



Hunger de Steve McQueen : le resurgissement des traces de l'Humain

Isabelle Le Corff

► To cite this version:

Isabelle Le Corff. Hunger de Steve McQueen : le resurgissement des traces de l'Humain. Les Cahiers du CEIMA, Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone (Université de Brest), 2013, Trace humain, 9, pp.131-151. <hal-01096464>

HAL Id: hal-01096464

<http://hal.univ-brest.fr/hal-01096464>

Submitted on 19 Feb 2015

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.

Isabelle LE CORFF

***Hunger* de Steve McQueen : Le resurgissement des traces de l'Humain**



Image 1. *Hunger* (Steve McQueen, 2008)

Sollicités de toutes parts par les innombrables architectures, vestiges, légendes et récits de celles et ceux qui nous ont précédés, des espaces et des temps que nous avons ou non vécus, mais qui nous sont désormais et à jamais inaccessibles, nous recherchons ces traces de l'humain qui nous permettraient d'établir une correspondance entre nos ancêtres des cavernes et nous-mêmes, en quête d'une universalité éclairante. Il ne s'agit pas de nostalgie, mais bien d'un espoir de toucher, même furtivement, aux formes abstraites de ce qui caractériserait l'humain. Le cinéma quand il est « art », passe comme la peinture ou la littérature, par la représentation, la fable et les symboles pour atteindre cette trace de l'humain qui nous occupe. La fiction nous aide alors à nous libérer des images pour éprouver l'expérience singulière et profonde qui ne pourra ni s'oublier, ni s'effacer.

Le film *Hunger* (2008) de Steve McQueen propose, à travers l'histoire des grévistes de la faim irlandais de 1981, un voyage au cœur de l'enfer de la prison en interrogeant par le biais de la fiction cinématographique les

Isabelle Le Corff

traces de l'humain qui resurgissent dans des conditions extrêmes. Nous procéderons dans un premier temps à l'analyse contextuelle du récit cinématographique et à son ancrage historique. Puis, nous montrerons comment la mise en scène du corps et l'appel aux sens constituent une recherche minutieuse des traces de l'humain dans un espace-temps révolu. Enfin, nous interrogerons la symbolique esthétique du corps, et en particulier du nu, dans cette expérience d'élévation produite par l'art.

Traces du corps sociopolitique

Artiste vidéaste, photographe, sculpteur, cinéaste, Steve McQueen ne cesse de scruter le corps humain par delà son enveloppe corporelle. Son premier film, *Bear* (1993), met en scène une rencontre entre deux hommes nus d'une manière telle que le spectateur se demande si l'échange entre les deux hommes est agressif ou au contraire érotique. Nommé officier de l'Ordre de l'Empire Britannique en 2002 après avoir reçu le prix Turner en 1999, McQueen part en Irak en 2006, comme artiste de guerre officiel de la Grande-Bretagne, et réalise à son retour une planche de timbres commémorant par leur portrait les soldats britanniques morts dans ce combat.



Image 2. Steve McQueen, « Queen and Country », 2010.¹

L'œuvre nomme cet intermédiaire entre disparition et mémoire dérisoire de l'être humain. Selon les propos de Ricœur se référant à Aristote,

l'image [...] consiste en deux choses à la fois : "Elle est elle-même et en outre la représentation d'autre chose – *allou phantasma* – en bref l'image est à la fois inscription actuelle et signe de son autre ; c'est sur cette altérité de l'autre que le temps met sa marque distinctive au plan de la mémoire. C'est ici que le second vocable pour la mémoire – *anamnèsis* – entre en jeu : le souvenir de la chose n'est ni toujours ni fréquemment donné, il faut le chercher ; cette quête est l'anamnèse, la réminiscence, la recollection, le rappel. À la question initiale : quoi ? – visant le souvenir – se joint désormais la question comment ?, qui met en mouvement un 'pouvoir-chercher'".²

Le timbre, par sa circulation dans le monde quotidien, revêt un usage ordinaire qui ne donne qu'un infime souvenir d'une personne peu connue. Pourtant, l'effigie ne peut être que simple mémoire de la personne. Insérée dans un cadre national officiel, elle invite à l'interrogation de l'événement et par conséquent à ce mouvement du « pouvoir-chercher » qui conduit aux traces d'individus morts pour une cause collective.

