

Charles-Philippe Laperrière
Université du Québec à Montréal

New York en plein cœur.
De la double catastrophe dans
25th Hour de Spike Lee

On connaît surtout le réalisateur Spike Lee pour son exploration des problématiques sociales et identitaires, notamment celles qui touchent la population afro-américaine. De façon générale, et nonobstant les qualités cinématographiques indubitables de celles-ci, des œuvres comme *Do The Right Thing* (1989), *Jungle Fever* (1991) ou *Malcom X* (1992) traduisent une vision plus ou moins manichéenne de la réalité sociale américaine dans laquelle Noirs et Blancs, riches et pauvres, hommes et femmes, luttent, les uns pour la préservation des droits, les autres pour leur conquête.

Néanmoins, le cinéaste natif d'Atlanta a su prouver qu'il était également capable de plus de nuances sur le plan discursif. *25th Hour*¹ en est un probant exemple. Délaissant le schéma dichotomique qu'il

1. Spike Lee, *25th Hour*, États-Unis, 2002, 135 min.

aura fréquemment exposé au grand écran, Lee fait alors le pari d'utiliser, comme prétexte à ce drame intimiste, un événement traumatique à portée universelle, les attentats du 11 septembre. L'intérêt de reprendre, par les ressorts de la fiction, l'une des pires catastrophes de l'histoire des États-Unis, est étayé par le caractère, en un sens au moins, fort peu discriminatoire de l'événement. En ce matin fatidique de septembre 2001, c'est en effet l'entièreté de la population new yorkaise qui est attaquée. Chacun, de l'immigré illégal au premier citoyen de la ville, a vu son existence menacée. Conséquemment, la réflexion, articulée presque à chaud par Lee, sur le New York post-11 septembre semble avoir été l'occasion d'une sorte d'émancipation discursive où les frontières du bien et du mal, du juste et de l'injuste, sont soudainement devenues poreuses.

Nous tenterons ici de montrer que Spike Lee dépeint un climat social particulièrement trouble où les apparences sont trompeuses et les valeurs communes, en plein processus de refonte. Nous centrerons l'analyse autour du protagoniste Monty, dont le destin s'avérera exemplaire pour sa communauté. Après avoir dégagé ce que nous appelons l'ambiguïté constitutive du personnage, nous tâcherons de voir comment s'organise, autour de Monty, le processus de refonte des valeurs communes. Enfin, nous isolerons le moment de la refondation, au cours duquel la société en cause retrouve une expression d'elle-même qui est de nouveau sensible et intelligible.

L'ambiguïté constitutive

Dans *25th Hour*, la catastrophe récente fait tantôt office de décor à l'action, tantôt de rumeur sourde enveloppant le quotidien des personnages, notamment celui de Montgomery Brogan, alias Monty, et de son entourage. C'est en effet sur la trame des vestiges matériels et discursifs de l'attentat terroriste que se joue l'épisode dramatique dépeint par le récit. Happé par la DEA sur le chemin du succès, Monty, le petit revendeur devenu prospère, doit goûter ses dernières heures de liberté avant d'entreprendre sept ans de détention.

La trajectoire suivie par le protagoniste, et *a fortiori* son implication dans l'existence des siens, peuvent être saisies à l'intérieur d'un portrait simple. Jeune, charismatique, Anglo-saxon et bien nanti, il incarne apparemment la bonne fortune à l'américaine : l'enfant bien né à qui tout sourit. Or, certains événements de sa vie viennent très tôt assombrir le portrait. Ses années de collège, il les a passées à vendre de l'herbe à ses compagnons de classe. Son charme, sa belle apparence et son franc-parler ne l'auront aidé qu'à franchir rapidement les échelons du crime : à l'aube de la trentaine, au moment d'être arrêté, il est selon toute vraisemblance un acteur important dans le marché local de l'héroïne. Plutôt que de se lancer dans une brillante carrière — son père lui rappellera qu'il aurait facilement pu devenir juriste —, Monty choisira d'explorer les marges et de s'acoquiner avec la pègre russe. Ce n'est pas un hasard si le récit le promène dans des espaces proprement limites (un pont, les berges de la rivière Hudson qui bordent Manhattan où il revient ponctuellement, le dédale d'un sous-sol de bar qui abrite le clan mafieux, etc.). Ce n'est pas un hasard non plus si l'intrigue culmine en un temps interstitiel qu'on dirait presque *hors du temps*, cette 25^e heure fantasmée où, prenant la route du pénitencier, il s'imagine disparaître de la circulation, rouler vers l'Ouest et refaire sa vie dans un bled perdu. Nous y reviendrons. Retenons pour l'instant ce schéma : les allées et venues de Monty alimentent une tension entre le centre du monde social où il aurait pu (ou dû) évoluer (centre que le film représente par la « bonne » naissance), et la marge (soit la criminalité) qu'il a choisi d'explorer.

