



## 4. Le son d'Eastwood

Philippe Morice

## 4. Le son d'Eastwood

---

**Entre écran centrifuge et cadre centripète, une Créature trinitaire - Acteur, Producteur et Cinéaste -, incarnation d'un principe de plaisir, fait retour au travers de ce que nous appelons sa Métadiégèse...**

### **Le son d'Eastwood : sense around...**

Entre écran centrifuge et cadre centripète, une *Créature* trinitaire - Acteur, Producteur et Cinéaste -, incarnation d'un principe de plaisir, fait retour au travers de ce que nous appelons sa *Métadiégèse*, entrelacs des mémoires diégétiques passées, présentes et à venir, principe de réalité auquel se tissent les références conscientes et inconscientes, plastiques, littéraires ou autres de la *Créature* par un repoussement incessant de la frontière mythique entre sauvagerie puritaine - principe de plaisir encore - et civilisation - principe de réalité tout autant puritain [1]. D'abord Interprète, la *Créature* musicienne poursuit un cheminement initiatique, perdue dans le générique, puis Producteur avisé, ou encore Compositeur indiscernable derrière la figure officielle de Lennie Niehaus. Après un bouquet musical anonyme éclos dans *Unforgiven* (1992), le *Compositeur* signe es qualité *Space Cowboys* (2000), *Mystic River* (2003), *Million Dollar Baby* (2004), *Flags Of Our Fathers* (2006), avant d'introniser son fils Kyle pour *Letters From Iwo Jima* (2006). Le souci d'une musicalité omniprésente et d'une expression de soi dans la carrière de la *Créature* s'exprime par ses mots : « Thelonious Monk ne se souciait guère de ce que les gens pouvaient penser. Il jouait, c'est tout », rejoignant le commentaire de *White Hunter, Black Heart* (1990) selon lequel : « Pour écrire un film, il faut oublier qu'il sera vu ». D'une telle pulsion de vie, la musique est le véhicule.

### **notes**

Au départ, il y a ces motifs qui apparaissent en notes égrenées comme des embryons de phrases. Si « la musique de film, c'est trois notes », ce peuvent être celles de l'harmonica de Morricone dans *C'era una volta il West* (1968) où Eastwood refuse d'apparaître ; ce peuvent être les sifflements du même dans *Per qualche dollaro in piu* (1965) ; ce peuvent être les ricanements hululés dans *Il buono, il brutto e il cattivo* (1966). Ce peuvent être également les trois notes de *Misty* d'Erroll Garner à partir duquel Eastwood conçoit son premier opus de Cinéaste *Play Misty For Me* (1971). Le processus de création musicale s'initie en 1992 avec le thème de Claudia dans *The Unforgiven*. La revenance dans laquelle s'inscrit cette séquence primitive - on pense à *The Unforgiven* (John Huston 1960) - est exploitée en une variation sur un thème repris pour une toujours nouvelle improvisation. Le souvenir de Huston est prégnant comme celui de Robert Kincaid dans *The Bridges Of Madison County* (1995), comme celui des cornemuses des trappeurs de *Across The Wide Missouri* (William Wellman 1951) dans le retour qu'elles opèrent à la fin de *A Perfect World* (1994), plaquées sur le battement d'un hélicoptère, ou plus tard dans *Million Dollar Baby*.

Quelques notes donc enclenchent le motif anodin en apparence du thème de Claudia et se retrouvent, autres mais ressemblantes, pliées à la racine du thème de Kate dans *Absolute Power* (1997) comme dans le motif de *The Bridges of Madison County*. Guitare et piano tressent le temps, une ascendance classique et religieuse - européenne métissée de jazz et du chant des esclaves - ,

## 4. Le son d'Eastwood

---

une branche populaire blanche et noire - blues du Sud et *country music* des pionniers. Le générique de *Space Cowboys* surgit des entrelacs de l'histoire, à la guitare, puis au piano, et relie *High Plains Drifter* (1973) à *Unforgiven* : à l'image, c'est l'insistance de l'invisible ; au son, c'est la figure du *signifying monkey* fondateur du blues [2]. A l'image, le singe qui devient, dans *Space Cowboys*, la première créature envoyée dans l'espace, met en pièces, dans *White Hunter, Black Heart*, le scénario trop convenu aux yeux du cinéaste John Wilson, figure condensée dont la voix, au son, rejoint celle de sa source, le trouble John Huston.

Par quelque instrument qu'elle s'exprime, la phrase musicale hésite, se cherchant un début, maladresse sonore tâtonnant entre personnage et descendance : William Munny et Schofield Kid dans *Unforgiven*, Luther et Katie Whitney dans *Absolute Power*, Jimmy Markum et Katie dans *Mystic River*, Frankie Dunne et sa fille perdue - Katie, encore - dans *Million Dollar Baby*. Le tâtonnement rejoint les rêves de l'enfance, les *good dreams* de Robert Kincaid, l'espace des vieux cow-boys à la retraite, la pureté originelle dévastée par le cynisme de la guerre dans *Flags Of Our Fathers* et dont le contrechamp s'illumine dans *Letters From Iwo Jima*.

