



HAL
open science

New York au cinéma, entre déclin et vitalité: le film de fiction comme critique sociale, 1975-1989

Clément Guyot

► **To cite this version:**

Clément Guyot. New York au cinéma, entre déclin et vitalité: le film de fiction comme critique sociale, 1975-1989. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04432501

HAL Id: dumas-04432501

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04432501>

Submitted on 8 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

NEW YORK AU CINÉMA, ENTRE DÉCLIN ET VITALITÉ
LE FILM DE FICTION COMME CRITIQUE SOCIALE, 1975–1989



Clément GUYOT

Mémoire de Master 2 Civilisations, Cultures et Sociétés

Mention Histoire Contemporaine

Sous la codirection de Sébastien CARNEY et Frédéric HEUZET

Université de Bretagne Occidentale

Brest

2021–2023

(Illustration de couverture : Martin Scorsese, *Taxi Driver*, Columbia Pictures, 1976, TC. 00:05:58).

REMERCIEMENTS

Je souhaite exprimer mes premiers remerciements à Sébastien Carney maître de conférences en histoire contemporaine à l'Université de Bretagne Occidentale et à Frédéric Heuzet professeur d'histoire-géographie et de cinéma au Lycée Jules Lesven à Brest pour m'avoir suivi dans ce projet de recherche. Leur codirection durant ces deux années fut cruciale à l'élaboration de ce mémoire.

J'ai eu l'opportunité dans le cadre de cette recherche de pouvoir effectuer ma seconde année d'étude en échange à l'Université du Québec à Trois-Rivières au Canada. Pour cela, je remercie l'ensemble des personnes qui ont rendu possible cet échange universitaire. Je souhaite plus particulièrement dire ma gratitude à Jean-René Thuot professeur d'histoire québécoise à l'Université du Québec à Rimouski.

Je veux témoigner ici toute ma reconnaissance à Marise Bachand professeure d'histoire américaine à l'UQTR pour son engagement dans l'accompagnement de ma recherche lors de mon séjour à Trois-Rivières. Son investissement dans mon projet universitaire a constitué un apport déterminant dans la réalisation de ce mémoire. En outre, je remercie les professeurs du département d'histoire de l'UQTR, Lucia Ferretti et Mahdi Khelifaoui, pour leurs apports méthodologiques.

Enfin, j'ai encore une pensée pour le personnel de la bibliothèque des Lettres et Sciences Humaines de l'UBO, ainsi que pour celui de la bibliothèque de l'UQTR qui m'ont permis d'obtenir de nombreuses ressources essentielles à ma recherche.

Finalement, je suis plus spécialement reconnaissant envers ma mère Dominique, et ma compagne Anaëlle pour leurs aides. Je remercie aussi tous mes proches qui m'ont soutenu dans ce projet.

« Si dans le passé le cinéma s'est très tôt intéressé à l'histoire et les historiens très tardivement au cinéma, on peut prédire que l'avenir de l'histoire doit passer par le cinéma¹ »

« C'est que New York est à la fois trop évident et beaucoup plus compliqué. Cela est vrai de la ville, et plus encore de son rapport décisif, unique, avec le cinéma² »

« *Start spreadin' the news, I'm leavin' today. I want to be a part of it, New York, New York. These vagabond shoes, are longing to stray. Right through the very heart of it, New York, New York. I want to wake up in a city that doesn't sleep. And find I'm king of the hill. Top of the heap. These little-town blues are melting away. I'll make a brand new start of it, in old New York. If I can make it there, I'll make it anywhere.*
*It's up to you, New York, New York*³ »

¹ Pascal DUPUY, « Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire », *L'Homme & la Société*, no. 4, vol. 142, 2001, p. 91-107.

² Jean-Michel FRODON, *New York mis en scènes*, Paris, Espaces & Signes, 2016, p. 10.

³ « Répandez la nouvelle, je pars aujourd'hui. Je veux en faire partie, New York, New York. Ces chaussures de vagabond, ont très envie d'errer. Jusqu'au cœur même de celle-ci, New York, New York. Je veux me réveiller, dans une ville qui ne dort jamais. Et constater que je suis le roi de la colline. Au sommet de la pyramide. Ces déprimés de petites villes, se fondent au loin. Je prendrai un tout nouveau départ, dans la vieille New York. Si je peux le faire là-bas, je pourrai le faire partout. Ça ne dépend que de toi, New York, New York », Frank Sinatra, *New York New York*, Reprise Records, 1980.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	6
Présentation du sujet de recherche.....	7
Historiographie du domaine de recherche.....	8
Hypothèse, choix du corpus et méthodologie.....	20
PARTIE I. UN NEW YORK ANIMALISÉ SUR GRAND ÉCRAN, FUREUR ET DÉSENCHANTEMENT.....	28
1. <i>Taxi Driver : safari urbain dans le nocturne Manhattan de 1975.....</i>	28
2. <i>Summer of Sam : folie animalisante d'un tueur en série à New York.....</i>	37
3. <i>Fort Apache: the Bronx : un quartier sauvage, entre bestialité et docilité.....</i>	42
4. <i>Wall Street : une redoutable jungle de la finance en 1985.....</i>	51
5. <i>Do the Right Thing : une cohabitation furieuse entre les communautés.....</i>	60
PARTIE II. DU DÉCLIN URBAIN À LA VITALITÉ DE LA VILLE, NEW YORK ENTRE JUNGLE ET COLOSSES DE BÉTON.....	72
1. <i>Taxi Driver : déclin urbain dans un New York délétère.....</i>	73
2. <i>Summer of Sam : une ville sous influence de la presse tabloïd durant l'été 1977.....</i>	80
3. <i>Fort Apache: the Bronx : Charlotte Street, image d'un quartier à l'abandon.....</i>	96
4. <i>Wall Street : puissance verticale, entre privatisation et spéculation immobilière.....</i>	104
5. <i>Do the Right Thing : la vitalité de la rue, une journée estivale à Bed-Stuy.....</i>	111

PARTIE III. CONSTRUCTION D'UN IMAGINAIRE NEW-YORKAIS AU CINÉMA, CULTURE ET MENTALITÉ.....	117
1. <i>Taxi Driver : Times Square et pornographie, une Sodome et Gomorrhe américaine.....</i>	119
2. <i>Summer of Sam : 1977, imaginaire disco, entre mythe et hypocrisie.....</i>	129
3. <i>Fort Apache : the Bronx : un western moderne dans le South Bronx.....</i>	138
4. <i>Wall Street : des turfistes en costume cravate prêchant l'avidité saine.....</i>	146
5. <i>Do the Right Thing : la force de la culture dans le combat communautaire.....</i>	155
CONCLUSION.....	166
SOURCES.....	171
BIBLIOGRAPHIE.....	174
TABLE DES MATIÈRES.....	185

INTRODUCTION

Présentation du sujet de recherche

Nous pensons que le cinéma documente et questionne l'histoire contemporaine et qu'il peut être un support intéressant pour la recherche historique. Notre souhait avec cette étude est d'observer comment le cinéma de fiction peut être un moyen d'expression de la critique sociale pour les cinéastes (réalisateurs) à une période historique donnée⁴. La fonction de la critique sociale au cinéma vise, selon l'intellectuel Franck Fischbach, à « produire la pleine compréhension et la prise de conscience au moyen d'une clarification qui met au jour les attentes normatives et le contenu normatif déjà présents dans les pratiques⁵ ». L'auteur différencie la critique sociale de la critique politique. Selon lui, la critique politique au cinéma vise plutôt à « expliquer des événements. Le film remplira donc une fonction de critique politique quand il nous apprendra des choses que nous ignorions jusque-là et que le réalisateur [cinéaste] révèle au moyen d'une enquête qu'il a menée⁶ ». La fonction de critique sociale est, quant à elle, de « clarifier, éclairer les enjeux d'une situation, d'une manière d'être ou de faire⁷ », donc sans nécessairement expliquer tel événement ou tel ensemble d'événements. Aussi, pensons-nous qu'il est possible et pertinent d'étudier la façon dont les cinéastes proposent une critique sociale de la ville à travers leurs films. Nous affirmons ainsi que le film de fiction est un moyen d'expression utilisé par les cinéastes pour proposer une critique sociale du New York des années 1975-1989 et c'est ce que nous désirons étudier dans ce mémoire d'histoire contemporaine. Notre recherche va donc analyser le cas particulier du cinéma de fiction new-yorkais des années 1970 et 1980 et la critique sociale de la ville que proposent les cinéastes de cette époque. Dans un premier temps, dans cette introduction, nous souhaitons revenir sur l'historiographie de la discipline Histoire et Cinéma, mais aussi sur les questionnements autour des notions de fiction et de réel qui sont inhérents à cette réflexion sur le champ Histoire et Cinéma. Ensuite dans cette introduction, nous nous pencherons sur le cas particulier de New York. D'abord d'un point cinématographique, nous verrons que la ville est le haut lieu du Nouvel Hollywood, qui offre un espace d'expression inédit pour les cinéastes à cette période⁸. Les caméras quittent progressivement les studios pour filmer la réalité et les

⁴ Un moyen d'expression peut être défini dans le sens de médium comme l'entend Stanley Cavell : « Un moyen d'expression est une chose dans laquelle ou au moyen de laquelle, une chose spécifique se trouve faite ou dite selon des modalités particulières ». Stanley Cavell cité par Élise DOMENACH, « Le médium cinématographique, ses possibilités esthétiques » dans *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011, p. 88.

⁵ Franck FISCHBACH, *La critique sociale au cinéma*, J. Vrin, Paris, 2012, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸ Jean-Baptiste THORET, *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma, « Cahiers du cinéma », 2006, p. 26.

villes. New York incarne cette grande place où va s'épanouir ce renouveau artistique des années 1970. Puis nous verrons le contexte historique particulier de cette métropole. Ville prospère durant l'après Seconde Guerre mondiale, à l'avant-garde des politiques progressistes de l'État-providence⁹. New York est pourtant en difficulté durant les années 1970, entre désindustrialisation¹⁰, crise financière et insécurité. Tout cela contribue ainsi à un basculement idéologique à la fin des années 1970, conduisant les New-Yorkais à un tournant politique radical. Ce renouveau politique se traduit par l'austérité budgétaire et la dérégulation financière menées par le maire néolibéral Ed Koch durant la décennie 1980¹¹, transformant définitivement la ville et son économie. Finalement, nous présenterons notre corpus de recherche et finalement notre méthodologie d'analyse.

Historiographie du domaine de recherche

Notre recherche s'inscrit dans le champ disciplinaire Histoire et Cinéma. Il est donc essentiel pour notre étude de comprendre comment le cinéma est devenu avec le temps une source reconnue par les historiens pour sa pertinence et son originalité. Plus globalement, ce sont aussi les questionnements des rapports entre fiction et réalité qui sont interrogés à travers cette historiographie. Ces mêmes réflexions sont au cœur de notre recherche sur la construction de la critique sociale à travers le cinéma de fiction. Il est admis que la première projection cinématographique a eu lieu en 1895, dans le Salon indien du Grand Café à Paris, par les Frères Lumières. Aussi, l'historicité du cinéma est soulignée dès 1898, comme le démontre une brochure rédigée par le photographe Boleslaus Matuszewski, intitulée : *Une nouvelle source de l'Histoire*¹². Le chercheur Antoine de Baecque, dans son ouvrage *L'histoire-caméra* paru en 2008, vient aussi appuyer cette précocité d'une historicité du cinéma¹³. C'est pourtant par de longues étapes que le cinéma se fait une place dans l'histoire : dans une première période, et ce depuis sa création, celui-ci est perçu comme le simple reflet d'une illustration du passé¹⁴. Ce sont les années 1950 qui marquent un premier tournant dans les rapports du cinéma à l'histoire, comme le relève le chercheur Pascal Dupuy

⁹ Catherine POUZOULET, *New York, New York : espace, pouvoir, citoyenneté dans une ville-monde*, Paris, Belin, 2000, p. 41.

¹⁰ *Id.*, p. 13.

¹¹ *Id.*, p. 127-128.

¹² Martin A. JACKSON, « Film as a source material: some preliminary notes toward a methodology », *Journal of Interdisciplinary History*, no. 1, volume 4, 1973, p. 73-80.

¹³ Antoine DE BAECQUE, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 22-23.

¹⁴ François GARÇON, *Cinéma et histoire : autour de Marc Ferro*, Paris, Ciné-Action, 1992, p. 13.

dans un article sur l'historiographie de la discipline d'étude Histoire et Cinéma¹⁵. Il identifie plusieurs causes au renouveau de cette réflexion dans les années 1950. L'avènement des thèses de l'école des Annales et leur importance grandissante chez les historiens. C'est l'historien Marc Bloch, fondateur des *Annales*, qui dès 1933 « ose un défi épistémologique inédit en comparant méthode historique et mode de narration temporelle propre au cinéma¹⁶ ». C'est aussi la publication d'histoires générales du cinéma comme celle que propose l'historien Georges Sadoul dès 1946¹⁷, qui contribue à l'une des premières formes historiennes du cinéma¹⁸. Les travaux de Sadoul permettent ainsi de rendre compte de l'intérêt historique porté au cinéma dès cette période¹⁹.

L'arrivée du renouveau cinématographique qu'incarne la Nouvelle Vague à la fin des années 1950²⁰, participe à « transformer la pratique du cinéma et subséquemment son étude²¹ ». C'est encore à partir de ce moment-là que l'art cinématographique commence à être considéré comme légitime, et donc apte lui aussi à tenir un discours historique²². Les années 1970 sont un moment où les historiens vont chercher à définir une méthodologie permettant la recherche historique, l'analyse et l'étude des archives filmiques. L'un des pionniers en la matière est l'historien Marc Ferro, qui sera l'un des premiers à s'interroger sur « la vision filmique de l'histoire²³ ». Ferro voit dans le cinéma une « source privilégiée [...] [permettant] une approche inédite : [cette] hypothèse d'une "contre analyse de la société", qui considère l'image filmique comme plus révélatrice du refoulé social que les sources écrites, a été reprise dans différentes directions²⁴ ». Ce sont des historiens comme Ferro qui vont œuvrer pour cette utilisation des films « par ou pour l'histoire²⁵ ». Ce dernier est dès 1973, l'un de ceux qui reprochent à certains historiens leur méfiance, voire leur mépris du cinéma. Ferro leur rétorque : « Ce n'est pas dire que la vision rationnelle de l'Histoire ne soit pas opératoire ;

¹⁵ P. DUPUY, « Histoire et cinéma », *art. cit.*

¹⁶ Antoine DE BAECQUE, « Les formes cinématographiques de l'histoire », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, no. 51, 1 mai 2007, p. 9-21.

¹⁷ Georges SADOUL, *Histoire générale du cinéma.*, Paris, Denoël, 1946.

¹⁸ Marc-André ROBERT, « Cinéma et histoire : chronique d'une réflexion transdisciplinaire, 1930-2010 », dans Émilie Guilbeault Cayer (dir.), *Actes du 12e colloque international étudiant du Département d'histoire de l'Université Laval*, Québec, Artefact, 2013, p. 45-64.

¹⁹ Wendy JAUNET, *Les guerres de religion au cinéma, Sciences de l'Homme et Société*, Université Grenoble Alpes, 2017, p. 19.

²⁰ Ce mouvement cinématographique français est incarné par des cinéastes comme François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol.

²¹ M.-A. ROBERT, « Cinéma et histoire », *art. cit.*

²² « Même si depuis son origine le cinéma se présentait de cette façon [à tenir un discours sur l'histoire] ». Cristiane FREITAS GUTFREIND, « Les approches phénoménologiques entre cinéma et histoire », *Sociétés*, no. 1, vol. 103, 2009, p. 21-31.

²³ M.-A. ROBERT, « Cinéma et histoire », *art. cit.*

²⁴ F. GARÇON, *Cinéma et histoire, op. cit.*, p. 30.

²⁵ P. DUPUY, « Histoire et cinéma », *art. cit.*

mais seulement rappeler que, pour ne rien laisser échapper, l'analyse ne saurait, par le privilège accordé à une seule approche, être totalitaire²⁶ ». Celui-ci se fait ainsi partisan de ceux qui voient dans le cinéma une autre manière de faire de l'histoire, et contribuent à alimenter cette réflexion globale autour de l'histoire et du cinéma. On constate que les années 1970-1980 marquent donc ce moment où les historiens commencent à véritablement s'intéresser à la question d'une histoire faite avec le cinéma. C'est aussi un moment de remise en question, de débat autour la méthodologie et de l'approche Histoire et Cinéma en France, comme le souligne le chercheur Rémy Pithon²⁷ .

Les approches anglo-américaines

C'est plus particulièrement dans le milieu universitaire anglo-américain que se développent les études filmiques dès les années 1950, comme le souligne l'historien Pierre Véronneau²⁸. Ce dernier retrace dans ses travaux l'époque où certains de ces chercheurs ont « ressenti la dimension historique du cinéma en s'intéressant à l'histoire sociale du septième art, et la manière dont leur cinéma reflétait leur réalité²⁹ ». Ces recherches sur le cinéma s'inscrivent plus largement dans le domaine interdisciplinaire des « *american studies*³⁰ ». C'est encore là-bas que vont naître ensuite les « *cultural studies*³¹ » à partir des années 1960 puis le « *visual studies*³² » à la fin des années 1970. La transversalité pluridisciplinaire de ces mouvements nous permet encore d'observer comment le cinéma, et plus largement la diversité des méthodes et des approches, offre à l'étude historique des apports non négligeables. Pour l'historien Pierre Véronneau, le monde universitaire anglo-américain se distingue par la manière dont « chaque chercheur considère le film comme une source

²⁶ Marc FERRO, « Le film, une contre-analyse de la société », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, no. 1, vol.28, 1973, p. 109-124.

²⁷ Rémy PITHON, « Cinéma et histoire : bilan historiographique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 46, 1995, p. 5-13.

²⁸ Pierre VERONNEAU, « Amérique du Nord, une tradition bien ancrée » dans, François GARÇON, *Cinéma et histoire : autour de Marc Ferro*, Paris, Ciné-Action, 1992.

²⁹ *Ibid.* p. 90

³⁰ Études américaines en français. Ce domaine de recherche se développe en Amérique du Nord durant les années 1950. Ces chercheurs perçoivent ainsi une véritable similitude entre l'histoire et le cinéma, tout comme entre le cinéma et la société. Les méthodes utilisées se rapprochent de celles de la discipline historique. La pluridisciplinarité de ces études conduit à lier le cinéma à l'histoire ou la sociologie. *Ibid.*, p. 91.

³¹ Études culturelles en français. À la croisée de la sociologie, l'ethnologie, l'anthropologie, la philosophie, la littérature, l'art. Ce domaine de recherche transversal est aussi large que complexe dans sa diversité d'étude. Anne CHALARD-FILLAUDEAU, « Cultural Studies » dans *Les études culturelles*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Libre cours », 2015, p. 9-50.

³² Études visuelles en français. Ce domaine de recherche s'intéresse plus spécifiquement aux différentes productions visuelles. Maxime BOIDY, « Introduction » dans *Les études visuelles*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Libre cours », 2017, p. 5-11.

historique entendue au sens large. Certains mettent davantage l'accent sur le public et la réception des films, d'autres sur les contextes, les institutions et les processus de production, d'autres sur la société et les mentalités³³ ». C'est aussi naturellement dans ces pays que la discipline semble s'institutionnaliser réellement. Les études Histoire et Cinéma aux États-Unis se sont très largement développées, et ce, dans une proportion beaucoup plus grande qu'en France³⁴.

Le chercheur Pascal Dupuy propose plusieurs causes au développement massif de ces études aux États-Unis par rapport à l'Europe, et en particulier à la France. Il note déjà « la place du cinéma dans la culture américaine, mais également dans son économie³⁵ ». Dupuy relève aussi que le milieu universitaire américain et les médias universitaires font une place particulière au cinéma et à la culture populaire. Cela se traduit plus spécifiquement dans les départements d'étude culturelle. Exemple révélateur : la plus grande revue historique américaine, *The American Historical Review*, et son supplément *Perspectives*, laissent depuis la fin des années 1980 une place à des comptes-rendus de films et à des débats autour de productions cinématographiques³⁶. Entre autres, insiste Dupuy, ce sont des universitaires comme Robert Rosenstone qui participent activement au renouveau de la réflexion autour de la dialectique Histoire et Cinéma. Rosenstone est l'un de ceux qui s'opposent aux a priori de certains historiens qui méprisent par exemple les films historiques. Selon lui, il faut « dépasser l'idée d'un conflit larvé entre histoire filmée et histoire écrite pour envisager ensemble le passé et le présent auxquels les deux types d'histoires se réfèrent. Avec ce point de vue, la question de la supériorité du livre sur le récit filmique perd son sens au profit d'un questionnement sur le type d'univers historiques que le film construit³⁷ », entre autres, dans *Film historique / Vérité historique* parue en 1995 où il défend la force filmique des images en mouvement et de la bande son qui utilisent des procédés suspects pour les historiens, mais indispensables au cinéma de fiction, comme l'invention, la métaphore, la condensation, la modification. Dupuy conclut son étude historiographique, en évoquant la nécessaire remise en question d'une manière de faire de l'histoire contemporaine. Ce qui crée le débat selon lui, « c'est la place du film dans ces approches méthodologiques. D'une certaine manière, peut-être un peu caricaturale, ces prises de positions antagonistes ont déjà été relevées en France,

³³ F. GARÇON, *Cinéma et histoire*, *op. cit.*, p. 90.

³⁴ *Ibid.* p. 13.

³⁵ P. DUPUY, « Histoire et cinéma », *art cit.*

³⁶ *Id.*

³⁷ Robert ROSENSTONE, « Film historique/Vérité historique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 46, 1995, p. 163-164.

entre les partisans d'une histoire avec le cinéma par des historiens et d'une histoire du cinéma par les théoriciens-critiques³⁸ ». Ce débat sur le champ Histoire et Cinéma, aux États-Unis comme en France, est finalement selon Dupuy plus largement « un débat sur la place de l'histoire dans la société contemporaine, sur l'épistémologie de l'histoire et enfin plus singulièrement sur l'écriture de l'histoire³⁹ ». Il cite ainsi l'historienne Sylvie Lindeperg pour qui « la perte d'exclusivité de l'imprimerie comme mode d'appropriation des connaissances et la concurrence des nouvelles technologies de l'information posent autant de défis à l'historien contemporanéiste⁴⁰ ». Au-delà du filmique, le cinéma, dans ses rapports à l'histoire, pose donc la question de cette histoire contemporaine qui se fait aujourd'hui avec et par ces arts audiovisuels.

Le renouveau des années 2000-2010

Loin de s'opposer, comme ont pu le laisser penser certains historiens de la fin du XX^e siècle, les approches historiques et sémiologiques semblent en effet s'enrichir l'une de l'autre, comme le sous-entend avec sens l'historienne Michèle Lagny⁴¹. D'autres chercheurs observent encore que « le cinéma peut permettre à l'histoire de se renouveler⁴² ». C'est ainsi à partir des années 2000 que la réflexion sur le champ Histoire et Cinéma connaît un renouveau intellectuel, incarné par des professeurs d'audiovisuel, de cinéma, et d'historiens du cinéma comme Antoine de Baecque, Christian Delage et Edouard Arnoldy, formés à l'école de l'histoire culturelle et qui reconnaissent d'emblée le caractère transdisciplinaire de la dialectique Histoire et Cinéma⁴³. Ces historiens développent le caractère pluridisciplinaire de ce domaine, avec des emprunts à la sociologie, la communication, l'histoire de l'art, la littérature et l'ethnologie⁴⁴. Antoine de Baecque, dans son ouvrage *Histoire-Caméra*, évoque le cinéma comme « une forme d'expérimentation de l'histoire⁴⁵ ». Il défend aussi l'idée que, plus que de simples fenêtres sur le monde, les films constituent des instruments dont les sociétés disposent pour se mettre en scène et se montrer : « L'histoire du cinéma est autant celle d'une pratique culturelle que celle d'une représentation de la société⁴⁶ ». L'importance des travaux et de la réflexion d'Antoine de Baecque au sein de l'historiographie de la

³⁸ P. DUPUY, « Histoire et cinéma », *art. cit.*

³⁹ *Id.*

⁴⁰ Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération*, Paris, CNRS, 2000, p. 281.

⁴¹ M. LAGNY, *De l'histoire du cinéma*, *op. cit.*, p. 22.

⁴² W. JAUNET, *Les guerres de religion au cinéma*, *Sciences de l'Homme et Société.*, *op. cit.*, p. 22.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ A. DE BAECQUE, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁶ *Id.*

discipline histoire et cinéma est communément admise aujourd'hui par les historiens⁴⁷. Christian Delage et Vincent Guigueno dans leur ouvrage *l'historien et le film*⁴⁸, défendent les apports du cinéma à la connaissance historique, avec une approche globale du film, qui intègre l'analyse filmique, mais aussi les archives écrites⁴⁹. Les recherches historiques dans le milieu universitaire démontrent une présence accrue des thématiques Histoire et Cinéma dans les travaux produits⁵⁰. Cette pluridisciplinarité illustre les possibilités offertes par le cinéma comme support de recherche. Alors que certains films, historiques, entre autres, semblent plus se prêter au champ Histoire et Cinéma, certains chercheurs comme Marc-André Robert soulignent que « tout film est historique, qu'il soit documentaire, comédie, suspense, d'action. Mais les historiens n'envisagent pas encore la possibilité d'écrire l'histoire *avec* le cinéma, quel qu'il soit⁵¹ ». Pourtant, comme le relève la chercheuse Wendy Jaunet dans son mémoire de master : « Les cinéastes quant à eux utilisent le cinéma pour faire parler l'histoire⁵² ». C'est aussi l'historien Antoine de Baecque qui invite à « repenser le cinéma comme l'un des moteurs de l'histoire du XX^e siècle ; non seulement parce qu'il l'illustre, mais aussi parce qu'il est agent et métaphore des actions des hommes en société⁵³ ». Cette place du cinéma dans l'histoire est encore au cœur de l'appel vibrant fait aux historiens par l'universitaire Robert Marc-André lorsqu'il dit : « Au fond, le cinéma n'est-il pas une source de l'histoire comme bien d'autres ? Il appartient aux historiens de le prouver⁵⁴ ».

De cette revue historiographie nous retenons la complexité de ce domaine et les nombreux liens entre cinématographie et histoire. Nous avons pu voir que c'est la question de la méthodologie qui a longtemps fait débat parmi les historiens en particulier jusqu'à la fin des années 1990 entre différentes approches disciplinaires. Finalement, le renouveau des années 2010 a permis à l'étude historique par le cinéma d'enfin accepter sa légitimité et d'oser différentes méthodes, comme un écho aux propos de Paul Veyne qui disait déjà en 1971 que « l'histoire n'a pas de méthode [...] sa "méthode" n'est qu'une expérience

⁴⁷ M.-A. ROBERT, « Cinéma et histoire », *art. cit.*

⁴⁸ Christian DELAGE, Vincent GUIGUENO, *L'historien et le film*, Gallimard, Paris, 2004.

⁴⁹ W. JAUNET, *Les guerres de religion au cinéma, Sciences de l'Homme et Société.*, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁰ A titre d'exemple dans les mémoires de recherche à l'Université de Bretagne Occidentale : Alain CABON, « *La caméra induit une réflexion* », *travailleurs en Bretagne dans le cinéma de Jean-Louis Le Tacon (1972-1979)*, 2021 ; Maël CARIU, *Cinéma et histoire : étude des représentations de la mafia italo-américaine à travers le prisme du cinéma américain (1985-2005). Étude exploratoire : Costa Nostra fait son cinéma, "This things of ours" de Danny Provenzano*, 2008 ; Florent BEIGNEUX, *Gangs of new York de Martin Scorsese : une approche des origines des États-Unis*, 2007 ; Yann MARITANO, *Stereotypic images of the Italian-American gangster in modern American cinema: from The Godfather to The Sopranos*, 2005.

⁵¹ M.-A. ROBERT, « Cinéma et histoire », *art. cit.*

⁵² *Id.*

⁵³ Souligné et cité par M.-A. ROBERT, « Cinéma et histoire », *art. cit.*

⁵⁴ *Id.*

clinique⁵⁵ ». Finalement, l'effervescence de ce milieu de recherche et les possibilités historiques qu'il offre ne doivent pas masquer certains défis propres à ce domaine, qu'il nous appartient de relever. En effet, la complexité d'appréhender le support filmique et l'hybridité des approches peuvent conduire à certains risques. Nous proposons ici d'en relever plusieurs, mis en évidence par les chercheurs de la discipline, afin de nous en prévenir le plus possible nous-mêmes dans notre recherche. Déjà, il est important de ne pas simplement chercher la vérification par le cinéma de ce qui est déjà connu par d'autres sources. Ainsi, il est nécessaire de toujours se référer au filmique dans une étude historique sur le cinéma, au risque sinon de simplement illustrer ou justifier par le film des réalités historiques, en reléguant le cinéma au seul rôle de témoin. Cela nous conduit à la question de « l'effet de réel ». Il est primordial d'interroger le réalisme des films, car « la description et le tableau d'une société qu'offre un film sont toujours relatifs et médiatisés par une série de filtres, d'écrans, de systèmes représentatifs⁵⁶ ». L'œuvre cinématographique, comme tout autre document historique, comporte une part de subjectivité qu'il nous appartient aussi d'analyser. Enfin, nous souhaitons nous prévenir d'une lecture téléologique du film, à la manière du rappel fait par le chercheur Michel Marie : « La richesse de production de sens du film est telle qu'on court le risque d'y plaquer à tout moment des lectures fondées sur l'évolution ultérieure⁵⁷ ». Comme en général dans la discipline historique, les connaissances a posteriori des événements peuvent parfois laisser penser à une certaine impression de prévisibilité de ceux-ci dans le passé. Le film n'échappe pas à cette impression, d'où l'importance de ne pas tomber dans cette lecture téléologique du filmique.

La fiction pour interroger le réel

Notre recherche historique porte sur les films de fictions et il convient de revenir sur le traitement particulier qu'a subi ce genre de films. En effet, le cinéma de fiction, comme nous l'avons rapidement évoqué dans le résumé historiographique précédent, est longtemps resté à l'écart des études filmiques historiques qui lui préféraient le film documentaire. Ce n'est que récemment que les historiens se sont autorisés à utiliser ce cinéma de fiction pour faire de l'histoire. Cela est en partie dû au renouveau du champ Histoire et Cinéma (depuis les années 2000-2010) et l'avènement d'une pluridisciplinarité venue aussi des études filmiques issues du monde universitaire anglo-saxon. Pourtant, ces interrogations sur la fiction et le réel

⁵⁵ Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 9 et 106.

⁵⁶ F. GARÇON, *Cinéma et histoire*, op. cit., p. 26.

⁵⁷ Id.

dépassent la question cinématographique, comme le montrent certains travaux universitaires comme ceux de la chercheuse Amy Srebnick avec son étude sur l'assassinat Mary Rogers à New York en 1841⁵⁸. Dans cette recherche, elle questionne la construction du récit au XIX^e siècle, entre réalité et fiction en s'appuyant sur l'œuvre d'Edgard Allan Poe. En effet, l'historienne montre comment cet écrivain va utiliser la fiction pour construire un récit sur le meurtre réel de Mary Roger et ainsi proposer des hypothèses plausibles à la cause de cette mort. Fiction et réel s'imbriquent ici pour questionner l'histoire, comme le relève Amy Srebnick. Plus directement, les films de fiction sont au centre d'études cinématographiques comme celle que propose l'historienne Natalie Zemon Davis. Par exemple, dans son ouvrage « *Film as Historical Narrative* », *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*⁵⁹, la chercheuse démontre que la construction narrative des films de fiction peut être un moyen d'interroger le réel. Plus globalement, ses travaux révèlent la capacité du fictionnel à questionner la réalité historique. Cette réflexion d'une influence de la fiction sur le réel et de la porosité entre les deux milieux est encore soulignée dans des études comme celle de la chercheuse Katherine Simpson « *Media Images of the Urban Landscape: The South Bronx in Film* »⁶⁰. Simpson observe comment les cinéastes s'inspirent de la réalité pour construire leurs fictions sur la ville et ainsi créer un discours qui, une fois produit, influence à son tour le réel de manière volontaire ou non. La chercheuse relève les effets concrets qu'ont les fictions cinématographiques sur le réel, par exemple la manière dont l'image de la ville créée par les films de fiction influence les actions publiques de ces mêmes villes. Notre étude sur la critique sociale du cinéma de fiction questionne les représentations historiques et culturelles de la ville, cette histoire contemporaine de New York est la fois influencée et interrogée par les cinéastes grâce à la fiction cinématographique. De la même manière qu'un cinéaste, l'historien produit lui aussi un discours, un narratif dans ses études. Ces réflexions autour de la fiction et de l'histoire sont au centre de notre recherche. Naturellement, l'une des questions qui apparaissent en lien avec ces réflexions est : comment les cinéastes de notre corpus - contrairement aux historiens – parviennent-ils à témoigner et retranscrire d'une autre manière New York et son histoire à travers leurs films de fiction ? Et comment ces fictions nous permettent-elles une meilleure compréhension de cette époque des années 1970-1980 ? Ces pistes de réflexion vont aussi guider notre recherche.

⁵⁸ Amy Gilman SCREBNICK, « L'assassinat et le mystère de Mary Rogers. Sexualité, crime et culture vers le milieu du XIX^e siècle à New York », dans *Violences Sexuelles*, Alain Corbin (dir.), Paris, Éditions Imago, 1989, p. 113-133.

⁵⁹ Natalie ZEMON DAVIS, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, Cambridge, Harvard U. Press, 2002.

⁶⁰ Katherine SIMPSON, « Media Images of the Urban Landscape: the South Bronx in Film », dans *Centro Journal*, 2002, p. 99-113.

New York et le cinéma

C'est principalement dans les années 1960, inspirée par des cinéastes français, qu'une nouvelle génération de cinéastes américains choisit de filmer dans les décors réels plutôt que dans les habituels studios hollywoodiens. New York devient le cadre réel du film de fiction, c'est ce qu'illustre le renouvellement intellectuel et artistique que constitue le nouvel Hollywood. Ce mouvement cinématographique offre aux œuvres filmiques de cette époque un renouveau en termes de réalisation par l'utilisation de décors réels (l'on sort des studios d'Hollywood) et une inspiration artistique inédite dans ces thèmes⁶¹. Ce mouvement s'amorce dès l'après-guerre, initié entre autres par Jules Dassin et son film *The Naked City* sorti en 1948⁶². Ce long-métrage s'ouvre sur un plan aérien de New York, avec cet énoncé : « Ce film n'a pas été tourné en studio. Au contraire, [ses interprètes] ont joué dans les rues, les immeubles, les gratte-ciels de New York. Avec eux, des milliers de New-Yorkais ont joué leur propre rôle. Ceci est la ville telle qu'elle est⁶³ ». À partir de ce moment-là, le cinéma et la ville changent de dimension⁶⁴. En effet, la fiction et la réalité se mélangent et la porosité entre les deux s'ancre au cœur du cinéma new-yorkais. C'est l'historien du cinéma Jean-Michel Frodon qui évoque à ce propos le rapport particulier entre l'architecture de la ville et le cinéma : « Architecture et cinéma sont à la fois d'exceptionnelles concrétisations d'un état du monde et des rapports humains à une période donnée et de formidables outils de compréhension de cet état du monde et des rapports humains sociohistoriques⁶⁵ ». Pour expliquer cette relation particulière entre New York et le cinéma, Frodon propose plusieurs réponses. Il relève entre autres que « l'organisation de l'espace lui-même est cinématographique : l'agencement des volumes, les effets de découpes et de profondeurs, de perspectives et de contrastes⁶⁶ ». Cette idée de la ville comme proposition formelle en soi, c'est-à-dire comme principe esthétique où la ville devient un acteur à part entière du film, et n'est plus seulement simple sujet de représentation, est au centre du concept de géopoétique forgée par les travaux d'Antoine

⁶¹ Le Nouvel Hollywood (*New Hollywood*) est un mouvement cinématographique américain de la fin des années 1960 au début des années 1980 qui modernise de façon significative la production de films à Hollywood. Ce cinéma, inscrit dans la contre-culture et influencé entre autres par la Nouvelle Vague française, se caractérise par la prise de pouvoir des cinéastes au sein des grands studios américains et la représentation radicale de thèmes jusqu'alors tabous. Le Nouvel Hollywood renouvelle également les genres classiques du cinéma américain en s'affranchissant des conventions de ceux-ci.

⁶² *The Naked City* traduit en français par *La Cité sans voiles*.

⁶³ J.-M. FRODON, *New York mis en scènes*, op. cit., p. 31.

⁶⁴ James SANDERS, *Celluloid skyline: New York and the movies*, New York, A. A. Knopf, 2001, p. 331.

⁶⁵ Thierry JOUSSE, Thierry PAQUOT, *La ville au cinéma : encyclopédie*, Paris, Cahiers du cinéma, , 2005, p. 38.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

Gaudin⁶⁷. Ces différentes réflexions conduisent donc à reconsidérer la ville au-delà du simple décor en toile de fond des films. Nous observons ainsi la relation étroite et unique qui lie cinématographie et New York, participant à faire du cinéma de fiction new-yorkais un complexe tissu artistique et une source inédite de réflexion sur l'histoire de la ville.

Contexte historique de New York

Comme nous avons pu le voir, le mouvement du Nouvel Hollywood offre un moment d'expression et d'expérimentation unique pour les cinéastes américains. Et c'est à New York que s'épanouit en particulier cette effervescence cinématographique. Ainsi, les questionnements sur le contexte historique de cette époque sont au centre des critiques sociales de la ville que proposent les cinéastes à travers leurs films de fiction. Il apparaît alors essentiel de revenir sur l'histoire contemporaine. Pourtant connue au XX^e siècle comme l'une des villes les plus progressistes des États-Unis, New York véritable modèle d'expérimentation du libéralisme rooseveltien et vitrine du *New Deal*⁶⁸, bascule dans un néolibéralisme conservateur à la suite de la crise financière de 1975 et l'arrivée au pouvoir dès 1977 de Ed Koch. En effet, la précédente période des années 1960 marque un tournant pour la ville, avec la progressive tertiarisation de l'économie new-yorkaise⁶⁹. Ce moment d'espoir, avec l'élection en 1966 du maire John V. Lindsay, incarne ce renouveau, véritable porte-étendard de la social-démocratie qui est à « New York ce qu'est John F. Kennedy aux États-Unis : l'incarnation de l'optimisme des années 1960 ⁷⁰», pour reprendre les termes de l'historien Romain Huret. Lindsay est l'un des grands entrepreneurs de politiques libérales progressistes, il travaille à la construction de la *Great Society* promue par le président Lyndon B. Johnson. Cela se traduit par un élargissement des aides sociales, un développement des services publics, de grands programmes de constructions de logements sociaux (*public housing*). Mais les années 1970 sont le revers de cet espoir new-yorkais. En effet, ce volontarisme politique n'a pas les effets escomptés⁷¹. Plusieurs phénomènes qui s'amorçaient déjà dans les années 1960 s'amplifient durant les années 1970. Il y a une paupérisation où « dans leur ensemble,

⁶⁷ Antoine GAUDIN, « Géopoétique de Los Angeles : "Heat" de Michael Mann », dans *Théorème : travaux de l'IRCAV, Université de Paris*, n° 26, 2016, « Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains ».

⁶⁸ Le *New Deal* ou nouvelle donne en français désigne les réformes mises en place par le gouvernement du président Franklin Delano Roosevelt (1933-1975) pour lutter contre la crise économique de 1929. Ces politiques se caractérisent par un interventionnisme économique et social de l'État fédéral. Pauline PERETZ (dir.), *New York : histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 155.

⁶⁹ La tertiarisation du travail désigne le processus historique des sociétés occidentales à orienter leur économie vers les activités de services. *Ibid.*, p. 125.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 1148.

⁷¹ *Id.*

les New-Yorkais s'appauvrissent⁷²», le chômage augmente progressivement, car la ville connaît une forte désindustrialisation : entre 1969 et 1977, New York perd 600 000 emplois, ce qui revient à un emploi sur six⁷³. La réduction des postes de travail et la montée de la misère contribuent à une hausse de la criminalité et de l'insécurité, conduisant en partie les classes moyennes à un exode urbain vers les banlieues hors de la ville de New York (phénomène de *suburbanisation*). Plus d'un million de contribuables partent vers ces banlieues proches entre 1960 et 1970⁷⁴. Ce sont donc des recettes fiscales en moins pour une ville dont les finances vont déjà très mal. En effet, la mairie est empêtrée depuis des années dans un cercle vicieux d'emprunts à court terme pour rembourser ses dettes mensuelles. La ville doit pourtant continuer à maintenir ses infrastructures publiques, avec une population qui ne baisse pas, car les classes moyennes qui partent de la ville sont remplacées par l'arrivée d'une population plus pauvre, en particulier des minorités noires⁷⁵. Cela contribue à accroître les dépenses sociales de la ville déjà très endettée⁷⁶, et regrouper dans certains quartiers ces nouvelles populations pauvres, dans un phénomène proche d'une ghettoïsation. On peut aussi ajouter à cela une corruption endémique présente à différentes strates des institutions de la ville, par exemple au sein des partis politiques locaux. Concernant certains services publics comme la police de New York (NYPD), on peut citer les célèbres révélations du policier Frank Serpico qui aboutissent à la tenue en 1971 des premières auditions de la commission Knaap, qui révèle au grand jour l'ampleur de la corruption qui règne au sein de la police⁷⁷ (le film de Sidney Lumet, *Serpico*, paru en 1973, illustre bien ce sujet). Tout cela contribue toujours plus à une forme d'immobilisme politique renforçant les défaillances existantes qui, dès lors, se généralisent progressivement à toute la ville.

La rupture a lieu en 1975, lorsque la ville de New York est au bord de la faillite, quasiment en défaut de paiement. Sa municipalité se retrouve dans l'incapacité de rembourser ses échéances bancaires durant l'année 1975 et les banques refusent de prêter des fonds à la ville, la jugeant en incapacité de recouvrer ses dettes. Un appel à l'aide est lancé à l'administration fédérale du pays. La réponse se fait attendre, mais un accord est finalement trouvé entre New York et l'État fédéral américain, au prix d'un tournant radical dans la

⁷² *Ibid.*, p. 126.

⁷³ C. POUZOULET, *New York, New York*, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁴ P. PERETZ (dir.), *New York*, *op. cit.*, p. 126.

⁷⁵ Entre 1960 et 1970, la proportion d'Afro-Américains passe de 14% à 21% à New York dans P. PERETZ (dir.), *New York*, *op. cit.*, p. 126.

⁷⁶ P. PERETZ (dir.), *New York*, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁷ Cara RABE-HEMP, « Police Corruption and Code of Silence » dans *Police and Law Enforcement*, Thousand Oaks, SAGE Publications, 2011.

gestion des finances de la ville : les comptes sont mis sous tutelle par l'État de New York (qui dépend du gouverneur situé à Albany), les dépenses sont massivement réduites et des politiques d'austérité sont instaurées. Ces changements drastiques ont des effets immédiats sur les habitants de la ville, en particulier, les populations les plus précaires, qui sont les plus dépendantes des services publics et des aides sociales. Les comptes de la ville sont à nouveau à l'équilibre dès 1983, mais ces politiques de désengagement de la municipalité et de rigueur budgétaire ont créé de nouveaux facteurs d'augmentation des inégalités sociales et territoriales⁷⁸.

Ce moment clé de l'histoire new-yorkaise, entre déclin accéléré d'une part et renaissance de l'autre, marque le point de départ de la chronologie de notre étude. La période post-crise fiscale de 1975 qui se poursuit durant la décennie 1980 est un moment de transformations profondes et de métamorphoses de New York. Sous l'impulsion d'Ed Koch, maire de New York de 1977 à 1989, la ville s'internationalise économiquement et conduit des réformes sécuritaires sur fond d'austérité budgétaire⁷⁹. Mais en revers de cette grande renaissance économique, de ce renouveau politique, c'est tout un pan de New York qui est laissé pour compte. En effet, alors que les classes moyennes supérieures et aisées de Manhattan s'épanouissent dans un âge d'or financier, comme l'illustre Wall Street durant les années 1980⁸⁰, les « *outer boroughs*⁸¹ » avec leurs populations composées d'ouvriers déclassés, de minorités, de pauvres, majoritairement issus des quartiers du Bronx, de Brooklyn, du Queen ou encore d'Harlem (pourtant situé sur l'île de Manhattan) sont d'autant plus marginalisées au sein de ces mêmes quartiers. Ce contexte particulier fait de New York dans les années qui suivent la crise de 1975 une sorte d'anomalie, dans le sens où c'est un régime néolibéral et conservateur qui arrive au pouvoir dans l'une des villes plus progressistes des États-Unis⁸². En 1989, lorsqu'Ed Koch achève son second et dernier mandat à la mairie de New York, c'est une ville transformée qu'il laisse derrière lui. Il reste dans l'histoire de la ville comme l'un des grands artisans de cette réorientation politico-économique, pour le meilleur et pour le pire. Cette décennie du milieu des années 1970 à la fin des années 1980 est le cœur historique de notre recherche.

⁷⁸ C. POUZOULET, *New York, New York*, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹ Catherine POUZOULET, « De l'incidence de la "financiarisation" sur les rapports sociaux : Le cas des transports collectifs à New York », dans *Revue Française d'Etudes Américaines*, no 1, vol. 111, 2007, p. 112.

⁸⁰ Quartier financier de la ville au sud Manhattan où se situe la bourse de New York

⁸¹ Le *borough* renvoie aux cinq divisions administratives et politiques qui forment le Grand New York depuis 1898. Les *outer boroughs* désignent les autres *boroughs*, à savoir le Bronx, Brooklyn, Queens et Staten Island par opposition à l'hégémonique *borough* de Manhattan.

⁸² C. POUZOULET, *New York, New York*, *op. cit.*, p. 28.

Hypothèse, choix du corpus et méthodologie

Hypothèse et problématique de recherche

Au regard des nombreux éléments que nous avons précédemment évoqués, qu'ils soient de nature historiographique, cinématographique ou historique, et grâce aux réflexions qu'ils suscitent, nous sommes en mesure d'énoncer l'hypothèse suivante : l'analyse de la critique sociale des films de fiction permet l'étude de l'histoire contemporaine. Nous choisissons et proposons une étude de cas sur la ville de New York et son cinéma de fiction entre 1975 et 1989. Ainsi notre problématique de recherche est : comment le film de fiction permet-il aux cinéastes de proposer une critique sociale du New York des années 1975-1989 ?

Choix du corpus de recherche et présentation des sources

Le choix définitif de nos sources est le résultat d'un processus de recherche qui nous a permis de retenir un nombre de films limité afin de constituer notre corpus d'étude. Pour réaliser cette sélection, nous avons premièrement limité nos choix aux films de fiction, en excluant les films documentaires. Sont exclus aussi les films ne relevant pas d'un contexte réaliste ou vraisemblable, tels que les films de science-fiction ou de super-héros. Ce sont des choix assumés et subjectifs, issus d'un souhait de travailler sur des films de fiction qui s'ancrent dans un rapport réaliste à leurs contextes narratifs et historiques. La ville de New York, vaste métropole de plusieurs millions d'habitants, est impossible à résumer dans son intégralité. Souhaiter saisir la ville dans un plan large n'est pas possible, comme le soulignent Neil Campbell et Alasdair Kean dans leur ouvrage *American Cultural Studies an Introduction to American Culture*⁸³. Ces auteurs recommandent plutôt de concevoir la ville comme un ensemble de collages (*patchwork*) de plusieurs vues locales afin de pouvoir comprendre la ville. Ce concept d'une ville comme un collage constitué d'espaces et de mélanges différents est ainsi exprimé : « *The city can only be totalised and defined from a distance and exclusion of the street life within it, and any effort to provide a grand narrative which encompasses the various movements of the city is false and artificial*⁸⁴ » C'est ce que font les cinéastes qui, afin de proposer une critique sociale de New York au travers de leurs films de fictions, ne traitent

⁸³ Neil CAMPBELL, Alasdair KEAN, *American Cultural Studies: An Introduction to American Culture*, New York, Routledge, 1997.

⁸⁴ « La ville ne peut être totalisée et définie qu'à partir d'une distance et de l'exclusion de la vie de la rue en son sein, et tout effort pour fournir un grand récit qui englobe les différents mouvements de la ville est faux et artificiel ». N. CAMPBELL, A. KEAN, *American Cultural Studies*, *op. cit.*, p. 179. (Les traductions de l'anglais sont de l'auteur de ce mémoire, sauf mention contraire).

pas la ville dans son ensemble, mais prennent des cas particuliers : un quartier, un groupe de personnages, des événements clés, etc. Ils peuvent ainsi mieux saisir la complexité de la ville. C'est aussi notre volonté dans notre recherche en prenant plusieurs films distincts, mais liés afin de proposer une réflexion sur ces critiques sociales sous la forme d'un collage qui donne un regard sur cette période historique de New York.

Pour constituer notre corpus de recherche, l'ensemble des films devait se dérouler à New York, c'est-à-dire que la ville devait être le lieu de leurs récits, en plus d'être leur lieu de tournage — et non pas le studio comme c'était l'habitude pour de nombreux films hollywoodiens ayant pour sujet New York avant les années 1970. La littérature scientifique a aussi guidé nos choix, car nombreux sont les films entre 1960 et 2000 qui remplissent ces critères. Dans l'histoire contemporaine de New York, la période de la crise fiscale des années 1975 et les transformations de la ville qui la suivent nous ont semblé immédiatement un moment historique très intéressant à étudier dans une mise en relation avec le cinéma. Cette intuition fut aussi guidée par nos connaissances personnelles du cinéma de cette époque et, en particulier, de certains films dont nous présumons déjà l'intérêt historique. Cette intuition de l'apport du cinéma de fiction à l'histoire contemporaine s'est vue confirmée à l'occasion de l'approfondissement de nos recherches⁸⁵.

Tout cela a finalement conduit à notre choix d'établir un corpus de sources cinématographiques constitué des cinq films suivants :

- *Do the Right Thing*, Spike Lee, Universal, 1989, 120 minutes.
- *Fort Apache: the Bronx*, Daniel Petrie, Time Life, 1981, 123 minutes.
- *Summer of Sam*, Spike Lee, Touchstone Pictures, 1999, 142 minutes.
- *Taxi Driver*, Martin Scorsese, Columbia, 1976, 114 minutes.
- *Wall Street*, Oliver Stone, 20th Century-Fox, 1987, 125 minutes.

⁸⁵ Citons Louis Coumian et son mémoire de maîtrise en études cinématographiques : *New York 70's : Le New York déclinant dans le cinéma américain des années 70* paru en 2004. Celui-ci avait entre autres établi un corpus de recherche de plusieurs films pour son étude de New York traitant de la période 1960-1970. Son approche était avant tout cinématographique, avec, par exemple, une partie consacrée à la représentation des ponts de la ville à travers son corpus de recherche.

