

## TRAUMATISME, VULNÉRABILITÉ ET MASCULINITÉ DANS *LA 25<sup>E</sup> HEURE* DE SPIKE LEE

Valerio COLADONATO

### RÉSUMÉ

L'article analyse la représentation des masculinités dans *La 25<sup>e</sup> heure* (2002, Spike Lee) en la situant dans le contexte états-unien à la suite des attentats du 11 septembre 2001. Le protagoniste Monty, condamné à la prison pour trafic de drogue, passe sa dernière journée de liberté en compagnie de ses plus proches amis qui incarnent différents types masculins en compétition sur le plan de l'agressivité. Le film conjugue le processus de deuil suite aux attentats avec la crise personnelle du héros : dans la première partie, Monty nie sa responsabilité dans l'écroulement de sa vie personnelle, et projette sur les citoyens de New York la culpabilité de la tragédie subie. Mais au cours de sa trajectoire, *La 25<sup>e</sup> heure* propose une transformation du héros masculin qui mène à la reconnaissance de la vulnérabilité de chacun, en contraste avec la réponse dominante aux traumatismes dans la culture médiatique contemporaine.

**MOTS-CLÉS :** MASCULINITÉ HÉGÉMONIQUE – 11 SEPTEMBRE 2001 – SPIKE LEE – TRAUMATISME – CINÉMA ÉTATSUNIEN

### ABSTRACT

The paper analyses the representation of masculinity in *25<sup>th</sup> Hour* (2002, Spike Lee), within the context of post-9/11 U.S. culture. The protagonist Monty, sentenced to prison for his drug dealing activities, spends his last day of freedom in the company of his closest friends, who embody competing models of masculinity based on their trend for violence. The film interweaves the collective mourning following the terrorist attacks with the individual crisis of the protagonist: in the first part, Monty disavows his responsibility for the collapse of his personal life, and blames the inhabitants of New York for the tragedy that hit the city. However, throughout the film, the male protagonist undergoes a transformation that leads him to recognize the condition of vulnerability of all subjects, in contrast to the dominant response to trauma in contemporary media culture.

**KEYWORDS :** HEGEMONIC MASCULINITY – 9/11 – SPIKE LEE – TRAUMA – AMERICAN CINEMA

*Valerio Coladonato a obtenu un doctorat en études cinématographiques à l'Université de Rome La Sapienza, avec une thèse sur les masculinités dans le cinéma contemporain. En 2015, il a reçu la qualification de MCF en France (section 18). Il est l'auteur de sept articles dans des revues internationales de cinéma (entre autres, Cinéma & Cie, printemps 2013 et Imago. Studi di*

*cinema e media, no° 6, 2013) et d'études de genre (Genre, Sexualité & Société, n° 13). Ses recherches portent sur les études de genre, les questions de réception des films, et l'analyse du star-système, notamment en Italie et aux États-Unis. Il enseigne actuellement à l'American University of Paris.*

Dans le film *25<sup>th</sup> Hour* (*La 25<sup>e</sup> heure*, 2002), Spike Lee nous offre un regard original sur les conséquences individuelles et collectives des événements du 11 septembre 2001, ainsi qu'une représentation de la masculinité et de son rapport au « trauma historique »<sup>1</sup> (Silverman, 1992) d'une rare complexité : *La 25<sup>e</sup> heure* est un cas d'étude intéressant en vertu de la manière dont ces deux éléments s'entremêlent. L'analyse présentée ici sera centrée sur un aspect particulier, la transformation que subit le protagoniste Monty (Edward Norton). J'observerai l'évolution de son positionnement à l'intérieur d'une hiérarchie de personnages masculins, afin de montrer comment, au cours de la trajectoire narrative, Monty parviendra à endosser une subjectivité basée sur la reconnaissance de la vulnérabilité comme condition inéluctable de l'être humain<sup>2</sup>. J'étudierai cette transformation à la lumière du processus d'élaboration du trauma provoqué par les attentats terroristes : quoique de façon indirecte et oblique, ce film est en effet le premier à avoir rompu le tabou de la représentation de *Ground Zero*, ou, plus généralement, de la vie new-yorkaise dans la période qui a suivi les attentats du 11 septembre 2001<sup>3</sup>.

Mon intention est de montrer comment, à travers la répétition et la variation de certains éléments narratifs et formels, *La 25<sup>e</sup> heure* propose une désarticulation progressive du modèle de masculinité auquel Monty semble initialement adhérer et remet en cause sa position dans la hiérarchie symbolique et sociale. En effet le film n'attribue pas toujours une position dominante et active à son protagoniste (tant au niveau de l'exercice du regard que de la narration). C'est pourquoi le modèle interprétatif proposé par Laura Mulvey (Mulvey, 1975), axé sur des concepts tels que l'identification phallique et le regard masculin, n'est pas applicable ici. En revanche peut être utile l'approche des subjectivités masculines développée par Kaja Silverman (1980 et 1992) qui invite à remettre en question le lien

<sup>1</sup> Je reprends ici l'expression « *historical trauma* » utilisée par Kaja Silverman dans *Male Subjectivity at the Margins* (1992), sur laquelle je reviendrai au cours de cette introduction.

<sup>2</sup> Je développerai cet aspect en conclusion, en me référant à ce que Judith Butler a élaboré dans *Ce qui fait une vie* (2010).

<sup>3</sup> Sur les différences entre *La 25<sup>e</sup> heure* et les autres représentations cinématographiques du post-11 septembre que le cinéma américain produira dans les années suivantes, voir De Boever (2012) et Smith (2012).

entre constitution de la subjectivité et position de domination, tant dans les représentations à l'écran que dans l'expérience spectatorielle proposée par les films. Dans une perspective similaire, *Screening the Male* (Steven Cohan et Ira Rae Hark, 1993) propose différentes analyses sur la masculinité des personnages et celle du sujet spectatorial pour souligner la contradiction constante entre la position privilégiée attribuée à la figure masculine et son objectivation et érotisation dans les films hollywoodiens. La notion de regard masculin (« *male gaze* ») est ainsi fragmentée et relativisée : en particulier, l'association structurelle entre plaisir, activité, exercice du regard et masculinité est remise en question<sup>4</sup>.

Kaja Silverman (1992) analyse des formes de subjectivité masculine différentes de la masculinité hégémonique, qui s'opposent à l'ordre patriarcal par des identifications et des désirs non normatifs. L'auteure propose d'établir les bases d'une « théorie psychanalytique de l'hégémonie » (23-29) : à travers le concept de « fiction dominante »<sup>5</sup> (15), Silverman décrit le système de représentation qui adopte le phallus comme signifiant primaire de privilège et qui permet à chaque individu de se placer dans le binarisme masculin/féminin. À l'intérieur de ce système, le sujet masculin se constitue comme tel grâce au désaveu de la castration, qui est projetée sur le sujet féminin (Silverman, 1992 : 45-47). Une « méconnaissance » similaire est répétée au niveau collectif, quand une société arrive à se reconnaître dans un répertoire de représentations qui soutient une certaine idéologie : « l'hégémonie est fondée sur l'identification »<sup>6</sup>, elle est efficace quand « tous les membres d'une société se voient reflétés dans la même surface »<sup>7</sup> de la fiction dominante (Silverman, 1992 : 24). La construction d'une « réalité » partagée au sein d'une société, et donc le fait d'adhérer à ses valeurs hégémoniques, dépend de ce processus. Parallèlement, elle souligne que le processus de reconnaissance collective dans la fiction dominante peut

<sup>4</sup> Voir aussi, pour une critique plus détaillée du « *male gaze* », Kaplan, 1983 ; et pour des études problématisant l'association entre activité/domination et masculinité dans le cinéma et la culture étatsunienne, Savran, 1998 ; Greven, 2009.