Pour tout film historique, le lien avec la situation authentique qui le voit naître est extrêmement sensible et les licences sont susceptibles de perturber le pacte de confiance entre cinéaste et spectateurs. Réalisé en 2008, *Hunger* met en scène la grève de la faim et de l'hygiène de membres de l'armée républicaine irlandaise (IRA) qui, emprisonnés à la prison de Maze, Long Kesh, à Belfast, refusent d'être prisonniers de droit commun et réclament le statut de prisonniers politiques. Steve McQueen n'est pas le premier à mettre en scène ce douloureux conflit politique. Terry George a en effet réalisé *Some Mother's Son* en 1996, Les Blair le film *H3* en 2000, la même année que *Coolockland* de Ryan Crisman. Les troubles sont également à l'origine du film américain *The Rising of The Moon* en 2002 et du film italien *Il Silenzio dell'allodola* par David Ballerini en 2005. Chacun de ces films définit plus ou moins précisément l'espace de référence qui est le sien. Dans *Hunger*, les mots

Isabelle Le Corff

sont rares. Cependant, le texte sur écran noir du générique d'ouverture inscrit d'emblée la fiction dans le contexte précis, daté et chiffré du conflit nord-irlandais pudiquement appelé « troubles » : « Northern Ireland, 1981. 2187 people have been killed in “the Troubles” since 1965. The British government has withdrawn the political status of all paramilitary prisoners. Irish Republicans in The Maze prison are on a “blanket” and “no wash” protest. »³ Et le texte de clôture réaffirme cette inscription de la diégèse dans l'histoire récente du Royaume-Uni, telle une parenthèse refermant l'aparté qu'est le récit filmique :

Bobby Sands died after 66 days on hunger strike. During this time, he was elected to the British Parliament as M.P. for Fermanagh and South Tyrone. After seven months the strike was called off. Another 9 men had died. 18 prison officers were killed by paramilitaries during the “blanket” and “no wash” protest. In the following days and months, the British Government effectively granted all the prisoners' demands but without any formal recognition of political status.⁴

Comment un projet artistique au temps narratif si court peut-il traduire avec justesse des années d'emprisonnement et de lutte ? La reconstitution de l'histoire telle qu'inscrite dans un espace-temps initial est impossible. C'est par l'interrogation de quelques traces éparses à l'interstice de l'histoire officielle et de l'histoire singulière que McQueen met en place une phénoménologie de la mémoire, invitant le spectateur à « éprouver » pour se remémorer. C'est selon Heidegger une des fonctions majeures de l'art :

L'art selon Heidegger est ce par quoi un peuple accède à l'Histoire. Il est *instauration de la vérité*. “En tant qu'instauration, l'art est essentiellement historial. Cela ne signifie pas seulement qu'il a une histoire, au sens purement extérieur où, puisqu'il se manifeste au cours des âges à côté de maints autres phénomènes, il se voit, lui aussi, sujet à des transformations pour finalement disparaître, offrant ainsi à la science historique des aspects changeants. L'art est Histoire en ce sens essentiel qu'il fonde l'Histoire.”⁵

Même si une telle définition exclut l'art moderne et en particulier l'art abstrait, elle mérite qu'on s'y attarde sans écarter les dangers de confusion entre histoire et cinéma, produits par le fait que la réalité dont le cinéma offre l'image apparaît terriblement vraie. Le spectacle tragique de la grève de la faim des prisonniers irlandais est d'autant plus sensible que les événements sont récents et qu'ils se sont déroulés au sein même de notre corps culturel, l'Europe. L'injustice matérialisée à l'écran par la violence et le sang est si marquante qu'elle en est difficile à regarder. La vérité émanant des images provient aussi de l'espace narratif. Les décors sont reconstruits fidèlement d'après l'architecture de la prison de Maze, et le lieu de tournage choisi se situe près de Belfast. La plupart des membres de l'équipe du film sont irlandais et la grève de la faim de 1981 est inscrite dans leur « mémoire souvenir ». Les archives vocales agissent encore comme rappel dans la forme même que le spectateur reconnaît : une voix à la radio lors d'un trajet en voiture parlant des prisonniers républicains comme de criminels, la voix dure et tenace de Margaret Thatcher, alors première ministre du gouvernement britannique.

Le film fonctionne comme la « mémoire souvenir », avec les mêmes incertitudes, la confrontation de la fidélité de la mémoire au vœu de vérité en histoire étant fatalement incertaine. Ricœur dit encore à propos de la mémoire :

Nous n'avons pas mieux que l'image-souvenir dans le moment de la reconnaissance. Mais, sommes-nous sûrs que quelque chose s'est effectivement passé plus ou moins tel qu'il se propose à l'esprit en train de se souvenir ? C'est bien là la difficulté résiduelle. Et c'est ici que la problématique de la mémoire s'engage dans la voie périlleuse de la similitude, de la *mimesis*, qu'on n'a jamais fini de dissocier d'un côté du fantasme et de l'autre de l'image-copie, sans que puisse être rompu, d'un côté ou de l'autre, le sentiment d'un lien d'adéquation, de convenance de l'image souvenir à la chose souvenue.⁶

