



HAL
open science

Un plaidoyer pour Do[ing] The Right Thing

Anthony Pecqueux

► **To cite this version:**

Anthony Pecqueux. Un plaidoyer pour Do[ing] The Right Thing. *Multitudes*, 2016, La sensibilité urbaine des images filmiques, 2016/04 (65), pp.199-204. 10.3917/mult.065.0199 . hal-01483443

HAL Id: hal-01483443

<https://hal.science/hal-01483443v1>

Submitted on 5 Mar 2017

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

Manuscrit auteur ; pour le texte et la pagination exacts, se référer à : Anthony Pecqueux, « Un plaidoyer pour Do[ing] The Right Thing », *Multitudes* 2016/4 (n° 65), p. 199-204.

Anthony Pecqueux

CR CNRS, CRESSON UMR AAU – ENSAG – Univ. Grenoble Alpes

Un plaidoyer pour *Do[ing] The Right Thing*

Do the Right Thing (Spike Lee, 1989) met en scène les vingt-quatre heures de la plus chaude journée de l'été new-yorkais au sein d'une communauté essentiellement africaine-américaine de Brooklyn, Bed-Stuy. Cette journée a lieu un samedi : quand personne ne travaille sauf les employés de la pizzeria de Sal (Danny Aiello), ainsi que l'épicerie coréenne située en face. Le film suit, en temps et température quasi-réels, les tribulations de plusieurs personnages de ce quartier, pour nous mener inéluctablement jusqu'à la tragédie finale : la bavure policière sur un jeune africain-américain et l'émeute consécutive.

Un portrait de Bed-Stuy

Do the Right Thing est un film dont on a beaucoup parlé au moment de sa sortie, et dont on continue à parler notamment à travers le mouvement « Black Lives Matter ». La réputation de ce film, pour le meilleur comme pour le pire (*The Village Voice* parlant par exemple d'un « chic afrofasciste »), tient à une multiplicité de facteurs : un cinéaste africain-américain traitant explicitement des relations interraciales dans l'Amérique des années 80 (celle des présidents républicains Reagan et Bush père ; mais aussi celle du maire démocrate de New-York Edward Koch, brocardé tout au long du film) ; utilisant à plein volume le rap dans sa version la plus dure, *hardcore*, avec Public Enemy hurlant « *Fight the Power* » à longueur du film ; proposant une scène de bavure policière et une autre d'émeute dite « raciale » ; etc.

À le revoir aujourd'hui, cette réputation sulfureuse peut surprendre : radical certes dans la mesure où il s'attaque à la racine des problèmes interraciaux, le film s'attache surtout à ne pas y donner de réponse définitive. En somme, et ce sera la piste défendue : à rebours de son étiquetage comme révolutionnaire, immoral ou afrocentré, il est

possible d'y entendre une autre voix politique. Pour cela, la démarche ne vise pas une interprétation du film à l'aune d'une théorie préformée ; elle s'attache au contraire à se laisser guider par ce que le film donne à voir et à entendre¹. Une autre manière de le dire : la focalisation de la plupart des commentateurs sur la scène d'émeute leur fait rater le sens du film, qui est pourtant là, « sous nos yeux »², mais des yeux manifestement rendus aveugles par cette scène, certes spectaculaire.

Car s'il peut bien s'agir d'un film sur une émeute raciale, ou sur une bavure policière, ce pourrait être aussi une nouvelle « comédie de remariage » (Stanley Cavell), dont l'enjeu serait le couple brinquebalant formé par Mookie (Spike Lee) et Tina (Rosie Perez). Cette piste indiquerait moins une classification possible qu'un autre foyer de focalisation de l'attention, notamment sur les manières de converser à l'écran. Et, tout autant, *Do the Right Thing* serait le portrait de Bed-Stuy, c'est-à-dire la description sensible d'une certaine forme de vie. Gageons que ce film est tout cela à la fois, à l'horizon de l'activité décrite par son titre, qui est un conseil donné à Mookie au début par le « maire » paradoxal de cette communauté, un conseil alors inaudible mais dont le film va donner plusieurs versions possibles, toutes antinomiques avec les formulations proches de Sal (« *You gotta do what you gotta do* » et « *You do what you gotta do* », formes de relativisme et d'individualisme aux antipodes de ce qui est « *right* »). En somme, le « plaidoyer » dont il est question (en référence à celui d'Austin pour les excuses³) concerne moins le film en lui-même, qui n'en a guère besoin, que sa façon de mettre en scène ce qu'il en est à propos d'une activité précise, celle de « *do[ing] the right thing* ».