<sup>5</sup> La discussion suivante du livre de Silverman reprend en partie des passages de mon article « Genre et formes d'hégémonie dans les études sur les stars », *Genre, sexualité & société (GSS)*, « Hégémonie », n° 13, 2015 [en ligne] <https://gss.revues.org/3570>.

<sup>6</sup> « *hegemony hinges upon identification* ». Ici et dans les citations qui suivent, la traduction est la mienne.

<sup>7</sup> « *when all the members of a collectivity see themselves within the same reflecting surface* ».

toujours échouer ou évoluer : ainsi, la croyance en cette fiction est radicalement perturbée quand les qualités dites « masculines » ne correspondent plus à une subjectivité phallique – c'est-à-dire quand la représentation idéologique du corps masculin comme « naturellement » puissant, autonome et inviolable est rendue inefficace par des contradictions. Silverman prend comme exemple plusieurs films produits à Hollywood vers 1945<sup>8</sup>, dont les protagonistes sont d'anciens combattants de la Deuxième Guerre mondiale. Ces héros masculins sont marqués par des mutilations corporelles ou des traumatismes psychiques qui remettent en cause leur identification à une position dominante. Par conséquent toute la « réalité » sociale partagée à laquelle ils appartenaient semble se désintégrer. Ces analyses montrent que l'identification est le résultat d'une articulation de différents éléments (notamment, des fantasmes sur le corps masculin qui lient « inviolabilité », puissance physique et domination) et qu'elle peut donc être défaite (Silverman, 1992 : 52-121). Le processus sur lequel je souhaite porter l'attention dans l'analyse de *La 25<sup>e</sup> heure* est proche de ces exemples de désarticulation entre fiction dominante et subjectivité masculine. Selon Silverman, les films qu'elle analyse représentent « le trauma historique comme une force capable de défaire la cohérence du moi masculin »<sup>9</sup> (Silverman, 1992 : 121).

Cette étude anticipe l'intersection faite récemment entre la question de la masculinité au cinéma et l'analyse du rôle culturel des événements traumatiques (Grønstad, 2008 ; Morag, 2009 ; Sisco King, 2012). Selon Claire Sisco King, le traumatisme constitue, pour nombre de personnages masculins dans le cinéma américain contemporain, « le terrain paradoxal sur lequel la subjectivité peut être reconstituée et imaginée comme entière, intacte et autoritaire »<sup>10</sup> (Sisco King, 2012 : 20). Ces personnages seraient donc obsédés par la reconstitution d'une identité masculine « cohérente ». La réaction à l'événement traumatisant agit comme force propulsive de leurs actions. Tout ce qui s'interpose entre eux et ce fantasme de domination

<sup>8</sup> En particulier, *It's a wonderful life* (*La vie est belle*), Frank Capra, 1946 ; *The best years of our lives* (*Les Plus Belles Années de notre vie*), William Wyler, 1946 ; *The guilt of Janet Ames* (*Peter Ibbetson a raison*), Henry Levin, 1947.

<sup>9</sup> « *historical trauma as a force capable of unbinding the coherence of the male ego* ».

<sup>10</sup> « *the paradoxical grounds on which subjectivity can be reconstituted and imagined as whole, intact, and masterful* ».

renouvelée (de soi et des autres) est par conséquent perçu comme hostile. L'intérêt du film de Spike Lee se trouve, à mon avis, dans les deux éléments suivants : tout d'abord, la connexion entre l'intrigue et la masculinité est plus indirecte, puisque les événements du 11 septembre restent en arrière-plan du récit et n'affectent pas directement le personnage de Monty (cependant, comme nous le verrons, les parallélismes entre son histoire personnelle et le traumatisme collectif sont fermement établis par certaines des stratégies formelles du film). Ensuite, à la différence d'autres personnages masculins du cinéma hollywoodien récent, Monty ne suit pas une voie de reconstruction nostalgique de son identité précédente mais, au contraire, entreprend une trajectoire de transformation.

Une autre conceptualisation de la masculinité utile à notre analyse est celle élaborée par Raewyn Connell (2014) qui propose un cadre aux multiples dimensions (sociales, psychiques, institutionnelles) pour définir et structurer les identités masculines, considérées en tant que configurations multiples et en constante évolution. D'après la sociologue australienne, dans chaque contexte historico-social, on peut retracer plusieurs modèles de genre en compétition et donc aussi différents modèles de masculinité. Tous ne bénéficient pas de la même légitimité : un seul d'entre eux réunit les attributs symboliques et idéologiques (variables selon les époques) autour desquels s'organise le champ des possibilités. Connell définit ce modèle comme la « masculinité hégémonique », c'est-à-dire « la configuration de la pratique de genre qui incarne la réponse acceptée à un moment donné au problème de la légitimité du patriarcat. En d'autres termes, la masculinité hégémonique est ce qui garantit (ou ce qui est censé garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes » (Connell, 2014 : 74). Cette approche permet de rendre compte des différences importantes entre d'une part l'idéal établi, et de l'autre le fait que peu d'hommes ont effectivement la possibilité d'adhérer à celui-ci et d'y correspondre dans tous ses aspects. La position de marginalisation des hommes dépourvus d'un statut socio-économique dominant, ou qui appartiennent à des minorités ethniques ou raciales, n'exclut pas toujours leur identification à (et la pratique de) la masculinité hégémonique. Ce rapport dialectique explique la disparité entre la condition d'avantage structurelle garantie aux hommes du

patriarcat, et la perception subjective d'impuissance qui, à l'inverse, émerge de nombre d'études empiriques sur la perception du vécu des hommes (Kimmel, 2012). Ce modèle théorique permet de comprendre le pouvoir symbolique du modèle de masculinité hégémonique : même si la plupart des hommes ne l'incarnent pas dans leurs pratiques quotidiennes, ils continuent à « respecter, désirer et appuyer le modèle qui est hégémonique à un moment donné, en se positionnant dans une relation de complicité avec lui » (Demetriou, 2015).

Parmi les attributs souvent associés à la masculinité hégémonique, un en particulier nous sera utile pour analyser le film de Spike Lee : la propension au risque et à l'agressivité. La construction de la masculinité est une pratique collective qui nécessite des actes prouvant aux autres hommes du groupe l'adhésion de chacun à l'idéal hégémonique (Connell, 2000 et 2014). Comme le synthétisent Lyng et Matthews (2007), nombre d'études ont relevé que l'une des pratiques les plus fréquentes pour cette affirmation collective du « soi » masculin consiste à s'engager dans des activités qui comportent un risque évident, parmi lesquelles des actes de violence contre soi ou contre les autres (75), ce qu'on retrouve dans les parcours existentiels décrits par Connell : interprétant les comportements dangereux auxquels beaucoup de jeunes hommes s'exposent, Connell remarque que « la construction active de la masculinité est centrale dans les comportements de prise de risque »<sup>11</sup> (Connell, 2000 : 185). L'analyse de Kate MacLean (2015) a montré que le cinéma récent lui aussi contribue, à travers les représentations de personnages masculins, à cette caractérisation de la masculinité hégémonique. La chercheuse a notamment analysé la figure du courtier de Wall Street comme « guerrier » : elle remarque que la prise de risque est constamment représentée comme une qualité masculine (souvent en s'appuyant sur des discours « essentialistes » faisant référence à des éléments biologiques, comme les niveaux de testostérone ou une configuration neurochimique spécifique). L'attention portée par Connell à la construction symbolique de la masculinité à travers des pratiques collectives (y compris la propension au risque) permet de déconstruire ces représentations « essentialistes » et de les interpréter plutôt comme un conflit

---

<sup>11</sup> « *the active construction of masculinity is a key to the risk-taking behaviour* ».

pour l'affirmation de la légitimité d'un modèle par rapport à d'autres. Cette approche guidera notre analyse du film de Spike Lee, pour déceler, dans l'évolution du personnage masculin, un éloignement par rapport aux normes de masculinité hégémonique.