Monty est pourtant un leader : partout où il va, il connaît tout le monde, on le salue avec déférence, on le traite comme un chef. Il doit maintenant laisser ces privilèges derrière lui pour entrer dans la solitude de la vie carcérale. Mais ce passage ne se fera pas sans heurts, et la signification portée par les épisodes qui en marquent le rythme n'est jamais intelligible dans des termes univoques. Bien au contraire, Monty interagit avec les siens dans des situations baignées par une étrange lumière qui reflète la densité et la complexité des rapports sociaux et affectifs rapportés par la narration. La poétique de l'œuvre joue essentiellement sur l'ambiguïté des motivations derrière le comportement de chacun à l'égard de tous, et plus spécifiquement de tous à l'égard de Monty. Aussi, le scénario

garde-t-il en réserve la clé de la personnalité du héros : si, face au droit pénal, sa culpabilité ne fait aucun doute, les situations mondaines où il est placé exaltent les ressemblances que le héros partage avec les notables, notamment avec ceux qui participent au processus de la loi. Son père l'a dit, il aurait pu devenir juriste. Alors même qu'il est dûment semoncé pour avoir mené une vie d'opulence « financée par la misère des autres », comme dira Frank à Jacob (des amis intimes), il demeure le bon gars, soucieux du bien-être de ses proches, attentif malgré tout aux besoins du laissé-pour-compte.

Les trois premières scènes du film campent solidement l'ambiguïté constitutive du protagoniste. Elles lancent également tout un programme dont la problématique des échanges entre le personnel et le collectif constitue le pivot. Le film s'ouvre alors qu'on entend les gémissements d'un chien à qui on inflige une sévère correction. Le plan noir s'accompagne d'une bande-son reproduisant le choc des coups portés sur la bête. Puis la première image apparaît : une voiture sport défile sur un pont, puis s'arrête dans un crissement de pneus. Monty descend et se dirige vers le chien mourant. Un homme le suit. « Look at this. He's alive », remarque-t-il. D'abord, Monty pense achever les souffrances de la bête, puis se ravise, décidant de la prendre avec lui. Vient ensuite le générique de début qui se déploie sur une bande-image composée d'une suite de plans panoramiques de l'île de Manhattan filmée de nuit. La scène suivante s'ouvre alors que Monty est assis sur un banc, le long de la rivière Hudson, un chien à ses côtés. L'animal s'appelle Doyle, c'est lui bien sûr qui a été rescapé plus tôt. Monty refuse alors de vendre une dose à l'un de ses anciens clients. La troisième scène le montre se rendant à l'école privée qu'il a fréquentée durant son adolescence. En chemin, il s'arrête pour donner quelques dollars à un clochard assoupi contre un bâtiment graffité. Dans l'école, lorsqu'il regarde une photo le montrant au milieu d'une équipe de basket-ball, il est apostrophé par une dame qui lui demande de quitter les lieux, arguant que les chiens ne sont pas tolérés dans l'établissement. Monty acquiesce, mais lui dit de s'approcher. « Look at what a little punk I was », lance-t-il. « I guess you weren't the center », répond-elle. « No. [...] Point guard. [...] Still hold the all-time

assist record. [...] we were undefeated that year. Then I got kicked off the team for fighting, and the whole thing fell apart. »

L'autre procès

Monty, pris ici d'un accès de nostalgie, paraît tant bien que mal accepter sa mise au ban du monde social. Aussi, l'intérêt pour nous n'est pas tant ici de voir les effets que les causes véritables de l'exclusion. Nous soutenons qu'au moment où Monty se prépare à purger sa peine, s'ouvre un autre procès, beaucoup plus vaste celui-là : soit la mise en scène d'un litige aux tenants existentiels et aux résonances mythiques, dans lequel les hommes de loi ne joueront qu'un rôle dérisoire. À cette occasion, en effet, c'est la communauté tout entière qui, à travers la personne de Monty et au regard de l'exemplarité de sa trajectoire, doit rétablir sa propre légitimité.