Les films retenus pour notre corpus se passent tous à New York dans les années 1975-1989 : *Taxi Driver* en 1976 ; *Summer of Sam* situe son récit durant l'été 1977 ; *Fort Apache: the Bronx* est contemporain à sa sortie en 1981 ; *Wall Street* situe ses événements entre 1985 et 1987, et *Do the Right Thing* dans le contexte de sa sortie en salle de cinéma en 1989. Chaque film traite de lieux différents à New York : *Taxi Driver* se déroule dans le Midtown de Manhattan, entre le quartier de Times Square et de la 42^e rue ; *Summer of Sam* situe son action dans un quartier italo-américain de l'East Bronx ; *Fort Apache: the Bronx* se passe dans le South Bronx autour du 41^e commissariat de police ; *Wall Street* situe la majorité de son action dans le quartier d'affaires de Wall Street dans le Lower Manhattan, avec plusieurs scènes dans Queens ; *Do the Right Thing* prend place exclusivement dans le quartier de Bedford-Stuyvesant à Brooklyn. D'un point de vue narratif, tous les récits de ces films se différencient par leur originalité, mais les thèmes abordés en leur sein les lient tous d'une certaine manière. De même, les personnages principaux sont tous des antihéros. Certes similaires sur certains aspects, ces films offrent chacun une diversité de regard sur le New York de cette époque et ses enjeux. Nous pouvons aussi évoquer les cinéastes. Ceux-ci sont tous New-Yorkais sauf un, Daniel Petrie, originaire du Canada, qui a étudié un temps à New York. Tous connaissent donc la ville, mais chacun possède une expérience différente de ce monde. Oliver Stone est natif de Manhattan, de même Martin Scorsese grandit dans le quartier de Little Italy et Spike Lee à Brooklyn. Ces cinéastes peuvent aussi tous être identifiés comme progressistes, avec pourtant des affinités politiques différentes, ainsi qu'un engagement militant plus ou moins affirmé sur certains sujets. Ce qui est clair, c'est qu'ils proposent tous à leur manière, par la critique sociale de leurs films, un discours sur la ville, et en ce qui nous concerne, sur le New York de la période 1975 à 1989.



Image 1. Carte géographique de New York subdivisées en 59 circonscriptions (*community districts*). Nous identifions les cinq *boroughs* de la ville, ainsi que la localisation principale des films de notre corpus (source : Julius Schorzman / Wikimedia Commons).

Méthodologie

Nous avons décidé pour notre étude de choisir une méthodologie de recherche proche de l'analyse qualitative telle que définie par Alex Mucchielli et Pierre Paillé dans leur ouvrage *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*⁸⁶. Cette méthodologie est définie comme

« une démarche discursive de reformulation, d'explicitation ou de théorisation de témoignages, d'expériences ou de phénomènes. La logique à l'œuvre participe de la découverte et de la construction de sens. Elle ne nécessite ni comptage ni quantification pour être valide, généreuse et complète, même si elle n'exclut pas de telles pratiques. Son résultat n'est, dans son essence, ni une proportion ni une quantité, c'est une qualité, une dimension, une extension, une conceptualisation de l'objet⁸⁷ »

Notre souhait à travers ce mémoire est donc de suivre cette démarche interprétative afin de proposer une analyse de nos sources qui permettra de donner un sens à notre corpus. Concernant cette dimension du sens, nous nous référons aux travaux des chercheurs Mireille Blais et Stéphane Martineau⁸⁸. Il y a en effet pour eux plusieurs manières d'aborder la question du sens. L'une de ces manières est d'avoir une démarche phénoménologique visant « à comprendre le sens que le sujet projette sur le monde⁸⁹ ». Ils ajoutent :

« Le sens dans l'action vient la plupart du temps "après coup". Il n'est donc pas immédiat, mais attribué a posteriori par une interprétation. Donner du sens est ainsi une activité herméneutique [de décodage] : le sens est une construction mentale qui s'effectue à l'occasion d'une expérience, laquelle est mise en relation avec des expériences antérieures⁹⁰ »

Pour étudier notre corpus de films et proposer une interprétation de celui-ci, nous utiliserons une approche de type thématique par l'utilisation de motifs, afin de nous permettre de faire des liens entre films et littérature scientifique sur le sujet et de donner un sens à notre corpus. Concernant ces motifs de recherches qui vont composer notre structure thématique, nous nous référons à la définition que donnent Mucchielli et Paillé de ce qu'ils désignent comme une « catégorie » :

⁸⁶ Pierre PAILLE, Alex MUCCHIELLI, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2012.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁸ Mireille BLAIS, Stéphane MARTINEAU, « L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes », dans *Recherches qualitatives*, no. 2, vol. 26, 2006, p. 1-18.

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ *Id.*

« On peut définir la catégorie [ici le motif dans notre recherche⁹¹] comme une production textuelle se présentant sous forme d'une brève expression et permettant de dénommer un phénomène perceptible à travers une lecture conceptuelle d'un matériau de recherche. [...] À la différence de la " rubrique " ou du " thème ", elle va au-delà de la désignation de contenu pour incarner l'attribution même de la signification⁹² »

Nos différents motifs de recherche sont axés autour d'une idée générale, celle d'un New York entre déclin et renaissance. Ainsi, notre premier motif de recherche est l'animalisation comme reflet de la fureur et du désenchantement de la ville. Nous cherchons par ce motif à analyser les représentations de New York proposées par les cinéastes de notre corpus sous l'angle du concept de l'animalisation des habitants, afin d'observer et d'interpréter comment ces films interrogent une ville de New York perçue durant cette période comme violente et frénétique. Notre second motif de recherche est la ville, image de déclin et vitalité urbaine. Nous souhaitons ici étudier dans ces longs-métrages les représentations urbaines de New York, dans le but d'analyser les relations entre la ville et ses habitants. Les paysages de déclin urbain et de vitalité de l'environnement nous offrent à interpréter ces représentations comme autant de discours sur les transformations de New York. Le troisième et dernier motif choisi est celui de l'imaginaire new-yorkais comme illustration culturelle et morale de la ville. Nous allons ici étudier la manière dont les représentations (musicales, sportives et religieuses) proposées dans les différents films de notre corpus questionnent les mentalités et la culture de la ville, par exemple les notions d'individualisme et de morale.

À la manière de certains historiens, comme Natalie Zemon Davis, nous désirons construire notre étude en mobilisant différentes ressources comme des analyses filmiques, l'historiographie contemporaine, des études sociologiques, urbanistiques, des autobiographies, de la littérature, des œuvres culturelles. Nous pensons que cette transversalité pluridisciplinaire peut offrir un enrichissement pertinent à nos réflexions historiques. Ainsi, notre recherche historique propose une interprétation des représentations cinématographiques par une approche méthodologique de motifs, comme on l'a vu précédemment. Nous souhaitons ainsi faire émerger à travers l'analyse d'un corpus de cinq films un sens qui puisse nous permettre de répondre à notre hypothèse de recherche. Pour rappel, notre problématique est que le film de fiction est un moyen d'expression d'une critique sociale du New York des années 1975 à 1989. Sur le plan thématique, notre étude va se découper en trois parties

⁹¹ Nous utiliserons dans le même sens les termes prismes et paradigmes comme synonyme.

⁹² P. PAILLE, A. MUCCHIELLI, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, op. cit., p. 147-148.

distinctes, même si les différents motifs sont tous liés entre eux et se retrouvent dans une certaine mesure au sein de chacune des parties. Nous souhaitons dégager dans ce mémoire une synthèse des différents regards qu'offrent ces cinéastes à propos de la ville de New York. Les analyses nous permettront ainsi de voir comment les motifs étudiés construisent la critique sociale d'un New York entre déclin et renaissance durant les années 1975 à 1989.

Dans la première partie de ce mémoire, nous souhaitons étudier les représentations de New York par le motif d'une animalisation entre fureur et désenchantement questionnant les tensions sociales dans la ville. Avec la seconde partie, nous allons interroger notre corpus par le motif d'une urbanité entre déclin et vitalité et voir comment l'environnement urbain peut traduire différents rapports des habitants à leurs villes. Finalement, dans la troisième et dernière partie, nous verrons comment les représentations culturelles au sein de ces films peuvent être une manière d'étudier la construction d'un imaginaire new-yorkais.

PARTIE I

UN NEW YORK ANIMALISÉ SUR GRAND ÉCRAN,

FUREUR ET DÉSENCHANTEMENT

Dans cette première partie, nous souhaitons étudier la critique sociale portée par les films de fiction de notre corpus à travers le motif de l'animalisation. Nous utilisons ce terme dans son sens figuré, soit comme l'action de réduire à l'état d'animal⁹³. Nous verrons comment l'adoption de ce motif nous offre un moyen de questionner les représentations culturelles et historiques du New York des années 1975-1989 au cinéma. Entre autres, nous pourrions observer comment les cinéastes explorent la complexité des rapports sociaux entre les habitants de la ville de New York. La lecture de l'animalité que nous proposons dans notre analyse vise à faire émerger une réflexion historique sur les représentations d'un New York en crise durant les années 1975-1989, entre fureur et désenchantement. Nous verrons que cette animalité se traduit dans les relations entre les personnages mais aussi dans l'esthétique et les symboles. Ainsi l'étude de chacun des films offre une représentation historique unique de New York entre réalisme et fiction.

Taxi Driver : safari urbain dans le nocturne Manhattan de 1975

L'étude du film *Taxi Driver* de Martin Scorsese impose de questionner l'histoire contemporaine new-yorkaise. Nous verrons avec notre analyse par le motif de l'animalisation, comment se construit la vision d'une ville sauvage dans le film *Taxi Driver*. C'est entre autres la proposition d'un New York sous les traits d'une jungle urbaine et d'une population animalisée qui est au cœur de notre réflexion. Pour rappel, *Taxi Driver* est un film du cinéaste Martin Scorsese sorti au cinéma en 1976, dont l'histoire est celle d'un chauffeur de taxi travaillant de nuit à New York. Le long métrage nous propose une véritable immersion dans le monde du personnage principal, Travis Bickle (incarné par Robert De Niro), celui du New York malfamé de la seconde moitié des années 1970. La misère, la prostitution, la violence et la marginalité sont entre autres des composantes de cet univers. Le scénario du film a été écrit par Paul Schrader. Celui-ci explique lui-même dans différents entretiens que l'histoire de *Taxi Driver* entremêle de nombreux éléments personnels, car lui aussi a connu plus jeune une période compliquée dans sa vie⁹⁴. Il réside alors à Los Angeles. Insomniaque, il commence à fréquenter les cinémas pornographiques et développe une certaine fascination pour les armes à feu. À la suite d'un divorce, il vit dans sa voiture plusieurs semaines. Après un passage à

⁹³ *Animalisation*, <https://www.cnrtl.fr/definition/animalisation>, (consulté le 12 mars 2023).

⁹⁴ En 1976, soit peu après la parution du film au cinéma le 7 février de cette année-là. Interview de Paul Schrader par Richard Thompson pour le magazine Issue de mars/avril 1976. <https://www.filmcomment.com/article/paul-schrader-richard-thompson-interview/> (consulté le 28 octobre 2022). Ainsi qu'en 1982, lors d'une interview pour les Cahiers du cinéma, avec le cinéaste du film Martin Scorsese, <https://whileiamdying.tumblr.com/post/188966491813/this-interview-was-conducted-by-paul-schrader-for> (consulté le 13 janvier 2023).

l'hôpital (en raison de problèmes) de santé, il décide d'écrire cette histoire. Comme il le dit lui-même, la rédaction de ce scénario a eu un effet cathartique et, selon lui, l'a sauvé. Le personnage de Travis Bickle, héros de *Taxi Driver*, incarne entre autres la projection d'aspects autobiographiques de Schrader. Ainsi, encore selon l'auteur, le taxi fonctionne telle une métaphore de l'enfermement et de l'isolement qu'il vivait. Aussi, choisit-il de donner un passé de vétéran à son personnage de Travis, ce qui est un moyen de questionner le lien entre psychose et traumatisme de la guerre.

D'autres éléments historiques alimentent la construction de son récit, tels que la tentative d'assassinat de George Wallace, candidat démocrate à la présidentielle américaine, par Arthur Bremer le 15 mai 1972 à Laurel dans le Maryland, ou encore l'attaque du président Gerald Ford le 5 février 1975 à Sacramento en Californie par Lynette Fromme. Schrader lie donc ces événements historiques à la fiction de son scénario. C'est ensuite Martin Scorsese qui, en collaboration avec Schrader, réalise le film. Scorsese adapte ce scénario à sa ville, New York, et au contexte historique de celle-ci. Ces questions du croisement dans le récit entre réalité et fiction, que nous avons pu évoquer dans l'introduction de ce mémoire, trouvent leurs sens ici. Le film *Taxi Driver* est ainsi un produit à la croisée du réel et de l'imaginaire. Incorporant des éléments autobiographiques, historiques et fictionnels, c'est une manière pour le cinéaste Martin Scorsese de proposer une critique sociale de la ville de New York dans les années 1970. Il est essentiel de comprendre le cadre historique des années 1975 pour saisir le lien entre *Taxi Driver* et cette époque. La ville de New York est dans une situation de crise depuis le début des années 1970. Elle subit la désindustrialisation qui, couplée au phénomène de fuite des classes moyennes blanches vers les banlieues, prive la métropole de recettes fiscales. La population est renouvelée au profit de minorités avec des niveaux de qualification plus bas, et davantage demandeuses d'aide sociale, ce qui entraîne un cercle vicieux d'endettement de la ville. Pour rembourser ses crédits, la municipalité a recours de manière systématique à des emprunts à court terme, au jour le jour. Cette politique atteint son apogée à la veille de l'année 1975. En décembre 1974, la ville se voit contrainte de payer un taux d'intérêt de 9,47 % pour obtenir un prêt à court terme de 8,5 milliards de dollars⁹⁵.

L'expression « *Fear City*⁹⁶ » évoque l'imaginaire new yorkais de ces années. Ce terme est généralisé par un tract qui circule dans les rues de New York en 1975⁹⁷. La distribution de

⁹⁵ George J. LANKEVICH, *New York City: a short history*, New York, New York University Press, 2000. p. 214.

⁹⁶ « Ville de la peur ».

⁹⁷ Le document original est accessible en ligne : <https://ia802906.us.archive.org/29/items/welcome-to-fear-city/welcome-to-fear-city.pdf> (consulté le 28 octobre 2021).

ce pamphlet fait suite à la proposition de suppression de 50 000 postes des membres des forces de l'ordre et des pompiers à compter du 1^{er} juillet 1975, soit : « *the single largest lay-off in New York City history*⁹⁸ ». C'est le maire de New York Abe Beame (1974-1977) qui annonce le 4 juin 1975 ces mesures d'austérité. Cette réponse drastique face à la crise financière est motivée par la reprise en main du budget de la ville par l'État de New York et le gouverneur Carey qui est l'instigateur de la création en mai 1975 de deux institutions clés dans les politiques budgétaires menées à New York durant cette crise : la *Municipal Assistance Corporation* (MAC, mieux connue sous le nom de Big Mac) et le *Emergency Financial Control Board* (EFCB)⁹⁹. En réponse, les syndicats de police et des pompiers se réunissent sous le nom de *Committee for Public Safety*¹⁰⁰. Ils décident ensemble de distribuer dès le 9 juin dans les rues de la ville un tract hautement controversé dénommé *Welcome To Fear City*¹⁰¹. Ce tract devenu célèbre est une véritable contre-publicité. Il dénonce le paradoxe d'une réduction « sans précédent » des effectifs de police et de pompiers dans une ville qui pourtant connaît une recrudescence des crimes et des délits. S'en suivent plusieurs mises en garde : « Ne pas sortir dans la ville après 18h » ou « Éviter de prendre le métro ». L'intention générale est résumée par cette phrase sans équivoque : « *The best advice we can give you is this: Until things change, stay away from New York City if you possibly can*¹⁰² ».

Cette mauvaise publicité a beaucoup embarrassé la municipalité qui misait en partie sur le tourisme pour relancer l'économie. Le maire Abe Beame dénonce cet acte le qualifiant de « *rank disloyalty*¹⁰³ ». Il tient une conférence de presse dans les jours suivants et, se basant sur des statistiques du FBI qui ne placeraient New York qu'à la 16^e place des 20 plus grandes villes du pays en matière de crime, il dénonce ces mensonges et promet de poursuivre en justice les syndicats. S'ensuit un bras de fer entre les syndicats et la municipalité au terme duquel le nombre de postes supprimés restent identiques, mais leurs répartitions géographiques est différente. En effet, les quartiers aux plus grands potentiels touristiques, composés en grande partie des quartiers résidentiels de classe moyenne et des quartiers d'affaires (Wall Street, Midtown, Upper East Side, Upper West Side), sont finalement

⁹⁸ « Le plus important licenciement de l'histoire de la ville de New York ». Miriam GREENBERG, *Branding New York: how a city in crisis was sold to the world*, New York, Routledge, 2008, p. 134.

⁹⁹ La Société d'aide aux municipalités et le Conseil de contrôle financier d'urgence. G. J. Lankevich, *New York City. op. cit.*, p.216.

¹⁰⁰ « Comité de salut public ».

¹⁰¹ Jonathan MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning: 1977, Baseball, Politics, and the Battle for the Soul of a City*, New York, Picador, 2005. p. 8.

¹⁰² « Le meilleur conseil que nous pouvons vous donner est le suivant : Jusqu'à ce que les choses changent, restez loin de New York si vous le pouvez ».

¹⁰³ « Haute trahison ».

grandement épargnés par les réductions d'agents de police et de pompiers. A l'inverse, les quartiers plus défavorisés, composés d'ouvriers et de résidents à bas revenus (Lower East Side, Harlem, North Brooklyn, South Bronx) subissent de réelles pertes d'effectifs, avec notamment des fermetures de postes de police et de casernes de pompiers¹⁰⁴. Avec *Taxi Driver*, Martin Scorsese vient nous immerger dans cette « *Fear City* » qui, au-delà d'une certaine réalité historique, devient une image très ancrée dans l'imaginaire new yorkais. Le tournage du film a lieu à New York à l'été 1975. Michael Phillips, l'un des producteurs du film, raconte après coup : « *We were there in 1976, the whole West Side was bombed out. There really were row after row of condemned buildings and that's what we used to build our sets [...] We didn't know we were documenting what looked like the dying gasp of New York*¹⁰⁵ ». La ville de New York est au cœur du film *Taxi Driver*. Scorsese offre de nombreuses représentations de la ville, mais c'est plus spécifiquement Times Square et son quartier de nuit que nous allons étudier ici sous la représentation de cette animalisation de l'humain.

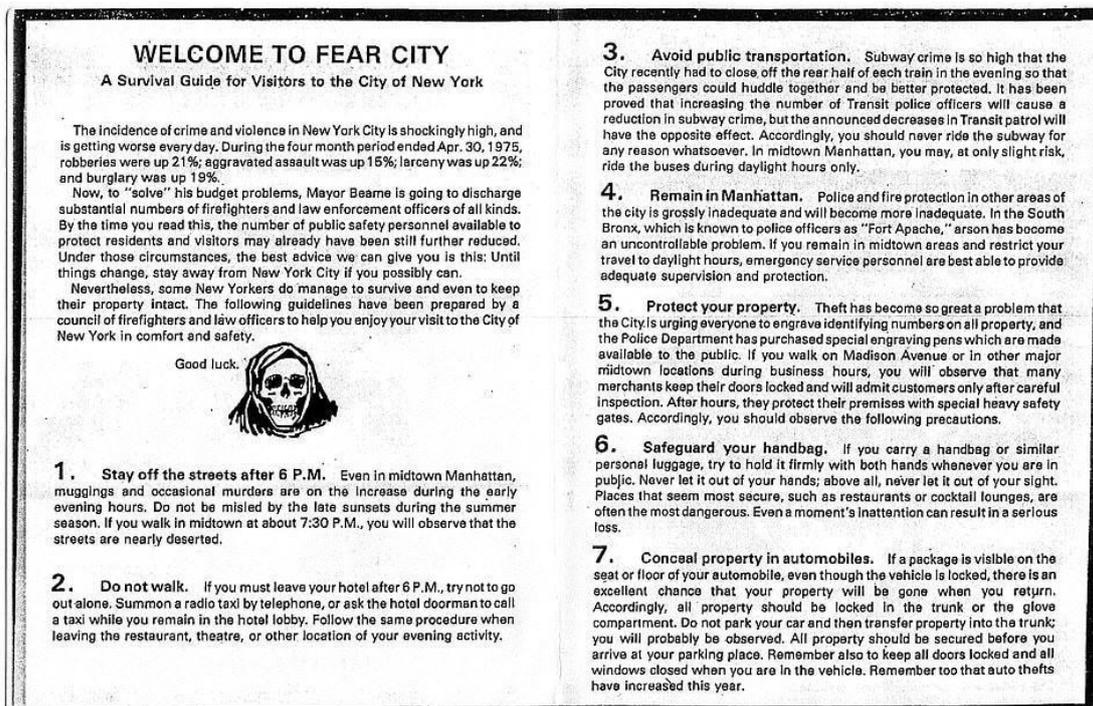


Image 2. Extrait du pamphlet « *Welcome to Fear City* », New York, 1975. (source : <https://ia802906.us.archive.org/29/items/welcome-to-fear-city/welcome-to-fear-city.pdf>)

¹⁰⁴ M. GREENBERG, *Branding New York*, op. cit., p. 140.

¹⁰⁵ « Nous étions là-bas en 1976, tout le West Side a été comme bombardé. Il y avait vraiment rangée après rangée des bâtiments condamnés et c'est ce que nous avons utilisé pour construire nos décors [...] Nous ne savions pas que nous documentions ce qui ressemblait au dernier soupir de New York mourant », Hilary LEWIS, *Tribeca: 'Taxi Driver' Team Recalls Filming in 1970s New York, Current Relevance of Classic* », <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/taxi-driver-at-40-reunion-887025/> (consulté le 13 janvier 2023).

Dans le film, Travis arpente dans son taxi cette ville de New York, qu'il semble percevoir comme une jungle. Le personnage principal est un véritable guide pour nous dans ce quartier de Times Square malfamé. C'est ce que traduit plus particulièrement l'une des premières scènes du film¹⁰⁶. La séquence s'ouvre sur un plan de caméra en travelling latéral gauche depuis l'avant de la carrosserie du taxi de Travis. C'est la nuit, il est de service. On observe dans la partie gauche de l'écran la rue avec les devantures de magasins et ses cinémas aux affiches évocatrices telles que « *The Texas Chainsaw Massacre*¹⁰⁷ ». Un panneau lumineux en larges lettres rouges qui écrit le mot « *Fascination* » ou encore l'inscription « *On sale*¹⁰⁸ ». L'environnement semble se présenter lui-même à nous. C'est ici un monde entre brutalité, argent et fascination. Les notes jazz de la bande sonore du film composé par Bernard Herrmann insufflent une ambiance calme à la séquence, mais la puissance du volume sonore renforce ce sentiment d'être jeté à l'extérieur, dans les rues malfamées de Times Square. Travis roulant à faible allure, la caméra balayant légèrement de gauche à droite, un petit mouvement brusque semble diriger notre attention et la focalise sur une femme blonde.

C'est alors que la voix off de Travis se fait entendre : « *All the animals come out at night. Whores, skunk pussies, buggers, queens, fairies, dopers, junkies*¹⁰⁹ ». Travis développe sa description en énumérant différents types, genres et catégories comme pour renseigner le spectateur, à la manière d'un naturaliste. Il reconnaît ce qu'il observe, tel un guide. Pourtant Travis ne parle pas à voix haute, nous sommes avec lui dans ce taxi et avec lui en pensée. Cette position d'observateur interne, subjective, s'accroît, car Travis semble nous décrire ce qu'il voit très précisément. L'association entre ce qu'il dit et ce que l'on voit à l'écran est totale. Son regard sur cet environnement rappelle celui d'un spécialiste qui expertise un écosystème. Le ton assuré et posé du personnage semble donner à son triste constat une véracité incontestable. Travis nous livre son amer regard sur ce milieu, parlant de cette population qui habite le quartier de Times Square en utilisant le terme « animaux ». C'est un champ lexical qui souligne une vision animaliste de la ville et de ses habitants, dans une forme de déshumanisation servant, dans un sens, un discours sur le déclin de cette époque. En ne parlant pas des habitants de New York comme des citoyens de cette métropole, mais en termes de bêtes qui peuplent Time Square, le personnage illustre le reflet d'une ville violente aux tensions sociales exacerbées. Aussi, visuellement, le travelling et l'effet procuré par le

¹⁰⁶ (TC. 00:05:40 - 00:06:50).

¹⁰⁷ Le film *Massacre à la tronçonneuse* (1974) de Tobe Hooper est l'histoire d'un tueur en série qui assassine ses victimes avec une tronçonneuse, dans une mise en scène gore et violente.

¹⁰⁸ « A vendre ».

¹⁰⁹ « Tous les animaux sortent la nuit. Putes, chattes en chaleur, enculés, folles, pédés, dealeurs, camés » (TC. 00:06:05).

caméscope porté rajoutent à cette sensation de reportage embarqué, où la caméra semble traquer les piétons¹¹⁰. On peut également suggérer que le vécu de la guerre du Vietnam et les stigmates laissés aux vétérans tels que Travis peuvent conduire à accentuer le discours d'un environnement qui métaphorise une forêt hostile. Cette guerre du Vietnam est dans le New York de 1976 un souvenir encore très proche dans les esprits — les États-Unis s'étant retirés définitivement du Vietnam en 1975, après la chute de Saïgon le 30 avril de cette même année. Ce conflit armé est explicité au début du film quand Travis se présente à la compagnie pour devenir chauffeur, lorsqu'on lui demande son passé militaire, il répond qu'il a été démobilisé des Marines en 1973¹¹¹. L'expérience de la guerre explique sans doute cette conception violente et sauvage de la ville. Nous pouvons citer à cet égard les travaux de l'historien George Mosse sur l'ensauvagement et la guerre¹¹². Mosse théorise que l'ensauvagement (*brutalization* en anglais) consécutif à la Grande Guerre (1914-1918) conduit à une banalisation de la violence et à un état d'esprit de guerrier poussant à des attitudes agressives même en temps de paix (par exemple dans la vie politique). En nous inspirant de ces recherches, nous pouvons lire dans l'attitude et les propos du personnage de Travis, une illustration de cette violence de la guerre (ici du Vietnam) appliquée à son retour dans la vie civile à New York en 1975. Cette vision guerrière des rapports sociaux contribue aux représentations d'une ville en déclin et déshumanisée. Ainsi, Travis semble donc toujours dans une forme de combat face aux autres, mais la jungle n'est plus celle du Vietnam. C'est dorénavant une forêt urbaine de béton peuplée d'une population cosmopolite pour laquelle le personnage exprime une hostilité similaire à celle d'un soldat en terrain ennemi. Cela se traduit aussi dans le logement de Travis, son appartement à l'aspect rudimentaire évoque les baraquements militaires. C'est un imaginaire de guerre qui se reflète jusque dans l'esthétique du personnage, qui dans la dernière partie du film arbore une coupe de cheveux au style mohawk (crête iroquoise en français), coiffure associée aux guerriers autochtones d'Amérique du Nord et popularisée par les soldats-parachutistes de l'armée américaine durant la Seconde Guerre mondiale¹¹³.

¹¹⁰ Travelling : Mouvement de caméra fluide d'avant en arrière (ici horizontalement de la droite vers la gauche).

¹¹¹ (TC. 00:03:14).

¹¹² George MOSSE, *De la Grande Guerre au totalitarisme : la brutalisation des sociétés européennes*, Paris, France, Hachette-Littératures, 1999.

¹¹³ Scott Manning STEVENS, « From "Iroquois Cruelty" to the Mohawk Warrior Society Stereotyping and the Strategic Uses of a Reputation for Violence », in, S. Sleeper-Smith, J. Ostler, J. L. Reid, *Violence and indigenous communities : confronting the past and engaging the present*, Northwestern University Press, « Critical insurgencies », Evanston, 2021, p.97 et 98.



Image 3. Visuel de l'appartement de Travis. L'aspect sommaire des meubles, de la décoration (cartes détaillées du Lower Manhattan, affiches déchirées) et les armes à feu sur la table contribue à une représentation austère du quotidien du personnage. Travis est un véritable loup solitaire et cet endroit peut être perçu comme sa tanière (TC. 00:37:14).

Cette représentation d'un retour à l'animalité avec des rapports sociaux brutaux et violents, est également illustrée par d'autres scènes du film. Par exemple, plus tard dans le récit¹¹⁴, Travis en taxi, suit à faible allure Iris (incarnée par Jodie Foster), une jeune fille de 12 ans prostituée dans le quartier. C'est le soir, le quartier n'est pas clairement identifié, mais nous semblons être dans le quartier de l'East Village au sud-est de Times Square à Manhattan, où l'ambiance est tranquille. Alors que Travis suit les filles, des cris se font entendre en arrière-fond. Un homme arrive sur le même trottoir depuis la droite de l'écran. Fou de colère, il passe devant Iris et son amie, or personne ne semble lui prêter attention. La caméra le suit de gauche à droite à la manière du regard de Travis. Cet homme est visiblement très énervé, comme enragé, il répète en criant des insultes, qu'il va tuer une femme. L'irruption brutale de ce personnage et les propos d'une extrême violence qu'il tient sont renforcés par l'absence totale de contexte à l'événement. Cette scène, au-delà de faire réaliser à Travis que ce n'est évidemment pas un environnement sain pour la jeune Iris, traduit aussi une forme d'ensauvagement de la ville de New York. Remarquons que tout le monde autour reste impassible face à cet accès de rage. Cela semble commun et banal, soulignant ainsi un quotidien violent qui paraît intégré par les New-Yorkais de ces quartiers, où des

¹¹⁴ (TC. 00:52:07).

comportements et actes de ce type relèvent de l'habitude. Cette séquence, par son caractère inattendu et sans conséquence apparente, est une manière pour le cinéaste de renforcer le climat d'un New York délétère qu'il souhaite représenter dans *Taxi Driver*¹¹⁵. Travis se réfère à des « animaux » pour parler de la population. C'est aussi ce que reflètent certains termes stigmatisants utilisés par d'autres personnages comme Easy Andy, le vendeur d'armes qui lors de la présentation de son arsenal à Travis, fait ainsi référence aux Noirs de Harlem avec l'expression « *Jungle Bunnies*¹¹⁶ ». Cette animalisation par le langage des personnages s'illustre encore dans une autre séquence. Lorsque Travis raconte à ses collègues qu'il a entendu à la radio qu'un chauffeur de taxi s'est fait tuer sur la 122^e rue de Manhattan, dans le quartier de Harlem, son collègue Wizard commente : « *Fucking Mau-Mau Land*¹¹⁷ ». Le terme « *Mau-Mau Land* » utilisé ici fait référence aux révoltes des Mau-Mau, surnom donné au peuple Kikuyu, groupe ethnique africain¹¹⁸. Les « *Kenya Land and Freedom Army* » (KLFA) aussi dits « Mau-Mau » sont des rebelles qui jouent un rôle important dans les insurrections contre l'Empire britannique au Kenya (1953-1963). L'utilisation de « *Mau-Mau Land* » renvoie donc à tout un imaginaire colonial, tel que l'illustrent par exemple les affiches sensationnalistes de fictions documentaires d'époque¹¹⁹.

Dans cette même scène, Travis lance ensuite un regard suspicieux à un groupe d'Afro-Américains qui semblent le fixer avec insistance. Cet échange exprime une tension palpable, qui est encore renforcée par les propos de ses collègues. On remarque à l'image l'écusson militaire « *King Kong Compagny 1968-1970* » que porte Travis sur sa veste, un symbole qui souligne encore une vision animaliste des relations sociales perçues comme un monde où règne la loi de la jungle. Aussi, la similarité du regard de Travis avec l'affiche derrière lui du candidat conservateur Goodwin avec la mention « *a return to greatness*¹²⁰ » peut indiquer une certaine tentation du vote conservateur. En effet, plus qu'ailleurs dans le pays en 1975, les nombreuses crises que traverse New York participent à la résurgence de l'idéologie conservatrice¹²¹. Ce sont autant d'éléments qui soulignent un discours de déclin de la ville de New York dans les représentations de cette époque. Plus tard dans la même séquence du film,

¹¹⁵ J. SANDERS, *Celluloid skyline, op. cit.*, p. 397.

¹¹⁶ « Lapin de la jungle ». Terme est utilisé par les Blancs américains pour parler des Noirs de manière injurieuse et raciste. (TC. 00:54:14).

¹¹⁷ « Putain de pays des Mau-Mau » (TC. 00:16:20).

¹¹⁸ Robert BUIJTENHUIJS, *Le Mouvement Mau-Mau : Une révolte paysanne et anti-coloniale en Afrique Noire*, Paris, Walter de Gruyter, 1971, p.182.

¹¹⁹ Par exemple le film *Mau-Mau* (1955) de Elwood Price, les affiches du long-métrage évoquent un imaginaire raciste, entre jungle sauvage et brutalité sanglante des Kikuyus du Kenya.

¹²⁰ « Un retour à la grandeur ».

¹²¹ David FARBER, « Le conservatisme américain : un processus politique à la recherche d'une idéologie », in *Politique américaine*, 2014, p.111-137.

les collègues de Travis lui recommandent de porter une arme à feu lors de son service de taxi, l'un d'eux concluant : « *I never use mine [...] But it's a good thing to have just as a threat*¹²² ». La nécessité d'une arme pour se défendre rappelle la logique de guerre¹²³, un sentiment amplifié par les références aux révoltes des « Mau Mau » du Kenya. Nous voyons comme l'apparente hostilité entre les groupes sociaux s'illustre à travers ce motif de l'animalisation. Cela est ainsi révélateur des représentations d'un New York déshumanisé et déclinant durant les années 1975.



Image 4. Travis regardant d'un air méfiant un groupe d'Afro-Américains. (TC. 00:16:57).

¹²² « Je ne m'en sers jamais. Mais c'est bien d'en avoir une, c'est dissuasif » (TC. 00:17:22).

¹²³ Porter une arme est aussi un enjeu politique durant les années 1970, la rhétorique conservatrice prône une interprétation du second amendement de la constitution des États-Unis en cette faveur. Didier COMBEAU, « Les Américains et leurs armes. Droit inaliénable ou maladie du corps social ? », in *Revue française d'études américaines*, n° 3, vol. 93, 2002, p. 95-109.

Summer of Sam : folie animalisante d'un tueur en série à New York

Le motif de l'animalité dans le film *Summer of Sam* de Spike Lee permet de questionner les représentations du New York de 1977. Sorti au cinéma en 1999, ce film se présente comme un regard rétrospectif entre mythe et réalité. L'histoire se passe dans le quartier italo-américain de l'East Bronx. Le personnage principal est Vinny, un jeune italo-américain incarné par John Leguizamo. Avec les autres membres du quartier, il se retrouve au cœur de la terreur qui envahit la ville en raison des crimes à répétition du tueur en série David Berkowitz, plus connu sous le pseudonyme de Son of Sam (le fils de Sam, en français). Cet été caniculaire de l'année 1977 est aussi marqué par une coupure de courant totale durant 24 heures le 13 juillet, un événement unique dans l'histoire de la ville de New York et qui va contribuer a posteriori à mythifier cette période dans l'imaginaire collectif des New-Yorkais. L'année électorale de 1977 est un moment de bilan pour le maire Abe Beame, candidat à sa réélection à la tête de la ville, mais les nombreux problèmes durant son mandat ne le placent pas en favori. New York peine entre autres à se relever de la crise financière de 1975. De nombreux candidats l'attaquent sur sa gestion de la ville durant cette période de crise. Parmi eux, le jeune démocrate Ed Koch propose un programme d'austérité budgétaire aux accents conservateurs. New York a été depuis longtemps un bastion démocrate à l'avant-garde des politiques libérales¹²⁴. Mais la crise de 1975 a eu un effet révélateur sur les problèmes profonds qui touchent la ville : inégalités, insécurité, corruption. Aussi les politiques d'austérité mises en place par l'État fédéral et l'État de New York à la suite de cette crise n'ont pas aidé à la résolution de ces problèmes antérieurs, et ont même participé à aggraver la situation dans certains cas¹²⁵. Le maire Abe Beame se représente donc à sa propre élection malgré son bilan en demi-teinte.

Un candidat méconnu, Ed Koch, va pourtant se démarquer durant la campagne électorale avec un programme néolibéral. Dans cette métropole démocrate, qui fut à une époque un haut lieu des expérimentations progressistes, la proposition politique de ce candidat marque un tournant idéologique¹²⁶. C'est pourtant Ed Koch qui est élu maire de New York en novembre 1977, une victoire rendue possible en grande partie par les événements marquants de l'été qui touchent profondément les New-Yorkais. Ce ne sont pas seulement les faits, mais

¹²⁴ Libérales au sens américain du terme, c'est-à-dire progressistes, avec entre autres des politiques d'aides sociales et d'intégration des minorités.

¹²⁵ La baisse drastique des investissements de la ville dans les structures publiques (hôpitaux, écoles, polices, pompiers), contribue à creuser les inégalités sociales dans les quartiers les plus défavorisés.

¹²⁶ Par rapport aux précédents maires de la ville comme John Lindsay (1966-1973) au programme proche du président démocrate John F. Kennedy (1961-1963) et inspiré des politiques du New Deal Rooseveltien.

aussi la manière dont ils sont relayés, qui font basculer une partie de la population dans le vote conservateur.

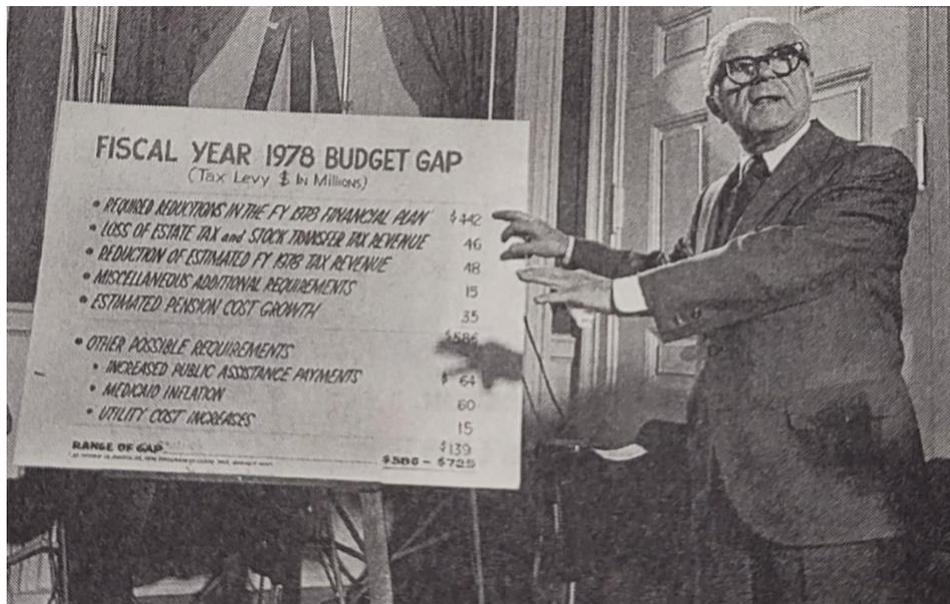


Image 5. Le maire Abe Beame qui explique l'état des finances de la ville au début de l'année 1977 (Neal Boenzi / The New York Times).

Les médias, à commencer par la presse tabloïd, jouent un rôle crucial dans cette réorientation idéologique. Les meurtres du tueur en série Son of Sam et les scènes d'émeutes lors du blackout en juillet sont largement médiatisées et engendrent un discours sur la défaillance et le déclin de la ville de New York¹²⁷. Ce discours médiatique qui joue sur la peur et l'insécurité participe en un sens à légitimer le programme néolibéral d'Ed Koch et contribue à son élection comme maire de New York¹²⁸. En 1977, le tueur en série David Berkowitz, surnommé Son of Sam, commet régulièrement des crimes depuis 1975, mais le nombre de ses meurtres s'accélère à partir de l'été 1976. Son mode opératoire devient en quelque sorte sa signature ; le meurtrier tue ses victimes, de jeunes femmes et des couples, à l'arme à feu. Ces crimes se produisent dans différents quartiers de la ville : Queens, le Bronx et Brooklyn. De plus en plus actif, il devient le centre de l'attention médiatique dès 1977, en particulier lorsqu'il commence à laisser des lettres sur les lieux de ses crimes. La fréquence des meurtres augmente pour culminer à l'été 1977, le tueur en série cristallisant toute l'attention de la ville de New York et en particulier de la police qui le recherche activement.

¹²⁷ Blackout, littéralement « obscurcissement » en français, est un terme anglais désignant plus globalement une coupure d'électricité de grande ampleur et à caractère exceptionnel.

¹²⁸ Les aspects médiatiques et leurs conséquences sont développés dans la seconde partie de ce mémoire, p. 80-95.

La très large couverture médiatique qu'en fait la presse, et en particulier les tabloïds, participe au climat ambiant de peur chez les habitants et accentue le sentiment d'insécurité durant l'été 1977.

Dans son film *Summer of Sam*, le cinéaste Spike Lee utilise ce personnage familier de l'imaginaire new-yorkais pour représenter l'humain sous une forme d'animal monstrueux. Cela apparaît dès l'une des premières scènes du film. Un plan travelling horizontal nous fait découvrir l'appartement du Son of Sam, où un couteau sur la table avec de la confiture rappelle l'aspect du sang. Des bruits de mouches se font entendre, renvoyant inconsciemment au cadavre et à la chair en décomposition, mais ce sont en particulier les aboiements d'un chien qui dominent la bande sonore. On aperçoit au fond de la pièce faiblement éclairée le personnage du Son of Sam (incarné par Michael Badalucco), presque nu, en sous-vêtement se roulant sur un matelas au sol et criant à répétition : « *Shut that dog up*¹²⁹ ». L'homme semble possédé, le travelling nous fait voir un mur qui coupe la pièce en deux parties. Un pentagramme sur le mur passe à l'image, comme un rappel clair de l'aspect malsain du lieu et du personnage. Le travelling fait ensuite à nouveau observer le Son of Sam. Il cogne ses mains sur le matelas et, continuant à crier, se tient la tête en se bouchant les oreilles à genoux. Cette séquence est une véritable mise en immersion dans ce qui semble être l'entrée d'un homme dans l'animalité. À quatre pattes, par terre, quasiment nu et criant, en plein délire, il semble se transformer en bête enragée.



Image 6. Le premier plan de l'appartement du tueur en série dans le film, qui laisse voir un poignard dans ce qui semble être de la confiture rappelant l'aspect du sang, dans une mise en scène entremêlant nourriture et violence (TC. 00:00:56). Image 7. Le tueur en série David Berkowitz surnommé le Son of Sam qui semble devenir fou en entendant les aboiements du chien (TC. 00:01:30).

¹²⁹ « Faites taire ce chien ».

Cette bestialité dans la représentation du personnage est appuyée par d'autres scènes, comme celle où sont lues les lettres écrites par le tueur en série. Dans la scène de la première lecture de lettres, le tueur se présente lui-même telle une bête assoiffée de sang : « *I am a monster. I'm a little brat. I am the Son of Sam. Sam loves to drink blood*¹³⁰ ». Suit un gros plan sur la bouche du Son of Sam qui dit : « "Go out and kill" Commands Father Sam », poursuivant avec une scène dans la rue où le tueur exécute deux jeunes femmes avec toujours en fond la voix off du tueur¹³¹, qui lit la lettre avec ces mots : « *Programmed to kill* », ainsi que la phrase « *I love to hunt*¹³² ». Cette folie monstrueuse et meurtrière est soulignée par un lexique violent et bestial. Le tueur parle de « chasses » et de « meurtres sanguinaires », à la manière d'un prédateur. Tout le long du film, les aboiements de chien font sombrer le Son of Sam dans la folie, jusqu'à cette scène où le personnage tue l'animal de compagnie de son voisin, un labrador noir¹³³. Le réalisme et l'imaginaire se confondent dans cette animalisation, à la manière de cette scène où l'on voit le tueur de nouveau en crise, le chien qu'il pensait avoir tué est maintenant devant lui dans son appartement¹³⁴. Dans sa folie, David Berkowitz interroge la bête en lui demandant ce qu'il attend de lui. Le chien se met tout d'un coup à parler et dit « *I want you to go out and kill* », répétant plusieurs fois « *kill*¹³⁵ ». Le tueur en série lui répond qu'il va faire ce qu'il lui demande, qu'il va tuer, que ce chien est son maître désormais. Le Son of Sam est ainsi représenté dans une animalisation totale, le personnage recevant ici les ordres du chien, donc un homme devenu animal qui obéit à une autre bête. Dans la réalité, David Berkowitz prétend aux policiers communiquer avec le chien de l'un de ses voisins, le labrador noir du Père Sam Carr¹³⁶. Quelques jours après ces révélations le journal tabloïd *Daily News* titre : « *A DOG TOLL HIM TO KILL*¹³⁷ ». Cette animalisation du Son of Sam en bête sauvage illustre un déclin total, tant physique que mental. Il s'ensauvage au point de parler avec un chien. À travers la représentation de ce personnage, c'est une ville de New York violente et en crise à la fin des années 1970 que questionne le cinéaste. Cela se traduit jusque dans le titre du film *Summer of Sam* en français « l'été de Sam » sous-entendu du « Son of Sam ».

¹³⁰ « Je suis un monstre. Je suis un petit morveux. Je suis le Fils de Sam. Sam aime boire du sang » (TC. 00:29:57).

¹³¹ Une voix off correspond à un voix extra diégétique soit une bande sonore autre que celle de l'action en cours à l'image, semblable à la voix d'un narrateur.

¹³² « "Sors et tue" Ordonne le Père Sam », « Programmé pour tuer », « J'adore chasser ».

¹³³ (TC. 01:06:44).

¹³⁴ (TC. 01:38:28).

¹³⁵ « Je veux que tu sortes tuer » ; « Tue » (TC. 01:38:32).

¹³⁶ J. MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, op. cit., p. 267.

¹³⁷ « Un chien lui a dit de tuer », *Ibid.*, p. 266.



Image 8. Le labrador noir du voisin qui aboie à l'extérieur de l'appartement du Son of Sam, alors que le tueur en série lit ces lettres morbides en voix off, la déformation verticale de l'image accentue l'aspect irréaliste de la scène (TC. 00:30:36). Image 9. Scène surréaliste où le chien ordonne à David Berkowitz de tuer (TC. 01:38:48).

Fort Apache: the Bronx : un quartier sauvage, entre bestialité et docilité

L'analyse par le motif de l'animalisation nous permet d'examiner les rapports sociaux dans les quartiers défavorisés de New York, comme celui du South Bronx au centre du film *Fort Apache: the Bronx* du cinéaste Daniel Petrie. La narration du long métrage s'axe autour d'un policier du Bronx (incarné par Paul Newman) et se déroule à la fin des années 1970. Le 41^e commissariat est à l'époque surnommé « Fort Apache¹³⁸ ». Cette histoire est partiellement inspirée de l'expérience de policiers ayant travaillé là-bas. Ce sont en particulier les vécus des officiers de police Thomas Mulhearn et Pete Tessitore qui constituent la base narrative de ce film, qui propose en quelque sorte une mise en scène de ces récits policiers entre réalisme et fiction¹³⁹. La production du film est controversée, car de nombreux habitants du Bronx critiquent ces représentations cinématographiques qui stigmatisent le quartier selon eux. Des groupes se constituent, dont le plus connu reste celui du *Committee Against Fort Apache*¹⁴⁰. Même si l'équipe du film se défend de tout stéréotype ou stigmatisation volontaire de la population du quartier dans le film, la pression de ces comités conduit la production à afficher le message d'avertissement suivant au début du film¹⁴¹ : « Le film que vous êtes sur le point de voir est une représentation de la vie de deux policiers travaillant dans un commissariat du South Bronx, à New York. Parce que l'histoire implique le travail de la police, elle ne traite pas des membres respectueux des lois de la communauté et ne dramatise pas non plus les efforts des individus et des groupes qui luttent pour transformer le Bronx¹⁴² »

Historiquement, la violence à New York dans les années 1970 est un phénomène d'ampleur. Pourtant, force est de constater qu'il affecte de manière inégale la ville. Les quartiers pauvres sont les plus touchés, et en particulier celui du South Bronx. Cette zone sud du Bronx est notoirement connue à l'époque pour sa misère endémique qui en fait l'un des lieux les plus dangereux et démunis de la ville. Le taux de chômage y est l'un des plus élevés de la métropole et on y retrouve un fort taux de criminalité. Dans l'environnement urbain, cette violence se reflète dans les apparences du quartier en proie par exemple à de nombreux incendies criminels, un phénomène en hausse durant les années 1970 et qui atteint son paroxysme à la fin de la décennie. En cause, un marché de l'immobilier en crise qui conduit des propriétaires peu scrupuleux à préférer brûler leurs immeubles pour toucher l'assurance

¹³⁸ Référence au film de cinéaste John Ford, *Fort Apache* (1948).

¹³⁹ P. PERETZ (dir.), *New York, op. cit.*, p. 562.

¹⁴⁰ « Comité contre Fort Apache »

¹⁴¹ P. PERETZ (dir.), *New York, op. cit.*, p. 563.

¹⁴² (TC. 00:00:15).

plutôt que vendre ou continuer à louer. Les incendies criminels se multiplient alors dans la ville et en particulier dans le quartier du South Bronx. Les propriétaires peu scrupuleux n'avertissant pas systématiquement les résidents, et certains incendies sont déclenchés alors que des habitants sont toujours présents dans le bâtiment.



Image 10. Photo d'un policier en 1981, devant le véritable commissariat du 41^e département de police. Situé à l'époque au 1086 Simpson Street dans le South Bronx et surnommé « Fort Apache » par les membres de la police locale (source : Bettman / Getty images).

Ce phénomène d'incendie criminel (*arson* en anglais) à grande échelle marque l'imaginaire des New-Yorkais, en particulier lors d'un match des Séries mondiales en 1977. Nous sommes dans le Yankee Stadium à l'ouest du Bronx et la partie de baseball est retransmise à la télévision. Le commentateur relève, durant le match, qu'apparemment plusieurs incendies se sont déclarés au même moment non loin de là dans le South Bronx. L'une des caméras depuis un hélicoptère capte alors les impressionnantes images du stade illuminé, avec en arrière-fond, la lueur vive localisée de l'incendie en cours. Le commentateur sportif Howard Cosell aurait alors dit cette phrase devenue célèbre : « *Well, ladies and gentlemen, the Bronx is burning*¹⁴³ ».

¹⁴³ « Eh bien, mesdames et messieurs, le Bronx brûle », J. MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, *op. cit.*, p. 330. Largement romancées, la prononciation et l'exactitude de cette phrase font encore débat aujourd'hui. Même si ce ne sont pas les termes prononcés par le commentateur ce soir-là, de fait cette iconique phrase est devenue dans l'imaginaire new-yorkais la tristement célèbre représentation du contexte difficile que traverse le quartier du South Bronx en 1977



Image 11. Photographie depuis un hélicoptère lors d'un match de baseball des Séries mondiales de 1977, le 12 octobre. En bas à gauche, le stade des Yankees de New York, et, en haut au centre, la lueur jaune d'un incendie dans le South Bronx. (source : <https://archive.org/details/howard-cosells-the-bronx-is-burning-comments>, TC. 00:00:43).

Au-delà des incendies criminels, c'est un climat de grande marginalité qui traverse le quartier à cette période. Ce climat est accentué par une violence à son paroxysme à la fin des années 1970, et dans laquelle le film *Fort Apache: the Bronx* inscrit sa narration et son contexte. De nombreux chercheurs ont étudié les liens entre criminalité, ethnicité et pauvreté. Leurs travaux nous renseignent en partie sur les causes et conséquences qui ont pu conduire à la situation critique du South Bronx où marginalité et criminalité sont exacerbées. La question des causes de la criminalité divise depuis longtemps les sciences sociales et nous manquons encore aujourd'hui d'explications systémiques sur les interactions entre les processus macro-économiques, les inégalités, la criminalité urbaine et l'ordre moral. Certaines pistes sont intéressantes, tels les travaux de Mercer Sullivan qui analysent le lien entre ethnies, infractions pénales et arrestations. Il relève qu'à Brooklyn, 84% des hommes arrêtés sont noirs ou latinos, ne composant pourtant que 48 % de la population. Aussi 60% des personnes arrêtés ont moins de 25 ans. Sullivan conclut que certains lieux sont plus propices à l'émergence de ces phénomènes, et analyse : « *The more a poor neighbourhood is surrendered by others special areas of poverty, the harder it is for this neighbourhood to lift itself out of poverty and its correlates, all the more true because special segregation is produced by global trends*¹⁴⁴ »

¹⁴⁴ « Plus un quartier pauvre est entouré par d'autres zones particulières de pauvreté, plus il est difficile pour ce quartier de se sortir de la pauvreté et de ses corrélations, c'est d'autant plus vrai, car une ségrégation particulière est produite par des tendances globales ». Sophie BODY-GENDROT, « New York : Law and Order », dans Antoine Capet, Philippe Romanski, Aïssatou Sy-Wonyu et al. *États de New York*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000, p. 63.