Entrons plus avant dans la fournaise de Bed-Stuy. Sal, italo-américain à la cinquantaine, tient donc la pizzeria du quartier, aidé ce jour par ses deux fils, Vito (Richard Edson) et Pino (John Turturro) ; le livreur est un jeune africain-américain d'une vingtaine d'années, Mookie. Vito et Mookie sont amis, tandis que les relations sont plus conflictuelles avec Pino, quasi-unaniment suspecté de racisme.

Les autres personnages rencontrés régulièrement sont : Buggin'Out (Giancarlo Esposito), un ami de Mookie qui va rapidement reprocher à Sal de ne pas afficher

¹ Voir à ce sujet le travail de Dominique Belkis et Michel Peroni à propos du film *Les hommes debout* de Jérémie Gravat : « La mémoire désidentifiante », *EspacesTemps.net*, 09.06.2015 <http://reference.scribd.com/doc/221111111/1> ; voir aussi le travail de Sandra Laugier et son insistance sur la « perception de ce qui est important », qui n'est pas caché, bien là, mais qu'il faut (ré)apprendre à voir ; par exemple, « La volonté de voir : éthique et perception morale du sens », *Protée* vol. 36 n° 2, 2008, p. 89-100.

³ John L. Austin, *Ecrits philosophiques*, Paris, Seuil, 1994.

d'africain-américain sur son « *Wall of Fame* » rempli de photos de stars italo-américaines (Franck Sinatra, Robert De Niro, etc.) ; Radio Raheem (Bill Nunn), un autre ami de Mookie qui déambule dans le quartier inlassablement muni de son *ghetto-blaster* hurlant uniquement « *Fight the Power* » de Public Enemy ; Tina, la compagne latino-américaine de Mookie, qui lui reproche en langage fleuri de ne s'occuper ni d'elle ni de leur jeune fils Hector ; Da Mayor (Ossie Davis), vieil ivrogne à la recherche tant de quelques dollars pour ses bières, que de la bienveillance (et plus si affinités) de Mother-Sister (Ruby Dee), la vieille dame digne qui surveille le quartier depuis sa fenêtre ; Mister Senior Love Daddy (Samuel L. Jackson), l'animateur de la radio que tout Bed-Stuy écoute – We Love Radio –, et qui commente sur les ondes la vie du quartier depuis la baie vitrée de son studio ; Smilley (Roger G. Smith), un autre jeune adulte africain-américain du quartier, bègue, retardé mentalement, qui erre dans l'avenue pour vendre la photo historique où posent ensemble Martin Luther King et Malcolm X, en écoutant leurs discours avec un walkman pendu autour du cou ; les *corner men* : trois Africains-Américains qui passent la journée au croisement de deux avenues, assis sur des chaises pliantes sous un parasol, à deviser ensemble à coup de vanes rituelles.

Ce petit monde se rencontre au gré des pérégrinations de Mookie (ses livraisons de pizzas étirées dans le temps) dans le quartier, d'abord sur le ton général de la comédie, avec en point d'orgue la tentative festive de rafraîchissement collectif par l'ouverture pirate d'une bouche d'incendie. Mais progressivement, le film verse dans la tragédie à mesure que la chaleur produit ses effets sur les corps (fatigue et nervosité) : les interactions tournent à l'aigre, et les inimitiés personnelles prennent des tournures raciales.

Notamment, rejetés par le reste de la communauté, Smilley, Buggin' Out et Radio Raheem finissent par réaliser une alliance incongrue contre Sal : une dispute éclate en fin de soirée dans la pizzeria, au cours de laquelle Sal détruit le *ghetto-blaster* de Radio Raheem et qui se poursuit sur le trottoir en bagarre acharnée avec menaces de mort. À partir de là, rien ne semble pouvoir empêcher l'escalade de violence : la police intervient et commet une bavure en étranglant Radio Raheem devant le microcosme du quartier. Une émeute s'ensuit et prend d'abord pour cible la pizzeria de Sal (qui finit détruite par les flammes), puis les policiers et pompiers venus en secours. Le lendemain, au milieu des décombres, une nouvelle chaude journée commence à Bed-Stuy, sans

pizzeria ni Radio Raheem, mais avec de nouvelles certitudes pour certains des protagonistes.

