

Spike Lee : jazz, masculinité et persistance du blues

Stanley Péan

Numéro 72, printemps 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88224ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (imprimé)

2369-2359 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Péan, S. (2018). Compte rendu de [Spike Lee : jazz, masculinité et persistance du blues]. *L'Inconvénient*, (72), 72–74.

SPIKE LEE

JAZZ, MASCULINITÉ ET PERSISTANCE DU BLUES

Stanley Péan

La soirée n'est déjà plus jeune dans Harlem, baigné d'une pluie torrentielle et d'une lumière indigo. Une silhouette masculine se profile dans la pénombre bleutée en face du Dizzy Club. Feutre trempé, imper pâle et étui à trompette en carquois. Sur l'affiche, il lit : « THE SHADOW HENDERSON QUARTET, featuring CLARKE BETANCOURT ».

L'homme traverse la rue d'un pas décidé, tout droit vers le portier du club, un nabot ironiquement surnommé Giant. Giant n'en croit pas ses yeux : Bleek, Bleek Gilliam ! Ces amis d'enfance ne se sont pas vus depuis l'incident dans une ruelle lugubre qui a changé leur vie. Remarquant l'étui à trompette en bandoulière, Giant, qui fut le manager de Bleek, demande s'il se joindra au groupe. Si et seulement si Shadow le permet. Giant escorte son ami à l'intérieur pour son grand retour.

Sur la scène, moulée dans une robe fourreau laissant peu de détails de son anatomie à l'imagination, Clarke Betancourt entonne un premier couplet, avec un accompagnement minimal.

*You can never tell what's on a man's mind
And if he is from Harlem, there's no use of
even tryin'
Just like the tide, his mind comes and goes
Like March weather, when he'll change
Nobody knows, nobody knows*

Les paroles résonnent dans le club bondé, à ce point pertinentes qu'on pourrait croire que cette complainte sur l'inconstance des hommes s'adresse

directement à Bleek. Il n'y a pas si longtemps, Clarke était sa compagne, et non celle de Shadow Henderson. Plus précisément, elle était l'une des deux amantes entre lesquelles il refusait de choisir, leur préférant de toute manière sa musique.

Il reste figé au fond de la salle, le temps de la chanson. À l'époque où ils couchaient ensemble, elle lui avait souvent demandé d'écouter sa cassette sur scène à ses côtés. Jamais, au grand jamais n'avait-il daigné prêter l'oreille à son chant. Et la grande révélation, c'est que son chant était magnifique, beaucoup plus maîtrisé que Bleek ne l'avait jamais imaginé.

Pour lui, c'est une sorte d'épiphanie.

Tandis que Shadow tricote autour de ses couplets et refrains un contrechant poignant, Clarke termine son interprétation-transfiguration de *Harlem Blues* en adressant à Bleek un sourire attendri, dénué de rancœur. On attribue d'ordinaire les mots de cette chanson à W. C. Handy, qui l'aurait écrite et composée en 1922, en y intégrant probablement des éléments issus de chants traditionnels appartenant au domaine public. Toutes immémoriales que soient ces paroles, Bleek sait qu'elles parlent de lui et d'elle, de ce qui fut et ne sera jamais plus.

La clientèle de la boîte de nuit gratifie la chanteuse d'un tonnerre d'applaudissements. « Clarke sait vraiment chanter ! » lance Giant à Bleek, qui s'en est certes rendu compte. Clarke s'est écartée du micro pour que Shadow

puisse annoncer la présence d'un grand musicien, doublé d'un ami très cher, qu'il invite à rejoindre le groupe. « Accueillez s'il vous plaît chaleureusement M. Bleek Gilliam. » Les applaudissements reprennent alors que le trompettiste se fraie un chemin vers la scène, aussi mal assuré qu'un ex-boxeur qui ignore s'il fait bien de remonter sur le ring. Après avoir enlacé tendrement Shadow, Clarke, puis les autres musiciens de ce qui fut « son » quintette, il embouche son cuivre et se lance dans l'exposé d'un thème de son cru, au titre tellement à propos : *Again Never*.

