Hunger
(Steve McQueen, 2008)

Critique
Martyrs

par Michaël Delavaud le 07.01.2011

Une chose gentiment ironique et amusante saute immédiatement aux yeux et aux oreilles : l'un des acteurs de *La Grande Evasion* est un parfait homonyme du metteur en scène de *Hunger*, film carcéral qui ne se permet jamais (ou presque) de mettre le nez dehors. Profitons-en, ce détail extra-filmique parfaitement anecdotique constitue certainement le seul prétexte à sourire du film de Steve McQueen.

Hunger est un film littéralement marmoréen : il est froid, dur, macabre, d'une solidité à toute épreuve et d'une beauté esthétique à couper le souffle. C'est ce caractère implacable, en adéquation totale avec l'abnégation des combattants de l'IRA refusant le statut de prisonniers de droit commun qui leur est attribué et manifestant en malmenant leur propre corps, qui donne à cette oeuvre sa véritable dimension politique. Jamais Steve McQueen n'assène son engagement comme pourraient le faire un Ken Loach ou un Costa-Gavras ; il préfère distiller son discours en filmant les corps des prisonniers et leurs humeurs et déjections comme des instruments de pression politique. Le résultat est sans appel : témoignant d'une maîtrise de l'image sans égal et d'une subtilité assez imparable, *Hunger* est l'un des très grands films de l'année 2008 récemment achevée.

Le film se découpe en trois parties distinctes : la première montre l'arrivée de Davey Gillen à la prison de Maze, alors secouée par le *Blanket Protest* (les prisonniers de l'IRA contestent leur statut de prisonniers de droit commun en refusant l'uniforme règlementaire de la prison et en s'enroulant nus dans des couvertures) et par une grève de l'hygiène. Davey possède moins un rôle narratif qu'un rôle purement utilitaire ; il sert en effet essentiellement à pénétrer le pénitentier, permet l'observation d'une violence carcérale qui touche aussi bien les détenus (les passages à tabac, montrés ici dans toute leur brutalité, sont légion) que les gardiens de prison (les phalanges éclatées plongées dans un lavabo d'eau froide, gimmick gestuel caractérisant génialement le gardien Raymond Lohan). Cette première partie contextualise l'enjeu principal du film : montrer le corps comme une arme idéologique et politique. L'ultra-violence légalisée mise en oeuvre dans la prison de Maze est une métonymie de ce qu'est la politique rigoriste et répressive élaborée par Margaret Thatcher, permettant ainsi de comprendre les raisons des actes de résistance des prisonniers "politiques" de l'IRA. De ce point de vue, bien qu'extrêmement éprouvante, la violence brute du film n'est jamais gratuite, elle en est tout simplement le fondement.

Nous l'avons dit, la résistance active des détenus passe par leur corps et par ce qui en est issu. Elle passe par le sang coulant et suintant après un passage à tabac ou giclant après l'assassinat d'un gardien de prison (cette scène de meurtre est particulièrement glaçante), par l'urine que les détenus préservent dans des baquets et vident régulièrement dans les corridors de la prison en signe de protestation, par les excréments avec lesquels les prisonniers enduisent les murs de leur cellule et créent un nouvel art pariétal aussi trivial qu'esthétiquement envoûtant. Elle passe aussi par la nudité sous les couvertures, par la grève de l'hygiène (les cheveux et les ongles restent longs), par les messages à faire passer à l'extérieur du pénitentier dissimulés à l'intérieur du corps des prisonniers (anus, bouche...). Dans ce premier tiers, *Hunger* ne fait rien d'autre qu'explorer les possibles du corps, ses potentialités contestataires. Le film est cru, dérangeant, trivial et violent mais ne perd jamais la picturalité hypnotique qui caractérise l'ensemble de l'oeuvre. Bruno Dumont, le Président du Jury de la Caméra d'Or cannoise, prix remporté par *Hunger*, évoqua alors "*la naissance d'un très grand metteur en scène de cinéma*". A la vue du film, et peut-être plus particulièrement de son premier tiers, on peut comprendre l'enthousiasme du Bailleulois tant la parenté cinématographique entre le réalisateur de *Hunger* et lui semble flagrante.