Mettre en scène une journée caniculaire : personnages principaux

Deux points importants sur les personnages. D'une part,, mises à part ces vingt-quatre heures, on n'en sait pas plus ou presque. Seul le langage ordinaire, avec ses duratifs, indique des répétitions, des (mauvaises) habitudes contractées il y a longtemps comme l'alcoolisme de Da Mayor ou l'irresponsabilité de Mookie. La force de ce type de scénario est de rendre les personnages disponibles pour l'imagination : ils sont ouverts à tous les possibles du passé comme du futur, donc pour maintenant ; il est par conséquent malaisé de les enfermer sous une étiquette définitive.

D'autre part, cette galerie s'avère pléthorique, remplie de rôles plus ou moins secondaires, dont aucun réellement ne se détache en cours d'intrigue, à part Mookie : les personnages principaux, ceux qui font progresser le scénario (alors que ces rôles secondaires semblent le subir), sont à chercher ailleurs. En l'occurrence, trois sont présents dans chaque scène : la musique, la chaleur et le quartier.

La *musique* irrigue *Do the Right Thing* par son omniprésence, sauf au cours de certains rares dialogues. Elle fait ainsi partie de nombreuses situations et en accompagne d'autres à titre de bande son : un jazz « traditionnel » de l'orchestre dirigé par Bill Lee, le père du réalisateur, accompagné du saxophoniste Branford Marsalis. En outre, la musique précipite l'intrigue en contribuant à causer et la bavure et l'émeute. Elle acquiert ce statut de personnage central du film à travers Radio Raheem et Mister Senor Love Daddy, c'est-à-dire ceux qui transportent la musique dans les situations : le premier par son *ghetto-blaster*, le second par les disques (le plus souvent de « *Great Black Music* ») qu'il diffuse sur la radio du quartier. Ainsi se dégagent des tendances : We Love Radio et son choix éclectique en intérieur (magasins et appartements qui la diffusent), Public Enemy en extérieur (sur le parcours de Radio Raheem), le Natural Spiritual Orchestra quand ne sont pas écoutées ces musiques⁴.

La *chaleur* évidemment, perceptible par la sueur qui perle sur les visages dès le matin, d'autant plus quand on passe sa journée à proximité d'un four à pizza, perceptible encore dans les manières de se mouvoir : les corps peinent dans l'effort – au point que se

⁴ Pour de plus amples développements sur la musique dans le film, voir Anthony Pecqueux, « Tempesta sonora o Fuoco di campo sonoro. *Do The Right Thing*, interazione e ascolto musicale (in) pubblico ». *Rivista Studi culturali*, 2013, p. 53-70.

pose la question de savoir s'il ne fait pas « trop chaud pour baiser ». La chaleur est perceptible dans les tentatives multiples pour se rafraîchir : par la recherche de l'ombre (naturelle ou grâce à un parasol) ou l'utilisation de dispositifs de ventilation (un simple éventail ou des ventilateurs de plafond puisque les climatiseurs ne se déplacent pas dans un tel quartier) ; et par application de froid sur le corps : prendre une douche (jusque dans la rue et de manière collective, par l'ouverture d'une bouche d'incendie), passer une cannette fraîche sur son front (puis la boire), s'appliquer des glaçons (avec une scène d'une grande sensualité entre Mookie et Tina, sorte de remake de celle du *Mépris* entre Bardot et Piccoli, où Mookie célèbre une à une les parties du corps de sa partenaire en leur apposant un glaçon, qui devient un dispositif tant de rafraîchissement que de réchauffement). La chaleur est encore perceptible dans la manière de filmer : par le jeu entre ombre et lumière (le film étant tourné intégralement en lumière naturelle), par le rendu d'effets de flou que la chaleur peut susciter à certains moments, notamment sur le bitume.

Le *quartier* figure également au rang des personnages principaux, au sens de la communauté (le « *parochial realm* » de Lyn Lofland, moyen terme entre domaine privé et public) ; mais aussi au sens d'une certaine architecture, d'une certaine configuration spatiale. En effet, le film ne quitte pas la communauté : il se déploie sur un morceau de Stuyvesant Avenue, borné au nord par Quincy Avenue et au sud par Lexington Avenue. La visibilité induite par cette unité de lieu (une avenue) est accrue par les arrangements architecturaux : les deux principaux lieux intérieurs de l'action, la pizzeria de Sal et le studio de la radio, sont formés d'une large baie vitrée. Par ailleurs, on reste le plus souvent aux seuils des intérieurs, et donc au seuil du sensible (entre privé et public, contact et retrait) : sur les escaliers des porches typiques des petits immeubles new-yorkais ou dans le cadre de la fenêtre du rez-de-chaussée qui donne sur l'avenue (position favorite de Mother-Sister). Cela signifie encore que ce n'est pas la seule visibilité qui est en jeu au sein de cet espace mais également un jeu subtil avec les conditions d'audibilité. Ce jeu est central dans de nombreuses scènes qui commencent dans la pizzeria pour se finir dans la rue : la porosité est omniprésente (loin du confinement – notamment sonore – par double vitrage), ce qui donne sa consistance scénaristique à la musique.