Observons que la marginalisation progressive du South Bronx est le résultat d'un ensemble de phénomènes sociaux qui ont chacun à leur manière participé à la détérioration de la situation du quartier, conduisant à un cas extrême de déclin urbain¹⁴⁵.

Le film *Fort Apache: the Bronx* prend le parti d'une approche tragicomique qui fait osciller l'action entre scènes d'une grande brutalité et instants humoristiques. Le résultat conduit à un film certes divertissant, mais qui, sur certains points, offre un regard détaché et léger face à la gravité du sujet et du contexte traités. C'est sans doute ce qui explique la violence des représentations qui sont faites des habitants du South Bronx, animalisées dans un environnement empreint de désolation. Cela se reflète à travers un certain nombre de scènes qui représentent le South Bronx sous les traits d'une jungle sauvage. Cet environnement, entre quartier abandonné et marginalité des populations, semble conduire une animalisation qui s'exprime par différents procédés qui déshumanisent les habitants. Cela se traduit dans le film dès la première scène¹⁴⁶. On observe qu'une jeune femme, Charlotte (incarnée par Pam Grier), s'approche d'une voiture de police à l'arrêt au bord de la route dans le quartier. En la voyant arriver, les policiers font de l'humour à propos de cette femme qui semble dans un état second et qui vient vers eux. L'un des policiers ouvre la vitre et il commence à discuter avec elle. S'en suivent quelques blagues où la femme semble feindre l'ivresse et leur dit de manière aguicheuse : « *I've got somethin' fine for New York's finest*¹⁴⁷ ». Les policiers rigolent puis Charlotte sort un revolver de son sac à main, tuant brusquement les deux officiers de police. Après les cris et le sang, la femme s'en va tranquillement. C'est alors que plusieurs hommes arrivent, sortant de différents recoins. Le groupe s'approche de la voiture de police. Ils ouvrent l'une des portes et dépouillent frénétiquement les deux corps sans vie des policiers. Cette scène illustre une attitude semblable à celle de charognards. La manière dont les hommes sont sortis de leurs cachettes comme d'une tanière, l'absence de paroles, le calme puis la férocité du dépouillement conduit à asseoir un sentiment d'animalisation.

¹⁴⁵ GLAZER Nathan, « The South-Bronx Story: An Extreme Case of Neighborhood Decline », *Policy Studies Journal*, n° 2, vol. 16, Winter 1987, p. 269-276.

¹⁴⁶ (TC. 00:02:08)

¹⁴⁷ « J'ai tout ce qu'il y a de plus super pour la crème de New York » (TC. 00:03:01).



Image 12, 13 et 14. Le groupe de jeunes qui s'approchent de la voiture de police et dépouillent les corps dans une mise en scène animalisante qui évoque un comportement de charognards (TC. 00:03:33, TC 00:03:35, et TC 00:03:56).

Au-delà du caractère violent et choquant de cette première séquence du film, c'est une représentation d'une animalisation du Bronx qui est immédiatement proposée dans cette scène. L'assurance avec laquelle cette jeune femme tue les deux policiers est l'incarnation de cette violence animale et insensible. Le sang-froid des meurtres qu'elle commet n'est pas étranger au serpent auquel elle fait elle-même allusion, comme dans cette autre scène où Charlotte danse devant un des dealers de drogues, José (incarné par Jaime Tirelli), sur une musique exotique aux accents envoûtants¹⁴⁸. Elle dit alors : « *The snake has a dance and the snake has a style, and the snake'll sneak up on you every time. The snake's a cold-blooded killer baby*¹⁴⁹ ». Cette représentation sauvage est accentuée par les motifs verts et jaunes de sa robe qui évoquent les couleurs de la jungle.

¹⁴⁸ (TC. 01:20:02).

¹⁴⁹ « Le serpent a une danse et le serpent a un style, et le serpent te surprend à chaque fois. Le serpent est un tueur à sang-froid » (TC. 01:20:14).



Image 15. Charlotte qui danse de manière sensuelle devant José, l'un des dealers de drogues du quartier (TC. 01:20:14).

À la fin de cette danse sensuelle, la jeune femme tente de tuer José avec une lame de rasoir cachée dans sa bouche. Elle ne parvient qu'à le blesser au visage et c'est finalement José qui tue Charlotte en la poignardant dans le ventre. Son corps est enroulé dans un tapis et, dans le dernier plan à la fin du film qui se termine sur un plan de vue de Charlotte Street, on comprend que le cadavre a été déposé dans un amas d'ordures près de cette rue-là — tout un symbole. Le personnage de Charlotte peut être compris comme une allégorie de la misère fascinante et dangereuse dans le film, à l'image de la misère du South Bronx, qui captive depuis l'extérieur par son déclin urbain apocalyptique, mais qui continue de l'intérieur à nuire aux habitants de la ville. Plus globalement, c'est pratiquement l'ensemble des habitants du South Bronx qui sont dépeints sous des traits d'animaux, parfois telles des bêtes dociles et obéissantes. À la manière de cette scène, lorsque Murphy et son collègue Corelli décident de faire une descente de police dans le quartier et de procéder à une arrestation de toutes les personnes dans la rue¹⁵⁰. C'est aussi avec une facilité déconcertante que les deux officiers en civil vont avec l'aide d'un simple mégaphone imposer à tous les habitants dans la rue de sortir de leur voiture et de les suivre en groupe vers un bus que Murphy réquisitionne là encore sur simple demande avec son badge de policier. Les personnes montent avec calme et ordre dans l'autobus que Corelli conduit lui-même jusqu'au poste. Cette scène insolite donne surtout à

¹⁵⁰ (TC. 00:59:12).

voir une population traitée et embarquée comme du simple bétail dans un camion. Murphy, à la manière d'un berger, semble diriger ce cheptel informe de personnes qui ne paraissent pas réagir. De même, la scène de retour au poste dans le bus illustre un mélange improbable d'habitants, certains tiennent des poules vivantes entre leurs mains, tandis qu'un autre fume le cigare, le tout dans une ambiance potache et folklorique à l'opposé de la modernité. Cette passivité fait ressortir l'aspect routinier, presque habituel de ce milieu où les arrestations sont monnaie courante et deviennent ici une sorte de jeu. Mais c'est aussi une mise en images déshumanisante des habitants du Bronx qui sont interpellés, dirigés et déplacés telles des bêtes dans un bétailière. Cette animalisation se poursuit au poste de police, où Murphy et son collègue dirigent le groupe à la manière d'un cheptel de moutons. Les personnes arrêtées sont menottées à la chaîne les unes aux autres, à la manière de prisonniers de guerre ou d'un troupeau de bêtes. Cet aspect surchargé à l'image donne au poste de police des accents de basse-cour, sentiment renforcé par les négligences à l'égard de ces habitants interpellés sans réel motif et traités comme des animaux qui se laissent balloter au bon vouloir des forces de l'ordre.

À l'opposé, la séquence qui suit dans le film montre d'autres habitants survoltés, marchant en groupe pour se rendre au poste de police afin de manifester pour la libération de leurs camarades¹⁵¹. À l'antipode de la précédente scène, c'est ici la représentation d'une foule déchainée dans un climat de violence exacerbée. Les manifestants en route sont suivis par des chiens errants, aussi des hommes ont des battes de baseball, d'autres descendent par les fenêtres, certains tapent dans les poubelles, ou jettent des objets. Le groupe semble surexcité, courant, sautant, criant sur fond de musique tribale et guerrière. Arrivé devant le 41^e commissariat, une simple barrière en bois bloque le cortège. Ensuite, la foule s'agite devant le poste de police¹⁵², des personnes jettent de la nourriture depuis les habitations aux alentours. C'est une véritable scène de siège sauvage qui est représentée.

¹⁵¹ (TC. 01:03:17).

¹⁵² Notons que les images extérieures du poste de police dans le film ne montrent pas l'authentique commissariat du 41^e département. C'est en réalité devant le poste de police du 42^e département que sont réalisées ces scènes, celui-ci se situe aussi dans le South Bronx plus à l'ouest dans le quartier.



Image 16, 17, 18 et 19. Mouvement de foule d'habitants du Bronx qui se dirigent vers le commissariat pour protester. L'aspect esthétique, entre cris, bâtons en bois, jets de débris et chiens errants, donne la représentation d'une population déshumanisée semblable à une meute d'animaux sauvages et enragés (TC. 01:01:46 - 01:03:32).

À l'intérieur du 41^e commissariat, les membres du *South Bronx Peoples Party* (Parti du peuple du South Bronx) qui viennent d'être arrêtés sont interrogés de manière musclée¹⁵³. L'un des suspects est en cage, d'autres sont violemment pris à partie, traités comme des bêtes. Cette mise en scène est renforcée par cet échange entre l'un des inspecteurs de police et son collègue qui entre dans la salle d'interrogatoire au même moment : « *They cooperating? Oh, they ain't even being sociable*¹⁵⁴ ». C'est une manière de souligner encore l'inadaptation sociale de ces derniers, reflet d'un quartier de New York ensauvagé, où s'opposent police et habitants dans des rapports sociaux animalisés. Dans les scènes suivantes, ce sont encore les mêmes images d'une violence frénétique que l'on peut observer. Dans un déchainement de fureur, la population hurle, jette de la nourriture, frappe dans un climat de chaos sauvage face à la police dans une rue annexe du quartier.

¹⁵³ « Le parti des habitants du South Bronx » est une organisation fictive dans le film, mais qui fait référence aux organisations de quartiers et autres comités locaux nombreux à New York.

¹⁵⁴ « Ils veulent coopérer ? Oh, ils ne sont même pas sociables » (TC. 01:03:42).



Image 22 et 23. Scène d'émeute, les cris et l'action frénétique ajoutent au sentiment de panique dont semble atteint le quartier du South Bronx (TC. 01:11:10 et TC. 01:10:23).

La vision des habitants que propose *Fort Apache: the Bronx* est celle d'une population animalisée, tantôt bêtes dociles et malléables, tantôt meutes sauvages et enragées. Dans les deux cas, nous observons que le film propose des représentations déshumanisantes. C'est aussi ce que le souligne à l'époque le Comité contre Fort Apache (CAFA) qui dénonce ces mises en scène animalisantes contribuant selon eux à justifier les négligences de la ville à l'égard du South Bronx¹⁵⁵. Ainsi, le motif de l'animalisation nous permet d'analyser comment ce discours d'un quartier sauvage proposé par le film participe à la stigmatisation des habitants déjà marginalisées du South Bronx.

¹⁵⁵ Lucy R. LIPPARD and Jerry KEARNS, « Cashing a Wolf Ticket (Activist Art and. Fort Apache: The Bronx) », dans *Artforum*, vol. 20, no. 2, 1981, p. 64-73.

Wall Street : une redoutable jungle de la finance en 1985

L'animalité est une manière d'analyser la critique sociale qu'énonce Oliver Stone dans le film *Wall Street*. Ce motif permet de questionner ce regard sur le néolibéralisme économique du milieu des années 1980 dans un monde de la bourse perçu comme sauvage et violent. Sorti au cinéma en 1987, ce film dépeint l'ascension d'un jeune courtier en bourse, Bud Fox (incarné par Charlie Sheen), dans le monde de la bourse new-yorkaise durant les années 1985. Le film est sorti le 11 décembre 1987, soit pratiquement deux mois après le krach boursier du 19 octobre à New York, surnommé le « *Black monday*¹⁵⁶ ». Le long métrage offre ainsi un regard sur cette course effrénée à la spéculation en partie responsable du krach de 1987, mais l'événement n'est pas directement évoqué dans le film, puisqu'ultérieur au récit et à la production de celui-ci. En effet, *Wall Street* était déjà en fin de production depuis le mois de juillet 1987, et Oliver Stone n'avait pas souhaité faire de modifications malgré le krach boursier¹⁵⁷. Le cinéaste qui souligne lui-même, que le film n'est pas tant sur cette crise d'octobre 1987 (qu'il ne pouvait pas prédire), mais bien plus sur l'année 1985 et le « *Bull Market*¹⁵⁸ » dont bénéficient les marchés financiers new-yorkais durant cette période très lucrative¹⁵⁹. Ce sont aussi les méthodes de certains financiers comme les « *insiders*¹⁶⁰ » que dénonce ouvertement le film¹⁶¹. Avec l'arrivée au pouvoir d'Ed Koch en 1977, la ville de New York entame un tournant vers le néolibéralisme économique. Dans le but de faire revenir les capitaux privés à New York, plusieurs mesures sont mises en application, par exemple une dérégulation progressive des marchés financiers et l'amorce d'une internationalisation de l'économie de la ville. C'est en particulier le quartier d'affaires de Wall Street qui profite de cet élan politique. Dès l'année 1981¹⁶², les comptes de la ville sont à nouveau à l'équilibre, ainsi le spectre de la crise financière des années 1975 qui avait conduit New York au bord de la banqueroute s'éloigne progressivement. À l'aune des résultats obtenus par cette drastique austérité budgétaire, l'Administration Koch décide de continuer sa politique néolibérale en accélérant les privatisations et la dérégulation de l'économie new-yorkaise.

¹⁵⁶ « Lundi noir ».

¹⁵⁷ Oliver Stone for « *Wall Street* » 1987 - Bobbie Wygant Archive, Youtube, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=yAZgdXa4Q7w&ab> (consulté le 9 septembre 2022).

¹⁵⁸ « Marché haussier » qui est caractérisé par une tendance structurelle à la hausse des cours boursiers sur une période allant de plusieurs semaines, mois, voire plusieurs années.

¹⁵⁹ Oliver Stone for « *Wall Street* » 1987 - Bobbie Wygant Archive, *op. cit.*

¹⁶⁰ « Délits d'initié ». Délit boursier que commet une personne qui vend ou achète des valeurs mobilières en se fondant sur des informations dont ne disposent pas les autres.

¹⁶¹ Oliver Stone for « *Wall Street* » 1987 - Bobbie Wygant Archive, *op. cit.*

¹⁶² Le budget de la ville dégage même à nouveau des surplus. C. POUZOULET, *New York, New York, op. cit.*, p. 126.

Symbole de ce nouvel âge d'or pour les marchés financiers à New York, l'année 1985 marque un record pour Wall Street avec des bénéfices en très forte hausse¹⁶³. Notons finalement que ce monde de la bourse n'est pas étranger au cinéaste, dont le père, Louis Stone, était lui-même courtier en bourse à Wall Street dans les années 1950¹⁶⁴. Le film lui est d'ailleurs dédié, comme nous pouvons l'observer au début du générique de fin.

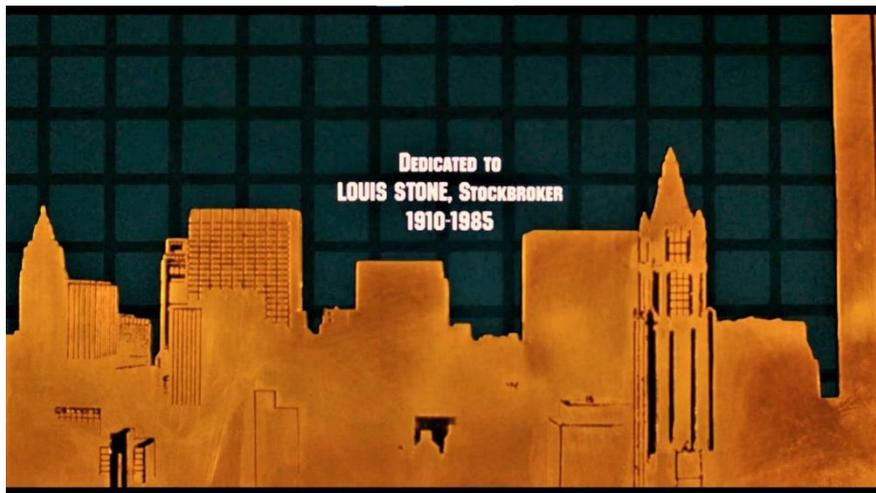


Image 24. Hommage au père du cinéaste Oliver Stone au début du générique de fin du film. On peut lire « Dédié à Louis Stone, Courtier en bourse, 1910-1985 ». Notons aussi l'image de fond qui représente une gravure dorée des tours du quartier d'affaires de Wall Street, une manière de souligner encore ce véritable âge d'or de la bourse à New York durant les années 1980 (TC. 02:01:06).

En premier lieu, ce sont les noms des personnages dans le film qui traduisent le plus explicitement cette animalisation de Wall Street dans le milieu des années 1980¹⁶⁵. Le personnage principal, le jeune courtier Bud Fox, a pour nom de famille « Fox » qui signifie renard en français. Cela peut souligner l'habileté du personnage à saisir les opportunités qui se présentent à lui, à la manière de l'expression « rusé comme un renard », mais aussi dans le contexte anglais où « renard » peut signifier quelqu'un d'intelligent et de rusé¹⁶⁶. L'autre personnage central du film est le puissant homme d'affaires Gordon Gekko (incarné par Michael Douglas), mentor de Bud Fox dans le milieu de la finance. Là encore, le nom de famille renseigne sur le protagoniste, en effet Gekko peut faire référence à une espèce de lézard. L'on peut interpréter cela telle une métaphore de la capacité d'adaptation et d'instinct

¹⁶³ Bill SING, 1985 - *A Year of Easy Money in Stock Market : Dow Surges to Its Best Annual Gain Since 1975*, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-01-02-fi-23654-story.html> (consulté le 25 janvier 2023).

¹⁶⁴ *Oliver Stone | The Making of Wall Street // Indie Film Hustle Talks*, Youtube, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=rVKrsY3ztjU> (consulté le 10 septembre 2022).

¹⁶⁵ *Oliver Stone for « Wall Street » 1987 - Bobbie Wygant Archive, op. cit.*

¹⁶⁶ *Fox*, <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/fox> (consulté le 15 février 2023).

animal du personnage à l'image d'un prédateur à sang-froid¹⁶⁷. Le contexte financier dit de « *bull market* » à Wall Street en 1985 est le facteur principal qui conduit à l'accélération des profits et des bénéfices dans le milieu de la finance. Le nom « *bull market* » signifie marché haussier en français, mais peut aussi se traduire littéralement de l'anglais comme « marché taureau » qui évoque l'aspect fonceur et optimiste d'un milieu boursier profitable, en opposition au terme « *bear market* » (dont la traduction est marché baissier en français, littéralement « marché ours ») qui signifie un contexte boursier en baisse et pessimiste. La première utilisation de ces termes animaliers pour symboliser les marchés financiers date de 1714¹⁶⁸. L'image du taureau est un symbole de la finance qui se retrouve aussi dans les représentations culturelles à l'image de l'œuvre d'art du sculpteur italo-américain Arturo Di Modica. À la suite du krach boursier du 19 octobre 1987, celui-ci décide d'installer en 1989 une sculpture en bronze représentant un taureau qui charge. Ce bronze d'environ trois tonnes et long de presque cinq mètres est initialement installé devant l'entrée de la bourse de New York (*New York Stock Exchange*) et sera ensuite déplacé dans le jardin public de Bowling Green plus au sud du NYSE. L'artiste a conçu l'œuvre comme un symbole de la puissance du peuple américain¹⁶⁹.



Image 25. Une du *New York Post* du 16 décembre 1989. Le journal titre humoristiquement à propos du déplacement de la sculpture : « Bah, farceur ! Les grincheux de la Bourse de New York ne supportent pas le taureau en cadeau de Noël ».

¹⁶⁷Roger EBERT, *Wall Street movie review & film summary (1987) | Roger Ebert*, <https://www.rogerebert.com/reviews/wall-street-1987>, (consulté le 23 janvier 2023).

¹⁶⁸ « SoHo Gift to Wall St.: A 3 1/2-Ton Bronze Bull », *The New York Times*, 16 décembre. 1989, p. 29 et 31.

¹⁶⁹ *Ibid.*

La vivacité et l'effervescence des bureaux dans lesquels travaille Bud Fox donnent à observer une ambiance frénétique entre chaos et rigueur économique. Cela se représente par de nombreuses scènes où l'on assiste à de véritables combats de basse-cour, les différents courtiers les uns contre les autres, entre téléphones et écrans d'ordinateur, bataillant pour revendre et acheter des actions. Cette atmosphère sauvage se retrouve dans les scènes au cœur de Wall Street, au sein même de la bourse de New York¹⁷⁰. Mais une séquence en particulier dans le film traduit cette frénésie¹⁷¹, lorsque l'homme d'affaires Gordon Gekko (aidé par les informations illégalement obtenues par Bud Fox) lance une opération financière visant la société Anacott Steel. La scène donne à voir l'agitation générale des marchés boursiers, entre appels téléphoniques, chiffres sur les écrans et cohue entre les courtiers : une impression renforcée par le découpage en case à l'image. Aussi, le choix du cinéaste de superposer à la bande audio, discussions entre les personnes, musique d'action et brouhaha ambiant, souligne cette atmosphère survoltée. Cet imaginaire collectif de courtiers déchainés criants et gesticulants à l'heure de pointe de la bourse illustre la frénésie quasiment bestiale d'un monde de la finance en proie à une animalisation des corps et des comportements. Ces années de forte croissance économique dans le milieu de la finance sont souvent désignées par l'appellation « *go-go economy*¹⁷² », reflétant encore le dynamisme effréné cette période.



Image 26. L'effervescence des bureaux de Wall Street (TC. 01:50:37). Image 27. Le hall de bourse de New York (TC. 00:40:55).

¹⁷⁰ La bourse de New York a autorisé le cinéaste à filmer plusieurs scènes lors du « *rush hour* » (heure de pointe) ce qui n'avait encore jamais été fait selon Oliver Stone. *Oliver Stone for « Wall Street » 1987 - Bobbie Wygant Archive, op. cit*

¹⁷¹ (TC. 00:43:11 - 00:44:04).

¹⁷² « *Economie go-go* », le terme « *go-go* » signifiant à la fois la rapidité et abondance. <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/go-go> (consulté le 21 juin 2023).



Image 28. Séquence frénétique à Wall Street représentant un marché financier déchainé (TC.00:43:48).

Encore, lorsque le jeune Bud Fox est invité dans un grand restaurant new-yorkais à dîner avec Gordon Gekko, le puissant homme d'affaires décide de commander un tartare de bœuf pour le jeune courtier en bourse. Mentionnons que le plat n'est pas au menu du restaurant, mais bien une demande spéciale. Gekko souhaite tester Bud Fox en lui confiant un chèque de 1 million de dollars que le jeune courtier doit réinvestir de manière discrète grâce à des montages financiers dans la société Blue Star, compagnie aérienne où travaille comme ouvrier le père de Bud Fox. Tout en ironisant sur l'aspect licite de la chose, Gordon Gekko finit la conversation en disant au jeune courtier : « *You heard me. I don't like losses, sport. Nothing ruins my day more than losses. You do good, you get perks, all kinds of perks [...] Enjoy the lunch*¹⁷³ ». Bud semble alors réaliser que l'opportunité qu'il a tant attendue est enfin là. Il sourit, alors que des rugissements similaires à un lion se font entendre dans la bande sonore. On lui sert alors un steak tartare, une grosse pièce de viande hachée, un véritable repas de carnivore, de prédateur. En un sens, Bud Fox se transforme symboliquement en lion à ce moment-ci. Gordon Gekko lui offre une opportunité d'être dans la cour « des grands ». Dans cette scène, le jeune courtier Bud Fox a littéralement faim de réussite, et à la manière de l'expression « se taille la part du lion ». Les rugissements de lion que nous avons évoqués plus tôt reviennent, eux, à plusieurs reprises dans le film, à la manière de cette scène où plus tôt dans l'histoire, lorsque Bud tente sa chance et rencontre Gordon Gekko pour la première fois¹⁷⁴. La pression monte alors qu'il attend d'être reçu par le célèbre homme d'affaires dans

¹⁷³ « Tu m'as bien entendu. Je n'aime pas les pertes, mon gars. Rien ne gâche plus ma journée que les pertes. Si tu fais du bien, tu reçois des bonus, toutes sortes de bonus [...] Profite du déjeuner ». (TC. 00:26:13).

¹⁷⁴ (TC. 00:15:05).

son bureau. La musique à suspense laisse entendre en fond sonore des rugissements ponctuels, comme si le lion en lui se réveillait progressivement pour passer à l'attaque dans cette rencontre tant attendue. Gekko décide finalement d'épauler Bud et de l'initier aux rouages de la bourse et à ses méthodes à la limite de la légalité.

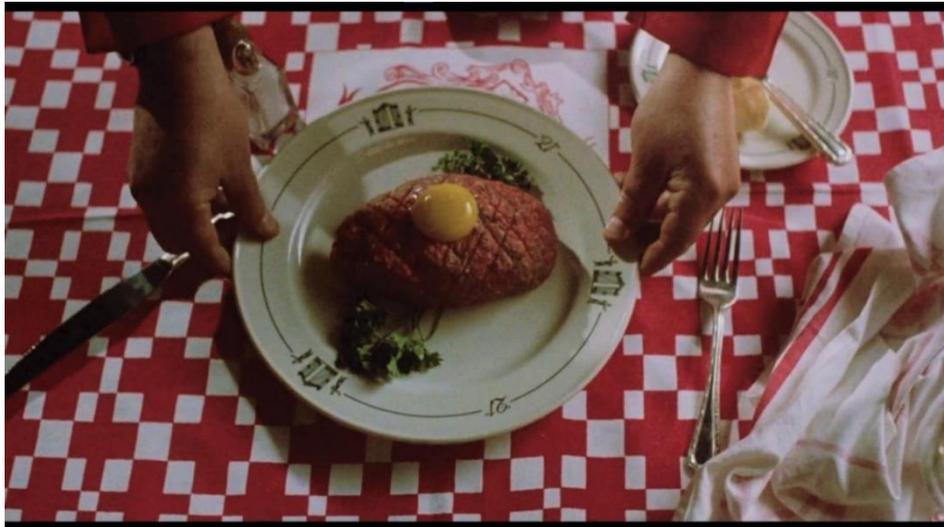


Image 29. Bud Fox se fait servir un steak tartare, symboliquement la part du lion (TC. 00:26:15).

Cette animalisation propose symboliquement une transformation du renard Bud Fox en un lion sans pitié qui monte dans la hiérarchie de ce monde animal de la finance. La représentation du lion dans le monde de la bourse peut aussi être observée dans la littérature de l'époque. On retient par exemple à cet égard le cas du célèbre roman de Tom Wolfe, *Le bûcher des vanités* paru en 1987, qui narre l'histoire d'un grand courtier de Wall Street¹⁷⁵. Le personnage principal, Sherman McCoy, est l'un des meilleurs hommes d'affaires de New York chez *Pierce & Pierce* et se réfère souvent à son père (lui aussi ancien célèbre courtier de la banque d'investissement *Dunning, Sponget & Leach*) en le nommant le « Lion ». À l'image d'un titre de noblesse pour son père John McCoy, grand patriarche respecté comme l'un des plus grands courtiers en bourse de son temps. C'est dans un esprit similaire que le jeune Bud Fox, courtier junior chez *Jackson Steinem & Co*, rêve de devenir l'un de ces lions de la finance à Wall Street. L'animalisation sous les traits d'un prédateur semble être indispensable dans un monde des affaires sauvage. Les « lions » en haut de leurs tours d'ivoire à la manière de Gordon Gekko ne semblent pas se mélanger à cette savane agitée des courtiers de Wall Street que nous observions plus tôt. Pourtant tout aussi enragés que leurs confrères d'en bas, ces lions de la finance ne chassent pas avec leurs congénères. A l'instar de Gordon Gekko,

¹⁷⁵ Tom Wolfe, *Le bûcher des vanités*, Librairie générale française, Paris, 1987.

l'appétit féroce de ces hommes d'affaires tout-puissants se matérialise au contraire par un certain sens du contrôle. Tel un animal à sang-froid, la représentation de ces hommes d'affaires traduit des prédateurs en apparence plus posés et assurés mais sans doute plus dangereux lorsqu'ils attaquent. C'est encore l'image que renvoie le personnage de Gekko qui, sur un ton passif-agressif, peut aussi bien se montrer amical que menaçant. Entre humour et insulte, les opérations financières menées par Gekko n'en sont pas moins expéditives, comme dans cette scène lorsqu'il décide de vendre toutes les actions d'une entreprise par une simple phrase au téléphone : « *If the guy owned a funeral parlour, no one dies! This turkey is brain-dead! OK. All right, Christmas is over, and business is business. You keep buying. Dilute the son of a bitch*¹⁷⁶! ».

Nous pouvons interpréter la proposition cinématographique du cinéaste Oliver Stone comme la vision d'une animalisation plus large des rapports sociaux dans la société. Cela est sous-entendu à plusieurs reprises dans le film avec, par exemple, Gekko qui dit au jeune Bud Fox : « *Ever wonder why fund managers can't beat the S&P 500? 'Cause they're sheep and the sheep get slaughtered [...] You need guys that are poor, smart, and hungry. And no feelings. [...] if you need a friend, get a dog. It's trench warfare out there pal*¹⁷⁷ ». C'est une mise en image du darwinisme social, d'une véritable loi de la jungle, dans un monde ordonné par le principe d'une sélection naturelle, tel que l'adage « tuer ou être tué »¹⁷⁸. L'imaginaire animal des moutons et du loup se retrouve aussi dans d'autres représentations du monde de la finance dans les années 1980, comme avec le roman autobiographique, *Le loup de Wall Street* par Jordan Belfort, ancien courtier en bourse qui fait fortune à Wall Street après la crise 1987¹⁷⁹. C'est aussi ce que traduit l'une des scènes finales du film *Wall Street*, lorsque Bud Fox et Gordon Gekko se confrontent dans Central Park, plus exactement sur la grande pelouse de *Sheep Meadow*¹⁸⁰. Dans ce rare lieu de nature au milieu de la ville, se déroule une séquence brutale, où les deux personnages sont telles deux bêtes en lutte. Gekko domine Bud,

¹⁷⁶ « Si le gars avait des pompes funèbres, personne ne mourrait ! Quel abruti fini ! Très bien. Noël, c'est fini. Les affaires sont les affaires. Continue d'acheter. Dilue-moi ce fils de pute ! ». (TC. 00:18:46)

¹⁷⁷ « Tu sais pourquoi tous les gérants de portefeuille se font tous balader par l'indice des valeurs ? C'est parce qu'ils sont des moutons et les moutons se font massacrer [...] Il me faut des gars qui sont fauchés, futés, affamés. Pas de sentiments [...] Et si tu veux un ami, achète un chien. C'est une guerre de tranchées mon pote » (TC. 00:32:33).

¹⁷⁸ L'expression « darwinisme social » désigne l'application de la théorie de la sélection naturelle, en principe réservée au monde animal, à la société humaine. *Darwinisme social (Néo-Darwinisme)*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/darwinisme-social-neo-darwinisme>, (consulté le 14 mars 2023).

¹⁷⁹ Jordan BELFORT, *The Wolf of Wall Street*, New York, Random House Publishing Group, 2007.

¹⁸⁰ Soulignons que le nom du lieu *Sheep Meadow*, signifie le pré des moutons en français. C'était historiquement un lieu de pâturage jusqu'au début du XX^e siècle. Tout un symbole pour cette altercation entre ces deux loups de la finance.

le frappant, le giflant et lui rappelant que c'est lui qui lui a tout donné : « [...] *this is how you pay back, you cockroach! I gave you Darien, I gave you your manhood. I gave you everything*¹⁸¹ ». La violence de la scène traduit la représentation d'un combat animal dans un monde qui semble régi par la loi du plus fort. Selon les termes de Gekko, Bud n'est plus perçu comme un noble lion, au contraire tel un cafard (coquerelle), vulgaire insecte nuisible. Ainsi, l'analyse du film *Wall Street* par le motif de l'animalité permet une réflexion sur les représentations d'un monde de la finance sauvage et brutal dans ses rapports sociaux. Cette étude soulève aussi des questionnements plus larges sur la société américaine et les mentalités durant les 1980 à New York dans ce qui est vu a posteriori comme l'âge d'or de Wall Street¹⁸².



Image 30, 31, 32, 33. Confrontation finale entre Gordon Gekko et Bud Fox dans un duel à l'apparence d'un combat pour le titre d'animal dominant. La scène se situe dans Central Park, lieu de nature en plein de cœur de New York (TC. 01:57:05 – TC. 01:58:20)

¹⁸¹ « Et c'est comme ça que tu me remercies, espèce de cafard ! Je t'ai donné Darien, je t'ai donné ta virilité. Je t'ai tout donné » (TC. 01:57:10).

¹⁸² Nous revenons plus en détail sur les mentalités durant années 1980 à Wall Street, dans la troisième partie de ce mémoire p. 146-154.



Image 34. Le plan large qui ouverture cette séquence d'affrontement nous permet d'observer la vaste pelouse de *Sheep Meadow*. Le contraste entre la verdure et les immeubles de Midtown renforce cette représentation de New York comme véritable jungle urbaine. À la manière de ces gratte ciels qui semblent être le prolongement des arbres de Central Park (TC. 01:56:23).

Do the Right Thing : une cohabitation furieuse entre les communautés

Do the Right Thing permet une réflexion sur les conflits communautaires et l'espace urbain de New York à la fin des années 1980. Dans ce film sorti au cinéma en 1989, le cinéaste Spike Lee propose de suivre le quotidien d'un quartier à Brooklyn durant une journée de l'été 1989. Le récit se centre autour d'un jeune livreur de pizza Mookie, incarné par Spike Lee. Entre humour et violence, la critique sociale du film offre un regard sur les relations interethniques dans ce quartier où s'exacerbent les tensions dans une nervosité latente. Le motif de l'animalité nous permet ainsi de questionner ces représentations de la territorialisation animale du quartier. Bedford-Stuyvesant, surnommé Bed-Stuy par ses habitants, se situe au centre de Brooklyn. Historiquement un quartier d'ouvriers euroaméricains début le début du XIX^e siècle, il se transforme progressivement par le déplacement de nombreuses familles afro-américaines en provenance d'Harlem attirées par la promesse de travail dans l'industrie navale durant le XX^e siècle. C'est la désindustrialisation et les phénomènes de suburbanisation qui achèvent de changer Bed-Stuy et sa population durant les années 1960-1970. Le ministère du Logement et du Développement urbain (*Department of Housing and Urban Development*) qualifie Bedford-Stuyvesant comme « *the heart of the largest ghetto in America*¹⁸³ ». C'est plus globalement un certain nombre de quartiers de New York : Harlem dans Manhattan, South Bronx dans le Bronx, Bed-Stuy et Bushwick dans Brooklyn qui, durant les années 1970, connaissent des phénomènes de marginalisation. L'année 1977 et le célèbre blackout du 13 juillet sont particulièrement révélateurs de ces difficultés¹⁸⁴. Cette coupure générale de courant, aussi appelée blackout, se produit durant la nuit du 13 juillet et donne lieu à de grandes scènes d'émeutes dans les quartiers populaires. Ce n'est pas un hasard si Broadway dans Brooklyn est l'endroit le plus touché par ces scènes de saccage et de vandalisme. Cette large avenue qui traverse le Brooklyn, forme la limite entre les quartiers de Bushwick et de Bed-Stuy.

¹⁸³ « Le cœur du plus grand ghetto d'Amérique ». J. Mahler, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, op. cit., p. 206.

¹⁸⁴ Le blackout et ses conséquences sociales et politiques sont développés de manière plus approfondie dans la seconde partie de ce mémoire p. 88-95.

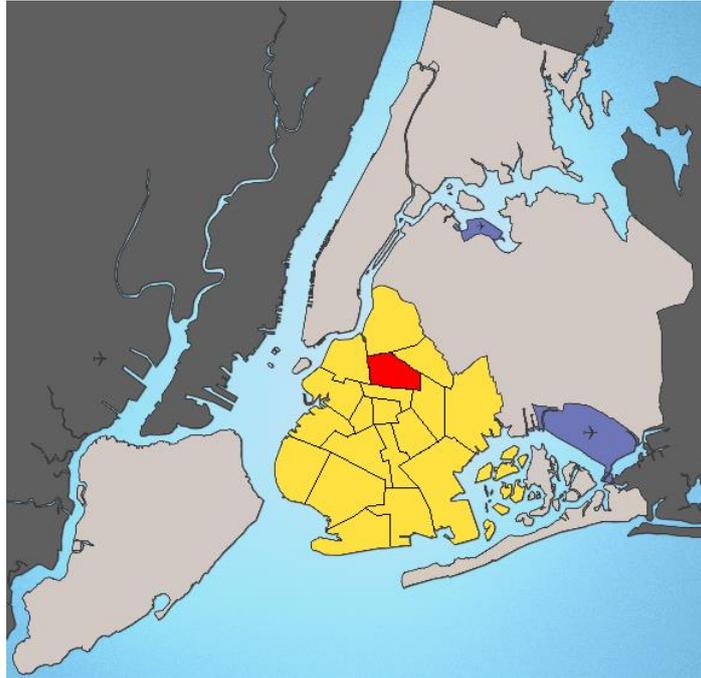


Image 35. Emplacement géographique de Bedford Stuyvesant à New York en rouge sur la carte, l'avenue Broadway délimite une diagonale au nord-est du quartier (source : Julius Schorzman / Wikimedia commons).

À la fin des années 1980, la reprise économique sous l'impulsion des politiques néolibérales du maire Ed Koch semble s'éloigner progressivement la ville de New York de cette image de « *Fear City* » des années 1970. Pourtant, même si le déclin urbain et la violence peuvent sembler moins apparents qu'au début des années 1980 (à la manière des représentations proposées dans le film *Fort Apache: the Bronx*), les tensions sociales et la marginalisation de certaines populations conduisent à un accroissement des conflits intercommunautaires. L'aspect ethnique est important en effet, et c'est par exemple la mise en place dans les années 1970 de la pratique du « *busing* » qui cristallise certains conflits. Dans le sillage de la déségrégation scolaire, le « *busing* » désigne la politique de transports scolaires consistant à déplacer des enfants des quartiers pauvres (généralement noirs) vers les établissements des classes moyennes des banlieues résidentielles (généralement blancs). Ces politiques de mixités ethniques et sociales conduisent à la résurgence de tensions. C'est par exemple le cas dans le quartier de Canarsie à Brooklyn, où les habitants majoritairement euro-américains s'opposent pour certains au « *busing* » d'enfants afro-américains issus du quartier voisin de Brownsville à majorités afro-américaine et portoricaine¹⁸⁵. Ces conflits ethniques sont encore mis en lumière avec la mort de Michael Griffith le 20 décembre 1986 à Howard Beach dans le Queens. Ce jeune Noir de 20 ans et ses amis sont violemment pris à partie un

¹⁸⁵ Nathan GLAZER, « The South-Bronx Story: An Extreme Case of Neighborhood Decline », *art. cit.*

soir devant une pizzeria par un groupe de jeunes Blancs du quartier. Ces derniers sont armés et s'attaquent aux groupes de jeunes Afro-Américains. Michael Griffith est tué, alors que ses amis réussissent à s'enfuir. Ce meurtre raciste choque les habitants de New York. De nombreuses manifestations sont organisées par les associations de soutien afro-américaines, tandis que le maire de la ville Ed Koch qualifie le crime de « lynchage ¹⁸⁶ ». Cet événement révèle les tensions raciales qui affectent certains quartiers de la ville. Ainsi, dans *Do the Right Thing*, les habitants du quartier en colère à la fin du film crient à répétition les mots « Howard Beach » lors des émeutes, tel un écho de la mort du jeune Michael Griffith en 1986 dont les répercussions sont encore sources de tensions sociales en 1989. Aussi la mort de l'un des personnages, Radio Raheem, peut être vue comme une référence directe à un autre décès causé, lui, par des violences policières : celui de Michael Stewart. Ce jeune Afro-Américain, arrêté par la police en 1983 dans le métro de New York alors qu'il était train de faire des graffitis, est étranglé durant son arrestation. Le cinéaste Spike Lee dédie justement son film *Do the Right Thing* à la famille de Michael Griffith et Michael Stewart, ainsi qu'à d'autres victimes de ces violences à New York : Eleanor Bumpers, Arthur Miller, Edmund Perry, Yvonne Smallwood¹⁸⁷.

L'espace urbain et les rapports sociaux dans la ville sont indissociables des tensions interethniques qui touchent New York. Ces questions-ci sont aussi au cœur de nombreux travaux universitaires comme ceux de Doreen Massey, qui écrit à ce sujet : « *Spatiality is always and everywhere full of power because it is constituted out of social relation. Identities and spatialities are established in and through relations of dominance and subordination*¹⁸⁸ » Ces rapports de domination et de conflit sont en effet inhérents à la ville de New York, et le film *Do the Right Thing* les traite sous différents aspects. Ainsi, le motif de l'animalisation nous offre à voir une forme de territorialisation dans les rapports sociaux. C'est ici l'image d'un quartier où chacun défend sa communauté, son espace à la manière d'une jungle où chaque espèce d'animaux protège son territoire. C'est ce que donne à interpréter la représentation des tensions avec les forces de l'ordre qu'illustre par exemple la scène que voici¹⁸⁹. Sur leurs chaises, un groupe d'habitants du quartier, tous les trois Afro-Américains,

¹⁸⁶ Leslie M. ALEXANDER, Walter C. RUCKER, *Encyclopedia of African American history*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2010, p.815.

¹⁸⁷ (TC. 01:53:44).

¹⁸⁸ « La spatialité est toujours et partout pleine de puissance parce qu'elle est constituée hors du rapport social. Identités et spatialités s'établissent dans et par des relations de domination et de subordination ». Massey cité dans S. BODY-GENDROT, « New York : Law and Order », dans A. Capet, P. Romanski, S.-W. Aïssatou, *États de New York : actes du colloque organisé à l'Université de Rouen, op. cit.*, p. 63.

¹⁸⁹ (TC. 00:38:04)

sont regardés avec insistance par deux policiers qui passent dans une voiture de police qui roule au pas. Sur fond d'une lente musique jazz, la tension est palpable, telles des bêtes rivales qui s'observent, l'un des policiers dit alors : « *What a waste*¹⁹⁰ », soulignant le mépris qu'il leur porte. Dans cette séquence, les individus semblent se jauger à distance dans une opposition froide à la manière d'animaux qui se toisent.



Image 36, 37, 38, 39, 40 et 41. Scène de confrontation visuelle entre un groupe d'habitants du quartier et une patrouille de police. L'intensité des regards sur fond d'une musique calme offre la représentation d'une tension latente dans un climat d'intimidation à la manière d'une savane proche de l'implosion (TC. 00:38:04 - 00:38:56).

¹⁹⁰ « Quel gâchis ».

Cette animalisation des rapports sociaux s'exprime par une forme de marquage de territoire entre les groupes d'habitants. Des scènes illustrent ces tensions palpables entre les différentes populations du quartier, en particulier entre les Afro-Américains majoritaires et les autres habitants issus de diverses communautés. C'est ce que représente cette séquence où le personnage de Buggin' Out est bousculé par un cycliste qui salit sa paire de chaussures, des Nike Air Jordan¹⁹¹. Après l'avoir interpellé, Buggin' Out réclame des excuses pour ce qu'il juge être un manque de respect. Poussé par d'autres membres du quartier qui s'attroupent autour de la scène, Buggin' Out commence à prendre à partie l'homme (nommé Clifford au générique de fin). Lui reprochant premièrement de vivre dans son quartier, un quartier qu'il estime afro-américain alors que cet homme ne l'est pas. Buggin' Out interprète la présence de Clifford comme le signe d'une gentrification en cours du quartier. Exaspéré, le cycliste rentre chez lui. C'est alors que Buggin' Out déclare en conclusion de son violent monologue : « *Why you don't go back to Massachusetts*¹⁹²? ». Il sous-entend ainsi que l'homme étant blanc ne peut être originaire du quartier. Pourtant Clifford répond tout simplement : « *I was born in Brooklyn*¹⁹³ », ce qui finit de déconcerter Buggin' Out et ses amis. Cette réponse inattendue appelle à la réflexion et peut être comprise comme une manière pour le cinéaste Spike Lee d'inviter à la remise en question des idées préconçues. L'utilisation de l'humour est une des composantes importantes de la critique sociale que propose le cinéaste dans *Do the Right Thing*. Dans cette même scène, Buggin' Out semble défendre son territoire. Le personnage dit entre autres : « *Who tell you to walk on my side of the block, who tell you to be in my neighbourhood*¹⁹⁴ ». Même si Clifford dit être propriétaire de cette maison, Buggin' Out renchérit en disant : « *Who tell you to buy a brownstone on my block in my neighborhood on my side of the street*¹⁹⁵? » Entouré de ses amis qui le poussent à l'énervement, le personnage semble se faire le représentant de la communauté noire face à ce qui est vu comme un défi ou du moins une intrusion sur son territoire. Hormis le caractère comique de ce qui cause l'altercation : une salissure sur une paire de chaussures, cet échange au ton passif-agressif traduit en sous-texte de nombreux enjeux qui traversent le quartier et, plus généralement, les communautés noires de Brooklyn, à la manière des enjeux de la gentrification effective dans

¹⁹¹ (TC. 00:34:44).

¹⁹² « Retourne dans le Massachusetts » L'État du Massachusetts fait partie de la région historique de la Nouvelle-Angleterre, historiquement lieu d'établissement des premiers Européens anglo-saxons. (TC. 00:36:20).

¹⁹³ « Je suis né à Brooklyn » (TC. 00:36:22).

¹⁹⁴ « Qui t'a dit de marcher dans ma rue, qui t'a dit de venir dans mon quartier » (TC. 00:35:22).

¹⁹⁵ « Qui t'a dit d'acheter une maison dans mon quartier dans ma rue » (TC. 00:35:28).

le quartier depuis la fin des années 1980¹⁹⁶. C'est encore ce que relèvent les travaux de Catherine Pouzoulet à ce sujet ce sont en effet les jeunes actifs des classes moyennes qui participent à transformer la composition de ces quartiers populaires¹⁹⁷. Spike Lee sous-entend justement cela en désignant le personnage de Clifford par le nom de « *Yuppie*¹⁹⁸ » dans le script du film¹⁹⁹, ce qui traduit la pensée de Buggin' Out et la peur à l'époque de certains habitants qui se sentent dépossédés de leur quartier. L'agressivité et l'opposition à ce qui est perçu comme une atteinte à l'intégrité du groupe témoignent de cette animalisation des rapports sociaux. Le nom de ce personnage pousse encore à une lecture d'une hystérisation croissante des relations entre les habitants, « Buggin' Out » pouvant être traduit par « péter les plombs » en français²⁰⁰.

Cette animalisation se mue en une fureur sauvage dans la scène suivante²⁰¹, dans laquelle, face à la caméra, différents personnages s'enchaînent, chacun incarnant une communauté : Afro-Américains, Italo-Américains, Portoricains, policier, Coréens. L'un après l'autre, chaque personnage insulte de manière brutale les membres d'une autre communauté en une séquence survoltée, chacun usant des principaux clichés et stéréotypes pour étayer ses propos. Cette frénésie de violence verbale est semblable à de véritables aboiements, révélant encore un peu plus les tensions communautaires qui traversent le quartier. Cet affrontement brutal pour le territoire du quartier se retrouve aussi dans le pouvoir financier. C'est ce que représente l'épicerie du quartier tenue par des Coréens, certains habitants afro-américains protestent contre ce monopole de personnes vues comme n'appartenant pas à la communauté. Ainsi l'un d'eux dit : « *Look at those Korean motherfuckers across the street [...] A motherfucking year off the motherfucking boat and they already got a business in our neighborhood, good business*²⁰² ». Un autre habitant soutient, lui, que cette injustice est probablement due au fait qu'ils soient Noirs. Mais le dernier des trois conteste cette rhétorique, protestant contre une posture qui consiste selon lui à toujours se plaindre et à ne rien faire : « *When you gonna get your own business? Yeah, just like I thought. You ain't going to do a goddam thing*²⁰³ ». Cette opposition sur l'attitude à adopter vis-à-vis des questions

¹⁹⁶ La gentrification est le processus par lequel un lieu, en particulier une partie d'une ville, passe d'un quartier pauvre à un quartier plus riche, où vivent des personnes d'une classe sociale supérieure.

¹⁹⁷ La question est étudiée dans plusieurs chapitres de son ouvrage, C. POUZOULET *New York, New York, op. cit.*

¹⁹⁸ « *Young Urban Professional* » soit l'équivalent des jeunes actifs issus des grands centres urbains.

¹⁹⁹ Le script du film : <https://assets.scriptslog.com/live/pdf/scripts/do-the-right-thing-1989.pdf>, p. 32.

²⁰⁰ Nous pouvons encore remarquer que le mot « *bug* » désigne aussi un petit insecte en anglais.

²⁰¹ (TC. 00:47:45).

²⁰² « Regardez ces salauds de Coréens de l'autre côté de la rue [...] Descendus du bateau il y a un an, et ils ont un commerce dans notre quartier. Un bon commerce » (TC. 00:39:30).

²⁰³ « Tu l'ouvres quand ton commerce toi ? C'est ce que je pensais. Tu ne vas rien faire du tout » (TC. 00:40:48).

liées au contrôle financier et à l'espace communautaire se retrouve dans les combats menés par certains activistes afro-américains tels que Sonny Carson qui luttent pour le boycott des épiceries coréennes dans les quartiers de Flatbush et Bed-Stuy à Brooklyn²⁰⁴. Ces événements sont une source d'inspiration pour les problématiques qu'évoque le film *Do the Right Thing*²⁰⁵.



Image 42, 43, 44, 45 et 46. Chaque personnage insulte l'autre dans un déchainement de propos aussi stigmatisant que cliché. Dans une fureur cathartique, tous semblent hostiles les uns envers les autres, chacun réagit à la violence par la violence dans une agressivité verbale épidermique (TC. 00:47:45 – 00:48:59).

²⁰⁴ « Opinion | Sonny Carson, Koreans and Racism », *The New York Times*, 8 mai 1990.

²⁰⁵ J. MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, op. cit., p. 233.

