



Mo' Better Blues

de Spike Lee

fiche technique

USA 1990 2h10

Réalisateur :
Spike Lee

Musique :
Bill Lee

Interprètes :
Denzel Washington
Spike Lee
Wesley Snipes
Joie Lee
Cyndia Williams
Robin Harris
Giancarlo Esposito
Bill Nunn
John Turturro



Cyndia Williams dans *Mo' Better Blues*

Résumé

Bien qu'on ait dû un peu le forcer à apprendre quand il était enfant, Bleek est devenu trompettiste professionnel et il dirige un quintette de jazz à New York. Giant, un ami d'enfance, est le manager du groupe; joueur invétéré et intarissable bavard, il est constamment sous la menace du milieu qui gère les jeux clandestins. Bleek a une double liaison, avec Indigo, une jeune universitaire, et avec Clarke, une chanteuse débutante qui est également courtisée par Shadow, le saxophoniste de l'orchestre. Bleek parvient à éviter les embûches de cette situation jusqu'à ce qu'une succession de maladroites de sa part pousse Indigo à rompre. Les musiciens de son groupe lui créent d'autres difficultés, réclamant des augmentations que Giant est incapable d'obtenir des patrons de cabaret. Shadow décide de créer son propre groupe, auquel il adjoint Clarke. Giant est sévèrement battu par les

hommes de main de ses créanciers et Bleek, qui tentait de s'interposer, est très gravement blessé aux lèvres. Il ne pourra plus jouer de la trompette, mais il épousera Indigo, et leur fils Miles apprendra à son tour à jouer du bel instrument.

Daniel Sauvager
La Saison cinématographique 90

Critique

Outre la musique interprétée par le groupe de Branford Marsalis, on trouve dans ce film de nombreuses références qui peuvent ravir les amateurs de jazz: portraits et disques de John Coltrane (le film devait primitivement porter le titre d'une de ses plus fameuses compositions **A Love Supreme**), nom du cabaret emprunté au titre du livre de Charlie Mingus, clins d'œil désignant certains lieux et quelques

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA
ABC

mythes propres au jazz... L'intrigue, dans son universalité, dans sa banalité même, aurait pu se dérouler dans n'importe quel milieu. C'est par son inscription rigoureuse dans celui des musiciens de jazz et chez les Noirs de New York que Spike Lee lui donne corps. En cela, les préoccupations exprimées dans **Do the right thing** trouvent ici un prolongement: revendication de la culture noire et désir de reconnaissance (contrarié ici par les patrons de cabaret, les frères Flatbush, en juifs caricaturaux). Comme dans le film précédent, dont on retrouve ici beaucoup d'interprètes, la mise en scène, malgré une virtuosité croissante, ne joue pas sur la nuance. L'auteur perd une partie de son ironie, et les stéréotypes affluent: dans le montage, dans la manière de filmer les scènes d'amour, dans les excès, aussi, de la démonstration visuelle.

Daniel Sauvager
La Saison cinématographique 90

Nola darling n'en fait qu'à sa tête, le premier film de Spike Lee, brossait le portrait d'une jeune femme hésitant entre trois hommes. **Mo'better blues** nous conte (entre autres histoires, car le film, comme tous ceux de son auteur, est difficilement réductible à une "intrigue") les déboires sentimentaux d'un homme zigzaguant nonchalamment entre deux femmes, et ne s'investissant avec aucune d'elles. L'hésitation, l'alternative, l'irrésolution sont des situations-clés dans la dramaturgie du cinéaste, gouvernée par l'idée d'une pluralité des possibles, de la diversité voire de la collision des discours, des désirs et des comportements face à une situation donnée. Une question lancinante et capitale hante ses personnages: quel est le bon choix, comment faire **the right thing** ?

Bleek, le héros de **Mo'better blues**, hésite donc entre l'amour de deux femmes. En réalité, il a fait son choix,

qui les exclut toutes les deux: il privilégie résolument sa carrière de trompettiste de jazz et de leader de quintette, carrière qu'il mène avec une autorité fortement teintée d'égoïsme et de vanité aveugle. La vieille amitié qui le lie à son agent, l'irresponsable et imprudemment magouilleur Giant (joué par Spike Lee, qui assume comme dans **Do the right thing** le statut de *gobetween* en posture délicate) participe largement de cet aveuglement buté, le maudissant et l'humanisant dans le même temps. Toute la force et la beauté du personnage de Bleek tiennent précisément à cette ambivalence, qui caractérise aussi le regard du cinéaste sur ses protagonistes: il les aime pour ce qu'ils sont, avec leurs atouts aussi bien qu'avec leurs faiblesses, leurs failles leurs tares. Tous ont indéniablement "leurs raisons", y compris celles d'hésiter, de se tromper, de (se) mentir, de se perdre (Lee filme notamment avec un rare bonheur les personnages en flagrant délit de bluff et de mauvaise foi).