Le film historique investit le pouvoir mimétique de l'image-copie à la chose souvenue. L'intervention de Laurence McKeown, membre

Isabelle Le Corff

de l'IRA et onzième gréviste de la faim en 1981, dont la grève a été stoppée au bout de 70 jours, fait cette intervention étonnante lors d'une conférence à la Maison Internationale de Rennes le 22 septembre 2011. Il s'appuie sur cinq extraits du film *H3* dont il a été le co-scénariste pour témoigner de son expérience :

I've chosen 5 short clips which I believe provide a broad representation of the prisoners, what they were involved with, how they lived their daily lives, the brutality they endured, the decision to go on hunger strike, and the elation at Bobby Sands's election victory. After each clip we can have questions and again at the end of the 5 clips.⁷

Par cette proposition, il invite les spectateurs à parler « sur » le film en acceptant la confusion entre le monde et son spectacle. McKeown dit ainsi implicitement au public de la conférence que son expérience du film se fond avec son expérience de la vie par le passé, et cette entrée engendre inévitablement pour le public la difficulté à dissocier l'ancien gréviste de la faim du scénariste, d'une part, et du spectateur fasciné par le spectacle tragique, d'autre part. Mais la posture de McKeown illustre aussi ce qu'Aristote a qualifié d'expérience de neutralisation ontologique, l'expérience esthétique du spectacle tragique permettant la catharsis parce que l'horreur n'y est pas matérielle. Le spectateur peut alors, par la convention du faux qu'il accepte, reconnaître les faits tout en mettant entre parenthèses leur effectivité matérielle, et cela lui permet de dominer les événements. McKeown confirme son lien au film *H3* en tant qu'expérience cathartique en témoignant de son immense émotion lorsqu'à sa sortie le film fut projeté aux familles des grévistes de la faim. McKeown dit encore son étonnement devant la violence des gardiens de prison dépeinte dans *Hunger*, plus proche de la réalité dit-il que dans *H3*. « Nous n'aurions pas osé, par peur d'être accusés de propagande ».

Ni *H3* ni *Hunger* ni aucun des films réalisés à partir des événements tragiques de la grève de la faim ne sera jamais « la réalité », mais c'est de réalisme cinématographique dont il est alors question, d'un réalisme

garant de la pertinence de nos perceptions. Jean-Louis Comolli définit ainsi la nécessité du réalisme cinématographique :

C'est [...] quand le monde se dérobe à nos perceptions, à notre conscience, à notre expérience même, quand il s'aliène, s'estompe, se perd, c'est dans le retrait du monde que le rideau se lève sur la représentation. Il ne manque pas d'arriver que cette perte de présence du monde à nous-mêmes nous devienne douleur ou violence insupportables. Là, le spectacle commence. Si ce qui existe suppose une double violence, celle de son affirmation, celle de sa disparition, alors le spectacle vient doucement prendre la relève de cette violence que laisse derrière elle une existence toujours autrefois affirmée et toujours maintenant dérobée.⁸

Pour garantir cette pertinence de nos perceptions, Steve McQueen répond à la demande paradoxale et utopique des spectateurs d'une plénitude du monde représenté en multipliant les points de vue, en fabriquant des présences et des traces, en choisissant minutieusement les détails. D'emblée, il dit les deux côtés des barreaux. Le scénario en trois actes est bien éloigné des traditionnels *biopics* expliquant par l'enfance du personnage principal son engagement dans la lutte, puis sa mort héroïque. De façon antithétique, le personnage de Bobby Sands n'apparaît de manière identifiable pour la première fois qu'à la vingt-deuxième minute du récit filmique. De plus, gardien et prisonnier sont filmés tour à tour ou ensemble sans que le spectateur puisse affirmer qu'il existe un bon côté des barreaux. Si le dehors semble plus enviable, les rituels qui consistent à se vêtir, se laver, se nourrir sont omniprésents des deux côtés des grilles de la prison, par leur présence répétée ou par leur absence obsédante. La caméra s'attarde sur les gestes du gardien de prison chez lui, devant ses vêtements pliés, face au lavabo ou encore à table, et l'effet miroir fonctionnera par réflexion bien plus tard, une fois que l'on aura franchi avec lui les grilles de la prison et rejoint les « grévistes des couvertures et l'hygiène ». mais le spectateur n'oubliera aucun de ces gestes lentement accomplis par l'homme seul dans sa chambre, dans sa salle de bains ou à table devant son repas, seul encore