Ce contrôle du territoire est au centre de l'intrigue du film, se penchant sur les enjeux autour de la pizzeria de l'Italo-Américain Salvador. Ces tensions sociales trouvent leur paroxysme le soir même dans ladite pizzeria (la narration du film se déroule dans une même journée), alors que Buggin' Out et Radio Raheem viennent se confronter à Sal dans son restaurant²⁰⁶. La discussion vire à l'affrontement, le ton monte alors que l'enceinte de Radio Raheem diffuse de plus en plus fort la chanson de rap *Fight the Power* de Public Enemy²⁰⁷. Les insultes à connotation raciste fusent. Il est intéressant d'observer que Salvador utilise le terme de « *nigger*²⁰⁸ » comme injure contre les Afro-Américains. Buggin' Out, lui, utilise le mot « *guinea*²⁰⁹ » contre Sal et les Italo-américains, aussi un terme raciste. Initialement utilisé envers les populations noires, le mot « *guinea* » devient au XIX^e siècle stigmatisant pour les Italo-Américains réputés avoir la peau et les cheveux plus foncés que les autres descendants européens tels les Anglais ou les Allemands²¹⁰. En utilisant cette insulte, Buggin' Out place Sal et les Italo-Américains dans le même groupe que lui, les Afro-Américains victimes de racisme. Cela peut être vu comme une manière de remettre encore en question les frontières de ces deux communautés qui ont été toutes les deux victimes de stigmatisation raciste à des époques différentes. Historiquement, les immigrants du sud de l'Europe et, en particulier, les Italiens qui arrivent massivement aux États-Unis au début du XX^e siècle sont considérés comme inférieurs par les WASP²¹¹. Certains descendants d'Europe du Nord méprisent les Italiens du fait de leurs origines latines et leur religion catholique. Stigmatisés et marginalisés, les Italiens, tels les Irlandais et les Juifs avant eux, vont devoir attendre les années 1940 pour être considérés comme des Américains à part entière. Cette progression sociale est par exemple symbolisée par l'élection de Fiorello La Guardia en 1934, premier maire de la ville de New York d'origine italo-américaine. Les années 1940-1950 conduisent les Italo-Américains à intégrer progressivement le groupe dominant des « Blancs » aux États-Unis²¹², en opposition aux Afro-Américains qui, malgré leur nombre en nette augmentation à New York durant les années 1960, sont encore perçus comme une minorité stigmatisée et

²⁰⁶ (TC. 01:29:40).

²⁰⁷ Nous revenons plus en détail sur l'importance de la musique, et en particulier de cette chanson au sein du film, dans la troisième partie de ce mémoire p. 155-165.

²⁰⁸ « Nègre ».

²⁰⁹ « Guinée ». *Guinea* est une référence au continent africain, mais aussi à *Guinea Pig*, « cochon d'Inde » en français, par extension « cochon » pour un Italo-Américain.

²¹⁰ Brent STAPLES, « Opinion | How Italians Became 'White' », dans *The New York Times*, 12 oct. 2019. L'article se réfère aux recherches de certains universitaires comme Jennifer Guglielmo qui étudient cette intégration progressive des Italiens à la société américaine.

²¹¹ White Anglo-Saxon Protestant, désignant en français les protestants blancs anglo-saxons d'Amérique du Nord.

²¹² B. STAPLES, « Opinion | How Italians Became 'White' », *art. cit.*

marginalisée de faits. Le cinéaste Spike Lee donne à lire avec cette scène une réflexion sur l'idée d'une filiation entre les communautés afro-américaines et italo-américaines, en questionnant plus globalement ces notions d'appartenance ethnique. Le film interroge l'opposition entre ces communautés, qui sont pourtant liées par leur passé commun de groupes marginalisés. Nous pouvons aussi souligner que c'est Giancarlo Esposito qui incarne le virulent personnage de Buggin' Out dans *Do the Right Thing*. L'acteur possède des origines à la fois afro-américaines par sa mère et italiennes par son père. C'est là encore une manière pour le cinéaste de questionner la complexité des relations ethniques jusque dans la distribution du film²¹³.

Toujours dans cette même séquence, la fureur verbale entre les personnages se mue en une bagarre générale, attirant tous les membres du quartier. La police arrive et sépare les protagonistes. Alors que les policiers arrêtent Buggin' Out, un des agents étrangle Radio Raheem lors de l'arrestation, le corps inanimé de celui-ci est rapidement emporté par les forces de l'ordre qui repartent dans la précipitation, laissant les habitants dans l'incompréhension face à la mort du jeune homme. La colère monte, et c'est alors que Mookie décide de lancer une poubelle dans la vitrine de la Pizzeria. Saccagé puis enflammé, le restaurant est détruit dans un grand feu qui symbolise en un sens toute la rage et la violence accumulées durant cette longue journée caniculaire²¹⁴. La police et les pompiers interviennent massivement alors que les habitants du quartier scandent les mots : « Howard Beach » ainsi que le nom de Radio Raheem. Cette représentation virulente entre Italo-Américains et Afro-Américains dans le long métrage interroge les rapports communautaires à New York. Le difficile contexte social de l'époque est indissociable au film. En effet, la mort de Michael Griffith à Howard Beach, victime d'une agression raciste, est encore dans tous les esprits lors de la réalisation du film durant l'été 1988 comme nous avons pu le voir précédemment. La communauté italo-américaine et ses représentations sont pour Spike Lee un moyen dans *Do the Right Thing* de questionner les spectateurs. Au-delà des Italo-Américains eux-mêmes, c'est l'ensemble de la population américaine qu'il confronte au sujet de la perception de ces violences interethniques. C'est ainsi plus largement une réflexion sur le caractère arbitrairement insensé du racisme que propose le cinéaste dans sa critique sociale du New

²¹³ Jennifer GUGLIELMO, Salvatore SALERNO, *Are Italians white?: how race is made in America*, New York, Routledge, 2003, p. 243.

²¹⁴ En anglais, les journées caniculaires se disent « *dog days* » soit journée de chien en français. Comme un lien entre l'animal canin et les chaleurs harassantes de ces journées d'été qui épuise les corps et échauffe les esprits. Ce terme se trouve aussi dans le titre du célèbre film new-yorkais, *Dog Day Afternoon* (Un après-midi de chien) du cinéaste Sidney Lumet paru en 1975.

York des années 1980. En somme, le Spike Lee dépeint une ville aussi polarisée que violente. Cette étude par le motif de l'animalité permet une lecture de ces tensions sociales sous la représentation d'un quartier territorialisé, où chacun s'oppose à la manière d'une cohabitation féroce. Cette réflexion permet de questionner la représentation des rapports communautaires, avec ici l'exemple des enjeux spatiaux dans le New York de la fin des années 1980.



Image 47, 48, 49, 50, 51 et 52. Confrontation finale dans la Pizzeria de Salvador, dans un échange d'une extrême violent Buggin' Out et Radio Raheem s'opposent à Salvador dans une confrontation verbal puis physique, semblable à un combat de coqs (TC. 01:29:40 – 01:44:35).

En conclusion de cette partie, nous relevons comment l'analyse des critiques sociales par le motif de l'animalité nous a permis l'étude historique des représentations de New York au cinéma. Chacun des cinéastes de ce corpus dépeint une ville en crise et désenchantée. Ainsi, le choix du prisme de l'animalisation permet de montrer comment le cinéma représente des rapports sociaux violents dans le New York des années 1975 à 1989. Comme nous avons pu l'observer, l'utilisation de l'animalité dans la critique sociale traduit un New York où les relations interpersonnelles sont caractérisées essentiellement par la violence et les rapports de force. L'animalité interroge et participe à la représentation cinématographique de certains groupes et personnes : les habitants de Times Square et Harlem dans *Taxi Driver* ; David Berkowitz aussi dit le « Son of Sam » dans *Summer of Sam* ; les habitants du South Bronx dans *Fort Apache: the Bronx* ; les financiers de Wall Street dans *Wall Street* ; les différentes communautés de Bedford-Stuyvesant dans *Do the Right Thing*. Ainsi, c'est la représentation même d'une ville animalisée que propose chacun des films qui, à leurs manières, offrent la lecture d'un New York en crise, entre fureur et désenchantement. Ce motif de l'animalisation permet aussi une lecture unitaire entre ces différentes œuvres qui ne traitent pourtant pas de la même période, mais qui semblent se rejoindre dans leurs critiques sociales par ces représentations d'une animalisation de la ville et de ses habitants. Nous pourrions pourtant identifier deux périodes de représentation grâce à cette lecture de l'animalité.

Une première période, proche des années 1975 à 1980 est essentiellement représentée dans les films *Taxi Driver*, *Summer of Sam* et *Fort Apache: the Bronx*. Le motif de l'animalisation semble ici révéler un New York en crise, entre déclin et désenchantement, traduisant les différents enjeux que connaît la ville durant la seconde partie des années 1970. Au lendemain de la crise financière, les représentations donnent à voir un New York en perte de sens sombrant dans le chaos. La violence semble inhérente à ce monde, où les illustrations de comportements animalisés soulignent une dégradation tant morale qu'urbaine. À travers l'ensemble de la ville, dans les quartiers de Times Square, Harlem et le South Bronx, ces films mettent en scène une population perçue comme sauvage. Le cas particulier du tueur en série « Son of Sam » qui est représenté illustré en une bête monstrueuse et qui bascule dans la folie peut être compris comme une analogie de la ville de New York tout entière durant le caniculaire été 1977. Le tournant politique qu'entame la ville avec l'élection de Ed Koch marque en quelques sortes la fin progressive de cet imaginaire déclinant. La seconde période de 1985 à 1989 représentée dans les films *Wall Street* et *Do the Right Thing* donne en effet à voir une ville renaissante, traduisant, du moins en apparence, les

transformations du néolibéralisme mises en place depuis le début des années 1980. Que ce soit dans le nouvel âge d'or du centre financier de Wall Street ou l'aspect paisible d'un quartier de Brooklyn, la ville semble loin de l'imaginaire délétère de la précédente décennie. Pourtant le motif de l'animalité nous permet d'analyser et de comprendre que cette apparente amélioration n'est que superficielle. Dans les faits, les attitudes et les comportements dans la critique sociale montrent que loin d'être apaisée, la ville reste désenchantée et en proie à la violence. À la manière de lions en costume cravate ou d'animaux rivaux qui semblent cohabiter dans la même section d'un zoo, le New York de la seconde partie des années 1980 n'en reste donc pas moins brutal et sauvage dans la représentation des rapports sociaux. Qu'il s'agisse du désir d'une élévation sociale à tout prix par l'argent de Wall Street ou du sentiment de désappropriation du quartier défavorisé de Bed-Stuy, chacun des deux films montre la violence destructrice de conflits internes latents.

PARTIE II

DU DÉCLIN URBAIN À LA VITALITÉ DE LA VILLE,
NEW YORK ENTRE JUNGLE ET COLOSSES DE BÉTON

Dans cette partie, nous souhaitons étudier la manière dont les représentations urbaines de New York dans les films de notre corpus offrent une possibilité à nos cinéastes d'interroger les relations entre la ville et ses habitants. Notre réflexion est axée sur deux visions contrastées de New York que proposent les cinéastes de notre corpus, soit celle d'une ville en déclin urbain et celle d'une ville pleine de vitalité. La première période, de 1975 à 1981, se compose de représentations de la ville New York en état de déclin, traduisant une ville perçue comme un lieu conflictuel et délétère. Pourtant, les représentations proposées dans la période suivante, de 1982 à 1989, donnent à lire l'effervescence, le dynamisme et la vitalité urbaine de New York. Ainsi, pour chacun des cinéastes, la ville devient un moyen de questionner les rapports sociaux entre les habitants de New York, ces rapports s'incarnant dans une représentation de la ville tantôt déclinante et désenchantée ou vitalisée et dynamique.

Taxi Driver : déclin urbain dans le New York délétère de 1975

À travers le film *Taxi Driver*, le cinéaste Martin Scorsese propose un regard sur le déclin urbain de la ville de New York dans les années 1970. Cette idée d'une ville en décrépitude est renforcée par certains événements à l'époque. L'un des plus marquants est l'effondrement de l'autoroute West Side Highway à Manhattan en 1973 sous le poids d'un camion. Cet incident est comme un révélateur symptomatique d'une ville qui s'écroule sur elle-même et ne peut plus assumer ses dépenses. Dans la mémoire des New-Yorkais, cet épisode est certes caractéristique de négligences dans l'entretien des infrastructures de la métropole, mais c'est surtout un fort symbole qui accentue le sentiment d'un New York en déclin dans l'imaginaire des habitants. Pour certains, cet effondrement est un signe avant-gardiste du désastre et de la crise qui affectent la ville quelques années après, dont la crise fiscale de 1975²¹⁵. À la manière d'un rappel, on peut remarquer que cette même West Side Highway est justement visible dans *Taxi Driver*. Nous l'apercevons au fond de la 57^e rue Ouest dans cette scène au début du long métrage²¹⁶. En 1977, elle n'est plus utilisée, mais il faut attendre les années 1990 pour qu'elle soit détruite. Aujourd'hui, seule une partie entre de la 59^e rue Ouest à la 79^e rue Ouest-Est encore visible.

²¹⁵ George J. LANKEVICH, *New York City, op. cit.*, p. 214.

²¹⁶ (TC. 00:04:40).



Image 53. Photographie de l'effondrement d'une partie de la West Side Highway en décembre 1973 (source : Harry Hambourg / New York Daily News Archive / Getty Images).



Image 54. Travis quitte la compagnie de taxi le matin après son service de nuit. Derrière lui, l'ancienne autoroute hors d'usage au niveau de la 57^e rue (TC. 00:04:48).

Pourtant, cette idée d'une ville qui connaît un déclin généralisé et dont l'avenir est incertain se retrouve déjà dans l'état d'esprit de la fin des années 1960. C'est l'un des proches conseillers du maire John Lindsay (1966-1973) qui a ces mots en 1968 : « *The city has begun to die*²¹⁷ », à propos de la question d'un journaliste de l'*U.S. News & World Report* qui en

²¹⁷ « La ville a commencé à mourir », G. J. LANKEVICH, *New York City, op. cit.*, p. 205.

1966 interrogeait le fraîchement élu maire John Lindsay en ces termes : « *Does New York city have a future*²¹⁸? » On retrouve aussi cette idée en couverture du magazine *Fortune* dès 1964 avec ce titre : « *New York A City Destroying Itself*²¹⁹ », accompagné d'une illustration de l'artiste polonais Feliks Topolski, son dessin représente Times Square dans une ébullition frénétique et chaotique rappelant ainsi les vellétés autodestructrices de la ville.

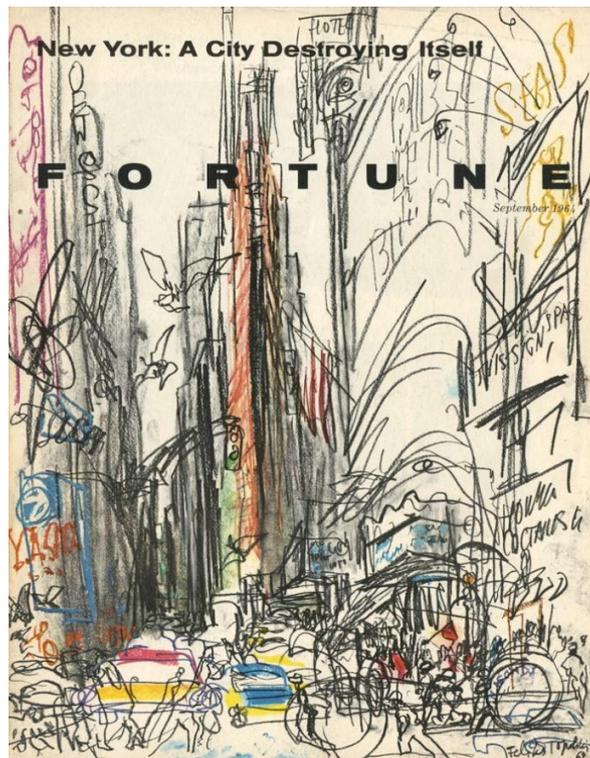


Image 55. La couverture du magazine *Fortune* de septembre 1964, New York.

Cette impression d'autodestruction évoque celle qui affecte progressivement le personnage de Travis dans *Taxi Driver* et qui, plus globalement, semble toucher la ville de New York en 1975 dans le film. Cet imaginaire d'une ville mourante et en déclin se développe dans le New York des années 1970, c'est ce que montrent les photographies d'époque que capture le photographe du journal *Daily News* Bobbé Leland. La similarité de l'univers déployé par Martin Scorsese et les clichés photographiques de Leland offrent à interpréter *Taxi Driver* comme une représentation cinématographique de ce New York en déclin. D'ailleurs, à la manière du personnage principal du film, certains des clichés de Bobbé Leland ont été en voiture, le photographe ayant lui-même obtenu une licence de taxi afin de pouvoir s'approcher au plus près des habitants de la ville.

²¹⁸ « Est-ce que la ville de New York a un avenir ? ». *Id.*

²¹⁹ « New York, une ville qui s'autodétruit ».



Image 56 et 57. Les rues de New York de nuit scrutées depuis l'intérieur du taxi de Travis (TC. 00:06:07 et TC. 00:31:54).



Image 58. Prostituées photographiées dans les rues New York en 1974. Image 59. Sans-abris dans la rue Bowery au sud de Manhattan en 1974 (sources : Leland Bobbé / Museum of the City of New York).

La vision d'une ville conçue comme un territoire sauvage se traduit aussi dans d'autres scènes de *Taxi Driver*, lorsque le taxi de Travis est pris pour cible par un groupe de jeunes qui lui tombe dessus. Spontanément, les jeunes garçons lui jettent des œufs, des cannettes et des pierres dont l'une brise la vitre arrière de son taxi. Les cris rappellent ceux d'une réaction épidermique, dans une violence teintée d'un esprit rigolard. L'un des enfants dits lors de l'altercation : « *Get your ass out here*²²⁰ » Cette attaque, a priori sans conséquence, laisse penser que Travis avait pénétré leur territoire. Travis, lui, reste calme et accélère simplement. Ici encore l'anecdotique et le commun de la scène laissent penser à une forme de violence inhérente à la normalité de la ville de New York.

²²⁰ « Fous le camp d'ici » (TC. 00:32:12).



Image 60 et 61. Groupe de jeunes garçons surgissant sur le taxi de Travis pour l'assaillir de jets d'œufs, de cannette et d'autres débris. L'aspect soudain et anodin rappelle que Travis roule dans des lieux où il ne semble pas le bienvenu. Ce lieu hostile représente l'image d'un New York où chacun défend son espace à manière d'un territoire à protéger (TC. 00:32:11 - 00:32:29).

Travis se rend partout, même dans les quartiers de New York où il ne semble pas le bienvenu. Comme il le dit lui-même : « *I go all over. I take people to the Bronx, Brooklyn. I take them to Harlem. I don't care. Don't make any difference to me. It does to some. Someone won't even take spooks*²²¹ » Le cinéaste propose l'image d'un New York territorialisé, qui questionne les représentations d'une ville entrecoupée de frontières invisibles séparant les personnes et les groupes sociaux, créant de la marginalisation et accentuant la violence. C'est ce que souligne la chercheuse Sophie Body Gendrot, la configuration urbaine New York exacerbe cette division à cause d'une grande proximité géographique des très hauts revenus et des très bas revenus dans la ville. Elle rappelle que : « *The income gradient from the Upper East Side of Manhattan around 80-89th Street to East Harlem 96th Street must be one of the steepest and largest anywhere in the world*²²² » La ville de New York se trouve dans une situation économique très difficile à cette époque. Les problèmes financiers ont conduit à la mise en place d'organismes de gestion des finances²²³. Malgré cela, la ville se retrouve dans une situation proche du défaut de paiement en octobre 1975, littéralement au bord de la banqueroute. Le maire de la ville, Abe Beame, demande donc de toute urgence l'aide de l'administration fédérale des États-Unis pour sauver la ville de New York. Mais le président

²²¹ « Je vais partout. J'emmène les gens au Bronx, à Brooklyn. Je les emmène à Harlem. Je m'en fous. Pour moi, c'est pareil. Pas pour d'autres. Certains refusent d'emmener des Noirs » (TC. 00:06:31). Le mot « *Spooks* » qui signifie littéralement fantôme en français, est un terme injurieux pour définir une personne de couleur dans l'argot américain de la seconde moitié du XX^e siècle. <https://greensdictofslang.com/entry/a23ap7q>, (consulté le 15 mars 2023).

²²² « La différence de revenu entre l'Upper East Side autour de la 80-89^e rue et le East Harlem vers la 96^e rue doit être l'une des plus grandes et des plus importantes au monde [dans les années 1970-1980]. », S. BODY-GENDROT, « New York : Law and Order », dans A. CAPET, et al., *États de New York, op. cit.*, p. 64.

²²³ Comme mentionné dans l'introduction et la première partie de ce mémoire, p. 17-19 et 30-32.

Gerald Ford (1974-1977) refuse de venir en aide à la municipalité. Le *Daily News* titre à la une cette phrase restée célèbre « *Ford to the city : Drop to dead* ²²⁴ ». C'est au prix de restrictions drastiques que l'État fédéral accepte finalement d'aider la ville de New York. Mais si la banqueroute est évitée, les conséquences de la crise sont déjà là. La criminalité en constante augmentation, alors que la population de la ville diminue²²⁵. Le modèle socio-économique new-yorkais se retrouve mis à mal. L'idée d'un déclin de la ville, va notamment se traduire dans les représentations de l'environnement urbain. Avec des services publics réduits, ce n'est pas moins de 25 000 employés municipaux qui sont licenciés dans les trois années suivant la crise financière (sans compter les non renouvellements des départs en retraite), soit près du quart des fonctionnaires de la ville supprimés en 1980²²⁶. Ces politiques municipales au rabais, les rues et, plus généralement, la ville est le reflet de cette décrépitude.

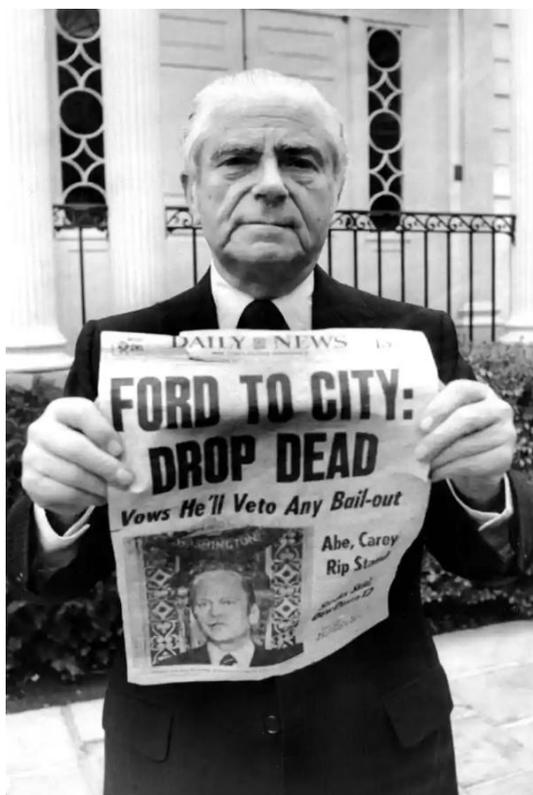


Image 62. Le maire de New York Abe Beame tenant la une du journal *Daily News* du 30 octobre 1975 (source : New York Daily News Archive / Getty Images).

²²⁴ « Ford à la ville : Va crever ».

²²⁵ La criminalité augmente à New York durant les années 1970, passant de 108,491 délits signalés en 1960, jusqu'au niveau record de 637,451 délits signalés en 1981. John H. MOLLENKOPF, Manuel CASTELLS, *Dual City: Restructuring New York*, New York, Russell Sage Foundation, 1991, p. 226. La population de la ville baisse au contraire à cette période, passant de 7 782 000 habitants en 1960 à 7 072 000 en 1980. C. POUZOULET *New York, New York, op. cit.*, p. 101.

²²⁶ C. POUZOULET, « De l'incidence de la "financiarisation" sur les rapports sociaux », *art. cit.*

Ainsi, le cinéaste Martin Scorsese offre dans *Taxi Driver* un regard particulier sur ce lendemain de crise à New York, à travers l'histoire de la solitude autodestructrice d'un homme traumatisé et incompris. En choisissant comme toile de fond de ce récit les rues de Manhattan en 1976, Scorsese crée un lien entre la déchéance humaine que vit Travis et le déclin de sa ville. Cette vision d'une ville sous les traits d'une jungle urbaine reflète cet état d'esprit de certains New-Yorkais qui voient dans ce déclin progressif l'illustration d'un discours délétère porté par une partie des médias.

Summer of Sam : une ville sous influence de la presse tabloïd durant l'été 1977

À l'image de la une du *Daily News* du 30 octobre 1975 passée à la postérité, nous observons que les journaux ont toujours joué un rôle important dans la société new-yorkaise et plus généralement aux États-Unis depuis leur généralisation au XIX^e siècle. En effet, ces organes de presse participent au débat public et influencent plus globalement la politique locale et nationale. Mais depuis la naissance de cette presse, il y a toujours eu cette zone grise, entre informations et fausses nouvelles. Les tabloïds sont à l'avant-garde de ce phénomène, hérité en partie des journaux jaunes du XIX^e siècle, couramment appelés « canards²²⁷ ». Initialement au format d'impression de plus petite taille, le tabloïd est venu avec le temps à désigner plus généralement les journaux sensationnalistes²²⁸. Cette approche racoleuse et sensationnaliste de l'information oblige plus naturellement les tabloïds à suivre les mentalités changeantes de la société. C'est le cas, par exemple, de certains journaux new-yorkais tel le *New York Post* initialement de tendance libérale. Mais les difficultés rencontrées par la ville durant les années 1960 sous l'administration du maire démocrate John V. Lindsay contribuent à la perte de foi d'une partie des New-Yorkais envers les politiques progressistes et libérales²²⁹. Ainsi, le tournant vers le conservatisme d'une partie de la classe moyenne est accompagné par une partie de la presse new-yorkaise²³⁰. C'est en particulier l'homme d'affaires Rupert Murdoch qui participe le plus ouvertement à cette transformation de la presse new-yorkaise. En effet, Murdoch, déjà détenteur au Royaume-Uni de plusieurs journaux à scandales comme *The Sun*, prend le contrôle de trois des principaux grands journaux de New York à la fin des années 1970. Le tournant le plus marquant a lieu avec le rachat du *New York Post* pour 31 millions de dollars au début de cette année 1977. Tout en suivant le changement de mentalité politique de son époque, Rupert Murdoch transforme la ligne éditoriale du *Post* vers une idéologie beaucoup plus conservatrice²³¹. Une transition idéologique qui s'effectue implicitement dans la gestion sensationnaliste de l'information et s'accroît encore durant l'été 1977 où le journal tabloïd contribue au sentiment d'insécurité et, de fait, à la paranoïa ambiante. Ainsi, l'implicite devient explicite lorsque, fin août, le *New York Post* annonce publiquement soutenir la candidature de Ed Koch à la mairie de New York²³². Dans ce cas, il devient légitime de se demander si le soutien idéologique du tabloïd

²²⁷ À cause de leur couleur jaune, car fabriqués avec du papier de qualité médiocre qui a tendance à jaunir.

²²⁸ J. MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, op. cit., p. 40.

²²⁹ *Ibid.* p. 41.

²³⁰ *Id.*

²³¹ Des classes moyennes qui se détournent de l'idéologie libérale pour aller vers le conservatisme.

²³² J. MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, op. cit., p. 276.

porté aux idées néolibérales du candidat n'avait pas déjà commencé depuis des mois. Il reste indéniable que la gestion sensationnaliste de l'information par les journaux tabloïds et leurs conséquences sur les New-Yorkais ont participé à légitimer le discours conservateur d'Ed Koch et contribué à son ascension à la mairie de la ville.

Avec le film *Summer of Sam* sorti au cinéma en 1999, Spike Lee propose une fiction qui s'inspire des événements de cet été 1977. C'est donc avec un certain regard rétrospectif que le cinéaste interroge cette période devenue mythique dans l'imaginaire new-yorkais, époque qu'il a lui-même vécue lors de sa jeunesse à Brooklyn²³³. Le film se construit ainsi à la manière d'une montée en puissance au fil de l'été 1977. À l'image de la température qui augmente, la narration donne à voir le basculement dans la paranoïa et la frénésie des personnages. Cette poussée d'hystérisation et ses conséquences accablent la communauté italo-américaine d'un quartier de l'East Bronx, plus précisément les habitants de Layton Avenue. Ce choix de lieu n'est pas le fruit du hasard, car il est à la fois l'un des quartiers où sévit le tueur en série Son of Sam, mais c'est aussi non loin de là, dans le South Bronx, que certaines violences urbaines liées au blackout du 13 juillet se manifestent. Ainsi, cette communauté italo-américaine de l'East Bronx est malgré elle au carrefour des événements de l'été 1977 et de leurs répercussions sur l'ensemble de la ville de New York. C'est aussi cette implication des journaux tabloïds dans l'hystérisation des habitants et l'exacerbation des tensions sociales que questionne en sous-texte Spike Lee dans le film *Summer of Sam*. En effet, la gestion sensationnaliste de l'information par la presse tabloïd conduit à déchaîner une partie de la population en alimentant encore un contexte social déjà très tendu, comme nous avons pu le voir précédemment avec le film *Taxi Driver* et les difficultés de la ville de New York dans les années post-crise fiscale de 1975. En exacerbant entre autres le sentiment d'insécurité, ces journaux renforcent la paranoïa parmi certains habitants²³⁴. Une partie des New-Yorkais cèdent à l'alternative conservatrice qu'incarne le candidat Ed Koch et son programme aux accents sécuritaires et néo-libéraux, appuyé par le discours alarmiste et sensationnaliste de cette presse tabloïd durant l'été 1977. Le cinéaste Spike Lee pousse à son paroxysme cette réflexion sur la puissance d'influence de ces médias en allant jusqu'à proposer dans l'esthétisme du film *Summer of Sam* une vision de la ville que l'on peut qualifier de « tabloïdesque », avec des visuels violents, un univers qui semble jouer entre

²³³ Manufacturing Intellect, *Spike Lee's interview on « Summer of Sam » (1999)*, YouTube, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=1rTgzjmSyXM&ab_channel=ManufacturingIntellect (consulté le 7 avril 2022).

²³⁴ J. MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, op. cit., p. 268.

stéréotypes et factuels, qui détournent et questionnent les codes et clichés. Cette réalisation se veut donc divertissante et caricaturale, volontairement racoleuse et tape à l'œil, à l'image de la une d'un journal tabloïd. Questionnant mythe et réalité, le film verse parfois dans le genre fantastique, à l'image des scènes impliquant *Son of Sam*²³⁵, ou encore dans le montage du film²³⁶. Ce choix esthétique permet d'interroger à la fois le rapport au réel qu'établissent ces tabloïds avec leur gestion de l'information, mais aussi les répercussions de l'hystérisation créée par ces derniers chez les habitants de la ville. Le cinéaste questionne ainsi implicitement la responsabilité des médias dans la montée des idées conservatrices et leurs conséquences politiques lors de cette période électorale en 1977.



Image 63. L'affiche officielle du film *Summer of Sam* constituée comme un assemblage de diverses une de tabloïds new-yorkais de 1977.

²³⁵ Comme mentionné dans la première partie de ce mémoire, p. 37-41.

²³⁶ Todd MCGOWAN, *Spike Lee*, University of Illinois Press, Urbana, 2014, p. 48.

Cette construction d'un long métrage tabloïdesque se matérialise graphiquement jusque sur l'affiche officielle du film. Le titre du film *Summer of Sam* est écrit en lettres de sang. Le numéro .44 apparait dans le O, en référence à l'autre surnom donné par les journaux à David Berkowitz : « Le tueur au calibre .44 ». De plus, le sigle SOS peut être lu comme Son of Sam ou *Summer of Sam*, le titre du film, mais c'est aussi un appel à l'aide – SOS –, qui peut être celui d'une ville, de ses habitants en détresse tout au long de l'été 1977. Le tout apparait sur le fond de différentes unes de tabloïds de cette époque, dont les deux principaux sont le *Daily News* et le *New York Post*. Le film se raconte déjà par ces « *headlines*²³⁷ » sensationnalistes, telle une chronique médiatique évoquant tour à tour l'affaire du tueur en série Son of Sam ; le climat caniculaire qui étouffe la ville, le blackout de la mi-juillet, le base-ball des Yankees de New York avec sa vedette Reggie Jackson ou encore des événements nationaux, telle la mort d'Elvis Presley.

Cette vision tabloïdesque s'incarne dès la séquence d'ouverture du film, en 1999, lorsque le spectateur est accueilli à Times Square au cœur de Manhattan, par le célèbre journaliste new-yorkais Jimmy Breslin, connu entre autres, pour avoir été celui avec qui communiquait le Son of Sam en 1977²³⁸. Ce n'est donc pas un hasard si le film est introduit par l'un des réels protagonistes de l'été 1977. Aussi le journaliste exprime d'emblée le regard rétrospectif que propose le film par rapport à cette histoire new-yorkaise. Jimmy Breslin présente ce qui s'annonce comme une véritable immersion : « *This film is about a different time, a different place. The good old days, the hot, blistering summer of 1977. There are eight million stories in the Naked City and this was one of them*²³⁹ ». Le qualificatif « *good old days* » traduit encore l'aspect nostalgique et quasiment mythique de cette époque. La réalité historique se mêle donc à l'affect émotif, dans un récit qui se présente lui-même à la manière d'un regard rétrospectif sur une période perçue comme révolue. C'est aussi naturellement, le même Jimmy Breslin qui conclut le film, il apparait directement au bout de Layton Avenue dans l'East Bronx²⁴⁰, avec en fond sonore la triomphante musique *New York, New York* de Frank Sinatra²⁴¹. Cette chanson célébrant la ville de New York accompagne encore un générique de fin esthétisé à la manière d'un montage de unes de journaux où s'inscrivent les crédits, soulignant encore la représentation tabloïdesque que construit l'ensemble du film.

²³⁷ Titres de journaux

²³⁸ En effet, à plusieurs reprises, le tueur en série va s'adresser aux habitants de New York en écrivant des lettres à Jimmy Breslin, à cette époque journaliste au *Daily News*.

²³⁹ « Ce film raconte une autre époque, un autre lieu. Le bon vieux temps, l'été chaud et torride de 1977. Il y a huit millions d'histoire dans la Cité sans voiles et celle-ci en est une », « bon vieux temps » (TC. 00:00:38).

²⁴⁰ (TC. 02:14:37).

²⁴¹ Chanson reprise de la bande originale du film *New York New York* de Martin Scorsese paru en 1977.

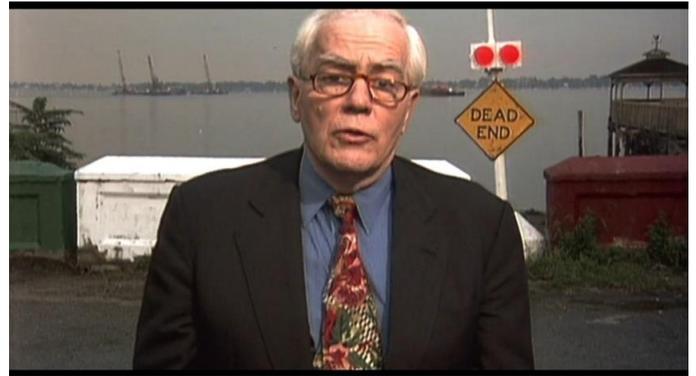
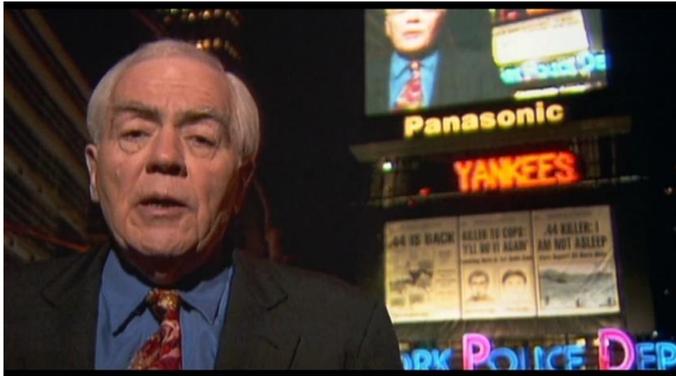


Image 64. Le célèbre journaliste du *Daily News* Jimmy Breslin introduit ce récit rétrospectif dont il fait lui-même partie (TC. 00:00:11). Image 65. Breslin conclut le film, entre images d'archives et commentaires nostalgiques (TC. 02:14:39).



Image 66, 67, 68 et 69. Extrait du générique de fin, l'esthétique des journaux souligne encore la construction filmique d'une vision tabloïdesque du récit (TC. 02:16:14 – 02:17:35).

Ce choix d'une narration entre fiction et réalité n'est pas sans rappeler certains auteurs littéraires, comme le souligne la chercheuse Amy Srebnick dans ses travaux sur le poète américain Edgar Allan Poe²⁴². Srebnick étudie les relations entre fiction et réalité à travers la construction du récit que propose Poe dans l'une de ses plus célèbres nouvelles, *L'assassinat de Mary Roger*, parue en 1842. La nouvelle se base sur le réel meurtre non résolu de cette

²⁴² A. SREBNICK, « *L'assassinat et le mystère de Mary Rogers* », art. cit.

jeune femme, Mary Roger, assassinée à New York au milieu du XIX^e siècle. L'œuvre de Poe comporte autant d'éléments factuels liés aux rapports établis par la police que d'éléments relevant de la fiction, telles des hypothèses et suppositions imaginaires proposées par l'auteur. Au-delà de l'aspect littéraire offert par cette écriture entre fiction et réalité, il est possible de comprendre historiquement l'engouement des journalistes pour l'assassinat de Mary Roger le 25 juillet 1841, perçu comme l'un des premiers épisodes médiatiquement importants de l'histoire new-yorkaise. Le film *Summer of Sam* de Spike Lee s'inscrit directement dans cette tradition-ci, avec un récit narratif fictionnel autour d'un contexte historique, celui de l'été 1977. Ainsi, les meurtres du tueur en série David Berkowitz, ou encore le célèbre blackout sont autant d'éléments historiques qui nourrissent un récit filmique qui entremêle réalité et fiction. L'omniprésence de la presse tabloïd transparait à plusieurs moments du film. Les titres des journaux semblent donner le rythme et la teneur de l'état d'esprit des personnages, et renforcent l'impression que les tabloïds sont l'unique source d'information, ce que souligne encore la mise en scène qui donne à lire l'influence de la presse sensationnaliste dans l'hystérisation progressive des habitants du quartier. Ceci est souligné par cette scène où un groupe de jeunes italo-américains découvre par la presse que le tueur en série Son of Sam a commis la veille un meurtre non loin de chez eux²⁴³. Nous remarquons dans cette séquence que le cinéaste mélange volontairement la chronologie historique, à la manière ici du personnage de Joey T qui lit la une du journal *New York Post* du 1er août 1977, alors que pourtant la scène est censée avoir lieu en mai 1977. Nous pouvons interpréter cet anachronisme comme un choix pour Spike Lee de situer son récit dans une zone floue à la manière d'un souvenir, où les dates et les événements s'entremêlent. Ce qui importe n'est pas ici la chronologie historique, mais la nostalgie et les sentiments liés à ces peurs et cette hystérisation. Cette confusion temporelle illustre aussi cette impression de bulle, dans un quartier où l'information semble circuler en vase clos et alimenter essentiellement par la presse tabloïd et la télévision participant encore à renforcer la frénésie collective. Les titres des journaux tabloïds indiquent encore cette ambiance paranoïaque et frénétique. Le *New York Post* titre : « *No one is safe from the Son of Sam*²⁴⁴ » et le *Daily News* : « *.44 is Back*²⁴⁵ ».

²⁴³ (TC. 00:14:53).

²⁴⁴ « Personne n'est à l'abri du Son of Sam ».

²⁴⁵ « Le tueur au calibre .44 [autre surnom donné par les journaux à Berkowitz] est de retour ».



Image 70. Joey T qui lit à voix haute la une du journal *New York Post* (TC. 00:14:53). Image 71. Brian et Anthony découvrent une carte des attaques du « Son of Sam » dans le *Daily News* (TC. 00:15:14).

C'est ensuite dans la même scène que Anthony et Brian se dirigent vers Vinny, déboussolé d'avoir appris qu'il a échappé de peu la veille au tueur en série. Ses deux amis renforcent son inquiétude en insinuant qu'il est le prochain sur sa liste. Jouant sur les peurs de Vinny, Brian dit : « *I'd be freaking out if I were you*²⁴⁶ ». L'on observe dans cette scène que Anthony et Brian semblent agir comme une métaphore des journaux tabloïds qui, de la même manière qu'eux, instiguent paranoïa et peur chez les habitants du quartier. C'est encore ce que sous-entend la mise en scène dans cette séquence. L'inscription floquée sur le maillot de Brian « *I'm with stupid*²⁴⁷ » et son geste du doigt envers Vinny sont encore une illustration ironiquement humoristique sur la façon dont implicitement cette presse sensationnaliste utilise les habitants en jouant sur leurs peurs.



Image 72 et 73. Les deux Italo-Américains du quartier, Anthony et Brian, en train de monter la tête de Vinny, à la même manière des journaux qui montent la tête des habitants et les poussent à la psychose. (TC. 00:15:51 et TC. 00:16:15).

²⁴⁶ « Je paniquerais si j'étais toi » (TC. 00:15:46).

²⁴⁷ « Je suis avec un idiot ».

Les très populaires *New York Daily News* et *New York Post* représentent à eux deux une source rapide et accessible d'informations pour les New-Yorkais en 1977. Dans le film, on observe encore l'ascendant de cette presse sur les habitants du quartier lors d'une longue séquence qui montre l'ensemble des personnages découvrant en même temps la première lettre du Son of Sam publiée dans le *Daily News*²⁴⁸. Véritable point de bascule de l'hystérisation du quartier dans le film, la lecture assidue et collective de la presse tabloïd traduit l'emprise de ces journaux sur l'information diffusée dans la communauté. On constate une véritable hégémonie de cette presse tabloïd, encore soulignée à l'époque par la publication des lettres écrites par le tueur en série Son of Sam. Comme l'illustre le cas du journal à sensation *Daily News*, avec qui communique directement le Son of Sam, par l'intermédiaire du journaliste Jimmy Breslin à qui il adresse ses morbides menaces épistolaires. Cette influence est encore illustrée dans une séquence du film, où l'ensemble des habitants du quartier semble découvrir en même temps le contenu de cette lettre publiée dans le journal. Le *Daily News* titre : « .44 Killer: I am not asleep²⁴⁹ » sous-entendu que cette lettre annonce de nouveaux meurtres à venir, renforçant encore le climat de peur dans ce quartier italo-américain de l'East Bronx. Les tabloïds deviennent de fait une sorte de porte-voix pour le tueur en série, conduisant ainsi à des pics de ventes pour les journaux à chaque épisode de l'enquête, et ce jusqu'à l'arrestation de David Berkowitz le 10 août 1977²⁵⁰.



Images 74 et 75. Les habitants découvrant la première lettre du Son of Sam publiée dans le journal tabloïd *Daily News* en juin 1977 (TC. 00:52:03 et TC. 00:52:52).

²⁴⁸ (TC. 00:52:03).

²⁴⁹ « Tueur au calibre .44 : Je ne suis pas endormi ».

²⁵⁰ Les ventes des tabloïds après l'arrestation explosent. Plus d'un million de journaux vendus pour le *New York Post* (presque deux fois les ventes habituelles) et deux millions et demi pour le *Daily News* (près de six-cent-mille copies de plus). J. MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, op. cit., p. 265 et 266.

L'autre grand événement au centre de l'attention médiatique durant cet été, est la spectaculaire coupure d'électricité survenue entre le 13 et 14 juillet 1977, qui cause un blackout de près de 24 heures dans l'ensemble de New York, touchant quatre des cinq *boroughs* de la ville (Manhattan, Brooklyn, Staten Island et le Bronx). C'est la plus grande coupure d'électricité dans l'histoire de New York. Dans les quartiers les plus pauvres et dans un contexte de forte misère, elle entraîne des scènes de pillages de magasins, des émeutes massives qui vont durer toute la nuit (avec une police débordée, à cause de ses manques d'effectifs). Ces événements, inédits et surréalistes, vont profondément choquer les habitants. Ils laissent une forte empreinte dans l'imaginaire new-yorkais comme l'illustration finale d'une ville abandonnée qui sombre littéralement dans le noir et le chaos, c'est encore ce que rapporte le journaliste Jonathan Mahler : « *Save for the flashing red aircraft beacons atop the Citibank building and the World Trade Center and flame in the torch of the Statue of Liberty, it was a total urban eclipse*²⁵¹ » Le blackout est le théâtre de nombreux actes de vandalisme, d'incendies criminels et de cambriolages des commerces locaux. Les violences se produisent principalement dans les quartiers défavorisés de Harlem, North Brooklyn et du South Bronx où le contexte économique et social exacerbe les difficultés. Mais les autorités ne semblent pas enclines à s'opposer à ces violences urbaines, car la baisse des effectifs de police et la fuite des classes moyennes en dehors de la ville ont conduit à la situation suivante : le nombre de policiers dans les quartiers pauvres a drastiquement été réduit et la plupart des policiers affectés à ces quartiers n'y résident plus. Tout cela complique encore la mobilisation des policiers en pleine nuit dans les zones les plus défavorisées et qui sont pourtant les plus touchées par ces violences. Aussi la mairie de New York choisit-elle de ne pas envoyer un nombre trop élevé de policiers dans ces quartiers. Les autorités pensent que si jamais lors des tentatives d'arrestations un coup de feu est tiré, cela pourrait causer un embrasement de la situation et exacerber la violence²⁵². La municipalité décide donc d'agir avec prudence au risque de donner l'impression d'un laissez-faire des autorités²⁵³.

²⁵¹ « À l'exception des balises d'avions rouges clignotantes au sommet du bâtiment Citibank et du World Trade Center et de la flamme dans la torche de la Statue de la Liberté, c'était une éclipse urbaine totale ». J. MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, op. cit., p. 186.

²⁵² C'est l'un des enseignements tirés par la police à la suite des émeutes des années 1960 à New York, *Ibid.*, p. 219.

²⁵³ Certains propriétaires estiment que la réponse de la police était insuffisante, *Id.*



Image 76. Photographie du sud de Manhattan durant le blackout, nous observons le pont Brooklyn Bright au premier plan (source : Stubblebine / AP Photo). Image 77. La célèbre Skyline du Midtown de New York plongée dans une exceptionnelle obscurité (source : Allan Tannenbaum / Getty Images).

La confusion et l'impuissance provoquées par la coupure d'électricité du 13 juillet sont mises en scène dans *Summer of Sam*. Cette séquence prend la forme d'un reportage télévisé, durant lequel le journaliste, John Jeffries (incarné par le cinéaste Spike Lee lui-même), montre l'apparent désordre qui règne dans le quartier défavorisé de Harlem lors du blackout²⁵⁴. À travers cet extrait, le cinéaste propose d'illustrer la manière sensationnaliste dont sont représentées les émeutes urbaines dans les quartiers pauvres. La représentation médiatique des quartiers populaires durant le blackout est celle qui est perçue par la plupart des habitants du reste de la ville lorsqu'ils regardent ou lisent les informations. Dans le film, ce sont les habitants du quartier italo-américain de l'East Bronx qui incarnent ces New-Yorkais qui, effarés, découvrent l'ampleur des violences causées par le blackout dans des quartiers populaires situés parfois près de chez eux. Cette scène présente donc un reportage au cœur des émeutes dans le quartier d'Harlem, plus exactement à l'intersection de la 5^e avenue et de la 125^e rue de Manhattan. Le journaliste introduit lui-même la séquence en disant: « *Con Ed officials said the lights went out at 9:34 p.m.! I'm here at the corner of 125th Street and 5th Avenue*²⁵⁵ ». Esthétiquement, tout participe à démontrer une ambiance de chaos urbain, que ce soient les cris que l'on entend ou encore le thème musical en fond qui soutient cette frénésie dramatique dont semble victime le quartier. L'action est déchainée, les gens courent, il y a des incendies un peu partout, donnant l'image d'un quartier d'Harlem et de ses habitants comme hors de contrôle.

²⁵⁴ (TC. 01:18:19).

²⁵⁵ « Les responsables de Consolidated Edison [société chargée de la gestion du réseau électrique à New York] ont dit que les lumières se sont éteintes à 21h34 ! Je suis ici au coin de la 125^e rue et de la 5^e avenue ».

Cette représentation est renforcée par la phrase du journaliste : « *Black and Puerto Rican people are going crazy*²⁵⁶ ». Ces deux minorités ethniques aux États-Unis constituent la majorité de la population du quartier populaire de Harlem. Elles semblent ici avoir régressé à l'état primitif, et sont animalisées dans un environnement urbain chaotique²⁵⁷. Cette rhétorique animalisante pour les habitants des quartiers pauvres de New York se développe peu après les événements du blackout, popularisés par les médias et certains commentateurs politiques issus des rangs conservateurs²⁵⁸. Toujours dans la séquence, les flashes de lumière, la fumée, le feu et les mouvements brusques de caméra participent à l'ambiance frénétique. Le cinéaste choisit d'inscrire cette scène dans l'imaginaire new-yorkais en réempruntant de nombreux codes de cet événement devenu mythique. Cette représentation entre fiction et réalisme se traduit dans l'extravagance de certains objets volés par les habitants²⁵⁹. L'exagération atteint son apogée avec la scène de la voiture volée qui enfonce la vitrine du magasin pour s'échapper, comme une image surnaturelle contribuant à cette impression que tout est possible en matière de vol ce soir-là. Entre réalité et mystification, Spike Lee propose à travers cette séquence une vision outrancière des événements critiquant ainsi le discours sensationnaliste des médias lors du blackout et le rôle de ces derniers dans l'hystérisation des tensions sociales durant l'été.



Image 78. Extrait de la séquence du reportage télévisé durant le blackout à Harlem. Nous remarquons à gauche de l'image le journaliste John Jeffries. Derrière lui, la foule se bouscule, avec dans leurs mains différents objets volés (TC. 01:18:19 - 01:18:56). Image 79. Scène surréaliste d'un vol de voiture, le véhicule enfonce la vitrine du magasin (TC. 01:18:40).

²⁵⁶ « Les Noirs et les Portoricains deviennent fous » (TC. 01:18:31).

²⁵⁷ Comme un rappel au motif de l'animalisation et ses représentations analysées, dans la première partie de ce mémoire, p. 27-71.

²⁵⁸ Nous pensons par exemple à la manière dont la journaliste néoconservatrice Midge Decter utilise ce lexique dans un article publié en septembre 1977. Celle-ci compare les pilleurs de la nuit du blackout à des insectes, et fustige les politiques libérales de New York, qui, selon elle, n'ont pas réussi à imposer aux Afro-Américains et aux Latinos une norme morale commune. Kim PHILLIPS FEIN, « Analysis | How the 1977 blackout unleashed New York City's tough-on-crime politics », *Washington Post*, 13 juillet 2017.

²⁵⁹ Des présentoirs métalliques, bustes de mannequins, simples chapeaux de paille.

Avec cette scène, le cinéaste cherche aussi à retranscrire l'opportunisme des émeutiers, comme cela est souligné par cette phrase du reporter dans la scène : « *As I overheard one man say "It's like Christmas in July" That's a quote*²⁶⁰ ». Ici sont suggérés l'aspect quasiment festif et bienvenu qu'offre cette coupure de courant et l'occasion unique pour ces habitants de voler toutes sortes de choses. Hormis l'humour ironique sous-entendu par la mise en contraste de la fête de Noël et des violents cambriolages, c'est une manière satirique pour Spike Lee de souligner comment les médias ont pu relayer cette image d'un blackout vu comme une bonne occasion pour les habitants des quartiers pauvres de voler sans limites. Pourtant, au-delà des considérations superficielles soulignées encore ironiquement dans cette scène dans laquelle les habitants semblent s'arracher la boîte d'une paire de chaussures de la marque « Puma », c'est la misère et la paupérisation de ces quartiers en crise qui conduisent plus probablement la population à de tels actes de vandalisme contre les commerces locaux²⁶¹. Plus tard dans la scène, les propos du journaliste renforcent encore cette image d'une ville en proie à la violence et au bord du déclin généralisé : « *We have reports that people are stuck in the subways and that the "City That Never Sleeps" has come to a standstill*²⁶² ». La référence à New York par le terme de « la Ville qui ne dort jamais » est l'un des surnoms les plus connus de la ville, popularisée en particulier par le chanteur Frank Sinatra dans sa célèbre reprise de chanson « *New York New York* ». L'utilisation de cette expression pour désigner New York dans cette scène de saccage nocturne relève d'une certaine ironie humoristique propre aux journalistes de tabloïds. Cette séquence suggère finalement une certaine séparation entre les New-Yorkais. Deux situations semblent ainsi s'opposer, deux réalités qui divisent les habitants de New York en deux camps : les vandales et pilleurs (sous-entendu, ici, les Afro-Américains et les Portoricains) et ceux qui les subissent (sous-entendu, le reste de la population new-yorkaise). La phrase de conclusion du reporter finit de renforcer ce sentiment d'insécurité et de peur : « *I'm gonna get out of the way 'cause I fear for my safety*²⁶³ ». Cette séquence permet au cinéaste de mettre en images une forme d'exacerbation des tensions entre les populations et le rôle des médias dans ce sentiment de division, interrogant les représentations sensationnalistes et stigmatisantes livrées par cette presse tabloïd.

