Cycnos

Les « méchants » du ghetto : les dealers de *Clockers* (Spike Lee, 1995)

Letort Delphine

Pour citer cet article
Letort Delphine, « Les « méchants » du ghetto : les dealers de *Clockers* (Spike Lee, 1995) », *Cycnos*, vol. 29.2 (Le Méchant à l'écran. Les paradoxes de l'indispensable figure du mal), 2013, mis en ligne en juillet 2018.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/179

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/179
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/179.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Les « méchants » du ghetto : les dealers de *Clockers* (Spike Lee, 1995)

Ghetto's villains : dealers in *Clockers* (Spike Lee, 1995)

Delphine Letort

Université du Maine
Delphine Letort est maître de conférences en anglais à l'université du Maine (Le Mans), où elle enseigne la civilisation américaine et les études filmiques. Elle est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*, Paris, L'Harmattan, 2010. Ses recherches portent principalement sur le cinéma américain dont elle explore les politiques de représentation.

Adapted from a novel by Richard Price, *Clockers* belongs to the cycle of hood films which emerged in the 1990s. Spike Lee challenges the conventions of the genre in order to produce another image of the ghetto : he character of the dealer does not fit the stereotype of the « bad guy » which the genre and the media promote. Torn between his conscience as a dutiful son and his commitments as a dealer, Strike does not embody that urban violence which rappers sing about. The director leaves his auteurist signature on the film through a musical score that unfolds a metatextual counterpoint to the film diegesis. The singularity of his vision seeps in the interstices between the sound and the image tracks.

African American cinema, African American ghetto, bad guys, Brooklyn, *Clockers*, dealers, drug war, gangster films, hood films, Spike Lee, race, rap, reflexivity, stereotypes, soundtrack, theatricality, violence

Le succès populaire de *Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989) permet au début des années quatre-vingt dix à une nouvelle génération de réalisateurs afro-américains d'intégrer les studios hollywoodiens, soucieux de séduire le public noir et de reconquérir un marché délaissé depuis la vague de la blaxploitation à la fin des années 70[1]. L'émergence du cycle des films de ghetto (« hood films ») fait rapidement connaître les noms de John Singleton (*Boys 'N the Hoods*, 1991), Mario Van Peebles (*New Jack City*, 1991), Ernest R. Dickerson (*Juice*, 1992), les frères Hughes (*Menace II Society*, 1993), qui s'installent durablement à Hollywood (Guerrero 158)[2]. Produits avec des budgets modestes, ces films connaissent un succès commercial immédiat qui incite les studios à exploiter la formule jusqu'à épuisement (Klein 171). Bien qu'elle soit marquée par des éclats de violence à l'origine de diverses controverses, la diffusion des films de ghetto contribue à populariser la culture urbaine du hip hop ainsi que le jeu de rappeurs à la mode (Ice Cube dans *Boyz 'N the Hood* et Ice T dans *New Jack City*)[3].

---

[1] William Grant souligne l'importance de *Do the Right Thing*: « Spike Lee's successful track record has prompted Hollywood studios to invest in a host of low-budget black films that they expect will yield high profits. *House Party* (1990), *Boys 'N the Hood* (1991), *New Jack City* (1991), *Menace II Society* (1993) and *Friday* (1995), to mention only a few, are the beneficiaries of Lee's success » (Grant 23).

[2] La liste peut encore s'élargir: *Straight Out of Brooklyn* (Matty Rich, 1991), *Hangin' with the Home Boys* (Joseph B. Vasquez, 1991) *Just Another Girl on the IRT* (Leslie Harris, 1992).

[3] Ed Guerrero évoque les éclats de violence autour des cinémas lors de la première de *New Jack City* : « Theater violence among the genre's predominantly youthful urban audiences had already appeared with the

Les réalisateurs afro-américains du cycle associent leurs films à une expérience personnelle du racisme et de la culture urbaine dans le cadre de campagnes publicitaires qui promettent une vision « de l'intérieur » de la vie du ghetto[4]. Tous décrivent la cruelle pauvreté des habitants, dont les destinées individuelles sont souvent liées au commerce illicite de la drogue. Des ghettos de Los Angeles (South Central, Comton, Watts) à ceux de New York (Harlem, Brooklyn), les perspectives d'avenir sont nulles dans ces quartiers soumis à l'autorité des gangs qui font régner l'ordre en manipulant des armes à feu toujours plus puissantes. Les films de ghetto forment un cycle dont l'émergence offre un contrepoint à *Colors* (Dennis Hopper, 1988), intrigue policière qui se déroule dans le quartier de South Central, saisi à travers le cliché d'une opposition manichéenne entre policiers blancs et criminels noirs. Le genre a suscité une abondante critique qui a souligné l'héritage de la blaxploitation et des films de gangsters sur le mode de représentation de la violence urbaine. S'ils renouvellent le débat autour des fléaux qui stigmatisent les quartiers (exclusion sociale, appauvrissement général, violences policières), les films de ghetto confortent également le discours dominant sur les gangs dont ils racontent les luttes internes. Les conflits exacerbent la haine de soi et la violence armée, incarnées à l'écran par des hommes jeunes et noirs qui respectent peu les femmes. Les critiques ont souligné les inflexions particulières à chaque film, notamment les motifs visuels d'enfermement social et de migration qui représentent un héritage littéraire selon Paula Massood. L'auteure argue que la migration des populations rurales afro-américaines vers les grands centres urbains et industriels du nord et de l'ouest a contribué à faire émerger la ville comme trope dans la littérature. La production culturelle de la Harlem Renaissance dans les années vingt symbolise ce glissement vers l'urbain, promesse d'un mythe qui s'est effrité avec la Grande Dépression :