Car, rappelons-le, il s'agit bien d'une crise : les États-Unis, avec Manhattan sur la ligne de feu, viennent tout juste d'essayer le pire attentat de leur histoire. Naturellement, c'est partout l'indignation et l'incompréhension. Mais on commence à voir que c'est aussi l'heure de vérité, un moment difficile d'autoanalyse où les expressions de *désillusion* et de *responsabilité collective* prennent un sens peut-être inédit.

Le destin de Monty se dessine à un moment charnière où le peuple américain, peut-être comme jamais auparavant, prend conscience de sa responsabilité face à l'histoire. Cette nécessité de redéfinir la place et le sens d'une communauté nationale menacée au sein d'un ensemble plus vaste sert d'horizon au drame intimiste élaboré par Lee. Aussi, l'enjeu visé par l'esthétique de l'œuvre est-il d'échafauder la microstructure du drame personnel sur le modèle de la macrostructure de la catastrophe terroriste.

La notion d'« exclu » élaborée par Jacques Rancière dans le dernier chapitre du *Malaise dans l'esthétique*² servira ici de point d'ancrage. On l'a

2. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, 172 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *MDE*.

vu, la loi met Monty à l'écart de la société, elle le sanctionne sévèrement, même si ce dernier ne correspond pas du tout à l'image qu'on peut avoir d'un criminel de son envergure. L'ambiguïté caractérisant la nature du protagoniste, qui est à la fois, et simultanément, le bon gars et le *dealer* ambitieux, peut être éclairée par le jeu de la double signification du terme d'exclu. Jacques Rancière écrit que,

[d]’un côté, [l’exclu] est simplement celui qui est tombé par accident hors de la grande égalité de tous avec tous : [...] le délaissé auquel la communauté doit tendre une main secourable pour rétablir le « lien social ». De l’autre, il devient l’autre radical, celui que rien ne sépare de la communauté sinon le simple fait qu’il lui est étranger, qu’il ne partage pas l’identité qui lie chacun à tous, et qu’il la menace du même coup en chacun. (*MDE*, p. 153)

Monty, selon un principe de l’incarcération, est celui qu’on doit soustraire un temps à la circulation sociale pour mieux, à terme, l’y réinsérer. La réclusion forcée, ici comme ailleurs, est une manière de secours. En même temps, tenter de rétablir le lien social en tendant la main à Monty peut s’avérer périlleux. Si ce dernier connaît fort bien les règles canoniques de la vie en société, il n’est pas moins rompu aux codes en vigueur dans les milieux interlopes.

L’hypothèse du traumatisme psychologique et la notion ranciérienne de l’exclu

De façon plus implicite, le récit établit sinon une causalité, du moins une correspondance entre les penchants criminels de Monty et une expérience vive de la souffrance, voire du traumatisme. Au moment de leur dernier repas, le père cherche à prendre sur lui les inconduites du fils : « There was a mistake. [...] 11 year-old boy with a dead mother and a drunk father. I got no one to blame but myself. » « It wasn’t you, pop », rétorque l’autre sans grande conviction. Il n’empêche, la blessure ne peut qu’être vive qui résulte de l’absence des deux parents à un moment critique de la formation de la personnalité (le début de l’adolescence).

D'autres éléments du film confortent d'ailleurs l'hypothèse d'un traumatisme effectif chez Monty et son entourage. Rappelons-nous que le film *s'ouvre* sur la représentation crue des sévices infligés au chien Doyle. La clémence de Monty à l'endroit de la bête renvoie à une forme de sagesse, à une singulière capacité d'empathie acquise sur les marques laissées par un ou plusieurs événements douloureux. Mais refermons tout de suite l'analyse de la psychologie du personnage qui, sans paraître pour autant inintéressante, conduirait ailleurs notre lecture. Le schéma du traumatisme tentaculaire doit néanmoins être considéré. Rancière lui-même en appelle d'ailleurs à ce schéma dans sa réflexion critique sur le catastrophisme contemporain.