²⁶⁰ « Comme j'ai entendu un homme dire "C'est comme Noël en juillet ". C'est une citation. ».

²⁶¹ Un jeune « looter » (pillard) qui vit avec sa mère à Brooklyn, interrogé par des journalistes, décrit le blackout tel un cadeau du ciel. Il dit « J'étais là-bas parce que je suis une personne pauvre et, comme vous le savez bien, enfermez un chien affamé avec de la nourriture, vous imaginiez bien qu'il va la manger ! ». *Ibid.* p. 193.

²⁶² « On nous signale que des gens sont bloqués dans le métro et que "la Ville qui ne dort jamais" est désormais paralysée ».

²⁶³ « Je vais aller m'abriter, car je crains pour ma sécurité ».

Dans les faits, 36 heures sont nécessaires pour que soit rétablie l'électricité dans l'intégralité de la métropole le 14 juillet 1977. Certaines rues de la ville sont, au lendemain de cette nuit inédite, totalement saccagées. Le bilan se chiffre à plusieurs dizaines de millions de dollars de dégâts, tandis que de 3500 personnes sont arrêtées par les forces de l'ordre durant la nuit²⁶⁴. Aussi, les nombreuses photos prises pendant et après les pillages sont passées à la postérité comme illustrations de ce mythique blackout. Cette vision quasi irréaliste d'habitants se ruant sur des biens de consommation dans les commerces vandalisés s'inscrit aussi plus globalement dans l'imaginaire des représentations d'un New York violent et désenchanté de la fin des années 1970. Nous pouvons aussi comprendre cet incident inédit comme l'application du désordre annoncé par le tract « *Fear City*²⁶⁵ » distribué par le syndicat de police en 1975. Ce tract proclamait ainsi le déclin de la ville de New York, laissée à l'abandon par l'administration publique, tel le signe révélateur d'effectifs de police toujours réduits et une hausse de la violence. Cela semble symboliquement se concrétiser dans cet épisode exceptionnel du blackout du 13 juillet 1977 où la peur et la violence atteignent leur paroxysme, autant dans la rue qu'à la une des journaux tabloïds.



Image 80. La devanture d'un restaurant durant le blackout. On peut lire l'inscription humoristique sur le menu du jour : « Pas de lumière, pas de nourriture, mais beaucoup d'alcool » (source : Brian Alpert / Keystone, Getty Images). Image 81. Scènes d'émeute et de pillage durant le blackout sur Broadway, à l'intersection des quartiers de Bedford-Stuyvesant et Bushwick à Brooklyn (source : Tyrone Dukes / The New York Times).

²⁶⁴ Près de 300 millions de dollars américains en 1977, soit approximativement 1,5 milliard de dollars américains actuels (2023).

²⁶⁵ « Ville de la peur ». Comme analysé dans la première partie de ce mémoire, p. 29-31.



Image 82. Mise à sac d'une épicerie à l'angle de la 166^e rue et de l'avenue Ogden dans le Bronx durant la nuit du 13 juillet 1977 (source : Bettmann / Getty Images). Image 83. Les rues de New York au lendemain des saccages du blackout, photographie au croisement de la 110^e rue et de la 3^e avenue dans le quartier d'Harlem. Au centre de l'image un officier de police constate les dégâts d'une vitrine (source : Ed Bailey / AP Photo).

Dans ce contexte d'élections municipales, le maire de la ville Abe Beame critique vivement cette gestion sensationnaliste de l'information, à l'image de l'édition du *New York Post* du vendredi suivant l'incident du blackout qui titre : « *24 HOURS OF TERROR*²⁶⁶ ». À la suite de cette publication, Osborn Elliot, adjoint au maire chargé du développement économique et de l'attractivité, adresse une lettre à Rupert Murdoch, le magnat de la presse propriétaire du *New York Post*, dans laquelle il dénonce les méthodes du journal par ces mots ; « *Are you proud of what your headlines produced*²⁶⁷ ». Pour Osborn, le vrai désastre n'était pas tant les pillages durant le blackout, mais plutôt la couverture médiatique qu'en ont fait les journaux. La publication par le même *New York Post* d'une édition spéciale le lendemain du blackout titrant : « *A CITY RAVAGED*²⁶⁸ » avait déjà attiré la fureur du maire de la ville. Abe Beame avait alors ouvertement critiqué Rupert Murdoch en l'accusant de colporter des fictions plutôt que des informations, ajoutant que le journal *New York Post* faisait passer « *Hustler magazine like the Harvard Law Review*²⁶⁹ ». Malgré ces reproches, l'édition spéciale blackout du 15 juillet 1977 s'écoule à un meilleur tirage que les ventes habituelles du tabloïd²⁷⁰. Cette gestion sensationnaliste de l'information est aussi critiquée par d'autres

²⁶⁶ « 24 heures de terreur ».

²⁶⁷ « Êtes-vous fier des conséquences de vos titres de journaux ? » J. MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, op. cit., p. 237.

²⁶⁸ « Une ville ravagée ».

²⁶⁹ « *Hustler* (magazine pornographique) pour la *Harvard Law Review* (revue scientifique de droit) ». *Ibid.* p. 239.

²⁷⁰ *Ibid.* p. 239.

journalistes qui reprochent aux tabloïds, dont plus particulièrement le *New York Post* et le *Daily News*, d'avoir instrumentalisé les différents événements de l'été pour augmenter leurs ventes, à l'image de l'édition spéciale du lendemain de l'arrestation du Son of Sam le 10 août. Ce jour-là, le *New York Post* s'arrache à plus d'un million de copies, près du double de ses ventes habituelles. De même, le *Daily News* vend près de 2,2 millions, soit plus de 350 000 copies supplémentaires à la normale²⁷¹. Finalement, le sentiment frénétique d'une ville au bord de l'explosion est synthétisé dans cet extrait du journal *Times* du 5 août 1977, la semaine avant l'arrestation du Son of Sam, l'hystérisation de la ville semble à son apogée : « *For those who have lived through this mad week in New York, there is a shared sense of outrage and impotence [...] Is New York City, after all, a failed ultra-urban experiment in which people eventually crack, social order eventually collapses, and reason ultimately yields to despair*²⁷²? ».

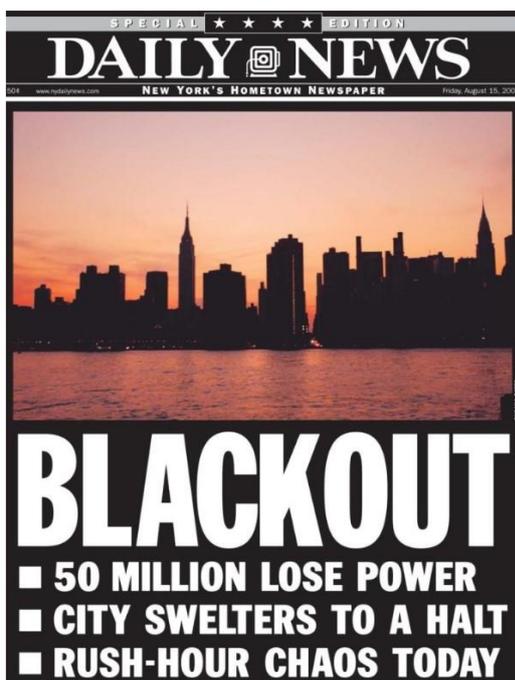


Image 84 et 85. Les unes spéciales des journaux tabloïds pour le blackout. Celle du *Daily News* offre cette impressionnante et surréaliste photographie de la skyline new-yorkaise dans l'obscurité totale. Les mots employés par chacun des journaux : « chaos », « terreur », renforcent encore le sentiment de peur et de danger chez les New-Yorkais à la suite de cet événement exceptionnel (source : New York Daily News Archive / Getty Images et New York Post Archive).

²⁷¹ Carey WINFREY, « “Son of Sam” Case Poses Thorny Issues for Press », dans *The New York Times*, 22 août 1977 p. 1 et 32.

²⁷² « Pour ceux qui ont vécu cette folle semaine à New York, il y a un sentiment partagé d'indignation et d'impuissance [...] La ville de New York, après tout, n'est-elle pas une expérience ultra-urbaine ratée dans laquelle les gens finissent par craquer, l'ordre social par s'effondrer et la raison cède au désespoir ? » J. MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, op. cit., p. 256.

On comprend tout l'impact de cet été hors norme sur la société new-yorkaise, en particulier politiquement, avec un véritable tournant dans la campagne électorale en cours. En effet, nous l'avons vu, nombreux sont ceux qui reprochent au maire de New York, Abe Beame, de ne pas avoir appelé la garde nationale afin de maintenir l'ordre dans la ville. Pour beaucoup de New-Yorkais, ce blackout est un véritable révélateur de l'immobilisme de la municipalité, et renforce plus largement le sentiment de déclin urbain généralisé. L'administration de la ville ne semble plus en mesure de protéger les habitants, l'intensité et la violence de cette nuit de chaos amènent certains New-Yorkais à penser qu'un changement radical de politique est nécessaire. Cet incident est exacerbé et amplifié par la presse tabloïd et c'est toute une partie de la population qui se tourne vers le vote conservateur et le programme sécuritaire du candidat néo-libéral Ed Koch. Ses propositions politiques conservatrices, axées sur la sécurité, dans un esprit « *Law and Order*²⁷³ », fédèrent ceux qui voient dans ces événements la mise en évidence de la défaillance de la ville. Ce narratif médiatique légitime progressivement dans l'opinion publique certaines doctrines issues des milieux de la criminologie, à l'image de la « *Broken windows theory*²⁷⁴ ». Ces théories motivent les grandes campagnes de lutte contre les graffitis menés par le maire Ed Koch durant les années 1980. Cela ouvre ensuite la voie aux politiques sécuritaires et répressives mises en place par Rudy Giuliani²⁷⁵, maire de New York pendant les années 1990. Ainsi, il est évident dans ce contexte du blackout que le rôle joué par les tabloïds dans leur gestion sensationnaliste de l'information a eu des conséquences sur l'opinion new-yorkaise et constitue un élément important dans la victoire d'Ed Koch à l'élection municipale d'autonomie 1977. Ce discours du New York en déclin mis au service du politique est légitimé en un sens par cette presse de tabloïds qui contribue à ce sentiment d'une ville délétère. Avec *Summer of Sam*, Spike Lee démontre cette influence de la presse et sa responsabilité dans l'hystérisation des habitants durant l'été 1977. Cette critique sociale du cinéaste invite ainsi à la réflexion sur l'influence des médias sur l'opinion publique et les transformations politiques de la ville de New York.

²⁷³« La loi et l'ordre ». Cette rhétorique principalement mise en avant par des politiciens conservateurs républicains comme les présidents Richard Nixon (1969-1974) et Ronald Reagan (1981-1989) se traduit dans une application rigoureuse de la loi et des sanctions plus sévères comme moyens de réduire la criminalité.

²⁷⁴ « Théorie de la vitre brisée », doctrine formulée en 1982 par deux criminologues d'Harvard, James Wilson et George Kelling, cette théorie assure que de petits actes d'incivilité cumulés engendrent un sentiment collectif d'impunité qui incite à la délinquance et à la criminalité. Mickaël CORREIA, « Quand New York s'est éteint. Le black-out de 1977 : une fenêtre sur l'émancipation », dans *Revue du Crieur*, no. 1, vol. 15, 2020, p. 62-75.

²⁷⁵Maire républicain de New York (1994 - 2001), Rudolph Giuliani contribue à la généralisation de nombreuses politiques policières en matière de délinquance et de criminalité.

Fort Apache: the Bronx : Charlotte Street, image d'un quartier à l'abandon

Les représentations de New York comme un espace urbain dangereux et sauvage se reflètent particulièrement dans le film *Fort Apache: the Bronx* du cinéaste Daniel Petrie. Avec les images omniprésentes d'une ville sauvage, on retrouve cette vision d'un South Bronx semblable à un pays isolé dès la séquence d'ouverture du film grâce à un « *establishing shot*²⁷⁶ », matérialisé par un long mouvement de caméra panoramique de la droite vers la gauche. De Manhattan vers le South Bronx, elle invite symboliquement nos regards à se détourner de la célèbre Skyline pour regarder à côté²⁷⁷. En un sens, le film semble aussi assumer son point de vue extérieur, celui de Manhattan sur le Bronx.



Image 86. Plan d'ouverture du film en mouvement panoramique de Manhattan vers le South Bronx (TC.00:00:53).

La séparation physique, mais aussi mentale de ce *borough* vis-à-vis du reste de la ville est par exemple soulignée dans cette discussion entre Murphy et Isabella, infirmière du Bronx qu'il fréquente. Alors que Murphy lui suggère qu'il devrait sortir du Bronx pour se changer les idées et d'environnement, Isabella lui répond : « *It stays in your head no matter where you go*²⁷⁸ ». À la manière de barrières tant géographiques que mentales, le Bronx enferme ses habitants comme l'illustre l'ensemble du long-métrage, hormis les plans d'ouverture et ceux

²⁷⁶ Placé généralement en début de film, l'« *establishing shot* » est un plan large qui situe l'action. Au-delà de la localisation, ce plan permet aussi d'établir les relations entre les personnages. <https://filmanalysis.yale.edu/editing/> (consulté le 1er mai 2022).

²⁷⁷ Sina A. NITZSCHE, *Poetic Resurrection: The Bronx in American Popular Culture*, Bielefeld, transcript Verlag, 2020, p. 103.

²⁷⁸ « Mais ça reste [Le Bronx] dans ta tête, n'importe où que tu ailles » (TC. 01:35:10).

de fin. Les frontières du quartier sont elles-mêmes difficiles à définir. C'est ce que relève la chercheuse Katherine Simpson : « *The South Bronx is not an exact location. Economics and race had much to do with boundaries*²⁷⁹ ». Simpson souligne, entre autres, que ces limites changent en fonction des contextes et de l'époque, reflétant l'aspect culturel et construit de cet espace du South Bronx, lieu urbain à la fois réalité géographique et représentation de l'imaginaire collectif. New York semble dans le film se résumer à ces lieux dévastés, pourtant si proche de Manhattan, mais les deux quartiers paraissent séparés par une frontière invisible. Plus largement, le paysage urbain que propose le film questionne les représentations d'un South Bronx désert, abandonné et sinistré. Cela transparaît visuellement dans de nombreuses scènes du film qui laissent voir le quartier dans un état de décrépitude avec des bâtiments qui sont à l'abandon. Les amas de gravats, de débris et autres déchets qui jonchent les rues dans certains endroits du quartier renforcent ce sentiment de ville dévastée.



Image 87, 88 et 89. Les représentations du quartier du South Bronx donnent à voir un environnement urbain délabré, entre négligence et ruines, offrant la vision d'une ville laissée à l'abandon (TC. 00:55:38, TC. 01:52:04, et TC. 01:59:15).

²⁷⁹ « Le South Bronx n'est pas un endroit exact. L'économie et l'ethnie ont beaucoup à voir avec ses frontières » K. SIMPSON, « Media images of the urban landscape: the south Bronx in Film », *art. cit.*

La représentation d'une ville en décrépitude se traduit aussi dans les termes utilisés pour désigner le quartier, comme dans cette scène où le capitaine Dugan (incarné par Sully Boyar) dit au capitaine Connolly qui va le remplacer en tant que commissaire : « *You'd do better walkin' a beat in Beirut than you will here*²⁸⁰ ». Même si cette phrase semble prononcée sur un ton à demi humoristique, le propos sous-entendu reste que le South Bronx est un lieu au moins aussi violent que la ville de Beyrouth alors en guerre²⁸¹. En 1981, la guerre du Liban est encore au centre de l'actualité et la violence des affrontements à Beyrouth marque les esprits. Certains endroits de la ville sont littéralement en ruine. La comparaison entre cette ville du Proche-Orient en guerre et un quartier du nord de New York souligne cette impression d'un lieu en proie à la violence, que ce soit dans les conflits avec la population ou dans l'environnement urbain.



Image 90, 91 et 92. Photographies de la ville de Beyrouth durant la guerre du Liban (1975-1990) (source : AFP / AP / Getty Images via <https://rarehistoricalphotos.com/lebanese-civil-war-photos>, consulté le 9 février 2023).

²⁸⁰ « Vous feriez mieux d'aller travailler à Beyrouth plutôt que de venir ici » (TC 00 17 03).

²⁸¹ La guerre du Liban est une guerre civile qui se déroule de 1975 à 1990. Aussi, l'exemple n'est pas anodin, et rappelle plus récemment le surnom de Chi-Raq donné à Chicago. En référence à la guerre en Irak et les violences urbaines dont est victime cette ville américaine.

Les incendies urbains et l'apparente vétusté de certains bâtiments font que le South Bronx est souvent comparé à des villes d'après-guerre, souligne encore Katherine Simpson. Elle relève ainsi que les journalistes et visiteurs comparent le quartier du South Bronx à Dresde ou Londres après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale²⁸². C'est le cas, par exemple, de Charlotte Street, l'une des rues les plus célèbres pour leur état urbain désastreux. Cette rue peut être justement observée à la fin du film, dans la scène finale où Murphy et son collègue Corelli poursuivent un jeune avec un casque d'aviateur. Cette séquence offre plusieurs vues de Charlotte Street, que l'on peine à distinguer entre les monticules de débris et les immeubles délabrés en arrière-plan de ce qui ressemble plus à un désert urbain qu'à une rue d'un quartier new-yorkais. C'est encore aux ruines de Charlotte Street que Murphy fait référence lorsqu'il se déclare résigné à l'idée de démissionner de la police : « *I feel as burned out as those damned buildings down on Charlotte Street*²⁸³ ».



Image 93. La rue Charlotte Street au nord du South Bronx en 1981 dans le film *Fort Apache: the Bronx* (TC. 01:59:18).

La grande marginalité du South Bronx est renforcée durant les années 1970 par le phénomène de destruction des logements du quartier après des incendies criminels qui rajoutent encore plus à la précarité des populations défavorisées du South Bronx. Ce déclin progressif conduisant à la création de paysages dévastés et iconiques est médiatisé à des fins artistiques et culturelles. C'est le cas lorsque cet environnement est utilisé comme décor pour

²⁸² K.SIMPSON, « Media images of the urban landscape: the south Bronx in Film », *art. cit.*

²⁸³ « Je me sens aussi brûlé que ces maudits immeubles de Charlotte Street » (TC. 01:55:12).

des films de fiction postapocalyptique, par exemple *Wolfen* paru en 1981, qui met en scène une histoire fantastique à New York avec des loups-garous qui vivent dans un monde dévasté. La mise en scène et l'utilisation d'images réelles des rues dégradées du South Bronx renforcent encore les représentations de ce quartier défavorisé, symbole du déclin urbain dans l'imaginaire new-yorkais des années 1970.



Image 94. Vue aérienne d'une partie du South Bronx au début du film *Wolfen*. Seul le bâtiment d'église au centre de l'image a été construit spécialement pour le film. L'ensemble de l'environnement autour est, lui, réel. Cette photographie d'époque permet d'observer la rue Charlotte Street, en bas de l'image du centre vers la droite (source : *Wolfen*, Michael Wadleigh, 1981, TC. 00:01:23).



Image 95, 96, 97, 98, 99 et 100. Extrait de séquence d'ouverture du film *Wolfen*, nous pouvons observer comment l'espace urbain de ce quartier est utilisé ici comme décor lugubre et dévasté. (source : *Wolfen*, Michael Wadleigh, TC. 00:01:28 – 00:01:42).

La partie dévastée du South Bronx est aussi instrumentalisée à des fins politiques. C'est ainsi que, peu après son élection à la présidence des États-Unis, Jimmy Carter se rend à Charlotte Street le 5 octobre 1977 et parcourt seulement quelques blocs, suivi par les médias qui prennent en photo le président face à ce quartier dévasté. Il qualifie le South Bronx de « *Worst slum in America*²⁸⁴ », et dit aussi cette phrase : « Je ne savais pas qu'on pouvait vivre dans un tel dénuement, dans une telle misère en plein New York²⁸⁵ ». Carter qui justement affirmait lors de la campagne présidentielle de 1976 : « *I'll never tell the people of the City of New York to drop dead*²⁸⁶ » par opposition à son rival le président Gerald Ford (candidat à sa réélection) et à son refus d'aider la ville de New York durant la crise fiscale de 1975. C'est ensuite Ronald Reagan, durant la campagne présidentielle de 1980, qui visite le quartier du South Bronx, non sans protestation des habitants qui, depuis la visite de Carter en 1977, n'ont vu aucun changement de leur situation. Reagan fustige l'inaction de l'administration du démocrate Jimmy Carter. Le candidat républicain conclut son intervention en disant qu'il n'a jamais rien vu qui ressemblait à ça depuis la ville de Londres après le Blitz²⁸⁷.



Image 101. Photographie du président Jimmy Carter devant une rangée d'immeubles brûlés dans le South Bronx le 5 octobre 1977. À sa droite, la secrétaire au logement et au développement urbain, Patricia Harris, et à sa gauche, le maire Abe Beame (source : Everett / Rex Shutterstock).

²⁸⁴ « Le pire bidonville d'Amérique ».

²⁸⁵ Benjamin LEGRAND, *Le Bronx*, Paris, Latitudes, 1984, p. 1.

²⁸⁶ « Je ne dirai jamais à la ville de New York d'aller crever ». En référence à la une du *Daily News* du 30 octobre 1975. <https://www.theguardian.com/cities/2015/may/18/welcome-to-fear-city-the-inside-story-of-new-yorks-civil-war-40-years-on> (consulté le 23 mars 2023).

²⁸⁷ « The Blitz » est la campagne de bombardement de la ville de Londres par les troupes nazies durant la Seconde Guerre mondiale. L'intensité des attaques entraîne de grandes destructions dans la capitale anglaise.



Image 102. Ronald Reagan durant la campagne présidentielle en août 1980 dans le South Bronx, entouré des médias. Derrière lui, on peut lire l'inscription « *DECAY* » (déclin en français). Ce mot inscrit en lettres rouges sur les murs rappelle encore cette image qu'incarne le quartier comme malheureux symbole de déclin urbain (source : Bettman / Getty image).

Sous la pression populaire, de grands travaux transforment le quartier du South Bronx et modifient son apparence de ville dévastée. Charlotte Street est en 1989 méconnaissable. À l'image de la ville de New York durant le long des années 1980, une certaine renaissance semble opérer, tout du moins en apparence, grâce des investissements massifs de l'administration Koch. Le film *Fort Apache: the Bronx* contribue au souvenir de Charlotte Street comme représentation frappante des inégalités sociales et de l'inaction des politiques publiques vis-à-vis des quartiers défavorisés dans le New York des années 1970. *Fort Apache: the Bronx* offre la représentation d'un environnement hostile, mais captivant pour les spectateurs, questionnant les rapports entre le déclin urbain et la fascination qu'il peut entraîner. Aussi, cette mise en scène du South Bronx à des fins politiques ou économiques souligne une certaine hypocrisie des autorités publiques et des médias qui s'intéressent plus au quartier du South Bronx pour ce qu'il représente dans l'imaginaire que pour ce qu'il est réellement pour les habitants. Ainsi, la population de ces quartiers défavorisés est doublement pénalisée par ces représentations qui contribuent à renforcer la marginalisation et la stigmatisation du South Bronx dans la fiction, mais aussi dans la réalité.



La transformation de Charlotte Street dans le South Bronx : Image 103. En premier, la rue et ses environs en 1981. Image 104. En second, la rue nettoyée en 1984. Image 105. En troisième, la rue réhabilitée en 1989.

Wall Street : puissance verticale, entre privatisation et spéculation immobilière

La ville de New York a dès les années 1960 d'ambitieuses politiques urbaines, et voit l'intérêt économique d'un développement immobilier. Si les quartiers comme le South Bronx en sont exclus, c'est Manhattan, et plus particulièrement le sud de l'île, qui est le lieu des politiques publiques en matière de relance immobilière. L'immobilier, et plus généralement l'urbanité de New York, sont au cœur des transformations de la ville durant les années 1980²⁸⁸. Tout cela procède en partie d'une stratégie politique mise en place par la municipalité. En effet, le secteur immobilier joue un rôle de grande importance dans le projet de relance économique prévu par l'administration Koch dès la fin des années 1970. Le développement urbain de la ville, et en particulier du Lower Manhattan et de Midtown, est au centre des mesures prises par la municipalité afin de rendre la ville de nouveau attractive pour les investisseurs privés. En effet, New York connaît de forts ralentissements dans les constructions immobilières dès les années 1970 et l'ouverture du complexe des World Trade Center n'éclipse pas cette réalité. La récession de 1969 dont la ville est victime entraîne la fuite des capitaux, engendrant la perte de nombreux emplois dans un contexte économique de désengagement des investisseurs privés²⁸⁹. Pour cause, l'année 1973 est décrite comme « la pire époque pour New York et sa région ²⁹⁰ ». Il devient ainsi nécessaire de trouver des moyens de créer un contexte de nouveau favorable à l'investissement privé. L'une des solutions envisagées pour encourager les investisseurs privés à construire de nouveau dans la ville de New York est la mise en place d'abattements fiscaux. Cette politique de baisse des taxes foncières et d'exonération est soutenue tant par les républicains que par les démocrates au sein de la municipalité new-yorkaise. C'est ce que souligne l'historien Benjamin Holtzman qui s'appuie sur les travaux de l'universitaire Paul Peterson, « l'outil le plus important dont disposaient les dirigeants urbains dans leur kit restreint pour améliorer l'investissement fiscal, l'investissement en capital et l'emploi était l'utilisation des sols ²⁹¹ ». Ces politiques sont aussi encouragées par des acteurs locaux telles des associations et comités qui souhaitent voir des investissements dans leurs quartiers. Ceci est par exemple le cas du quartier de Midtown de Manhattan, et, en particulier, à Times Square, qui est dans une situation critique durant les années 1970²⁹².

²⁸⁸ C. POUZOULET, *New York, New York, op. cit.*, p. 163-164.

²⁸⁹ Les emplois dans la construction passent de 125 300 en 1960 à 77 900 en 1975. Benjamin HOLTZMAN, *The long crisis: New York City and the path to neoliberalism*, Oxford University Press, New York, 2021. p. 168.

²⁹⁰ *Ibid.* p. 167.

²⁹¹ *Ibid.* p. 168.

²⁹² C. POUZOULET, *New York, New York, op. cit.*, p. 250.



Image 106. Construction des tours jumelles du World Trade Center en 1972 (source : Thomas O'Halloran / Library of Congress). Image 107. Vue depuis l'ouest du Lower Manhattan au printemps 1973. La présence d'amas de gravats et de débris au premier plan de la photographie, contraste avec les immeubles en construction et les buildings à l'arrière (source : Wil Blanche / NARA).

Certaines politiques sont en particulier utilisées pour favoriser la croissance économique par la création ou la rénovation de logements²⁹³. Certes, ce n'est pas nouveau d'utiliser les abattements de taxes pour stimuler les investissements, mais, comme l'explique le chercheur Benjamin Holtzman, ces -politiques se distinguent des précédentes initiatives par le fait que le gouvernement gardait auparavant la main (*state-led*) sur les investissements. Aussi, c'est ultimement l'État qui était favorisé par ces investissements privés. Mais ces nouvelles politiques fiscales constituent un véritable renversement de la relation entre État et investisseurs privés. Ces incitatifs ont été conçus pour renforcer le pouvoir et les ressources du secteur privé et du marché par rapport à l'État. Sont donc utilisées des ressources gouvernementales clés (les taxes) pour subventionner le développement du privé, sans contrôle gouvernemental des projets. En effet, les lois J-51 et 421-a ont été accordées « de plein droit », ce qui signifie que les investisseurs obtiennent automatiquement l'exonération s'ils remplissent les qualifications de base, ce qui conduit à des abus et des détournements des fonctions initiales de ces politiques publiques²⁹⁴.

²⁹³ B. HOLTZMAN, *The long crisis: New York City and the path to neoliberalism*, op. cit., p. 169.

²⁹⁴ *Id.*

L'un des revers de cette politique est d'une part le renforcement de la mainmise du secteur privé sur des pans entiers de la ville de New York, et d'autre part une dynamique de désengagement du secteur public dans les infrastructures locales, et donc une dépendance accrue aux acteurs privés²⁹⁵. Cette nouvelle situation économique pénalise en premier lieu les catégories de la population plus précaires, car elles sont les plus concernées par les politiques publiques (logements sociaux, hôpitaux publics, écoles publiques). La politique immobilière conduite par l'administration néolibérale du maire Ed Koch durant les années 1980 produit une privatisation accrue et progressive de la ville de New York, ce qui va en partie permettre la relance économique, mais aux dépens des habitants les plus défavorisées. La chercheuse Catherine Pouzoulet décrit cette nouvelle économie comme « à la fois créatrice de richesse et génératrice d'inégalités sociales²⁹⁶ ». De nombreuses personnes au sein de l'administration de la ville à l'époque étaient pourtant totalement au fait des excès et conséquences possibles de telles politiques en matière d'immobilier. Pourtant, l'intérêt de faire revenir les investisseurs privés l'a emporté, malgré le manque de considération et les retombées néfastes pour les populations défavorisées. C'est encore Ed Koch nouvellement élu maire de New York en mai 1978 qui dit : « *Too often, the City has viewed with suspicion and hostility the efforts of those in the private sector [...] We need private capital, and we intend to get it*²⁹⁷ ». L'un des cas les plus marquants du détournement de ces abattements de taxes est celui de l'homme d'affaires Donald Trump qui, en 1984, réussit à obtenir une déduction fiscale pour la construction de la Trump Tower à Manhattan. Le bâtiment n'est pourtant pas un logement social, mais plutôt un luxueux complexe hôtelier. Bien que la municipalité et le maire de New York Ed Koch s'opposent à ce que le magnat de l'immobilier bénéficie de ces déductions (en particulier de la loi 421-a), la justice donne raison à Donald Trump, qui perçoit une ristourne fiscale d'une valeur de 50 millions de dollars lors de la réalisation de son édifice, ce qui est un record pour un bâtiment privé à New York. D'une certaine manière, le personnage de Gordon Gekko symbolise ces investisseurs privés qui, comme Donald Trump, développent leur emprise sur la ville et son immobilier durant les années 1980²⁹⁸.

²⁹⁵ C. POUZOULET, « De l'incidence de la "financiarisation" sur les rapports sociaux », *art. cit.*

²⁹⁶ *Id.*

²⁹⁷ « Trop souvent, la ville a vu avec méfiance et hostilité les efforts des acteurs du secteur privé [...] Nous avons besoin de capitaux privés, et nous entendons les obtenir », B. HOLTZMAN, *The long crisis, op. cit.*, p. 178-179.

²⁹⁸ Nous pouvons aussi noter les nombreuses connexions entre ces investisseurs privés et la mafia new-yorkaise dans le milieu de la construction à New York. Sean DEVENNEY, *Greed and Glory: the Rise and Fall of Doc Gooden, Lawrence Taylor, Ed Koch, Rudy Giuliani, Donald Trump, and the Mafia in 1980s New York*, Skyhorse Publishing, New York, 2018, p. 80.



Image 108. À gauche, le magnat de l'immobilier Donald Trump, au centre le maire Ed Koch, et le gouverneur de New York Hugh Carey qui pointe son doigt vers un rendu de ce qui allait devenir le Grand Hyatt Hotel, en juin 1978. Encore un exemple des investissements immobiliers de l'homme d'affaires new-yorkais Trump dans le quartier de Midtown à Manhattan (source : AP Photo).

Ce lien entre pouvoir financier et propriété immobilière est souligné dans le film *Wall Street* du cinéaste Oliver Stone, notamment dans cette scène où, dans sa limousine, l'homme d'affaires Gordon Gekko montre au jeune Bud Fox un immeuble dans la rue. Gekko apprend à Bud que cet immeuble a été le premier investissement immobilier qu'il a fait dans sa carrière de courtier, et qu'il a réussi à en tirer une plus-value de 800 000 de dollars lorsqu'il a vendu la propriété quelques années plus tard. Il souligne avec émotion le souvenir de cette première vente : « *It was better than sex* ». Puis il conclut : « *At the time I thought that was all the money in the world. Now it's a day's pay*²⁹⁹ ». La spéculation immobilière et la possession de biens immobiliers semblent indissociables de la puissance financière de Gekko. Cette symbolique matérielle du pouvoir personnel s'illustre aussi chez l'homme d'affaires Donald Trump qui inscrit le nom « Trump » en lettre d'or sur son gratte-ciel nommé « Trump Tower³⁰⁰ ». L'on retrouve chez les deux hommes ce même comportement prédateur, une logique qui semble à la base de leur vision du monde des affaires. Ce parallèle est encore

²⁹⁹ « C'était encore mieux que du sexe », « À l'époque, ça me semblait tout l'argent du monde. Maintenant, c'est juste une journée de paye » (TC. 00:34:05).

³⁰⁰ « Tour Trump ».

appuyé par la rencontre des deux hommes d'affaires dans la suite du film parue en 2008, *Wall Street: Money Never Sleep*³⁰¹. Dans une scène finalement coupée au montage, Gordon Gekko échange quelques mots avec Donald Trump chez le coiffeur. Cette discussion vient encore davantage questionner les frontières en fiction et réalité.



Image 109 et 110. Gekko désigne à Bud un immeuble qu'il a vendu, probablement sur Park Avenue à en juger le terre-plein floral au milieu de la rue (TC. 00:33:55).

Dans le film *Wall Street*, c'est par le même procédé qui lie immobilier et réussite financière que Bud Fox s'offre un grand appartement en haut d'une tour du Midtown de Manhattan, parachevant son ascension à un nouveau statut social. Ce paysage urbain constitué de gratte-ciels est révélateur de ce paradoxe new-yorkais où la croissance des immeubles suggère une nouvelle vision de la ville, exubérante et triomphante, mais qui crée en même temps de « sombres canyons en bas³⁰² ». Certains architectes modernes comme Frank Lloyd Wright voient dans cette urbanité le reflet sans âme de crevasses étroites et venteuses³⁰³. Pourtant, dès 1898, des architectes tel que Louis Sullivan³⁰⁴ considèrent que l'immeuble de bureaux peut être un symbole de puissance, qu'il définit ainsi : « *It must be tall, every inch of it tall. The force and power of altitude must be in it, the glory and the pride of exaltation must be in it. It must be every inch a proud and soaring thing, rising in sheer exultation from bottom to top it is a unit without a single dissenting line*³⁰⁵ » Une puissance qui se traduit

³⁰¹ Oliver Stone, *Wall Street : L'argent ne dort jamais*, 20th Century Fox, 2010, 133min.

³⁰² N. CAMPBELL et A. KEAN, *American Cultural Studies, op. cit.*, p. 166.

³⁰³ Frank Lloyd Wright (1867-1959) est l'un des plus célèbres architectes américains, il est connu entre autres pour avoir réalisé le musée Guggenheim à New York (1954).

³⁰⁴ Louis Sullivan (1859-1924) est un architecte américain, considéré comme l'un des pères fondateurs des gratte-ciels et du modernisme.

³⁰⁵ « Il doit être grand, chaque centimètre de haut. La force et la puissance de l'altitude doivent y être, la gloire et la fierté de l'exaltation doivent y être. Ce doit être chaque centimètre carré une chose fière et planante, s'élevant dans une pure exultation de bas en haut, c'est une unité sans une seule ligne dissidente ». Sullivan cité dans N. CAMPBELL et A. KEAN, *American Cultural Studies, op. cit.*, p. 167.

aussi dans l'environnement. L'urbanité de New York, avec en particulier les grandes tours de Manhattan et ses quartiers d'affaires comme Wall Street, sont à la fois décor et acteurs dans le film d'Oliver Stone. Ce paysage illustre autant qu'il renseigne sur la mentalité de ce monde de la finance. De nombreuses scènes du film donnent à contempler le paysage de la ville et offrent à ressentir la verticalité et la hauteur des colosses de béton qui semblent dominer l'espace urbain, telle une métaphore de la toute-puissance de Wall Street et de la violence symbolique exercée par ce quartier sur le reste de la ville de New York. Cette vision de la puissance urbaine de Wall Street que livre le cinéaste dans son film est ainsi traduite dans ces images de la skyline new-yorkaise, magnifiée et magnétique, s'illustrant dès la première séquence du film. Les différents plans de caméra à l'ouverture donnent à voir des images de la ville en mouvement au lever du jour. Des ponts emblématiques tels ceux de Brooklyn et de Manhattan, le métro new-yorkais, des voitures sur les autoroutes de la ville ainsi que le ferry de Staten Island, tous semblent converger vers le sud de Manhattan et le centre financier de Wall Street. Cette représentation à l'image du New York des années 1980 consacre ce haut lieu de la finance comme fer de lance de ces politiques de relance économique.



Image 111, 112 et 113. Séquence d'ouverture du film *Wall Street*, les différents plans panoramiques (*establishing shot*) offrent à lire le dynamisme de la ville de New York et la grandeur de son urbanité à travers les gratte-ciels du centre financier de Wall Street (TC. 00:00:21 - 00:01:29).

Confiante et énergique, cette ode à la renaissance de la ville et de son économie est célébrée sur fond musical lors de la scène d'ouverture par la célèbre chanson *Fly Me to the Moon* de Frank Sinatra. L'iconique crooner de New York chante des paroles d'amour entraînantes : « *You are all I long for. All I worship and adore, in other words. Please be true. In other words, I'm in love with you*³⁰⁶ ». L'association avec les images peut être lue comme une véritable déclaration d'amour à Wall Street, dans une séquence qui fait ressentir un sentiment de détermination et de confiance absolue dans le New York renaissant des années 1980. C'est ironique, en un sens, lorsque l'on comprend plus tard que les rêves de fortune financière du jeune courtier Bud Fox n'ont finalement rien de la douce et chaleureuse romance qui semble promise par cette séquence d'ouverture du film. Cette trame scénaristique des espoirs déçus est encore une manière pour le cinéaste de critiquer la société américaine de cette époque. Un positionnement politique assumé par Oliver Stone, connu pour ses engagements militants. Ainsi, le film *Wall Street* offre des points de réflexion sur l'imbrication des enjeux immobiliers et politiques dans le New York des années 1980. Cette assise du pouvoir financier se ressent aussi à travers le paysage urbain de la ville. Les politiques néolibérales de l'administration Koch viennent conforter cette dynamique de privatisation et de financiarisation de l'économie new-yorkaise qui conduit en 1985 à une année record pour le milieu de la finance avec des bénéfices sans précédent à Wall Street.



Image 114. Les hauts immeubles du quartier Midtown de Manhattan surplombant le reste de la ville de New York, symboles de puissance urbaine (TC. 00:54:31).

³⁰⁶ « Tu es tout ce que je désire. Tout ce que je vénère et adore autrement dit. S'il te plait soit vrai. Autrement dit, je t'aime ». Frank Sinatra, Count Basie, *Fly Me to the Moon*, 1964.

Do the Right Thing : la vitalité de la rue, une journée estivale à Bed-Stuy

Dans le film *Do the Right Thing*, le cinéaste Spike Lee propose une vision de New York à l'opposé des « grands canyons » et des gratte-ciels de Manhattan. Lee revendique ici une revitalisation de la ville par les quartiers populaires et les habitants. Pour cela, le cinéaste choisit en effet de situer l'entièreté de l'action de son long métrage dans une seule et même rue où est tournée l'intégralité des scènes extérieures du film. Plus précisément, le film prend place dans une portion de Stuyvesant Street au cœur du quartier de Bed-Stuy à Brooklyn. Nous souhaitons ici voir comment cette vision d'une vitalité urbaine dans *Do the Right Thing* invite à une réflexion sur la rue comme lieu des relations sociales et intercommunautaires du quartier. James Sanders souligne la manière dont le film présente « *a passionate and charged exploration of the African American experience in New York in the late 1980s, a world shaped by systemic poverty and its attendant problems*³⁰⁷ ». Nous avons pu précédemment l'observer, les quartiers pauvres de la ville sont souvent perçus et représentés comme des lieux hostiles et dangereux³⁰⁸. Cette idée se retrouve plus globalement dans les discours dominants en Amérique du Nord après la Seconde Guerre mondiale et oppose le déclin des villes et ses ghettos autodestructeurs à la croissance et la prospérité des banlieues³⁰⁹. Il est possible de lire dans les représentations de la ville du film *Do the Right Thing* une forme de réponse à cet imaginaire déshumanisant des quartiers pauvres de New York. Dans son long-métrage, Spike Lee propose en effet d'expérimenter la vitalité de la rue dans un quartier de Brooklyn. Cette construction filmique entremêlant références culturelles et humour est une manière pour le cinéaste de montrer que, malgré les difficultés du quartier, les habitants défavorisés de New York peuvent vivre avec fierté et humour. Ainsi, c'est encore ce que relève James Sanders, qui voit dans le film des « *series of richly textured, often amusing urban vignettes, revealing a complex and community-sustaining street life*³¹⁰ » qui contribue à renforcer la critique sociale proposée par le cinéaste : une vitalité de la rue qui s'observe par exemple dans cette séquence où Mookie se déplace dans le quartier³¹¹. Nous remarquons que cette scène est filmée avec un téléobjectif : cette optique de caméra a pour rendu à l'image un effet d'écrasement des

³⁰⁷ « Une exploration profonde et passionnée de l'expérience afro-américaine à New York à la fin des années 1980, un monde façonné par la pauvreté systémique et les problèmes qui en résultent. », J. SANDERS, *Celluloid skyline*, op. cit., p. 179.

³⁰⁸ À titre d'exemple, les représentations du South Bronx et de ses habitants dans le film *Fort Apache: the Bronx* précédemment analysées dans la première partie de ce mémoire, p. 42-51.

³⁰⁹ Catherine POUZOULET, *The Cinema of Spike Lee : Images of a mosaic city*, dans Mark REID, *Spike Lee's Do the Right Thing*, Cambridge, 1997, p. 43.

³¹⁰ « Série de vignettes urbaines colorées et profondes, souvent amusantes, révélant ainsi la vie de la rue et de sa complexité communautaire », J. SANDERS, *Celluloid skyline*, op. cit., p. 179.

³¹¹ (TC. 00:53:30).

perspectives. Cela peut être une manière pour Spike Lee de rendre compte d'un certain enfermement des personnages dans ce lieu de vie clos. À l'inverse, nous pouvons aussi y voir le désir d'un effet de fusion des personnages, métaphore de ces habitants du quartier qui ne font plus qu'un pour former une communauté.



Image 115 et 116. Mookie circulant dans Stuyvesant Street, épicentre de l'action du film et véritable artère de la vie du quartier de Bed-Stuy (TC. 00:53:40 – 00:54:10).

La représentation de la rue que propose Spike Lee dans son film est à l'opposé de l'image de la rue que nous avons pu étudier dans *Fort Apache: the Bronx*. Dans le film de Daniel Petrie, la rue et son environnement sont dangereux, nocifs et déshumanisants. Alors qu'à l'inverse, la lecture de la rue par le cinéaste Spike Lee dans *Do the Right Thing* suggère de voir la rue non pas comme cause de déclin, mais comme lieu vertueux. Sa vision appuie une réflexion plus large sur le discours de la communauté comme structure sociale du quartier. En somme, le cinéaste démontre que la rue peut être un moyen de créer du lien social et de souder la communauté, dans une réponse aux politiques urbaines de la ville qui insistent fiscalement sur une dynamique immobilière et urbaine dans les secteurs privilégiés de Manhattan. Spike Lee met en avant les bénéfices communautaires de la rue dans les quartiers populaires de la ville de New York. Cette lecture d'une vitalité de la rue permet un rapprochement avec les théories de l'urbaniste Jane Jacobs. À la manière de Spike Lee, Jacobs montre que la rue est un moyen de canaliser la violence et la criminalité. L'urbaniste souligne que, contrairement aux préjugés liés à la rue, ce sont davantage les grands complexes de logements sociaux qui contribuent le plus à la violence chez les jeunes habitants. L'absence de commerces et autres lieux de vie dans ces quartiers de cités HLM conduit à favoriser la délinquance. En réponse, le modèle de la rue offre de nombreux avantages selon Jacobs, l'un des principaux étant ce qu'elle désigne comme « *The eye on the street*³¹² », qui peut être défini par : le regard des habitants et commerçants qui sont naturellement attirés par la vie de la rue

³¹² « Les yeux sur la rue », J. SANDERS. *Celluloid Skyline*, op. cit., p. 181.

et qui, dans le cadre de leurs activités, surveillent la rue. L'urbaniste soutient que « *far from breeding criminals [...] the street was a sort of front line in the fight against crime*³¹³ ». Selon Jacobs, cette présence d'habitants et de commerçants décourage les actes criminels et les mauvais comportements mieux que la police elle-même. Magasins, passants et clients qui sont autant de « *eyes on the street* » participent en un sens à lutter contre le crime. Jane Jacobs souligne qu'historiquement des avancées technologiques, comme l'air conditionné a permis de fermer les fenêtres, la télévision qui offre un autre divertissement que celui de la rue, l'augmentation des voitures au détriment des transports en commun ou de la marche, sont autant d'éléments qui ont conduit à éloigner les classes moyennes des rues et des trottoirs. Jacobs en conclut que « *amidst all this, only one group remained consistently close to the street: the poor. Despite problems of crime, drugs, and decay, many blocks in the city's poorer districts continued to display a remarkably resilient and vital street life*³¹⁴ ». Ce lien entre la rue et les populations défavorisées se retrouve dans de nombreuses représentations culturelles³¹⁵, comme le soulignent de nombreux films de Spike Lee, dont *Do the Right Thing*. Ainsi, « *Mother Sister*³¹⁶ » incarne cette personnification des « *eyes on the street* » dans le film. Celle-ci interagit à plusieurs reprises avec différents membres du quartier depuis le bord de sa fenêtre. Son rôle d'observatrice est encore souligné lorsqu'elle s'adresse à Mookie : « *I'll be watching you, Son. Mother Sister always watches*³¹⁷ ».



Image 117. Le personnage de Mother Sister (incarnée par Ruby Dee), vieille dame observant depuis le rebord de sa fenêtre (TC. 00:10:58). Image 118. Nous remarquons que celle-ci tient un paravent avec un tigre dessiné dessus. Cela nous évoque la « *tiger mother* » (littéralement « mère tigre » en français), stéréotype de parents stricts et autoritaires avec leurs enfants (TC. 00:56:05).

³¹³ « Loin d'engendrer les criminels [...] la rue était une sorte de première ligne dans la lutte contre la criminalité » *Ibid.*, p. 175.

³¹⁴ « Au milieu de tout cela, un seul groupe reste constamment près de la rue : les pauvres. Malgré les problèmes de criminalité, de drogue et de délabrement, de nombreux pâtés de maisons dans les quartiers les plus pauvres de la ville ont continué à afficher une vie de rue remarquablement résiliente et vitale ». *Ibid.*, p. 179.

³¹⁵ Par exemple le mouvement hip-hop. Comme analysé dans la troisième partie de ce mémoire p. 142-145.

³¹⁶ « Mère Sœur » dont le nom révèle l'aspect maternel et familial du personnage qui veille sur les habitants.

³¹⁷ « Je te regarde, fils », « Mother Sister regarde toujours » (TC. 00:11:06).

Cette vitalité se matérialise aussi à travers cette scène où les jeunes du quartier ouvrent une bouche à incendie pour se rafraichir durant cette chaude journée d'été, une pratique illégale, mais courante dans les quartiers de New York³¹⁸. Les cris qui transparaissent de la séquence donnent à ressentir l'esprit bon enfant et la jovialité d'un moment de plaisir partagé dans le quartier populaire de Bed-Stuy. La scène contribue à la cohésion communautaire qu'offrent ces moments de vie. Les jeunes sont accompagnés dans leur joie par l'animateur radio Señor Love Daddy qui semble prendre autant de plaisir à observer l'action. D'autres adultes comme Da Mayor³¹⁹ (incarné par Ossie Davis) observent avec bienveillance cette joie qui s'exprime, représentation symbolique de l'union d'un quartier dans un moment d'harmonie conviviale.



Image 119 et 120. Séquence où tous les jeunes du quartier en vêtements d'été se réunissent pour profiter de l'eau rafraichissante offerte par l'ouverture d'une bouche à incendie. L'arrosage d'un malchanceux italo-américain (incarné par Frank Vincent) et de sa voiture de collection, puis l'intervention de la police, viennent interrompre cet instant fugace de gaieté estivale (TC.00:26:01 - 00:28:05).

Toutes ces scènes contribuent à la proposition filmique d'un quartier représenté sous les traits d'un « village urbain »³²⁰. La rue devient ainsi une manière pour le cinéaste de questionner plus largement la ville, à la manière d'un réel microcosme d'espace urbain constitué de quelques blocs³²¹. En somme, Spike Lee ne propose pas de nier le contexte difficile dans lequel évoluent ses personnages, mais cherche au contraire à insuffler de

³¹⁸ (TC 00:26:01 - 00:28:22).

³¹⁹ « Da Mayor » signifie en français le maire. Certes, le nom de ce personnage relève plus d'un surnom familier que de réel responsabilité politique, pourtant ce titre d' élu municipal renvoie encore à cette image d'une communauté formant un microcosme urbain et possédant ainsi son propre maire de quartier.

³²⁰ Jennifer GUGLIELMO, Salvatore SALERNO, *Are Italians white?: how race is made in America*, New York, Routledge, 2003, p. 241.

³²¹ J. SANDERS, *op. cit.*, p. 180.

l'humanité dans un univers urbain dont les représentations ont souvent été stigmatisantes et marginalisantes pour les habitants de ces quartiers défavorisés. C'est encore une forme de réponse à la société new-yorkaise et à ses politiques urbaines des années 1980 qui, nous l'avons vu, ont profité principalement aux plus aisés et ont renforcé les inégalités. Le cinéaste invite avec son film à voir dans la communauté et, symboliquement la rue du quartier, un moyen de résister et de construire une société locale plus saine et vertueuse pour ses habitants. Entre réalité et idéalisme, les représentations de la rue dans *Do the Right Thing* permettent ainsi au cinéaste de questionner les bienfaits d'une urbanité populaire pour les communautés de ces quartiers.



Image 121. Photographie d'une scène similaire à Harlem lors d'un autre précédent été caniculaire en 1977 (source : Gerard S. Williams / Newsday RM via Getty Images).