> After the Depression, Harlem descended into the state of poverty and decay with which it is still associated. With this economic decline came a subsequent reevaluation of the city, its mythology, and its real conditions. While once promising freedom from the Jim Crow laws and rural poverty of the South, the city began to show the wear and tear of economic depression, segregation, and racial prejudice, and the mecca soon became a ghetto. (Massood 1996 : 86)

La ville filmée traduit le poids de cette histoire économique et raciale, faisant du quartier noir un paradigme de la pauvreté et de l'exclusion. L'appauvrissement et le crime sont des ressorts narratifs et des thèmes dominants dans le film de ghetto, dont *Bush Mama* (Haile Gerima, 1974) et *Killer of Sheep* (Charles Burnett, 1977) explorent déjà les effets destructeurs sur l'entité de la famille dans le ghetto de South Central à Los Angeles.

Si les films de ghetto retranscrivent cet héritage culturel en examinant les tensions que l'environnement socioéconomique fait peser sur les jeunes issus des quartiers, ils portent néanmoins un discours racial qui reproduit les clichés médiatiques : la culture urbaine noire américaine serait liée à la criminalité, préjugé qui permet d'asseoir une lecture néoconservatrice de la ville et de l'Autre. Le critique culturel Henry A. Giroux soutient que les films de ghetto renforcent les stéréotypes raciaux concernant les hommes jeunes et noirs, associés au crime urbain dans la culture populaire :

> Black male youth are framed through narrow representations that strongly articulate neoconservative image of blackness « as menace and other » (Gray 1995 : 165). Within these films, violence resonates with the popular perception that

---

preceding March release of *New Jack City*. Now, on a Friday night in July, at this premiere, violence spread across the nation's theaters in an explosion of gang-related fights and shootings that left two people dead and more than thirty wounded » (Guerrero 183).

[4] John Singleton présente *Boyz 'N the Hood* comme une œuvre fortement teintée par son expérience de South Central, ghetto où il a grandi. Les campagnes de promotion n'ont pas manqué de souligner ce point.

> everyday Black urban culture and the culture of criminality mutually define each other. (Giroux 32)

Menace 2 Society décrit des personnages prêts à tuer pour contrôler le marché de la drogue et s'enrichir. Les meurtres ont lieu en pleine rue sous les yeux des passants, témoins impuissants d'une lutte fratricide. Le ghetto représente dès lors une zone de non-droit, où se propage le mal, incarné par les dealers. Cette image négative du ghetto domine dans les médias, qui vulgarisent le stéréotype du Noir violent et méchant.

Fondé sur le roman de Richard Price publié en 1992, *Clockers* se distingue des œuvres qui l'ont précédé : la collaboration entre l'écrivain et le réalisateur Spike Lee est affichée dès le générique qui présente le film comme une adaptation. À la différence des autres films du cycle, Lee ne revendique pas l'authenticité de l'expérience portée à l'écran et souligne la théâtralité du jeu de ses acteurs dans un quartier dont la présence en tant que décor imprime sur la pellicule une dimension artificielle. Les couleurs vives de la ville filmée rompent avec le gris des immeubles où se déploient les trafics de drogue. Située au centre des immeubles qui dominent en arrière-plan, la place centrale invite les jeunes à s'y exhiber comme sur une scène. *Clockers* représente une tentative de réappropriation d'une formule générique que le réalisateur avait lui-même contribué à faire naître à travers *Do the Right Thing*. Spike Lee tire une intrigue du roman, qui lui permet de s'immiscer dans le désormais familier décor du ghetto, ravagé par la violence d'une culture urbaine de la drogue, dont le commerce organise la vie de tout un quartier et de sa communauté. La séquence d'ouverture se présente comme un montage d'images d'archives reconstituées, compilation de clichés recomposés à partir de divers extraits médiatiques qui suggèrent la banalité de la mort dans les communautés urbaines afro-américaines. Le film offre une histoire derrière les gros titres de presse tandis qu'il tente d'esquisser par le biais de la fiction le portrait des petits dealers, les « clockers » qui travaillent nuit et jour (« round the clock ») pour s'assurer le contrôle du marché de la drogue dans le quartier. Lee adopte à plusieurs reprises le point de vue de Strike, l'un des dealers qu'il décrit comme physiquement et géographiquement prisonnier de son environnement ; il révèle des fêlures qui attestent l'écart entre l'image des gangs telle qu'elle circule dans les médias et le quotidien de l'individu au sein de sa communauté. *Clockers* interroge le régime des images en s'écartant des conventions du genre : le dealer n'est pas le méchant rencontré dans les autres films même s'il incarne une menace réelle au sein de la communauté. *Clockers* prend également le contrepied des médias qui célèbrent la guerre contre la drogue et relaient les discours des hommes politiques engagés dans une lutte contre les dealers qu'ils présentent comme une menace pour l'ordre social[5].