Au bout de quelques mesures, l'impensable se produit : sous le regard incrédule de son ex-amante et du nouvel homme de celle-ci, le virtuose qui a passé le plus clair de ses journées d'enfance à s'exercer à la trompette sous la houlette de sa mère plutôt qu'à jouer au parc avec ses copains entend un couac s'échapper de son biniou, puis un second, puis un autre. La mélodie se désarticule, Bleek fausse. Ses lèvres réduites en bouillie par les matamores, ce soir-là, dans la ruelle, ne répondent plus. Il a visiblement perdu la maîtrise de son instrument, il panique et s'interrompt. En retrait, Shadow hésite un moment, mais n'a bientôt plus le choix : il embouche son saxophone soprano et s'efforce de sauver la mise en reprenant avec lyrisme le thème massacré par le trompettiste.

Sous le regard attristé de Clarke, Bleek quitte la scène et traverse le club telle une flèche, en direction de la sortie, complètement désemparé. Il pleut

encore sur Harlem, dru. Sur le porche du club, il tend la trompette dont il n'aura désormais plus besoin à son ami Giant qui l'a suivi, multipliant de bien futiles paroles de réconfort. Oubliant qu'il n'a pas remis son imper, il part dans le bleu de la nuit pour chercher ailleurs son salut.



Cette scène poignante, que vous aurez peut-être reconnue, est tirée d'un de mes films préférés dans l'œuvre de Spike Lee : *Mo' Better Blues* (1990), qui met en vedette Denzel Washington dans le rôle de l'égoцентриque Bleek Gilliam, Wesley Snipes dans celui de son compère et rival Shadow Henderson, Cynda Williams dans celui de la sensuelle Clarke et, enfin, Lee lui-même, qui incarne Giant, dont la dépendance au jeu et les dettes coûteront très cher au trompettiste.

Dans la foulée de la sortie récente de films plus ou moins situés dans le milieu du jazz (*Whiplash* et *La La Land* de Damien Chazelle, 2014 et 2016 ; *Born to Be Blue* de Robert Budreau, 2015 ; *Miles Ahead* de et avec Don Cheadle, 2016), j'ai revu avec un plaisir renouvelé cette œuvre de jeunesse de Lee, tout juste trentenaire au moment de sa réalisation. En avril 2009, le soir de notre unique rencontre, dans un bistro montréalais en amont du lancement de la rétrospective que lui consacrait la Cinémathèque québécoise, le cinéaste afro-américain avait semblé à la fois surpris et intrigué par le fait que je tiens en si haute estime ce long métrage. À quoi tient cet engouement ? avait-il voulu savoir. À la musique, d'abord, avais-je candidement répondu, avant d'élaborer.

En effet, l'album homonyme tiré de *Mo' Better Blues* (Sony Music, 1990) occupe une place toute particulière dans ma discothèque personnelle. Relativement bref, il réunit les sept morceaux principaux interprétés à l'écran par les protagonistes (dont deux versions de *Harlem Blues*) et une plage acid jazz rappée par Gang Starr & Dream Warriors, ponctuée d'extraits musicaux et parlés célébrant l'histoire et les héros du jazz (*Jazz*

Thing). Concession à l'air du temps ou illustration de la filiation entre jazz et hip-hop, qui saurait dire ? À l'exception de ce rap au son duquel défilait le générique final et de l'inoubliable thème principal composé par le contrebassiste, compositeur et père du cinéaste Bill Lee, toutes les pièces portent la signature du saxophoniste Branford Marsalis, déjà passablement célèbre à l'époque, notamment pour sa contribution au fil des années 1980 à l'émergence du néo-bop initiée par son frère cadet trompettiste, Wynton, et plus encore pour ses collaborations avec l'auteur-compositeur-interprète britannique Sting au lendemain de la dissolution du groupe culte The Police.

Figure médiatique, Branford Marsalis apparaît d'ailleurs dans le film, tout comme Jeff « Tain » Watts, qui prête ses traits au batteur Rhythm Jones. Non seulement le quartette de Marsalis, augmenté pour l'occasion de Terence Blanchard, trompettiste néo-orléanais et vieil ami de Branford, a enregistré la musique du Bleek Quintet et du Shadow Henderson Quartet, mais le saxophoniste et le trompettiste ont dû *coach* les comédiens Wesley Snipes et Denzel Washington afin qu'ils sachent créer l'illusion qu'ils jouaient vraiment de leurs instruments.

