

Shame

(Steve McQueen, 2011)

Critique Performances

par Michaël Delavaud le 26.12.2011

Shame est le second film de Steve McQueen; il succède à *Hunger* (2008), l'une des œuvres les plus impressionnantes de ces dernières années, où la virulence du discours politique semblait résolument indissociable d'une rigueur formelle sidérante, atteignant dans sa dernière partie à une forme de sublime élégiaque particulièrement bouleversante. En cela, *Shame* est une confirmation; à travers le portrait de Brandon (Michael Fassbender), *sex addict* prenant conscience de sa dépendance et s'enfonçant de fait dans une terrible crise identitaire, Steve McQueen réalise un film qui, au-delà de ses apparentes dissemblances, se situe dans le prolongement direct de *Hunger*, affinant encore son approche de la corporalité comme catalyseur d'un véritable état des lieux politique et social.

Dépenses d'énergie

Brandon est donc un obsessionnel dont la vie est entièrement régie par la sexualité : quand il ne fait pas l'amour (de façon tarifée ou non), il passe son temps devant l'écran de son ordinateur à regarder toutes sortes d'images pornographiques ou à se masturber de manière compulsive, que ce soit à domicile ou au bureau. L'acte sexuel mène la vie du personnage, besoin naturel ici aussi évident que la respiration ou la nourriture. Et lorsque l'acte est impossible, il est nécessairement envisagé : il suffit qu'une jeune femme entre dans l'immeuble duquel Brandon sort pour que celui-ci se retourne de façon automatique afin de regarder ses fesses ; il suffit qu'une autre jeune femme croise son regard dans le métro new-yorkais pour que le *sexoholic* se transforme en une espèce de prédateur sans pitié, tentant d'envoûter sa proie par la simple force de son regard vorace, puis la pourchassant dans la cohue de la sortie du train avant de la perdre de vue, suscitant chez lui un désespoir teinté de colère.

Le corps de Brandon, musculeux et élancé, est une surface d'une brûlante froideur, à la fois séduisant pour le regard et dénué du moindre affect, corps parfait et robotique inapte à se mouvoir dans un autre domaine que la performance, qu'elle soit sexuelle ou autre. Il est paradoxalement alimenté par la dépense d'énergie; en cela, la libido maladivement frénétique du personnage est bien entendu un moteur. L'inaction est ainsi considérée comme un état inacceptable, comme le montre l'une des scènes marquantes du film. Brandon assiste avec son patron et ami David (James Badge Dale) au concert de sa sœur chanteuse, Sissy (Carey Mulligan). A l'issue de la soirée, les trois personnages se retrouvent dans l'appartement de Brandon ; David et Sissy font l'amour. Brandon, entendant les cris et soupirs des deux amants, vit la situation comme un traumatisme ; l'acte charnel, audible mais invisible, dont il ne peut être spectateur et auquel il ne peut pas participer, est une frustration, une décharge énergétique qui n'est pas la sienne, ceci au sein de son propre appartement. Ce corps dopé à la performance se doit donc de trouver une solution palliative : il enfile son survêtement et part courir dans les rues new-yorkaises au milieu de la nuit. Un très beau travelling suit alors longuement la course de Brandon, scrutant l'effort du personnage et semblant traquer le moindre de ses signes d'épuisement. En vain, la dépense physique étant sa ressource vitale.

S'il on peut se permettre de paraphraser et de détourner une fameuse réplique de Molière, Brandon est donc un être qui, à la fois, baise pour vivre et vit pour baiser, un homme pour qui le sexe est devenu une drogue, à la fois source de plaisir dans l'assouvissement et source de malheur dans la dépendance. Un personnage esclave de ses compulsions et inapte à ressentir ; la relation qu'il noue avec sa collègue de bureau Marianne (Nicole Beharie) est en cela très significative. Le lendemain d'un agréable rencard au restaurant, Brandon retrouve Marianne au travail, l'embrasse langoureusement et l'emmène dans un hôtel. Au moment de faire l'amour, Brandon devient impuissant, dans tous les sens du terme. L'affection est l'absolue antithèse de la performance, le sentiment le contraire de la sexualité telle que la conçoit le personnage. La scène suivante voit Brandon lutiner frénétiquement une prostituée, comme un sordide retour à la normale.