Déterminisme ambiantal / expressivité individuelle

La chaleur et le quartier fonctionnent comme le décor « naturel » du film : c'est-à-dire le font saisir comme une forme de *vie*, selon la lecture « verticale » donnée au concept wittgensteinien par Stanley Cavell⁵, qui lui confère un sens bio-anthropologique, tout à la fois naturel et culturel. Une forme de vie est issue (et se reconnaît dans) de pratiques régulières, qui finissent par devenir naturelles à ceux qui les réalisent. De telles pratiques, manifestes à plusieurs échelles d'observation (d'un groupe à l'ensemble de l'espèce humaine), correspondent ainsi au lieu d'émergence et d'expression de nos accords. Ces derniers ne sont pas fondés en raison, par consensus des opinions, mais par consensus des pratiques dans la forme de vie. De ces accords dans la forme de vie naissent en outre, par conséquent, de potentiels désaccords : les sanctions visant les pratiques qui contreviennent ou s'écartent trop de celles sur et par lesquelles on s'est accordé. Par exemple : autant il semble faire partie de Bed-Stuy (comme forme de vie) d'écouter au *ghetto-blaster* entre amis et à un volume sonore raisonnable la voix de la communauté, Mister Senor Love Daddy et ses choix musicaux éclectiques ; autant ce n'est plus le cas quand l'écoute se fait au volume sonore maximum et performe une seule chanson ressassée en boucle, un rap de Public Enemy.

Dans ce cadre, on ne peut qu'être saisi par ce que *Do the Right Thing* met en scène, à savoir d'abord une sursaturation sensible. Pénétration tout azimut de la chaleur, pleines audibilité et visibilité : ça monte au nez (Da Mayor évoque les seules odeurs de l'été, celles des ordures), aux yeux et aux oreilles... Car les tentatives pour se rafraîchir ne fonctionnent pas suffisamment : la température monte inexorablement. C'est le second point : cette sursaturation sensible conduit à une forme de déterminisme ambiantal, où l'aspect clairement régressif de la chaleur est central ; le film devait s'appeler initialement *Heat wave*. Le motif de l'enchaînement causal « canicule > bavure > émeute » est repris à Ralph Ellison dans toute la fin de *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* ; à la question du narrateur sur le pourquoi de l'émeute, la réponse est claire : « Bon Dieu, quoi, ça a éclaté, c'est tout, mon vieux. C'est la canicule »⁶. Il semble y avoir une correspondance exacte entre la température extérieure et la température sociale, entre le temps qu'il fait et ce que l'on fait. Mister Senor Love Daddy le symbolise lorsqu'il s'écrit, après une scène où plusieurs personnages se succèdent, face caméra,

⁵ Stanley Cavell, *Qu'est-ce que la philosophie américaine ?*, Paris, Gallimard, 2009, p. 58sq ; Veena Das et Sandra Laugier ont largement contribué à faire résonner cette lecture.

⁶ Ralph Ellison, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, Paris, Grasset, 2002, p. 574.

pour déverser un flot d'injures raciales (qui sur les Noirs, qui sur les Italiens, les Juifs, les Asiatiques...) : « *You need to cool that shit out !* ».

La chaleur monte aux cerveaux, aux gestes : soit on « refroidit », comme y appelle le DJ ; soit on attend que l'inexorable advienne. Pas de suspense : c'est bien cette option qui se met en place. Pour autant, et c'est l'intérêt du film : il ne s'y arrête pas, mais suggère quelques-unes des conséquences possibles de l'éclat. Autrement dit, il ne s'en tient pas à ce déterminisme ambiantal, mais l'augmente par des formes d'expression individuelles – de la même manière que la lecture perfectionniste de Wittgenstein par Cavell récuse l'habituel « conservatisme politique et social » en faisant valoir son « appel à la transfiguration, que l'on peut penser en termes de révolution ou de conversion »⁷.