Pour conclure cette partie, nous avons vu que l'étude du motif de l'urbanité à travers les différents films de notre corpus nous offre différentes perspectives de la ville de New York. Ainsi, nous avons pu constater que l'environnement urbain semble se décliner sous différentes formes selon les périodes, 1975-1981 et 1982-1989, traduisant une représentation de la ville qui se transforme. En effet, la fin des années 1970 donne à lire une ville en difficulté, conflictuelle et en proie à un déclin urbain latent. À l'inverse, la fin des années 1980 semble nous donner l'image d'un New York vivace, renaissant et vitalisé, offrant à lire un nouveau regard sur la ville. La politique et l'histoire ne peuvent être dissociées de ces tendances. Le New York de la fin des années 1970 est celui de toutes les crises, de la crise fiscale de 1975, des bâtiments délabrés et abandonnés du South Bronx dans *Fort Apache: the Bronx*. Du Times Square malfamé de *Taxi Driver* à l'été caniculaire de 1977 scandé par les meurtres du Son of Sam et le mythique blackout dans la vision tabloïdesque que propose *Summer of Sam*. À contrario, la fin des années 1980 donne à lire la transformation politique de la ville : le tournant néolibéral des mandats du conservateur Ed Koch à la mairie de New York durant le long cours de la décennie 1980, avec un milieu de la finance dopé, à l'image des bénéfiques records de 1985 qu'illustre *Wall Street*. Que ce soit le krach boursier de 1987, ou plus visiblement la situation dans les quartiers défavorisés comme celui de Bed-Stuy à Brooklyn dans *Do the Right Thing*. Si le New York de la fin des années 1980 semble moins conflictuel et violent que celui de la précédente décennie, ce n'est que dans les apparences. Car au-delà des grands immeubles et de la renaissance urbaine de certains milieux, la ville reste traversée par de nombreuses crises. Les représentations de l'environnement urbain sont un moyen pertinent pour ces cinéastes d'offrir de formuler différentes critiques sociales de New York et ces habitants. Plus globalement, cette analyse des représentations de la ville nous permet une réflexion sur les politiques urbaines et économiques, les mentalités et relations sociales, ou encore l'influence des médias dans la société new-yorkaise des années 1975-1989.

PARTIE III

CONSTRUCTION D'UN IMAGINAIRE NEW-YORKAIS AU CINÉMA,
CULTURE ET MENTALITÉ

Nous avons pu observer dans la première partie de ce mémoire les différentes représentations d'un New York animalisé et violent. C'est ensuite l'image d'un espace urbain entre déclin et vitalité que nous avons étudiée dans la seconde partie. Nous souhaitons finalement dans cette troisième et dernière partie analyser les différentes manifestations culturelles qui traversent les films de notre corpus. L'UNESCO définit la culture dans son sens large comme « l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances³²² ». Faisant nôtre cette définition, nous souhaitons ainsi dans cette partie analyser notre corpus sous l'angle des représentations culturelles. Chacun des cinéastes étudié propose à travers ses œuvres des formes variées de la culture, entre réalité et imaginaire. L'analyse de ces aspects offre ainsi plusieurs lectures de New York³²³. La chercheuse Cristiane Freitas Gutfreind étudie dans ses travaux cette même question de l'imaginaire. Elle relève entre autres les apports de certains philosophes tels que ceux d'Edgar Morin. Dans son ouvrage *Le cinéma ou l'homme imaginaire* paru en 1956, Morin conçoit le cinéma « comme une articulation entre un système socioculturel et l'imaginaire³²⁴ ». Nous partageons cette approche d'un médium cinématographique au croisé du réel et de l'imaginaire. Nous souhaitons ainsi à travers chacun des films questionner ces représentations par l'angle culturel. Ces représentations se manifestent sous différentes formes, allant de la musique au sport, de la sexualité à la religion. La richesse de ces nombreuses facettes nous montre comment les représentations culturelles peuvent être une source pertinente pour appréhender d'une manière originale et transversale l'histoire contemporaine de New York. Cette partie confirme encore les propos de Gutfreind, qui dans ses travaux universitaires souligne l'intérêt des films « comme reflet du monde vécu – à travers la représentation de ses mythes, schémas et symboles – et comme produit de l'imaginaire³²⁵ ». Nous percevons dans cette ville de New York représentée violente et en déclin, l'émergence de nombreuses cultures. Ces différentes manifestations sont réinterprétées par nos cinéastes, proposant ainsi une lecture originale de la société new-yorkaise.

³²² Dominique HAYER, « La culture : des questions essentielles », dans *Humanisme*, n° 2, vol. 296, 2012, p. 85-88.

³²³ Nous définissons l'imaginaire comme : « la capacité des hommes de se représenter et de présenter symboliquement des sentiments, des rites, des rêves, des désirs, des mythes, etc. » Cristiane FREITAS GUTFREIND, « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle », dans *Sociétés*, no. 4, vol. 94, 2006, p. 111-119.

³²⁴ *Ibid.* p. 113.

³²⁵ *Id.*

Dans notre corpus, les représentations du mouvement disco, punk ou encore hip-hop symbolisent musicalement cette effervescence artistique née dans un New York perçu comme déclinant à la fin des années 1970. Ce renouveau musical souligne chez les habitants le désir d'émancipation par l'art et d'évasion individuelle. De même que les représentations de différentes pratiques sportives illustrent cette transformation des mentalités, base-ball, boxe et paris sportifs sont à l'image d'un individualisme au cœur d'un renouveau du rêve américain durant les années 1980. Cet individualisme se traduit encore dans les mœurs, avec une sexualité qui évolue, c'est ce que traduit la généralisation de la pornographie dans la ville. Ce sont encore les aspects moraux qui soulignent cet individualisme, avec une idéologie libérale qui semble se refléter dans la religion ou encore dans le monde des affaires. L'idée des choix individuels dans les rapports sociaux et de leurs conséquences sociales traverse l'ensemble des différentes critiques sociales proposées par les cinéastes de notre corpus.

Taxi Driver : Times Square et pornographie, une Sodome et Gomorrhe américaine

Dans le film *Taxi Driver*, le cinéaste Martin Scorsese établit ainsi un discours sur le déclin moral de la ville au prisme de l'imaginaire judéo-chrétien. Ces représentations culturelles issues du religieux rappellent la foi catholique de Martin Scorsese et la confession protestante du scénariste du film Paul Schrader. Ainsi chacun à sa manière a insufflé certains aspects religieux dans cette œuvre cinématographique. Ce mélange, entre culture catholique et protestante, explique cet univers particulier qu'offre le film, entre des représentations d'une société décadente proche de la tradition catholique et des caractéristiques individualistes issues des courants de pensée protestants. Nous souhaitons ici étudier comment cet aspect religieux, et plus particulièrement catholique, conduit à représenter un New York sous les traits d'une Sodome et Gomorrhe moderne. Cette analyse vise à observer comment dans les années 1970 la surabondance de la pornographie grand public dans le quartier de Times Square contribue à renforcer ce sentiment de déclin moral. New York est en crise, aussi la reprise en main de Times Square par les autorités publiques et son assainissement constitue une étape importante dans les transformations de la ville. Times Square illustre à lui seul ce changement, passant d'un quartier réputé malfamé et dangereux, composé de nombreux cinémas pornographiques dans les années 1970, à un véritable Disneyland du tourisme, sécurisant et familial à la fin des années 1990. Ainsi *Taxi Driver* nous permet, par ce regard religieux sur ce déclin moral, d'appréhender sous un autre angle les représentations de ce New York des années 1975.

C'est encore le personnage principal du film qui incarne les contradictions qui traversent la société new-yorkaise des années 1970, hésitant entre idéologies progressistes et conservatrices. Cela s'illustre paradoxalement chez Travis, qui est à la fois l'observateur, mais aussi l'un des acteurs de ce milieu malfamé de Times Square qu'il méprise tant. Ce New York des années 1975, représenté tantôt abandonné tantôt déclinant³²⁶, semble s'incarner dans le personnage. Cette relation entre morale et solitude se traduit par une certaine religiosité de Travis. Il ne se rend pourtant pas à l'église, mais les nombreuses références au divin, en particulier lorsque Travis écrit dans son journal, dévoilent un certain lien entre intime et religieux chez lui. Cela s'illustre encore lorsqu'il dit de lui-même : « *Loneliness has followed me my whole life, everywhere. In bars, in cars, sidewalks, store, everywhere. There's no escape. I'm God's lonely man*³²⁷ » Nous pouvons interpréter ces propos comme une métaphore de la ville, incarnation dans l'imaginaire collectif d'un déclin urbain généralisé. Aussi, ce discours pessimiste est conclu par l'utilisation du terme « *God's lonely man* », référence à l'œuvre de Thomas Wolfe, écrivain américain du début du XX^e siècle, dont les œuvres sont empreintes de solitude. Cette phrase souligne aussi chez le personnage de Travis ce sentiment d'être choisi par Dieu, qui, plus tard dans le film, pousse le personnage à intervenir et régler les problèmes de New York. Plus tôt dans la narration, une séquence nous permet de découvrir New York de nuit depuis le taxi de Travis³²⁸. Nous pouvons ainsi observer les rues de Times Square composées de panneaux lumineux où il est possible de lire le mot « *Fascination* » en larges lettres rouges ou encore l'inscription « *On sale*³²⁹ » sur une vitrine. La ville semble se présenter elle-même au spectateur par ses différents affichages commerciaux, reflets visuels d'un quartier où règne fascination et argent, ce qu'exprime Travis lui-même au plan suivant, lorsqu'il dit laconiquement : « *Sick and venal*³³⁰ ».

³²⁶ Cela est évoqué dans la seconde partie de ce mémoire, p. 73-79.

³²⁷ « Toute ma vie, j'étais suivi par la solitude, partout. Dans les bars, les voitures, sur les trottoirs, dans les magasins, partout. Il n'y a pas d'issue. Je suis abandonné de Dieu » (TC. 00:53:11).

³²⁸ (TC. 00:05:41). Cette séquence est aussi analysée dans la première de partie de ce mémoire p. 33-34, ainsi que dans la seconde partie de ce mémoire p. 75-76.

³²⁹ « À vendre ».

³³⁰ « Le vice et le fric » (TC. 00:05:48).



Image 122. Plan avant du taxi de Travis, laissant entrevoir les écrits évocateurs des différentes boutiques le long des rues de Times Square (TC. 00:05:48).

Cette image d'une ville en proie à la décadence et au déclin moral s'illustre encore plus loin dans la séquence alors que la musique monte crescendo, la trompette finissant dans les aiguës, alors qu'apparaît au moment du climax musical un plan large de Time Square filmé à travers le pare-brise arrière depuis l'intérieur du taxi. Nous observons ainsi la place centrale du quartier, ses taxis, mais surtout les grands panneaux lumineux affichant des marques de soda et de vêtements, ou encore un panneau animé d'un drapeau américain. Une grande dominance de rouge et de blanc nous illumine à l'image. Cette esthétique de Times Square de nuit évoque un lieu infernal. La couleur des affichages, luisants de rouge et de jaune clair, évoque des flammes dans ce qui semble s'apparenter à un long canyon brûlant, telle la représentation d'une Sodome et Gomorrhe américaine. Ces deux mythiques villes bibliques sont selon les Saintes Écritures détruites par le Divin lui-même, punissant par le feu le comportement d'habitants réputés pour leurs prétendues déviances morales. La mise en avant de ces couleurs n'est pas non plus sans rappeler les flammes infernales de l'Enfer. Travis semble nous conduire dans cette séquence à la manière d'un guide, tel le personnage de Virgile dans l'*Enfer*, première partie de l'œuvre de Dante Alighieri, la *Divine Comédie*, publiée en 1304. Comme Virgile qui guide Dante à travers les différents cercles de l'enfer, nous sommes ici accompagnés par Travis dans cet environnement inhospitalier. Ce regard dantesque sur la ville offre une représentation judéo-chrétienne d'un New York en déclin moral.



Image 123. Plan de Times Square en 1975 de nuit. Le drapeau américain se retrouve au milieu de grandes marques commerciales, tel le symbole d'une société de consommation qui fonctionne nuit et jour. Les dominances de rouges et de jaunes des affiches commerciales et des phares rappellent les couleurs du feu. Les voitures roulant dans un même sens renforcent le sentiment d'un mouvement perpétuel et inexorable, semblable à celui d'un flux sanguin. (TC. 00:05:58).



Image 124. Représentation picturale de la destruction par les flammes des villes de Sodome et Gomorrhe selon la Bible. John Martin, *The Destruction of Sodom and Gomorrah*, 1852, peinture à l'huile, 136.3 x 212.3 cm, Newcastle upon Tyne, Laing Art Gallery.

À l'opposé du feu infernal et des flammes de Times Square, Travis voit dans l'eau le moyen salvateur de nettoyer la ville, au sens propre comme au sens figuré. Cette même scène débute en effet avec ce qui semble être la lecture par Travis de son journal intime³³¹. Il dit : « *Thank God for the rain, which has helped wash away the garbage and the trash off the sidewalks*³³² ». La pluie s'apparente dans cette phrase à une divine action qui viendrait nettoyer le monde de ses maux, tel un déluge biblique. Cette impression est renforcée par cette seconde phrase dans la séquence : « *Someday a real rain will come and wash all this scum of the streets*³³³ ». Cette métaphore d'une eau bénite qui nettoie les péchés s'observe encore plus tard dans la même séquence³³⁴. Lorsqu'à la fin de son service, Travis passe en taxi sous le jet d'eau d'une bouche à incendie ouverte, son véhicule est alors symboliquement purifié. Cette mise en scène rappelle l'épisode biblique du baptême de Jésus par Jean-Baptiste dans le fleuve Jourdain.



Image 125. Dans cette scène, l'eau de la bouche à incendie semble bénir le taxi de Travis à la manière d'un baptême (TC. 00:07:18).

³³¹ (TC. 00:05:06).

³³² « Dieu soit loué, il a plu. Une pluie qui a lavé les trottoirs de toutes les ordures qui y traînent ».

³³³ « Un jour viendra où une bonne pluie lavera les rues de toute cette crasse » (TC. 00:06:20).

³³⁴ (TC. 00:07:14).

Cette image d'un New York déclinant, représentation moderne d'un lieu infernal, existe dès le milieu du XIX^e siècle, quand la ville est déjà surnommée la « Gomorrhe du Nouveau Monde³³⁵ », ce qui fait écho aux propos de l'auteur américain James McCabe Jr lorsqu'il parle de New York à cette époque en disant : « *The Devil's work is done here on a gigantic scale*³³⁶ ». De même, la prétendue décadence morale de la ville à cette période est déjà au centre des débats publics, donnant lieu à des actions pour lutter contre ce qui est alors perçu comme des dérives liées à la ville. Antony Comstock, connu pour son combat contre la prostitution et les jeux d'argent, fonde ainsi la *New York Society for the Suppression of Vice* en 1873³³⁷. Ce dernier préconise une réponse féroce face aux coupables de telles dérives : « *You must hunt these men as you hunt rats, without mercy*³³⁸ » Cela n'est pas sans rappeler la violence des propos déshumanisants de Travis lorsqu'il évoque les habitants du quartier de Times Square³³⁹. Bien que durant les années 1970 la prostitution est aussi encore au centre de l'attention des autorités de New York, nous souhaitons davantage ici questionner l'un des autres versants de ce qui est vu comme l'illustration du déclin moral de la ville à l'époque, la pornographie. La libération sexuelle des années 1960 ainsi que la fin des codes de censure dans le milieu cinématographique ont contribué à l'essor des films pornographiques. Les années 1970 voient la généralisation des films X dans l'espace public. Cet avènement de la pornographie grand public est accéléré par le succès au cinéma de ce qui est a posteriori considéré comme le premier film pornographique mainstream³⁴⁰, à savoir le long-métrage controversé *Deep Throat* du cinéaste Gerard Damiano, paru en 1972. Le succès de ce film pour adultes conduit à une accélération et un développement sans précédent d'une véritable industrie de la pornographie. C'est ainsi que fleurissent dans la ville de New York de nombreux cinémas pornographiques se situant plus particulièrement dans le quartier de Times Square et la 42^e rue de Manhattan. En effet, le nombre d'institutions pour adultes s'élève au nombre de 245 en 1977, alors qu'il n'y en avait que 9 en 1965³⁴¹.

³³⁵ « THE BIG CITY », in *The New York Times*, 9 avril 1995, p. 319 et 321.

³³⁶ « L'œuvre du Diable se fait ici à une échelle gigantesque. », Bruce CHADWICK, *Law & Disorder The Chaotic Birth of the NYPD*, New York, Thomas Dunne Books, 2017, p. 68.

³³⁷ « Société de Suppression de Vice ».

³³⁸ « Vous devez chasser ces hommes comme vous chassez les rats, sans pitié », « THE BIG CITY », *art. cit.*

³³⁹ Nous l'avons vu avec le motif de l'animalisation dans la première partie de ce mémoire p. 33-37.

³⁴⁰ « Grand public ».

³⁴¹ J. MALHER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, *op. cit.*, p. 124.

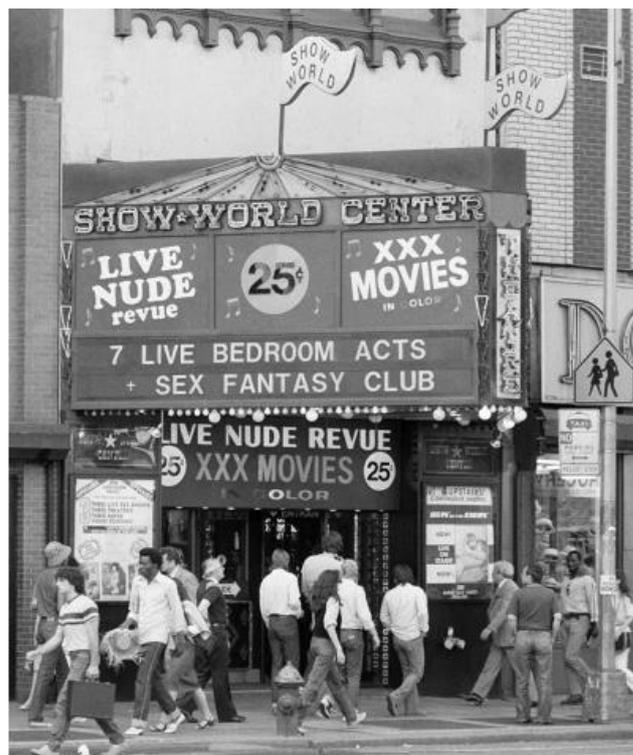
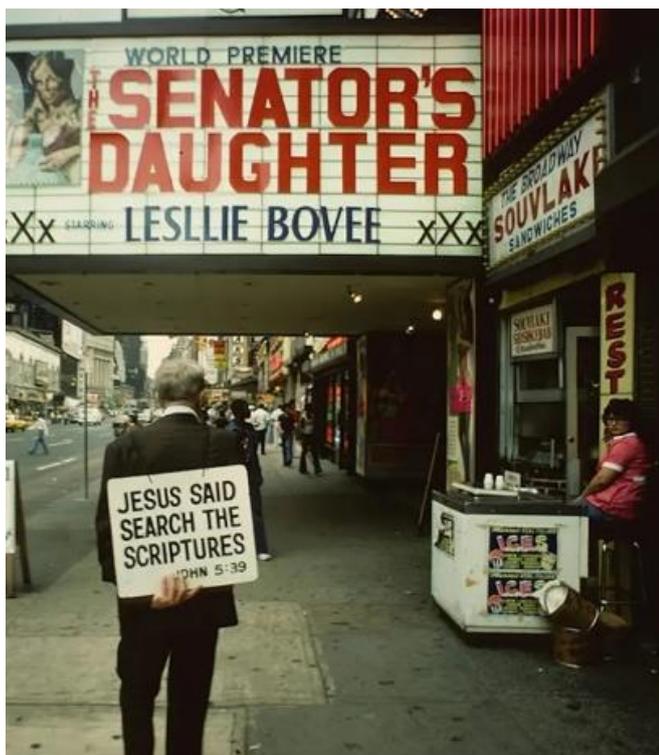


Image 126. Un homme manifestant avec une pancarte religieuse devant un cinéma qui projette *The Senator's Daughter* un film pornographique sorti en 1978. Le contraste entre le verset biblique et la devanture du cinéma souligne encore l'opposition chrétienne à ce qui est perçu comme une manifestation du déclin moral de la société new-yorkaise (source : Steven Siegel / Media Drum World). Image 127. La devanture de *Show World* en 1979, l'un des plus grands cinémas pornographiques de la ville à la fin des années 1970 (source : G. Paul Burnett / AP).

Cette appréhension de la pornographie comme signe de déclin moral se manifeste encore dans le personnage de Travis et son hygiène de vie. Celui-ci travaille en effet toute la nuit et se rend dans les cinémas pornographiques la journée, dans ce qui s'apparente à une sorte de cauchemar sans fin, ce que souligne le personnage lui-même lorsqu'il dit : « *Twelve hours of work and I still can't sleep. Damn. Days go on and on. They don't end*³⁴² ». Ce mode de vie nous renseigne autant sur Travis, que sur cet environnement qui l'a façonné. Cela est représenté symboliquement dans cette scène où, dans un cinéma pornographique en journée, Travis tente de discuter en vain avec la femme au guichet et se résigne à acheter de quoi manger et boire avant d'assister au film. Le plan reproduit ci-dessous montre la transaction et, en fond, un magazine laisse deviner la phrase : « [...] *spend your money affects your sex life*³⁴³! ». On comprend ici implicitement que la manière dont Travis dépense son argent – ici

³⁴² « Douze heures de travail et je n'arrive toujours pas à dormir. Merde. Les jours passent l'un après l'autre, mais ils ne finissent jamais » (TC. 00:09:58).

³⁴³ « [...] dépenser votre argent affecte votre vie sexuelle ! » (TC. 00:09:33).

en sodas et sucreries dans un cinéma pornographique – influence en un sens sa vie sexuelle. La mise en scène sous-entend ici que nourriture et boissons sucrées sont aussi mauvaises pour la santé que les cinémas pornographiques le sont pour la vie sexuelle. Ainsi argent et sexualité semblent liés dans ces représentations d'un déclin moral. Travis fustige d'autant plus le déclin moral de la ville qu'il fréquente lui-même assidûment dans les cinémas pornographiques de la 42^e rue. Le personnage de Travis représente en un sens toute la complexité d'une société américaine des années 1970, tiraillée entre libertarisme³⁴⁴, progressisme et conservatisme³⁴⁵.



Image 128. Travis achetant de quoi se sustenter à l'entrée d'un cinéma pornographique. Les billets d'un dollar américain se confondent avec les barres sucrées, pop-corn et autres sodas, sur fond d'une page de magazine qui semble questionner les liens entre argent et sexualité. (TC. 00:09:31).

Cette question des mœurs est aussi au cœur des préoccupations de la société new-yorkaise. La lutte contre ces cinémas pornographiques devient dès les années 1975 l'une des principales missions de l'administration de la ville. Ce rejet se traduit aussi chez une partie des habitants de New York qui s'opposent à cette banalisation de la pornographie, perçue comme une forme de violence contribuant encore à renforcer cette image d'une ville en déclin³⁴⁶. Cette contestation s'illustre par exemple avec des rassemblements contre la

³⁴⁴ Le libertarisme est une philosophie politique qui repose sur l'idée qu'une société juste respecte et protège la liberté de chaque individu.

³⁴⁵ Le progressisme est une philosophie politique favorable aux réformes sociales reposant sur l'idée de progrès selon laquelle les avancées dans les domaines de la science, de la technologie, du développement économique et de l'organisation sociale sont essentielles à l'amélioration de la condition humaine. Le conservatisme est une philosophie politique qui est en faveur des valeurs traditionnelles. Cette idée repose sur la préservation d'une situation ou le retour à une situation passée dans les domaines social, politique, moral, culturel, religieux.

³⁴⁶ Comme nous avons déjà pu le mentionner dans les parties précédentes de ce mémoire p. 28-36 et 73-79.

pornographie, à l'image du collectif *Women Against Porn* (WAP) (les femmes contre la pornographie), qui perçoivent la pornographie comme dégradante pour les femmes et conduisant à la violence. Ces manifestations remettent en cause ce qui était initialement vu dans la société des années 1960 comme une libération sexuelle et une réappropriation par les femmes de leur propre corps, questionnant le progressisme des *sixties*³⁴⁷, et affirmant le renouveau d'un certain conservatisme idéologique durant les années 1970. Ce combat est également mené par les politiques, à l'image du maire de New York Abe Beame qui participe à une manifestation antipornographie au printemps 1977. Tout en luttant contre la délinquance et la violence à Times Square, l'administration publique décide aussi de faire disparaître définitivement la pornographie de l'espace public, ce qui met davantage en évidence le lien implicite entre pornographie et violence, facettes d'un même déclin moral dont est victime New York. Cette réponse des autorités locales se traduit dans différents plans d'action pour transformer le quartier de Times Square, à l'image du *Midtown Enforcement Project* (MEP) en 1976 par Abe Beame³⁴⁸, suivi sous le mandant d'Ed Koch par le *Times Square Action Plan* en 1978³⁴⁹. C'est ainsi que, dès le début des années 1980, bon nombre d'institutions classées X sont finalement contraintes de se retirer des rues de la ville de New York.



Image 129. Le maire Abe Beame à une manifestation antipornographie à Times Square, le 13 avril 1977 à New York. Il porte tout comme d'autres personnes un pin's (macaron) « *I love clean New York* » (J'aime un New York propre), soulignant encore que la pornographie est considérée comme un élément qui contribue à rendre la ville sale (source : Allan Tannenbaum / Getty Images). Image 130. Manifestation du collectif WAP le 20 octobre 1979. Les pancartes suggèrent que la pornographie est dégradante pour les femmes et conduit à la violence (source : Barbara Alper / Getty Images).

³⁴⁷ Décennie des années 1960.

³⁴⁸ Stuart MARQUES, *Prostitution in New York-Part 2, From Lucky Luciano to the Bad Old Days of Times Square*, <https://www.archives.nyc/blog/2019/9/6/prostitution-in-new-york-part-2-from-lucky-luciano-to-the-bad-old-days-of-times-square>, 6 septembre 2019, (consulté le 27 janvier 2023).

³⁴⁹ Selwyn RAAB, « Koch Gets Plan for Cleanup of Times Sq. by 1980 », in *The New York Times*, 3 juillet 1978, p. 23.



Image 131. Travis dans un cinéma pornographique en journée. La manière dont le personnage se cache le visage tout en regardant à travers ses doigts s'apparente à une métaphore. Celle d'une ville de New York devenue l'un des haut de l'industrie du X, mais qui pourtant souhaite que ces mêmes institutions pornographiques disparaissent de ses rues (TC. 00:58:44).

Cette analyse des représentations culturelles dans *Taxi Driver* nous offre ainsi une lecture du quartier de Times Square et de sa perception dans l'imaginaire new-yorkais des années 1970. Dans ce prisme judéo-chrétien, le personnage de Travis semble concevoir la ville comme un lieu de perdition à la manière d'une Sodome et Gomorrhe biblique. Nous observons que ces thématiques du déclin urbain précédemment étudiées dans la seconde partie de ce mémoire se retrouvent particulièrement liées à cette idée du déclin moral de la ville. Cela se traduit par des représentations cinématographiques liées au catholicisme, invitant à une réflexion sur la morale et la sexualité, par exemple à travers l'essor dans l'espace public de la pornographie à New York en 1975.

Summer of Sam : 1977, imaginaire disco, entre mythe et hypocrisie

Avec *Summer of Sam*, le cinéaste Spike Lee propose une vision rétrospective de l'année 1977. En situant sa narration durant l'été de cette même année, le cinéaste donne à voir une période charnière de New York, devenue a posteriori mythique dans l'imaginaire collectif des New-Yorkais. Nous souhaitons ainsi étudier les représentations de cette période que Spike Lee interroge par le détournement et la caricature dans son film. L'imaginaire culturel de la fin des années 1970 à New York se décline sous plusieurs aspects, nous avons pu en traiter certains dans les précédentes parties de ce mémoire, comme dans notre première partie lorsque nous traitons du tueur en série David Berkowitz aussi nommé le Son of Sam, qui terrorise une partie des habitants jusqu'à son arrestation par les autorités le 10 août 1977³⁵⁰. C'est encore l'inédit blackout du 13 juillet 1977, et sa nuit immortalisée par les photographies de pillages, d'incendies et d'une skyline plongée dans le noir complet, qui marquer les esprits. De même, ce sont aussi les unes sensationnalistes des tabloïds qui composent cette mémoire de l'été 1977³⁵¹. Au-delà de ces événements historiques, toute une partie de cet imaginaire est composée d'éléments culturels et sportifs, telle la victoire des Yankees décrochée à la Série Mondiale en octobre 1977 par le célèbre batteur Reggie Jackson. Mais c'est en particulier la musique que nous souhaitons étudier dans cette partie. En effet, la fin des années 1970 à New York se traduit musicalement par l'avènement des genres punk et disco. Cela souligne aussi plus globalement un changement dans les mentalités, marquant par une volonté de s'éloigner des grands mouvements revendicatifs des années 1960 incarnés par le rock'n'roll et la contre-culture³⁵². Les deux styles de musique punk et disco soulignent chacun cette même aspiration de la société à se dissocier des précédents styles musicaux considérés comme plus politiques et militants, témoignant ainsi d'une transformation des mentalités et expriment une société américaine tendant de plus en plus vers l'individualisme et le matérialisme qu'incarneront ensuite les années 1980.

Ces mouvements disco et punk apparaissent dans le film *Summer of Sam* sous différentes formes. Par la musique, le cinéaste Spike Lee propose ainsi de questionner les codes de cet imaginaire, entre mythe et réalité. C'est une scène du film en particulier qui tend à proposer une forme de synthèse de cet imaginaire mythique de l'année 1977. Dans cette séquence, le personnage principal Vinny et sa femme Dionna, jeunes Italo-Américains du

³⁵⁰ Nous analysons cela dans la première partie de ce mémoire, p. 38-41.

³⁵¹ Comme mentionné dans la seconde partie de ce mémoire, p. 88-95.

³⁵² Larry STARR, Christopher WATERMAN, *American Popular Music: from Minstrelsy to MP3*, New York, Oxford University Press, 2007, p. 312.

Bronx, décident de sortir en ville à Manhattan un soir³⁵³. Venu au club punk CBGB afin d'assister à la performance du groupe de musique de leurs amis Ritchie et Ruby³⁵⁴, le couple hésite devant l'entrée. L'apparence de l'endroit et sa population de punks aux tenues excentriques achèvent de convaincre Dionna et Vinny de ne pas rester. Ils décident finalement d'aller au Studio 54, l'une des discothèques les plus branchées de New York, mais la file d'attente y est très longue et le couple se voit bloqué à l'entrée. C'est alors qu'un homme leur propose de les suivre dans sa limousine vers une autre soirée. Vinny et Dionna acceptent et se retrouvent entraînés au Plato-Retreat, l'un des clubs échangistes les plus connus durant cette période. Hésitant encore, le couple décide finalement de rester, consommant de la cocaïne avant de prendre part ensemble à une orgie sexuelle. Dans un sens, cette séquence illustre une représentation stéréotypée des soirées new-yorkaises des années 1970. Dans une forme de synthèse temporelle, la séquence donne à voir le club punk avec le CBGB, le club disco avec le Studio 54 et le club échangiste avec le Plato-Retreat, symbolisant tous à leur manière une partie de cet imaginaire mythique du New York de 1977. Cette vision rétrospective permet ainsi au cinéaste d'interroger les changements culturels de la ville³⁵⁵.



Image 132. Photographie de l'entrée du club CBGB au 315 rue Bowery en 1977 (source : CBGB Archive). Image 133. La devanture du même club représenté dans *Summer of Sam* (TC. 01:23:09).

³⁵³ (TC.01:23:09).

³⁵⁴ De son nom acronyme complet : CBGB & OMFUG signifiant *Country, Bluegrass, Blues and Other Music For Uplifting Gormandizers*. Traduit en français : Country, bluegrass, blues et autres musiques pour gourmands raffinés.

³⁵⁵ WILLIAMS Jesse, Jr. « Who's Next?: Spike Lee's *Summer of Sam* and American (Literary) History », *College Literature*, vol. 47 no. 3, 2020, p. 552-579.



Image 134. Entrée du Studio 54 à fin des années 1970, le club disco se situe au 254 de la 54^e rue ouest à Manhattan (source : Bill Bernstein). Image 135. Le Studio 54 dans le film *Summer of Sam* (TC. 01:26:21).



Image 136. Photographie de Larry Levenson propriétaire du Plato-Retreat, à droite de l'entrée (source : Bettmann Archive). À la fin des années 1970, le club échangiste se situe dans le sous-sol de l'hôtel Ansonia, au 2109 de l'avenue Broadway dans l'Upper West Side à Manhattan. Image 137. Vigile au maillot similaire à l'entrée de ce même club dans le film (TC. 01:26:21).

Nous pouvons encore souligner l'aspect vestimentaire, avec en particulier le style de Dionna. Celle-ci porte une perruque de cheveux blonds mi-longs qui, comme expliqué dans une précédente scène du film, est censée dissuader le tueur Son of Sam, réputé ne s'attaquer qu'aux jeunes femmes aux longs cheveux bruns³⁵⁶. Nous pouvons aussi interpréter ce style de coiffure et sa similarité dans l'apparence telle une allusion à la chanteuse Debbie Harry du groupe de musique Blondie³⁵⁷, et cette scène serait une manière d'illustrer la transition musicale d'artistes issus de la scène punk vers la musique new wave (« nouvelle vague », version grand public du punk et plus proche dans ses sonorités pop³⁵⁸), à l'image du groupe Blondie, qui se produit initialement au CBGB dès 1977 dans un style punk rock et qui progressivement se tourne vers le style new wave³⁵⁹. Cette transition musicale est représentée l'année suivante en 1978 avec le clip vidéo de la chanson *Heart of Glass* de ce même groupe³⁶⁰. Ce clip vidéo réalisé par Stanley Dorfman donne à voir différents plans aériens nocturnes de la ville de New York, ainsi que des images de la devanture du Studio 54, comme une véritable mise en scène d'un passage du club punk CBGB au club disco Studio 54. Ainsi, dans *Summer of Sam*, cette séquence de la soirée new-yorkaise et du personnage de Dionna (aux airs de Debbie Harry) sont autant d'éléments symboliques qui construisent un discours culturel sur la porosité des genres musicaux dans le New York de la fin des années 1970.



Image 138. Photographie du groupe de musique Blondie en concert au CBGB en 1977 (source : David Godlis). Image 139. Extraits du clip vidéo de la musique *Heart of Glass* du groupe Blondie. À gauche, la chanteuse du groupe Blondie, Deborah « Debbie » Harry (source : Stanley Dorfman, clip vidéo de Blondie, *Heart Of Glass*, 3,42 minutes, 1978, TC. 00:00:13).

³⁵⁶ (TC. 00:35:44).

³⁵⁷ Blondie est un groupe de musique punk et new wave new-yorkais (1974-1982).

³⁵⁸ L. STARR, C. WATERMAN, *American popular music, op. cit.*, p. 434.

³⁵⁹ Roman KOZAK, *This Ain't No Disco: The Story of CBGB*, Boston, Faber & Faber, 1988, p. 83 et 95.

³⁶⁰ Dave SIMPSON, 2013, Interview de Debbie Harry et Chris Stein, 2013, <https://www.theguardian.com/music/2013/apr/29/how-we-made-heart-glass> (consulté le 31 août 2022).



Image 140. Vinny accompagné de Dionna (incarnée par Mira Sorvino) à l'entrée du Studio 54, cette dernière porte une perruque blonde carré qui lui donne une apparence rappelant celle de la chanteuse Debbie Harry du groupe Blondie dans le clip vidéo *Heart of Glass* (TC. 01:27:16).

Le disco est sans doute l'un des symboles les plus évidents de cet imaginaire collectif de la fin des années 1970. Pourtant, ce genre de musique n'est pas apparu en 1977, la première soirée disco peut être attestée dès 1970³⁶¹. La musique a infusé lentement durant des années, que ce soit dans certains lieux de la culture gay, des fronts de mer abandonnés du West Side aux ateliers vacants du sud de Houston Street à Manhattan, ou encore dans les salles de loisirs des HLM du Bronx ou de Brooklyn³⁶². On constate donc cet ancrage initial du disco dans la culture dite *underground*³⁶³ de New York. La variété de chacun des lieux cités illustre les racines urbaines du mouvement disco. L'avènement du disco doit aussi son succès au contexte socio-économique, car ce n'est pas une coïncidence si les gens s'oublient dans la danse quand l'économie va mal, c'est ce que souligne Bob Casey, l'un des premiers disc-jockeys disco au début des années 1970³⁶⁴. Lors d'un entretien avec le *Daily News* en 1975, (la ville de New York est alors au bord de la banqueroute financière), Casey affirme entre

³⁶¹ Bill BREWSTER, Frank BROUGHTON, *Last night a DJ saved my life: the history of the disc jockey*, New York, Grove Press, 2014, p. 178.

³⁶² J. MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, op. cit., p. 157.

³⁶³ « Alternative ».

³⁶⁴ Platiniste en français et abrégé DJ en anglais. Ayant pour rôle l'animateur du son dans des événements musicaux, celui-ci sélectionne, diffuse et mixe de la musique à destination du public. Particulièrement présent dans les genres de musique électronique et hip-hop.

autres que : « *The discos are now doing exactly the same thing that the big dance halls with the crystal chandeliers did during the Depression. Everyone's out to spend their unemployment check, their welfare: to lose themselves*³⁶⁵ » C'est donc à la manière d'autres styles comme le « *twist*³⁶⁶ » avant lui que le disco permet aux New-Yorkais durant les années 1970 de s'évader dans la danse. Mais c'est aussi une forme de réponse aux peurs liées à la guerre du Vietnam au début de la décennie. On peut aussi lire dans ce phénomène disco la progression d'un certain individualisme dans la société américaine qui s'éloigne des années 1960 ainsi que leur culture revendicatrice et porteuse d'idéaux sociaux. C'est ce que suggère Michael Gomes, membre de cette communauté disco new-yorkaise dès 1973, qui dit à ce propos : « *Instead of changing the world, we wanted to create our own little world*³⁶⁷ ». Le disco est donc bien plus une musique qui évoque des sujets comme l'amusement et la danse, en opposition à la musique rock'n'roll et au mouvement hippie des années 1960 axés autour de la contestation. Cet essor du disco se traduit aussi par les chiffres. Dès le milieu des années 1970, on peut estimer qu'il y avait entre 150 et 200 clubs dans la ville de New York. Pour beaucoup inspirées du célèbre club new-yorkais Loft, les discothèques les plus prisées sont situées à Manhattan. De nombreuses copies de ces clubs réputés existent dans les *outer borough* (les autres quartiers de New York, en dehors de Manhattan). Les années 1975 voient l'ouverture de nombreux clubs, dont certains des plus célèbres, tel le Studio 54³⁶⁸. Le journaliste Anthony Harden-Guest écrit dans le magazine *New York* en juillet 1977 ces mots qui résument l'état d'esprit du moment : « *Now is the summer of our discotheques*³⁶⁹ ». Le film *Summer of Sam* s'inscrit donc dans cet imaginaire du disco de l'année 1977, dans une mise en image entre mythe et réalité.

Cette ambiance que représente Spike Lee dans son long-métrage s'ancre en particulier dans l'imaginaire d'un autre film, *Saturday Night Fever* (La fièvre du samedi soir) de John Badman, sorti paru au cinéma en décembre 1977. Dans une esthétique devenue iconique, entre cheveux gominés, chemises aux cols larges et couleurs flash, chaînes en or et autres pantalons à pattes d'éléphant. L'imaginaire que déploie ce long-métrage s'ancre dans le

³⁶⁵ « Les discothèques font maintenant exactement la même chose que ce que les grandes salles de danse avec les lustres en cristal ont fait pendant la grande Dépression de 1929. Tout le monde est prêt à y dépenser son chèque de chômage, ses aides sociales : pour s'évader » J. MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, *op. cit.*, p. 156.

³⁶⁶ Le style de danse « twist » du début des années 1960 est en quelque sorte l'ancêtre du disco des années 1970, L. STARR, C. WATERMAN, *American popular music*, *op. cit.*, p. 295.

³⁶⁷ « Au lieu de changer le monde, nous souhaitions créer notre propre petit monde », *Ibid.*, p. 158.

³⁶⁸ B. BREWSTER, F. BROUGHTON, *Last night a DJ saved my life*, *op. cit.*, p. 164.

³⁶⁹ « C'est maintenant l'été de nos discothèques », J. MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, *op. cit.*, p. 156.

Brooklyn des années 1970, où l'on suit Tony Manero (interprété par John Travolta), un jeune italo-américain qui travaille comme vendeur dans un magasin du quartier la journée et sort le soir en discothèque. Le film est l'adaptation d'un article paru dans le *New York Magazine* en 1976. Rédigé par l'écrivain britannique Nik Cohn, « *Tribal Rites of the New Saturday Night*³⁷⁰ » relate le mode de vie des jeunes New-Yorkais durant cette période. Cohn affirme pourtant dans les années 1990 que l'article relève bien plus de la fiction que de la réalité de l'époque. Certes inspiré de certaines de ses observations lors de son arrivée à New York dans les années 1970, l'écrivain concède une grande part d'invention dans cet article³⁷¹. Malgré ces révélations, l'image de *Saturday Night Fever* et son ancrage comme creuset de la culture disco restent très imprégnés dans l'imaginaire collectif au point que le film est encore aujourd'hui la principale représentation de ce mouvement. En choisissant en 1999 de placer son propre long-métrage dans cet imaginaire de l'été 1977 (en grande partie inventé par Cohn dans son article), Spike Lee cherche donc davantage à mettre en scène l'imaginaire collectif de l'ère disco que la réalité. À la manière, encore, d'un journal tabloïd de l'époque, le contexte et l'esthétique de *Summer of Sam* sont empreints de stéréotypes, de clichés, voire d'anachronismes afin de représenter la nostalgie qui entoure cette période des années 1977.

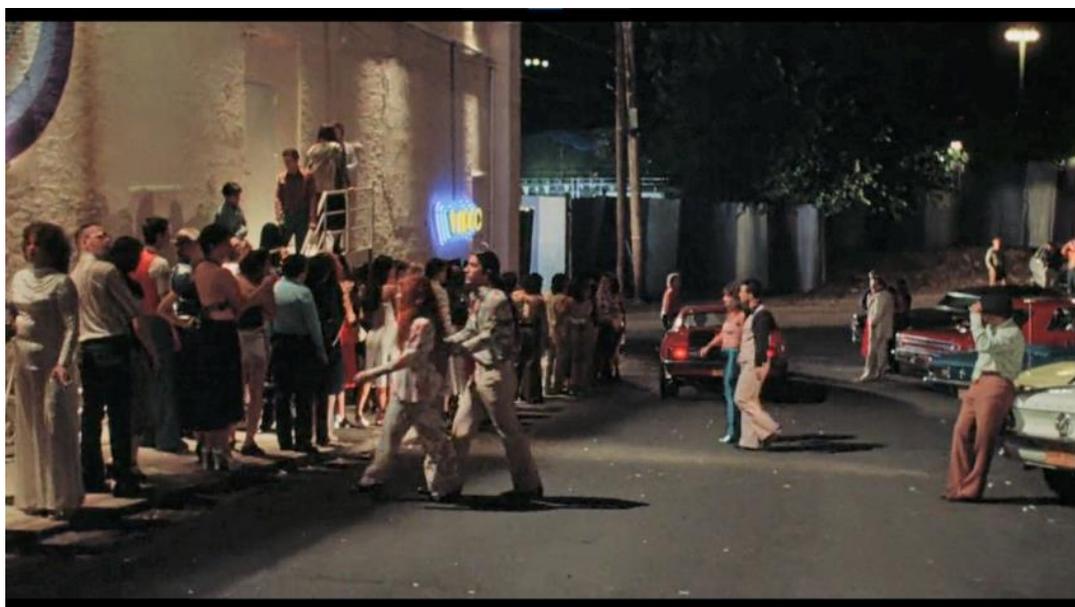


Image 141. La discothèque le Virgo, où nous pouvons observer les tenues vestimentaires et l'ambiance disco propres à cet imaginaire de l'année 1977 que représente le film *Summer of Sam* (TC. 00:02:42).

³⁷⁰ Nik COHN, *Inside the Tribal Rites of the New Saturday Night -- New York Magazine* (7 juin 1976), <https://nymag.com/nightlife/features/45933/> (consulté le 28 avril 2022).

³⁷¹ Charlie LEDUFF, « Saturday Night Fever: The Life », *The New York Times*, 9 juin 1996.

L'une des grandes conséquences du succès de *Saturday Night Fever* est son hégémonie sur la culture disco grand public, au point d'en devenir la représentation ultime et incontestable. Ce succès traduit la domination culturelle de ce film sur l'imaginaire de cette période. Pourtant, cette popularisation dénature en un sens le mouvement disco en l'expropriant des communautés minoritaires dont il est issu. Dans le contexte des multiples crises que traverse New York, le disco est un moyen d'expression et d'évasion d'une jeunesse issue de milieux marginaux noirs, gays ou italo-américains³⁷². Ce mouvement disco mainstream se retrouve ainsi vidé d'une partie de son esprit original au point de devenir un cliché de lui-même, en partie à cause du film *Saturday Night Fever* et de ses répercussions culturelles.

Summer of Sam est une manière pour Spike Lee de détourner et de critiquer cette image biaisée d'une réalité en partie fictive du disco. Cela s'illustre dans l'une des premières scènes du film³⁷³ lorsque Vinny et Dionna se rendent à une soirée dans une discothèque du quartier, le Virgo. En tenues disco, le couple rentre dans le club, se dirige vers la piste de danse dans une ambiance festive. Toute l'ironie de la scène réside dans la musique diffusée dans la discothèque à ce moment-là. Nous pouvons entendre la chanson *For the Grace of God* du groupe Machine, parue en 1979. Les paroles de la musique disent alors : « *Let's find a place they say, somewhere far away. With no Blacks, no Jews and no gays*³⁷⁴ ». De manière satyrique, le cinéaste questionne les représentations de la culture disco, soulignant par l'utilisation de ces paroles que ce monde du disco est un lieu en apparence « sans Noirs, sans Juifs, et sans gays ». C'est ironique quand on sait que la culture disco est initialement née dans ces milieux marginaux composés pour beaucoup de personnes de différentes minorités ethniques, religieuses ou sexuelles. Notons aussi que le cinéaste choisit volontairement dans cette même séquence de répéter ce même passage musical (contrairement à la musique originale) une manière de souligner cette hypocrisie, héritée en partie au film *Saturday Night Fever*, d'un mouvement culturel disco encore perçu dans l'imaginaire collectif comme exclusivement associé aux Euro-Américains hétérosexuels et chrétiens.

³⁷² J. MAHLER, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning*, op. cit., p. 164.

³⁷³ (TC. 00:02:04).

³⁷⁴ « Allons trouver un lieu disent-ils, quelque part au loin. Sans Noirs, sans Juifs et sans gays » (TC. 00:03:12).

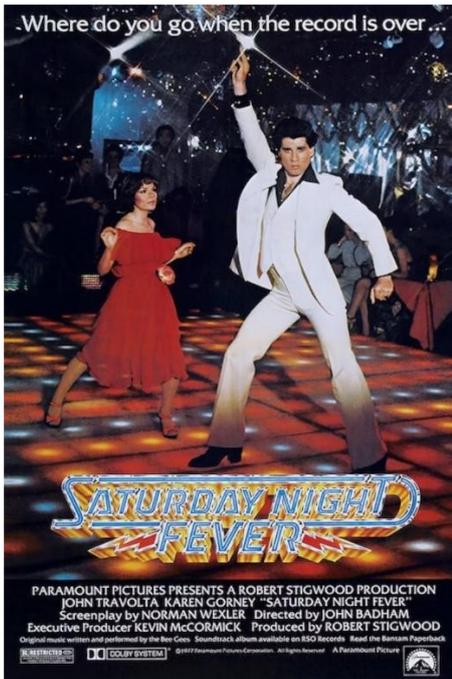


Image 142. Affiche du film *Saturday Night Fever*. Image 143. Vinny et Dionna qui dansent en discothèque dans le film *Summer of Sam* (TC. 00:03:44).

Le cinéaste illustre encore cette hypocrisie à travers le personnage de Vinny qui est une représentation caricaturale du personnage de Tony Manero (incarné par John Travolta) dans le long-métrage *Saturday Night Fever*. Loin de l'image du gentleman italien véhiculé par le personnage principal de *Saturday Night Fever*, Vinny est, dans *Summer of Sam*, une véritable antithèse de ce modèle-ci. En effet, le personnage de Vinny reproche à son ami Ritchie son mode de vie punk, qu'il qualifie de déviant et immoral. Pourtant, ce même Vinny trompe sa femme, justifiant son comportement infidèle en se dédouanant, prétendant que c'est Dieu qui joue avec lui³⁷⁵. Par ce fait, Spike Lee casse les codes établis par des films comme *Saturday Night Fever*, déconstruisant ce cliché grand public qu'incarne John Travolta, version lisse et fictive du mouvement disco. Le personnage de Vinny est la métaphore d'une certaine hypocrisie de ce mouvement disco qui nie ses racines urbaines issues de cultures marginales. L'étude des représentations culturelles dans le film *Summer of Sam* nous permet donc une réflexion sur la construction de cet imaginaire new-yorkais associé à l'été 1977 à New York.

³⁷⁵ Contrairement à Travis dans *Taxi Driver*, pour qui le rapport au divin devient un élément qui le pousse à l'action, à devenir acteur de la situation qu'il vit, le personnage de Vinny, lui, se conforte dans l'hypocrisie, une forme de lâcheté qui l'empêche d'assumer ses actes et le conduit à trahir son meilleur ami Ritchie à la fin du film *Summer of Sam*.

Fort Apache: the Bronx : un western moderne dans le South Bronx

Le film *Fort Apache: the Bronx* convoque un autre imaginaire, celui du western³⁷⁶. Nous observons dans le long-métrage du cinéaste Daniel Petri une représentation des habitants du Bronx et des forces de l'ordre qui évoque un parallèle historique avec la condition des populations autochtone d'Amérique durant la colonisation du continent par les Européens à l'époque moderne. Cela s'ajoute, dans le film, à des représentations de déshumanisation qui s'expriment par une forme d'animalisation³⁷⁷, ainsi que des représentations visuelles d'un environnement du South Bronx en déclin urbain sous les traits d'un quartier sauvage et délaissé³⁷⁸. Cinématographiquement, ce lien entre l'univers western et le South Bronx est explicité dans cette scène au début du film, où des lieutenants présentent les lieux au nouveau commissaire³⁷⁹, le capitaine Connolly (incarné par Edward Asner). L'un des lieutenants explique le surnom de Fort Apache pour le 41^e commissariat du Bronx en ces termes : « *See, this isn't a police station captain. It's a fort in hostile territory, you understand*³⁸⁰? » Cette proposition d'un parallèle entre ce commissariat et le fort militaire crée une comparaison entre l'imaginaire sauvage du grand Ouest américain des films de western et ce quartier défavorisé du South Bronx à New York dans les années 1970. Cette réflexion est aussi soulignée par la chercheuse Sina Nitzsche dans ses travaux sur la représentation des frontières urbaines au cinéma. Elle dit à ce propos : « *The extension of Fort Apache suggests that the precinct is a military outpost on the border of wilderness and savagery, The Bronx*³⁸¹ ». Cet imaginaire se traduit à l'image par différents objets censés évoquer la culture autochtone et la filiation au film *Fort Apache*. Un calumet, des plumes et autres totems sont aussitôt qualifiés par le capitaine Connolly d'« *Indian Junk*³⁸² ». Cela souligne encore une fois que, loin de témoigner d'un quelconque hommage ou respect aux Premières Nations d'Amérique, ces objets sont exclusivement là pour leurs associations à un imaginaire stéréotypé.