### **MONTY ET NEW YORK : ÉLABORATION DU TRAUMA**

*La 25<sup>e</sup> heure* est tiré du roman homonyme de David Benioff<sup>12</sup>, qui a aussi collaboré avec le réalisateur à l'adaptation du scénario (Massood, 2003) ; l'intrigue du film correspond en grande partie à celle du livre, avec l'ajout de certaines références aux événements du 11 septembre, comme on le verra plus loin. Monty a été condamné à sept ans de prison pour trafic de drogue et il passe son dernier jour de liberté à déambuler dans New York, à la rencontre d'amis de longue date – Jake, un professeur de lycée timide (interprété par Philip Seymour Hoffman) et Slaughtery, un courtier de Wall Street (interprété par Barry Pepper). Le chef de l'organisation qui gère le trafic de drogue, Nikolai, prépare pour Monty une fête d'adieu dans une boîte de nuit, à laquelle participent ses amis et sa petite amie, Naturelle (Rosario Dawson). Au cours de la fête, Monty découvre que c'est son ami Kostya qui a fourni à la police les informations ayant conduit à son arrestation. Il décide toutefois de ne pas se venger, bien qu'il ait l'opportunité de tuer Kostya. Un peu avant de se rendre à la prison, Monty demande à Slaughtery de le frapper au visage et de le défigurer, convaincu qu'il échappera ainsi plus facilement aux violences sexuelles pendant son incarcération. Le film se conclut par le voyage en voiture de Monty avec son père, James, vers la prison d'Otisville.

Le film s'ouvre par un acte de violence : l'écran est noir, on entend les aboiements d'un chien et le bruit sourd des coups qu'il reçoit<sup>13</sup>. Quelques instants plus tard, c'est du point de vue de l'animal battu que Monty nous est présenté pour la première fois, en plan moyen et en contre-plongée, aux côtés de Kostya. Le protagoniste estime au départ que les blessures du chien le condamnent à mourir ; il propose de l'abattre afin d'abrégier ses

<sup>12</sup> Le roman de David Benioff (2002) a été publié en français sous le titre de *24 heures avant la nuit*.

<sup>13</sup> Dans son intéressante analyse du film, Arne De Boever (2012) définit la violence subie par le chien (que nous ne voyons pas) comme l'acte « fondateur » du film, et explore les parallélismes entre cette agression et celle dont Monty et la cible à la fin du film.



souffrances. Mais quand le chien réagit, Monty se rend compte qu'il peut encore être sauvé et, malgré les tentatives de l'animal pour le mordre, il l'enveloppe dans un linge, le saisit dans ses bras et le fourre dans le coffre de sa voiture. Il raille alors Kostya : « *Quien es màs macho?* » (« C'est qui le mec ? »), lui demande-t-il en espagnol, lorsque Kostya lui reproche, un peu plus tard, d'avoir voulu courir un risque superflu et de « faire le cowboy ». Plus loin dans le film, Monty renoncera à nouveau à tuer quelqu'un et se soumettra volontairement à une agression. Il est donc en rupture avec le stéréotype du gangster, dont il incarne la fonction mais n'a pas le comportement.

L'épisode, à première vue, n'a qu'une fonction marginale dans la trame narrative ; il fournit pourtant des éléments essentiels pour retracer l'évolution du protagoniste, puisqu'il anticipe les éléments formels et narratifs des épisodes suivants, où l'agression est soit réelle soit au stade de menace. L'échange de répliques et la dynamique des regards établissent ainsi, dès le prologue de *La 25<sup>e</sup> heure*, une corrélation entre la *performance* de masculinité et les positions d'agresseur-victime-sauveur. Au plan visuel, l'opposition spatiale entre haut et bas marque une différence irréductible entre l'agent et la cible de la violence. La séquence suivante, sur laquelle se déroule le générique de début, se compose, elle, d'un montage d'images nocturnes de la ville de New York : les plans sont extrêmement inclinés – certains orientés vers le haut, d'autres vers le bas – et montrent les gratte-ciel autour de *Ground Zero*, ainsi que les puissants faisceaux lumineux qui remplacent les deux tours détruites lors des attentats du 11 septembre 2001. Au fur et à mesure que les plans s'éloignent de *Ground Zero*, présentant par exemple des images de l'East River, la perspective devient horizontale, et se rapproche de l'iconographie plus classique de la *skyline* de Manhattan. Les oppositions géométriques réalisées à l'aide du montage rappellent le traitement visuel des décors urbains et la bande sonore emphatique de Terence Blanchard évoque l'émotion collective suscitée par les événements tragiques qui ont frappé New York quelques mois avant la sortie du film en salles. Spike Lee insère donc, dans l'*incipit* du film, un segment superflu à l'économie de la diégèse, mais très spectaculaire.

C'est la première d'une série d'allusions disséminées dans *La 25<sup>e</sup> heure*

(bien sûr absentes du roman, qui date de l'année précédente) qui ont pour effet de « défamiliariser la tragédie nationale en l'utilisant en tant que fond [...] de la tragédie personnelle de son protagoniste » (Smith, 2012 : 5). Outre la séquence déjà citée du générique, nous verrons par la suite quelques photos de pompiers participant aux opérations de sauvetage, accrochées aux murs du pub où travaille le père de Monty (le « Brogan's ») ; des images des ruines des Twin Towers, vues de la fenêtre de l'appartement de Slaughtery (nous y reviendrons) ; les imprécations de Monty contre les Sikh et les Pakistanais (identifiés de façon générique comme « terroristes ») et contre Ben Laden. En associant le deuil collectif lié aux attentats du 11 septembre à la crise personnelle du protagoniste, le film propose un commentaire à ces événements traumatiques différent de la réponse dominante de la culture médiatique contemporaine. Comme l'a écrit Guy Westwell, avec cette série d'allusions apparemment inutiles à la trame narrative, mais fortement évocatrices d'un sentiment collectif qui a marqué le moment historique dans lequel s'inscrit le film, le réalisateur « apparente la trajectoire personnelle de Monty (une prise de conscience progressive des conséquences négatives de ses actions passées) au vide inquiétant de *Ground Zero*, illuminé au sodium » (Westwell, 2011 : 823). Le film de Lee évite de se focaliser sur les attentats, comme le feront en revanche les films réalisés plus tard sur le 11 septembre (par exemple *United 93*, réalisé par Paul Greengrass en 2006, ou bien *World Trade Center* d'Oliver Stone, la même année), mais dirige l'attention sur le moment d'élaboration du trauma<sup>14</sup>. C'est la phase décisive, d'après Slavoj Žižek (2005), où se détermine la signification culturelle d'un événement retentissant : la symbolisation de cet événement peut avoir lieu suivant des normes qui reproduisent (voire renforcent) les narrations idéologiques dominantes, ou au contraire comporter une irruption du Réel dans le Symbolique, et une remise en cause radicale des fantasmes collectifs qui servent de support à l'idéologie. L'un des fantasmes les plus bousculés par les attaques terroristes fut sans aucun doute celui de l'inviolabilité présumée du

---

<sup>14</sup> Comme le résume bien Antonietta Buonauro (2013 : 46) : « L'écroulement 'spectaculaire' des Twin Towers en 2001 a en effet marqué le début du XXI<sup>e</sup> siècle en devenant, d'une part, un événement symbolique de la fêlure des équilibres économiques et politiques globaux et, de l'autre, comme matrice (traumatique) d'une certaine modalité de la consommation des images en tant que spectateur ».

territoire et de la nation, un fantasme fortement enraciné dans « les discours politiques en vigueur concernant la masculinité nationale, ou la masculinité ressentie des États-Unis en tant que corps national » (Sisco King, 2012 : 6). C'est une question qui a donc de profondes répercussions sur la perception des catégories de genre<sup>15</sup>.