Au moins trois personnages connaissent une forme de conversion dans/par l'éclat de la soirée : Radio Raheem indirectement, en passant du statut de « barjot » (son nom dans la version française) du quartier, moqué par tous, à celui de « *brother* » qu'on venge et dont on va honorer la mémoire, jusqu'à aujourd'hui avec Black Lives Matter. Et Da Mayor, qui se révèle alors mériter son surnom de maire : en ce moment de crise, il n'est plus l'alcoolique notoire pour lequel les ados du quartier n'ont aucun respect, il montre au contraire par son comportement qu'il fait « *the right thing* » (ce qui amène Mother-Sister à lui pardonner le reste).

Enfin Mookie, au moins à deux niveaux : par sa perplexité dans l'action d'éclat ; par sa résolution dans ses conversations le lendemain. Perplexité dans l'action : c'est lui qui l'enclenche en lançant une poubelle contre la baie vitrée de la pizzeria, mais au lieu de devenir le meneur de son saccage, il s'arrête net ; plus tard, quand la police est là, il contribue à initier des slogans hostiles, mais lors de l'affrontement, il reste immobile, assis sur le trottoir, le regard vide. Pour lui, si une conversion est en marche, elle ne s'exprime pas à l'endroit de l'action. C'est là où les deux scènes finales, du lendemain, sont décisives. Ce nouveau matin commence presque exactement comme la veille, par la voix de la radio qui s'infiltré dans les oreilles endormies, sauf que Mookie se réveille chez Tina (et non chez sa sœur), leur fils entre eux deux. Il se précipite sur ses affaires car il a oublié de récupérer sa paye de la semaine. Tina n'en croit pas un mot et lui tient le même discours que la veille (« Sois un homme »), ne donnant aucun crédit au ton calme et à l'assurance affective de Mookie (« Je tiens à toi et je tiens à mon fils »), n'y voyant qu'un subterfuge habituel pour disparaître. Toujours calme mais sous un

⁷ Stanley Cavell, *op.cit.*, p. 61-63.

nouveau flot d'injures, Mookie part retrouver Sal, effondré devant les décombres de sa pizzeria.

À nouveau, cette conversation frappe par la différence de ton : celui de Mookie, très calme et très ferme, s'oppose à celui de Sal, tour à tour désabusé, énervé et excédé. À un Sal qui déplore le saccage de son œuvre et le rôle qu'il y a joué, prêt à en venir aux mains, Mookie se contente de réclamer inlassablement son dû, à tel point que Sal finit par lui demander s'il est malade. Effectivement, ce n'est plus le post-ado blagueur de la veille ; il serait tout aussi simpliste d'y voir un « père de famille devenu responsable ». Il manifeste plutôt un autre moi, un « moi mieux réalisé »⁸ qui commence cette journée, même s'il n'arrive pas encore complètement à se rendre intelligible aux autres : Tina va avoir besoin de preuves (au-delà des promesses dont elle semble lasse) ; Sal ne peut pas l'entendre, d'autant qu'il n'est pas concerné par ce nouveau moi : leurs routes se séparent. Au moins, Mister Senior Love Daddy est convaincu par la nouvelle « texture d'être » (Iris Murdoch) de Mookie, lorsqu'il commente sur les ondes cette séparation : « Mook, je te vois rentrer chez toi voir ton fils » – ce qui, ordinairement, ne s'observe guère à l'œil nu à travers une baie vitrée...

Pour conclure, si *Do The Right Thing* est bien un plaidoyer pour « faire les choses justes », c'est parce qu'y affleure constamment le risque inverse, celui de faire des choses injustes ou simplement vaines (de rater l'action⁹) : casser un ghetto-blaster à coups de batte de baseball, boycotter une pizzeria pour des photos sur un mur, etc. Se rendre sensible à cette thématique finale perfectionniste du film n'est possible que si l'on a pareillement prêté attention à la façon dont les configurations sensibles (chaleur, musique, quartier) ont bouleversé cette forme de vie. Il devient alors possible de comprendre comment, à partir de l'éclat produit par la température du jour, certains au moins recouvrent la parole – après avoir été si longtemps bègue, comme Smilley.

⁸ Pour reprendre une expression de Cavell définissant le perfectionnisme : *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Paris, Bayard, p. 200.

⁹ Voir à ce sujet crucial : Sandra Laugier, « La vulnérabilité de l'ordinaire. Goffman lecteur d'Austin » in Daniel Cefaï, Laurent Perreau (éds), *Erving Goffman et l'ordre de l'interaction*, Paris, PUF, 2013, p. 339-368.