Ultra-moderne solitude

La froideur insensible du personnage peut être considérée comme un décalque de celle des lieux qu'il visite ou qu'il habite. Steve McQueen filme New York, ses rues (celles, nocturnes, blafardes et ponctuellement irradiées par la lumière des magasins pendant le travelling du footing), ses immeubles, son métro, ses restaurants, ses bureaux, ses appartements... dans un chromatisme généralement gris-bleu, figeant les décors dans une esthétique glacée voire glaciale. Tous les espaces sont cloisonnés, séparant les humains les uns des autres et les laissant livrés à eux-mêmes, face à leur solitude et à leur écran d'ordinateur; c'est ce cloisonnement qui permet à Brandon de se complaire dans la pornographie jusque sur son lieu de travail (un contrôle de son ordinateur professionnel dévoile que son disque dur contient des images des plus *hard*). Certaines de ces cloisons peuvent permettre au regard de s'exercer, les vitres prenant une place prépondérante dans l'urbanité telle que la filme McQueen. Trois images-clés à ce sujet : la première montre Brandon, à l'extérieur du restaurant, observant Marianne en train de l'attendre ; la seconde voit le *sex addict* regarder un couple en train de faire l'amour aux yeux de tous appuyé à leur fenêtre ; la troisième montre le personnage réitérer la scène précédente avec une prostituée. Désir sexuel, voyeurisme, exhibition : en transformant la ville en une sorte de *peep show* géant, Steve McQueen n'en fait rien d'autre qu'un lieu d'obsessions figées, impliquant une vitrification du regard et du désir.

L'appartement de Brandon est à l'avenant, représentatif de cette urbanité moderne froidement aseptisée. D'une propreté clinique, témoignant des réflexes hygiénistes de son propriétaire (Brandon va jusqu'à méticuleusement essuyer la lunette de sa table de travail avant de s'y masturber), cet appartement est moins un lieu de vie que l'ancre du personnage, l'abri sécurisé qui le laisse hors de vue du monde extérieur, le cocon où peut s'épancher librement sa sexualité débridée. L'apparition de sa sœur dans cette bulle autiste est donc en soi une sorte de cataclysme, un retour au visible, donc une forme d'impuissance. La première confrontation Brandon/Sissy est de ce point de vue explicite. Le frère entre chez lui et entend du bruit dans la salle de bains ; croyant avoir affaire à un cambrioleur, il ouvre son placard et en sort une batte de base-ball. L'arme pointée devant lui porte en elle une indéniable dimension phallique. Il ouvre alors brusquement la porte de la salle de bains et y voit sa sœur nue sous la douche. L'habitude est chamboulée : cette femme n'est pas un simple corps lisse sur lequel le personnage peut projeter ses fantasmes sans aucun affect, elle précède Brandon dans son appartement qui est son lieu-identité et le rattache à un passé familial dont nous ne saurons rien... De la toute-puissance de la virilité armée, Brandon passe à l'impuissance du garçon pris au piège, incapable de se servir de son arme face à cette fille nue qui est avant tout sa sœur.