Toute la filmographie de Lee témoigne d'une conscience aiguë des enjeux majeurs de l'Amérique contemporaine : tensions raciales, problématique des classes sociales, conflits entre les sexes, difficultés pour l'individu d'échapper aux cadres prédéfinis par la norme sociale. Le plus souvent, ses héros sont tirillés entre l'appartenance impérative à leur clan et le besoin d'affirmer leur liberté. À ce titre, *Mo'*

Better Blues ne fait pas exception à la règle, bien au contraire : le film met en scène une sorte de double fictif de Wynton Marsalis ou de Wallace Roney, perçus comme des puristes respectivement attachés soit à une tradition orthodoxe idéalisée, soit à une vision progressiste du jazz. Le sérieux de Bleek, sa volonté d'innovation, paradoxalement doublée d'une fidélité à la tradition du jazz, ici présenté comme l'expression absolue de la culture afro-américaine, sont source de conflits entre lui et les membres de son groupe, plus particulièrement le saxophoniste Shadow Henderson avec qui il entretient un rapport de camaraderie mêlée de rivalité masculine pas toujours saine.

Dans son article « Signifying the Phallus: *Mo' Better Blues* and Representations of the Jazz Trumpet », Krin Gabbard (aujourd'hui professeur émérite à la Columbia University) postule que, même avant l'époque de Louis Armstrong, la trompette jazz symbolisait une certaine idée de la masculinité nègre, chargée d'insinuations sexuelles. Poursuivant sur cette lancée, Gabbard remarque que le pavillon de la trompette de Dizzy Gillespie, incliné vers le haut, permettait au père du bebop de mieux s'entendre sur une scène bondée et bruyante, mais aussi (surtout) réaffirmait l'aspect et le caractère phallique de l'instrument-roi du jazz. Toujours selon Gabbard, la tonalité, la rapidité du jeu et son intensité émotionnelle, jusqu'à la posture de trompettistes tels que Satchmo ou Dizzy, distillent une puissante « énergie libidinale ».

À rebours de ce stéréotype du priapisme nègre, Gabbard oppose les femmes trompettistes, certes peu

nombreuses à l'époque du swing et du bebop ; mais il fait à mon sens l'erreur de citer la méconnue Rebecca Coupe Franks, une artiste contemporaine, blanche de surcroît, alors que l'exemple de Maxine Sullivan aurait mieux servi son propos. Trompettiste, tromboniste, chanteuse et chef d'orchestre ayant fait ses débuts dans les années 30, Sullivan a donné la réplique à Satchmo dans le film *Going Places* (1938) et elle incarne la première alternative à l'exubérante virilité noire de l'école Armstrong-Gillespie. C'est cependant à Miles Davis que Gabbard attribue le rôle de briseur du moule, qualifiant de « post-phallique » son approche *cool* qui fera école dès la fin des années 40, ce jeu volontiers introspectif, méditatif et lyrique. Doit-on rappeler l'image de fragilité qui collait à la peau du jeune Miles, qui jouait comme on marche sur des œufs ?

Krin Gabbard situe dans cette lignée Terence Blanchard, dont Miles avait chanté les louanges dès ses débuts au sein d'une édition tardive des *Jazz Messengers* d'Art Blakey et qui, incidemment, a fini par se voir attribuer le prestigieux prix Miles-Davis par le Festival international de jazz de Montréal en 2014. L'universitaire va jusqu'à contester le choix de Blanchard comme « doublure » de Denzel Washington : il était selon lui moins adapté à la phallocratie de Bleek Gilliam qu'un musicien plus « viril » comme Jon Faddis, héritier désigné de Dizzy. De nombreux éléments du film – le passage où Bleek fait glisser le pavillon de son biniou sur le corps de Clarke pour l'inviter à se dénuder et, de manière plus générale, son refus de choisir entre celle-ci et son autre amante, Indigo – témoignent en effet de son machisme. « *It's a dick thing* », dit l'étalon pour expliquer son attitude. Une question de phallus.