Gamme effleurée en un début de comptine, inaudible parfois, la musique participe au tissu de *Mystic River* comme les enfants battus récurrents, les châtiments injustifiées, les vengeances vaines. Mais si elle exprime ici encore la vanité des choses de ce monde, la phrase n'est plus, comme ailleurs, une proposition grammaticalement subordonnée dont on attend vainement la référence principale, mais bien cette proposition principale elle-même, en mode majeur, juste et cadencée, entière et non plus incertaine. Et l'univers sonore se conjugue entre rassurance et terreur, comme un plan occasionne des sentiments moirés selon la place qu'il occupe.

### portées

Il n'y a pas de verbe correspondant au nom de Cinéaste, pas plus qu'au nom d'*Auteur* - si ce n'est le verbe *autoriser* qui ne signifie pas faire œuvre d'auteur, mais reconnaître sa paternité et l'autorité qui en découle. Son autorité, la *Créature* l'assume depuis la nuit qui la précède jusqu'au poudroïement de ses traces et, *Créature-Compositeur*, "compose avec" son désir et la multitude de ses existences, entre fusion et rejet, entre présence de l'histoire et absence du verbe.

Si le cinéma nous ouvre les oreilles jusque sur les grands éclats des choses muettes, s'il nous rapproche de la source et révèle la profondeur du silence et ses innombrables présences, cette perspective constitue ce par quoi se prolonge et s'alimente la *Métadiégèse*, vers la peinture de Francis Bacon, vers la photographie de Harry Callahan, vers la musique de *Deliverance* (John Boorman 1972). Cette dernière, constituée comme un début de phrase échangée, au banjo et à la guitare, entre un guitariste et un enfant mutique et sur la possibilité que s'établisse un dialogue entre les deux, rappelle la rencontre sans musique du nain Mordecai, réprouvé aspirant au dialogue avec le revenant descendu des hautes plaines, ou celle de l'enfant Whit à la recherche des notes sur la guitare de son oncle Red comme des mots d'une possible chanson, d'une possible harmonie existante et qu'il s'agit de retrouver. Mordecai nomme le *High Plains Drifter* (1973) mort en écrivant son nom sur sa tombe et lui donne droit au repos, Whit donne à son oncle les mots qui manquent pour désigner ce *Honkytonk Man* (1982) qui n'est autre que lui-même et dont la voix finit par se répandre, immatérielle et radiodiffusée.

## 4. Le son d'Eastwood

---

Le caractère balbutié de son univers sonore confirme la *Créature* dans le doute et l'intime plus que dans l'assurance et l'épopée. Loin de John Ford, proche de Huston et d'un certain cinéma des années soixante-dix, du Altman de *John McCabe & Mrs Miller* (1971), du Boorman de *Deliverance*, cet univers n'est pas d'élégies musicales ou visuelles, mais d'apparitions depuis la matière du paysage : surgissements, révélations, émanations musicales. Le panoramique occasionnel le fait s'extraire de sa gangue comme McCabe de la voix de Leonard Cohen, avant la guitare tellurique de Neil Young dans le regard flottant du *Dead Man* (1995) de Jim Jarmush. Etre et choses naissent et se fondent comme la *Créature* elle-même, sa musique est le sourire de l'enfant dans la vision impitoyable de l'utopie américaine qu'est l'échange improvisé dans le *Deliverance* de Boorman.

Comme Monk, issu de la rue new-yorkaise peuplée de musique profane et religieuse, la *Créature* s'extirpe de l'univers qui la met au monde. Mais, chez l'un comme chez l'autre, le discours ne décrit pas, il établit les liens entre les hommes, il décline le drapé de la musique autant que de l'image. Seule compte l'écoute du monde où il lui faut bouger toujours jusqu'aux limites de ce qui se génère, comme Monk vient tordre *Just a Gigolo* dans *Straight, No Chaser* (Charlotte Zweryn 1988) à son désir du moment ainsi que la *Créature* le fait d'un matériau qu'elle adapte. Monk déploie une mélodie d'accords plaqués et d'harmoniques mêlées aux dissonances et prend le temps d'affirmer la note ou l'accord ou l'absence de l'un ou de l'autre. La *Créature* procède de même, auteur s'appropriant le réel, tissant une vision sans maniérisme pour s'attacher mieux à l'essentiel.

### écho

Comme pour la matière cinématographique, un inconscient musical remonte la généalogie de la mémoire, où la *Créature* virevolte dans un enroulement perpétuel de figures harmoniques à partir de quelques notes, égrenées comme les points d'attache d'une « toile d'araignée en état de fonctionner » [3] triangulent l'espace au sein duquel la *Créature* dessine ses enroulements, détachée comme en contre-jour de la matière dont elle émane et qu'elle élabore tout à la fois.

#### Notes

[1] Voir l'illustration saisissante qui en a été donnée par Terence Malick dans son dernier film, *The New World* (2005).

[2] Sur le *Signifyong Monkey*, voir Christian BETHUNE, *Le rap, une esthétique hors-la-loi*, Paris : Editions Autrement, 1999, 214 pages.

[3] Voir Philippe MORICE, *Les fantômes d'Eastwood : récurrences et circulations*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Luc Lioult, Aix en Provence : Université de Provence, 2006, 453 pages, p. 325