Nous poursuivons donc en suivant certaines pistes de sa théorie. Dans le processus de structuration de sa communauté, la position de Monty n'est pas clairement définie. De fait, elle devient problématique. Reconnu coupable d'un crime, il choit en dehors de l'ensemble; aussi, une fois puni, on doit l'assister. En même temps, il est porteur de quelque chose pouvant nuire à la cohérence d'ensemble. Il y a en lui une altérité brûlante qui menace de rompre le lien social si celui-ci s'ouvre pour le réintégrer. Dans le monde que nous appellerons diurne, Monty représente effectivement une sorte d'élément de chaos. Il connaît, pour l'avoir lui-même vécue ou sentie autour de lui, la souffrance liée au traumatisme, qu'elle soit corporelle ou psychologique. En outre, il évolue dans un univers peuplé d'ombres et de malfrats. Or, dans cet univers, il est respecté pour sa discrétion et sa droiture. Le fait que Nikolai, le chef de bande russe, le croit sur parole quand Monty lui affirme ne pas l'avoir mouchardé, en témoigne. Au lieu de l'éliminer, le mafieux l'affranchit. Le héros reflète la lumière mais projette de l'ombre : il peut faire l'aumône à un sans-abri et, la minute d'après, vendre de l'héroïne à un *broker* de Wall Street. De notre point de vue, le héros entretient un rapport avec ce que Rancière appelle les « forces de la nuit » (*MDE*, p. 150), ces puissances qui, comme dans la lecture lacanienne de la tragédie d'*Antigone* que le philosophe rapporte, prêtent autorité aux lois sociales en même temps qu'elles les minent.

Aussi, l'expérience qu'a Monty du diurne et du nocturne, cette expérience nourrie à même les contradictions, est-elle dangereuse pour

l'ordre social, dans la mesure où elle n'est pas étrangère à au moins deux formes de violence : d'abord celle qui conteste les règles admises, qui défait au moyen du discours les toiles de l'establishment; celle, ensuite, que l'on sait toujours latente dans le geste criminel, et qui va de l'atteinte à la propriété jusqu'à l'atteinte à l'intégrité physique ou morale d'autrui. Mais au fond, Monty a bon cœur, il refuse la violence brute, celle du meurtre au premier chef. Alors que, sous les encouragements de Nikolaï et de ses matamores, le héros, pistolet au poing, a la chance d'exécuter l'homme qui l'a trahi, il dépose l'arme sur la table et quitte l'assemblée. C'est en cela que sa trajectoire est exemplaire : il représente la figure-type de l'individu limite, du hors-la-loi probe, porteur d'une forme de vertu dans un contexte où la vertu ne se trouve peut-être plus là où l'on croyait l'apercevoir.

Le moment du passage

La posture que Monty adopte face à sa communauté correspond à une catégorie encore innommée, que le verdict officiel de culpabilité ne saurait d'ailleurs ni confirmer ni infirmer. Car le New York post-11 septembre que recrée le cinéaste est secoué par une crise identitaire qui commande un important processus de restructuration symbolique, processus dans lequel, bien entendu, ni l'exclusion ni la réintégration d'un seul individu ne pansera la plaie béante au milieu du corps social. Pour que la collectivité ébranlée soit ressoudée, il semble que la suspension temporaire de l'ordre du monde commun soit nécessaire. Survient ainsi un moment d'aplanissement des codes et des valeurs sociales où, cette fois, une certaine violence s'avérera bénéfique. À la différence de la population éthique et dépolitisée définie par Rancière, où l'exclu constitue une sorte de « reste problématique » (*MDE*, p. 153) sur lequel s'organise, bien qu'il achoppe, à la fois le processus de structuration de la communauté contemporaine, le passage de la société de *25th Hour* dans l'infondé prend ici la forme d'une exclusion de tous par tous. La scène où Monty déverse son fiel illustre bien un tel rejet mutuel généralisé. Se regardant dans une glace, le héros y lit les mots « Fuck you » inscrits à l'encre blanche. Là, dans ce cabinet de pub, il règle ses comptes :

Fuck me? Fuck you. Fuck you and this whole city and everyone in it. [...] Fuck the panhandlers grubbing for money [...], the squeegee men [...], the Sikhs and the Pakistanis [...], the Korean grocers [...], the Russians in Brighton Beach [...], the black-hatted Hasidims [...], the Wall Street brokers [...], the Bensonhurst Italians [...], the Upper East Side wives [...], the corrupt cops [...], the priests [...], J. C. [...], Ousama bin Laden [...]. Fuck Jacob Elinsky. Whining malcontent. Fuck Francis Xavier Slaughtory, my best friend, judging me while he stares at my girlfriend's ass. Fuck Naturelle Riviera. [...] Fuck my father and his endless grief [...]. Fuck this city and everyone in it [...], let the fires rage, let it burn to fucking ash, and then let the waters rise and submerge this whole rat-infested place.