Le méchant dans la communauté du ghetto : la figure du dealer

De *Boys 'N the Hood* à *Menace II Society*, le dealer représente une figure de méchant dans la communauté du ghetto : il incarne l'ennemi des populations afro-américaines qu'il détruit de l'intérieur par la vente de drogues et le mal dans la société américaine dont il menace les fondements. Le narrateur de *Menace II Society* relate l'histoire de ses parents morts d'overdoses tandis que *Boys 'N the Hood* évoque la guerre contre la drogue menée dans le quartier de South Central, dont sont victimes les citoyens ordinaires soumis aux velléités policières. Le générique de *Clockers* prend le contre-pied de cette interprétation, mise en avant dans les médias et dans de nombreux films d'actions : le film ne s'ouvre pas sur une séquence *in medias res*, mais sur un montage d'images, fixes pour la plupart, qui présentent

[5] Voir le documentaire de Eugene Jarecki, *The House I Live in* (2012), qui retrace les différentes étapes de la guerre contre la drogue, lancée en 1972 par Richard Nixon.

des cadavres. Au lieu de dramatiser la vie du ghetto par des coups de feu échangés au cours d'une intervention policière, Lee montre les blessures sur les corps morts en contrepoint d'une musique soul accompagnée de la voix voluptueuse de Stevie Wonder qui appelle à un ailleurs dans la chanson « Searching ». La caméra zoome en avant ou en arrière sur les taches de sang répandues sur le sol, les trous des blessures par balle, les visages ensanglantés, les corps pliés et abandonnés comme des déchets sur un trottoir ou dans une poubelle… Les images de la séquence d'ouverture n'attirent pas l'attention sur un crime dont il faudra retrouver les commanditaires mais sur le spectacle de la mort. Le réalisateur introduit quelques coupes sur des graffitis qui décrivent un environnement où la violence est esthétisée par le dessin ludique. Les scènes photographiées ou filmées ressemblent à des clichés tirés des séquences d'informations télévisuelles, scènes de crime entourées par un périmètre de sécurité (« CRIME SCENE DO NOT CROSS »), autant d'éléments visuels qui viennent signifier la culpabilité du corps noir. La bande jaune dessinant une limite à ne pas franchir revient comme un leitmotiv tout au long de la séquence, suggérant une criminalité rampante dont les officiers de polices et les populations locales sont les spectateurs. La caméra saisit les regards effrayés et curieux des enfants et des voisins face à la mort banalisée, côtoyée au quotidien dans les ghettos et liée à la guerre fratricide qui se joue entre bandes rivales. Les victimes photographiées sont pour la plupart des hommes noirs, mais une manchette de journaux fait référence à la mort accidentelle d'un adolescent. La compilation de documents suggère un enchaînement de morts dont les médias tirent des gros titres tandis que Lee s'attarde sur les visages dans la foule, visiblement touchée par la vue du sang qui nous fait entrer dans la fiction. Douglas McFarland suggère que cette séquence d'ouverture a pour objectif de créer un effet choc en mettant l'accent sur la violence autodestructrice du ghetto, les taches de sang se répandent et sont le symbole d'une transgression qui contamine le récit :

> This staging of slain bodies in varying degrees of decay powerfully immerses the audience in blood. It concurrently, and perhaps more importantly, situates that violence within a particular philosophical context of evil : the stain of spilt blood signifies a transgression that defies narrative containment and legal resolution. (McFarland 3)

Paula Massood insiste sur la dimension théâtrale du film qui vise à démystifier la vision romantique des gangsters, de la drogue et du hip hop généralement promue par le film de ghetto (Massood 2003 : 189). Non seulement la musique d'ouverture introduit une distance par rapport aux codes du genre, habituellement rythmé par une musique rap qui traduit une culture urbaine et masculine, mais la première séquence installe l'intrigue dans un décor qui tranche avec le quartier de South Central tel qu'il apparaît dans *Boyz 'N the Hood*, symbolisé par un dédale de rues sales au cœur de Los Angeles. Alors que les dealers incarnent le mal qu'ils contribuent à faire régner par le biais des armes dans les films de ghetto, le réalisateur de *Clockers* souligne l'architecture verticale des logements sociaux qui enferme les habitants dans un univers carcéral. Les méchants dealers de Brooklyn subissent un enfermement social, signifié par la surveillance qui s'organise depuis les fenêtres surplombant la place centrale. La cité y est vue comme un lieu de corruption de l'innocence, symbolisée par des espaces verts luxuriants qui tranchent avec les couleurs fades des autres films du cycle.

Le film utilise la réflexivité des images pour déconstruire la figure du méchant : le plan d'ensemble du début du film crée un espace scénique qui met en exergue l'interprétation que chacun se fait de son rôle : l'esplanade devient espace de représentation pour les dealers dont le travail est parfaitement rôdé. La métaphore théâtrale souligne le rôle interprété par chacun dans le cadre d'une chorégraphie individuelle et collective. La vente de drogues se déroule sous les yeux de tous, planifiée selon une routine parfaitement huilée. Gros plans et mouvements de caméra appuient la mise en scène qui attribue à chacun une fonction bien déterminée, signifiée par des gestes qui suggèrent une organisation quasi militaire. Le film

souligne l'acte de représentation de chacun des individus, suggérant l'influence de modèles extérieurs.

Le début du film fait alterner deux points de vue à l'instar du roman dont il est adapté : les plans fixes sur la cité sont suivis de plans en mouvement, décrivant le déplacement en voiture des policiers Rocco Klein et de Larry Mazzili. Leur arrivée dans la cité est montrée comme une intrusion puisque la caméra se fige et le film défile au ralenti : leur voiture entre dans le champ par la droite face à la cité en arrière-plan avant de faire irruption dans le quartier où les dealers font leur commerce. La danse des dealers s'interrompt et leur corps devient coupable sous les regards et les gestes des autorités. Dans son analyse du film, Keith M. Harris souligne les connotations historiques associées à la représentation d'une fouille corporelle qui réduit les hommes noirs à être objets des regards suspicieux :

> This opening sequence […] restages the spectatorial practices of a slave auction. However, there is a deliberate irony in the fact that the onlookers are the housing community's members, some bearing disdain for Strike and his kind, some with contempt for police officers. The housing-project block becomes the slave block, but ambiguously so. (Harris 131)

L'auteur suggère que l'adaptation du roman s'accompagne d'une remédiation des images ; Spike Lee transforme la scène en l'inscrivant dans un régime historique d'images. Le policier inspecte l'intérieur de la bouche du dealer, le fait se déshabiller pour vérifier ses parties intimes, autant de gestes qui créent une relation de pouvoir entre l'homme noir, publiquement humilié par l'homme blanc, fort de son pouvoir policier. La mise en scène illustre l'aspect réflexif du cinéma de l'auteur, conscient du poids des images et des stéréotypes sur l'imaginaire collectif. Filmé en gros plan face au regard de sa mère, spectatrice des faits depuis sa fenêtre, Strike est à la fois exposé aux regards et prisonnier de la mise en scène orchestrée.