Isabelle Le Corff

dans la rue s'assurant que personne ne le menace ou n'a placé de bombe sous sa voiture, seul au volant de son véhicule sur le chemin de la prison, seul enfin dans la cour de la prison pour fumer une cigarette. Bien que théoriquement libre, Raymond traduit par sa gestuelle ritualisée l'emprisonnement auquel le condamne sa fonction et rappelle à la mémoire des spectateurs les 18 morts de ce côté des barreaux, les gardiens de prison assassinés par la milice de l'IRA pendant la « grève des couvertures et de l'hygiène ». En multipliant les points de vue, le cinéaste rappelle à nos consciences de spectateurs non seulement que nous ne sommes pas dans la réalité, mais encore que nous acceptons cette perte par le jeu de la représentation. Nous y gagnons l'omniscience et par conséquent la compréhension *a posteriori* la complexité du corps culturel représente. Volonté d'en finir avec le manichéisme sans solder l'histoire. C'est, selon McQueen, dans les situations extrêmes que se révèlent l'humanité et l'inhumanité des individus.

Le réalisme cinématographique, dont Jean Renoir fut le maître, « avec cet espoir ou ce rêve que dans le spectacle se puisse mettre à distance ironique ou comique ce qui sans cela serait peut-être un peu trop directement, trop brutalement vécu »⁹, est encore à l'œuvre dans *Hunger* lors de la longue séquence de dialogue au centre de l'acte deux¹⁰, par le synchronisme de l'action avec son enregistrement.



Image 3. *Hunger* (Steve McQueen, 2008)

Temps narratif et temps diégétique ne font alors qu'un, l'expérience de vérité émanant du passage même du temps dans ce long plan de dix-sept minutes qui oppose Bobby Sands au prêtre. Alors que l'ensemble du film se caractérise par la rareté des dialogues et même des mots, cette séquence est un match rhétorique se déroulant sous nos yeux dans la magie des volutes de fumée de cigarette. Le chef opérateur explore l'usage de la nouvelle caméra API (pellicule à deux perforations, format proche du scope) pour filmer la lutte entre les deux personnages incarnant pour l'un l'IRA et pour l'autre le clergé catholique n'apportant pas son soutien à l'IRA. La scène témoigne des rapports complexes et tendus avec le clergé. À contrepied de toute construction classique au cinéma, le visage de Bobby Sands n'est pas mis en évidence par l'éclairage comme on pourrait s'y attendre, mais les deux personnages sont filmés à contre-jour, le spectateur étant de ce fait libre de choisir lequel des deux hommes regarder. Ceux-ci s'affrontent verbalement, divergeant sur le choix des opérations à mener, et Bobby Sands annonce qu'il va s'opposer aux directives de négociations des leaders de l'IRA. Loin d'abdiquer ou de négocier, il va entamer une grève de la faim. Les mots pèsent lourd dans cette prise de décision qui constitue le moment de bascule du récit, et le raccord se fait alors sur un très gros plan des mains de Bobby Sands saisissant fébrilement une cigarette (la cigarette du condamné), puis sur son visage (Michael Fassbender), sombre, en contre-jour, confirmation esthétique qu'il est celui qui remporte le combat. Drôle de victoire qui le conduit à une mort programmée, certaine. Le spectateur a beau connaître l'Histoire officielle et les événements tragiques de la grève de la faim qui font suite à cette décision, la durée de la séquence l'oblige à éprouver dans le temps le cheminement et les arguments du prisonnier Bobby Sands, ravivant les traces de doutes, d'hésitations et d'affrontements qui font percevoir, là encore à contrepied des films classiques, les fragilités de l'être humain derrière le héros.

Traces du corps humain

L'adéquation de la mise en scène du temps et du temps de la mise en scène par ce plan de dix-sept minutes est l'occasion pour le spectateur d'expérimenter le lent écoulement du temps à l'intérieur de la prison, expérience construite également à partir des traits rhétoriques de la cinématographie carcérale : longs couloirs sombres, portes, grilles, serrures et clés, minces faisceaux de lumière à travers les barreaux. Comolli dit de cet univers carcéral que « du corps humain rôde dans les couloirs, mais du corps morcelé »¹¹. Des mains de gardiens qui écrivent la trace de rébellion d'un prisonnier réclamant ses propres vêtements, qui tournent des clés dans des serrures, qui poussent ou ferment des portes, aux mains de prisonniers roulant une cigarette, dépliant un message minuscule, passant fébrilement un doigt à travers les barreaux pour ressentir le contact de l'air froid, les inserts de mains sont autant de tentatives de saisir le morcellement du corps humain dans l'univers carcéral. Puisque le cinéaste n'a d'autre choix que de filmer l'enveloppe corporelle des personnages pour atteindre leur intériorité, leur part secrète, les plans de mains sont légion parce qu'ils disent les émotions que les visages fermés ne laissent plus paraître. Le gardien Raymond est introduit auprès du spectateur non par un gros plan de son visage, mais par un plan rapproché de ses mains (00:01:50, 10^e image). Mains qui portent la trace de la violence qu'il exerce dans le cadre de ses fonctions, quand tout le reste du corps affiche propreté, netteté, fermeture. Et ces stigmates montrés et répétés à l'image sont la synecdoque d'une souffrance tue, souffrance indécente du bourreau que l'on ressent pourtant lorsqu'un flocon de neige vient se poser sur la blessure et fondre lentement dans le silence de la cour enneigée (00:06:51, 21^e image). Tandis que l'humain s'insinue dans l'inhumain par le biais de l'écorchure ou encore par une expression de souffrance saisie furtivement dans le reflet de son visage dans le miroir, Raymond continue d'accomplir les mêmes gestes cruels avec une violence inouïe qui ne cesse que dans l'absurdité de sa mort, éclaboussant de son sang sa mère déjà entrée dans l'oubli de l'insupportable conflit (00:43:22, 2^e image).



Image 4. *Hunger* (Steve McQueen, 2008, 00:43:22, 2^e image)

Ni manichéisme ni jugement, mais de l'inhumain s'insinuant dans l'humain, la souffrance révélant l'humanité à elle-même par quelques-uns de ces signes qui la condensent, et la neige vouant ces morts de gardiens à l'oubli par son pouvoir de silence et d'ensevelissement. Les morts des dix grévistes de la faim resteront à jamais gravées dans les mémoires, tandis qu'auront vite disparu toutes traces de ceux qui ne sont pas morts par choix idéologique. Le personnage du jeune CRS effrayé, puis choqué par la brutalité à laquelle il est lui-même conduit forme un exemple de plus de cet « autre côté du miroir » que le film ne passe jamais sous silence. McQueen ne fait pas seulement appel à notre vision, mais bien à tous nos sens pour nous inviter à percevoir l'horreur de ce que fut l'incarcération à Long Kesh. L'ouïe est largement sollicitée par les bruits de portes et de serrures grinçantes, les pas, les coups et les cris de certaines scènes, mais aussi par l'absence de mots et par les longs silences qui dominent l'espace-temps du film. Pas de musique de fosse aux effets mélodramatiques, mais là encore, de l'effacement duquel découle une attention accrue aux crissements, aux moindres bruits offensifs, et la sensation exacerbée d'être menacé. Notre sens du toucher est également sollicité, comme en témoigne cette scène de deux minutes (00:15:00-00:17:00) durant laquelle un prisonnier avance délicatement la main vers une mouche pour éprouver la sensation de l'insecte fragile sur ses doigts. Jeu de mouvements très lent pour ne

Isabelle Le Corff

pas effrayer la mouche. Nous avons beau être immobiles et sagement assis dans notre siège de spectateurs, face à des images projetées, la peur nous vient que la mouche puisse s'envoler, la pertinence de nos perceptions étant mise en éveil, et avec elle, notre engagement dans le monde. Le dégoût, davantage que le goût, est convoqué dans un plan de vers grouillant dans les restes de nourriture jetés dans le recoin d'une cellule de prisonnier, mais c'est cependant notre odorat qui, des cinq sens, est le plus violemment mis à mal dans cette scène de *Hunger* (00:17:00-00:19:00) [Image 5] où matières fécales et urine deviennent les armes ultimes des prisonniers dépouillés. Comment décrire cinématographiquement cette agression faite aux gardiens par les odeurs nauséabondes inhérentes à la grève de l'hygiène ? Un prisonnier aux longs cheveux noirs étale scrupuleusement des excréments sur les murs.



Image 5. *Hunger* (Steve McQueen, 2008, 00:17:00-00:19:00)

Mais les couleurs brunes et jaunâtres ne se limitent pas à l'intérieur des cellules. La propagation engendrée par la grève gagne les couloirs et lieux communs de la prison en dépit de l'interdiction faite aux prisonniers de communiquer entre eux. Ironie de la trace des corps sales signifiée par leur urine qui, par petites flaques s'échappant par-dessous les seuils des portes des cellules inonde progressivement la prison.

Symbole suprême d'une union inébranlable qu'aucune porte, qu'aucun verrou ne pourra arrêter. Ce n'est qu'après le long plan-séquence de dialogue marquant la décision de Bobby Sands et des prisonniers de ne plus accepter des conditions de détention qui durent depuis que leur a été retiré le statut de prisonniers politiques que le plan du couloir infesté réapparaît, un gardien le balayant lentement après avoir versé du détergent. Le détergent symbolique du désir « d'épuration » de gardiens soucieux, à l'instar de la première ministre britannique Margaret Thatcher de ne rien céder aux « criminels », pourra venir à bout des vies humaines enfermées là. Mais pas davantage qu'il ne peut contenir de l'urine, il ne pourra arrêter la transmission des revendications à une opinion publique nationale et internationale.

Autre enjeu du médium filmique, la caméra inscrit sur la pellicule un présent des corps exposés à la prise cinématographique :

On sait que le premier niveau (le degré zéro) du réalisme cinématographique n'est rien d'autre que la relation – réelle, synchrone, scénique – du corps filmé avec la machine filmante : j'appelle “inscription vraie” et “scène cinématographique” cette spécificité du cinéma de mettre ensemble, dans un même espace-temps (la scène), un ou des corps (acteurs ou non) et un dispositif machinique (caméra, son, lumière, techniciens). L'expérience partagée entre corps filmé et machine filmante est enregistrée sur un ruban de film. Cet enregistrement témoigne de ce qu'elle s'est déroulée ici et maintenant, en un lieu donné, en un temps donné.¹²

Esthétique de la trace, la fiction inscrit le passage du temps sur les corps exposés à la prise de vue, mais la trace inscrite est toujours au passé bien qu'elle porte en elle le présent de l'inscription. En d'autres termes, le corps exposé de Michael Fassbender n'est plus là au moment où je regarde l'image, et Bobby Sands est mort. Cependant, l'image est la preuve d'un ayant existé ainsi du corps projeté. L'amaigrissement de Fassbender au cours du film rend particulièrement sensible le passage du temps sur ce corps, d'autant plus fortement énoncé qu'il est nu.



Image 6. *Hunger* (Steve McQueen, 2008)

Le nu des corps meurtris, tuméfiés, soumis aux violences de corps vêtus et armés, produit un effet additionnel, en ce qu'il est profondément dérangeant. Que ce soit des acteurs ne change rien à cette représentation de la figure humaine. Le corps de l'acteur « s'y voue à la double fonction d'instrument et de cobaye », selon les termes de Paul Ardenne¹³, et le nu procure ici l'impression d'une dégradation brutale. Rappelons-nous les gestes qu'accomplit Raymond dans la première séquence du film : se vêtir, se laver, manger, fumer. Ce sont les uniques rituels dont il sera question dans le film, rituels en creux pour les prisonniers, leur absence signifiant la perte des gestes élémentaires de socialisation.

L'abstraction artistique / Traces d'une histoire de l'art

L'historien de l'art Kenneth Clark¹⁴ distingue la « nudité », devant laquelle la plupart d'entre nous éprouvons de la gêne du « nu », image d'équilibre du corps. La gêne devant le spectacle de la nudité est prégnante dans l'une des toutes premières scènes du film (00:09:00-00:12:00), lorsqu'un prisonnier nouvellement incarcéré est sommé de se dévêtir puis dépossédé de ses vêtements par des gardiens à l'œil narquois. Le corps est violenté, l'intimité exposée à la barbarie, le spectateur incommodé par trop de visibilité. Le passage symbolique de la « nudité » au « nu » s'opère cependant rapidement dans cette

combinaison de contraires. Paul Ardenne éclaire par son propos un tel franchissement :

Certes, en dépouillant le corps, en le dévêtant, on le désocialise. Mais, ce faisant, aussi on le réalise, on le livre au regard comme cette forme évidente que rien n'encombre, à commencer par le vêtement, ce signe de dépendance à la toilette, et par extension, d'appartenance sociale ou d'aliénation psychologique.¹⁵

L'analyse du montage de ce passage de *Hunger* produit des arguments complémentaires. En effet, la scène de rencontre entre les deux détenus dans leur cellule, scène d'une durée de six minutes qui fait suite à la scène de « nudité » forcée, rétablit l'humanité des protagonistes et instaure le « nu » aux yeux des spectateurs. La cellule de prison, sombre, aux murs badigeonnés de matières fécales, est transformée en grotte aux peintures pariétales.



Image 7. *Hunger* (Steve McQueen, 2008)

Un long travelling mural en plongée accompagne le regard du captif au rythme de sa respiration. Son corps est éclairé, magnifié par une légère contre-plongée dans l'obscurité ancestrale du lieu, sa dignité refaçonnée à l'écran. C'est dans ce cadre que naît (ou renaît) le dialogue souligné par les champs/contrechamps entre les deux hommes. Les

Isabelle Le Corff

références visuelles à l'art préhistorique évoquent la beauté et le mystère d'œuvres multimillénaires aux ocres jaunes, aux bruns et aux noirs. De la simplicité de la peinture émane l'exaltation de la lumière, « Parce que les perceptions les plus humbles sont les plus universelles – étant celles par quoi nous sommes au monde avant même qu'il n'y ait pour nous des choses », nous dit le critique d'art Henri Maldiney¹⁶.

McQueen fait surgir la beauté de l'immonde. Le plasticien britannique nous invite par l'évocation des peintures pariétales à repenser le premier geste de l'homme accordé à la première esquisse du monde. L'hommage à la création artistique dans une vision dépouillée de l'homme, avant l'homme moderne, vêtu, propre, bien nourri, est une nécessité pour saisir ces traces d'humain qui nous échappent dans le chaos de ce moment d'histoire, dans l'atrocité d'un quotidien de saleté devenu ordinaire.

C'est l'idée de gens incarcérés dans une cellule 24 heures sur 24 pendant 4 ans et demi et ce qu'ils ont fait pour protester, utilisant leurs excréments, utilisant leur urine, ne se lavant pas, utilisant leur corps comme arme. C'était l'idée qui était pour moi intéressante à traduire visuellement parce qu'elle n'avait jamais été réellement filmée. Tout ce qui avait été filmé tenait en quatre-vingt-dix secondes de rush. Quatre-vingt-dix secondes ! Donc reconstruire cela en film était fascinant pour moi et bien sûr rester politique était énorme. Mais également l'aspect personnel. Comment cela pouvait-il être de vivre nu dans cette cellule pendant quatre ans et demi ? À quel moment s'habitue-t-on aux excréments sur les murs ? À quel moment s'habitue-t-on à avoir des vers sur tout le corps ? La saleté et la puanteur. C'étaient les questions que je voulais soulever, les images que je voulais regarder.¹⁷

Élever l'expérience humaine ; transformer l'atrocité de l'humain en l'élevant au rang du spirituel et de l'art. Après l'épuisement physique du premier acte, l'épuisement du langage du second acte, le troisième acte du récit filmique explore le resurgissement de l'humain dans

l'épuisement du corps, au rythme de son effacement progressif. Bobby Sands a entamé la grève de la faim annoncée à l'acte deux, et son corps s'affaiblit jour après jour jusqu'à céder à la mort au soixante-sixième jour de jeûne. McQueen prend le temps de filmer l'amaigrissement, l'évanescence des muscles, la disparition de la force physique. Par la légèreté du corps nu décharné, il réinjecte la grâce dans l'acte sacrificiel de Bobby Sands, usant des codes esthétiques de la peinture religieuse chrétienne, tels que la maigreur et la barbe pour évoquer les corps suppliciés. Paul Ardenne rappelle cette fonction du nu dans l'histoire de l'art :

Autre légitimité du nu à décliner en lettres de majesté la gloire du corps, en Occident du moins : son essence mythologique, mythique même, le corps nu que l'on y peint valant au moins autant comme compte rendu de la physionomie intime que comme comparution (consciente ou inconsciente) de l'essence divine de Jésus.¹⁸

Nul doute que le corps dans l'art occidental évoque le corps d'essence divine prenant modèle, d'après la genèse, sur le corps du dieu créateur. Si la mise en scène de la mort de Bobby Sands permet de transcender l'expérience humaine, elle transforme aussi l'atrocité en l'élevant au rang du spirituel et de l'art, comme tant de peintres l'ont fait pour la crucifixion du Christ. McQueen invoque lui-même cette filiation en rappelant que l'histoire de l'art est remplie de crucifixions assurément sublimes alors que la crucifixion en soi est une chose absolument abominable¹⁹.

Traces, les marques de l'empreinte corporelle du gréviste de la faim sont recueillies sur le drap de son lit de mort rappelant *La légende dorée* de Jacques de Voragine, « Reconduction du geste de Véronique, qui recueille sur un linge l'empreinte corporelle du Crucifié, ce premier nu majeur, image de gloire entre toutes »²⁰. Cette évocation visuelle du suaire de Turin [Image 8] par le linge mortuaire de Bobby Sands [Image 9] devient hommage et invitation à la vénération ultérieure d'un sauveur.

Isabelle Le Corff



Image 8. Le suaire de Turin²¹



Image 9. *Hunger* (Steve McQueen, 2008)

L'art, toujours art d'un peuple, s'ancre dans le vécu. Histoire de l'art et histoire de l'Irlande s'entremêlent dans ce rapport au religieux, la situation extraordinaire qui consiste à utiliser son corps pour mourir étant l'une des postures de martyrs adoptées à plusieurs reprises dans l'histoire de ce peuple supplicié²². L'historien Jean-Pierre Carasso disait en 1970 à propos des Irlandais : « il est difficile de ne pas voir qu'ils sont catholiques parce que persécutés plus que persécutés parce que catholiques ; c'est dans leur catholicisme que les Irlandais affirment dès le début de leur colonisation leur identité nationale »²³.