Pourtant, au contraire de la thèse réductrice défendue par Gabbard, dans *Mo' Better Blues* comme sur les albums enregistrés avec les *Jazz Messengers*, groupe qu'il codirigeait avec le saxophoniste Donald Harrison, ou encore à la tête de ses formations subséquentes, Terence Blanchard ne se limite aucunement à cette fragilité

associée au jeune Miles période *cool*. Sur certaines plages de la bande-son (disons, *Say Hey* et la savoureuse parodie des succès du palmarès scandée par Bleek, *Pop Top 40*), le trompettiste ne dédaigne pas les notes mitraillées sur un tempo rapide, les envolées musclées vers le registre supérieur de l'instrument et les échos des *marching bands* de sa Nouvelle-Orléans natale, dans un phrasé évoquant davantage l'esprit *hot* d'Armstrong que la lettre *cool* de Miles. Qui plus est, sur *Knocked Out of the Box* – le morceau illustrant la scène ultraviolente pendant laquelle, dans une ruelle derrière le club Beneath the Underdog où Bleek tient l'affiche, Giant se fait démolir le portrait par les sbires de son *bookie* pour dettes impayées –, Blanchard flirte carrément avec le free jazz.

Difficile de savoir si Lee a délibérément ou non atténué l'image du trompettiste noir comme champion de la phallocratie, ainsi que le suggère Krin Gabbard : le cinéaste ne tenait peut-être pas mordicus à ce lien hypothétique entre jeu trompettistique incendiaire et virilité. Qui plus est, le blues, le mal de vivre qui habite Bleek Gilliam, peut tout à fait se traduire par un style introspectif. Évidemment, Gabbard n'a pas tort de rappeler comment Hollywood a, depuis trois quarts de siècle, lutté contre cette représentation, en attribuant d'office à Louis Armstrong des rôles de fou du roi asexué, de béni-oui-oui comique et inoffensif. L'émasculatation du trompettiste de jazz, avance le professeur, ferait fi de la race, comme en fait foi son parallèle entre le personnage blanc de Rick Martin incarné par Kirk Douglas dans *Young Man with a Horn* (1950) et celui de Bleek Gilliam. L'incapacité de Martin à naviguer entre les notes les plus hautes du registre lors d'une séance d'enregistrement avec la chanteuse Jo Jordan (Doris Day) peut effectivement être vue comme une métaphore de son impuissance artistique, à laquelle font écho les défaillances de Bleek sur la scène du Dizzy Club, aux côtés de Clarke et de l'homme qui l'a remplacé dans le lit de celle-ci.

Mo' Better Blues offre cependant à son héros une manière de planche de salut : atterré par son impuissance

soudaine et définitive, Bleek renonce à la musique et court supplier Indigo, son autre ex-amante, de le sauver en l'épousant et en devenant la mère de ses enfants. Et alors que sa propre mère le contraignait à l'apprentissage de la musique au détriment de sa vie de jeune garçon, Bleek devenu père brisera le cycle en autorisant son fils à déposer la trompette et à jouer plutôt avec ses potes dans les rues de Brooklyn. Tout est bien qui finit bien, pour une fois.

•

En conclusion de cette méditation sur *Mo' Better Blues*, je m'en voudrais de passer sous silence la ressemblance entre la scène charnière du Dizzy Club et une anecdote contestée par Miles Davis dans son autobiographie, bouquin d'ailleurs aperçu dans la bibliothèque de Bleek. Selon la légende, en 1954, un soir de pluie où Clifford Brown, fougueux trompettiste de hard bop dans la lignée de Dizzy Gillespie et Fats Navarro, se produisait à Detroit avec son quintette, un Miles complètement camé se serait pointé, son biniou enveloppé de papier brun trempé ; il serait monté sur scène sans y avoir été invité et aurait tenté maladroitement de jouer *My Funny Valentine*, sans réussir à articuler la mélodie de son standard fétiche, obligeant Clifford Brown à intervenir pour sauver la mise, avec le brio qu'on devine. Humilié par son cadet, Miles aurait quitté la scène sans demander son reste, pour repartir sous la pluie.

S'il faut en croire le principal intéressé, cet incident n'aurait jamais eu lieu. Mais même en démentant la légende avec véhémence, Miles reconnaissait que cela aurait fait une sacrée belle scène de cinéma.

À n'en pas douter, l'auteur de *Mo' Better Blues* abondait dans le même sens : ce musicien esseulé qui s'éloigne dans l'indigo d'une nuit pluvieuse ressemble drôlement à un archétype du blues, auquel le jazz doit en partie sa sève. ■