Alors que Richard Price construit le récit de son roman à travers une double voix narrative, qui lui permet de développer de manière égale la caractérisation de Strike et de Rocco, la version proposée par Lee s'intéresse davantage au personnage du dealer qu'il reconstruit de manière ambiguë. Le film infléchit les conventions du film de ghetto à travers la caractérisation de Strike, qui échappe aux clichés habituels.

De l'enfance au gang : la fabrique des « méchants »

Les motifs de l'enfance abondent dans *Clockers*. Vêtu d'une salopette en jean bleu clair portée à même la peau, Strike sirote une boisson lactée appelée Moo-Moo qui l'inscrit dans le monde sucré de l'enfance. La chorégraphie organisée autour du commerce de drogue, dont les gestes visuels sont autant de signes adressés les uns aux autres pour mieux contrarier l'œil policier, revêt un aspect ludique qui rompt avec la dangerosité du commerce illicite à l'origine de luttes féroces dans *New Jack City*. Les dealers de *Clockers* ressemblent à des enfants dont les jeux collectifs suscitent la curiosité et la fascination des plus jeunes. Les plans larges introduisent souvent la silhouette de Tyrone, l'enfant spectateur des agissements des plus grands qu'il prend pour modèles. La ressemblance entre Strike et Tyrone s'accroît au fil de leurs rencontres : non seulement Tyrone s'habille comme Strike, mais il se met à boire des Moo-Moo, fasciné par la figure du dealer qu'il admire. La mise en scène souligne le mimétisme du comportement adopté par Tyrone, dont les cheveux rasés et la salopette en jean trahissent l'influence néfaste des dealers sur les enfants du quartier. Leur innocence est sacrifiée, car le deal s'annonce comme un avenir inévitable : la construction en miroir (Tyrone/Strike) suggère que le commerce de drogue est institutionnalisé dans la cité.

Le commerce s'organise autour de Rodney, figure tutélaire pour tous les jeunes du quartier, qui voient dans l'homme plus âgé un sage à écouter. Son discours est parfaitement

rodé comme le suggère Strike qui le connaît par cœur et prononce chaque mot, chaque phrase, à mi-voix avant Rodney. Le film décline les modèles, faisant de chaque personnage la copie d'un autre. Lorsqu'il coupe la drogue pour en faire des paquets, et montre la bonne manière de procéder au jeune Tyrone qu'il a pris sous son aile, Strike semble faire des châteaux de sable et met en garde le garçon contre la dangerosité du produit. Strike reproduit le même type de discours que Rodney quand il conseille à Tyrone de ne pas toucher aux produits qu'il vend. Les mots semblent se faire écho lorsque Rodney avertit Strike qu'il doit surveiller sa conduite car il a d'autres projets pour lui : « Stay away from this shit, save your money, think of the long term », confie-t-il à celui qu'il appelle son fils (« You're my son »). Rodney incarne le méchant du film tandis que les petits dealers sont ses victimes : non seulement il s'enrichit à travers les paquets de drogue qu'il distribue et fait revendre, mais il organise le quartier par zones en utilisant les dealers comme ses soldats.

Strike ne domine pas cet environnement urbain où s'affirme la loi du plus fort, où le gang remplace la structure familiale. Soumis à l'autorité de Rodney, qui passe en voiture au moment où la police intervient, Strike est réifié par les regards qui se posent sur lui : les policiers le voient à travers les stéréotypes présentés dans le générique du film et popularisés par les médias. La caméra de Lee s'éloigne de Strike pour filmer en plan moyen les hésitations du jeune homme quand il se trouve devant la boutique de Darryl, une arme cachée dans un papier journal, et qu'il ne parvient pas à commettre le meurtre commandité. Paula Massood souligne que la caractérisation de Strike distingue *Clockers* des autres films de ghetto (notamment *Menace II Society*) dans la mesure où le jeune dealer n'est pas un personnage à la gâchette facile ; il est en proie à des cas de conscience que les autres dealers ignorent :

> Unlike the Hughes brothers, however, Lee wanted more thoroughly to explore the trials and tribulations, the pressures and the motives behind Strike's choice to clock rather than starting from the presumption that such a decision is made inevitably or comes « naturally ». […] Strike is relatively soft – he drinks a Yoo Hoo-like soft drink called Moo Moo rather than the ubiquitous « forties » malt liquor ; he collects and plays with model trains ; and most importantly, he's often emasculated in the face of authority. In almost all of his interactions with authority figures, Strike is inarticulate (in the novel he even stutters when tense), ineffectual, and childlike – behaviors that hint at his youth and inexperience. (Massood 2001 : 265)

Strike fait les cent pas quand il doit tuer : le doute se traduit par un corps agité et hésitant, torturé de l'intérieur par un ulcère de l'estomac qui le consume petit à petit. Strike a intériorisé la violence du ghetto qui abîme son corps et le ronge de l'intérieur. Les crises de vomissement qui l'affaiblissent trahissent la douleur ingérée, la confrontation de son corps à un environnement hostile. Le sang qu'il crache symbolise la lutte intérieure qui le déchire : hanté par la culpabilité face au regard réprobateur de sa mère, Strike n'est pas à la hauteur du rôle ambitionné. Lorsqu'il doit accomplir le rite de passage qui lui permettra de grimper dans la hiérarchie du gang, c'est-à-dire tuer l'un des dealers qui profite du commerce de la drogue pour s'enrichir à titre personnel (Darryl), Strike se défile. L'arme qu'il cache maladroitement sous un journal ne fait pas de lui un dangereux gangster : vêtu d'une chemise colorée qui souligne l'ordinaire du personnage, non l'agressivité du rôle qu'il s'est choisi, Strike subit les moqueries de Darryl sans réagir. Il se marginalise du ghetto quand il refuse de se soumettre aux codes du genre et fait commettre le meurtre par un autre. Son frère Victor lui promet de confier la tâche à son homme de confiance.

Cette décision a une double conséquence : Strike n'entre pas dans le monde tragique des gangsters, symbolisé par la masculinité virile de Rodney. Le chef de bande est sans états d'âme, intéressé uniquement par le profit qu'il peut tirer des dealers. Rodney incarne la figure du méchant qui sème le mal et la terreur dans le ghetto : il évoque le meurtre commis avec

Harold comme l'acte fondateur d'une amitié solide entre gangsters. La scène fait l'objet d'un flashback, accompagné d'un rap interprété par le groupe Rebelz of Authority dont le leitmotiv est également le titre de la chanson « Blast of the Iron ». Les paroles et les images signifient la violence meurtrière du ghetto en écho aux images dont les médias abreuvent les téléspectateurs : Harold avait obligé Rodney à tuer un homme devant lui selon les termes d'un contrat qui lie désormais les deux individus à la mort. Complices d'un meurtre dont l'un est le témoin et l'autre le coupable, les hommes partagent un secret coupable qui soude leur amitié au tragique. Le flashback est filmé avec une qualité de film différente, un grain plus épais, qui souligne la violence du souvenir et fait écho aux images du générique ; les gros plans sur les blessures ensanglantées causées par les coups de feu illustrent le pouvoir des armes et mettent en exergue l'horreur du spectacle dont les films de ghetto ont fait un argument publicitaire. La séquence, filmée dans l'obscurité, crée une rupture visuelle qui fait apparaître le visage des méchants – celui des tueurs.

L'incapacité à tuer éloigne Strike de l'univers du ghetto, dont il trahit les codes : tous se retournent contre lui quand ils le soupçonnent d'avoir donné le nom de Rodney à la police. Le film opère un renversement des stéréotypes, mis en relief par la dualité entre Strike et son frère Victor, deux figures antithétiques dans le film. Déterminé à prouver la culpabilité de Strike dans le meurtre de Darryl, l'inspecteur de police Rocco Klein refuse de croire la version du tueur, Victor, qui clame l'autodéfense. « Victor's a good kid, not the murdering type », déclare-t-il, adoptant une lecture codifiée que le film déconstruit : Victor commet le meurtre que son frère Strike aurait dû perpétrer selon les lois du genre. Père de famille qui occupe deux emplois dans l'espoir de pouvoir faire déménager sa famille en dehors du ghetto, Victor incarne le désir de mobilité social qui caractérise les films de ghetto et qui nourrit la frustration (Massood 1996 : 90). Manthia Diawara, critique et réalisateur, relie la violence qui ronge les communautés afro-américaines au sentiment de frustration et d'enfermement qui alimente la « colère noire » dans les ghettos urbains – ce qu'il appelle « black rage » en anglais[6]. La bande son contribue à mettre en scène cette expression de colère à travers l'utilisation de chansons utilisées en contrepoint des événements relatés : le titre hip-hop des Crooklyn Dodgers '95, intitulé « Survival of the Fittest », ajoute une coloration politique à l'entrée silencieuse de Strike dans la séquence d'ouverture. Le contraste entre la démarche nonchalante du jeune homme et la voix vociférant sur la bande son vise à contenir l'effet dramatique du film[7] ; Strike est d'emblée marginalisé parmi les autres dealers de *Clockers*. Il n'incarne pas les rebelles dont les chansons rap relatent l'héroïsme, célébrant leur violence comme le signe d'une résistance à l'oppression et au racisme.

Lorsque débute le commerce autour duquel s'organisent les allers et venues des dealers, les paroles de la chanson « Children of the Ghetto » ajoutent un arrière-plan culturel à leur chorégraphie. La voix de Philip Bailey semble émerger de la jungle urbaine pour donner une histoire aux personnages silencieux dont les agissements sont observés à distance. Les plans en légère contre-plongée laissent apercevoir le ciel, seul horizon offert aux yeux des enfants du ghetto :

> Children of the ghetto / Runnin' wild and free / In the concrete jungle / Filled with misery / There's no inspiration / To brighten up their day / So out of desperation/I would like to say/
> Children of the ghetto / Keep your head /To the sky

[6] Diawara définit cette notion de « black rage » à travers ces mots : « a set of violent and uncontrollable relations in black communities, induced by a sense of frustration, confinement and white racism. » (Diawara 261-278).

[7] Les paroles entendues font le lien entre la drogue vendue dans les quartiers et un contexte politique : « You watch Channel Zero with that bitch Barbara Walters / She'll have you believe black invented crack / When President Lyndon had the formula way back in sixty-three […] ».