A l'issue du premier tiers du film apparaît Bobby Sands, leader charismatique de la cause républicaine en Irlande du Nord, ici incarné par Michael Fassbender. Steve McQueen le décrit comme un personnage exalté, mû par la seule force de ses convictions, mettant en parallèle sa vie, sa liberté et son combat politique pour la liberté de ses compatriotes. C'est par ailleurs ce sens moral et cette abnégation qui pousseront Bobby Sands à faire la grève de la faim dont nous parlerons un peu plus bas, comme il l'explique dans le film au Père Moran dans ce qui semble être le morceau de bravoure de *Hunger*. La discussion entre Sands et Moran est filmée en continu lors d'un long plan-séquence dépassant les vingt minutes ; la mise en scène de McQueen devient alors un exemple d'épure, une simple captation donnant un poids particulier à chacun des mots, à chacune des idées des deux interlocuteurs, l'un prônant la légitimité d'une grève de la faim, l'autre argumentant sur l'inutilité, l'absence de finalité de l'action. Le réalisateur montre une joute oratoire d'ordre politique et philosophique, l'élaboration complexe et en temps réel d'une stratégie intellectuelle ; néanmoins, cette longue séquence est très certainement le moment le plus apaisé du film, une longue pause durant laquelle les protagonistes verbalisent tout ce que l'oeuvre semble vouloir faire passer par le simple biais de sa puissance esthétique dans le reste du film. Etonnamment, si la première partie fait penser à la radicalité d'un Bruno Dumont, la seconde partie, et plus particulièrement ce plan-séquence, évoquerait plus les dialogues philosophiques platoniciens comme, par exemple, *L'Apologie de Socrate* dans lequel le maître de Platon, condamné par la justice des hommes, argumente longuement auprès de ses juges sur le fait qu'une vie sans philosophie ne vaut le coup d'être vécue ; si l'on change le mot "philosophie" par le mot "justice" ou "liberté", la situation et le discours de Socrate et de Sands sont presque les mêmes. En privilégiant la fixité du cadre, en laissant les rênes du film à ce long dialogue formidablement bien écrit, McQueen donne un poids considérable à son propos.

Cette belle scène de joute oratoire a aussi pour fonction d'enclencher la troisième et dernière partie du film, celle sans laquelle le film n'aurait pas lieu d'être, c'est-à-dire la mise en scène de la grève de la faim de Bobby Sands. C'est en regardant ce dernier tiers que l'on peut se rendre compte de la maîtrise impressionnante et totale de Steve McQueen pour ce qui est son premier film de fiction. On s'en était aperçu dès les premiers plans de *Hunger*, le garçon sait se servir d'une caméra (il était auparavant vidéaste et artiste contemporain) ; par contre, on ne peut prendre conscience qu'à l'issue du film que McQueen est aussi un énorme narrateur. Tel le Petit Poucet, le cinéaste sème pendant tout son film ses petits cailloux blancs : une première partie montrant le corps comme instrument de contestation face à l'oppression, puis la présentation d'un Bobby Sands se disant prêt à tout pour la libération de son peuple... Nous croyions voir *Hunger* lors de ces deux premiers tiers de film, c'était une erreur : nous étions en train d'en voir les magnifiques charpentes. Car qu'est-ce que ce dernier tiers sinon une synthèse encore radicalisée des idées et thématiques des deux premiers ?

Cette grève de la faim est la finalité du film (la faim donne d'ailleurs son titre au film), ultime recours politique lorsque toutes les parlementations sont rompues. La faim est une contestation, une colère ("*hunger*" et "*anger*" sont quasiment des homophones) qui laisse des marques corporelles, physiques. La maigreur de Michael Fassbender qui, après avoir incarné Bobby Sands, le désincarne littéralement est en elle-même politique ; l'insistance avec laquelle Steve McQueen observe les effets de la grève de la faim sur son héros provoque une empathie à laquelle le spectateur aura beaucoup de mal à résister.

