Sur le film *Hunger*, ou la question des prisonniers politiques en démocratie

Olivier Razac

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1245>

DOI : 10.4000/appareil.1245

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Olivier Razac, « Sur le film *Hunger*, ou la question des prisonniers politiques en démocratie », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 18 avril 2011, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1245> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.1245>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Sur le film *Hunger*, ou la question des prisonniers politiques en démocratie

Olivier Razac

- ¹ En Irlande du nord, un jeune homme est amené en prison. Un gardien l'inscrit comme « *non conforming prisoner* » sur le registre parce qu'il refuse de porter l'uniforme des prisonniers de droit commun. Ce nouveau détenu que l'on devine membre de la résistance armée pénètre donc nu dans une cellule maculée de matière fécale où s'amoncelle dans un coin un tas abject, mélange de nourriture pourrissante et d'excréments. Selon une perspective rapide, on pourrait penser aux mauvais traitements d'un régime autoritaire sur des éléments subversifs. Il serait également tentant de faire certains parallèles cinématographiques, avec les geôles infâmes de *Midnight express*, d'Alan Parker, par exemple. Mais l'on serait loin du compte. Ici, ce sont les détenus eux-mêmes qui ont soigneusement étalé leur merde sur les murs, qui refusent de s'habiller et de se laver. C'est le « *no-wash protest* » dont il ne faut pas réduire trop vite la singularité. Là, réside l'ambiguïté fondamentale qui fait tout le prix de cette tragédie. Le film de Steve McQueen¹ est beau, fort et intelligent, c'est évidemment extrêmement rare, mais il s'agit surtout d'un grand film politique, d'un grand film de philosophie politique.

- 2 Le film relate un épisode important du conflit en Irlande du Nord, la résistance des prisonniers dans la prison de Maze en 1981, avec comme point d'orgue la grève de la faim fatale de Bobby Sands. La revendication principale de ce mouvement est la reconnaissance d'un statut politique permettant d'obtenir un traitement pénitentiaire particulier et, surtout, une reconnaissance politique du combat des indépendantistes. Ce statut avait été accordé en 1972 après une grève de la faim et une trêve bilatérale, puis retiré en 1976. Dès ce moment, des prisonniers de la prison de Maze refusent de porter l'uniforme des détenus de droit commun puis, en 1978, refusent de se laver. Un an plus tard, Margaret Thatcher est élue Premier ministre du Royaume-Uni. Son gouvernement se distinguera par une grande inflexibilité et une tactique de criminalisation des républicains nord-irlandais. Au-delà de cet aspect localisé et historique, le point nodal du film de Steve McQueen est la notion de prisonnier politique en tant qu'elle est amenée à se déployer dans un espace démocratique. C'est dans ce cadre que prennent sens les formes de résistance passive des prisonniers de Maze, c'est aussi pourquoi le film interroge toujours avec force les rapports ambigus entre le pouvoir démocratique libéral et la résistance politique.

1. Les prisonniers politiques en démocratie

- 3 Partons donc de cette question naïve : existe-t-il aujourd'hui des prisonniers politiques dans les pays dits démocratiques et en particulier en France ? La réponse est plus complexe qu'il n'y paraît. En première approche, les démocraties ne reconnaissent pas le statut de prisonniers politiques, du moins en leur sein. Ainsi, le Conseil de l'Europe a déterminé ce statut selon cinq critères dont s'inspire le droit international.
- 1) Détention imposée en violation des libertés fondamentales (pensée, conscience, expression, association).
 - 2) Détention pour des raisons politiques sans rapport avec une infraction.
 - 3) Disproportion pour des raisons politiques entre la durée ou les conditions de détention et la gravité de l'infraction.
 - 4) Discrimination d'une personne par rapport à d'autres pour des raisons politiques.
 - 5) Irrégularité de la procédure de jugement pour des raisons politiques.

- 4 Pour être considéré comme un prisonnier politique, le détenu doit remplir au moins l'un des cinq critères définis officiellement. De ce point de vue, les deux notions semblent être comme l'huile et l'eau, s'il y a un statut de prisonnier politique, c'est qu'il n'y a pas de démocratie et inversement. Le raisonnement est le suivant : il ne peut pas y avoir de prisonniers d'opinion dans une démocratie puisque chacun y est libre d'exprimer cette opinion. Du fait de ce droit d'expression, le recours à la violence ne peut pas être considéré comme possédant une forme de légitimité politique. Dans un régime autoritaire où le pouvoir en place censure le jeu des opinions pour empêcher l'émergence d'un contre-pouvoir, la violence peut être conçue comme le seul moyen d'exprimer une opposition politique. Au contraire, si cette expression est toujours possible – dans l'affrontement des discours qui a pour but le consensus démocratique – alors la violence ne peut pas reposer sur des raisons politiques du même ordre que celles du pouvoir en place. Elle est hors jeu. La violence qui ne provient pas de l'ordre démocratique retombe donc nécessairement sur le droit commun, sa répression par l'emprisonnement n'est pas politique mais simplement pénale. Dans le film, un court extrait d'un discours de Thatcher est limpide sur ce point : « *There is no such thing as political bombing, political murder or political violence. There is only criminal murder, criminal bombing and criminal violence. We will not compromise on this. There will be no political status.* / Le meurtre politique n'existe pas, pas plus que l'attentat politique ou la violence politique. Il n'y a que le meurtre criminel, l'attentat criminel et la violence criminelle. Nous ne ferons aucun compromis. Il n'y aura pas de statut politique². » Peu importe les raisons, la violence est toujours criminelle et seulement criminelle en démocratie. Les membres de l'IRA ne peuvent être que des terroristes, voire des gangsters ou des « hommes violents », sauf à reconnaître la légitimité de leur cause, même si l'on est contre, ce qui remettrait automatiquement en question la légitimité du pouvoir en place, c'est-à-dire la légitimité démocratique. Cette allergie du démocratique pour la violence politique doit nous interroger sur les potentialités autoritaires de ce régime comme dictature ou hégémonie du consensus sur le dissensus ou le conflit. Tout ce qui menace l'ordre politique et social de ce qui prétend être une démocratie ne peut qu'être perçu et traité comme une manifestation criminelle et pathologique, placé sur un autre plan que celui de la contestation politique.

- 5 Cependant, il existe une définition plus large de la notion de prisonnier politique, par exemple celle que propose *Amnesty international*, où ce qui compte est le motif de l'action. Si un acte, criminel pour la loi, possède des raisons politiques aux yeux de celui qui le commet, alors il s'agit d'une violence politique qui ne doit pas être traitée comme une violence criminelle. De ce point de vue, les membres de l'IRA sont bien des prisonniers politiques et la liste serait longue des cas de détention ou de condamnation, aujourd'hui en France, qui pourraient relever de cette définition. Ce point de vue révélerait, du même coup, dans quelle mesure la répression des délits et des crimes est toujours aussi une répression politique. Pêle-mêle, la question se poserait pour les luttes indépendantistes (Corses, Basques, Bretons, terrorisme international etc.) ; les luttes politiques et sociales (syndicalistes, militants, voir par exemple le cas de José Bové et des « faucheurs volontaires », les luttes de sans-papiers, la criminalisation des mouvements sociaux etc.) ; les mouvements insurrectionnels ou anarchistes (le « coup de Tarnac »³, les conditions de détention des anciens membres d'Action directe...) ; les manifestations, les émeutes (il faudrait en particulier évoquer la difficulté permanente éprouvée dans le « débat public » pour reconnaître la dimension politique des émeutes, comme cela a été le cas d'une manière exemplaire en 2005. Il faudrait également songer à la dépolitisation de la révolte que permet la figure du « casseur »).

2. La parole et l'action

- 6 Il se dessine alors comme un champ de bataille permanent, un champ discursif de définition et de qualification des actes. Qu'est-ce qui relève d'une violence politique et qu'est-ce qui n'en relève pas ? Ici encore une scène du film présente ces enjeux avec clarté. Lors d'un des plans séquence les plus longs de l'histoire du cinéma, précisément au milieu du film, Bobby Sands argumente longuement avec un prêtre sur la stratégie à suivre pour faire plier le gouvernement britannique, en particulier sur la question du statut de prisonnier politique. Après une joute verbale amicale bien qu'incisive, la vraie raison de l'entretien est donnée : les prisonniers entament une grève de la faim avec pour objectif de faire céder le gouvernement britannique. Un premier mouvement avait échoué, trop improvisé. Les sept grévistes avaient débuté le jeûne en même temps, le mouvement ne pouvait pas se prolonger. Là, les choses sont pensées pour aller jusqu'au bout. Un homme débutera la grève de la faim tous les quinze jours. Ils sont 75 volontaires prêts à mourir. Cette annonce plonge le prêtre dans un malaise profond : « *For God's sake.* » Il utilise alors tous les moyens rhétoriques appris au séminaire pour faire changer d'avis Bobby Sands. Appel à la responsabilité : Tu as pensé à ce que tu vas faire endurer aux familles de ces garçons ? Appel à l'émotion : « *And your wee boy ? / et ton petit garçon ?* » Appel à la morale : Ne cherches-tu pas simplement à te suicider ? Mais l'essentiel de l'argumentation repose sur la question de la légitimité : De quel droit préférer une action définitive alors que la négociation reste possible ? Pour quelles raisons décider de rompre le dialogue en créant une épreuve de force avec la vie de plusieurs hommes en balance ? D'autant plus que cette épreuve est perdue d'avance devant l'inflexibilité des « *brits* ». Là aussi le prêtre fait flèche de tout bois : Tu es égoïste parce que tu ne penses pas à la situation extérieure, au mouvement républicain. Tu es orgueilleux parce que ton geste ne cherche que la gloire historique du martyr. Et, finalement, tu es fou (« *You think your head's on right ?* ») parce que ton acte ne correspond pas au sens commun, à une rationalité pragmatique triviale. Selon cette

rationalité, ce qu'il faut faire, c'est jouer le jeu de telle manière que l'on en retire le plus de bénéfices possibles, ou du moins que l'on limite les dégâts au maximum. Les vrais combattants de la liberté travaillent d'une manière constructive dans la communauté. « *And that was you, once upon a time. Am i right?[...] That is where we need you, Bobby.* » Alors Bobby Sands raconte un souvenir qui lui sert de métaphore pour expliquer son action, on pourrait l'appeler « la parabole du poulain » tant la dimension christique du personnage est prééminente dans le film. Enfant, Bobby part en bus dans le sud de l'Irlande pour participer à une compétition de course à pied « inter-communautaire ». Les gars de Belfast en profitent pour faire un tour dans la campagne, moitié bravaches, moitié impressionnés. Dans une rivière peu profonde, ils tombent sur un jeune poulain blessé à mort, agonisant dans le courant. Que faire ? D'abord parler, échanger des idées sur la conduite à tenir, pour se mettre d'accord et décider d'agir. Mais rapidement la discussion s'enlise, trop d'émotions, les idées se contrecarrent, chacun veut l'emporter sur les autres, « *it's all bravado* ». Le sort du poulain devient secondaire, l'attention n'est plus portée sur la situation réelle qui demande une solution immédiate mais sur la représentation de chacun dans le groupe. Bobby décide donc de sortir du jeu de la représentation, de la parole qui ne renvoie plus qu'à son propre bavardage, pour trancher le cours du réel selon ce qui s'impose à lui comme nécessaire. Il pose un acte qui ne renvoie ni à la morale, ni à la concertation, qui ne renvoie qu'à lui-même. Il maintient sous l'eau la tête du poulain qui se débat.

- 7 Maintenant, c'est lui qui va se laisser mourir. Mais, pour le prêtre, le saut dans le vide que constitue l'action décisive du sacrifice ne peut pas être considérée comme politique. « Paradoxalement », l'homme d'église veut en rester au jeu relatif du donnant donnant, de la dialectique des arguments qui se répondent, de la continuité du jeu politique et social, de la démocratie consensuelle, de l'action efficace dans la gestion des choses et des vivants, c'est ce que lui appelle la politique et Foucault la biopolitique ou, selon un autre angle, ce que Jacques Rancière nomme la police : « l'ensemble des processus par lesquels s'opèrent l'agrégation et le consentement des collectivités, l'organisation des pouvoirs, la distribution des places et fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution⁴. » Dans ce sens, ce qui est légitime en démocratie, c'est de parler. Parlez autant que vous voudrez, mais n'agissez pas. Et encore, on peut parler tant que cette parole est orientée vers la recherche du consensus. De même, s'il est possible ou souhaitable d'agir, cette action doit se tenir à l'intérieur du jeu discursif, avec comme finalité une réconciliation idéale des opposés. Tout facteur de dissensus, c'est-à-dire de remise en cause réelle de l'ordre – des organisations, des distributions, des légitimations – ne peut être que stupide, criminel ou pathologique. Et pourtant, il y a des situations (le poulain qui se noie) dans lesquelles des décisions doivent être prises sans consensus (parce qu'il s'avère impossible) et des actions décisives, violentes ou dramatiques, doivent être menées. Devant les années de souffrance en prison, devant l'échec du premier mouvement de protestation, devant l'inflexibilité de Thatcher, devant l'humiliation qui est venue répondre à la dernière tentative de négocier (ils acceptent des « vêtements civils », on leur distribue des frusques ridicules), il n'y a plus d'autres choix que de refuser de continuer à jouer le jeu, quel qu'en soit le prix. C'est du moins l'évaluation de la situation que fait Bobby Sands. Évaluation que le prêtre ne peut pas accepter parce qu'il ne fait pas partie de cette situation, il n'est pas en guerre. Cette figure de la politique s'oppose à la police comme une incessante réclamation, une lutte perpétuelle contre les répartitions de pouvoir et de richesses par ceux qui estiment cette répartition injuste. La violence de cette réclamation est d'autant plus

forte que la parole politique et démocratique est désarmée, c'est-à-dire qu'elle ne peut plus changer réellement ces répartitions. D'une certaine manière, l'existence de prisonniers politiques, et donc d'une répression politique, est inacceptable pour une démocratie parce qu'elle en dévoile les carences et les mensonges. Elle réagit alors par le déni, la violence et l'exception, elle sort du bois.

3. Les ambiguïtés du pouvoir démocratique

- 8 Partant de cette réflexion sur le statut de prisonnier politique en démocratie, *Hunger* propose une représentation des jeux entre le pouvoir et la résistance dans les démocraties libérales et biopolitiques. Le film montre parfaitement l'ambiguïté « postmoderne » de ces deux figures de la politique : La biopolitique comme gestion des vivants avec le consensus comme outil et finalité et la politique comme contestation de l'ordre établi avec le dissensus comme arme et l'affrontement comme présent et horizon. De ce point de vue, le film se divise clairement en deux moments où s'entrelacent pouvoir et résistance sur deux modes tout à fait différents.
- 9 Dans le premier mouvement, la résistance stimule une répression brutale. On pourrait dire que la contestation de l'ordre démocratique par des moyens qui sortent de l'usage démocratique produirait une forme de répression non-démocratique. Ce serait le moment « gênant » du film. Tout d'abord, « avant » le film, on pourrait considérer que les bombes et les assassinats ont provoqué la réaction répressive du pouvoir britannique. D'ailleurs, le film ne s'économise pas cette difficulté en montrant l'exécution sommaire d'un gardien de la prison où sont enfermés les militants de l'IRA. Pendant une visite à sa mère dans une maison de retraite, un homme d'une grande décontraction lui explose le cerveau d'un coup de revolver sous le regard vide de la vieille dame maculée de sang. Mais, finalement, tout ce que le film contient de violence, de brutalité, d'humiliation est produit directement (crasse des cellules) ou indirectement (matraquages) par les « victimes » elles-mêmes. Sans cela, la prison serait propre, les couloirs calmes, les détenus présentables et, pourquoi pas, les rapports avec les gardiens courtois. C'est alors le refus par les détenus du jeu démocratique qui force celle-ci à sortir de ses gonds. Mais l'on pourrait aussi bien dire que c'est la non reconnaissance politique du conflit initial, des revendications et des protestations qui suivent ce refus, qui pousse les contestataires à l'action violente.
- 10 Le film prendrait alors une toute autre tonalité. La résistance des corps servirait en fait à montrer la brutalité du pouvoir qui cherche à se voiler derrière des systèmes « d'euphémisation » : la douceur biopolitique et la légitimation du consensus. Il s'agit de montrer le caractère d'apparence de cette douceur et de cette légitimité. D'une part, la privation de liberté pour plusieurs années reste une violence extrême même dans des locaux propres. D'autre part, la légitimation par le consensus est une pure fiction quand ce qui résiste à l'accord est exclu du jeu. C'est le cas quand les règles du jeu sont maîtrisées par un seul des interlocuteurs : « Vous avez le droit de vous exprimer, mais vous n'aurez rien de ce que vous demandez. » Dès lors : « Vous n'avez plus rien à dire et donc rien le droit de faire⁵. » Selon ces règles, lorsque le temps du débat « démocratique » est terminé, toute parole et toute action en désaccord sont illégitimes. C'est le blocage du simple usage de la parole dans le consensus qui ne laisse pas d'autre choix que l'action. Cette action est d'abord une lutte armée pour provoquer une modification du rapport de force. Dans la prison, elle devient une résistance

passive, une absence de collaboration au déroulement de la sanction pour en montrer la véritable nature.

- 11 Si l'on en reste à un schéma binaire, on peut se contenter du jugement suivant : une violence illégitime de subversifs provoque la violence légitime de l'État. Mais ce serait oublier un premier terme qui change la nature du processus. D'abord, le gouvernement britannique refuse de laisser les revendications républicaines s'exprimer sur la scène politique⁶. À l'échelle du film, il refuse de reconnaître le statut de détenus politiques aux membres de l'IRA. Ensuite, il y a un usage de la violence qui vise à reproduire une scène politique pour la contestation, en particulier une publicité internationale. En prison, les détenus refusent de collaborer à leur propre enfermement pour en montrer, et même en produire, l'illégitimité. Enfin, le gouvernement peut utiliser des moyens répressifs comme s'ils n'étaient qu'une contre-violence alors qu'il est en fait à l'origine du conflit. La légitimité de cette violence de l'État repose initialement sur le refus de légitimité de l'autre position. Refus qui revient finalement à exclure ceux qui résistent au consensus de la communauté politique des êtres parlants. Il consiste à les barbariser de telle manière que l'on puisse exercer sur eux une violence d'exception. Une première scène montre un gardien retirer les fiches d'identification placées à la porte de chaque cellule. L'ancien de la cellule dit au nouveau : « *Get ready* ». Lui sait que le nettoyage va commencer. Mais quand on fait tout pour résister à ce que qu'on veut nous obliger à faire, les choses ne se passent pas tranquillement. La toilette se fait à coup de poing, les gardiens frictionnent au balai et le sang se mêle à l'eau du bain. La deuxième fois qu'un gardien retire les fiches, nous avons compris que ce geste symbolique est nécessaire à l'exercice d'une violence d'exception sur des corps anonymes privés de citoyenneté. Pourtant, à ce niveau, il manque encore l'ambiguïté inhérente à notre condition politique. En ce sens, une autre scène peut surprendre. Décidant d'entamer des négociations, les prisonniers acceptent de porter des tenues civiles, mais on leur donne, en ricanant, des vêtements ridicules (chemisettes oranges, vertes, rouge vif, des pantalons à carreaux...). Assis dans sa cellule, Bobby Sands fixe les vêtements, ses pieds battent le sol avec rythme – ni nervosité, ni colère – il évalue la situation jusqu'au moment où un choix décisif s'impose à lui, les battements cessent pour laisser place au hurlement. Tous les prisonniers détruisent alors leurs cellules qui, nettoyées et réparées, avaient repris un aspect « acceptable ». Ambiguïté fondamentale du jeu entre résistance dissensuelle et ordre consensuel : ce sont les prisonniers qui

sont violents, qui se « barbarisent » eux-mêmes, en préférant le hurlement (ou la nudité, la saleté etc.) au dialogue, tout cela parce que des vêtements ne sont pas à leur goût. Il s'agit pourtant encore d'autre chose. Ces « habits de clowns » représentent une humiliation politique. Accepter de les porter, c'est accepter le jeu démocratique consensuel où rien n'est vraiment sérieux, décisif, où parler veut dire participer à une représentation, à un divertissement que l'on quitte comme on est venu, à une vaste blague.

- 12 Ce moment du film signale l'échec de la tactique de résistance passive visant à faire apparaître la violence de l'État. Manifestement, un gouvernement autoritaire de type thatcherien sait matraquer, sans que cela ne perturbe son équilibre politique. L'utilisation du corps comme écran pour projeter la vérité du pouvoir répressif atteint sa limite parce qu'elle permet finalement de légitimer une contre-violence d'exception. La démocratie consensuelle gagne quoiqu'il arrive : soit, vous refusez de participer au jeu (la peine légale, la prison, la négociation inutile) et vous produisez votre propre enfer, c'est de votre faute. Soit, vous acceptez de revenir dans le jeu et vous redevenez une marionnette bariolée. La deuxième tactique, c'est le deuxième mouvement du film, consiste donc à retourner la violence revendicative contre soi par la grève de la faim. La différence est relativement subtile, la première tactique implique déjà un retournement de la violence contre soi-même, mais par le biais de celle de l'État, de l'ordre. Elle vise à transformer les gardiens et les policiers en marionnettes répressives, ce faisant elle leur donne aussi des armes et le droit de s'en servir. La deuxième tactique consiste donc à assumer cette violence de telle manière que l'État soit désarmé. Le fait de créer un cercle de la violence de soi vers soi, empêche le pouvoir de légitimer sa réaction comme une contre-violence, il le renvoie à la source de cette violence qui est le déni de légitimité initial. Le piège de la résistante violente, ou même passive, c'est qu'en légitimant la répression, elle entre avec elle dans un jeu qui fait oublier la vraie source du conflit. Se laisser mourir au nom d'une revendication ou d'une cause doit montrer que c'est bien celui qui refuse l'existence politique de cette cause qui est responsable de la violence et de la mort.

- 13 Cette involution de la violence par la grève de la faim révèle l'autre face du pouvoir moderne en tant que biopolitique. De répressif, il devient protecteur, soignant, obsédé par la survie la plus longue possible. Les gardiens laissent la place aux infirmiers. Ils

nettoient consciencieusement ce qui est devenu une chambre d'hôpital au sein de la prison. Ils appliquent soigneusement un onguent sur les escarres. Lorsque la peau est devenue hypersensible, ils posent une fourrure sur le matelas et placent un arceau qui empêche la souffrance du contact des draps. Même l'infirmier de l'*Ulster Defense Association* (UDA tatoué sur les phalanges) est bien obligé de porter un Bobby Sands devenu squelettique, après l'avoir laissé s'évanouir au sortir du bain. Mais ce pouvoir médical apparaît pourtant aussi comme une violence, bien qu'ambiguë. Une scène montre par un effet spécial la succession des plateaux repas au chevet de l'agonisant. Le petit-déjeuner avec un café fumant, laisse place au déjeuner d'œufs brouillés puis au dîner avec viande et purée. On peut comprendre cette attention comme une forme de brimade, à l'instar des vêtements ridicules, ou considérer que le but est de briser sa détermination. On peut également ressentir la souffrance que doit provoquer cette nourriture lorsqu'on est plongé au plus profond d'une faim dévorante. Mais, il s'agit aussi de tout autre chose. Les plateaux sont bienveillants selon leur logique, faire survivre, à la limite faire craquer celui qui est en train de se détruire pour lui sauver la vie, même contre sa volonté. D'une manière plus neutre, ils sont nécessaires pour garantir la légalité de cette mort, pour en laisser la responsabilité aux grévistes de la faim⁷. Du point de vue opposé, le soin est une violence au sens propre parce qu'il agit contre la volonté de celui qui veut mourir. Il cherche finalement à reproduire la même chose que la contre-violence répressive, c'est-à-dire le déni de la dimension politique d'une résistance, qui s'origine dans le refus consensuel du dissensus. Dans l'épreuve de la grève de la faim, ce n'est pas Bobby Sands qui doit céder au nom de la vie, ou plutôt de la survie, mais le pouvoir au nom d'une forme de justice politique.

- ¹⁴ *Hunger* n'est pas un film sur l'enfermement, il est bien plus qu'un film historique ou biographique. C'est un film sur la résistance et le pouvoir, sur le corps comme révélateur des technologies de pouvoir. La plupart du temps, les protagonistes des films de prison cherchent à s'évader. Ce n'est pas du tout le cas ici. Ce qui importe à la prison de Maze, ce n'est pas d'en sortir, c'est ce que l'on fait à l'intérieur. Et cela est aussi vrai pour les gardiens que pour les prisonniers. Ce microcosme ne représente pas tant un lieu d'exception qu'il n'est une représentation accentuée du fonctionnement normal de la société. L'extérieur est peu filmé et ne donne pas l'impression d'être véritablement autre. La question de la résistance n'est pas celle du rapport entre un dedans et un dehors qu'il faudrait créer. Il n'y a pas d'ailleurs, on ne part que les pieds devant. À la fin, le corps de Bobby Sands recouvert d'un drap blanc roule le long d'un couloir vers la sortie. De l'intérieur, on le voit franchir une porte vers un extérieur qui ne se montre pas, qui n'est rien d'autre que le néant de la mort. Le film est saturé de symboles chrétiens, mais pour ce que l'on a cru en comprendre son fond est une immanence athée.

- 15 À une heure précise de la journée, les prisonniers fabriquent un entonnoir au pied des portes avec ce qui ressemble à une pâte de mie de pain. Ils versent ensuite leur urine qui se répand sur le sol du couloir devant chaque cellule. Et chaque jour, donc, un gardien arrose le sol avec du détergent et nettoie le couloir en repoussant le liquide devant lui, un peu dans les cellules aussi. Le réalisateur n'épargne aucunement au spectateur la trivialité de cette besogne. Pendant 160 longues secondes, on voit un homme en combinaison racler le sol. C'est fastidieux, mais c'est le pouvoir qui est fastidieux, ou plutôt les jeux incessants du désordre et de sa perpétuelle remise en ordre. Le pouvoir est un Sisyphe qui doit sans cesse remettre à sa place ce qui ne cesse de devenir autre chose. Il est maudit, non à l'aide d'un rocher ici, mais par la pisse, élément fuyant, socialement détestable aussi bien que naturellement inévitable, comme la résistance. Il y en aura toujours.
- 16 Dès lors qu'il n'y a rien en dehors de ce jeu infini, quel est le sens de la résistance qui n'est qu'un moment de ce jeu ? C'est le problème de la pensée de l'immanence, elle semble nécessairement conservatrice à ceux qui espèrent une percée vers un dehors révolutionnaire. Ce reproche a pu être fait à la pensée de Foucault, aussi bien qu'à celle de Deleuze d'ailleurs. S'il n'y a pas d'extériorité du pouvoir, pourquoi résister ? Il y a là un malentendu profond. On ne résiste pas pour quelque chose qui ne serait pas encore là, mais à quelque chose qui s'impose ici et maintenant, et ce geste est sans raison. Plus précisément, il ne peut pas s'expliquer avec les raisons de ce à quoi il résiste. En ce sens, le fait de la résistance est absolu. Dit autrement, la résistance n'est pas relative à un là-bas qui serait comparable, en mieux ou en moins bien, à ce qui se passe ici. Si elle est en « relation » avec « quelque chose », c'est avec de l'incommensurable, c'est-à-dire en dernière instance avec rien. C'est l'expérience vécue du néant de la mort comme absolu qui permet de rompre la logique dialectique du relatif. C'est précisément ce que le prêtre ne peut pas comprendre ou accepter, pris dans le système du « jugement de Dieu⁸ », c'est-à-dire de la comparaison infinie des choses relatives les unes aux autres. Le système du jugement organise et hiérarchise sans cesse ce qui advient à l'existence. Bobby Sands et les autres grévistes de la faim provoquent une rupture absolue, bien que temporaire et localisée, de ce système, en choisissant ce que l'on ne peut pas logiquement choisir, ce avec quoi on ne peut pas entrer en relation, ce qui n'est comparable avec rien. Dans ses derniers instants, Bobby se rêve, encore jeune, courant

dans la campagne irlandaise. Il s'arrête, essoufflé, à l'orée d'une forêt épaisse. Derrière lui, la lumière du soleil couchant se devine à travers les arbres, devant lui, le noir. Il se tourne, se retourne, et après une légère hésitation s'élance vers l'obscurité. Il n'y a, au fond, aucune raison à cela. Une nuée d'oiseaux s'envole alors d'un arbre. Ce n'est pas l'âme qui rejoint son ailleurs, mais une existence qui se disperse. L'immanence implique un athéisme radical qui repose sur la pensée du néant comme absolu, et la pensée de l'absolu est le ferment de l'anarchie.

NOTES

1. Steve McQueen est un artiste anglais né en 1969. Connu d'abord pour des courts métrages et des vidéos « expérimentales », il réalise avec *Hunger* son premier long métrage. Sorti en 2008, le film remporte la caméra d'or au festival de Cannes. Il a co-écrit le scénario du film avec Enda Walsh, dramaturge irlandais.
2. La traduction proposée est celle des sous-titres du DVD commercial du film.
3. L'arrestation, le 11 novembre 2008, de plusieurs personnes dans le village de Tarnac, en Corrèze, puis la mise en examen de neuf d'entre elles pour terrorisme et, plus précisément pour celui qui a été considéré comme leur « chef », de « direction d'une association de malfaiteurs et dégradations en relation avec une entreprise terroriste » est un cas limite. Sans évoquer la question de la culpabilité, la nature de l'enquête, le qualificatif pénal de la mise en examen et la durée de détention de vingt ans encourue, sont évidemment disproportionnés, pour des raisons politiques, vis-à-vis du sabotage de caténaires en question.
4. Jacques Rancière, *La méfiance*, Galilée, 1995, p. 51
5. Comme Bobby Sands le dit au prêtre : « *Say get me to negotiate with these lying, renegging, monkeys, when there's never nothing on the table. It's just pure crap. I'm not going to be marching to this governor's office and get caught up in some mindless, pointless dialogue with that pompous bastard.* / Négocier avec des menteurs qui n'ont ni parole, ni proposition claire, ça sert à rien. Je refuse d'aller voir le directeur et de me laisser embarquer dans un dialogue stérile avec ce con.»
6. Le processus historique est, bien sûr, beaucoup plus complexe. Il y a eu des phases de négociation, des trêves, des ruptures de trêves, par les para-militaires loyalistes ou républicains etc. Mais le film met en scène l'inflexibilité du gouvernement Thatcher et le refus de la qualification politique du combat armé des républicains.
7. « *Faced now with the failure of their discredited cause. The men of violence have chosen in recent months to play what may well be their last card. They've turned their violence against themselves through the prison hunger strike, to death. They seek to work on the most basic of human emotions : pity. As a means of creating tension and stoking the fire of bitterness and hatred.* / En réponse à l'échec de leur cause discréditée. Ces hommes violents ont choisi depuis quelques mois de jouer ce qui pourrait être leur dernière carte. Ils ont retourné cette violence contre eux, en entamant une grève totale de la faim. Espérant jouer sur l'émotion humaine la plus élémentaire, la pitié, dans le but de créer des tensions et d'alimenter le feu du ressentiment et de la haine. » (Extrait d'un discours de Margaret Thatcher diffusé dans le film)
8. Sur ce point, voir Gilles Deleuze, « Pour en finir avec le jugement », dans *Critique et clinique*, Paradoxe, éditions de Minuit, 1999.

RÉSUMÉS

Le film *Hunger* de Steve McQueen attire l'attention du spectateur par son esthétique fascinante. Il s'agit pourtant également d'un grand film de philosophie politique. En traitant de la résistance des prisonniers de l'IRA en 1981 et de la grève de la faim fatale de Bobby Sands, il livre une réflexion précieuse sur la question des prisonniers politiques en démocratie. Plus profondément, il met en scène les ambiguïtés des jeux entre le pouvoir et la résistance dans les démocraties consensuelles et biopolitiques.

INDEX

Mots-clés : biopolitique, Bobby Sands, démocratie, grève de la faim, *Hunger*, IRA, pouvoir, prisonniers politiques, résistance, Steve McQueen

AUTEUR

OLIVIER RAZAC

Philosophe, orazac@yahoo.fr