

« Je m'appelle Clint Eastwood et j'adore le jazz »

Arnaud Devillard

« My name is Clint Eastwood and I love jazz ». C'est par ces mots que le cinéaste fait son entrée sur la scène du Carnegie Hall, à New York, le 17 octobre 1996, au terme d'un concert consacré aux musiques entendues dans ses productions, thèmes originaux réarrangés et standards de jazz¹ [01]. Une myriade de vétérans et de stars montante du genre sont là : les saxophonistes Joshua Redman, James Rivers et James Carter, les pianistes Kenny Barron, Charles McPherson et Jay McShann, le bassiste Christian McBride, les trompettistes Jon Faddis et Roy Hargrove, le chanteur Jimmy Scott ou le quartet d'un certain bassiste nommé Kyle Eastwood. Lennie Niehaus, compositeur attiré d'Eastwood à l'époque, conduit les cordes, souffle dans son saxophone et partage la direction du Carnegie Hall Jazz Band avec Jon Faddis, créateur de cette formation. Le trompettiste s'illustre, avec le saxophoniste Art Pepper, sur la partition de Jerry Fielding pour *L'Épreuve de force* (*The Gauntlet*, 1977)². Le cinéma d'Eastwood est un monde musical, où spectateurs dans la salle et personnages dans les films partagent une même expérience devant un autoradio, un juke-box ou un orchestre. Avec la country, indispensable élément à sa peinture de l'Amérique des cols bleus, mais surtout avec le jazz, celui qui se définit comme « mâle hétérosexuel de plus de cinquante ans qui joue du piano » dans *La ligne de mire* (*In the Line of Fire*, Wolfgang Petersen, 1993) s'est peu à peu attribué le rôle d'un passeur. Hermétique aux modes, il s'est fait fort de doubler son projet filmique d'un véritable projet musical.

Des rêves de performer

La passion de Clint Eastwood pour le jazz (outre le blues et la country), bien connue aujourd'hui, n'a atteint le grand public qu'à partir de *Bird* (1988). Les musiques originales de *L'Épreuve de force* ou *La Corde raide* (*Tightrope*, Richard Tuggle, 1984) étaient des indices mais pouvaient être mises sur le compte du genre cinématographique (le polar) et, concernant le second, du cadre de la Nouvelle Orléans. Conscient d'entrer en terrain miné avec un film sur Charlie Parker, la star des westerns et films d'action prend soin de crédibiliser sa démarche en rachetant les droits d'un documentaire sur la scène jazz de Kansas City, *The Last of the Blue Devils* (1979) de Bruce Ricker, pour le distribuer en France et en Italie sous son nom. En partie pour la même raison, il aide Ricker à boucler le financement de *Thelonious Monk: Straight, No Chaser* (Charlotte Zwerin, 1988). C'est le début d'une longue collaboration entre les deux hommes sur les sujets musicaux.

Contemporain de l'explosion du bebop, le jeune Eastwood forge ses goûts via la radio locale d'Oakland KWDR, les disques de sa mère et les concerts dans la baie de San Francisco. Il apprend le piano en reproduisant à l'oreille ce qu'il entend. Des décennies plus tard, dans *Une nouvelle Chance* (*Trouble With the Curve*, Robert Lorenz, 2012), Gus Lobel

(Clint Eastwood) se fiera au son produit par leur batte frappant la balle pour juger les joueurs de baseball.

C'est au cours de ses années de lycée qu'Eastwood s'essaie au piano-bar dans les clubs d'Oakland, sans toutefois imaginer faire carrière. Rattrapé par Hollywood, il a aussi toujours reconnu que son manque de discipline et de travail assidu de l'instrument lui avait fait défaut pour espérer aller loin.

Clint Eastwood n'en abandonne pas pour autant totalement ses rêves de *performer*. Il chante dans deux épisodes de *Rawhide* («The Pitchwagon» en 1962 et «Incident of the Hostages» en 1963) et, capitalisant sur sa renommée télévisuelle de l'époque, publie l'album *Cowboy Favorites* (1962) [02]. On y trouve entre autres «San Antonio Rose», classique de western swing que l'on réentendra dans *Honkytonk Man* (1982). Le disque reste dans les tréfonds des classements de ventes mais qu'importe, Eastwood monte aussi un duo avec son collègue de la série Paul Brinegar, pour se produire dans les foires-expositions, passant des annonces dans la revue professionnelle *Amusement Business Cavalcade of Fairs*³.

Comédie musicale oblige, il chante dans *La Kermesse de l'ouest (Paint Your Wagon, Joshua Logan, 1969)*, mais aussi sur les bandes musicales de *De l'or pour les braves (Kelly's Heroes, Brian G. Hutton, 1970)* [03] ou *Gran Torino* (2008), et joue du piano sur celle de *Haut les Flingues! (City Heat, Richard Benjamin, 1984)*. Sans oublier ses duos de prestige avec Merle Haggard («Bar Room Buddies», dans *Bronco Billy, 1980*) [04] et Ray Charles («Beers To You» en ouverture de *Ça va cogner (Any Which Way You Can, Buddy Van Horn, 1980)*.

Le goût du live

Mais au-delà de ces anecdotes, Eastwood a peu à peu fait de son cinéma un véritable support de transmission. «*Il faut faire passer cet héritage, explique-t-il au public du Carnegie Hall. Les générations qui viennent doivent apprendre à apprécier cette grande forme américaine d'expression artistique [le jazz]*»⁴. Dès son titre original, sa première réalisation s'apparente à une déclaration d'intention, à un moment où le cinéma américain se remplit de rock et de pop. Non seulement *Un frisson dans la nuit (Play Misty for Me, 1971)* place le morceau «Misty» d'Erroll Garner au cœur de l'intrigue mais le réalisateur-acteur, incarnant un animateur de radio, y intègre un long passage façon cinéma-vérité au festival de jazz de Monterey en septembre 1970 [05], captant les prestations de Johnny Otis et du quintet de Cannonball Adderley en pleine période fusion, avec Joe Zawinul au piano électrique. Des plans de foule et de spectateurs dansant trahissent, eux, un goût certain pour les ambiances *live* [06].

De fait, Clint Eastwood fait partie de ces réalisateurs (David Lynch par exemple) aimant montrer la musique en train de se faire, donnant à celle-ci un air de vérité et d'accessibilité. C'est par définition l'objet de *Honkytonk Man*, sur le destin tragique d'un chanteur country inspiré de Jimmie Rodgers et Hank Williams, de *Bird* et de *Jersey Boys* (2014), adaptation d'une comédie musicale sur l'histoire des Four Seasons. Scènes de concerts, de studio, d'audition,

de répétition, de composition, d'humiliation scénique même (le jeune Charlie Parker face à Buster Franklin) abondent.

Le documentaire *Piano Blues* (2003) est emblématique : là où la plupart des autres épisodes de la série *The Blues* de Martin Scorsese cloisonnent narration et séquences musicales, Eastwood mêle intimement les deux. Dans un local à son nom des studios Warner, il convie Ray Charles⁵, Dr. John, Jay McShann, Marcia Ball ou Dave Brubeck à discuter de boogie-woogie, de ragtime, de stride, assis avec lui devant un piano à queue servant d'outil de démonstration. Une heure durant, il n'est question que de jouer.

Le juke-box, Charlie Rich et l'orang outang

Des prestations musicales, la filmographie de Clint Eastwood en est remplie. Le rôle de Sondra Locke en chanteuse country dans *Doux, dur et dingue* (*Every Which Way But Loose*, James Fargo, 1978) et *Ça va cogner* en est un prétexte tout trouvé [07], avec des performances de Phil Everly, Fats Domino et des superstars Glen Campbell [08] et Mel Tillis. Merle Haggard est dans *Bronco Billy* [09], James Rivers et son groupe font un tabac dans un juke joint de *Sur la route de Madison* (*The Bridges of Madison County*, 1995) [10], l'agent Frank Horrigan (Clint Eastwood) de *Dans la ligne de mire* séduit sa collègue en pianotant des standards⁶, fausses notes comprises. Alison Eastwood interprète «Come Rain or Come Shine» dans un cabaret et Emma Kelly, figure de Savannah à l'honneur dans le livre qu'adapte le film, est au piano chez Jim Williams (Kevin Spacey) dans *Minuit dans le jardin du Bien et du Mal* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997). On chante, on tâte du violon et de l'accordéon autour de Josey Wales (Clint Eastwood) dans le western éponyme de 1976. *Le cas Richard Jewell* (*Richard Jewell*, 2019) reconstitue lui l'ambiance des concerts du Centennial Park d'Atlanta en juillet 1996. Même *Le Maître de guerre* (*Heartbreak Ridge*, 1986) sacrifie à l'exercice via le personnage d'aspirant rockstar Stitch Jones (Mario Van Peebles). Sans compter tous ces musiciens vus fugacement dans des scènes de clubs, de fête, de dîner dans *La Relève* (*The Rookie*, 1990), *Chasseur blanc, cœur noir* (*White Hunter Black Heart*, 1990), *J. Edgar* (2011), *Lettres d'Iwo Jima* (*Letters From Iwo Jima*, 2006)⁷, *La Mule* (*The Mule*, 2018) [11]. On pourrait étendre le propos à la chanteuse Ginny Lee (Irene Cara) de *Haut les Flingues !* et à Frank Morris (Clint Eastwood) membre d'un orchestre de codétenus dans *L'Évadé d'Alcatraz* de Don Siegel (*Escape From Alcatraz*, 1979)⁸.

Ces passages rejoignent en réalité une tendance plus globale, chez Eastwood, à privilégier la musique diégétique. Si celle d'*Un frisson dans la nuit* est créditée du tromboniste Dee Barton (et son big band Gator Creek), les morceaux proviennent toujours de disques, d'un autoradio, des programmations de Dave Garver (Clint Eastwood). Voire de plusieurs sources en même temps : la séquence de Cannonball Adderley à Monterey se conclut par un plan de Dave Garver dans son local radio en train de retransmettre le concert. Seule exception au procédé, l'utilisation de «The First Time Ever I Saw Your Face» par Roberta Flack pour une scène romantique fonctionnant comme une parenthèse onirique (et flirtant avec le kitsch).