En effet, dans la rhétorique officielle, les attaques terroristes sont représentées comme un affront qui requiert une re-masculinisation vigoureuse des États-Unis et une action de « vendetta » à l'égard des coupables. Comme l'a montré James Messerschmidt (2013), les discours que le président George W. Bush prononça à la suite des attentats pour justifier l'invasion de l'Iraq s'appuyaient sur un symbolisme de genre : grâce à cette intervention « salvatrice », l'autorité et le modèle « correct » de masculinité de la nation américaine seraient rétablis. Et le cinéma, par des récits de fiction souvent centrés sur une masculinité traumatisée dont le but est de recouvrer un état d'intégrité (supposée) et de maîtrise de soi et des autres<sup>16</sup>, a contribué à légitimer une narration de ce type.

La célèbre séquence durant laquelle Monty s'adresse à sa propre image reflétée dans le miroir du pub Brogan's constitue un exemple de la façon dont *La 25<sup>e</sup> heure* semble s'approprier cette rhétorique pour, finalement, l'abandonner et proposer une autre conclusion. Monty lit sur le miroir des toilettes, superposée à l'image de son propre visage, l'inscription « *fuck you* », tracée sur la surface. En réponse, le reflet de Monty se dissocie de son image réelle, comme un *alter ego* affranchi de toute censure, et commence un violent monologue fait d'insultes (adressées principalement aux habitants de New York, rassemblés par groupes spécifiques et stéréotypés : « les SDF, les Noirs, les Juifs, la police de New York, l'Église, Jésus Christ, les homosexuels de Chelsea, les Italiens de Bensonhurst, les riches épouses de l'Upper East Side, les Juifs hassidiques marchands de diamants, les mafieux russes, les Coréens possédant des épiceries, les taxis

<sup>15</sup> À ce sujet, c'est encore Smith qui écrit dans sa riche analyse de *La 25<sup>e</sup> heure* que le film réélaboré la « terreur de la féminisation (...) la peur d'une nation démasculinisée par la destruction des Twin Towers – symboles de pouvoir phallique » (2012 : 13).

<sup>16</sup> Voilà l'analyse que propose, par exemple, Claire Sisco King dans son essai « *The Man Inside* » (2010). Pour une mise en perspective plus ample de la figure du héros masculin, voir son livre déjà cité, *Washed in Blood* (2012). L'expression « masculinité traumatisée » est utilisée par King pour définir un modèle de subjectivité masculine qui s'approprie la rhétorique du trauma afin de réaffirmer sa centralité dans l'espace social.

pakistanaïes et sikhs, les courtiers de Wall Street, Enron, Cheney et Bush, les Portoricains, les Dominicains, ses amis, sa petite amie, son père et Oussamah Ben Laden »<sup>17</sup> (Westwell, 2011 : 22).

Le protagoniste leur attribue la responsabilité de ses échecs personnels. Les insultes de Monty sont accompagnées de plans rapides sur les sujets évoqués, dont les visages intercalés sont rendus grotesques par la déformation due à une longue focale et à l'hyper-saturation des images<sup>18</sup>. La fragmentation spatiale de la séquence a en outre pour conséquence que le seul élément qui nous guide est la voix hors champ du protagoniste. Les imprécations révèlent la structure paranoïde des fantasmes de Monty, où même les sujets les plus proches représentent la peur d'émasculation qui se confond avec l'homosexualité. C'est le cas, par exemple, dans l'invective adressée aux garçons du quartier de Chelsea : « Qu'ils aillent se faire foutre les gars de Chelsea, les torsos épilés, les biceps gonflés, les pipes qu'ils se font dans mes parcs, sur ma jetée, leurs bites qui gigotent au-dessus de ma rivière »<sup>19</sup>, ou contre la police de New York : « Qu'ils aillent se faire foutre les flics corrompus qui te violent l'anus avec des manches à balai »<sup>20</sup>. L'homosexualité masculine devient donc, dans le discours de Monty, synonyme de la forme de soumission la plus dégradante, une condition menaçante avec laquelle il prend ses distances. La séquence d'imprécations se conclut par une attaque contre la ville tout entière (« Que cette ville au complet aille se faire foutre, et tous ceux qu'elle contient »<sup>21</sup>) ; mais à la fin du passage, le « vrai » Monty reprend la parole et contredit son reflet, pour

<sup>17</sup> Sur cette séquence, voir aussi l'interprétation différente de David Greven (2016, dans la section « *Talking to the Man in the Mirror* », p. 251 et suivantes). Comme le remarque Rehling (2009 : 47), cette séquence doit être vue « en dialogue intertextuel avec la fameuse série de monologues dans *Do the Right Thing* (1989), chacun incluant un personnage qui lance un flot d'injures raciales à un autre racisé, en s'adressant directement à la caméra ».

<sup>18</sup> Comme le note Smith, la séquence présente une « interférence inopinée dans la modalité conventionnelle et réaliste qui régit la majeure partie du film » (2012 : 7). Voir aussi les considérations de Carlsten (2007 : 10) : « Non seulement Monty reconnaît la profondeur de sa rage, et sa propre responsabilité, mais il invite le public à participer à sa performance, et à s'identifier à la fois avec sa colère et avec sa culpabilité. La colère est présentée comme déconnectée de la logique consistant à avoir raison ou tort, mais comme quelque chose d'inévitable ».

<sup>19</sup> « *Fuck the Chelsea boys, with their waxed chests and pumped-up biceps, going down on each other in my parks and in my piers, jiggling their dicks on my channel* »

<sup>20</sup> « *Fuck the corrupt cops with their anus-violating plungers* »

<sup>21</sup> « *Fuck this whole city and everyone in it* ». L'expression est significative car elle évoque d'une part un acte sexuel violent à l'égard de la ville, et de l'autre utilise un terme (« *whole* ») qui implique une supposée unité et intégrité de la ville, opposée donc à la fragmentation des sujets qui la composent.

assumer la responsabilité de ses actions – une prise de position qui sera répétée dans la scène finale.

### **NEW YORK/NATURELLE, ACCUSÉES À TORT : LE TRANSFERT DE LA FAUTE**

Avec son accusation contre New York, Monty jette les bases d'un traitement visuel et narratif similaire pour sa partenaire Naturelle et pour la métropole américaine. Les deux, en effet, seront soupçonnées par Monty d'être responsables de sa condition et seront ensuite acquittées de cette accusation. Les deux sont aussi représentées par des images spectaculaires et une fascination visuelle liée aux mêmes stratégies de mise en scène.

Il est utile de rappeler une des stratégies historiquement appliquées dans le cinéma hollywoodien – notamment, le fait d'associer la fascination visuelle de la figure féminine à une faute présumée, qui donne lieu à une enquête de la part du sujet masculin, par exemple (mais pas exclusivement) dans le genre *noir*<sup>22</sup>. Neil Narine (2010) soutient qu'avec le nouveau millénaire, cette dynamique se poursuit et acquiert une connotation spécifique, liée à la centralité du trauma dans l'imaginaire post-11 septembre. Dans les films qui évoquent cet imaginaire, la responsabilité des événements traumatiques est souvent transférée sur les sujets féminins pour permettre la réhabilitation et la légitimation des sujets masculins : « Puisque la menace d'impuissance et d'échec masculin, face aux traumatismes en cours, représente un défi » à l'ordre patriarcal, cette menace est « déplacée hystériquement » sur des images de femmes (Narine, 2010 : 142). *La 25<sup>e</sup> heure* semble suivre à la lettre le parcours de « culpabilisation, dévalorisation, punition et rédemption de la femme » (Buonauro, 2013 : 54) et c'est ce qui rend d'autant plus significative la déviation finale qui ouvre une trajectoire différente d'élaboration du trauma pour le personnage masculin.