> Children of the ghetto / Are always in the news / Toughness is their moto / And bitter are their blues / But deep inside the ghetto / There's a unity / Their councils are for sorrows / And no misery […]

La voix voluptueuse évoque non seulement le réconfort d'une drogue qui permet de fuir le ghetto par un produit au pouvoir hallucinogène, mais elle interdit un regard trop critique sur les jeunes dealers. Les musiques de *Clockers* se superposent aux bruits diégétiques et confèrent une dimension métatextuelle aux textes des chansons. La critique Ellen C. Scott évoque la double structure narrative explorée par Spike Lee qui joue des dissonances entre le son et l'image pour introduire un discours réflexif sur le film en train de se dérouler[8]. Elle suggère que la bande son met en valeur une connaissance culturelle qui privilégie le spectateur familier avec l'histoire de la musique afro-américaine, car la musique inscrit le film dans un espace sociogéographique particulier (Brooklyn) et introduit une perspective différente sur les événements relatés dans la diégèse :

> These lines [from the opening Crookyn Dodgers' Hip Hop] refer to the lengthy history of crack in American, dating it back to the 1960s and weaving in critique of the ahistorical nature of the white-dominated news and entertainment media. The song implicitly draws connections […] between the maimed Vietnam veterans and the maimed victims of the drug trade. This extra-textual reference to crack's history provides for those with a keen ear, a structuring narrative, privileging and rewarding those who are paying close aural attention. (Scott 233)

La musique permet donc de tisser un lien entre l'espace diégétique et extradiégétique du film, notamment la culture urbaine du hip hop et la tradition hollywoodienne des films de ghetto. La bande son utilise également de longs mouvements orchestraux qui diminuent l'intensité des conflits filmés en mettant les événements à distance. *Clockers* contribue ainsi à démystifier le genre de film auquel il appartient.

Déconstruire le méchant du « hood film »

Spike Lee exacerbe les procédés cinématographiques qu'il utilise (par exemple le décalage entre la bande son et la tonalité d'une scène) pour interroger le discours des films de ghetto, implicitement critiqués à travers le récit et la mise en scène de *Clockers*. Pour David Denby, *Clockers* exprime un engagement politique de la part du réalisateur qui dénoncerait la violence urbaine célébrée et glorifiée par le film de ghetto et les rappeurs :

> Spike Lee sets himself against a black culture that's grown all too accepting of young men lying dead in the street. The rap artists whom the kids quote may not be « selling » violence, but they're getting off on it, glorying in the danger and excitement. […] The reiterated message of the movie, which even turns up on billboards, is no more packing – no more guns. (Denby 72-73)

Alors que *New Jack City* et *Boyz 'N the Hood* intègrent la violence du ghetto à la rhétorique filmique, associant coups de feux et rebondissements de l'intrigue, *Clockers* vise à interroger la destruction causée par cette violence dont sont victimes les membres de la communauté afro-américaine. Il y parvient en proposant une description nouvelle du ghetto : la crise socioéconomique qui désigne le quartier comme un paradigme de la pauvreté urbaine ne s'inscrit pas dans les paysages de *Clockers*. La cité où les jeunes organisent le trafic n'est ni encombrée de détritus, ni abandonnée à l'autorité des gangs – comme le suggère la présence des policiers qui entrent dans les immeubles de la cité pour procéder à des interrogatoires dans redouter le risque d'agression de la part des dealers. L'intervention de la

[8] « Lee and his sound team use the power of the word to challenge the image track. They explore the ability of sound to provide a cultural depth of field – a rich store of information about culture – that challenges the stereotypical, flattening tendencies of the screen image, which distinctly lacks volume » (Scott 227).

mère de Tyrone décidée à éloigner son fils de Strike ou encore celle d'André, policier afro-américain issu du ghetto, marque la présence d'adultes responsables au sein de la communauté. Le ghetto n'est pas laissé à l'abandon de la loi de la rue car la communauté tente de résister aux barons de la drogue qui corrompent la jeunesse.

Clockers ne glorifie pas la violence du ghetto, dont le réalisateur montre les effets destructeurs sur la communauté noire. La rencontre entre Tyrone et Strike est corruptrice puisque l'enfant commet un meurtre avec l'arme qu'il emprunte au dealer et dont il se sert pour lui sauver la vie. Alors que Strike refuse l'entrée dans le tragique, il diffuse malgré lui la violence mortifère qui l'habite. Bernard Headly, criminologiste américain, étudie la dynamique économique et sociale qui sous-tend la criminalité dans les ghettos et la compare à un jeu mortel où la survie de l'un est conditionnée par la mort de l'autre :

> Crime is not the result of blackness (which is what the notion of « black on black » crime implies), but rather of a complex of social and economic conditions – a negative « situational matrix » – brought on by the capitalist mode of production, in which both the black victim and the black victimizer are intricately locked in a deadly game of survival. (Haley 52-53)

La mort de Darryl résulte de ce processus puisqu'elle doit permettre à Strike de sortir de la rue pour accéder à un autre point de vente. L'ascension sociale dans le gang n'est possible que par la violence, créant un cycle fermé du crime où la mort se propage selon un processus d'autodestruction au sein de la communauté. Les films de ghetto mettent en scène une violence interne où la sécurité de la communauté noire est mise en danger par la propagation des armes[9]. Lee refuse de suivre les codes du genre dans la mesure où la violence a lieu hors-champ ; l'assassinat de Darryl ne donne pas lieu à une scène d'action qui vient rythmer le film. *A contrario,* les policiers découvrent un cadavre dont ils fouillent les poches pour conclure qu'il s'agit d'un règlement de compte banal dans le quartier. *Clockers* joue sur la réflexivité des codes pour mettre en exergue le danger des armes : les deux scènes de meurtres du film introduisent une rupture de la narration. La première est enchâssée dans un flashback comme s'il fallait contenir cette violence incarnée, tandis que la deuxième se déroule sur le mode du jeu vidéo. Tyrone est sur son vélo et porte des écouteurs quand il aperçoit Harold dans son champ de vision ; la bande son composée uniquement d'une musique rap ironiquement intitulée « Outta Here », interprétée par le groupe KRS-One et DJ Premier, isole le personnage de son environnement. Le garçon avance vers sa cible en tenant à la main le revolver dérobé à Strike et tire de manière spontanée comme si l'acte d'appuyer sur la gâchette faisait partie d'un réflexe acquis par la pratique du jeu vidéo. La musique déréalise la scène alors que la mort fait irruption au milieu des jeux d'enfants au cœur de la cité. Les habitants sont déterminés à éloigner Strike, incarnation du mal à leurs yeux. Dès la première scène, le jeune homme est placé entre les regards policiers et ceux d'une mère accusatrice, pris en étau entre la loi et la famille. Ce regard enserre Strike dans la culpabilité de la rue, qui se transmet d'un individu à l'autre à travers les armes et la drogue passées de main en main, créant un cycle infernal que Rocco et ses acolytes vont s'efforcer de briser en profitant de la faiblesse du jeune homme. Le policier parviendra à briser le réseau social de Strike, qui se resserre autour de quelques personnes (Rodney et les autres dealers), intéressées uniquement par le profit qu'il est possible de tirer de la drogue. Soupçonné d'avoir donné le nom de

[9] Sheril D. Antonio remarque que *Menace II Society* propose une vision dégradée du ghetto noir : « In this place violence is no longer solely perpetrated by whites against blacks. Absent from it now is safety for black folks, the promise of a better life, and the striving for racial equality outlined in earlier films. The reverse is now true ; Survival, a good education, a better life, safety, and the fulfillment of the American dream for Caine and his friends means contemplating a return to rural places like Kansas, or safer urban areas like Atlanta » (Antonio 130).

Rodney aux policiers pour négocier sa liberté, Strike est bientôt ostracisé par les autres dealers et chassé de la cité par la communauté.

Prisonnier du stéréotype du dealer, Strike n'a d'autre choix que fuir : Rocco le conduit à la gare ferroviaire de Penn Station pour lui permettre de s'échapper après avoir découvert son innocence dans l'affaire du meurtre de Darryl. Strike se distingue uniquement des autres dealers par sa fascination enfantine pour les trains, une passion qui le marginalise du ghetto en suggérant une possibilité de fuite à laquelle les autres ne pensent pas. Strike joue avec des circuits de trains électriques comme s'il avait conservé une âme d'enfant – passion qui provoque les moqueries de la bande de dealers qui l'entoure. Les trains tournent en boucle dans le circuit fermé à l'instar des personnages dont le quotidien se limite aux barrières géographiques du ghetto ; les trains se croisent comme les personnages qui passent dans le quartier et y retournent toujours pour obtenir de la drogue. Les personnages de *Clockers* rêvent d'un ailleurs qu'ils ne connaissent pas : le banc autour duquel s'organise le négoce ancre les personnages au cœur d'un quartier qu'ils animent par leurs pérégrinations et qu'ils ne quittent jamais. Brooklyn représente la fin d'un voyage, une voie sans issue d'après Paula Massood, qui retrace l'histoire du quartier pour conclure à l'échec de la Grande Migration. Espaces de liberté et de progrès fantasmés par les Afro-Américains du Sud, les villes sont désormais synonymes d'enfermement pour les habitants des ghettos. La critique fait remarquer que Brooklyn représente la dernière station de la ligne de métro de New York, la fin d'une longue histoire de migrations :

> Brooklyn became a metaphorical terminal point as well, as what was once the hope of moving from the poverty of the rural South, or the urban decay of Harlem, became the stagnation of the projects and economic displacement. In this sense, the ultimate irony of all this mobility is that its end result is entrapment. (Massood 2001 : 268)

Les trains électriques symbolisent un passé collectif et un avenir individuel pour Strike. La migration en dehors du ghetto permet d'envisager un autre futur, une autre fin que la mort par balle – conclusion tragique dans de nombreux films de ghetto.

Conclusion

Clockers fait évoluer le stéréotype du dealer en humanisant le personnage de Strike, qu'il décrit comme prisonnier des regards posés sur lui. Policiers et membres de la communauté ne perçoivent le jeune homme qu'à travers un stéréotype négatif, une image de méchant qui ne correspond pas réellement au personnage. Les musiques de la bande son ont un effet intrusif sur la diégèse du film, ajoutant un commentaire aux images et aux paroles qu'elles dominent presque par moments. Le film produit ainsi un discours métadiégétique sur les personnages qu'il construit et sur la ville dont il montre l'envers du décor. Le film s'attache à montrer les blessures invisibles de Strike, une déchirure intérieure qui l'isole parmi le groupe de dealers auquel il appartient, comme il vise à déconstruire les images médiatiques du ghetto. Le spectacle qu'il représente dans les autres films du cycle associe le ghetto noir à la violence et à la peur qu'elle inspire. *A contrario*, le ghetto de *Clockers* est un espace où vivent des familles au sein d'une communauté dont les aspirations sociales sont ordinaires : progresser socialement pour accéder à la classe moyenne et sortir du ghetto. La fuite finale de Strike, assis dans un train et tourné vers un paysage dont il contemple l'horizon, permet de renouer avec une iconographie familière à la littérature afro-américaine : le motif du train est profondément inscrit dans l'histoire de la migration afro-américaine. Il demeure néanmoins un symbole ambivalent, associé à la ségrégation du passé et à la dispersion de la diaspora africaine sur le continent. Le train en mouvement suggère un voyage inachevé pour Strike.