A longueur d'interviews donnés pour la promotion de *Hunger*, McQueen réfute l'idée selon laquelle il aurait voulu faire des prisonniers de l'IRA des martyrs. Deux hypothèses : McQueen est soit un maladroit, soit un menteur. Bobby Sands était un leader charismatique et est véritablement devenu une icône pour le peuple nord-irlandais au moment de sa tragique grève de la faim. Le simple fait d'observer l'évolution physiologique provoquée par son action est en quelque sorte une approbation de ce statut iconique.

Mieux encore : McQueen fait peut-être de Sands et de ses compagnons d'infortune des martyrs au sens religieux du terme. Qu'est que le martyr ? Il s'agit d'un croyant torturé ou tué pour avoir refusé d'abjurer sa foi. En dépeignant Sands comme un homme plein d'abnégation, ayant foi dans la liberté et la justice et se laissant aller à la mort pour les défendre, n'en fait-il pas un martyr volontaire, un être empreint de religiosité ? A cette hypothèse s'ajoute un système de représentation parfois assez proche d'une certaine imagerie sulpicienne et de l'art religieux. Dans la première partie du film, les prisonniers barbus et échevelés évoquaient déjà des figures christiques dupliquées. Mais la grève de la faim de Bobby Sands est une sorte d'apothéose, transformant le personnage en une figure allégorique de la souffrance. Un plan, particulièrement frappant, fait du héros irlandais une nouvelle réincarnation du Christ ; Sands, faible, se fait laver par son aide-soignant et s'écroule de fatigue. L'aide-soignant le porte alors jusqu'à son lit. Ce plan, de façon troublante, évoque par sa picturalité et par son énorme poids symbolique un nouveau Christ descendu de la Croix, un Christ non plus stigmatisé par les marques des clous mais par son extrême maigreur.

Tout cela pour dire si l'on pense à Dumont pour la première partie ou à Platon pour la seconde, on peut penser au cinéma tout à la fois athée et irrigué par la religiosité d'un Pier Paolo Pasolini ; pour tout dire, le martyr de Bobby Sands évoque irrésistiblement celui du jeune fils d'Anna Magnani dans *Mamma Roma* (1962), film montrant le garçon mourant en prison, attaché les bras en croix sur une table sous laquelle se trouve un seau servant à recueillir l'urine du prisonnier. Le film de McQueen et celui de Pasolini ont en commun ce mélange de trivialité et de sublime qui accroît encore leur subversion. Toujours est-il que, dans *Mamma Roma* comme dans *Hunger*, c'est toujours le sublime qui l'emporte.

En fin de compte, Steve McQueen réussit formidablement là où Pascal Laugier s'était lamentablement planté avec *Martyrs* l'été dernier. Si les deux films ont des enjeux très différents, ils peuvent néanmoins être reliés par leur envie de s'attaquer frontalement à la représentation du corps. Le film de Laugier, particulièrement *gore*, a pour principe fondamental de faire de la violence une sorte de structure narrative. Résultat : la violence assommante du film, représentée sans aucun autre souci qu'elle-même, est vidée de son contenu, n'a aucun autre but que de surligner ostentatoirement sa puissance fascinatoire et délaisse ce qu'elle pouvait receler de plus intéressant (et qui était certainement ce que voulait traiter Laugier au départ), c'est-à-dire une véritable réflexion sur le traitement cinématographique du corps.

En redonnant un sens (ici politique) à la violence, en faisant du corps lui-même une violence (la maigreur de Fassbender, filmée insistamment, peut provoquer un malaise très fort) sans pour autant se laisser submerger par un trop-plein de la représentation, Steve McQueen fait rimer (attention, rime riche !) esthétique avec éthique, ce que seuls les meilleurs cinéastes savent faire. De ce point de vue, Bruno Dumont avait raison à Cannes : en effet, nous avons assisté à la naissance d'un grand metteur en scène de cinéma en regardant *Hunger*.

par Michaël Delavaud le 07.01.2011
Site Revue Eclipses - Copyright