Une fois encore, Spike Lee nous livre un bel objet de cinéma. Sa mise en scène est stylisée, constamment sensuelle, pulsative, en un mot chorégraphique. Lee filme New York, ses rues et ses boîtes de jazz effervescentes comme un studio géant où sa caméra ondoie avec la grâce, le dynamisme et la ferveur d'un Minnelli ou d'un Donen. Voir à cet égard la superbe séquence de l'arrivée des deux femmes au night-club, toutes deux vêtues de rouge et constituant le double pôle d'un brillant ballet de regards, de trajectoires et de désirs antagonistes. Il est vrai que depuis son premier film Spike Lee ne filme que cela: des personnages qui vont et viennent, se croisent, se heurtent, s'attirent et se repoussent. Même goût du heurt, de l'entrecroisement et de la bifurcation dans le récit, qui zappe sans crier gare de la comédie au drame, de la suavité à la violence, du film musical au polar et au mélo romantique.

Mo' better blues illustre joliment ce

principe de la ligne brisée, de la trajectoire en épingle à cheveux (la séquence d'ouverture, où le héros enfant est initié à la musique contre son gré pour satisfaire l'ambition paternelle, nous laisse d'emblée pressentir qu'on aura affaire à une *success story* pipée, vouée à mal tourner). Principe qui régit avec maestria le cinéma de Spike Lee, à l'instar de celui d'un Scorsese.

Jacques Valot
La Revue du Cinéma N°452

Mood indigo

Pour le maréchal Pétain, dont le dialoguiste était alors Emmanuel Berl, "*la terre, elle, ne ment pas*"; façon de répondre, sans doute au Renoir/Octave de **La Règle du jeu** ("*On est à une époque où tout le monde ment: les prospectus des pharmaciens, les gouvernements, la radio, le cinéma, les journaux...*"). Mais les héros de **Mo'Better Blues** sont des citadins attachés à l'asphalte plus qu'à la glèbe; de tels repères leur sont malaisés. Les frères Flatbush, propriétaires du club de jazz, sont catégoriques: on ne peut faire confiance à personne. Tout le monde ment, on ne peut faire confiance qu'à sa mère de temps en temps. Les chiffres, eux, ne mentent pas. Les Flatbush sont des hommes de chiffre et de lettre, la lettre des contrats léonins par lesquels ils s'attachent les musiciens de jazz. De même, le saxophoniste Shadow explique à sa nouvelle amie que les hommes mentent la moitié du temps. Il est clair que lui-même n'échappe pas à la règle et vit par conséquent dans la crainte d'une autre amie qui, forte en arithmétique, tels les Flatbush, tient l'exacte comptabilité des capotes anglaises (*French letters*) de Shadow. L'amie comptable a aussi du flair. Mais s'aventurer sur le terrain du calcul des probabilités et des martingales, lors-