³⁷⁶ Le titre du film étant déjà une référence à l'un des plus célèbres westerns, *Fort Apache* (Le Massacre de Fort Apache) du cinéaste John Ford, paru en 1948. Le genre western au cinéma peut se définir comme : « [un] film qui a pour cadre l'Amérique du Nord à l'époque des pionniers [dans le contexte historique de la conquête de l'ouest, période allant de 1865 à 1890] », Jean-Loup PASSEK (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001, p. 1356.

³⁷⁷ Comme nous avons pu le voir dans la première partie de ce mémoire, p. 43-51.

³⁷⁸ Comme nous l'avons analysé dans la seconde partie de ce mémoire, p. 95-103.

³⁷⁹ (TC. 00:23:43).

³⁸⁰ « Vous voyez, ce n'est pas un poste de police, capitaine. C'est un fort en territoire hostile, comprenez-vous ? » (TC. 00:24:25).

³⁸¹ « L'extension de Fort Apache suggère que l'enceinte est un avant-poste militaire à la frontière du désert et de la sauvagerie, le Bronx » S. A. NITZSCHE, *Poetic Resurrection: The Bronx in American Popular Culture*, op. cit., p. 109.

³⁸² « Camelote indienne ».



Image 144. Un assemblage d'objets censés représenter la culture amérindienne au-dessus de la mention 41 pct. (41^e commissariat) (TC. 00:23:51).

Cette comparaison entre l'Ouest américain et le South Bronx n'est pas seulement géographique. Elle se traduit aussi dans les rapports sociaux, et en particulier entre les forces de l'ordre et les habitants. Nous pouvons lire dans les représentations des policiers une attitude semblable à celle des cow-boys dans un milieu hostile issu de l'imaginaire western. En effet, certains policiers semblent traiter les habitants avec une certaine distance, n'hésitant pas, même, à se montrer brutaux et autoritaires³⁸³. Cette association des habitants du Bronx avec l'imaginaire western est encore un exemple de la criminalisation du South Bronx, dont les représentations culturelles n'ont cessé d'être associées au crime et à la violence, c'est ce que souligne aussi la chercheuse Katherine Simpson, qui montre comment des films comme *Fort Apache: the Bronx* participent à criminaliser les habitants du South Bronx à travers des représentations stigmatisantes et dégradantes du quartier³⁸⁴. Nous remarquerons ainsi une similarité entre la criminalisation des habitants du Bronx dans le film *Fort Apache: the Bronx* et la criminalisation des peuples amérindiens lors de leur colonisation par les Occidentaux. Ces groupes marginaux sont ainsi stigmatisés pour une violence qui leur serait intrinsèquement associée. À travers ce film, c'est l'attitude des forces de l'ordre et leur paternalisme (particularité du personnage de Murphy) qui reflètent une certaine infantilisation des habitants du South Bronx composés majoritairement d'Afro-Américains et d'Hispaniques.

³⁸³ Nous avons pu l'observer dans la première partie de ce mémoire, p. 43-51.

³⁸⁴ K. SIMPSON, « Media Images of the Urban Landscape: the South Bronx in Film », *art. cit.*

Cette attitude paternaliste n'est pas sans rappeler celle des colons européens vis-à-vis des autochtones d'Amérique du Nord lors de la colonisation du continent aux XVII^e et XVIII^e siècles³⁸⁵. Cette vision paternaliste, à travers l'histoire du continent nord-américain, s'est illustrée comme une perpétuation d'une forme de domination dont ont été en particulier victimes différentes minorités, que ce soient les autochtones d'Amériques infantilisés par les autorités religieuses et les missionnaires, les esclaves africains du sud des États-Unis soumis à leurs maîtres planteurs, ou encore les ouvriers des grandes entreprises industrielles du XIX^e siècle. Nous observons que cette forme de domination dite bienveillante contribue à rejouer un rapport de la hiérarchie néfaste pour ces minorités. En filigrane de ce paternalisme, c'est aussi la notion de civilisation qui transparaît³⁸⁶, celle d'un paternalisme civilisateur.

Le policier Murphy (incarné par Paul Newman) reflète cette forme d'un paternalisme dit bienveillant. Celui-ci pense bien faire avec les habitants du Bronx, comme cela apparaît à plusieurs reprises dans le film, où le personnage s'illustre par l'humanité dont il fait preuve vis-à-vis de la population. Cependant, nous observons pourtant les limites de ce discours d'un paternalisme bienveillant qui marginalise encore davantage ces habitants du South Bronx. Cette stigmatisation infantilisante se traduit dans le film à travers les rapports sociaux entre les policiers du 41^e commissariat et la population, à la manière de cette scène au début du long-métrage où Murphy et son coéquipier Andrew Corelli (incarné par Ken Wahl) secourent un jeune homme (Carl) tentant de se suicider en se jetant d'un toit. La gravité de la situation est désamorcée par l'aspect quasi comique de la mise en scène et les propos du colocataire de Carl qui dit à l'arrivée des policiers : « *He's my roommate and I hope he breaks his stupid neck [...] He stole my Donna Summer wig*³⁸⁷ » Les policiers sur le toit sauvent in extremis Carl en le rattrapant par le pied. En bas de l'immeuble, Carl demande avec humour qu'on lui replace correctement sa perruque, ce que fait Murphy en lui livrant au passage une petite gifle comme une marque d'affection. Carl crie en même temps qu'il est embarqué : « *I'm a bad girl, bad girl*³⁸⁸ », rappelant ainsi le comportement d'un enfant ironisant sur la bêtise qu'il vient de commettre. Cette perruque est une référence à la célèbre chanson *Bad Girls* de

³⁸⁵ Gilles HAVARD, « “Les forcer à devenir Citoyens”. État, Sauvages et citoyenneté en Nouvelle-France (XVII^e-XVIII^e siècle) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 64, no. 5, 2009, p. 985-1018.

³⁸⁶ Adrien PONCIN, « Historiographie comparée de l'esclavage. Rome et le Nouveau Monde », *Hypothèses*, vol. 8, no. 1, 2005, p. 203-212.

³⁸⁷ « C'est mon camarade de chambre et j'espère qu'il va se casser le cou [...] Il a volé ma perruque de Donna Summer ». (TC. 01:10:04).

³⁸⁸ « Je suis une vilaine fille, vilaine fille » en référence à la célèbre chanson *Bad Girls* de Donna Summer parue en 1979.

l'artiste disco Donna Summer, parue en 1979³⁸⁹. Cependant, la mise en scène et le ton tragico-comique proposent davantage une représentation dévalorisante plutôt qu'un hommage à cette communauté et ce mouvement artistique. Cette séquence interroge néanmoins les origines d'un mouvement disco issu des minorités ethniques et sexuelles. En effet, Carl et son colocataire, sont tous deux travestis et d'origine afro-américaine, même si cela souligne finalement plus un regard cinématographique qui tourne en dérision et dénigre ces personnages et la culture disco qu'ils semblent incarner. La séquence se termine ensuite à l'hôpital³⁹⁰, où Carl, en état de choc, exprime ses craintes à Murphy : « *Murph', what are they gonna do with me, Murphy? [...] I don't want to go to jail*³⁹¹ » Tel un père bienveillant et magnanime, Murphy le rassure et dit au médecin qu'ils ne vont pas porter plainte. Sa clémence est appuyée par une tape sur l'épaule et ces mots : « *You see, Carl. Everything's gonna be okay*³⁹² » Le registre intime de la conversation, avec l'utilisation des prénoms de chacun, ainsi que les marques d'affection, soulignent une certaine relation familiale infantilisante entre le policier et cet habitant du quartier.



Image 145. Telles des parents réconfortants, Murphy et son collègue Corelli font preuve de gentillesse par des gestes affectueux envers cet habitant du South Bronx déprimé (TC. 00:12:39).

³⁸⁹ Donna Summer surnommée « La Reine du Disco » est l'une des figures importantes du genre disco durant les années 1970-1980.

³⁹⁰ (TC. 00:11:48).

³⁹¹ « *Murph', qu'est-ce qu'ils vont faire de moi, Murphy ? [...] Je ne veux pas aller en prison* » (TC. 00:12:16).

³⁹² « *Tu vois Carl. Tout va bien aller* » (TC. 00:12:41).

Encore à la manière d'un père, Murphy sait aussi faire preuve d'autodérision, comme dans cette autre scène où un déséquilibré brandit un couteau face à des habitants désespérés³⁹³. Les officiers arrivant, Murphy décide d'appréhender l'homme dangereux en faisant lui-même le pitre. Visiblement confus, l'individu déstabilisé donne son arme au policier. Murphy est ensuite applaudi par les habitants, tel le héros ingénieux qui vient de régler avec ruse une dangereuse situation. Cette représentation du policier père est à son apogée dans une autre scène, lorsque Murphy et son collègue Corelli interviennent dans un appartement vétuste et surpeuplé du South Bronx³⁹⁴. Se faufilant à travers les habitants hispaniques, les deux officiers se retrouvent seuls dans une chambre avec une jeune fille visiblement enceinte et sur le point d'accoucher. D'un ton paternel, Murphy rassure la jeune fille de 14 ans, en faisant preuve de compréhension et bienveillance dans cette situation exceptionnelle. La mise en scène avec une esthétique christique montre ensuite le policier en train de faire accoucher la jeune femme. Murphy affirme plus tard dans le film que c'est le 17^e enfant qu'il fait naître dans le South Bronx. Comme le symbole ultime de cette métaphore du père, Murphy met ainsi littéralement au monde les enfants du quartier.



Image 146 et 147. À l'image d'un père ingénieux avec autodérision, Murphy sait user de ruses déstabilisantes pour conduire à la raison un dangereux déséquilibré à la manière d'un enfant turbulent que l'on souhaite calmer par une activité précise (TC. 00:23:22 et TC. 00:23:37).

Finalement, nous observons dans le film une forme d'invisibilisation culturelle des habitants, qui ne semblent pas posséder d'identités ni d'arts qui leur sont propres (hormis les quelques références dénigrantes au disco comme nous l'avons vu précédemment avec le personnage de Carl). Cet effacement culturel est paradoxal lorsque l'on sait que ce même South Bronx est un lieu d'effervescence artistique. En effet, dès le début des années 1970, le

³⁹³ (TC. 00:22:35).

³⁹⁴ (TC. 00:27:15).

quartier est le berceau de nombreuses cultures *underground*, dont le mouvement hip-hop³⁹⁵ qui se décline sous différentes formes, musicalement avec les D.J. et les rappeurs, ou encore de manière picturale avec les graffitis issus de l'art urbain. Cette culture hip-hop est longtemps associée au milieu criminel dont elle serait originaire, un mythe erroné comme le démontre le chercheur Serouj Aprahamian, qui étudie comment la criminalisation de ce mouvement culturel a contribué à poursuivre un processus discriminatoire des populations défavorisées du South Bronx³⁹⁶. Ce narratif qui constitue une filiation originelle entre le hip-hop et le crime est, en plus d'être faux comme le souligne Aprahamian, aussi un élément stigmatisant qui contribue à la marginalisation des populations qui restent culturellement associées à la violence, même dans l'art. L'un des contre-exemples qui illustrent à la fois cette vitalité artistique du quartier et sa dissociation avec le milieu criminel est la chanson *The Message* parue en 1981, réalisée par les artistes hip-hop Grandmaster Flash et The Furious Five, tous issus du Bronx. Ce morceau évoque les difficultés de la vie dans le South Bronx au début des années 1980, c'est encore ce que sous-entend le refrain : « *It's like a jungle sometimes. It makes me wonder how I keep from goin' under* »³⁹⁷. Dans ce même morceau, les rappeurs expliquent comment la criminalité piège les jeunes de ces milieux défavorisés dans un cercle vicieux. Le succès de *The Message* marque l'avènement auprès du grand public du mouvement hip-hop (existant depuis le début des années 1970) et l'expression artistique des *outer borough* de New York³⁹⁸. Ce titre musical et son clip vidéo sont justement parus l'année suivant la sortie en salle du film *Fort Apache: the Bronx*, une coïncidence qui donne à observer deux regards diamétralement opposés portés sur un même sujet : le South Bronx.

Nous pouvons aussi noter que, selon certains, le blackout du 13 juillet 1977 a contribué à la croissance du hip-hop à la fin des années 1970. Le pillage de magasins de sonorisation professionnelle a rendu plus accessible à certains habitants des quartiers pauvres l'ensemble du matériel haut de gamme (platines vinyles en particulier) indispensable pour les activités de D.J.³⁹⁹. Un narratif séduisant, mais à relativiser, tant par le manque de sources fiables à ce sujet (seulement quelques témoignages oraux), mais aussi par la filiation originelle stigmatisante que crée ce narratif entre la culture hip-hop et la délinquance

³⁹⁵ L. STARR et C. WATERMAN, *American popular music, op.cit.*, p. 449.

³⁹⁶ Serouj APRAHAMIAN, « Hip-Hop, Gangs, and the Criminalization of African American Culture: A Critical Appraisal of Yes Yes Y'all », in *Journal of Black Studies*, vol. 50. no. 3, 1 avril 2019, p. 298-315.

³⁹⁷ « C'est comme une jungle parfois. Je me demande comment je me retiendrai pour ne pas couler ».

³⁹⁸ L. STARR, C. WATERMAN, *American popular music, op. cit.*, p. 453.

³⁹⁹ M. CORREIA, « Quand New York s'est éteint. Le black-out de 1977 », *art. cit.*

criminelle, comme le souligne Aprahamian⁴⁰⁰. Pour autant, nous pouvons observer dans la démocratisation du matériel audio professionnel dans la société à la fin des années 1970 (à cause ou non du blackout, donc), l'un des éléments importants au développement du mouvement hip-hop à New York durant les années 1980.

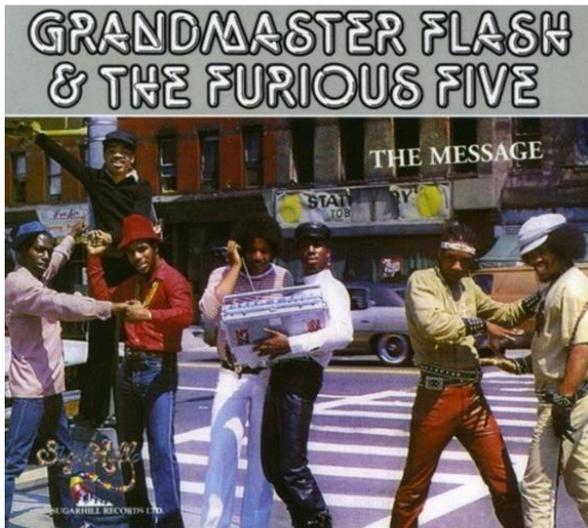


Image 148. Pochette de l'album *The Message* du groupe de hip-hop Grandmaster Flash & The Furious Five paru en 1982, incluant la célèbre chanson éponyme (source : Sugar Hill Records). Image 149. Photographie du D.J. Kay Slay dans une aire de jeux en 1982 (source : Henry Chalfant). Ces deux images traduisent encore l'avènement du mouvement culturel hip-hop qui prend ses racines à New York, et en particulier dans le Bronx dès le début des années 1970.

Les représentations d'un quartier déculturé s'illustrent encore dans la bande audio du film, qui se révèle très discrète, hormis quelques exceptions avec des musiques d'ambiance⁴⁰¹. Notons en particulier la présence de sonorités tribales lors des scènes de confrontation⁴⁰², ou les musiques utilisées lors des courses-poursuites, qui évoquent l'aspect burlesque rappelant la célèbre chanson *Yakety Sax* popularisée par l'émission comique *Benny Hill Show* durant les années 1960. Cet aspect comique dénote avec la représentation d'un South Bronx délétère que propose globalement le film. Cette absence relative de musique dans ce dernier souligne

⁴⁰⁰ S. APRAHAMIAN, « Hip-Hop, Gangs, and the Criminalization of African American Culture », *art. cit.*

⁴⁰¹ C'est en partie un choix du cinéaste Daniel Petrie qui n'était pas satisfait du rendu final des scènes avec les musiques proposées par le compositeur du film Jonathan Tunick, préférant donc couper en postproduction un certain nombre de musiques composées pour le film. Ron UNDERWOOD, *Daniel Petrie - Visual History Interview*, <https://www.dga.org/Craft/VisualHistory/Interviews/Daniel-Petrie.aspx>, (consulté le 16 décembre 2022).

⁴⁰² Cette animalisation des habitants est analysée dans la première partie de ce mémoire, p. 49-51.

encore l'impression du vide culturel du South Bronx, et contribue à une forme d'effacement de la culture pourtant incarnée depuis le début des années 1970 par un mouvement artistique comme celui du hip-hop dans ce même quartier du Bronx.

Le film semble pourtant tenter d'introduire de la nuance dans son propos, décrivant certains des policiers comme incompetents ou même aussi criminels que certains habitants du quartier, à l'image du policier Morgan (incarné par Danny Aiello) qui assassine volontairement un jeune homme durant une émeute, le jetant brutalement depuis le toit d'un immeuble. Cette violence choquante souligne une tentative du cinéaste Daniel Petrie de dépeindre des « méchants » des deux côtés. Pourtant, le résultat illustre davantage le cas particulier d'individus isolés chez les forces de l'ordre. Alors qu'au contraire, la déshumanisation des représentations des habitants, étudié dans les deux précédentes parties de ce mémoire, relève plus d'un discours généralisateur à leur encontre. Aussi, même lorsque le film ne criminalise pas les habitants, cette représentation infantilisante contribue à une certaine stigmatisation de la population. En un sens, ces deux groupes minoritaires, Amérindiens et habitants défavorisés du South Bronx, sont réellement liés par un destin commun, celui d'être stigmatisés par un imaginaire culturel qui leur assigne une prétendue violence qui leur serait propre, quand ils ne sont pas à l'inverse infantilisés dans des représentations qui mettent davantage en valeur ceux qui exercent ce paternalisme. Pourtant haut lieu d'une culture hip-hop qui apparaît à la fin des années 1970, le South Bronx semble victime d'un déni de culture dans ces représentations cinématographiques, comme nous venons de le voir.

Wall Street : des turfistes en costume cravate prêchant l'avidité saine

Avec le film *Wall Street*, le cinéaste Oliver Stone propose un regard sur le milieu de la finance, utilisant les représentations culturelles de l'imaginaire sportif pour étoffer sa critique de New York et du néo-libéralisme. Cela se traduit par un questionnement sur le capitalisme financier et les rapports sociaux qui en découlent. Le long-métrage permet d'interpréter cette ville dont les mentalités changent. L'image du parieur sportif que convoque le film nous permet ainsi de questionner ces représentations du matérialisme et de la mentalité individualiste dans le New York des années 1980. Ainsi, *Wall Street* nous donne à voir le milieu de la finance sous les traits d'un grand jeu sportif, idée qui se traduit en premier lieu dans le lexique utilisé par les personnages tout au long du film. C'est l'homme d'affaires Gordon Gekko qui illustre en particulier cette tendance à percevoir les rapports sociaux à travers un prisme sportif, avec l'utilisation récurrente du mot « *game*⁴⁰³ » pour parler de l'environnement du monde de la finance, et du terme « *player*⁴⁰⁴ » pour désigner les acteurs de ce milieu. Cette notion de jeu est d'emblée affirmée par Gekko lorsqu'il échange avec Bud Fox pour la première fois. Après avoir salué la persévérance du jeune courtier pour le rencontrer, il lui dit : « *Want to be a player*⁴⁰⁵ », sous-entendant que le milieu de la finance auquel appartient Gekko est différent de celui que Bud Fox connaît comme courtier. Ces hautes sphères de Wall Street dans lesquelles agit l'homme d'affaires Gekko sont représentées tel un environnement hostile et dangereux. C'est ce que nous avons pu l'observer précédemment dans les deux précédentes parties, cette représentation d'un monde animal où semble régner la loi du plus fort et où les rapports sociaux sont dictés par le pouvoir et la domination. Cette image d'un grand jeu illustre cette conception radicale d'un monde de la finance peuplé de gagnants et de perdants.

Nous pouvons faire une comparaison entre le comportement de Gordon Gekko et sa perception de Wall Street, et l'image d'un turfiste dans le milieu des parieurs hippiques. Ce monde de la finance semble en effet conçu à la manière d'une grande course hippique : où les actions boursières sont autant de paris que l'on peut effectuer sur différents chevaux. En effet, ces métaphores s'illustrent sous plusieurs aspects. De la même façon qu'il est possible de prédire la victoire d'un cheval en étudiant les statistiques et les cotes, les cours financiers peuvent également être analysés et permettre d'anticiper ces fluctuations. Dans les deux cas, les prévisions sont sujettes à la spéculation. De la même manière qu'un turfiste étudie

⁴⁰³ « Jeu ».

⁴⁰⁴ « Joueur ».

⁴⁰⁵ « Ça veut jouer dans la cour des grands » (TC. 00:16:28).

statistiques, probabilités et antécédents des chevaux et jockeys, un courtier en finance est, lui, tout aussi renseigné sur les entreprises, leurs actions, et tous les changements susceptibles de faire varier les marchés boursiers. On constate donc dans le film *Wall Street* une similarité des représentations entre ce milieu financier de Wall Street et celui des paris hippiques. Pourtant, tout comme une course de chevaux, les fluctuations financières ne sont pas une science exacte et sont susceptibles d'être influencées pour favoriser un résultat. C'est ce qu'incarne Gordon Gekko, qui détourne les règles de la bourse, et qui est de ce fait un tricheur. À la manière d'un bookmaker hippique⁴⁰⁶, il peut trafiquer les résultats et les cotes, ou plus directement le bon déroulement de la course pour avantager son pari. Ainsi, l'homme d'affaires Gekko trafique les cours de la bourse en organisant, par exemple, des opérations de vente pour faire artificiellement monter ou baisser la valeur d'une action, à la manière d'un pari truqué. Cependant, ce comportement a des conséquences directes sur la vie de milliers de personnes, c'est ce que souligne cette scène où l'un des concurrents en bourse de Gekko lui reproche ses pratiques, estimant qu'il joue avec l'avenir de milliers de travailleurs⁴⁰⁷. Gekko rappelle aussitôt à son rival que celui-ci fait exactement la même chose. Ces actes, au-delà des répercussions réelles, touchent aussi à la morale et questionnent plus largement ce néolibéralisme qui va à l'encontre des valeurs américaines du mérite, de l'effort et de la justice.



Image 150. Bud Fox observant les fluctuations de la bourse tel un turfiste qui scrute les chevaux durant une course hippique. Image 151. La frénésie des courtiers durant les heures de pointe à Wall Street rappelle l'agitation de turfistes avant le début d'une course hippique, ou encore celle de bookmakers qui prennent les paris (TC. 00:28:55).

⁴⁰⁶ Preneur de paris hippique.

⁴⁰⁷ (TC. 00:50:15).

Cette vision d'un milieu financier associé au monde du grand pari sportif est soulignée par le cinéaste Oliver Stone, qui dit lui-même concevoir le Wall Street des années 1980 comme un « *craps shoot*⁴⁰⁸ ». Pourtant Gekko, comme il le dit lui-même, laisse peu de place au hasard ou à l'imprévu : « *I don't throw darts on a board. I bet on sure things*⁴⁰⁹ ». Selon l'homme d'affaires, la chance n'est pas tant aléatoire, mais plutôt une chose qui se contrôle et se décide, comme le suggère cette scène où il rencontre Bud dans sa limousine. Après avoir exposé à Bud sa conception des affaires et comment il peut le rendre riche, Gekko l'invite à regarder par la fenêtre au travers de laquelle on voit deux hommes sur le trottoir. L'un d'eux est visiblement un sans-abri fouillant une poubelle, et l'autre, un cadre habillé en costume cravate avec une mallette. Gekko dit alors : « *You're gonna tell me the difference between this guy and that guy is luck*⁴¹⁰? » Cela illustre la mentalité individualiste qu'incarne Gekko, et l'idée selon laquelle la chance n'est pas la seule cause de la richesse ou de la pauvreté. Il s'agit là d'une représentation de cette idéologie qui vise à affirmer que, par l'action et la décision (parfois illégales), il est possible de devenir riche. Cette image traduit aussi les années 1980 à New York, moment d'enrichissement pour les uns avec une reprise économique grâce à la dérégulation financière, mais aussi cause d'un accroissement des inégalités et d'une marginalisation des plus défavorisés, avec un désengagement de la municipalité dans les structures publiques et les aides sociales. Cette perception de la chance conduit Gekko à jouer selon ses propres principes, quitte à détourner les règles et à tricher. Cela se matérialise par les services qu'il demande à Bud, afin d'obtenir des renseignements confidentiels sur les intentions d'autres courtiers pour pouvoir anticiper les fluctuations de la bourse et effectuer de meilleurs placements, pratique illégale assimilée au délit d'initié. Loin de gêner Gekko dans ce choix, cette pratique semble au contraire faire partie du jeu, comme l'illustrent ces mots de l'homme d'affaires lorsqu'il félicite Bud de son obtention d'informations confidentielles à propos de la concurrence : « *Congratulations, Buddy. You scored*⁴¹¹ » Tricher n'est donc pas un problème tant que cela permet de marquer et de réussir.

⁴⁰⁸ Jeu d'argent avec des dés mêlant du hasard et de la chance. *Oliver Stone for « Wall Street » 1987 - Bobbie Wygant, op. cit.*

⁴⁰⁹ « Je ne joue pas aux fléchettes, je mise sur du certain ».

⁴¹⁰ « Tu vas me dire que la différence entre ces deux gars, c'est la chance ? » (TC. 00:36:11).

⁴¹¹ « Bravo, Buddy. Tu as marqué » (TC. 00:40:26).



Image 152. Un sans-abri fouille une poubelle alors que nous apercevons au centre un autre homme en costume cravate qui semble habillé pour se rendre à son travail. Le contraste de cette scène suggère un aspect de l'inégalité dans le New York des années 1980, où la reprise économique grâce aux politiques néolibérales ne profite pas à tous (TC. 00:36:11).

La conception de Gekko du libre marché semble littéralement l'affranchir de toutes les lois, c'est encore ce que souligne cette scène où Bud réalise que Gekko s'est servi de lui et décide de se confronter à lui dans son bureau. Gekko explique alors sa conception du libre marché au jeune courtier : « *It's a zero-sum game. Somebody wins, somebody loses. Money itself isn't lost or made; it's simply transferred. From one perception to another, like magic [...] I create nothing. I own. We make the rules, pal [...] It's a free market and you're a part of it*⁴¹² » Ce passage démontre comment la conception d'un milieu de la finance comme un grand pari permet à la spéculation de proliférer et d'exister. Le chercheur Jack Boozer constate que le film souligne comment les « *speculators thrive where monetary values have invaded the foundation of every domain of cultural and private awareness*⁴¹³ », reflétant l'idéologie dominante d'une société américaine des années 1980 où l'avènement du néolibéralisme influence autant le monde du travail que la vie privée. Nous observons ainsi l'une des forces de cette mentalité qui dépasse le simple cadre économique, en liant implicitement individualisme et matérialisme à la réussite personnelle et professionnelle.

⁴¹² « C'est un jeu à somme nulle, quelqu'un gagne, quelqu'un perd. L'argent lui-même n'est ni perdu ni gagné, il est simplement transféré. D'un compte à l'autre, comme par magie [...] Je ne crée rien. Je possède. Nous faisons les règles, mon pote [...] C'est un marché libre et tu en fais partie » (TC. 01:36:01).

⁴¹³ « Les spéculateurs prospèrent là où les valeurs monétaires ont envahi les fondements de tous les domaines de la conscience culturelle et privée », Jack BOOZER, « "Wall Street": The Commodification of Perception », dans *Journal of Popular Film and Television*, vol. 17, no. 3, 1989, p. 90-99.

C'est une manière pour le cinéaste de questionner ici les excès d'un modèle néolibéral dont le monde de la finance avec Wall Street est l'incarnation des dérives.



Image 153. Gordon Gekko dans son bureau à Wall Street expliquant à Bud que le propre de la spéculation financière est de ne rien créer tout en gagnant de l'argent. En contraste des mérites vantés de cette idéologie néolibérale, nous observons au fond de l'image à droite un travailleur qui lave les vitres, rappel symbolique des inégalités créées par cette mentalité individualiste (TC. 01:37:01).

Nous pouvons aussi lire plus directement dans le film *Wall Street* d'Oliver Stone une représentation de la transformation des mentalités durant les années 1980, en particulier de cette montée de l'individualisme que nous avons précédemment eu l'occasion d'évoquer, à travers l'avènement de la musique disco et punk avec le film *Summer of Sam*. Cette mentalité individualiste propre aux années 1970-1980 est décrite par l'écrivain Tom Wolfe comme la « *Me Decade*⁴¹⁴ » dans un essai paru dans le magazine *New York* le 23 août 1976. Cette réflexion sur l'individualisme de la société américaine est encore plus approfondie par le philosophe Christopher Lasch dans son ouvrage phare *The Culture of Narcissism*, publié en 1979. Dans ce livre, Lasch présente les années 1960 et 1970 comme le moment d'une dégradation de l'idéal d'émancipation collective en un idéal d'« actualisation de soi⁴¹⁵ ». La pensée de Lasch trouve ainsi une forme d'écho de cet individualisme dans le *Wall Street* d'Oliver Stone illustration. Ce néolibéralisme des années 1980 et la mentalité individualiste s'incarnent à leur paroxysme dans le personnage de Gordon Gekko.

⁴¹⁴ « Décennie du moi ».

⁴¹⁵ Philippe VIENNE, « Lectures critiques », *Raisons politiques*, vol. 6, no. 2, 2002, p. 165-182.

Une scène plus que les autres illustre la synthèse du néolibéralisme que ce personnage représente. Lors de l'assemblée générale de la société de Teldar Paper, Gekko tient un discours sur la nécessité et les vertus de cet individualisme. Il prône ainsi que l'avidité est saine : « *Greed is good*⁴¹⁶ ». Loin d'un péché, cette avidité serait au contraire la nouvelle marche à suivre pour la prospérité, soulignant : « *Greed is right. Greed works. Greed clarifies, cuts through and captures the essence of the evolutionary spirit. Greed, in all of its forms, greed for life, for money, for love, knowledge, has marked the upward surge of mankind*⁴¹⁷ » Cette scène et ces mots prononcés avec l'éloquence d'une prédication religieuse traduisent toute une pensée marquée par un renversement des valeurs. L'avidité n'est plus condamnée, mais au contraire considérée comme une pratique vertueuse pour l'humanité dans une rhétorique proche du darwinisme social⁴¹⁸, ainsi que le souligne Jack Boozer : « *Gekko's self-justifying social Darwinism enshrines profit as the supreme god and its acquisition as his religious practice*⁴¹⁹ » Cette scène combinant philosophie de l'avidité et philosophie de la guerre de Sun Tsu donne à observer un néolibéralisme légitime et conquérant⁴²⁰. Le célèbre ouvrage du général chinois Sun Tsu, *L'Art de guerre* paru au V^e siècle avant notre ère, est d'ailleurs fréquemment cité dans de nombreuses scènes dans le film, une façon d'insister sur l'image d'un monde de la finance aux méthodes guerrières. Le personnage de Gekko s'affranchit des règles morales et éthiques en justifiant une avarice saine, bénéfique et vertueuse, tant pour les individus que la société elle-même. De ce fait, nous observons une forme de renversement des mentalités, illustrant le passage d'un libéralisme visant davantage à libérer l'économie au profit des individus et du collectif, à un néolibéralisme dé-régulateur et individualiste où le collectif n'a plus sa place. Ainsi, le personnage de Gekko devient la personnification de cet individualisme symbole des dérives néolibérales.

⁴¹⁶ « L'avidité est saine ».

⁴¹⁷ « L'avidité est bonne, l'avidité fonctionne. L'avidité clarifie et va à l'essence même de l'esprit de l'Évolution. L'avidité sous toutes formes de vie, d'argent, d'amour, de connaissances a imprimé la marche en avant de l'humanité » (TC.01:18:03).

⁴¹⁸ L'application aux sociétés humaines de la théorie de Darwin d'après laquelle les espèces évoluent selon les lois de la sélection naturelle.

⁴¹⁹ « Le darwinisme social autojustifié de Gekko consacre le profit comme le dieu suprême et son acquisition comme sa pratique religieuse » J. BOOZER, « Wall Street », *art. cit.*

⁴²⁰ *Id.*



Image 154. Le discours de Gordon Gekko à l'assemblée générale de Teldar Paper marque l'apologie d'une idéologie de l'avidité, qui lie individualisme et matérialisme dans une vision du monde empreinte de darwinisme social (TC. 01:18:03).

Le matérialisme est une facette indissociable de cet individualisme de la mentalité *greed* et s'incarne dans le film à travers les gratifications que reçoit Bud de la part de Gekko, que ce soient des cadeaux financiers ou d'une autre nature, comme lorsque Bud reçoit la visite d'une certaine Lisa qui vient l'accompagner pour la soirée⁴²¹. Néanmoins, ce matérialisme s'illustre en particulier dans la relation que Bud entretient avec Darien (incarnée par Daryl Hannah), une jeune femme décoratrice d'intérieur, ancienne compagne de Gekko et qui vient partager la vie de Bud lorsque celui-ci accède à un nouveau statut social. C'est ce que nous observons dans la seconde partie de ce mémoire, lorsque le nouveau statut social de Bud Fox se traduit par l'acquisition d'un luxueux appartement dans le centre de Manhattan où il emménage avec Darien. Cette dernière est ainsi une véritable incarnation de ce qui peut être vu comme la femme matérialiste des années 1980 telle que l'évoque la chanson *Material Girl* de Madonna, parue en 1984. Les paroles de la chanson soulignent cette dimension matérialiste qui caractérise les relations amoureuses passées au prisme de l'individualisme des années 1980 : « *'Cause the boy with the cold hard cash is always Mister Right. 'Cause we are living in a material world and I am a material girl*⁴²² ». Le clip vidéo de la musique produit l'année suivante et réalisé par Mary Lambert appuie encore cette idée d'un monde matériel qui régit les relations sociales. Entre autres, l'esthétique du clip vidéo fait référence au film

⁴²¹ (TC. 00.26:42).

⁴²² « Parce que le garçon avec de l'argent comptant est toujours le bon partenaire. Parce que nous vivons dans un monde matérialiste et que je suis une fille matérialiste ». Madonna, *Material Girl*, 1984.

Gentlemen Prefer Blondes (Les hommes préfèrent les blondes) du cinéaste Howard Hawk paru 1953, parodiant la célèbre scène où Marilyn Monroe interprète la chanson *Diamonds Are a Girl's Best Friend*⁴²³. Cela souligne encore une vision matérialiste déjà présente dans la société américaine depuis les années 1950 et qui semble à son apogée durant les années 1980. Nous constatons le paradoxe d'un matérialisme envisagé comme vecteur d'émancipation et d'indépendance pour les femmes, mais qui enferme davantage ces dernières dans un système réducteur où elles deviennent en fin de compte des objets, à la manière du personnage de Darien sous l'emprise de Gekko.



Image 155. Extrait du clip *Material Girl* de Madonna, celle-ci y incarne une femme matérialiste, intéressée par l'argent et les bijoux. Courtisée par les hommes, celle-ci semble aussi représenter la femme-objet, incarnation d'un matérialisme appliqué aux corps féminins (source : Mary Lambert, clip vidéo de Madonna, *Material Girl*, 1985, 4,45 minutes, TC. 00:02:52).

Dans le film *Wall Street*, Darien incarne la femme matérialiste et, en un sens, cette opportunité d'émancipation associée à l'argent dans l'imaginaire collectif. Oliver Stone questionne pourtant cette vision. Car même si le personnage de Darien aime Bud, celle-ci choisit finalement de rester du côté de Gordon Gekko lorsque Bud décide de se retourner contre ce dernier. Darien dit au jeune courtier qu'elle doit tout à Gekko et qu'il peut lui retirer

⁴²³ « Les diamants sont les meilleurs amis d'une fille ».

tout ce qu'elle possède, concluant avec regrets : « *You may find out that when you've had money and lost it's worse than never having had it at all*⁴²⁴ » Cette phrase illustre en un sens l'aspect destructeur de cette mentalité *greed* dont Gekko est l'incarnation. Le matérialisme du mode de vie de Darien la conduit à une forme d'engagement inconditionnel envers Gekko. C'est ici une manière pour le cinéaste Oliver Stone de questionner le discours néolibéral dominant des années 1980 qui promet liberté et prospérité. Cette critique sociale montre au contraire un matérialisme qui asservit et détruit à terme les personnes soumises à cette mentalité *greed*. Ainsi, le cinéaste questionne l'individualisme et le matérialisme qu'induit le néolibéralisme, idéologie qui se décline autant dans le milieu de la finance à New York que dans les représentations culturelles de l'époque, à l'image de la chanson *Material Girl* de Madonna. De fait, le chercheur Jack Boozer juge ainsi le film : « *Wall Street serves as a political-economic allegory of America in the 1980s*⁴²⁵ » L'étude de cet imaginaire des représentations du pari sportif et du matérialisme dans *Wall Street* nous permet une réflexion sur des mentalités marquées par un individualisme, reflet de discours néolibéraux au cœur des politiques du New York des années 1980.

⁴²⁴ « Tu verras que ne plus avoir d'argent est pire que de n'en avoir jamais eu » (TC. 01:41:45).

⁴²⁵ J. BOOZER, « Wall Street », *art. cit.*

Do the Right Thing : la force de la culture dans le combat communautaire

Les représentations culturelles de l'imaginaire new-yorkais sont au cœur du film *Do the Right Thing* de Spike Lee. Nous souhaitons étudier ici comment le cinéaste les utilise pour traduire les tensions sociales et communautaires qui traversent le quartier de Bed-Stuy à Brooklyn à la fin des années 1980. Nous observons un véritable enjeu autour de ces représentations culturelles dans la narration du film. Cette culture se matérialise par la musique et le sport, devenant des moyens d'expression d'une identité communautaire, ainsi que le reflet de conflits interethniques. Ce manque de représentativité s'illustre au début du film alors que le personnage de Buggin' Out signale que sur le mur des célébrités dans la pizzeria de Sal, il n'y a que des célébrités italo-américaines, telles que Robert De Niro, Frank Sinatra et Al Pacino. Buggin' Out s'interroge : « *Hey Sal, how come you got no brothers up on the wall here*⁴²⁶? » Le gérant de la Pizzeria lui répond qu'il est italo-américain et que c'est son commerce. Par conséquent, il n'y a que des Italo-Américains au mur. Buggin' Out lui rétorque que pourtant la très grande majorité de la clientèle n'est pas italo-américaine. S'énervant, Salvador invite Buggin' Out à ouvrir son propre restaurant s'il souhaite avoir un mur de célébrités afro-américaines. La tension entre les deux personnages est palpable. Au terme de la discussion, Salvador saisit une batte de baseball avant d'être calmement retenu par l'un de ses fils. Ensuite, poussé vers la sortie de la pizzeria, Buggin' Out annonce qu'il va instaurer un boycott de la pizzeria tant qu'il n'y aura pas d'Afro-Américains sur le mur. Ce fil conducteur de l'ensemble de la narration du film illustre les enjeux autour de la représentation des différentes communautés minoritaires dans le New York multiculturel de la fin des années 1980. La question du manque de représentation de la communauté noire est encore souligné par les paroles de la chanson choisie pour générique d'ouverture du film : « *Most of my heroes don't appear on no stamps. Sample a look back you look and find nothing but rednecks for 400 years if you check*⁴²⁷ ». La chanson *Fight the Power*, du groupe de hip-hop new-yorkais Public Enemy, a été composée exclusivement pour le film, et semble à travers lui symboliser la culture afro-américaine et le souhait de cette communauté d'exister dans l'espace public (dans ce cas, le quartier de Bed-Stuy à Brooklyn). Cette conception d'un combat se traduit jusque dans le titre de la chanson⁴²⁸.

⁴²⁶ « Sal, comment cela se fait qu'il n'y ait pas de frères [Afro-Américains] sur le mur ? » (TC. 00.19.48).

⁴²⁷ « La plupart de mes héros n'apparaissent sur aucun timbre. Jetez un coup d'œil en arrière et ne trouvez rien d'autre que des *rednecks* [terme injurieux désignant les habitants ruraux euroaméricains et généralement pauvres du sud des États-Unis] pendant 400 ans si vous vérifiez » (TC. 00:03:21).

⁴²⁸ *Fight the power* signifie en français : combattre le pouvoir.



Image 156. Le « wall of fame » (mur des célébrités) de la pizzeria de Salvador. Représentant exclusivement des personnalités italo-américaines, ces photos contrastent avec les clients du restaurant, qui sont pour la plupart des habitants du quartier d'origine afro-américaine, comme le relève le personnage de Buggin' Out (TC. 00.19.48).

Cela se matérialise dans le film par des confrontations intercommunautaires lors desquelles la musique devient un moyen d'expression et de lutte. C'est le cas par exemple dans une scène où des Portoricains du quartier écoutent de la musique latine⁴²⁹, alors qu'arrive Radio Raheem (incarné par Bill Nunn) avec son *ghetto blaster* (grosse radio portable) diffusant la chanson *Fight the Power*⁴³⁰. S'en suit une confrontation musicale où l'un des Portoricains augmente le volume de sa radio. En réponse, Radio Raheem augmente lui aussi le son de la sienne. Finalement, le Portoricain se résigne et baisse le volume. Radio Raheem part ensuite, tapant dans la main d'un jeune afro-américain comme pour signifier une sorte de victoire symbolique dans cette compétition culturelle. Cette même radio est encore au centre de la confrontation finale entre Salvador et Buggin' Out accompagnés de Radio Raheem. Après avoir demandé de couper le son de la radio qui diffuse encore la musique *Fight the Power*, Sal s'énerve et qualifie la chanson de « *jungle music*⁴³¹ », le gérant de la pizzeria

⁴²⁹ Le terme Nuyoricains est souvent utilisé pour désigner les New-Yorkais d'origine portoricaine. Notons que la diaspora portoricaine à New York est particulièrement importante depuis le milieu du XX^e siècle, c'est l'un des plus grands groupes minoritaires de la ville avec près de 900 000 habitants. Francisco RIVERA-BATIZ, Carlos SANTIAGO, *Puerto Ricans in the United States, a Changing Reality*, Washington, National Puerto Rican Coalition, Inc. 1994, p. 22.

⁴³⁰ (TC. 00:32:23).

⁴³¹ « Musique de la jungle » (TC. 01:30:21).

détruit finalement le poste radio avec une batte de base-ball, réduisant au silence le *ghetto blaster*, et symboliquement par le fait même, les revendications portées par les paroles de la chanson. Or, lors de l'incendie final qui suit la mise à sac de la pizzeria, c'est encore cette même chanson qui se fait entendre. La radio a beau être détruite, la musique et son message revendicateur perdurent, comme signifiant le pouvoir culturel de la musique, qui dépasse les frontières du matériel.



Image 157 et 158. L'affrontement musical entre Radio Raheem et un jeune Portoricain du quartier. Chacun monte le volume de sa radio dans un combat sonore qui oppose musique salsa d'origine hispanique à la chanson hip-hop rap afro-américaine. Cette mise en scène reflète des tensions interethniques qui se traduisent dans les représentations culturelles et dans l'espace public (TC. 00:33:10 et TC. 00:33:21).

Le sport illustre aussi cette lutte culturelle, avec, par exemple, le cas de la boxe. Dès la séquence du générique d'ouverture du film, nous pouvons observer le personnage de Tina (incarnée par Rosie Perez), la copine de Mookie d'origine portoricaine, dansant de manière énergique⁴³². Tina porte des gants et mime un combat de boxe. En musique de fond, *Fight the Power* souligne encore davantage la lutte illustrée visuellement par Tina. Cet imaginaire de la boxe se retrouve encore explicitement convoqué plus tard dans le film, lorsqu'éclate la bagarre finale dans la pizzeria de Salvador. Une photographie d'un combat de boxe apparaît quelques secondes à l'image, telle une cloche qui sonne le début du combat entre les antagonistes dans le restaurant⁴³³. Cette photo est justement celle d'un célèbre match de boxe entre Sugar Jay Robinson, d'origine afro-américaine, et Jake LaMotta, d'origine italo-américaine⁴³⁴. Cet

⁴³² (TC. 00:00:37).

⁴³³ (TC. 01:32:16).

⁴³⁴ Jake LaMotta surnommé « Ragging Bull » (le taureau) voit sa vie adaptée au cinéma dans le film de Martin Scorsese, *Ragging Bull*, paru en 1980, dans lequel le boxeur natif du Bronx est incarné par Robert De Niro.

imaginaire du combat se retrouve aussi lexicalement encore dans l'utilisation courante du mot « lutte », comme lorsqu'il s'agit d'évoquer l'accession aux droits civiques des personnes de couleurs durant les années 1950-1960⁴³⁵.



Image 159. Photographie de Jake LaMotta contre Sugar Jay Robinson visible dans le restaurant de Salvador. La rivalité entre les deux boxeurs prend fin lors d'un sixième et ultime combat en février 1951 avec la victoire de Robinson. (TC. 01:32:16). Image 160. Fresque en hommage à Mike Tyson, en effet le boxeur est originaire du borough de Brooklyn à New York (TC. 01:03:02).

Ces représentations culturelles se manifestent aussi dans le port de vêtements liés au sport. Par exemple, le personnage de Mookie (incarné par le cinéaste Spike Lee lui-même) porte un maillot du joueur de baseball Jackie Robinson, floqué du numéro 42. À n'en pas douter, il s'agit là d'un véritable hommage à cet ancien joueur des Dodgers de Brooklyn qui fut la première personne noire à jouer dans la ligue majeure de base-ball (MLB) de 1947 à 1956⁴³⁶, devenant dès lors une icône pour beaucoup d'Afro-Américains dans une société américaine alors ségrégée⁴³⁷. En faisant le choix de recruter Robinson, le manager des Dodgers de l'époque Branch Rickey, brisait ainsi volontairement la « *color line*⁴³⁸ » rompant le « *gentlemen's agreement*⁴³⁹ » qui perpétuait cette discrimination raciale. Cela marqua le début de l'insertion des personnes de couleur dans le sport, et plus globalement traduisit un

⁴³⁵ Le mouvement américain des droits civiques conduit à la déségrégation en droits dans la loi et à plus d'égalité dans les faits pour les Afro-Américains.

⁴³⁶ Leroy ASHBY, *With amusement for all: a history of American popular culture since 1830*, Lexington, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2012, p. 287.

⁴³⁷ De 1877 et 1964, la ségrégation raciale aux États-Unis est une politique de séparation des personnes, selon des critères raciaux. Elle est principalement appliquée dans les États du Sud, d'après la doctrine dite « Séparés, mais égaux ». Cela conduit, par exemple, pour le base-ball à la création d'une ligue professionnelle réservée aux personnes de couleurs et nommée « *Negro league* ».

⁴³⁸ « Barrière de la couleur ».

⁴³⁹ Accord tacite qui empêchait les Afro-Américains de jouer dans la ligue majeure de base-ball. Harvey FROMMER, *Rickey and Robinson: the men who broke baseball's color barrier*, Lanham, Taylor Trade Publishing, 1982, p. 2.

premier pas dans l'intégration des minorités ethniques dans la société américaine. L'importance de ce recrutement est encore soulignée par l'activiste des droits civiques Martin Luther King : « *Jackie Robinson made my success possible. Without him, I would never have been able to do what I did*⁴⁴⁰ ». En portant ce maillot, le personnage de Mookie se revendique de ce combat pour l'intégration des Afro-Américains. Cela illustre en outre cette vitalité des représentations culturelles, une idée aussi soulignée par les travaux du chercheur Lawrence W. Levine, qui dit à ce propos : « La culture est un processus, non une condition donnée ; elle est le produit d'une interaction permanente entre passé et présent⁴⁴¹ » L'autre maillot de sport que l'on peut observer dans le film *Do the Right Thing* est celui de Larry Bird, porté par Clifford. Ce dernier est un habitant pris à partie par Buggin' Out qui lui reproche de posséder une maison dans le quartier alors qu'il n'est pas Afro-Américain⁴⁴². Ce maillot rappelle encore la rivalité entre Larry Bird et Magic Johnson, un autre joueur de basket (cité lui aussi plus tard dans le film lors d'un échange entre Mookie et Pino). À l'époque, les deux joueurs étaient souvent opposés, l'un jouait pour les Celtics de Boston, une équipe de la côte est, l'autre était affilié aux Lakers de Los Angeles, sur la côte ouest des États-Unis. Certains y voyaient aussi une opposition ethnique entre un joueur blanc et un joueur noir. Ces évocations symboliques du sport alimentent le discours de la culture comme fer de lance de l'identité communautaire.



Image 161. Mookie avec un maillot du joueur de base-ball Jackie Robinson, numéro 42 des Dodgers de Brooklyn dans les années 1950. On remarque d'ailleurs Da Mayor qui, dans cette scène, lui dit de toujours « faire le bon choix » (TC. 00:22:39). Image 162. Clifford, un habitant du quartier avec le maillot du basketteur des Celtics de Boston Larry Bird (TC. 00:34:45).

⁴⁴⁰ « Jackie Robinson a rendu mon succès possible. Sans lui, je n'aurai jamais pu faire ce que j'ai fait » *Robinson, Jackie Baseball Hall of Fame*, <https://baseballhall.org/hall-of-famers/robinson-jackie> (consulté le 2 avril 2023).

⁴⁴¹ Lawrence W. LEVINE, « *William Shakespeare en Amérique* », *Culture d'en haut, culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 48.

⁴⁴² Cette scène est étudiée dans la première partie de ce mémoire, p. 64-66.

Nous pouvons aussi analyser ces représentations sportives comme la traduction d'un individualisme magnifié par le rêve américain⁴⁴³. Autant de figures du sport, telles que Jackie Robinson ou le boxeur Mike Tyson, incarnent ainsi cette chance d'exceller individuellement dans la société. C'est donc aussi cette ambition qu'affiche Mookie en portant ce maillot du joueur de base-ball Robinson. De cette manière, ces grandes figures sont ainsi célébrées pour leur réussite personnelle, mais aussi symboles de réussite communautaire, le *Wall of Fame* devenant ainsi l'incarnation ultime de cette célébration à la fois individuelle et communautaire. Cela est encore illustré par cette scène où l'animateur de la radio locale, Señor Love Daddy (incarné par Samuel L. Jackson), lit en direct une liste d'artistes afro-américains⁴⁴⁴. Tel un mur des célébrités radiophonique, cette surabondance de noms d'artistes (plus d'une cinquantaine sont cités en seulement deux minutes) est une manière de réaffirmer la présence et l'importance de la culture afro-américaine dans l'espace musical nord-américain.

La question communautaire est aussi interrogée dans le film *Do the Right Thing* par la mise en scène de l'action communautaire, ses différentes pratiques et manières d'agir au profit de la communauté. C'est ce que montre le dialogue entre les trois habitants du quartier installés au coin de la rue⁴⁴⁵. L'un d'eux, ML (incarné par Paul Benjamin), se plaint de l'installation nouvelle d'un commerce coréen dans le quartier, affirmant que ces derniers volent le travail d'Afro-Américains. Son ami Sweet Dick Willie (incarné par Robin Harris) lui rétorque qu'il n'a qu'à lui-même ouvrir un commerce ou alors arrêter de se plaindre de la situation. Cette rhétorique radicale est assumée par Spike Lee, qui reconnaît être sans doute l'un des cinéastes les plus durs avec la communauté afro-américaine dans ses films, étant lui-même issu de celle-ci⁴⁴⁶. Cette critique de la passivité et de l'inaction se retrouve encore dans cette phrase inscrite sur le maillot de Radio Raheem : « *Bed-Stuy - Do or die*⁴⁴⁷ », slogan se retrouvant aussi sur l'immense fresque qui surplombe la rue. Spécialement créée pour le film, la peinture représente la diversité du quartier. On y voit entre autres les couleurs des drapeaux américains, jamaïcains, panafricains et libériens, illustrant les liens entre les communautés de descendance africaine d'Amérique du Nord, des Antilles et d'Afrique. Notons aussi qu'une radio, visible sur la droite de cette fresque, rappelle de l'importance de la musique dans ces

⁴⁴³ *American Dream* en anglais, idée selon laquelle la société capitaliste américaine permet à chaque personne vivant aux États-Unis d'accéder à la prospérité individuelle et le succès par le travail acharné, le courage et la détermination.