La superposition temporaire opérée par le film entre la ville de New York et l'élément féminin est renforcée, en outre, par un parallèle visuel entre deux séquences apparemment sans rapport entre elles. La première consiste en un dialogue entre Jake et Slaughtery, dans l'appartement de ce dernier. Les deux amis discutent de l'avenir de Monty : Jake réfléchit à la

<sup>22</sup> Je fais ici référence à l'article fondamental de Mulvey (1993).

façon dont Monty pourra « survivre » à l'expérience de la prison, tandis que Slaughtery est convaincu que son incarcération signera la fin de leur amitié et traite Jake d'ingénu. La caméra les cadre légèrement par en-dessous ; ils sont illuminés par une lumière chaude et se découpent nettement sur le paysage extérieur et ses tons bleus, vu à travers la fenêtre. Les deux hommes ne sont pas au centre du plan : leur visage est rarement dirigé vers la caméra, ils regardent plutôt par la fenêtre au cours de leur échange, en direction des ruines de *Ground Zero* juste en bas du logement de Slaughtery<sup>23</sup> : la caméra « va se coller à la fenêtre, avec une inclinaison qui – avec la complicité du zoom – nous montre presque en détail ce que, pendant presque un an, il était précisément interdit de montrer » (Manzoli, 2007 : 44), c'est-à-dire les ruines des tours jumelles.

La composition et la dynamique des regards dans ce passage sont reproduites plus tard dans le film, en particulier au cours de l'une des séquences se déroulant dans la boîte de nuit où a lieu la fête d'adieu de Monty. Anticipant sur une substitution qui aura lieu à nouveau dans la scène finale, Monty prend la place de Jake et dialogue avec Slaughtery. Ils se trouvent tous deux dans l'espace VIP de la discothèque, d'où ils peuvent observer, à travers une vitre, la piste de danse située en contrebas. Au centre de la piste, Naturelle danse sensuellement aux côtés d'une étudiante de Jake (« *She looks good in silver* », affirme Monty au sujet de sa petite amie). La structure des regards, avec les deux hommes de dos en pleine conversation, captivés par ce qu'ils voient au-delà de la vitre, reproduit de façon quasi identique la séquence précédente. Les deux passages, en outre, se présentent comme expériences de contemplation et de fascination visuelle (aussi bien pour les personnages que, potentiellement, pour le spectateur ou la spectatrice du film) et d'arrêt de la progression narrative. L'association entre la ville de New York et le personnage de Naturelle est renforcée par le fait que, lors du monologue de Monty devant le miroir, un plan similaire de Naturelle, sur la piste de danse, clôt le montage rapide – juste avant les dernières images de Midtown Manhattan, juste avant que Monty assume la responsabilité de ses actes.

---

<sup>23</sup> Sur l'usage de ces images dans le film, voir Béguin-Verbrugge (2006).

## MASCULINITÉ ET VULNÉRABILITÉ

Pour comprendre comment *La 25<sup>e</sup> heure* échappe à la trajectoire habituelle (la punition du sujet féminin), il faut observer plus en détail les relations qu'entretient Monty avec les autres personnages. Les rapports intersubjectifs décrits dans le film illustrent le fait que les identités de genre sont toujours stratifiées et définies en termes relationnels. La composante raciale, par exemple, joue un rôle très important : la blancheur de Monty est visuellement soulignée à plusieurs reprises. En effet, comme l'a montré Richard Dyer (1997), les techniques de prise de vue et d'éclairage au cinéma ne sont pas « neutres » mais contribuent plutôt à la racialisation des sujets, en construisant une représentation différenciée et hiérarchique suivant des canons fortement consolidés dans la culture visuelle occidentale<sup>24</sup>. La façon dont l'interrogatoire de Monty est mis en scène en est un bon exemple : la lumière intense fait pâlir son visage, en net contraste avec celui du commissaire africain-américain, de l'autre côté de la table. L'interrogatoire « constitue un renversement des scènes classiques de films américains représentant les forces de l'ordre, où des agents de police blancs ont la main sur un suspect noir démuné » (Smith, 2012 : 12). Derek Smith note aussi que le choix d'Edward Norton pour le rôle de Monty implique une association avec un rôle précédent, très lié au conflit racial aux États-Unis, *American History X* (1998). Ce renversement des rôles est un élément volontairement souligné par le film : dans le roman de Benioff, en effet, les agents de police sont explicitement « blancs ». Exprimant ses craintes au sujet de l'expérience qui l'attend de la prison, Monty affirme : « Il y a des tas de durs là dedans, des mecs plus costauds que moi. Je suis seulement un petit blanc qui n'a pas d'amis »<sup>25</sup>. Le fait qu'il soit « blanc » est donc associé à sa « vulnérabilité première »<sup>26</sup> (*Ibid.*). Cette position de faiblesse perçue dans la hiérarchie raciale est liée au « thème de la panique sexuelle qui traverse le scénario, subtil et venimeux » (Edelstein, 2008, cité par Smith, 2012 : 9), soit la peur

<sup>24</sup> En contexte francophone, la notion de blancheur dans la culture visuelle a été reprise et réélaboree entre autres dans Cervulle (2013).

<sup>25</sup> « *There's a thousand guys out there who are harder than me. I am a skinny white guy with no friends* ».

<sup>26</sup> Rehling (2009 : 48) souligne à juste titre que le statut de Monty n'est pas celui des WASPs : le film révèle plusieurs aspects de l'identité irlando-américaine du protagoniste (son rapport conflictuel avec le catholicisme, l'importance de l'alcool et du bar comme lien homosocial masculin, son appartenance à la *working class* indiquent une blancheur ethnicisée dans le contexte des États-Unis).

du viol anal auquel il serait exposé en prison.

On pourrait aussi lire le discours sur la masculinité dans *La 25<sup>e</sup> heure* à la lumière des représentations similaires dans un précédent film de Spike Lee comme *Clockers* (1995). On y retrouve plusieurs des éléments relevés ci-dessus, mais avec une situation raciale d'une certaine manière renversée. Dans la séquence qui suit le générique de *Clockers*, un groupe d'adolescents noirs d'un quartier mal famé de Brooklyn discute avec animation des mérites de rappeurs comme Chuck D ou Public Enemy. Les garçons essaient d'établir qui est le « *hardest rapper* » en construisant une opposition entre les violents et ceux qui n'ont jamais tué personne. Encore une fois, le conversation entre hommes se centre sur la définition d'une masculinité racisée – celle du *gangsta-rapper*, c'est-à-dire une « exagération hyperbolique des normes attachées à la masculinité hégémonique » (Djavadzadeh, 2015). Pour souligner que l'émascation est le fantasme auquel cette hypermasculinité « de protestation » réagit, la conversation sur les rappeurs est suivie par une séquence dans laquelle des policiers blancs soumettent le groupe d'adolescents noirs à une humiliante inspection anale.