qu'on "compte" sur son seul flair, comme le personnage (nommé "Giant" par antiphrase) qu'interprète Spike Lee, cela peut coûter cher, d'autant que le jeu hypocrite avec la lettre reprend ses droits, les gros bras envoyés par son créancier assurant Giant que, Noirs eux-mêmes, ils ne sauraient tuer un "frère". Le tuer, non mais lui briser les doigts, les bras, les jambes, lui casser les lunettes et la figure, oui, sans hésitation. La terre, ou la nature, sont elles-mêmes susceptibles de mentir: c'est au terme d'une idyllique promenade à bicyclette dans Central Park que commencent les ennuis de Giant. (En revanche, pour la cellule familiale qui nous est présentée à l'ouverture du film et dans sa conclusion, une vingtaine d'années plus tard, un même décor urbain mais feuillu sert d'écrin, mêlant harmonieusement et gaiement les couleurs de l'automne et celles de l'enfance.) De la famille à la famille, de l'apprentissage à l'apprentissage, le rôle du protagoniste, Bleek Gilliam change: le fils devient le père, l'élève devient le maître, mais aussi, les promesses de la jeunesse n'ayant été qu'en partie tenues, l'artiste en puissance déçoit en pédagogue. Dans l'intervalle, l'histoire du trompettiste qu'est Bleek aura posé en divers sens la question de la confiance. Affaire de véracité, mais aussi de loyauté dans les rapports avec autrui, car ne faire confiance à personne, c'est se condamner à la solitude (les frères Flatbush sont, in fine, abandonnés de tous dans leur club désert). Bleek est un homme d'ordre et de chiffres. Sa vie est réglée comme du papier à musique: priorité à la musique. Montre en main, ou plutôt en tête, il pare au danger de la distraction, qu'il s'agisse des avances amoureuses de la charmante Clarke Betancourt, qui ose sonner à sa porte avant quatorze heures, ou des solos, trop longs à son gré, de Shadow, son rival au sein de leur quintette. Traitant maîtresse et collègues comme des enfants à qui on met les

points sur les i, Bleek épèle son propre nom, renvoyant Shadow à la lecture de la marquise du club, ou encore invoque crûment le privilège polygyne du mâle: "*It's a dick thing - a D - I - C K thing.*" Autre manière de compartimenter, de distinguer la tête, le cœur, le sexe. Personne cependant (et, en dernière analyse, c'est heureux) n'est parfait, nul système n'est cohérent, nulle maîtrise ne saurait être absolue. Giant perd tous ses paris, sauf un: les deux amies de Bleek, la douce Indigo et la sensuelle Clarke, porteront, le même jour, au même endroit, la même robe rouge que Bleek acheta pour elles chez Jean-Paul Gaultier. Dès lors Bleek à son tour perd ses repères. Une séquence traduit son désarroi, le montre écartelé entre les deux femmes dont il confond les noms, qu'ils ne parvient plus à distinguer tandis qu'elles l'interpellent symétriquement, donc de côtés opposés (quelle plus effrayante opposition que la symétrie?). Il tourne son regard à droite, à gauche, puis, en désespoir de cause, vers l'espace extradiégétique qui s'ouvre du côté du spectateur. Tout s'emballe. Bleek rompt avec Giant, l'ami d'enfance. Il se sépare de Shadow. Ruptures provisoires, certes, mais irrémédiables. Une séquence de montage alterné, tout en projetant Bleek à des sommets d'interprétation musicale, lui fait retarder le moment de se porter au secours de Giant qu'on passe à tabac dans une *blind alley*; ce retard sera fatal à Bleek comme à Giant. Avec Shadow, l'ombre le double, le rival en musique et en amour, les retrouvailles auront lieu, mais en vain: Bleek ne tire de sa trompette que des couacs. Pourtant, avec la vitalité des grands auteurs de mélodrames du siècle dernier, Dickens ou Hugo, auxquels l'apparente aussi son goût des procédés de rhétorique qui, loin de paralyser l'émotion, stimulent celle-ci (filés, cadrages penchés, zooms, plongées spectaculaires de la Steadicam), Spike Lee a mitonné une fin heureuse en manière

de coda, qui équilibre parfaitement l'économie du film, contrebalançant non seulement la violence physique, mais aussi l'exigence altière de la première partie. Bleek, ange déchu, privé de sa musique, retrouve l'amour d'Indigo, lui fait un enfant, l'épouse, en une série d'images radieuses dont on aurait tort de critiquer le caractère sentimental, car cette sentimentalité est à dessein, est, je le répète, "dessinée" de telle sorte qu'elle équilibre tant la violence que le refus de l'engagement amoureux qui la précède. Désormais absente du jeu de Bleek, la musique fait néanmoins retour sous les espèces de John Coltrane -référence incontestée, avec Ellington, Mingus et Miles Davis, pour les jazzmen de **Mo' Better Blues**- et de son **Love Supreme**, cité en épilogue du film. La dimension mystique de l'amour (humain et divin) transcende l'égoïsme inhérent à la création artistique, dont l'étincelle - elle-même sacrée - est transmise au fils de Bleek et d'Indigo.