Spike Lee laisse son empreinte d'auteur sur l'adaptation du roman de Richard Price, dont il modifie la structure narrative afin de filmer le ghetto de manière originale. *Clockers* déconstruit le film de ghetto, dont il s'approprie les motifs pour en changer la perception : la cité et ses habitants ne sont pas identifiés par leur différence, mais par leurs aspirations sociales convenues. Le réalisateur souligne que le film de ghetto produit une image biaisée du ghetto qu'il vise à modifier en revisitant le stéréotype des méchants. Strike incarne une figure ambiguë par rapport aux clichés présentés dans les autres films du genre : à la brutale violence incarnée par les dealers de *Menace II Society*, Strike oppose une attitude de rêveur. Son amitié pour Tyrone suggère qu'il nourrit des rêves d'enfant, qu'il n'est pas complètement corrompu par l'univers des gangs auquel il appartient. Stuart Hall démontre que les stéréotypes ne sont pas figés, mais que les circonstances historiques, sociales et politiques les modulent :

> Meaning begins to slip and slide : it begins to drift, or be wrenched, or inflected in new directions. New meanings are grafted on top of the old ones. Because words and images carry connotations over which no one has complete control, and these marginal and submerged meanings come to the surface, allowing different meanings to be constructed or deconstructed and allowing different things to be shown and said. (Hall 270)

A travers *Clockers*, Spike Lee démontre le pouvoir des films à agir sur la construction et la perception des stéréotypes. Il contribue à faire glisser les stéréotypes en posant un regard neuf sur le ghetto, symbole d'une histoire migratoire qui a échoué. La fuite de Strike vers un autre paysage laisse néanmoins penser qu'un espace hors-champs reste à conquérir.

ANTONIO, Sheril D. « The Urban-Rural Binary in Black American Film and Culture ». *Black Camera* Vol. 1, N° 1 (Winter 2009) : 116-135.

DENBY, David. « Hard Times ». *New Yorker* (September 18, 1995) : 72-73.

DIAWARA, Manthia. « Noirs by Noirs : Toward a New Realism in Black Cinema ». *Shades of Noir*. Ed. Joan Copjec. London : Verso, 1993 : 261-278.

GIROUX, Henry A. « Hollywood, Race, and the Demonization of Youth : The "Kids" Are Not "Alright" ». *Educational Researcher* Vol. 25, No. 2 (March, 1996) : 31-35.

GRAY, H. *Watching Race : Television and the Struggle for Blackness*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1995.

GUERRERO, Ed. *Framing Blackness, The African American Image in Film.* Philadelphia : Temple University Press, 1993.

HALEY, Bernard D. « "Black on Black" Crime : The Myth and the Reality ». *Crime and Social Justice* 20 (1983) : 52-53.

HALL, Stuart. « The Spectacle of the "Other" ». *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. London : Sage/Open University, 225-274.

HARRIS, Keith M. "*Clockers* Adaptation in Black". *The Spike Lee Reader*. Ed. Paula Massood. Philadelphia : Temple University, 2008 : 128-141.

KLEIN, Amanda Ann. *American Film Cycles : Reframing Genres, Screening Social Problems, & Defining Subculture.* Austin : University of Texas Press, 2011.

MASSOOD, Paula. *Black City Cinema : African American Experiences in Film.* Philadelphia : Temple University Press, 2003.

————. « The Generalogy of City Space in "Boyz N the Hood" and "Menace II Society" ». *Cinema Journal* Vol. 35, No. 2 (Winter, 1996) : 85-97.

————. « Which Way to the Promised Land ? : Spike Lee's *Clockers* and the Legacy of the African American City ». *African American Review* Vol. 35, N° 2 (Summer 2001) : 263-279.

McFARLAND, Douglas. « The Symbolism of Blood in *Clockers*. *The Philosophy of Spike Lee*. Ed. Mark T Conard. Lexington, Kentucky : University Press of Kentucky, 2011 : 3-14.

SCOTT, Ellen C. « Sounding Black, Cultural Identification, Sound, and the Films of Spike Lee ». *Fight the Power, The Spike Lee Reader*. Eds. Janice D. Hamlet and Robin R. Means Coleman. New York : Peter Lang, 2009 : 223-250.

WILLIAM, Grant. « Reflecting the Times ». *Spike Lee's Do the Right Thing*. Ed. Mark A. Reid. New York : Cambridge University Press, 1997 : 16-30.

Filmographie

BURNETT, Charles. *Killer of Sheep*, 1977.

DICKERSON, Ernest R. *Juice*, 1992.

GERIMA, Haile. *Bush Mama*, 1974.

GRAY, F. Gary. *Friday*, 1995.

HOPPER, Dennis. *Colors*, 1988.

HUDLIN, Reginald. *House Party*, 1990.

HUGHES, Albert & HUGHES, Allen. *Menace II Society*, 1993.

JARECKI, Eugene. *The House I Live in* (*Une guerre sans fin*), 2012.

LEE, Spike. *Do the Right Thing*, 1989.

————. *Clockers*, 1993.

SINGLETON, John. *Boys "N the Hoods*, 1991.

VAN PEEBLES, Mario, *New Jack City*, 1991.