L'absence de jugement caractérise indéniablement la mise en scène à la fois sobre et complexe de *Hunger*. Impossible de tomber dans la facilité du pathos, comme en témoigne le personnage de la mère de Bobby Sands d'une rare sobriété. Le « nu » est là comme mémoire, comme expérience du débat. Le film devient alors trace éphémère d'un ayant eu lieu vingt-sept ans après les faits, à un moment de l'histoire où se renoue le dialogue en Irlande du Nord. Il accomplit la « fonction pastorale de l'art » définie par Comolli :

À la chose disparue, à l'intensité de sa disparition, substituer la vibration d'un artifice. Éloigner le coup, rapprocher l'écho. Fonction pastorale de l'art. Au moment où le monde devient spectacle par perte d'évidence, le spectacle et ses vrais- faux-semblants s'ajoutent à ce monde, à cette part du monde pour nous atténuée ou exténuée, éloignée, fuyante, pour lui redonner forme, en tenir lieu, en assurer le provisoire remplacement, et non seulement en retenir quelque chose, en traduire le passage, en transmettre la trace, mais en transformer du même coup la nature et le ressort : ce qui était chaos pouvant acquérir une dimension de lisibilité, l'invisible devenir visible, le mystère intelligible.²⁴

Isabelle Le Corff
Université de Bretagne occidentale
 HCTI-EA 4249

Bibliographie

- ARDENNE Paul, *L'image corps, figure de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du regard, 2001.
- CHALUMEAU Jean-Luc, *Théories de l'art*, Paris, Vuibert, 2002.
- CLARK Kenneth, *Le Nu*, Paris, Éditions Hachette, 1969.
- COMOLLI Jean-Louis, *Voir et Pouvoir, L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2004.
- MALDINEY Henri, *Aux déserts que l'histoire accable, l'art de Tal Coat*, Deyrolle Éditeur, 1996.

Isabelle Le Corff

MALDINEY Henri, *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Éditions Encre marine, 2000.

MCQUEEN Steve, *Hunger*, MK2, DVD, 2009.

RICŒUR Paul, « L'écriture de l'Histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 55, n°4, 2000.

notes

- ¹ *The Letter*, URL: [<http://theletter.co.uk/index/5646/queen+and+country>]. Consulté le 21 février 2014.
- ² Paul Ricœur, « L'écriture de l'Histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 55, n°4, 2000, 732-733.
- ³ Steve McQueen, *Hunger*, MK2, DVD, 2009.
- ⁴ *Ibid.*
- ⁵ Jean-Luc Chalumeau, *Théories de l'art*, Paris, Vuibert, 2002, 61.
- ⁶ Paul Ricœur, *op. cit.*, 733.
- ⁷ Laurence McKeown, Conférence à la Maison Internationale de Rennes, 22 septembre 2011.
- ⁸ Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir, L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Editions Verdier, 2004, 381.
- ⁹ *Ibid.*, 380.
- ¹⁰ Elle commence à 00:43:45 et se termine à 01:00:13. (*Hunger, op.cit.*)
- ¹¹ Jean-Louis Comolli, *op. cit.*, 327.
- ¹² *Ibid.*, 382.
- ¹³ Paul Ardenne, *L'image corps, figure de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du regard, 2001, 25.
- ¹⁴ Kenneth Clark, *Le Nu*, Paris, Editions Hachette, 1969, cité dans *ibid.*, 24.
- ¹⁵ *Ibid.*, 23.
- ¹⁶ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable, l'art de Tal Coat*, Deyrolle Éditeur, 1996, 55.
- ¹⁷ Interview de Steve McQueen, suppléments DVD, *Hunger, op. cit.*
- ¹⁸ Paul Ardenne, *op. cit.*, 23-24.
- ¹⁹ Interview de Steve McQueen, suppléments DVD, *Hunger, op. cit.*
- ²⁰ Paul Ardenne, *op. cit.*, 24.
- ²¹ Voir Maxime Lambert, « Le suaire de Turin date bien du Moyen Âge », *Gentside découverte*, 23 décembre 2010. URL: [http://www.maxisciences.com/saint-suaire/le-suaire-de-turin-date-bien-du-moyen-ge_art11383.html]. Consulté le 21 février 2014 ; « Qui est l'homme du suaire ? », *Le Mystère du suaire de Turin*. URL: [<http://www.1000questions.net/fr/suaire/qui.html>]. Consulté le 21 février 2014.

²² Grèves de la faim en Irlande : 1920, 1979 et 1980.

²³ Cité par Philippe Azoury, suppléments DVD, *Hunger*, *op. cit.*

²⁴ Jean-Louis Comolli, *op. cit.*, 383.