Mo' Better Blues est une œuvre riche et puissante, magnifiquement interprétée, également convaincante dans les registres de l'humour, du réalisme, du drame et du sentiment. Distinguons et louons en particulier la vérité dans la peinture des rapports amoureux, chose si rare, si l'on y réfléchit, dans une production cinématographique peuplée de créatures de rêve, mais dans la bouche desquelles on place un dialogue soit prétentieusement poétique, soit (le plus souvent) crétin. Louons la beauté de Cyndia Williams (Clarke Betancourt) et la tendresse "sororale" d'Indigo... justement interprétée par Joie Lee, la sœur du réalisateur.

Jean-Loup BOURGET
Positif N° 357

Jazz au Cinéma

Très répandu, notamment à la télévision, sous ses formes les moins dérangeantes, souvent réduit au statut de musique d'ambiance, de *musak*, le jazz comme à tous les stades de son histoire, est écartelé entre l'abâtardissement et la révolte. Le jazz a nourri la musique de danse et de variétés de même qu'il s'est nourri de la musique de divertissement. Seuls les avants-gardes (les premiers *boppers* comme Charlie Parker, les créateurs du *free jazz*) ont prétendu rompre avec cette dialectique. Le superbe et récent **Susie et les Baker Boys (The fabulous Baker Boys**, de Steve Kloves, 1989) vaut, entre autres qualités, par son opposition entre la musique fonctionnelle que pratiquent les frères Baker et la nostalgie d'une musique plus authentique qui tente le plus tourmenté des deux. Le film pointe l'importance du milieu noir dans la musique qu'admire et que recherche ce dernier. Une référence semblable caractérisait le film de Scorsese **New York New York** (1977): le saxophoniste incarné par De Niro fuit la réussite commerciale au profit de ce qui constituait l'avant-garde—et il joue avec des musiciens noirs. La recherche d'une plus grande pureté dans la création et le refus des compromis qui s'est exprimée confusément dans le deuxième film de Cassavetes **La ballade des sans-espoir (Too late Blues**, 1961) devient le ressort essentiel du film suédois **Le quintette de Sven Klang (Stellan Olsson**, 1976) dont le saxophoniste, l'homme qui déclenche le récit, incarne le refus du simple divertissement au profit d'une véritable création musicale. Les plus anciens de ces exemples indiquent suffisamment que la thématique jazz a alimenté le film de fiction. D'autres films, encore plus anciens, avaient choisi pour héros des personnalités du jazz, généralement parvenues au statut de vedette populaire. En dehors des films qui les présentaient

en tant que spectacle à l'intérieur d'un film (par exemple Louis Armstrong en Oncle Tom dans **Haute société**) et ceux qui se déroulaient dans le monde du spectacle (**Stormy Weather**), la carrière d'un musicien était considérée comme matière à "success story". La voie était ouverte à l'ambigu **Lady sings the blues** (Sidney Furie, 1972) démarquage très (trop) romanesque de la vie de Billie Holiday et qui, malgré ses graves imperfections, annonce **Autour de minuit** et **Bird** dans son respect de l'artiste et le souci des contradictions de l'individu et du groupe social.

La volonté de stocker la musique vivante produite en concert ou en répétition engendre bon nombre de films, que l'on trouvera plus facilement en cassette vidéo dans les magasins spécialisés que sur nos chaînes de télévision. C'est ainsi que le film du Québécois Robert Daudelin sur **Lee Konitz** (1987) vient d'être édité par K. Films. Le modèle de respect pour la musique, probablement inégalé, reste le court métrage **Jammin' the blues** réalisé en 1943 par Gjon Mili—photographe d'origine albanaise mort en 1984 qui avait su dans cette œuvre unique restituer la respiration du jazz. Dans cette voie, sans chichis, faite d'attention et de respect on a pu admirer récemment la sobriété du court métrage de Bertrand Fèvre sur Chet Baker **Chet's Romance** (1989), présenté Cannes deux jours après la mort du trompettiste, comme on va pouvoir admirer le film sur Thelonious Monk..

Daniel Sauvaget

La Revue du Cinéma N°465

Filmographie

Joe's Bed-Stuy Barbershop : We Cut Heads : (1983)

She's Gotta Have it : (1987)
(Nola Darling n'en fait qu'à sa tête)

School Daze : (1988)

Do The Right Thing : (1989)

Mo'Better Blues : (1990)

Jungle Fever : (1991)

Malcolm X : (1993)