Les images accompagnant les invectives montrent la plupart des personnes ciblées dans des situations où elles manifestent elles-mêmes indifférence, hargne, colère ou mépris à l'endroit d'autrui. Et, non seulement les individus se discriminent-ils mutuellement, mais encore le sujet accusateur se retourne-t-il contre lui-même : « No. No. Fuck you, Montgomery Brogan. You had it all and you threw it away, you dumb fuck! »

La violence remplit effectivement ici une fonction positive. D'abord discursive, elle témoigne de l'urgence d'une réorganisation du schème des valeurs sociales : la rage de Monty montre que les différences de classe, de sexe ou de race ne passent plus. Dans un deuxième temps, une fois le constat d'inadéquation posé, la violence physique, devenue *autre* dans sa traversée du langage, s'attache à inscrire dans les corps cette urgence. Elle rend en quelque sorte *physique* la nécessité de faire table rase.

On saisira l'effectivité de cette fonction renouvelée de la violence sur Monty lui-même, qui réalisera que, pour survivre au pénitencier, il doit exhiber des blessures corporelles. Survient alors la dure scène de la bataille entre amis. Monty force Frank à le frapper, arguant que, pour éviter d'y être violé, il doit avoir l'air repoussant quand il se présentera en prison. Frank proteste mais, sous les provocations du protagoniste, il cède et défigure littéralement ce dernier à coups de poings. Comme dirait Rancière, un nouveau partage du sensible est alors opéré, qui commande une « redistribution des places et des identités, [...] [un] redécoupage des

espaces et des temps, du visible et de l'invisible, du bruit et de la parole » (*MDE*, p. 38). Durant les quelques secondes que dure la bataille, les bruits ambiants s'estompent pour laisser place aux doux murmures d'un boisé. Alors qu'on nous montre un Monty ensanglanté, à demi conscient, et un Frank hurlant sa peine, on entend la brise, les oiseaux qui chantent et battent de l'aile. Les frontières de la culture et de la nature, de l'esprit et de la matière, ont été déplacées. Ce sont les aboiements de Doyle qui amorcent le retour progressif des bruits ambiants sur la bande-son. Le cri de l'animal devient la première manifestation audible d'une communauté en instance de réunification. Monty se relève, prend un Frank déconfit dans ses bras puis retourne, à pied, à son domicile. « It's all right » sont les premiers mots qu'il prononce, devant sa copine troublée.

On se tient alors au cœur de la *vingt-cinquième heure*, qui n'est finalement ni la fin ni le début du jour, mais l'intervalle qui suspend les lois de la temporalité, une période proprement liminaire où le sens même du Temps, du temps vécu comme du temps historique, doit être reconduit. De notre point de vue, on touche ici à la plus haute signification de l'œuvre. Si *25th Hour* suggère, d'un côté, un renversement du cours de l'histoire — celle-ci, comme le dit Rancière, étant désormais « ordonnée à un événement radical qui ne la coupe plus en avant mais en arrière de nous » (*MDE*, p. 171) —, le drame de Spike Lee s'attache surtout à représenter une sorte de volonté commune d'arriver, malgré la catastrophe, au lendemain. « It's all about tomorrow », dira Monty à Frank. Le film cherche en outre à métaphoriser la façon dont l'individu établit des correspondances entre la morphologie de sa propre expérience et celle, tout aussi singulière, d'une expérience transpersonnelle où le commun de la communauté, pour parler encore comme Rancière, devient tangible et accessible à chacun. Avec un certain brio, le cinéaste campe des individus de chair et d'âme qui, au-delà du drame qui les habite, rétablissent une communauté capable de s'inscrire dans le cours d'une histoire en marche. Monty personnifie évidemment cette Amérique en mouvement. Rappelons-nous la métaphore sportive du « all time assist record », soit du plus grand nombre de passes menant à un panier, que détient le protagoniste. Dans la vie comme sur le terrain de basket-ball, il est une sorte de pontife, il a quelque chose à passer : cette sagesse et

cette force qui poussent à demain. Pour nous, si mythe du 11 septembre il y a dans *25th Hour*, c'est celui de la continuité plus que de la rupture, un mythe, finalement, de l'*après* 11 septembre, celui d'une Amérique fragilisée, consciente de sa culpabilité bien sûr, mais toujours viable.