De même, dans *La 25<sup>e</sup> heure*, le comportement de Monty témoigne à plusieurs reprises du fait que l'arène où se définit la masculinité n'est pas le rapport avec le féminin, mais plutôt la compétition constante avec les autres personnages masculins – une lutte visant à établir qui, parmi eux, est « un homme, un vrai ». La question cruciale est celle adressée par Monty à son ami Kostya dans la scène d'ouverture (« *Quien es más macho ?* »). Les personnages masculins du film de Spike Lee répondent à cette logique d'antagonisme entre hommes à la base de la définition du modèle hégémonique (Connell, 2005 et 2014). L'épisode d'ouverture fournit la matrice selon laquelle on peut interpréter les conflits suivants : Monty est plus « macho » que Kostya car il décide de courir le risque d'être blessé pour sauver le chien mourant. Jake de son côté – celui qui, des trois, est décrit comme le plus responsable – se laisse emporter par son désir pour une étudiante et, tout en sachant que céder aux avances de celle-ci peut lui faire perdre son travail, il la suit aux toilettes de la discothèque et l'embrasse. En ce qui concerne Slaughtery, la « preuve » de sa masculinité a lieu au travail : il contrevient aux ordres directs de son chef qui lui reproche d'avoir eu un



comportement téméraire (« de cowboy ») en réalisant une opération financière et lui intime de retirer un investissement à haut risque. Dans ses discours, en outre, Slaughtery établit un système de points pour classer « l'attractivité » d'un homme pour les femmes de New York (classification où, étant donné le caractère narcissique de son personnage, il se place invariablement en première position). C'est là qu'apparaît clairement à quel point la masculinité est une *performance* destinée en premier lieu aux sujets masculins eux-mêmes. De même la récurrence des plaisanteries homophobes<sup>27</sup> montre que l'enjeu est *interne* au circuit des hommes et non pas relatif au rapport avec les femmes : ces insultes sont utilisées pour établir la subordination d'un des personnages par rapport à un autre plus « masculin » ; par exemple, Slaughtery répond à un collègue qui critique son opération périlleuse : « Est-ce que je viens dans ta chambre pour t'expliquer comment sucer ton mec ? »<sup>28</sup> (il suggère donc que la prudence est un trait de caractère efféminé et un signe d'homosexualité) ; le commissaire qui interroge Monty lui demande : « Tu sais ce qui leur arrive en prison aux jolis garçons comme toi ? »<sup>29</sup>, et son collègue ajoute : « Ils vont t'adorer »<sup>30</sup> ; à leurs menaces, Monty réplique : « Est-ce qu'il arrête de parler quand vous avez votre bite dans sa bouche ? »<sup>31</sup>. Il compare ainsi le comportement servile de l'agent envers le commissaire à une subordination sexuelle.

Ce dernier échange présente en outre l'un des nombreux rappels de ce qui menace Monty en prison : la violence sexuelle de la part des autres détenus (une violence, qui, dans l'esprit des personnages, équivaut à une émasculatation) : le vice-commissaire affirme par exemple : « Souviens-toi de cette discussion quand tu seras au trou et qu'une bande de mecs t'enculeront en t'appelant Shirley »<sup>32</sup>. Quand la peur du viol est évoquée, le film insiste sur le visage du protagoniste : il est souvent isolé visuellement à l'intérieur du plan, grâce à un éclairage plus fort qui le fait ressortir sur un fond sombre et monochrome. Ce visage constitue, pendant de longs passages, un masque

<sup>27</sup> L'homophobie est un élément qui structure de façon significative les relations entre hommes hétérosexuels, comme les sciences sociales l'ont mis en évidence. Voir l'important travail de Kimmell (2005).

<sup>28</sup> « *Do I come into your bedroom and tell you how to blow your boyfriend ?* »

<sup>29</sup> « *You know what happens to pretty boys like you in prison ?* »

<sup>30</sup> « *They're gonna love you* ».

<sup>31</sup> « *When you had your dick in his mouth, did he just keep talking like that ?* »

<sup>32</sup> « *Remember this, when you're upstate taking it in the 'culo' by a bunch of guys calling you Shirley* ».

énigmatique où le spectateur (ainsi que les autres personnages, en particulier sa petite amie Naturelle) voudrait pouvoir lire les émotions liées à son incarcération imminente. Le jeu d'Edward Norton se limite toutefois, dans ces séquences, à quelques micro mouvements – battre les paupières, plisser les coins de la bouche – exploitant ainsi la fixité générale de son visage pour susciter l'angoisse<sup>33</sup>. Le visage impassible de Monty laisse présager une effusion mais la déçoit inmanquablement. Pour reprendre la taxonomie proposée par Jacques Aumont au sujet du visage au cinéma, le visage du protagoniste de *La 25<sup>e</sup> heure* a, lors de ces séquences, un effet totalisant dont le modèle est le visage en gros plan du cinéma muet (Aumont, 1992 : 92-110). À d'autres moments, on peut toutefois voir son visage prendre un autre aspect, plus proche de ce que l'auteur définit comme « le visage défait » (Aumont, 1992 : 149). La surface du visage, en effet, devient parfois un simple objet inanimé et non plus l'élément distinctif de l'être humain, lorsqu'une lumière homogène se reflète de la même façon sur Monty et sur les objets qui l'entourent (par exemple juste avant son entrée dans la discothèque), éliminant ainsi toute distinction. Mais c'est surtout la conclusion de la trame narrative du film qui recourt à ce visage défait.

Le passage d'un visage-sujet à un visage-objet coïncide, en outre, avec le bouleversement définitif de la dynamique verticale établie lors du prologue, et de la triade agresseur-victime-sauveur. Au cours de la fête d'adieu, Monty est convoqué par son chef Nikolai qui offre sa protection à son père et cherche à savoir si Monty a donné des informations sur lui à la police. Une fois sûr de sa fidélité, Nikolai lui révèle que c'est Kostya qui l'a trahi et non Naturelle comme Monty le pensait jusqu'alors<sup>34</sup>. Le chef offre à Monty l'opportunité de se venger et lui donne un pistolet pour qu'il exécute Kostya qui l'implore à genoux. Mais Monty n'appuie pas sur la détente et quitte la pièce en laissant Kostya à la merci du gang.

Quelques heures plus tard, c'est Monty qui s'expose volontairement à la violence d'un ami : il demande à Slaughtery de le frapper pour

<sup>33</sup> Voir au sujet des interprètes masculins qui utilisent l'*understatement* gestuel et expressif pour susciter la sensation d'angoisse, Peberdy (2001).

<sup>34</sup> Il s'agit d'une autre différence significative par rapport au roman, où Monty sait depuis le début que c'est Kostya qui est responsable de son arrestation.

l'amocher et lui éviter d'être violé en prison<sup>35</sup>. Ici aussi, en demandant ce service à son ami réticent, Monty fait appel à sa masculinité (« Fais pas ta chochette, Frank, me laisse pas tomber »<sup>36</sup>). Toutefois, la position des trois amis signale un renversement par rapport au prologue du film : Monty est à terre et certains plans subjectifs nous montrent les coups de poing lancés par Slaughtery. Le visage du protagoniste est couvert de sang, ses yeux gonflés et son nez déformé : il ne reste rien de son impassibilité. Et pourtant, quoique le visage de Monty semble plus expressif qu'avant, c'est le regard et la reconnaissance des autres qui transforment son masque tuméfié et, d'objet, en font un nouveau sujet<sup>37</sup>.

Cette reconnaissance a lieu dans la séquence finale. Au moment de partir pour la prison d'Otisville, Monty monte dans la voiture de son père, refusant de passer à l'hôpital pour soigner son visage ou d'y mettre de la glace : les blessures doivent rester visibles. Alors qu'il est assis, presque inerte, sur le siège à droite du conducteur, Monty voit soudain défiler de l'autre côté de la vitre, en travelling latéral, les visages des personnes qu'il avait insultées lors de son invective au miroir. Cette fois elles sont sereines, souriantes, et répondent au regard du protagoniste. On remarque en particulier le geste d'un enfant dans un autobus qui entre en contact avec Monty en écrivant son nom sur la vitre avec son doigt : Monty réagit en écrivant son propre nom, de sorte que l'inscription « *Monty* » se superpose à son visage, comme l'inscription « *fuck you* » se superposait à son reflet dans les toilettes du pub. Il s'agissait alors de déplacer la faute sur un *alter ego*, il s'agit désormais de prendre ses responsabilités et de constituer un nouveau

<sup>35</sup> Nous avons mis en évidence au début de cet article la façon dont l'histoire personnelle de Monty et l'histoire collective de New York se superposent, et on peut le vérifier dans cet épisode : Derek Smith propose par exemple un parallèle entre la peur panique de la pénétration qui assaille le protagoniste et la terreur de la vulnérabilité expérimentée par la population newyorkaise. Le chercheur interprète en outre l'insistance du réalisateur sur la représentation « infernale » de la prison comme un geste politique contre le système judiciaire et carcéral états-uniens qui ciblent systématiquement les hommes africains-américains. Voir Smith (2012).