L'arrivée de cette sœur un peu bohème est le déclencheur de la crise identitaire de Brandon. Contraint de partager son ancre, il est aussi contraint d'exhiber cette addiction qu'il pensait protégée et, par extension, la glaciation de ses sentiments. Sissy est l'inverse de son frère : il vit dans l'inhibition, elle vit de ses exhibitions (nous l'avons déjà dit, elle est chanteuse) ; il est esthète, elle n'hésite pas à boire le jus d'orange à même la brique ; il semble imperméable à la vie, elle a multiplié les tentatives de suicide ; il est esclave du sexe, elle est esclave du sentiment. Cette alliance des contraires renvoie Brandon à sa condition de *performer*, à sa vacuité, à sa triste solitude au sein d'une vie urbaine *upper class* dont il se pensait un roi. La honte du titre est dans ce constat. Certains critiques ont dénigré le film de McQueen sous prétexte qu'il était moralisateur. Le contraire est total, la sexualité débridée du personnage de Brandon n'est jamais définie comme honteuse ; le mot *shame* désigne essentiellement la honte ressentie par un personnage que le principe de performance enfonce inexorablement dans un sorte de cynisme, transforme en pure corporalité vidée de toute âme. Une fois cette prise de conscience opérée, la performance sexuelle devient mise à l'épreuve (la scène des *backrooms* de la boîte homosexuelle ; l'éprouvante séquence de triolisme, où la performance devient souffrance morale, la sexualité devenant un besoin physique autant qu'un déplaisir), la prédation devient punition (Brandon drague explicitement une fille devant son jules et se fait tabasser à la sortie du bar). La honte et la tristesse sont de nouveaux sentiments salissant la pureté clinique du fantasme, comme Sissy a souillé l'appartement aseptisé de son frère par sa simple présence. La salissure ultime du lieu est celle provoquée par la tentative de suicide de cette sœur précédemment considérée comme "un fardeau" ; la mare de sang dans la salle de bains de Brandon est la marque définitive du désordre, la tache maculant l'immaculé, la violence d'une mise à l'épreuve de la vie s'opposant à la froideur du vide. Ce sang possède finalement la même force symbolique que celui de Peter Bermuth dans *The Big Shave* (Martin Scorsese, 1967).

Corps social

Shame inscrit pleinement le monstre de performance froid que'est Brandon au sein de la société dont il semble un membre parfait ; en cela, le second film de Steve McQueen est, à l'instar de *Hunger*, une véritable réflexion politique. Revenons sur la scène du métro, dans laquelle Brandon tente d'envoûter une jeune femme assise en face de lui. La séquence est montée en alternance avec une réunion de travail, où David prône une logique carnassière d'écrasement de la concurrence, une logique sans pitié visant aux meilleures performances dans les résultats professionnels. La mise en parallèle induite par le montage rend la scène particulièrement troublante, transformant la scène de séduction/prédation en une simple quête du résultat, quête qui se révèle un échec. De fait, si l'addiction de Brandon à la sexualité se caractérise par un besoin de performances physiques et de décharges d'énergie, elle peut aussi être dictée par une logique comptable tout aussi aliénante. Le personnage est révélateur de cette cohérence exponentielle : toujours plus de rapports sexuels, plus de femmes, plus de revues et d'images pornos à regarder compulsivement... La même cohérence exponentielle qui dirige un monde moderne lui-même aliéné par la course à la performance.

Shame se situe donc dans le prolongement de *Hunger*, Steve McQueen développant encore un peu plus la puissance discursive et politique du corps. Le fait d'employer le même acteur d'un film à l'autre, et ceci d'une manière parfaitement inversée, est une preuve supplémentaire de cette volonté de continuité et d'évolution conjointes du discours. La maigreur de Michael Fassbender dans *Hunger*, reclus, immobile et décharné par une grève de la faim, montrait le potentiel de contestation et d'indignation politique du corps malmené, images choc jetées à la face de l'inhumanité et des injustices de la société thatcherienne. Le corps sculpté, parfait, lisse de l'acteur dans *Shame* est moins politique que symptomatique d'un système social déshumanisant, dévitalisant, vidant l'humain de sa substance et l'obligeant à s'aliéner pour lui permettre d'y survivre. Brandon n'est qu'un exemple parmi d'autres de cette société carnassière telle que décrite par Steve McQueen. La dernière séquence est éloquent : la jeune femme du métro, qui avait esquivé Brandon une première fois, le recroise ; c'est elle qui, à son tour, tente de capturer l'homme dans le filet de ses regards appuyés. Pour citer les paroles de la chanson *Conquest* de Patti Page : "*The hunted became the huntress / The hunter became the prey.*" La proie innocente devient à son tour une redoutable carnassière ; elle montre ainsi qu'elle a fait son entrée dans l'impitoyable ordre social.

D'une tristesse à toute épreuve, aussi désespérément mélancolique que visuellement splendide, éminemment politique, *Shame* confirme la place essentielle prise par Steve McQueen, ceci en seulement deux films, sur la carte du cinéma contemporain.

par Michaël Delavaud le 26.12.2011
Site Revue Eclipses - Copyright