⁴⁴⁴ (TC. 00:55:47).

⁴⁴⁵ (TC. 00:47:45). Cette scène est aussi étudiée dans la première partie de ce mémoire, p. 66-67.

⁴⁴⁶ Claude RACINE, « Entretien avec Spike Lee : New York bien cuit », *24 images*, no. 44-45, 1989, p. 26-28.

⁴⁴⁷ « Bed-Stuy - Agit ou meurs ».

représentations communautaires. C'est encore l'aspect culturel qui est évoqué, quand au premier plan à l'image de cette scène, l'un des quatre jeunes du quartier tient à la main un périodique de bande dessinée *Black Panthers*⁴⁴⁸. Personnage de fiction créé par Stan Lee en 1966 et premier superhéros noir représenté dans un *comics-book*⁴⁴⁹, Black Panther (en français, panthère noire) n'est pas sans rappeler le mouvement révolutionnaire afro-américain *Black Panthers Party* fondé lui aussi en 1966. Dans cette même séquence, Buggin' Out demande aux habitants du quartier de le rejoindre dans le boycott de la pizzeria de Sal. Les jeunes refusent catégoriquement, l'un d'eux, Ahmad (incarné par Steve White) ironise avec humour : « *Black Panther eat pizza. We eat pizza*⁴⁵⁰ ». Cet imaginaire communautaire se compose ainsi de différentes références culturelles multiples, issues de la musique, du sport ou encore de l'univers des bandes dessinées.



Image 163. En arrière-plan de la scène, nous apercevons l'inscription « BED-STUY – DO OR DIE » en haut de cette fresque murale, réaffirmation que l'action par l'art est un moyen vital pour exister (TC. 01:02:58).

⁴⁴⁸ (TC. 00:12:46).

⁴⁴⁹ Leroy ASHBY, *With amusement for all : a history of American popular culture since 1830*, op. cit., p. 357.

⁴⁵⁰ « Black Panther mange de la pizza. On mange de la pizza » (TC. 01:02:58).

Cette nécessité d'agir pour exister est encore questionnée par le sens à donner à cette action communautaire, c'est ce que souligne cette scène où Buggin' Out et Jade, la sœur de Mookie (incarnée par Joie Lee, sœur du cinéaste), discutent ensemble du boycott la pizzeria de Sal proposé par Buggin' Out. Jade le questionne sur l'utilité de cette action : « *You know, if you really tried hard, Buggin' Out, you could direct your energies in a more useful way [...] I'm down, but I'm down for something positive in the community*⁴⁵¹ » Nous pouvons voir dans la remarque de Jade une réflexion sur la manière et le sens des actions en faveur de la communauté. Cette notion de la « bonne action » rejoint un autre concept au cœur du film, celui de faire le bon choix qui se lit symboliquement et littéralement jusque dans le titre même du long-métrage *Do the Right Thing*. Cette question est mise en pratique lors de l'une des dernières scènes du film. Radio Raheem vient alors à peine d'être tué par la police, Mookie décide de lancer une poubelle dans la vitrine de la pizzeria de Sal, déclenchant alors une émeute et la disparition dans les flammes du commerce. Mookie a alors agi et fait un choix. Le cinéaste Spike Lee poursuit ainsi cette réflexion sur l'action communautaire en incluant à la fin du film deux citations : l'une de Martin Luther King prônant la non-violence, et l'autre de Malcom X justifiant la violence légitime. Ces visions de l'action peuvent sembler opposées, cependant le cinéaste choisit de les lier, comme sur cette photographie de Martin Luther King et Malcom X, l'un à côté de l'autre⁴⁵². Cette image est vendue par le personnage de Smiley (incarné par Roger Guenveur Smith), un habitant du quartier déficient intellectuel. Ce même Smiley, lorsque la pizzeria de Salvador est en feu, parvient malgré tout à accrocher in extremis au le mur enflammé une de ces photographies. Tel un prophète incompris, plus tôt dans le film, lors de l'altercation entre Salvador et Buggin' Out à propos du mur des célébrités, le personnage de Smiley est déjà visible au fond de l'image à droite⁴⁵³, bloqué par la vitre, tenant à la main cette même photographie des deux activistes de la cause noire Martin Luther King et Malcom X. Cette mise en scène sous-entend le souhait d'accrocher ces deux personnalités afro-américaines au le mur de la pizzeria (ce qui est finalement le cas à la fin du film), à la manière d'un symbole du désir de la communauté afro-américaine de se voir intégrée et célébrée dans l'histoire culturelle américaine.

⁴⁵¹ « Si tu essayais, tu pourrais utiliser ton énergie à des fins plus utiles. [...] Je suis partante, mais partante pour quelque chose de positif dans la communauté » (TC. 01:04:58).

⁴⁵² Les dessins sur la photographie, et en particulier le motif de la couronne, rappellent l'esthétique des œuvres de Jean-Michel Basquiat. Cet artiste Afro-Américain, natif de Brooklyn, est l'une des grandes figures de l'art contemporain à New York durant les années 1980.

⁴⁵³ (TC. 00:21:01).



Image 164. Buggin' Out se plaignant de ne voir aucun Afro-Américain sur le mur des célébrités du restaurant. Nous apercevons à droite de l'image le personnage Smiley collé à la fenêtre brandissant une photographie de Martin Luther King et Malcom X (TC. 00:21:01). Image 165. La même photographie accrochée sur le *Wall of Fame* de la pizzeria de Sal à la fin du film. Le commerce est à ce moment-là complètement détruit et en proie aux flammes, pourtant Smiley vient tout de même apposer sur le mur des célébrités cette image des deux leaders afro-américains (TC. 01:44:31).

Do the Right Thing convoque ainsi un imaginaire communautaire large, de la musique au sport, en passant par des figures politiques, offrant une vision riche des différentes représentations culturelles de la communauté afro-américaine dans le quartier Bed-Stuy à Brooklyn. Les différentes formes de culture à l'image du sport et de la musique pour la communauté Afro-Américaine, montrer encore à quel point le prisme culturel est un important vecteur d'appartenance à une identité communautaire. Les enjeux de la lutte intercommunautaire semblent ainsi se traduire par la culture et ses incarnations matérielles, comme l'illustre le conflictuel mur des célébrités de la pizzeria de Salvador. Ces représentations culturelles proposent aussi une déclinaison communautaire de la réussite individuelle. Ce sont encore l'individu et ses actions qui sont interrogés par un certain prisme moral, celui du bien et du mal, du bon et du mauvais choix, soulignant ainsi une mentalité libérale où chacun a le choix d'agir pour soi et sa communauté.

La question de l'individualisme semble se traduire dans l'ensemble des représentations culturelles de notre corpus comme nous venons de l'observer dans cette partie. Néanmoins, nous remarquons que se distinguent deux regards : l'un relevant plus du déclin de la ville de New York et l'autre de sa renaissance. Ces différentes représentations culturelles de l'individualisme nous conduisent à analyser le déclin moral dans *Taxi Driver* comme illustration d'un certain libéralisme conservateur. À l'image de Travis qui choisit d'agir lui-même dans une ville au climat délétère : ce reflet de l'individu seul face à la ville déclinante est représenté à travers les représentations culturelles de l'imaginaire chrétien d'une Sodome et Gomorrhe américaine. Ensuite, dans *Summer of Sam*, nous observons la dénonciation de l'hypocrisie individuelle, à l'image du personnage de Vinny qui n'assume pas de tromper sa femme, tout en reprochant le mode de vie punk qu'a choisi son ami Ritchie, allant finalement jusqu'à le trahir. Cette hypocrisie morale, teintée de conservatisme, s'illustre dans les représentations culturelles du film et la construction d'un imaginaire fictif new-yorkais, avec la musique disco des années 1977. De la même manière encore, dans le film *Fort Apache: the Bronx*, c'est une vision déclinante du South Bronx qui est proposée, avec un imaginaire western individualiste qui représente une police au comportement paternaliste vis-à-vis des habitants, c'est ce qu'illustre le personnage de Murphy. Les représentations d'un South Bronx déculturé que propose le film sont un effacement culturel, pourtant paradoxal au vu de l'émergence du mouvement hip-hop dans ce même quartier.

L'autre regard que proposent les cinéastes sur New York est celui d'une renaissance urbaine, économique, sociale, et d'une vitalité s'illustrant dans la seconde partie de notre corpus, avec un discours individualiste et moraliste sur le bon et le mauvais choix. Dans *Wall Street*, le personnage de Bud fait finalement le « bon » choix, contrairement à Darien qui, elle, a fait le choix de l'argent en restant avec Gekko. Les représentations culturelles dénoncent cet individualisme et ce matérialisme destructeur qu'incarne les excès du néolibéralisme. Cette mentalité compétitive s'illustre encore à travers la mise en scène d'un milieu financière de Wall Street sous les traits d'un grand pari sportif. Enfin, *Do the Right Thing* illustre l'aspect libéral sur le choix individuel et la morale relevant une certaine forme de libéralisme conservateur. Cette notion du choix est incarnée par le personnage de Mookie qui est poussé à agir et faire le « bon » choix. Cet individualisme se traduit aussi à travers les représentations culturelles comme les nombreuses figures communautaires telles que Jackie Robinson ou Malcom X. C'est encore la conception d'une lutte communautaire par la culture pour exister que propose le cinéaste à travers un imaginaire de la culture afro-américaine, imaginaire au sens large, du sport à la musique.

Rejoignant ainsi nos précédentes conclusions sur ces deux périodes qui semblent se distinguer entre les représentations d'un New York déclinant des années 1975-1981, comprenant *Taxi Driver*, *Summer of Sam* et *Fort Apache: the Bronx* ; a contrario des représentations d'un New York renaissant des années 1982-1989 mis en image dans mes films *Wall Street* et *Do the Right Thing*. Autour de la construction de ces imaginaires étudiés dans cette partie, nous relevons une forme de rhétorique libérale teintée d'un certain conservatisme qui transparaît à travers les différents imaginaires proposés par les cinéastes de mon corpus. Nous avons pu ainsi observer comment l'étude de ces différentes représentations culturelles nous offre une lecture enrichissante du New York des années 1970 et 1980, que ce soit par des aspects sociaux, touchant aux mentalités et à la morale ou encore par le prisme de la culture sportive, musicale et cinématographique. Nous constatons la variété de ces représentations et les nombreuses réflexions qu'elles offrent sur la ville et ses habitants. À la manière du mouvement hip-hop des années 1970, invisible dans l'imaginaire du long-métrage *Fort Apache: the Bronx*, alors pourtant au centre des cultures minoritaires de ce quartier à l'époque. C'est à l'aune de cette comparaison que nous pouvons ainsi comprendre *Do the Right Thing* et la surabondance de référence culturelle qui compose l'imaginaire du film. Cette même culture hip-hop est ici célébrée, omniprésente, soulignant l'importance de la musique et sport comme des vecteurs culturels importants de cette communauté. La cinématographie permet à des cinéastes tels que Spike Lee de restituer toutes les nuances et la difficulté de ces questions qui traversent la ville de New York. Les enjeux culturels soulignent le pluralisme et la complexité des rapports sociaux durant la période des années 1975 à 1989. Il est certain que ces représentations culturelles sont à la fois reflets et sources d'un imaginaire new-yorkais composite, illustrant encore cette imbrication de la réalité et de la fiction, dont New York et ses films démontrent tant la richesse que la porosité entre les deux univers.

CONCLUSION

NEW YORK AU CINÉMA, VILLE AMOUR-HAINE

Nous avons démontré dans ce mémoire comment l'approche méthodologique par motifs nous a permis d'étudier New York et son cinéma de fiction. Par les motifs de l'animalisation, de l'urbanité et enfin de la culture, nous avons pu identifier deux périodes dans les représentations de New York dans notre corpus de films de fiction.

La première période s'étend du milieu des années 1970 jusqu'au début des années 1980. Elle se caractérise par des critiques sociales qui représentent la ville de New York dans un déclin tant urbain que moral, dans une atmosphère frénétique et délétère. L'exemple le plus emblématique est le film *Taxi Driver*, qui donne l'image d'une véritable jungle urbaine sauvage et territorialisée et qui traduit de fortes tensions sociales dans une ville désenchantée. Le film de Martin Scorsese utilise aussi un imaginaire chrétien pour illustrer ces représentations d'un New York en déclin dans le quartier de Times Square après la crise fiscale de 1975, questionnant ainsi la morale avec l'omniprésence de la pornographie dans la 42^e rue à Manhattan. C'est encore ce que traduit le film *Summer of Sam*, avec le penchant animal qu'incarne le tueur en série David Berkowitz. L'œuvre de Spike Lee illustre cette déchéance par l'intermédiaire des journaux à sensations de la ville de New York qui influencent et déchainent ses habitants à l'époque. Les conséquences de ce climat de peur qui s'étend dans le film à la suite des événements du blackout du 14 juillet 1977, sont un des facteurs du virage néolibéral de l'administration de la ville avec l'élection d'Ed Koch à la mairie de New York. Aussi, l'imaginaire tabloïdesque du film questionne, par les représentations de la culture disco, les racines de ce mouvement issu des groupes marginaux. De plus, le film *Fort Apache: the Bronx* représente encore cette idée d'un déclin de la ville de New York, avec une animalisation des populations du South Bronx et un environnement urbain abandonné, comme le symbolise la tristement célèbre Charlotte Street. Le film construit aussi un imaginaire qui questionne le rapport paternaliste des forces de l'ordre vis-à-vis des habitants du quartier, rappelant les représentations des Premières Nations d'Amérique du Nord. Cela illustre ainsi une déshumanisation qui contraste avec l'effervescence culturelle du South Bronx de la fin des années 1970 et l'avènement du mouvement hip-hop.

Cette vision est contrebalancée dans un second temps par les représentations d'un New York renaissant, autant économiquement, que dans sa vitalité urbaine et sa culture. Nous identifions dans notre corpus cette période, qui s'étend du début des années 1980 jusqu'à la fin de cette décennie. Cela est illustré par le film *Wall Street*, avec un monde de la finance énergique, à l'image d'un lion combattif évoquant la transformation de la ville et les politiques du néolibéral Ed Koch à la mairie de New York. Le milieu de la finance connaît alors un âge d'or, comme l'illustrent les bénéfiques records de 1985 qui reflètent cette vitalité retrouvée de Wall Street, jusqu'au krach boursier de 1987. Cette renaissance se manifeste aussi dans l'environnement urbain avec le développement de l'immobilier à Wall Street. Elle se traduit encore dans les représentations d'un milieu financier sous les traits d'un grand pari sportif, dépeignant une évolution des mentalités, entre hyper-individualisme et matérialisme. Finalement, c'est le film *Do the Right Thing* qui illustre la vitalité urbaine de certains milieux pauvres, à l'image du quartier de Bed-Stuy à Brooklyn. Mais c'est pourtant la représentation d'une véritable lutte communautaire que propose l'imaginaire du film, mobilisant le sport et la musique au service d'un esprit revendicatif. L'énergie féroce avec laquelle les habitants du quartier s'opposent entre eux rappelle encore les conflits ethniques à New York à la fin des années 1980. C'est ainsi une forme de renaissance et de reconnaissance qui est proposée avec ces représentations de communautés marginalisées qui s'affirment par la culture pour exister.

Cependant, malgré une différence des représentations de New York dans les deux périodes que nous venons d'évoquer, nous constatons des liens, avec en particulier une omniprésence de la violence. Délétère ou vertueuse, passive ou active, entre individus et groupes, entre vie privée et vie professionnelle, dans l'espace ou dans les esprits, la violence semble inhérente à la ville de New York. Elle se transforme dans les représentations suivant l'évolution des mentalités et de la culture, tant à travers la morale que l'environnement urbain durant cette période. La centralité de la violence dans la construction des critiques sociales de notre corpus est ainsi un élément de réflexion sur New York et son époque. Alors que les représentations de la ville changent, comme la société new-yorkaise, la violence, même transformée, reste pourtant un élément indissociable des films de fiction de notre corpus. Nous pouvons voir cette persistance comme le révélateur d'une société en tension et en crise. Cela démontre que, malgré les transformations économiques et politiques, les rapports sociaux restent complexes et difficiles dans la métropole new-yorkaise.

Ce New York, entre dualité et unité, est illustré par un autre cinéaste de l'époque, Woody Allen, qui, dans le célèbre monologue d'ouverture de son film *Manhattan* paru en 1979, évoque ce paradoxe new-yorkais. Woody Allen incarne lui-même le personnage principal, un écrivain qui tente de trouver une phrase d'accroche pour le premier chapitre de son roman. La scène nous montre combien il semble difficile d'écrire sur une ville aussi complexe que New York. Après plusieurs essais, il déclare finalement :

« *“Chapter one: He adored New York City, although to him it was a metaphor for the decay of contemporary culture. How hard it was to exist in a society desensitised by drugs, loud music, television, crime, garbage.” Too angry. I don't wanna be angry. “Chapter one: He was as tough and romantic as the city he loved. Behind his black-rimmed glasses was the coiled sexual power of a jungle cat.” I love this. “New York was his town and it always would be.”* »

« *“Chapitre un : il adorait New York, même si New York métaphorisait le déclin de la culture contemporaine. Il était dur de survivre dans une société insensibilisée par la drogue, la musique stridente, la télévision, les crimes, les ordures.” Trop agressif. Je ne tiens pas à faire agressif. “Chapitre un : il était aussi dur et romantique que la ville qu'il adorait. Derrière ses lunettes noires, il cachait la puissance sexuelle d'un grand félin.” J'adore ça. “New York était et serait à jamais sa ville⁴⁵⁴.”* »

C'est ce regard pluriel des cinéastes sur New York que disent leurs critiques sociales, tantôt décrite comme lieu de déclin, tantôt comme lieu de renaissance. Cela se traduit à nouveau par les mots de Jimmy Breslin, célèbre journaliste du tabloïd *Daily News*, qui conclut le film *Summer of Sam* en disant : « *New York, the city that I love and hate equally* ⁴⁵⁵ » Cette citation, là encore, illustre sans doute l'un des paradoxes que soulignent les films de notre corpus (et plus généralement la culture new-yorkaise) : l'image d'une ville monde, hégémonie de la culture américaine, adorée et copiée, autant qu'elle est critiquée et méprisée. C'est peut-être le sentiment de fascination qu'illustre le mieux ce paradoxe d'amour-haine de New York : une ville fascinante, source de représentations cinématographiques aussi multiples qu'uniques. C'est bien en ce sens que nous pouvons voir les apports de la cinématographie de fiction à l'histoire contemporaine.

⁴⁵⁴ Woody Allen, *Manhattan*, United Artists, 1979 (TC. 00:01:20 – 00:01:53).

⁴⁵⁵ « New York, cette ville que j'aime autant que je hais ».

L'art, et en particulier le cinéma, dont le professeur et auteur Gérard Conio affirme qu'il est un art total, est aux frontières de la fiction et de la réalité⁴⁵⁶. Le cinéma offre une source inédite et indispensable à l'étude historique contemporaine qui ne saurait aujourd'hui se restreindre aux sources dites classiques. Cette étude révèle également qu'au-delà des considérations méthodologiques (nécessaire, mais qui ont trop longtemps divisé les chercheurs sur la manière d'utiliser la cinématographie dans la recherche historique, comme nous l'évoquions dans l'historiographie en introduction de ce mémoire), les films de fiction sont une source non seulement valide, mais essentielle afin d'obtenir une compréhension entière et complète de l'histoire contemporaine d'une époque. Le cinéma de fiction, par ses procédés filmiques (mise en scène, cadrage, lumière, audio, scénario, jeu d'acteur), offre une lecture et un regard unique sur le sujet qu'il traite. La critique sociale dans le cinéma de fiction est ainsi à la fois source de questionnements et de réponses. Invitant à la réflexion, le film renseigne et interroge ainsi par lui-même son sujet.

Dans une perspective d'enseignement et de transmission de connaissance, nous pouvons voir dans le cinéma de fiction un élément pédagogique et un support intéressant pour enseigner l'histoire contemporaine ou diverses approches historiques⁴⁵⁷. Il en est par exemple de l'étude des cultures minoritaires américaines, à l'image des afro-américains, que ce soit à travers des représentations déshumanisantes avec le film *Fort Apache: the Bronx*, ou au contraire l'omniprésence de marqueurs culturels comme la musique ou le sport, avec *Do the Right Thing*. Ces deux films traduisent l'importance de la culture et ses représentations dans l'affirmation de l'identité de la communauté afro-américaine à New York. C'est aussi l'histoire des mentalités qui peut être étudiée à travers le déclin moral de la société représenté dans *Taxi Driver*, ou encore celui de l'individualisme néolibéral des années 1980 avec l'exemple du monde de la finance dans *Wall Street*. Notons aussi le cas de *Summer of Sam*, avec ses représentations rétrospectives de l'année 1977, entre stéréotype et caricature, véritable mise en scène de l'imaginaire sensationnaliste de la presse tabloïd de cette époque et qui interroge le rôle et l'influence des médias dans l'opinion publique et la politique de la ville de New York. D'un point de vue de l'histoire urbaine, nous pouvons aussi dégager deux regards historiques sur la ville à travers notre corpus. Le premier propose les représentations cinématographiques de la métropole de New York en proie au déclin urbain et le second, une urbanité new-yorkaise renaissante. Enfin, l'enseignement de l'histoire sociale des sociétés

⁴⁵⁶ Gérard CONIO, *Eisenstein: le cinéma comme art total*, Infolio, Gollion, 2007.

⁴⁵⁷ Dominique BRIAND, *Enseigner l'histoire avec le cinéma*, Caen, SCEREN-CRDP Basse-Normandie, 2010, p. 12 et 27.

nord-américaines peut s'enrichir du cinéma de fiction. Comme nous avons pu le relever, les rapports sociaux et la violence de la société new-yorkaise sont au cœur de chacun des films de ce corpus : des bas-fonds malfamés du nocturne Times Square de 1976 ; du climat frénétique créé à New York par les agissements du tueur en série Son of Sam et les conséquences du blackout durant l'été 1977 ; de la situation critique des habitants du quartier déshérité du South Bronx face aux policiers du 41^e commissariat au tournant des années 1980 ; du compétitif milieu de la finance dans le Wall Street débridé en 1985 ; des tensions explosives entre les communautés dans le quartier de Bed-Stuy à Brooklyn à la fin des années 1980. Finalement, les films permettent des perspectives et des approches historiques originales et éclectiques. Que ce soit à des fins de recherches historiques sur un sujet ou dans une perspective d'enseignement de l'histoire, la cinématographie ne cesse de montrer son intérêt historique, comme nous avons pu le constater avec ce mémoire à propos de New York et le cinéma de fiction sur la période de 1975 à 1989.

SOURCES

Films du corpus de recherche

LEE Spike, *Do the Right Thing*, Universal, 1989, 120 minutes.

LEE Spike, *Summer of Sam*, Touchstone Pictures, 1999, 142 minutes.

PETRIE Daniel, *Fort Apache: the Bronx*, Time Life, 1981, 123 minutes.

SCORSESE Martin, *Taxi Driver*, Columbia, 1976, 114 minutes.

STONE Oliver, *Wall Street*, 20th Century-Fox, 1987, 125 minutes.

Scénarios des films du corpus

Martin Scorsese, 1976, *Taxi Driver*, [scénario], Script Slug.
URL : <https://assets.scriptslug.com/live/pdf/scripts/taxi-driver-1976.pdf>

Daniel Petrie, 1981, *Fort Apache: the Bronx*, [scénario], Script.com.
URL : <https://www.scripts.com/script-pdf/8456>

Oliver Stone, 1987, *Wall Street*, [scénario], Script Slug.
URL : <https://assets.scriptslug.com/live/pdf/scripts/wall-street-1987.pdf>

Spike Lee, 1989, *Do the Right Thing* [scénario], Script Slug.
URL : <https://assets.scriptslug.com/live/pdf/scripts/do-the-right-thing-1989.pdf>

Spike Lee, 1999, *Summer of Sam* [scénario], Scripts.com.
URL : <https://www.scripts.com/script-pdf/19094>

Entretiens avec les cinéastes

Martin Scorsese et Paul Schrader pour *Taxi Driver* :

Interview de Martin Scorsese et Paul Schrader. Cahier du cinéma, no. 331, 29 janvier 1982.

URL : <https://whileiamdying.tumblr.com/post/188966491813/this-interview-was-conducted-by-paul-schrader-for> (consulté le 13 janvier 2022).

Interview de Paul Schrader par Richard Thompson. Issue magazine, mars/avril 1976,

<https://www.filmcomment.com/article/paul-schrader-richard-thompson-interview/> (consulté le 28 octobre 2021).

Hilary LEWIS, *Tribeca: 'Taxi Driver' Team Recalls Filming in 1970s New York, Current Relevance of Classic* », 2016, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/taxi-driver-at-40-reunion-887025/> (consulté le 13 janvier 2022).

Daniel Petrie pour *Fort Apache: the Bronx* :

Ron UNDERWOOD, *Daniel Petrie - Visual History Interview*, s.d., <https://www.dga.org/Craft/VisualHistory/Interviews/Daniel-Petrie.aspx> (consulté le 16 décembre 2023).

Oliver Stone pour *Wall Street* :

Oliver Stone for « Wall Street » 1987 - Bobbie Wygant Archive, Youtube, 1987, https://www.youtube.com/watch?v=yAZgdXa4Q7w&ab_channel=TheBobbieWygantArchive (consulté le 9 septembre 2022).

Oliver Stone - The Making of Wall Street // Indie Film Hustle Talks, Youtube, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=rVKrsY3ztjU> (consulté le 10 septembre 2022).

Spike Lee pour *Do the Right Thing*:

Claude RACINE, « Entretien avec Spike Lee : New York bien cuit », *24 images*, no. 44-45, 1989, p. 26-28. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/23138ac> (consulté le 22 mars 2022)

Spike Lee pour *Summer of Sam* :

Manufacturing Intellect, *Spike Lee's interview on « Summer of Sam » (1999)*, YouTube, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=1rTgzjmSyXM> (consulté le 7 avril 2022).

Films hors corpus

ALLEN Woody, *Manhattan*, United Artists, 1979, 96 minutes.

BADHAM John, *Saturday Night Fever*, Paramount Pictures, 1977, 119 minutes.

WADLEIGH Michael, *Wolfen*, Orion Pictures, 1981, 154 minutes.

Musiques

Blondie, *Heart of Glass*, Chrysalis, 1978, 5,48 minutes.

Donna Summer, *Bad Girls*, Island Records, 1979, 4,50 minutes

Frank Sinatra, *New York New York*, Reprise Records, 1980, 3,26 minutes.

Frank Sinatra, Count Basie, *Fly Me to the Moon*, Reprise Records, 1964, 2,14 minutes.

Grandmaster Flash and the Furious Five, *The Message*, Sugar Hill, 1982, 7,10 minutes.

Machine, *There But for the Grace of God*, 1979, RCA, 5,01 minutes.

Madonna, *Material Girl*, Sire Records, 1985, 4,01 minutes.

Public Enemy, *Fight the Power*, Motown, 1989, 5,23 minutes.

The Who, *Baba O'Riley*, Polydor Records, 1971, 5,08 minutes.

Romans

WOLFE Tom, *Le bûcher des vanités*, Paris, Librairie générale française, 1995.

Romans graphiques

EISNER Will, *New York Trilogy 1. The City*, New York, Delcourt, 1981.

Jeux vidéos

HOUSER Dan, HUMPHRIES Rupert, *Grand Theft Auto IV*, Rockstar Games, 2008.

BIBLIOGRAPHIE

Ressources méthodologiques

BLAIS Mireille, MARTINEAU Stéphane, « L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes », dans *Recherches qualitatives*, n° 2, vol. 26, 2006, p. 1-18. URL : <https://doi.org/10.7202/1085369ar> (consulté le 3 octobre 2022).

BRIAND Dominique, *Enseigner l'histoire avec le cinéma*, Caen, SCEREN-CRDP Basse-Normandie, 2010.

DOMENACH Élise, « Le médium cinématographique, ses possibilités esthétiques » dans É. Domenach (dir.), *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011, p. 79-116. URL : <https://www.cairn.info/stanley-cavell-le-cinema-et-le-scepticisme--9782130569732-page-79.htm> (consulté le 25 septembre 2022).

FISCHBACH Franck, *La critique sociale au cinéma*, J. Vrin, Paris, 2012.

PAILLE Pierre, MUCCHIELLI Alex, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2012.

PROST Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

Ressources spécialisées en analyse filmique

AUMONT Jacques, *Comment pensent les films : Apologie du filmique*, Milan, Éditions Mimésis, 2021.

BARBE Noël, CHAUDAT Philippe, CHEVALIER Sophie, *Filmer la ville*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002.

BESSIERE Irène, *Ville et cinéma : espaces de projection, espaces urbains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.

BEYLOT Pierre, *Alfred Hitchcock : Fenêtre sur cour*, Paris, Atlante, 2019.

GOLIOT-LETE Anne, FRANCIS VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2020.

JULLIER Laurent, *Analyser un film : De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012.

PASSEK Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001.

THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

Ressources spécialisées sur le champ disciplinaire Histoire et Cinéma

CABON Alan, "La caméra induit une réflexion", *travailleurs en Bretagne dans le cinéma de Jean-Louis Le Tacon (1973-1979)*, mémoire de master, Université de Bretagne Occidentale, 2021.

DE BAECQUE Antoine, « Les formes cinématographiques de l'histoire », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n°51, 2007, p. 9-21. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1312> (consulté le 7 avril 2022).

DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008.

DELAGE Christian, GUIGUENO Vincent, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004.

Pascal DUPUY, « Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire », dans *L'Homme & la Société*, no. 4, vol. 142, 2001, p. 91-107. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2001-4-page-91.htm> (consulté le 23 octobre 2021).

FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993.

FERRO Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », dans *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, no.1, vol. 28, 1973, p. 109-124. URL : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1973_num_28_1_293333 (consulté le 2 novembre 2021).

FREITAS GUTFREIND Cristiane, « Les approches phénoménologiques entre cinéma et histoire », dans *Sociétés*, 2009, no. 103, vol. 1, p. 21-31. URL : www.cairn.info/revue-societes-2009-1-page-21.htm (consulté le 17 octobre 2021)

GARÇON François, *Cinéma et histoire : autour de Marc Ferro*, Paris, Ciné-Action, 1992.

GAUDIN Antoine, « Géopoétique de Los Angeles : "Heat" de Michael Mann », dans *Théorème : travaux de l'IRCAV, Université de Paris*, no. 26, 2016, « Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains.

JACKSON Martin A., « Film as a source material: some preliminary notes toward a methodology », dans *Journal of Interdisciplinary History*, no. 1, volume 4, 1973, p. 73-80. URL : <https://doi.org/10.2307/202358> (consulté le 9 janvier 2022).

JAUNET Wendy, *Les guerres de religion au cinéma, Sciences de l'Homme et Société*, Université Grenoble Alpes, mémoire de master, 2017.

LINDEPERG Sylvie, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS, 2000.

PITHON Rémy, « Cinéma et histoire : bilan historiographique », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 46, 1995, p. 5-13. URL : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1995_num_46_1_3149 (consulté le 11 janvier 2022).

ROBERT Marc-André, « Cinéma et histoire : chronique d'une réflexion transdisciplinaire, 1930-2010 », dans Émilie Guilbault Cayer et al. (dir.), *Actes du 12e colloque international étudiant du Département d'histoire de l'Université Laval, Québec*, Artefact, 2013, p. 45-64. URL : <https://www.academia.edu/2059750> (consulté le 8 février 2022).

ROSENSTONE Robert A., « Film historique/Vérité historique », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 46, avril-juin 1995, p. 163-164. URL : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1995_num_46_1_3164 (consulté 13 mars 2022).

ROSENSTONE Robert A., *History on film, film on history*, Londres, Routledge, 2018.

ZEMON DAVIS Natalie, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

Ressources spécialisées sur l'histoire de New York

BODY-GENDROT Sophie, « New York: Law and Order », dans Antoine Capet, Philippe Romanski, Aïssatou Sy-Wonyu et al. *États de New York : actes du colloque organisé à l'Université de Rouen, les 26 et 27 novembre 1999 par le Centre d'études en littérature et civilisation de langue anglaise*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000.

CHADWICK Bruce, *Law & Disorder: The Chaotic Birth of the NYPD*, New York, Thomas Dunne Books, 2017.

CHRONOPOULOS Themis, « The Rebuilding of the South Bronx after the Fiscal Crisis », dans *Journal of Urban History* 43, no. 6, 2017, p. 932-959. URL : <https://doi.org/10.1177/0096144217714764> (consulté le 20 octobre 2022).

CHRONOPOULOS Themis, SOFFER Jonathan, « Introduction. After the Urban Crisis: New York and the Rise of Inequality », dans *Journal of Urban History* 43, no. 6, 2017, p. 855-863. URL : <https://doi.org/10.1177/0096144217714758> (consulté le 18 octobre 2022).

DEVENEY Sean, *Greed and Glory: the rise and fall of Doc Gooden, Lawrence Taylor, Ed Koch, Rudy Giuliani, Donald Trump, and the Mafia in 1980s New York*, New York, Skyhorse Publishing, 2018, p.80.

GLAZER Nathan, « Neighborhood problems the South-Bronx story: an extreme case of neighborhood decline », dans *Policy Studies Journal*, Harvard University, vol. 16, no. 2, 1987, p. 271-276. URL : <https://doi.org/10.1111/J.1541-0072.1987.TB00780.X> (consulté le 30 octobre 2022).

GUGLIELMO Jennifer, SALERNO Salvatore, *Are Italians white?: how race is made in America*, New York, Routledge, 2003.

HOLTZMAN Benjamin, *The long crisis: New York City and the path to neoliberalism*, Oxford University Press, New York, 2021.

LE GOIX Renaud, SUSS Cyrille, DANIEL Julien, *Atlas New York*, Paris, Éditions Autrement, 2013.

LEGRAND Benjamin, *Le Bronx*, Paris, Encre, 1984.

LANKEVICH George J., *New York City: a short history*, New York, New York University Press, 2002.

MAHLER Jonathan, *Ladies and Gentlemen, the Bronx is Burning: 1977, Baseball, Politics, and the Battle for the Soul of a City*, New York, Picador, 2005.

MARTI Serge, *New York contre N.Y. : une mosaïque éclatée*, Paris, Éditions Autrement, 1992.

MICHAUD Marie-Christine, « Les italo-américains et les afro-américains de Bensonhurst : des relations en blanc et noir », dans *Migrations Société*, no. 2, vol. 152, 2014, p. 27-42. URL : <https://www.cairn.info/revue-migrations-societe-2014-2-page-27.htm> (consulté en 17 février 2023).

MOLLENKOPF John H., *A Phoenix in the Ashes: The Rise and Fall of the Koch Coalition in New York City Politics*, New York, Princeton, Princeton University Press, 1994.

MOLLENKOPF John H., *Power, Culture, and Place: Essays on New York City*, New York, Russell Sage Foundation, 1988.

MOLLENKOPF John H., CASTELLS Manuel, *Dual City: Restructuring New York*, New York, Russell Sage Foundation, 1991.

PHILLIPS-FEIN Kim, *Fear City: New York's Fiscal Crisis and the Rise of Austerity Politics*, New York, Metropolitan Books, 2017.

PERETZ Pauline (dir.), *New York : histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2009.

POUZOULET Catherine, « De l'incidence de la " financiarisation " sur les rapports sociaux. Le cas des transports collectifs à New York », dans *Revue française d'études américaines*, no. 111, 2007, p. 112-129. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2007-1-page-112.htm> (consulté le 6 février 2022).

POUZOULET Catherine, *New York : construction historique d'une métropole*, Paris, Ellipses, 1999.

POUZOULET Catherine, *New York, New York. Espace, pouvoir et citoyenneté dans la ville postindustrielle*, Paris, Belin, 2000.

POUZOULET Catherine, « Zonage et mixité urbaine : la question de la requalification des zones industrielles à travers les exemples new-yorkais du Far West Side à Manhattan et des Atlantic Yards à Brooklyn », dans *Hérodote*, no. 122, 2006, p. 92-106. URL : <https://www.cairn.info/revue-herodote-2006-3-page-92.htm> (consulté le 9 février 2022).

RABE HEMP Cara, « Police Corruption and Code of Silence » dans *Police and Law Enforcement*, Thousand Oaks, SAGE Publications, 2011. URL : <https://doi.org/10.4135/9781412994095> (consulté le 8 novembre 2022).

SHEFTER Martin, *Capital of the American Century*, New York, Russell Sage Foundation, 1993.

SHEFTER Martin, *Political Crisis. Fiscal Crisis. The Collapse and Revival of New York City*, New York, Columbia University Press, 1992.

SOFFER Johnathan, *Ed Koch and the rebuilding of New York City*, New York, Columbia University Press, 2010.

TAYLOR Clarence, *Fight the Power. African Americans and the Long History of Police Brutality in New York City*, New York, New York University Press, 2019.

WEIL François, *Histoire de New York*, Paris, Fayard, 2000.

Ressources spécialisées en histoire de New York au cinéma

COUMIAN Louis, *New York 70's : Le New York déclinant dans le cinéma américain des années 70*, mémoire de maitrise, Université Sorbonne Bonne Nouvelle, Paris, 2004.

FRODON Jean-Michel, *New York mis en scènes*, Paris, Espaces & Signes, 2016.

HARRIS Scott Jordan (dir.), *World film locations: New York*, Bristol, Intellect, 2011.

JOUSSE Thierry, PASCOT Thierry (dir.), *La ville au cinéma : Encyclopédie*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

KOLKER Robert, *A cinema of Loneliness*, New York, Oxford University Press, 1998

REID, *Spike Lee's Do the Right Thing*, Cambridge University Press, 1997.

LOUNAS Thierry, *New York stories: Woody Allen, Martin Scorsese, James Gray, Spike Lee*, Nantes, Sofilm, 2017.

MCGOWAN Todd, *Spike Lee*, University of Illinois Press, Urbana, 2014.

POUZOLET Catherine, *The Cinema of Spike Lee: Images of a mosaic city*, dans Mark REID, *Spike Lee's Do the Right Thing*, Cambridge, 1997,

SANDERS James, *Celluloid Skyline: New York and the Movies*, New York, Alfred A. Knopf, 2001.

SIMPSON Katherine, « Media images of the urban landscape: the south Bronx in Film », dans *Centro Journal*, vol. 14, no. 2, 2002, p. 99-113. URL : <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37711301005> (consulté le 28 octobre 2022).

TOPLIN Robert, *Oliver Stone's USA: film, history, and controversy*, Lawrence, University Press of Kansas, 2000.

Ressources spécialisées en histoire culturelle

APPLEBY Joyce, « Through a Lens Darkly: Oliver Stone's Wall Street », dans *Perspectives on History*, vol. 49, no. 4, p. 18-19. URL : <https://www.historians.org/research-and-publications/perspectives-on-history/april-2011/through-a-lens-darkly-oliver-stones-wall-street> (consulté le 3 novembre 2022).

APRAHAMIAN Serouj, « Hip-Hop, Gangs, and the Criminalization of African American Culture: A Critical Appraisal of Yes Yes Y'all », dans *Journal of Black Studies*, vol. 50. no. 3, 1 avril 2019, p. 298-315. URL : <https://doi.org/10.1177/0021934719833396> (consulté le 8 novembre 2022).

ASHBY LeRoy, *With Amusement for All: A History of American Popular Culture since 1830*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2006.

BOIDY Maxime, « Introduction », dans *Les études visuelles*, M. Boidy (dir), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Libre cours », 2017, p. 5-11. URL : <https://www.cairn.info/les-etudes-visuelles--9782842927356-page-5.htm> (consulté le 22 septembre 2022).

BOOZER Jack, « "Wall Street": The Commodification of Perception », dans *Journal of Popular Film and Television*, vol. 17, no. 3, 1989, p. 90-99. URL : <https://doi.org/10.1080/01956051.1989.9943637> (consulté le 14 octobre 2022)

BREWSTER Bill, BROUGHTON Frank, *Last night a DJ saved my life: the history of the disc jockey*, New York, Grove Press, 2014.

CAMPBELL Neil, KEAN Alasdair, *American Cultural Studies: An Introduction to American Culture*, New York, Routledge, 1997.

CHALARD-FILLAUDEAU Anne, « Études culturelles », dans *Les études culturelles*, A. Chalard Fillaudeau (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Libre cours », 2015, p. 105-148. URL : <https://www.cairn.info/les-etudes-culturelles--9782842924386-page-105.htm> (consulté le 21 septembre 2022).

CORREIA Mickaël, « Quand New York s'est éteint. Le black-out de 1977 : une fenêtre sur l'émancipation », dans *Revue du Crieur*, vol. 15, no. 1, 2020, p. 62-75. URL : <https://www.cairn.info/revue-du-crieur-2020-1-page-62.htm> (consulté le 4 mai 2023).

FREITAS GUTFREIND Cristiane, « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle », dans *Sociétés*, vol. 94, no. 4, 2006, p. 111-119. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2006-4-page-111.htm> (consulté le 28 janvier 2023).

FROMMER Harvey, *Rickey and Robinson: the men who broke baseball's color barrier*, Lanham, Taylor Trade Publishing, 1982.

GREENBERG Miriam, *Branding New York: how a city in crisis was sold to the world*, New York, Routledge, 2008.

HAYER Dominique, « La culture : des questions essentielles », dans *Humanisme*, n° 2, vol. 296, 2012, p. 85-88. URL : <https://www.cairn.info/revue-humanisme-2012-2-page-85.htm> (consulté le 10 mars 2022).

KOZAK Roman, *This Ain't No Disco: The Story of CBGB*, Boston, Faber & Faber, 1988.

LEVINE Lawrence W., « William Shakespeare en Amérique », *Culture d'en haut, culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

LIPPARD Lucy R., KEARNS Jerry, « Cashing a Wolf Ticket (Activist Art and. Fort Apache: The Bronx) », dans *Artforum*, vol. 20, no. 2, 1981, p. 64-73. URL : <https://www.artforum.com/issue/1981/october-1981-253185/> (consulté le 16 avril 2022).

MATTSON Kevin, « The Historian as a Social Critic: Christopher Lasch and the Uses of History », dans *The History Teacher*, no. 3, vol. 36, 2003, p. 375-396. URL : <https://www.jstor.org/stable/1555694> (consulté le 3 mars 2023).

NITZSCHE Sina A., *Poetic Resurrection: The Bronx in American Popular Culture*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2020.

SCREBNICK Amy Gilman, « L'assassinat et le mystère de Mary Rogers. Sexualité, crime et culture vers le milieu du XIXe siècle à New York », dans *Violences Sexuelles*, A. Corbin (dir.), Paris, Éditions Imago, 1989, p.113-133.

STARR Larry, WATERMAN Christopher, *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3*, New York et Oxford, Oxford University Press, 2007.

VIENNE Philippe, « Lectures critiques », dans *Raisons politiques*, vol. 6, no. 2, 2002, p. 165-182. URL : <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2002-2-page-165.htm> (consulté le 2 mai 2023).

WILLIAMS Jesse, Jr. « Who's Next?: Spike Lee's *Summer of Sam* and American (Literary) History », dans *College Literature*, vol. 47 no. 3, 2020, p. 552-579. URL : [doi:10.1353/lit.2020.0027](https://doi.org/10.1353/lit.2020.0027) (consulté le 18 avril 2022).

Ressources en histoire hors New York

ALEXANDER Leslie M., RUCKER Walter C., *Encyclopedia of African American history*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2010.

BUIJTENHUIJS Robert, *Le Mouvement Mau-Mau : Une révolte paysanne et anti-coloniale en Afrique Noire*, Paris, Walter de Gruyter, 1971.

COMBEAU Didier, « Les Américains et leurs armes. Droit inaliénable ou maladie du corps social ? », dans *Revue française d'études américaines*, vol. 93, no 3, 2002, p. 95-109. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2002-3-page-95.htm> (consulté le 27 janvier 2023)

FARBER David, « Le conservatisme américain : un processus politique à la recherche d'une idéologie », dans *Politique américaine*, 2014. URL : <https://www.cairn.info/revue-politique-americaine-2014-1-page-111.htm> (consulté le 27 janvier 2023)

HAVARD Gilles, « “Les forcer à devenir Cytoyens”. État, Sauvages et citoyenneté en Nouvelle-France (XVIIe-XVIIIe siècle) », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 64,

no. 5, 2009, p. 985-1018. URL : <https://www.cairn.info/revue-annales-2009-5-page-985.htm> (consulté 2 novembre 2022).

MOSSE George, *De la Grande Guerre au totalitarisme : la brutalisation des sociétés européennes*, Paris, France, Hachette-Littératures, 1999.

PONCIN Adrien, « Historiographie comparée de l'esclavage. Rome et le Nouveau Monde », dans *Hypothèses*, vol. 8. no. 1, 2005, p. 203-212. URL : <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2005-1-page-203.htm> (consulté le 16 mai 2023).

STEVENS Scott M., « From “Iroquois Cruelty” to the Mohawk Warrior Society Stereotyping and the Strategic Uses of a Reputation for Violence », dans Susan Sleeper-Smith, Jeffrey Ostler, et Joshua L. Reid, *Violence and indigenous communities: confronting the past and engaging the present*, Northwestern University Press, « Critical insurgencies », Evanston, 2021.

Sitographie

DAN Sho, site web, *1977 : NEW YORK, un été en Enfer*. URL : <http://laplumeetlerouleau.over-blog.com/2017/06/1977-new-york-un-ete-en-enfer.html> (consulté le 7 novembre 2022).

COHN Nik, *Inside the Tribal Rites of the New Saturday Night -- New York Magazine (7 juin 1976) – Nymag*. URL : <https://nymag.com/nightlife/features/45933/> (consulté le 28 avril 2022).

EBERT Roger, *Wall Street movie review & film summary (1987) | Roger Ebert*. URL : <https://www.rogerebert.com/reviews/wall-street-1987> (consulté le 23 janvier 2023).

LEDUFF Charlie, « Saturday Night Fever: The Life », *The New York Times*, 9 juin 1996. URL : <https://www.nytimes.com/1996/06/09/nyregion/saturday-night-fever-the-life.html?smid=url-share> (consulté le 29 avril 2022).

MARQUES Stuart, *Prostitution in New York-Part 2, From Lucky Luciano to the Bad Old Days of Times Square*. URL : <https://www.archives.nyc/blog/2019/9/6/prostitution-in-new-york-part-2-from-lucky-luciano-to-the-bad-old-days-of-times-square> (consulté le 30 janvier 2023).

MCFADDEN Robert D., « SoHo Gift to Wall St.: A 3 1/2-Ton Bronze Bull », *The New York Times*, 16 déc. 1989. URL : <https://www.nytimes.com/1989/12/16/nyregion/soho-gift-to-wall-st-a-3-1-2-ton-bronze-bull.html?smid=url-share> (consulté le 2 décembre 2022).

PHILLIPS FEIN Kim , « Analysis | How the 1977 blackout unleashed New York City’s tough-on-crime politics », *Washington Post*, 13 juillet 2017. URL : <https://www.washingtonpost.com/news/made-by-history/wp/2017/07/13/the-1977-blackout-led-to-new-york-citys-tough-on-crime-politics/> (consulté le 10 mars 2023).

TIERNEY John, « THE BIG CITY », dans *The New York Times*, 9 avril 1995. URL : <https://www.nytimes.com/1995/09/24/magazine/the-big-city-you-could-look-it-up.html> (consulté le 16 avril 2023).

SING Bill, *1985-A Year of Easy Money in Stock Market : Dow Surges to Its Best Annual Gain Since 1975*. URL : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-01-02-fi-23654-story.html>, 2 janvier 1986 (consulté le 25 janvier 2023).

RAAB Selwyn, « Koch Gets Plan for Cleanup of Times Sq. by 1980 », dans *The New York Times*, 3 juillet 1978. URL : <https://www.nytimes.com/1978/07/03/archives/koch-gets-plan-for-cleanup-of-times-sq-by-1980-more-optimism-for.html?smid=url-share> (consulté le 27 janvier 2023).

STAPLES Brent, « Opinion - How Italians Became ‘White’ », dans *The New York Times*, 12 oct. 2019. URL : <https://www.nytimes.com/interactive/2019/10/12/opinion/columbus-day-italian-american-racism.html> (consulté le 23 février 2023).

« Opinion - Sonny Carson, Koreans and Racism », dans *The New York Times*, 8 mai 1990. URL : <https://www.nytimes.com/1990/05/08/opinion/sonny-carson-koreans-and-racism.html?smid=url-share> (consulté le 23 février 2023).

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE.....	4
INTRODUCTION.....	6
Présentation du sujet de recherche.....	7
Historiographie du domaine de recherche.....	8
Les approches anglo-américaines.....	10
Le renouveau des années 2000-2010.....	12
La fiction pour interroger le réel.....	14
New York et le cinéma.....	16
Contexte historique de New York.....	17
Hypothèse, choix du corpus et méthodologie.....	20
Hypothèse et problématique de recherche.....	20
Choix du corpus de recherche et présentation des sources.....	20
Méthodologie.....	24
PARTIE I. UN NEW YORK ANIMALISÉ SUR GRAND ÉCRAN, FUREUR ET DÉSENCHANTEMENT.....	27
1. <i>Taxi Driver : safari urbain dans le nocturne Manhattan de 1975</i>	28
2. <i>Summer of Sam : folie animalisante d'un tueur en série à New York</i>	37
3. <i>Fort Apache: the Bronx : un quartier sauvage, entre bestialité et docilité</i>	42
4. <i>Wall Street : une redoutable jungle de la finance en 1985</i>	51
5. <i>Do the Right Thing : une cohabitation furieuse entre les communautés</i>	60

PARTIE II. DU DÉCLIN URBAIN À LA VITALITÉ DE LA VILLE, NEW YORK ENTRE JUNGLE ET COLOSSES DE BÉTON.....	72
1. <i>Taxi Driver : déclin urbain dans un New York délétère.....</i>	73
2. <i>Summer of Sam : une ville sous influence de la presse tabloïd durant l'été 1977.....</i>	80
3. <i>Fort Apache: the Bronx : Charlotte Street, image d'un quartier à l'abandon.....</i>	96
4. <i>Wall Street : puissance verticale, entre privatisation et spéculation immobilière.....</i>	104
5. <i>Do the Right Thing : la vitalité de la rue, une journée estivale à Bed-Stuy.....</i>	111
PARTIE III. CONSTRUCTION D'UN IMAGINAIRE NEW-YORKAIS AU CINÉMA, CULTURE ET MENTALITÉ.....	117
1. <i>Taxi Driver : Times Square et pornographie, une Sodome et Gomorrhe américaine.....</i>	119
2. <i>Summer of Sam : 1977, imaginaire disco, entre mythe et hypocrisie.....</i>	129
3. <i>Fort Apache: the Bronx : un western moderne dans le South Bronx.....</i>	138
4. <i>Wall Street : des turfistes en costume cravate prêchant l'avidité saine.....</i>	146
5. <i>Do the Right Thing : la force de la culture dans le combat communautaire.....</i>	155
CONCLUSION.....	166
SOURCES.....	171
BIBLIOGRAPHIE.....	174
TABLE DES MATIÈRES.....	185