<sup>36</sup> « *Don't pussy out on me, Frank* ».

<sup>37</sup> Le fait qu'il manque à *La 25<sup>e</sup> heure* la phase de la « régénération » qui suit ordinairement le trauma, contribue à faire de ce film une anomalie par rapport à l'imaginaire conventionnel de la masculinité contemporaine. Les films hollywoodiens (en particulier du genre d'action) sont souvent traversés par une dynamique masochiste « dans laquelle le corps masculin est soumis de façon routinière à un processus d'érotisation, de destruction et de régénération » (Grønstad, 2008 : 181), qui révèle, en fin de compte, leurs fantasmes de domination sur le féminin. Voir aussi la discussion de la dialectique entre invulnérabilité et vulnérabilité du héros de films d'action dans Kac-Vergne (2007 : 214-16 en particulier).

sujet. La nature de ces images reste incertaine pour le spectateur : s'agit-il d'hallucinations et/ou de rêveries du protagoniste ? Ou bien voit-il effectivement les habitants de New York défiler derrière la vitre de la voiture ? En tout cas, l'impression de fragmentation a fait place à la réciprocité des regards et à l'impression d'une *unité* temporaire de la communauté new-yorkaise suite aux attentats, décrite par exemple par Ann Kaplan et d'autres chercheurs<sup>38</sup> dont Westwell :

À contre-pied des récits de vendetta et de captivité qui, d'après Faludi (2007), ont dominé la période qui a suivi les attentats du 11 septembre, *La 25<sup>e</sup> heure* offre une autre perspective. Plutôt que de se fonder sur des constructions binaires de la différence culturelle, *La 25<sup>e</sup> heure* insiste pour examiner minutieusement la relation réciproque et dangereuse entre soi et l'autre<sup>39</sup>. (Westwell, 2011 : 819)

L'affirmation traumatique de la précarité de l'existence est répétée un peu plus loin : le père de Monty lui suggère de fuir vers l'Ouest pour éviter la prison. James raconte, à voix haute, ce que pourrait être la nouvelle vie de Monty : comme lors de l'invective au miroir, une série d'images hyper saturées qui donnent à voir cette nouvelle vie se superposent au récit. Monty y apparaît sous l'aspect typique de l'iconographie du cowboy – il porte des bottes et un jean, ainsi que de longues moustaches – comme dans un scénario classique de restauration de la masculinité traditionnelle.

Cette vie alternative qui se matérialise à l'écran grâce aux mots du père, envisage un modèle de transmission patriarcale de l'identité masculine, auquel Monty finit par renoncer. Le lien entre père et fils consiste en une projection du passé du premier (l'expérience d'un voyage vers l'Ouest dans sa jeunesse, point de départ du monologue) sur le futur de l'autre. On imagine Monty en train de travailler dans un bar, exactement comme son père et en prenant même son prénom (James). Après quelques années de cavale, il pourrait demander à Naturelle de le rejoindre et fonder avec elle

<sup>38</sup> Voir l'introduction à A. Kaplan (2005). D'après Westwell, c'est dans le cadre de ce sentiment collectif qui a émergé à l'époque qu'il faut interpréter le final de *La 25<sup>e</sup> heure* : « New York est devenue une communauté plus soudée, disposant de ce qui ressemble à un but commun » (2011 : 819). Voir aussi Peterson (2011).

<sup>39</sup> « *In contrast to the revenge and captivity narratives that Faludi argues were dominant in the period immediately following the 9/11 terrorist attacks, 25<sup>th</sup> Hour offers an alternative perspective. Rather than relying on binary constructions of cultural difference, 25<sup>th</sup> Hour is unflinching in its examination of the reciprocal and fraught relation between self and other.* »

une famille : dans un plan de cette séquence imaginaire, on voit le couple plus âgé, aux côtés de ses nombreux enfants, pendant que Monty/James leur révèle son passé.

Comme dans *Clockers*, donc, le protagoniste se trouve face à l'échec de l'idéal du père qu'il avait introjecté. Alors que Strike entreprend un voyage (réel) en train vers l'Ouest pour échapper à la vengeance de Rodney, le dangereux gangster qui a été pour lui une figure paternelle, le final de *La 25<sup>e</sup> heure* est bien différent : en assumant la responsabilité de ses actes, et en n'optant pas pour la fuite, Monty renonce au modèle patriarcal traditionnel qui lui a été proposé. La séquence nous montre le fantasme de fuite non seulement comme une possibilité concrète, mais surtout comme l'élaboration d'un deuil. C'est la phrase finale prononcée par son père (dernière réplique du film) qui l'indique : « Cette vie a failli ne pas exister » (« *This life came close to never happening* »).

Dans *Ce qui fait une vie*, un ouvrage largement marqué par les réactions politiques, culturelles et militaires de la société étatsunienne au 11 septembre, Judith Butler réfléchit sur le rapport entre la violence et la valeur de la vie – et sur le rôle central des productions culturelles dans le maintien de la distinction entre les vies dignes d'être vécues et celles qui ne le sont pas. La philosophe écrit que la possibilité de pleurer la perte d'une vie est une condition essentielle pour qu'il soit possible de reconnaître la valeur de cette même vie :

La valeur de la vie n'apparaît que dans des conditions où la perte importerait. Ainsi, la possibilité du deuil est un présupposé pour la vie qui importe [...]. Une vie non sujette au deuil est une vie qui ne peut être pleurée parce qu'elle n'a jamais été vécue, autrement dit parce qu'elle n'a jamais compté comme vie (Butler, 2009 : 20 et 42).

La reconnaissance de la vulnérabilité commune constitue donc selon Butler l'une des trajectoires possibles d'élaboration des traumatismes et une pré-condition pour la constitution d'une société égalitaire<sup>40</sup>. C'est dans cette direction, à mon avis, qu'il faut interpréter le choix de Monty, dans le final de *La 25<sup>e</sup> heure*, et le fait que le film dessine des dynamiques de regard et de

<sup>40</sup> Voir en particulier le chapitre « Survivabilité, Vulnérabilité, Affect » (Butler, 2009 : 37-64).

reconnaissance réciproques et non plus marquées par la disparité spatiale ou la mise en évidence de l'altérité. Le sujet masculin qui émerge dans le final a donc renversé les prémisses qui le constituaient initialement, se libérant des catégories qui définissent la masculinité dans les discours dominants à l'époque du film, et en particulier de son lien avec l'exercice de la violence et la propension au risque. Si on situe le film de Spike Lee dans le contexte médiatique et culturel auquel il appartient, il peut ainsi être considéré comme un véritable « acte de citoyenneté », en ce qu'il « appelle à une éthique différente des relations avec nos concitoyens, inconnus ou étrangers » (Ercel, 2008 : 247). Sa particularité, en outre, est de ne pas proposer cette vision éthique de façon didactique ou explicite, mais d'opérer plutôt de façon oblique, en se servant des composantes formelles et narratives du langage cinématographique, et de présenter une subjectivité masculine éloignée de la fermeture narcissique et réactionnaire qui a caractérisé l'élaboration dominante du trauma le plus important de l'histoire américaine des dernières décennies.

