 66
Rocky, 188, 343, 344, 345, 348, 349, 350, 353, 354, 355, 356, 358, 360, 361, 362, 363, 367, 373, 374, 379, 380, 382, 384, 395, 396, 414, 430, 462, 483, 502, 532, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 562, 563, 564, 574, 580, 581, 585, 586, 588, 613, 632, 634, 635, 650, 668
Rocky Balboa, 345, 348, 349, 350, 354, 355, 356, 358, 361, 363, 367, 373, 374, 379, 380, 384, 414, 462, 502, 541, 542, 544, 545, 546, 548, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 562, 563, 574, 580, 581, 585, 588, 613, 632
Rocky II, 396, 634
Rocky III, 396, 634
Rocky IV, 546, 635
Rocky V, 635
 Rooney, Mickey, 95, 98, 100
 Rowe, John & Kahn, Robert, 303, 304, 305, 306, 309, 311, 312, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 329, 422, 423, 638, 657
 Rowlands, Gena, 104, 105
Rumor Has It, 58, 60, 109, 630
Scary Movie 4, 115, 138, 139, 140, 412, 630
Score (The), 171, 172, 174, 183, 184, 649, 667
Searching for Debra Winger, 507, 635
 Sharif, Omar, 176
 Shelley, Carole, 56
 Shepard, Sam, 64
 Smith, Maggie, 68, 417, 594
 Smitrovitch, Bill, 76
Something's Gotta Give, 1, 25, 138, 374, 380, 381, 403, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 421, 452, 462, 504, 507, 510, 512, 518, 519, 520, 521, 525, 532, 565, 566, 568, 569, 570, 571, 573, 579, 585, 594, 595, 632
 Sommer, Joseph, 79, 80
Space Cowboys, 345, 352, 353, 357, 358, 359, 360, 362, 369, 370, 373, 374, 375, 380, 381, 385, 388, 412, 430, 462, 502, 532, 536, 537, 539, 579, 585, 594, 598, 632
 Spacek, Sissy, 61
Spider-Man, 54, 67, 68, 71, 630
Spider-Man 2, 67, 630
Spider-Man 3, 67, 630
Spy Game, 362, 365, 369, 370, 375, 381, 384, 392, 414, 585, 632
 Staline, Joseph, 79
 Stallone, Sylvester, 15, 188, 242, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 354, 355, 356, 358, 361, 362, 363, 367, 373, 380, 395, 396, 496, 504, 532, 541, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 572, 573, 574, 575, 580, 581, 613, 632, 633, 634, 635, 647, 661
 Stamp, Terence, 77, 97
Star Wars, Episode VII, The Force Awakens, 350, 613, 635

Steenburgen, Mary, 60, 61, 614
 Steinem, Gloria, 327, 335, 480
Step Brothers, 62, 630
Still Doing It, The Intimate Lives of Women over 65, 402, 403, 635
Strawberry Statement (The), 236, 635
 Streep, Meryl, 289, 358, 366, 376, 403, 404, 418, 427, 428, 430, 496, 507, 511, 512, 514, 515, 516, 521, 524, 530, 533, 579, 582, 583, 613, 614, 649, 666
Streetcar Named Desire (A), 182
 Streisand, Barbra, 346, 358, 374, 376, 385, 386, 405, 413, 507, 514
Sunset Boulevard, 57, 169, 506, 635
Sunshine Boys (The), 185
Superman Returns, 67, 630
 Sutherland, Donald, 63, 65, 69, 70, 71, 381, 614
 Swanson, Gloria, 57, 169
Sweet Home Alabama, 64, 630
 Sydow, Max Von, 96
 Taylor, Liz, 324, 505, 506
There's Something about Mary, 116, 635
 Torn, Rip, 84, 85
Troy, 62, 631
Two Weeks Notice, 53, 54, 631
Up, 14, 102, 178, 179, 180, 185, 375, 385, 389, 436, 437, 440, 441, 443, 446, 456, 459, 460, 462, 463, 464, 468, 472, 473, 479, 481, 483, 503, 585, 614, 629, 632, 633, 634, 649, 660
 Van Dyke, Dick, 100, 101
 Voight, Jon, 61, 62, 63, 65, 79, 83, 86
 Walken, Christopher, 64
 Wallach, Eli, 75, 178, 179, 181, 187
 Ward, Fred, 64
 Warden, Jack, 81
Wedding Crashers, 64, 631
Wedding Planner (The), 64, 65, 66
What Women Want, 81, 422, 635
 White, Betty, 55, 56, 60
Wild Hogs, 173, 631
Wild One (The), 182
 Wilkinson, Tom, 77
 Willard, Fred, 81
 Williamson, Fred, 78, 231
X2, X-Men United, 67, 631
X-Men, 52, 67, 68, 79, 631
X-Men Origins, Wolverine, 52, 631
X-Men, The Last Stand, 67, 79, 631
Yes Man, 134, 135, 631
 Young, Burt, 396, 414
 Yulin, Harris, 77
Zabriskie Point, 236, 635
Zoolander, 84, 86, 631

Résumé

La première décennie du XXI^e siècle est une période charnière dans l'histoire des représentations du vieillir et de l'être vieux. Durant les années 2000, le cinéma hollywoodien offre de nouvelles images du vieillir, moins alarmistes, moins stéréotypées, en somme plus positives. Non plus systématiquement relégué au second plan, le personnage âgé se fait une place parmi les héros hollywoodiens. Le vieillir n'est alors plus dissimulé, mais mis à l'honneur, dans ces films portés par un héros âgé. Par leur présence et leur visibilité dans ce cinéma hautement commercial, ces nouveaux personnages vieillissants signalent un phénomène majeur : durant les années 2000, le vieillir devient commercialement profitable, notamment car se reconnaît dans ces films une génération exceptionnelle par de nombreux aspects, celle des baby-boomers. Par ailleurs, au travers de ces nouvelles représentations du vieillir se fait jour une transformation sociale plus large avec l'avènement d'un nouveau rapport à la vieillesse, le « vieillir nouveau », qui substitue aux clichés âgistes et à l'idée du vieillir comme déclin un discours positif sur la vieillesse. Cette étude, circonscrite aux films hollywoodiens à succès de la période 2000-2010, propose de mettre en lumière ces nouvelles représentations hollywoodiennes du vieillir et la façon dont le cinéma s'est fait ainsi l'écho de discours innovants sur la question tout en tentant d'offrir sa propre version d'un vieillir nouveau.

MOTS CLES : vieillir, vieillissement, vieillesse, Hollywood, cinéma populaire, baby-boomers, gérontologie, représentations, âgisme, « vieillir nouveau » .

Résumé en anglais

The first decade of the 21st century marks a transition in the history of the representations of aging and old age. In the 2000s, Hollywood started offering new images of aging : less alarmist, less stereotypical, they are, all in all, more positive. As he is no longer pushed in the background, the aging character finds his way amid Hollywood heroes. In those films, which are carried by an old hero, aging is no longer concealed, but it is put in the spotlight. By their mere presence and visibility in such commercial cinema, these new aging characters signal a major shift : in the 2000s, aging has become bankable, especially since its new portrayals speak to a generation which stands out on many different levels, the baby boomers. Besides, a wider social transformation shows through these innovative representations of aging, that of a new relationship to aging. "New aging" thus discards ageist clichés and the idea that aging is declining, and supplants these conceptions with a positive discourse on aging. This study revolves around popular Hollywood movies released between 2000 and 2010. It offers to shed a light on these new Hollywood representations of aging and on the way cinema has thus echoed innovative discourses on the matter, while attempting to offer its own version of a new outlook on aging.

KEYWORDS : aging, old age, Hollywood, cinema, baby boomers, gerontology, representations, ageism, new aging.