## BIBLIOGRAPHIE

- AUMONT Jacques (1992), *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile.
- BÉGUIN-VERBRUGGE Annette (2006), *Images en texte, images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*, Lille, Presses universitaires du Septentrion.
- BENIOFF David (2002 [2000]), *24 heures avant la nuit*, trad. par Bernard COHEN, Paris, Belfond.
- BUONAURO Antonietta (2013), « Trauma Studies, cinema americano post-11 settembre e senso di colpa occidentale. Il caso di *Babel* », *Imago. Studi di cinema e media*, « Feminist/Gender Studies oggi. Nuove prospettive dal 2000 », vol. 3, n° 6, p. 47-60.
- BUTLER Judith (2010 [2009]), *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, trad. par J. MARELLI, Paris, Zones.
- CARLSTEN Jennie (2007), « Containing their Rage. Anger and the Liberal Cinema », *Cinephile*, vol. 3, n° 1, 2007, p. 5-11.
- CERVILLE Maxime (2013), *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Éd. Amsterdam.
- COHAN Steven et Ina Rae HARK, réd. (1993), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Londres-New York, Routledge.
- COLADONATO Valerio (2015), « Genre et formes d'hégémonie dans les études sur les stars », *Genre, sexualité & société*, n° 13 [en ligne]

<http://gss.revues.org/3570>.

- CONNELL Raewyn W. (2000), *The Men and the Boys*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- CONNELL Raewyn W., James MESSERSCHMIDT (2005), « Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept », *Gender & Society*, vol. 19, n° 6, p. 829-859.
- CONNELL Raewyn W. (2014 [1995]), *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éd. Amsterdam.
- DE BOEVER Arne (2012), « Losing Face : Francis Bacon's 25<sup>th</sup> Hour », *Film-Philosophy*, vol. 16, p. 85-100, <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/240/826> [dernière consultation 29.09.2015].
- DEMETRAKIS Demetriou Z. (2015), « La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell », *Genre, sexualité & société (GSS)*, « Hégémonie », n° 13, <https://gss.revues.org/3546>, DOI : 10.4000/gss.3546.
- DJAVADZADEH Keivan (2015), « Trouble dans le *gangsta-rap* : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », *Genre, sexualité & société (GSS)*, « Hégémonie », n° 13, <https://gss.revues.org/3577>, DOI: 10.4000/gss.3577.
- DYER Richard (1997), *White : Essays on Race and Culture*, New York-Londres, Routledge.
- EDELSTEIN David (2008), « Back Door Blues : What Spike Lee's 25<sup>th</sup> Hour Is Really About », *Slate*, 19.12.2002, [http://www.slate.com/articles/arts/movies/2002/12/back\\_door\\_blues.html](http://www.slate.com/articles/arts/movies/2002/12/back_door_blues.html) [dernière consultation 29.09.2015].
- ERCEL, Erkan (2008), « Act 14 : Spike Lee's 25<sup>th</sup> Hour », dans Engin F. ISIN, Greg Marc NIELSEN, *Acts of Citizenship*, Londres, Zed Books.
- FALUDI Susan (2007), *The Terror Dream : What 9/11 Revealed about America*, Londres, Atlantic Books.
- GREVEN David (2009), *Manhood in Hollywood from Bush to Bush*, Austin, University of Texas Press.
- GREVEN David (2016), *Ghost Faces. Hollywood and Post-Millennial Masculinity*, New York, SUNY Press.
- GRONSTAD Asbjørn (2008), *Transfigurations. Violence, Death and Masculinity in American Cinema*, Amsterdam, Amsterdam UP.
- KAC-VERGNE Marianne, « Une hypermasculinité vulnérable : le paradoxe du héros blanc face à la crise des autorités et la trahison des élites », dans Frédéric GIMELLO-MESPLOMB (dir.), *Le Cinéma des années Reagan, un modèle hollywoodien?*, Paris, Nouveau Monde Editions, p. 213-223.
- KAPLAN E. Ann (2005), *Trauma Culture : The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- KIMMELL Michael (2005), « Masculinity as homophobia : Fear, shame, and silence in the construction of gender identity », dans Michael

- KIMMEL (dir.), *The Gender of Desire : Essays on Masculinity*, New York, SUNY Press, p. 25-42.
- KIMMELL Michael (2012), « Men and Women's Studies : Promise, Pitfalls, and Possibilities », *About Gender. International Journal of Gender Studies*, vol. 1, n° 1, p. 1-14.
- LYNG Stephen et Rick MATTHEWS (2007), « Risk, Edgework, and Masculinities », dans Kelly HANNAH-MOFFAT et Pat O'MALLEY (réd.), *Gendered Risks*, New York, Routledge-Cavendish, p. 75-98.
- MACLEAN Kate (2015), « Gender, Risk and the Wall Street Alpha Male », *Journal of Gender Studies*, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09589236.2014.990425#.VNycmfmsWCk> [dernière consultation 29.09.2015].
- MANZOLI Giacomo (2007), « Perdersi su un'isola. La 25a ora : da David Benioff a Spike Lee », *La Valle dell'Eden*, vol. 18, p. 43-53.
- MASSOOD Paula J. (2007), *The Spike Reader*, Philadelphia, Temple University Press.
- MASSOOD Paula J. (2013), « The Quintessential New Yorker and Global Citizen : An Interview with Spike Lee », *Cineaste*, vol. 28, n° 3, p. 4-6.
- MCGOWN Todd (2014), *Spike Lee*, Urbana, University of Illinois Press.
- MESSERSCHMIDT James (2013), « Hegemonic Masculinities and the 'Selling' of War : Lessons from George W. Bush », dans Jeff HEARN, Marina BLAGOJEVIC et Katherine HARRISON (dir.), *Rethinking Transnational Men : Beyond, Between, and Within Nations*, New York-Londres, Routledge, p. 189-203.
- MORAG Raya (2009), *Defeated Masculinity : Post-traumatic Cinema In The Aftermath Of War*, Bruxelles-New York, Peter Lang.
- MULVEY Laura (1993 [1975]), « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémAction*, n° 67, p. 17-23.
- NARINE Neil (2010), « Global Trauma and Narrative Cinema », *Theory, Culture & Society*, vol. 27, n° 4, p. 119-145.
- PEBERDY Donna (2011), *Masculinity and Film Performance. Male Angst in Contemporary American Cinema*, Basingstoke, Palgrave-Macmillan.
- PETERSON Charles F. (2011), « Coworking in the Kingdom of Culture : Identity and Community in the Films of Spike Lee », dans Mark T. CONAD (dir.) *The Philosophy of Spike Lee*, Lexington (KY), University of Kentucky Press, p. 95-105.
- REHLING Nicola (2009), *Extra-Ordinary Men. White Heterosexual Masculinity in Contemporary Popular Cinema*, Lanham-Plymouth, Lexington Books.
- SAVRAN David (1998), *Taking it Like a Man. White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*, Princeton, N.J, Princeton UP.
- SILVERMAN Kaja (1992), *Male Subjectivity at the Margins*, New York-Londres, Routledge.
- SISCO KING Claire (2010) « The Man Inside » : Trauma, Gender, and the



- Nation in *The Brave One* », *Critical Studies in Media Communication*, vol. 27, n° 2, p. 111-13.
- SISCO KING Claire (2012), *Washed in Blood. Male Sacrifice, Trauma, and the Cinema*, New Brunswick-New Jersey-Londres, Rutgers University Press.
- SMITH Derek (2012), « True Terror : The Haunting of Spike Lee's 25<sup>th</sup> Hour », *African American Review*, vol. 45, n° 1-2, p. 1-16.
- WESTWELL Guy (2011), « Regarding the Pain of Others : Scenarios of Obligation in Post-9/11 US Cinema », *Journal of American Studies*, vol. 45, n° 4, p. 815-834.
- ŽIŽEK Slavoj (2005 [2002]), *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion.