Réel et représentation à l'épreuve de la fiction dans l'oeuvre de Michael Haneke

Ralitza Boneva

▶ **To cite this version:**

Ralitza Boneva. Réel et représentation à l'épreuve de la fiction dans l'oeuvre de Michael Haneke. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012. Français. NNT : 2012BOR30072 . tel-01132314

HAL Id: tel-01132314

https://theses.hal.science/tel-01132314

Submitted on 17 Mar 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.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « CINÉMA »

Réel et représentation à l'épreuve de la fiction dans l'œuvre de Michael Haneke

Présentée et soutenue publiquement le 16 mars 2012 par

Ralitza BONEVA

Sous la direction de Pierre Beylot

Membres du jury

M. Pierre BEYLOT, Professeur, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

Mme Christa BLÜMLINGER, Professeur, Université de Paris 8

M. Bernard LAFARGUE, Maître de conférences, Université Michel de Montaigne Bordeaux3

Mme Maxime SCHEINFEIGEL, Professeur, Université Paul Valéry-Montpellier 3

J'adresse mes remerciements, pour m'avoir donné leur autorisation d'utiliser des images des films de Michael Haneke, à WEGA-Film, à Dr. Veit Heiduschka et à Mme Julia Heiduschka, aux Films du Losange, à Mme Margaret Menegoz et à Mme Michèle Nguyen.
Je n'ai pas eu de réponse de la part de MK2 quant aux images de *Code inconnu*, ni de la part de Halcyon Pictures quant aux images de *Funny Games US*. J'interprète leur silence comme permission, vu que le texte de cette thèse n'a pas de fins commerciales, et je les remercie.
Je remercie, pour leur aide, Dr. Erwan Bézard et toute sa famille, Awen, Brieuc, Malo et Catherine.
Je remercie, pour ses lectures, ses corrections, son aide, mon directeur de recherche M. Pierre Beylot sans qui ce texte n'aurait pas été pareil.

Table des matières

Introduction 10

I. LA CONSTRUCTION DU RÉCIT

Chapitre 1 : L'effet-de-réel 18

1.1. Le « réel » dans le cinéma. 18

1.1.1. L'effet-de-vraisemblable. 19

1.1.2. L'effet-de-réel. 23

1.2. L'effet-de-réel dans les films de Michael Haneke. 27

1.2.1. Le hasard dans les films de Michael Haneke. 31

1.2.2. L'effet-avant-la-cause. 38

1.2.3. L'effet-de-l'apparition. 40

Le vol de la veste dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 44, Les lunettes proposées dans *Le Temps du loup*. - 46, L'appareil photo dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 46, La rencontre entre père et fille dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 47, La crise de la femme dans *Le Septième continent*. - 48, Le plan-séquence des cabines téléphoniques dans *Benny's Video*. - 48, Le suicide du paysan découvert par son fils dans *Le Ruban blanc*. - 49.

Chapitre 2 : L'effet-de-réel dans la construction du scénario et dans la mise en intrigue 51

2.1. Procédé de dédramatisation. 51

2.1.1. Le renoncement à une totalité de l'histoire. 52

La coupure à la fin du film (*Le Ruban blanc*) – 52.

2.1.2. L'absence de liens de causalité entre les fragments. 54

Le concept auctorial (*Code inconnu*) – 54, La construction de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 57, La construction du *Septième continent*. - 62.

2.1.3. Les films à récit linéaire : l'abandonnement de l'intrigue. 65

Benny's Video. - 66, *Le Temps du loup*. - 68, *Caché*. - 69.

2.1.4. *Le Ruban blanc* : la futilité de la réponse dramatique. 73

2.1.5. Monstratif et narratif dans les films de Michael Haneke. 77

2.1.6. L'itératif dans les films de Michael Haneke. 83

Le récit itératif dans *Le Septième continent*. - 84, Le récit itératif dans les films à protagonistes multiples. - 85, Le récit itératif dans *Benny's Video*. - 86, Le récit itératif dans *Le Temps du loup*. - 86, Le récit itératif dans *Caché*. - 86, Le récit itératif du parcours du couloir dans *Caché*. - 87.

2.1.7. Les exceptions : *Funny Games* et *La Pianiste.* 89

2.2. Procédé de fragmentation. 90

2.2.1. La continuité du plan-séquence et le bond de l'ellipse. 90

2.2.2. L'insert noir. 92

2.2.3. Autres marques de fragmentation. 93

La coupe au milieu de l'énoncé. - 93, L'absence diégétique de lumière. - 94, L'absence d'agencement des événements. - 94, La fragmentation dans *Caché*. - 95.

2.2.4. La réalité fragmentaire et le récit fragmenté. 97

Chapitre 3 : L'événement dramatique 99

3.1. La fonctionnalité de l'événement dramatique. 102

3.2. Types d'événements dramatiques à effet-de-réel dans les films de Michael Haneke. 103

3.2.1.Événements en aberration. 104

Les événements en aberration dans *Benny's Video*. - 105, Les événements en aberration dans *Le Septième continent*. - 106, Le trafic du pistolet dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 107, Les jeux en gros plans et en durée réelle. - 108, L'acte vital comme événement. - 109, L'événement de l'attente dans *Le Temps du loup*. - 110.

3.2.2. Événements symptomatiques-révélateurs. 111

L'événement du dîner dans la famille du convoyeur Hans Nohal. - 112, La conversation téléphonique du vieil homme dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 113, Le jeu au ping-pong de l'étudiant Max visionné par son entraîneur. - 114, L'événement du passage du train dans *Le Temps du loup*. - 115, L'altercation entre Georges et Anne dans *Caché*. - 115, La crucifixion de l'oiseau dans *Le Ruban blanc*. - 116.

3.2.3. Événements déconnectés. 117

La crise de nerfs d'Anna dans *Le Septième continent*. - 118, Les accusations à l'Étranger dans *Le Temps du loup*. - 119, Le suicide de Majid dans *Caché*. - 120, Événement en aberration et événement déconnecté : différence. - 121.

3.2.4. Événements de *climax*, quiproquo tragique. 121

Le meurtre de Georges dans *Le Temps du loup*. - 123, Le meurtre dans *Benny's Video*. - 124.

3.3. Le rythme de l'événement. 126

3.3.1. Le rythme particulier dans *Le Septième continent.* 128

3.3.2. Le rythme : « catalyse » et « noyau fonctionnel ». 129

Le rythme dans le plan-séquence qui suit le meurtre de l'enfant dans *Funny Games*. - 131, Le rythme dans l'événement de la recherche de Ben dans *Le Temps du loup*. - 133, Le rythme dans les événements du coucher de la famille Brunner dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 133, Le rythme dans l'événement de la punition des enfants du pasteur dans *Le Ruban blanc*. - 135, Le rythme dans le plan-séquence « La Moto » dans *Code inconnu*. - 136, Le rythme dans l'événement de la poursuite de l'enfant roumain par le policier dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 136, Le rythme dans le premier plan-séquence de *Code inconnu*. - 137, Le rythme dans l'événement de la vente de la voiture dans *Le Septième continent*. - 139, Le rythme dans le plan-séquence « Repassage » dans *Code inconnu*. - 139.

II. LA MISE EN SCÈNE ET SES FIGURES

Chapitre 4 : L'instance actorielle dans les films de Michael Haneke 143

4.1. Le rôle. 144

4.1.1. Les rôles à prénoms récurrents. **144**

4.1.2. La famille, lieu tragique. 145

4.2. L'actant. 150

4.2.1. Syncrétisme des actants. 153

L'histoire du père et ses fils dans *Code inconnu*. - 153, L'archi-actant Sujet-opposant. - 155.

4.2.2. L'axe du savoir. 156

L'actant-destinataire du savoir. - 156, L'actant-destinateur du savoir. - 157.

4.3. Le personnage. 160

4.3.1. Le personnage fragmentaire et tautologique. 162

Les fonctions du « héros » et celles du personnage hanekenien : comparaison. - 162, Le personnage-joueur : l'étudiant Max dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 165, L'« agir » au lieu du « faire » classique. - 168.

4.3.2. La « personnalité » du personnage préexistante à l'œuvre. 171

Le mensonge. – 172, Les personnalités dans *Le Temps du loup*. - 174, L'acte de partage. - 176, L'art. - 176, L'incompréhension : lieu de sens. - 177, Un possible ailleurs. - 178, Le lien avec autrui. - 180.

4.4. L'acteur. 183

4.4.1. Les différentes traditions d'interprétation des comédiens. 184

Les deux versions de *Funny Games* : deux types d'interprétation. - 186.

4.4.2. Le comédien comme « trace de la réalité et élément d'un discours sur la réalité ». 194

L'interprète non-professionnel : les enfants. - 196, L'allure et la gestuelle du comédien. - 198, Isabelle Huppert dans deux instances actorielles différentes. - 200, Le physique comme preuve de l'existence. - 202, L'écart entre réalité et fiction. - 205, Les scènes de présentation. - 206.

4.5. L'instance actorielle. 209

4.5.1. Le déplacement de « scène » dans l'événement. 210

Le plan-séquence « Supermarché » dans *Code inconnu*. - 211.

4.5.2. L'instance actorielle d'Éva (Leni Tanzer) dans *Le Septième continent*. 213

4.5.3. L'instance actorielle de Georges (Daniel Auteuil) dans *Caché*. 217

Chapitre 5 : L'image comme sujet de doute 222

5.1. Le hors-champ. 224

5.1.1. Le hors-champ dans le champ. 224

5.1.2. L'absence manifestée du hors-champ. 227

Le hors-champ et le hors-cadre : « Le piège », « Rush », « Taxi » dans *Code inconnu*. - 227, L'action simultanée dans le hors-champ. - 229, Le hors-champ ignoré dans *Le Septième continent*. - 230, Le hors-champ menaçant dans *Le Ruban blanc*. - 231.

5.1.3. L'insupportable à voir. 232

5.2. Le champ : visible et invisible. 235

5.2.1. Le mutisme de l'image. 240

Le trafic de l'arme dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 240, L'image de la plage australienne dans *Le Septième continent*. - 240, La visite d'Anni chez les Brunner dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 242, Le plan-séquence « La moto » dans *Code inconnu*. - 243, Les photos de Georges dans *Code inconnu*. - 244.

5.2.2. La réflexivité de l'image. 247

La durée : « Le mensonge » dans *Code inconnu*. - 247, L'absence de contre-champ. - 248, Les mots joués dans *Code inconnu*. - 249, Du visible et de l'invisible dans *Benny's Video*. - 252, Du visible et de l'invisible dans *Caché*. - 253.

5.2.3. Le point de vue externe opacifié. 255

Un « être-avec » le personnage : *71 Fragments de la chronologie du hasard* et *Le Septième contient*. - 256, Une « présence » dans le hors-champ : *La Pianiste*, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *Caché*. - 257.

5.3. L'image lacunaire. 260

Le meurtre dans *Benny's Video*. - 261.

5.4. L'image pastiche du réel. 264

Le plan-séquence du jeu de ping-pong dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 266, Le dernier plan-séquence du *Temps du loup*. - 269.

Chapitre 6 : L'effet-de-réel dans la mise en scène 271

6.1. Le Dispositif. 271

6.1.1. La notion de « dispositif ». 271

6.1.2. Dispositif-outil de la mise en scène. 274

6.1.3. Dispositif-outil de la mise en scène dans les films de Michael Haneke. 277

Dispositif-outil du lavage automatique de la voiture et dispositif-outil de la destruction dans *Le Septième contient*. - 277, Dispositif-outil du jeu (*71 Fragments d'une chronologie du hasard, Funny Games*). - 278, Dispositif-outil du jeu contre l'automate dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 280, Dispositif-outil du visionnement (*Benny's Video, 71 Fragments d'une chronologie du hasard, Caché*). - 281, Dispositif-outil de l'ascenseur dans *La Pianiste*. - 283, Dispositif-outil de l'oiseau dans *Le Temps du loup*. - 284, Dispositif-outil du feu dans la paille dans *Le Temps du loup*. - 285, Dispositif-outil de la durée réelle de l'action filmée (*Le Temps du loup*). - 286, Dispositif-outil de la conversation téléphonique (*Benny's Video*). - 287, Dispositif-outil du service à la banque dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 289.

6.2. Des fragments de nature documentaire dans les films de Michael Haneke. 290

6.2.1. Des fragments documentaires. 292

Les émissions d'actualités à la télévision. - 292, Des extraits de films de fiction et de films porno. - 293, Le documentaire sur l'enfant roumain dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 294, Les photos prises dans le métro dans *Code inconnu*. - 296.

6.2.2. Des fragments documentarisés. 296

Le plan de générique de début dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 296, Le dernier plan du *Temps du loup*. - 297, Le voyage en Égypte dans *Benny's Video*. - 297, L'abattage de la truie dans *Benny's Video*. - 298, L'audition d'Anne (Juliette Binoche) dans

Code inconnu. - 298, Les plans de « surveillance » (*Benny's Video, 71 Fragments d'une chronologie du hasard, Caché*). - 299.

6.2.3. Des procédés documentarisants. 300

6.2.4. Lecture documentarisante et lecture fictivisante. 301

6.3. La notion de « réel » chez Michael Haneke. 303

6.3.1. Les rapports entre réel et fictionnel dans l'œuvre. 304

6.3.2. Le réel comme problématique dans les films de Michael Haneke. 308

La fiction conventionnelle dans *Code inconnu*. - 309, Le film du genre dans *Funny Games*. - 310, Le jeu comme thématique (*Funny Games*, *Benny's Video*, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*). - 318, Le rituel dans *Le Temps du loup*. - 320, La ritualisation du quotidien (*71 Fragments d'une chronologie du hasard, Le Septième continent*). - 320, La ritualisation de l'amour dans *La Pianiste*. - 321, La ritualisation du réel dans *Le Ruban blanc*. - 322.

III. QUESTIONS DE RÉCEPTION

Chapitre 7 : Les films de Michael Haneke et le spectateur 325

7.1. Des films en attente d'interactivité. 325

7.1.1. L'interprétation coopérative du texte : « Auteur Modèle » et « Lecteur Modèle ». 326

7.1.2. L'élidé dans la narration : l'élaboration des « scénarios communs » et des « scénarios intertextuels », la recherche du « topic ». 327

7.1.3. Des flous et des contradictions dans l'énonciation : l'examen des modèles virtuels. 330

Le rêve de Georges dans *Caché*. - 330, Le sacrifice de Ben dans *Le Temps du loup*. - 332, L'absence de réponse dans le film...? - 335.

7.1.4. L'interprétation finale de l'œuvre : des énigmes morales posées en réflexion. 335

L'idée de Dieu comme problématique morale : la prière dans les films de Michael Haneke. - 336, La prière dans *Funny Games*. - 336, La prière dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. - 337, La prière dans *Le Temps du loup*. - 338, La prière dans *Le Septième continent*. - 339, L'expérience du spectateur intégrée au film : le « discours intérieur ». - 340.

7.2. Les attitudes critiques de réception. 341

7.2.1. Attitudes critiques axiologiques. 342

La nationalité autrichienne de l'auteur. - 343.

7.2.2. Attitude formaliste et attitude réflexive de réception. 347

La nouveauté du discours. - 348, *Code inconnu* et *Le Temps du loup*. - 352, Michael Haneke : « moraliste » et « moralisateur ». - 355, Le scandale de *Funny Games*. - 357, La commutation de la réception avec *Caché*. - 361, Le succès du *Ruban blanc*. - 365.

Conclusion 371

Bibliographie 376

Introduction

Notre étude se propose de montrer qu'au cours des deux dernières décennies, des années 1989-2009, avec les films de Michael Haneke réalisés pour le cinéma, des innovations décisives apparaissent dans la fiction de nos jours. Des formes nouvelles bouleversent le récit, révélant ce qui, dans la fiction conventionnelle, est devenu stéréotype et mettent en cause la représentation. Des nouveaux rapports entre réel et représentation, entre visible, invisible et insupportable à voir, entre instance énonciative et spectateur entrent en jeu. De nouveaux possibles s'ouvrent sur la voie du développement de la fiction cinématographique et élargissent ses possibilités d'investigation du réel sur l'écran.

« Une sortie de l'impasse post-moderne »[1] des années quatre-vingt, c'est de cette manière-ci que Dominique Païni a qualifié l'un des films du réalisateur, *Benny's Vidéo*. Or nous nous sommes demandé en quoi consiste la particularité, sinon la nouveauté, de l'œuvre de Michael Haneke, quelles sont ses assises, ses manifestations, sa portée. Ainsi, nous étions amené à constater que les notions de base : réel, représentation et fiction, et leurs rapports, sont reconsidérées et réévaluées dans l'œuvre du réalisateur. Le réel est envisagé de manière équivoque : d'un côté, immédiat, accessible à la vue et à la (re)présentation, de l'autre, fragmentaire dont la partie visible dissimule des possibles qui ne sont pas immédiatement représentables ni déchiffrables. Dans cette perspective, le réel déborde l'image, l'événement, le visible, le saisissable, il est en continuel changement, dans le champ et dans les hors-champs. Envisagée comme un acte humain, la représentation apparaît parcellaire et incomplète. Ses défaillances sont accentuées. La transparence et l'ubiquité sont niées. La représentation apparaît comme une image que la caméra est parvenue à fixer à partir d'une réalité multiple et opaque, une image le plus souvent « déplacée » par rapport au sens codé de ce qui s'y est passé. Sa portée est au-delà de l'immédiatement représenté. Réalité et artefact sont distincts, l'écart entre eux est accentué et non pas masqué, le signifiant est dans une collusion directe avec le référent, le signifié est expulsé. Il se produit un effet-de-réel : ce n'est pas la réalité qui est saisie, elle est signifiée à travers de certains de ses traits. L'effet-de-réel met à l'épreuve le code fictionnel. Il agit comme une reconversion au sein du conventionnel, tel un « code sur code »[2], une dissolution de l'effet-de-vraisemblable qui soude la fiction. Les liens transparents

[1]Dominique Païni, « La trace et l'aura », *Le Cinéma, un art moderne*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 1997, pp. 159-168, p. 167.

[2]Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, coll. Tel Quel, 1970, p. 61 : « code sur code, dit le réalisme ».

de cause à effet ne sont pas engagés, la motivation élidée, la totalité close de l'œuvre est annulée. Ce n'est pas que la fiction cesse d'exister, son code est, au cours de l'œuvre, sans cesse réexaminé. Le souci d'une véracité de l'instantané prévaut sur celui de la lisibilité. Il s'y insinue une consigne documentarisante.

L'effet-de-réel a été défini par Roland Barthes dans son article « L'Effet de Réel »[3]. Cette définition, simple et pertinente, constitue le point de départ pour notre étude. Cela prédétermine en partie son approche. Notre étude sera marquée par les recherches sémiotiques et narratologiques, telles les recherches de Roland Barthes et Algirdas Julien Greimas, Gérard Genette, Christian Metz, et plus récemment celles de Roger Odin, Guy Gauthier, André Gardies, Pierre Beylot. Une autre source pour notre étude représente, bien entendu, l'œuvre de Michael Haneke. Elle nous amène à repenser l'effet-de-réel en tant que stratégie intentionnelle entreprise par un auteur. Cette stratégie englobe une série de procédés mis à l'œuvre dans le récit, la mise en scène et la mise en image, dans la construction des protagonistes et dans l'énonciation. L'intérêt que nous portons à l'instance auctoriale passe par l'analyse de certains marquages qui, retrouvés dans le texte, renvoient, à notre sens, à elle. Cet intérêt, loin d'une idée d'ériger la figure de l'auteur en « personnage » déchiffré, n'entre pas en fin de compte en discordance avec une approche sémio-narratologique : des chercheurs sémiologues ont récemment énoncé une pareille visée : « Il faut se demander *si* et *comment* la sémiotique actuelle peut déplacer son attention pour envisager l'analyse des arts de la production, les arts devenant alors synonymes d'habiletés et de savoir-faire. »[4]. D'autre part, par le biais de l'analyse des rapports entre réel et représentation, notre étude s'inscrit dans les recherches cinématographiques imprégnées par la problématique, depuis André Bazin, Gilles Deleuze et jusqu'à François Niney. Et puisque le réel se constitue non seulement de pans de visible mais aussi bien de pans de réalité invisible, ce point de vue nous rapproche aux auteurs qui s'y sont intéressés : Maurice Merleau-Ponty et Georges Didi-Huberman. Bref, au cours de notre étude, nous recourons aussi bien aux acquis de la sémantique structurale qu'aux approches narratologiques et esthétiques. Et enfin, pour confirmer ou élucider nos réflexions, nous recourons à maintes reprises aux considérations émises spontanément par Michael Haneke dans des entretiens publiés dans les médias français.

[3]Roland Barthes, « L'Effet de Réel », *Communications*, n° 1, 1968, pp. 84-89.
[4]Anne Beyaert-Geslin, Maria Giulia Dondero et Jacques Fontanille. *Introduction*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Actes de colloques, 2006, Arts du faire : production et expertise. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3063> (consulté le 25/10/2011).

Le corpus de notre étude se constitue des films de Michael Haneke réalisés pour le cinéma entre 1989 et 2009 : *Le Septième continent* (1989), *Benny's Video* (1992), *71 Fragments d'une chronologie du hasard* (1994), *Funny Games* (1997), *Code inconnu* (2000), *La Pianiste* (2001), *Le Temps du loup* (2003), *Caché* (2005), *Funny Games U.S.* (2008), *Le Ruban blanc* (2009). Même si la stratégie de l'effet-de-réel, telle que nous la considérons, n'est pas littéralement à l'œuvre dans les deux versions de *Funny Games* et dans *La Pianiste*, ces trois films, pareillement aux autres films de l'auteur, sont marqués par sa constante recherche sur la délimitation de réalité et d'artefact, sur les pouvoirs d'expression et la manipulation au cinéma. Les trois films se distinguent des autres quant à la mise en intrigue, la construction du scénario et celle des personnages. Le récit dans ces trois films est classique : la causalité d'une mécanique scénaristique déterministe prévaut sur la présence et sur la contingence des situations, les personnages sont des porteurs des programmes narratifs et l'histoire fonctionne comme une totalité intelligible. Néanmoins, ces trois films s'organisent autour d'une problématique chère à l'auteur : celle du réel et sa déréalisation par les médias, les films de genre et la perversion. Voilà pourquoi ils font partie du corpus de notre étude mais y seront abordés de façon moins récurrente que les autres films de l'auteur.

Cette thèse s'articule sur trois parties : la construction du récit, la mise en scène et ses figures et enfin les questions de réception.

Nous allons commencer par délimiter l'effet-de-réel de l'effet-de-vraisemblable, cerner ces deux territoires qui se complètent et se renient en même temps dans l'œuvre. Ensuite, nous allons esquisser les traits de l'effet-de-réel tel qu'il se manifeste dans l'œuvre de Michael Haneke. S'y joignent ce que Robert Bresson avait appelé l'effet-avant-la-cause et la figure du hasard, dont la représentation et la portée, dans l'œuvre de M. Haneke, sont fort différentes de celles que l'on lui concède dans une fiction classique. Dans certains cas, nous verrons des exemples, l'effet-de-réel engendre un autre effet, dont l'essence esthétique se rapporte à ce que justement fait l'œuvre dans l'œuvre : nous l'appelons « effet-de-l'apparition ». Dans le deuxième et troisième chapitre de notre thèse, nous allons étudier les procédés et les impacts que la stratégie nommée par nous l'effet-de-réel produit au sein de la construction du scénario et de la mise en intrigue, au sein de l'événement dramatique. Nous proposons une typologie d'événements à effet-de-réel, en attirant l'attention sur le fait qu'à ce niveau l'innovation de Michael Haneke est décisive : le récit, souvent itératif, avance imperceptiblement, avec piétinements et retours, il s'égare dans les aléas de l'imprévu, de l'inessentiel, de l'insignifiant,

du fortuit, du « flot de la vie ». Le conventionnel est expulsé des événements. Les procédés esthétiques visent à reproduire des caractéristiques propres à la perception humaine du référent et par là parvenir à une reconstitution virtuelle de celui-ci, une reconstitution dans laquelle une part décisive est réservée à l'expérience de la conscience réceptive. Parmi les procédés esthétiques utilisés, nous distinguons les procédés de dédramatisation et de fragmentation dont l'objectif primordial est d'abolir la constitution d'une totalité parachevée. Les deux procédés visent au contraire l'ouverture de l'œuvre vers la réalité, métadiégétique et extradiégétique. Les séquences filmiques, conçues comme des fragments, ne s'agencent pas dans une progression de causes à effets, les liens de causalité sont brouillés, les unités narratives juxtaposées, le souci du lisible abandonné. Il s'impose une délimitation entre développement du récit et mise en intrigue, cette dernière se retrouvant refoulée du récit du film, hors des images et des événements dramatiques. Les événements apparaissent arbitraires et déconnectés, y compris ceux du début, les *climax* et ceux de la fin. Au lieu de déclencher une histoire, l'événement du début fait irruption dans la problématique dont le film se présente comme une étude. Quant à l'événement final, il intervient telle une coupure, lui-même coupé à son tour, et non pas une résolution finale. L'instance énonciative tient compte de ce que lui échappe et ne veut pas s'imposer de quelque manière que ce soit. Ainsi, elle renonce à parachever l'œuvre et à clôturer les questions dramatiques soulevées : elle renonce à donner des solutions. La monstration se veut prévaloir la narration. À la place de l'intrigue, c'est le concept auctorial qui organise et structure les événements. La structure devient la clef de signification de l'œuvre. Il y a souvent, dans ces films, des événements excessifs qui surviennent brusquement et mettent en question la réalité ordinaire du quotidien qui, jusqu'à leur apparition, semblait être l'objet du récit. Ces événements ne sont pas précédés d'annonces prémonitoires ni ne procèdent de réserves dramatiques qui auraient pu les faire anticiper au cours du récit, ils surviennent de la manière dont les faits surviennent dans le Réel: sans annonces prémonitoires et sans explication univoques. Les points de vue sur les faits mis en étude dans le film sont multipliés. L'instance énonciative ne fait qu'assembler des fragments d'un réel qui se produit même elle absente, elle accentue ses propres défaillances, sa présence limitée dans l'espace et dans le temps.

La deuxième grande partie de notre thèse est consacrée à la mise en scène et à ses figures : de la figure de l'acteur au travail sur le hors-champ et à l'élaboration de dispositifs qui peuvent donner lieu à une lecture documentarisante. Dans le quatrième chapitre, nous recourons donc à la catégorie de l'instance actorielle et ses quatre composantes : rôle, actant,

personnage, comédien, pour rendre compte de différentes couches et leurs échanges qui participent lors de la constitution dynamique du protagoniste hanekenien. Cette dynamique est fondée sur le décalage constant entre actant sémantique et actant syntagmatique, entre rôle et personnage. Les attentes créés par une composante sont contredites ou compliquées par d'autres. Une importance particulière est attribuée à l'axe du « savoir », tandis que les manifestations du « faire » et du « vouloir » apparaissent arbitraires. Les films du réalisateur étant extrêmement anthropocentrés, l'instance actorielle bénéficie d'une plus-value de sens qui provient de tous les autres éléments diégétiques. L'instance actorielle, une construction très complexe, ne peut être ramenée à l'interprétation seule du comédien. Cette instance est fortement marquée, dans l'œuvre du réalisateur, par l'effet-de-réel. Le récit ne dévoile ni le passé ni le devenir des protagonistes, ils apparaissent tels des « inconnues » à l'instance énonciative, bien qu'ils possèdent des « personnalités » épaisses. La gestuelle et le comportement trahissent leur vécu, leurs histoires de vie, sans qu'ils soient des porteurs de programmes narratifs. Ils existent dans un « ici et maintenant » de l'événement, contradictoires, incohérents, paradoxaux, agissant spontanément, souvent contre leur gré, et les réponses des questions de type « Pourquoi ? », « Pour quelle raison ? », « Dans quel but ? » ne sont pas données. Le psychologique dans sa fonction de motivation et d'explication est refoulé du récit. Ce qui constitue et prouve l'existence, c'est le physique. Le physique est le terrain où une vérité se joue, une vérité de l'existence et une vérité de l'interprétation de la part des acteurs. L'œuvre de Michael Haneke présente une expérience particulière : les deux versions de *Funny Games* qui étaient censées être identiques. La différence la plus marquante qui y apparaît résulte de l'interprétation des comédiens. Cela nous offre la possibilité de déployer une analyse comparative et de révéler ce qui dans la prestation du comédien résulte de son savoir-faire et quelle est sa portée.

Le cinquième chapitre de notre étude se poursuit sur la distinction de certains procédés de l'effet-de-réel qui agissent dans la mise en image, lors de la constitution du champ et du hors champ. L'image est sujet de doute. Elle est « jouable » et distincte de la réalité, Réel et représentation sont en décalage constant. La représentation est remise en cause. Le visible est contesté : le visible « bouche [la] vue »[5], il n'est abordé que dans la mesure où il donne accès à un invisible où est le vrai sujet. L'action est souvent déplacée dans le hors-champ, l'image cache plus qu'elle ne (re)présente, elle capte une périphérie de l'action et témoigne d'une réalité en train de se produire, déjouant constamment les attentes narratives. Le plan-séquence

[5]Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, col. Tel, 1964, p. 152.

devient le moyen le mieux approprié pour transmettre sans fioriture cette « réalité » brute. L'image, telle qu'elle est dans les films de Michael Haneke, fait penser à certains prédécesseurs dans l'histoire du cinéma, mais pour la première fois elle apparaît au sein d'une fiction dans cette durée excessive et sans code. S'impose ainsi sa nature « tautologique » et « pasticheuse », ainsi que son autonomie par rapport aux autres images et au récit. Sans code, l'image est dépourvue de signification, mais dans sa durée, exposée au regard, elle devient génératrice de multiples projections et interprétations. Dans sa durée excessive, l'image pastiche devient « expérience ».

Le sixième chapitre de notre thèse est consacré aux manifestations de l'effet-de-réel dans la mise en scène. Dans la mise en scène, nous repérons la présence du dispositif : un élément diégétique qui devient l'encadrement-organisateur de la scène et masque la fonction directrice de l'instance auctoriale. Sous la tutelle du dispositif, les relations des protagonistes se déclenchent, avancent ou piétinent, de la sorte qu'une réalité s'y produise et s'y expose. Le dispositif, tel un outil de la mise en scène, libère et conditionne en même temps l'action et les protagonistes. Il désoriente quant au questionnement : « qui est-ce qui fait agir les protagonistes ? ». S'y ajoutent des fragments quasi documentaires et d'autres qui font semblant de l'être, dominés par des procédés documentarisants. S'insinue dans le fictionnel la consigne documentarisante. Pareillement aux films documentaires, les films de Michael Haneke visent à rendre compte de la réalité et contestent le processus de déréalisation du réel opéré par la fiction conventionnelle. Le rempart fictionnel est aboli, le spectateur est interpelé en tant que personne réelle, la lecture fictivisante est brouillée. Dans ces circonstances, le lecteur-spectateur organise ses défenses : la lecture est déplacée sur l'axe historico-politique. Ainsi sont négligées les lectures référentielle, formaliste et réflexive.

Le dernier chapitre de notre étude donne un aperçu des attitudes de réception à travers les réactions critiques dans la presse française. La réception, telle qu'elle s'esquisse à travers cet aperçu des écrits critiques, est fort différente des attentes d'une interprétation coopérative que les films mêmes postulent. Ainsi, il s'avère nécessaire de reconnaître que les films de Michael Haneke dépassent l'horizon d'attente de leur lecteur-spectateur ; avec le temps et progressivement, d'un film à l'autre, ils contribuent à son élargissement.

Dans sa visée d'atteindre à un Réel complexe, l'effet-de-réel dépasse la représentation du visible pour s'emparer des couches de l'invisible, là où se situent les idées, les sentiments,

les émotions, la mémoire, le spirituel. Fondés sur des énigmes morales, ces films s'adressent à l'expérience intime du spectateur sans la coopération active duquel le film n'aura pas lieu. Ainsi, même si dans l'effet-de-réel l'on ne saisit qu'une image du référent, « la partie visible de l'iceberg »[6], selon les mots du réalisateur, s'ajoute, au cours de la réception, d'autres et de nouveaux « champs d'expérience »[7] aux hors-champs qu'ouvrent les films.

[6]Serge Toubiana, Entretien avec Michael Haneke, bonus DVD, Paris, éd. Les Films de Losange, WEGA FILM, 2005.

[7]Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.,* p. 149 : « ...je suis un champ d'expérience ».

I. Première partie

LA CONSTRUCTION DU RÉCIT

Chapitre 1 : L'effet-de-réel

1.1. Le « réel » dans le cinéma.

Deux méthodes apparaissent avec la naissance du cinéma, la méthode Lumière : « la vie sur le vif » et la méthode Méliès : « plus vraie que nature ». Ces deux méthodes ne perdurent pas nettement séparée l'une de l'autre au cours de l'histoire du cinéma, elles dépassent leurs territoires, s'influencent, s'empruntent des procédés, allant jusqu'à coexister parfois au sein d'une même œuvre, parfois au sein d'une même image. Réel et œuvre restent cependant en relation de cause à effet, car « la réalité nous préexiste, nous détermine et nous résiste »[8]. « Tautologique »[9], l'image cinématographique est une preuve de l'existant « tel quel » : « une pipe y est toujours une pipe, intraitablement ». Codée, représentante, l'image cinématographique tend à s'articuler, à s'intégrer dans un système. La caméra ne saisit que du réel, et pourtant… Sous le couvert de l'« impression de réalité »[10], l'artifice au cinéma devient apte à en évacuer toute « réalité ». « Les imagent ne mentent pas. », s'exclama un historien[11], « Mais on nous ment sur les images. » Pour résoudre ce dilemme vient l'objectif formulé par André Bazin : « contraindre la réalité à livrer son sens à partir de ses seules apparences »[12]. D'autre part, même dans les intentions les plus honnêtes, le cinéma bute sur un réel qui toujours s'échappe, s'enlise avec le moment qui passe et vers le hors champ. Dès qu'une caméra est là, l'événement ne se produit plus pour lui-même. La caméra a une influence sur les situations, les personnages (de fiction ou de documentaire) ont bien conscience de sa présence. Il y a, en plus, une relation entre celui qui filme et ceux qui sont filmés (en dehors de la direction légitime), cette relation transparaît, plus ou moins perceptible, dans le film même, elle se transmet, consciemment ou non, au spectateur. Le réel que la caméra « fixe » connaît déjà cette part de faux qui se produit en lui lors de la prise de vue. Comment atteindre le réel ? Comment rendre compte de lui ? Ce n'est pas sa reproduction « exacte » qui le fait exister sur l'écran. Des films comme *Empire* (1964), plan fixe de l'édifice d'Empire State

---

[8]François Niney, *L'Épreuve du Réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire* (2000), Bruxelles, Éd. De Bœck Université, 2002, p. 9 et p. 14.

[9]Roland Barthes, expression utilisée dans plusieurs ouvrages, par exemple, *La Chambre claire*, *Note sur la photographie*, Éd. de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 17.

[10]Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I (1968), Paris, Klincksieck, 2003, p. 19 : « au cinéma, l'impression de réalité, c'est aussi la réalité de l'impression, la présence réelle du mouvement », et aussi , p. 24 : « Le « secret » du cinéma, c'est *aussi* cela : injecter dans l'irréalité de l'image la réalité du mouvement, et réaliser ainsi l'imaginaire jusqu'à un point jamais encore atteint. », souligné par l'auteur.

[11]Laurent Gervereau, *Histoire du visuel au XX° siècle* (2000), Paris, Seuil, 2003, p. 166.

[12]André Bazin, « *Europe 51* » (1953), in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1945-1958) Paris, Cerf, 1990, pp. 359-361, p. 360.

Building du crépuscule à l'aube, ou bien *Sleep* (1963), film sur un homme qui dort pendant environ cinq heures, réalisés par Andy Warhol, poussent François Niney à remarquer :

> « L'audace de ces films, c'est de montrer les limites physiques [...] du cinéma comme reproduction, et de faire sentir par défaut les nécessités stylistiques de ses inventions narratives. »[13]

Une stratégie précise serait donc nécessaire pour que le réel se profile sur ou entre les images et dans le film. Ce n'est évidemment pas le réel lui-même qui sera transposer sur l'écran, c'est une idée sur ce que c'est le Réel, ou mieux encore : une idée du Réel tel qu'il parvient à l'homme à travers sa perception et son vécu. Nous allons appeler *effet-de-réel* cette stratégie esthétique dont l'objectif est de rendre compte sur l'écran, à travers les moyens d'expression cinématographiques, du Réel tel que nous le percevons et vivons dans la réalité. Ainsi, l'effet-de-réel aura ses procédés spécifiques quant à toute composante filmique et nous verrons ces manifestations en plus de détails aux chapitres leur correspondant. Pour l'instant, il nous faut esquisser ses traits génériques et pour commencer, nous allons le délimiter de l'effet-de-vraisemblable.

1.1.1. L'effet-de-vraisemblable.

Nous adoptons le terme *effet-de-vraisemblable* par souci de symétrie qui soulignerait l'opposition avec le terme qui nous intéresse, celui de l'effet-de-réel ; sinon notre compréhension ne distingue pas de celles des autres auteurs qui, chacun pour sa part, parle de Vraisemblable, de régime de vraisemblance, etc. Dès l'Antiquité et jusqu'aux critiques de la presse de nos jours, le vraisemblable est préalablement jugé à l'aune de ses liens avec notre réalité extra-fictionnelle, selon des modalités diverses qui incluent des considérations philosophiques, logiques, socioculturelles ou esthétiques. Les films de simulacre (fantastique ou fantasmagorique) montrent cependant que le référent peut se construire au fil de l'œuvre. La réception de toute fiction consiste à une « feintise partagée »[14] : « le spectateur accepte de jouer le jeu de la fiction, il sait bien qu'elle n'est qu'une représentation mais il feint de croire à la réalité de ce faux-semblant, le temps que dure le film ou la série »[15]. Il entre en jeu le mécanisme de suspension de l'incrédulité du spectateur, produit par le régime de vraisemblance que la fiction enchâsse. « ...le Vraisemblable, dit Christian Metz, (le mot le dit

[13]François Niney, 2002, *op. cit.*, p. 15.

[14]Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999, pp. 133-157 ; cf. P. Beylot, 2005, p. 125.

[15]Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 12.

assez) est quelque chose qui n'est pas le vrai mais qui n'en dissemble point trop... »[16]. Le Vraisemblable, ajouterons-nous, est un accord que l'œuvre vise et obtient, une convention pour son fonctionnement. Christian Metz attire l'attention sur l'évolution qu'a subie la notion de vraisemblable :

> « La tradition post-aristotélicienne – voir par exemple les notions de "Vraisemblance", "bienséance" et "convenance" chez les Classiques français du XVII° siècle – a repris cette idée en l'enrichissant d'une deuxième sorte de Vraisemblable, point tellement différente de la première et point totalement absente, il s'en faut, de la pensée du philosophe grec [Aristote] : est vraisemblable ce qui est conforme aux lois d'un *genre* établi. Dans un cas comme dans l'autre (=opinion commune, règles de genre), c'est par rapport à des *discours*, et à des discours *déjà prononcés*, que se définit le Vraisemblable, qui apparaît ainsi comme un *effet de corpus* […]. Ainsi, le Vraisemblable est dès l'abord réduction du possible, il représente une restriction *culturelle* et *arbitraire* parmi les possibles réels, il est d'emblée censure […] »[17]

Il est bien connu que le vraisemblable de la comédie n'est pas celui de la tragédie ni celui du western : à chaque genre et à chaque époque leur propre vraisemblance. Ce qui donne droit à Christian Metz de conclure : « il n'y a pas de Vraisemblable, il n'y a que des conventions vraisemblabilisées »[18]. Pierre Beylot précise que, soumis à divers modulations, le régime de vraisemblance « détermine à la fois le type d'événements susceptibles de se produire et le degré de réalisme de l'espace dans lequel ils surviennent. »[19]. Le vraisemblable réside donc dans le dispositif énonciatif et les procédés stylistiques, il relève d'une logique (soit-elle même fantasmagorique), il vise la cohérence, la transparence et la lisibilité de l'œuvre. L'effet-de-vraisemblable crée « un espace symbolique »[20], moins une illusion du réel, c'est un substitut du réel, très souvent une « réalité » vidée de toute réalité. Chaque fois que je regarde un film de type *Harry Potter* (1997-2007) avec des enfants, à mon étonnement de voir par exemple le héros tomber dans un cratère du volcan crachant du feu et des laves sans y

[16]Christian Metz, « Le dire et le dit au cinéma : vers un déclin d'un Vraisemblable ? », in *Essais sur la signification au cinéma*, *op. cit.*, pp. 229-244, p. 242.

[17]*Ibid.*, p. 232, souligné par l'auteur. Cf. Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 71-99 où l'auteur analyse les deux grands procès de vraisemblance en littérature du XVII° siècle français : la querelle du *Cid* (1637) et l'affaire de *la Princesse de Clèves* (1678).

[18]*Ibid.*, p. 241.

[19]Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, p. 134.

[20]*Ibid.*, p. 139.

périr, les enfants me répondent : « c'est normal *parce que*... » il y a eu une annonce au début ou il y aura une plus tard dans le film sur cette épreuve (une parmi beaucoup d'autres) du héros dans laquelle il ne périt pas. D'une certaine façon, le film a dit quelque chose et il le confirme, il ne se contredit pas, il construit sa « logique » qui, même complètement illogique, est partagée par son spectateur. Se construit ainsi un effet-de-vraisemblable qui n'a rien de commun avec le réel et ses lois physiques qui existent en dehors du film.

Gérard Genette définit le vraisemblable :

> « […] ce qui subsiste, et qui définit le vraisemblable, c'est le principe formel de respect de la norme, c'est-à-dire l'existence d'un rapport d'implication entre la conduite particulière attribuée à tel personnage, et telle maxime générale implicite et reçue. Ce rapport d'implication fonctionne aussi comme un principe d'*explication* : le général détermine et donc explique le particulier, comprendre la conduite d'un personnage (par exemple), c'est pouvoir la référer à une maxime admise, et cette référence est reçue comme une remontée de l'effet à la cause [...] inversement, une conduite est incompréhensible, ou *extravagante*, lorsque aucune maxime reçue n'en peut rendre compte. »[21]

Le vraisemblable se justifie par le nécessaire, celui-ci apparaissant comme « un ensemble d'enchaînements logiques agencés par l'auteur »[22]. Francis Vanoye précise encore :

> « Le lecteur-spectateur acceptera un événement dans l'ordre du vraisemblable à partir du moment où il s'inscrit dans la chaîne des causes et des effets, où la mise en place des préparations, des motivations et des justifications est suffisante. »[23]

Bref, l'effet-de-vraisemblable découle de l'adéquation entre un genre et un style, il respecte les attentes narratives, même plus, c'est lui qui les crée, les oriente et les module dans le déroulement de la fiction, la précipitant vers sa résolution finale. Il se fonde sur l'enchaînement, soit-il prétendu, des cause à effets, la motivation des actions et des faits servant de l'alibi d'une détermination finaliste : « le *parce que* chargé de faire oublier le *pour*

[21]Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, *op. cit.*, pp. 71-99, p. 74-75.
[22]Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios* (1991), Paris, Armand Colin, 2008, p. 21.
[23]*Ibid.*, p. 21.

quoi ? »[24], comme le dit Gérard Genette. Le *parce que* dissimule la fonction de l'unité narrative sous le prétexte de la motiver. En effet, toute motivation est possible, et toute motivation est limitative. Ainsi, les rapports entre fonction et motivation déterminent la valeur d'une unité narrative.

> « Si la fonction est (grossièrement parlant) ce à quoi elle *sert*, sa motivation est ce qu'il lui *faut* pour dissimuler sa fonction. Autrement dit, la fonction est un profit, la motivation est un coût. Le rendement d'une unité narrative, ou, si l'on préfère, sa *valeur*, sera donc la différence fournie par la soustraction : fonction moins motivation. V = F – M, c'est ce que nous pourrions appeler le théorème de Valincour[25]. »[26]

La motivation, implicite dans le récit vraisemblable, ignorée dans le récit arbitraire et par les Formalistes, sera donc, dans ces deux cas, ramenée à zéro. Le théorème de Valincour, formulée par G. Genette devient : V = F : la valeur de l'unité narrative se définit uniquement par sa fonction. Ainsi, Gérard Genette distingue trois types de récits :

> *« a)* le récit *vraisemblable*, ou à motivation implicite, exemple : « La marquise demanda sa voiture et alla se promener ».
> *b)* le récit *motivé*, exemple : « La marquise demanda sa voiture et se mit au lit, car elle était fort capricieuse » (motivation du premier degré ou motivation restreinte), ou encore : « ...car, comme toutes les marquises, elle était fort capricieuse » (motivation du second degré, ou motivation généralisante).
> *c)* le récit *arbitraire*, exemple : « La marquise demanda sa voiture et se mit au lit »[27]

Il n'y aura pas de différence, selon G. Genette, quant à l'économie du récit, entre le récit vraisemblable et le récit arbitraire, mais seulement entre un récit motivé et un récit non-motivé. De notre point de vue, il ne faut pas négliger la présence de motivation, soit-elle implicite, dans le récit vraisemblable. Ainsi, seul le récit du type (c), le récit arbitraire, fonctionnera, pour nous, sur le modèle simple du théorème de Valincour : V = F, c'est-à-dire

[24]Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *op. cit.*, p. 97, c'est l'auteur qui souligne.

[25]Au nom de Jean-Baptiste Henri de Valincour, l'auteur de *Lettres à Madame la Marquise sur la Princesse de Clèves* (1678), critique du roman de Madame de La Fayette, Paris, Flammarion, 2001.

[26]Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *op. cit.,* p. 97-98, c'est l'auteur qui souligne.

[27]*Ibid.*, p. 98-99, c'est l'auteur qui souligne.

sur une économie du récit qui laisse des brèches ouvertes à des multiples interprétations. D'autre part, l'évidence du récit du type (a), le récit vraisemblable, suscite soit l'envie de l'éclipser car trop évident, soit l'envie de l'afficher dans son évidence, d'insister d'une certaine façon sur son évidence.

1.1.2. L'effet-de-réel.

L'effet-de-réel apparaît avec « le détail inutile » et « superflu », avec ce qui s'intègre mal au système ou ce qui a l'air de « remplissage », ce qui n'est plus signe mais qui tend à imposer le référent : « une pure rencontre d'un objet et de son expression »[28]. L'effet-de-réel apparaît avec des détails (ils vont devenir des unités narratives) dont la présence dans le texte est difficilement justifiable par leur fonction, et qui, selon la formule de Roland Barthes, « ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* »[29].

> « Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une *forme du signifié*, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même […]. C'est là ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre du signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert[30], la petite porte de Michelet[31] ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* : c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. »[32]

L'effet-de-réel, c'est plutôt une tautologie qu'une représentation, plutôt monstration que narration, « les contraintes esthétique se pénètrent ici – du moins à titre d'alibi – de contraintes

[28]Roland Barthes, « L'Effet de Réel », *op. cit.*, p. 89.
[29]*Ibid.*, p. 88.
[30]Gustave Flaubert, *Un Cœur Simple, Trois Contes*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, p. 4.
[31]Jules Michelet, *Histoire de France*, *La Révolution*, tome V, Lausanne, éditions Rencontre, 1967, p. 292.
[32]Roland Barthes, « L'Effet de Réel », *op. cit,* p. 88.

référentielles »[33]. Le sens dans l'effet-de-réel n'est pas immédiatement donné, des contenus contradictoires s'entremêlent et troublent la transparence, préciser exige un effort particulier, mais en fin de compte le sens n'en est pas absent, il faut le retrouver. Comme le remarque Barthes, dès l'Antiquité, le « réel » est du côté de l'Histoire et s'oppose au vraisemblable[34]. Le « réel » est inintelligible, étrange, il résiste à un sens préconçu, il est un quelque chose in-signifiant ou en excès, il déborde le système, il tend à émanciper les parties constitutives les unes des autres, il vise à abolir la cohérence. Dans l'entreprise réaliste, cette « désintégration du signe [...] se fait au nom d'une plénitude référentielle », dit Roland Barthes[35] alors que, « aujourd'hui », dans l'art moderne, vider le signe, c'est « reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la « représentation ».

Au cinéma, le renoncement à un vouloir signifier est clairement avoué par maints cinéastes. Andreï Tarkovski a à plusieurs reprises exprimé sa profonde estime pour les films de Robert Bresson : « Bresson essaie dans ses films de ne pas être symbolique, il essaie de créer une forme aussi inépuisable que la nature, la vie même. »[36]. Michelangelo Antonioni déclare que « La première tâche du metteur en scène sera de garder un contact constant et profond avec la réalité, et comme dans le documentaire, la caméra ne doit jouer qu'avec la vie »[37]. Renoncer à un vouloir signifier dans le cinéma devient un vouloir créer à la manière de la vie même ou vouloir enregistrer les choses telles qu'*elles sont là*. Comme le formule Gérard Genette :

> « […] le narrateur, abdiquant sa fonction de choix et de direction du récit, se laisse gouverner par la "réalité", par la présence de ce qui est là et qui exige d'être "montré"[38] […] »

Les unités narratives à effet-de-réel, inutiles et contingentes, deviennent des connotateurs de mimésis, et lorsque l' « imitation » est menée très loin par l'accumulation de traits ou dans une durée excessive de l'image au cinéma, elle atteint « cette littéralité hyperbolique qui est celle du pastiche »[39]. L'effet-de-réel sera donc un pastiche du réel.

---

[33]*Ibid.*, p. 87.
[34]*Ibid.*, p. 88.
[35]*Ibid.*, p. 89.
[36]Andreï Tarkovski, in *Robert Bresson – Éloge,* Edizioni Gabriele Mazzotta, 1997 (Paris, Cinémathèque française), p. 36.
[37]Michelangelo Antonioni, *Ce bowling sur Le Tibre*, Paris, Éd. Jean-Claude Lattès, 1985, p. 19.
[38]Gérard Genette, « Discours du récit, Mode », in *Figures III*, Paris, Seuil, pp. 183-224, p. 186.
[39]*Ibid.*, p. 202.

Dans sa quête du Réel, le cinéma tend vers une phénoménologie, évitant de subordonner la réalité (re)présentée à un point de vue a priori. Car le Réel, tel qu'il apparaît avec l'imprévu, le fortuit, les « temps faibles de la vie courante »[40], ses ambiguïtés, ce Réel n'est pas dépourvu du sens, selon les auteurs déjà mentionnés, c'est que son sens n'est pas immédiatement donné. Si l'effet-de-vraisemblable, qui domine une fiction conventionnelle, se sert d'un temps artificiel de la continuité logique et narrative, dans laquelle l'action et l'intrigue priment les événements, de manière à ce que leur enchaînement soit transparent, transmis par « un montage que l'on pourrait dire invisible en ce qu'il ne force jamais la logique du concert »[41], l'effet-de-réel subvertit cette transparence du dedans. La transparence n'est pas propre au Réel. Ou bien, si l'on préfère, la transparence n'est pas propre à notre expérience limitée, à notre perception, vécu et savoir, du Réel.

En paraphrasant Roland Barthes[42], nous dirons : mais ce qu'il y a sur l'image, ce n'est pas le réel, le référent, c'est la Référence. Nous appelons *effet-de-réel* cette stratégie esthétique dont la teneur n'est dans la reproduction ni dans la représentation du réel, impossible objectif, mais dans l'ouverture vers la constitution virtuelle d'un Réel, caché par les images, à rechercher par le regard, à éprouver par la conscience, à reconstituer par l'expérience. Un signifiant en quête du signifié, exposé au regard, tel apparaît l'effet, si l'on peut dire, de l'effet-de-réel. La carence du signifié de dénotation, visée dans le tautologique, dans l'insignifiant, dans lacunaire, dans l'arbitraire, dans la durée prolongée, a pour objectif de remettre en cause le visible de la représentation, la dénotation même, pour signifier mais aussi pour évoquer un Réel qui déborde et existe surtout en dehors d'elle, dans des strates de l'invisible. Le signifié de dénotation n'est pas donné, il est visé à surgir dans une expérience qui se produit au cours de la réception dans la conscience réceptrice. La catégorie même du Réel devient impensable sans le sujet de la perception. L'abolition du signifié n'abolit pas le signifiant, et la carence du signifié de dénotation stimule, paradoxalement ou non, le passage au niveau connotatif. Les procédés esthétiques utilisés dans l'effet-de-réel ont ainsi pour objectif de doubler des caractéristiques propres à la perception humaine, d'emblée entendue limitée, telles que : la fragmentation, l'extériorité, la séparation d'avec les choses et la distance, l'inconséquence et l'incomplétude, le point de vue limitée par l'espace et par le temps, l'isolement et l'absence

[40]Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 24.

[41]Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. I, Paris, Éd. Universitaires, 1963-1965, p. 358.

[42]Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit*., p. 129 : « mais ce qu'il y a derrière le papier, ce n'est pas le réel, le référent, c'est la Référence, la « subtile immensité des écritures ».

d'interaction. Ce n'est donc pas le référent qui est saisi dans l'effet-de-réel, c'est la perception d'une zone périphérique du référent qui est communiquée.

Il s'avère nécessaire de distinguer le terme de *Réel* de celui de *réalité* ou de *réel* (avec minuscule) auxquels nous recourons assez souvent. Par *réalité* ou *réel* (avec minuscule) nous entendons la réalité immédiate pour les personnages dans la diégèse ou pour nous dans le monde extra-diégétique, une réalité plus ou moins stable car éprouvée (et limitée) par la perception à travers de nos cinq sens. C'est « le lieu où notre corps se heurte aux objets », comme l'évoque Jean-Pierre Esquenazi[43]. Ou, « Le réel, c'est ce qui reste quand on a tout oublié des possibles... »[44], comme le formule François Niney. Tandis que le terme de *Réel* nous permet d'élargir le terrain et d'y inclure des strates qui n'appartiennent pas à la perception immédiate, des strates de l'invisible notamment, de la sphère des idées, des pensées, du psychologique ou du métaphysique, dont l'existence ne peut être approuvée ni refusée, mais est possible. Autrement dit, le Réel inclut des formes de réalités et d'irréalités diverses, même contradictoires, même virtuelles ; le Réel est illimité. Umberto Eco[45] affirme :

> « Même d'un point de vue formel, il est difficile de produire une description exhaustive d'un état de choses maximal et complet […]. Mais d'un point de vue sémiotique, tout particulièrement, l'opération semble désespérée : l'Univers Sémantique Global ne peut jamais être décrit de façon exhaustive parce qu'il constitue un système d'interrelations en continuelle évolution et fondamentalement autocontradictoire […] Étant donné que le Système Sémantique Global est une pure hypothèse régulatrice, nous ne sommes pas en mesure de décrire le monde "réel" comme maximal et complet. »

Le *réel* apparaît « une construction culturelle »[46] et donc une construction limitée, alors que le terme de *Réel* nous permet de suggérer, au moins, la compréhension quant à l'infinitude du « monde ». Le Réel peut ainsi inclure des réalités s'excluant l'une l'autre, telles les réalités divergentes de deux personnages par exemple dans un film. Le Réel comprendra tous les innombrables possibles, envisagés dans un perpétuel changement.

---

[43]Jean-Pierre Esquenazi, « Éléments pour une sémiotique pragmatique : la situation, comme lieu du sens », in *Après Deleuze, philosophie et esthétique du cinéma*, Paris, Place Public Éd. et Éd. Dis Voir, (dir. Jacques Serrano), 1996, pp. 85-114, p. 90.

[44]François Niney, 2002, *op. cit.*, p. 106.

[45]Umberto Eco, *Lector in fabula – Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, pp. 168-169.

[46]*Ibid.*, p. 170.

Pour conclure, pour nous, l'effet-de-vraisemblable est la toile nécessaire pour que l'effet-de-réel s'installe, bien que l'effet-de-réel subvertisse du dedans l'effet-de-vraisemblable. L'effet-de-réel renonce aux conventions narratives ainsi qu'à la prétention d'exhaustivité de la représentation. Ainsi, le vraisemblable, trop évident, sera soit expulsé de l'image et du récit, soit au contraire, abordé de manière à ce qu'il retrouve sa particularité.

1.2. L'effet-de-réel dans les films de Michael Haneke.

Lorsque Barthes définissait l'Effet de Réel, il l'apercevait surtout dans le « détail concret » et « inutile », car le réalisme dans la littérature réaliste apparaît « seulement parcellaire, erratique, confiné aux « détails »[47]. Dans le cas de l'œuvre de Michael Haneke, nous pouvons désormais apercevoir des unités narratives entières qui se constituent sur le principe de « l'inutile ». Nous sommes en présence d'un récit arbitraire, selon la typologie de récit déjà mentionnée, établie par Gérard Genette. Dès l'abord, la construction du scénario vise à abolir la totalité close du film, les parties constitutives apparaissent indépendantes l'une par rapport à l'autre, la logique du lisible ne règne plus au-dessus de l'œuvre, les fragments se succèdent sans s'enchaîner dans une intrigue. Les liens de causalité, fortement brouillés, restent non élucidés lorsqu'ils ne sont pas carrément ignorés. L'action dans l'événement, diluée sur de menus actes et gestes, piétine, revient, se répète, se dégrade. Telle, par exemple, la séquence de la conversation téléphonique du vieil homme avec sa fille, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, dans laquelle se dessinent tous les méandres de l'agonie de leur relation : rythmée par les menaces de raccrocher, cette conversation continue longtemps sans que la relation des personnages évolue du tout. Cette séquence ne raconte rien à proprement parler, elle transmet « littéralement », en plan-séquence, une conversation téléphonique de 7 minutes environ, avec ses pauses, ses petites joies, ses agacements, son « parler pour rien dire ». Même si une information fonctionnelle s'y échappe, elle est « noyée » dans le flot de paroles, elle n'est pas « délimitée ». C'est la stratégie de l'énonciation de faire en sorte qu'on ne distingue pas le notable de l'anodin, qu'on note le notable avec retard et après examen. L'intentionnalité narrative est adroitement dissimulée. Et comme ce sera pareil pour les autres séquences, se succédant sans raison apparente, la raison de leur « assemblage » se précisera plus tard, elle-même formelle, s'anéantissant par elle-même, car elle c'est le hasard, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. Ou bien elle, c'est un code inconnu comme nous l'indique le titre de *Code inconnu*. Dans d'autres films, *Le Septième continent*, *Benny's Video*, *Le Temps du loup*, *Caché* ou *Le Ruban blanc*, le nœud dramatique n'est pas utilisé afin qu'une

[47]Roland Barthes, « L'Effet de Réel », *op. cit.*, p. 88.

histoire à intrigue lisible soit déployée, au contraire, l'intrigue est abandonnée ; les films se posent comme objectif de rendre compte d'une réalité, « telle quelle », une réalité au sein de laquelle un problème d'ordre moral s'est produit. Sans disparaître complètement, le hasard comme motif d'organisation narratif cède la place à des raisons plus consistantes, tel un suicide, un meurtre, une catastrophe non élucidée de fin du monde, une menace-surveillance quotidienne, ou une série d'actes violents. La narration ne deviendra pas pour autant plus transparente, contenant perturbation initiale, rebondissements des péripéties et résolution finale. Ainsi, *Le* S*eptième continent* est un film qui pose comme problème le quotidien étouffant de la vie d'une famille qui va se suicider, et non pas un film qui raconte l'histoire d'un suicide. *Benny's Video* est un film sur la prise de conscience de l'acte meurtrier, et non pas un film sur l'intrigue d'un meurtre. *Le Temps du loup* est un film sur les ravages dans le fort intérieur de l'homme et non pas un film sur les péripéties aventureuses en temps de catastrophe. *Caché* pose le problème de la capacité humaine de reconnaître sa propre responsabilité et dépasse l'histoire policière qui pourrait se déployer autour de l'étrange terreur avec des cassettes vidéo : comme c'est énoncé dans le film, non pas sans auto ironie, la police « ne s'occupe pas de cassettes ». *Le Ruban blanc* est un film sur l'hypocrisie et la vie à doubles faces dans la société, et non pas une histoire sur des mystérieux accidents au village, bien que le narrateur second fasse semblant de suivre cette voie dans sa narration. *Funny Games* est un film sur la déréalisation du réel dans la fiction conventionnelle, et non pas un film du genre. *La Pianiste* est un film sur la déviation d'un imaginaire, tranchant dans la normalité du réel, et non pas un film sur les aventures sulfureuses d'une sexualité déviante. Dans tous les films de Michael Haneke, on pourrait repérer une bifurcation dans la narration qui fait en sorte que l'intrigue soit rejetée hors du récit, alors que le récit du film se constitue comme une étude des répercussions, d'ordre existentiel et moral, que le nœud dramatique provoque. L'intérêt est ainsi déplacé vers le moins spectaculaire, vers le difficilement représentable, vers le drame d'une conscience. Dès l'abord le récit abandonne les conventions. Le récit est dramatiquement gommé car s'épanouit sur les aléas des événements insignifiants, déjouant constamment les attentes narratives liées à des réponses dramatiques conventionnelles : on ne saura jamais par exemple qui est-ce qui envoie les cassettes dans *Caché*, quelle est la nature de la catastrophe survenue dans *Le Temps du loup*, ou bien qui est-ce qui a torturé le fils du baron et le petit Karli dans *Le Ruban blanc*. L'effet-de-réel, c'est une dilatation dans l'« inessentiel », dans la contingence du réel.

L'effet-de-réel chez Michael Haneke, c'est l'indicible fixé dans une phase de l'événement à durée réelle, comme nous l'avons déjà remarqué par rapport à l'événement de la conversation téléphonique dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. Cette stratégie est encore plus repérable lorsqu'il s'agit d'un événement à action intense. Dans *Benny's Video*, le premier coup du pistolet d'abattage survient inattendu, au cours du jeu que Benny et son invitée ont entamé. Le meurtre pourtant va prendre du temps, la vie réfute la mort et se débat. Benny est obligé de reproduire le coup : sous les cris de la fille blessée qui l'horrifient davantage, il traverse deux fois encore l'espace de sa chambre (et du champ) pour parvenir jusqu'à la boîte, prendre une nouvelle balle, et mener à terme son acte. Benny n'avait pas l'intention de tuer la fille, mais on le voit se dépêcher le faire, sous ses cris de douleur. L'effet-de-réel implique le sentiment de « ne pas savoir » par où s'avancer, la fraicheur de la sensation de vivre l'imprévu. L'effet-de-réel garde le rythme qui est propre à l'événement tel qu'il se serait produit dans la vie réelle. Si les personnages fument ensemble une cigarette, comme c'est dans *Le Temps du loup*, l'événement dura le temps nécessaire pour fumer réellement une cigarette. La durée réelle masque la fonction de l'événement car l'information importante du point de vue du récit s'y perd, étouffée par la multitude d'autres informations qui la côtoient. L'essence même du récit est contestée, dans ces fragments à durée réelle, si l'on se rappelle que, comme le définit Christian Metz :

> « […] l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps, et que c'est par là que le récit se distingue de la *description* (qui monnaye un espace dans un temps), ainsi que de l'*image* (qui monnaye un espace dans un autre espace) […] »[48]

La durée du signifiant devient égale à celle du signifié, cette égalité conteste leur rapport d'ordre. La durée prive l'image de sa fonction informative pour instaurer son indépendance par rapport aux autres images, pour céder le terrain à une irruption du réel « tel quel ». C'est cet effet qui se produit dans le plan-séquence du jeu de ping-pong dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* où le jeu de l'étudiant Max contre l'automate dure environ 2 minutes 49 secondes, pour ne citer ici que cet exemple. L'effet-de-réel est un « pasticheur » du réel, son objectif est de copier sans exprimer, pour ainsi dire. Comme le dit Roland Barthes[49] :

---

[48]Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma* (1968) tome I, Paris, Klincksieck, 2003, p. 27.

[49]Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 61.

> « […] le réalisme ne peut être dit "copieur" mais plutôt "pasticheur" (par une *mimesis* seconde, il copie ce qui est déjà copie) […] ».

L'effet-de-réel s'impose dans le récit avec l'incertitude quant à la fonction de l'événement dramatique, dépourvu de lien avec les événements qui le juxtaposent. Non fonctionnelles apparaissent, par exemple, les séquences dans lesquelles Benny, après avoir commis le meurtre, erre devant le stade de patinage, puis va chez le coiffeur pour se raser les cheveux. L'absence de liens de causalité, qui rend perceptible la faille entre les événements, rend également possible le fait que tout événement soit d'abord considéré pour lui-même, et en un second temps en rapport avec les autres événements. Ainsi le processus de perception (on perçoit d'abord quelque chose d'inintelligible) précède et se distingue nettement du processus de compréhension (transformer l'inintelligible en intelligible) qui à son tour se distingue du processus de production du récit[50]. Cette succession est celle que l'on effectue normalement dans la vie courante où le sens n'est pas donné a priori ni préexiste les événements, mais pourrait bien être trouvé a posteriori, une fois l'événement passé, après un certain nombre d'opérations de synthèse, d'abstraction, de va-et-vient de la pensée. Dans l'effet-de-réel, la perception est placée au niveau de la sensation pour en retarder l'intellection, avant de se transformer en aperception. S'y ajoutent des séquences totalement indépendantes par rapport à l'enchaînement causal du récit, tel par exemple le dernier plan-séquence pris d'un train en mouvement dans *Le Temps du loup*.

La fragmentation de la réalité (re)présentée et la nécessité de rechercher du sens parmi plusieurs possibles, suggérés dans l'événement même ou par la juxtaposition des événements, participent de l'effet-de-réel. Le voyage de Benny en Égypte, est-il simplement une décision de ses parents afin de l'éloigner du corps mort qu'il faut faire disparaître, ou bien une tentative de faire oublier le crime qu'il a commis, ou bien, doit-il entreprendre ce voyage pour découvrir qu'il est désormais un étranger à jamais, ou doit-il partir en voyage pour comprendre qu'il est impossible de fuir sa conscience... De toutes façons, le film ne vise pas à donner une seule réponse. De même pour les personnages qui se dévoilent dans le « ici et maintenant » de l'événement sans que l'on puisse trancher ce qui dans leurs comportements leur est caractéristique et ce qui, au contraire, surgit aléatoirement, très souvent malgré eux. Les personnages de ces films sont pareils à des personnes que l'on a croisées par hasard : ils

[50]Jean-Louis Provoyeur, *Le Cinéma de Robert Bresson, De l'effet de réel à l'effet de sublime*, Paris, l'Harmattan, 2003, « Sentir avant de comprendre », p. 252-277. L'auteur délimite ces étapes à l'œuvre chez Robert Bresson. Bien que les procédés stylistiques qu'utilise Robert Bresson diffèrent de ceux de Michael Haneke, un pareil effet se produit dans ses films.

restent des univers enfermés, ils ne se dévoilent pas comme porteurs de programmes narratifs. Pour la plupart, ils subissent les événements. Ceux qui parmi eux provoquent des situations extrêmes ne le font pas pour atteindre à un objectif visé, il le font, pour ainsi dire, contre leur propre gré. Le meurtre que Benny commet n'est pas prémédité. Pareil pour le meurtre dans *Le Temps du loup*. De même pour la tuerie de l'étudiant Maximilien B. dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. Même les suicides apparaissent comme des actes spontanés, celui de Majid dans *Caché*, ainsi que celui de la famille dans *Le Septième continent*, car ils ne sont pas placés dans une chaîne de causes à effets. Dans tous les cas, les personnages dans les films de Michael Haneke sont des victimes. Leur drame profond, c'est le drame de l'existence même. Les personnages sont contradictoires, leurs réactions spontanées surgissent sur le coup, selon le moment vécu et non pas selon une psychologie prétendue. Ce qui à son tour participe de l'effet-de-réel. Ainsi, une multitude de versions contradictoires apparaissent et s'entrecroisent dans les séquences des films. La volonté énonciative ne s'impose d'aucune façon, c'est elle qui ouvre consciemment des brèches, tenant compte de tous les hors champs possibles, y compris de ceux qui lui échappent. Voilà pourquoi, elle ne simplifie ni les raisons, ni les explications, ni les résolutions. Cela prive les films de fin, mais produit un effet d'ouverture : les personnages continuent leur existence hors de l'histoire fictionnelle, hors de l'écran.

Pour finir ici, l'effet-de-réel dans les films de Michael Haneke a pour but de permettre à une réalité de s'exprimer sans que sa transposition esthétique soit soumise aux conventions qu'une volonté narrative tentait de régler. Pour que l'effet-de-réel se produise, le conventionnel est refoulé hors du récit alors que les événements et les images captent une « périphérie » de l'action dramatique. L'effet-de-réel recourt ainsi à l'imprévu, à l'inessentiel, à l'arbitraire, au fortuit, au hasard.

1.2.1. Le hasard dans les films de Michael Haneke.

Qu'est-ce que le hasard sinon une démesure, une emphase du réel, un cataclysme de l'habituel, un contre-pied du courant. Comme l'a défini Antoine-Augustin Cournot[51], on emploie le mot de *hasard* à propos d'événements qui ont quelque chose d'irrégulier, de fatal, d'extraordinaire ou d'imprévu, mais si l'on doit le définir du point de vue de l'austère raison, le hasard « n'indique pas une cause substantielle, mais une idée », l'idée du concours de plusieurs séries de causes indépendantes pour la production d'un événement :

[51]Antoine-Augustin Cournot, *Essai sur les fondements de nos connaissances et sur les caractères de la critique philosophiques* (1851), Paris, Hachette, 1912, p. 36.

> « Les événements amenés par la combinaison ou la rencontre d'autres événements qui appartiennent à des séries indépendantes les unes des autres, sont ce qu'on nomme des événements fortuits, ou des résultats du hasard. »[52]

Le hasard, c'est donc le croisement inattendu de deux, au moins, chaînes événementielles. C'est l'enchaînement de cause à effet qui est justement rompu. Voilà pourquoi le hasard apparaîtra comme une pure expression de l'effet-de-réel. On en ignore, même si elles existaient, les raisons ainsi que l'ampleur des conséquences. Autrement dit, les raisons du déroulement des chaînes événementielles ne concernent pas leur croisement, là où se situe notamment le hasard. Plus le croisement est arbitraire, plus le hasard est perceptible. La situation échappe à l'habituel. Les conséquences qui en surviennent apparaissent fortement déphasées non par rapport à une raison, car finalement raison y en a pas, mais par rapport à une logique des choses, par rapport à une explication quelconque. Il y a donc dans le hasard un dépassement de l'état normal des choses et un dépassement de la logique susceptible d'expliquer. C'est le Réel même, imprévu et bien concret, qui s'exprime dans le hasard. C'est notamment cette double nature, un réel qui est en même temps déplacé, qui constitue l'essence du hasard dans les films de Michael Haneke. Le hasard apparaît sous différentes configurations dans plusieurs de ses films, il occupe une place déterminante dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* et dans *Code inconnu*, et fait partie d'une séquences de détour important dans *Funny Games*.

Dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* et dans *Code inconnu*, le hasard est le dispositif même de construction de ces deux films, dont les événements et les personnages ne sont pas liés autrement qu'à travers lui. Dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, c'est le hasard qui rassemble les personnages dans un même espace, celui de la banque à la fin du film. Cela explique pourquoi c'étaient ces personnes-là les personnages du film : la raison qui les a faits personnages du film a suivi, pour ainsi dire, celle du hasard. Le paradoxe que l'on peut ressentir vient du fait que l'instance énonciative ait connu une manifestation du hasard avant qu'il ne se soit produit et ait organisé le récit autour de lui. Ce paradoxe est énoncé dans le titre, l'expression « chronologie du hasard » suggère le fait que les choses se sont déjà produites et attire l'attention sur le fait divers qui est au fond du film. Ainsi, le hasard est évoqué comme principe d'organisation du récit, mais aussi comme problématique que le film va aborder, un procédé que l'œuvre va reproduire à la manière de la vie. Tandis

[52] *Ibid.*, p. 38.

que dans *Code inconnu*, le hasard n'est qu'un donné. Il se manifeste dans le premier plan-séquence pour faire croiser les chemins de quelques personnages, pour nous les présenter d'une manière éloquente, tout en produisant de graves conséquences pour l'un d'entre eux, la Roumaine sans papiers, qui sera expulsée de France. Plus tard dans le film, le hasard réapparaît seulement deux fois encore et seulement pour nous rappeler que c'était lui « le déclencheur » de ce récit, sans « faire plus d'histoires » : les personnages d'Anne et d'Amadou se reconnaissent à peine dans le plan-séquence du restaurant, et à la fin, lorsque dans l'avant dernier plan-séquence sur le boulevard, Anne et la Roumaine se croisent à nouveau, elles ne s'aperçoivent même pas, chacune noyée dans ses pensées. Ce qui est enfin l'idée du fond du film, car *Code inconnu* est un film sur les existences parallèles qui ne se rencontrent pas, chacune isolée des autres par des murs invisibles. C'est l'état des choses et on n'a pas d'explication, pas d'accès : c'est un code inconnu.

Anne, Amadou et les policiers à la fin du premier plan-séquence de *Code inconnu*, © MK2.

Abordons maintenant la dernière séquence de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, la séquence où se produit justement le hasard comme croisement de quelques parcours. Le récit suit quatre chaînes événementielles qui vont se croiser, chacune consacrée à un personnage différent. Le vieil homme rend sa « visite » à sa fille, employée de la banque, il lui apporte les cadeaux de Noël car c'est le 23 décembre. Le convoyeur Hans Nohal, qui escorte le transfert de l'argent y est, comme d'habitude, en exerçant son métier. Ce matin, comme tous les matins, avant de sortir il répond à sa femme qu'il rentrera ce soir comme tous les soirs, 6 heures passées. L'enfant roumain qui, par un coup de chance, a trouvé une famille

autrichienne qui l'adopterait, accompagne sa future mère pour retirer de l'argent « des vacances ». À l'opposé de ces personnages qui s'y rendent volontiers, une quatrième chaîne

Le jeu au Mikado : « l'adresse contre le hasard » dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, ©WEGA-Film.

événementielle se déploie autour du personnage de l'étudiant, poussé d'une certaine façon par les circonstances à s'y retrouver. Dans une séquence précédente, on l'a vu jouer au jeu de Mikado, commenté par son collègue comme le jeu de « l'adresse contre le hasard ». Maximilien B. a peut-être parié son pistolet, comme le lui a proposé son ami, mais comme on n'a pas vu la fin du jeu, on ignore pour l'instant s'il l'a perdu ou s'il le possède toujours. Il reste non résolue la question : est-ce l'adresse qui l'a emporté sur le hasard dans le jeu au Mikado ? La situation qui se déploie dans la dernière séquence pose à nouveau cette question : est-ce l'adresse qui va l'emporter sur le hasard ? Au début de la séquence de la banque il y a un plan dont l'espace se remplit progressivement par l'arrière de la voiture de transfert d'argent qui fait marche arrière et revient vers la caméra. Il y a quelque chose de menaçant dans sa lente marche en arrière, la grosse voiture remplit le champ et menace la caméra. Une voiture pareille, plus petite, s'éloigne de la caméra sur l'allée dans *Funny Games*, la nuit lorsque Anna, partie chercher du secours, manque sa chance ; le hasard lui fait un mauvais tour.

A la fragmentation du récit, s'ajoute celle de l'espace. Les personnages sont tous présents à ce même endroit, sans que cette coïncidence soit accentuée. L'espace commun et le croisement des personnages n'est montré que très délicatement dans quelques plans d'ensemble. Celui où l'enfant roumain et l'Autrichienne qui veut l'adopter descendent de leur voiture devant la banque alors qu'à l'arrière-plan on voit le poste à essence. Dans le plan où

l'étudiant est au poste à essence, on voit à l'arrière-plan la banque. Un autre plan d'ensemble dans lequel le vieil homme se dirige de la station de bus vers la banque, à l'arrière-plan l'étudiant se dépêche dans la même direction. Il y aura aussi un plan rapproché de leur croisement devant l'entrée de la banque. Et un dernier plan d'ensemble (juste avant que l'étudiant ouvre le feu), dans lequel le convoyeur Hans Nohal se dirige vers la sortie, à l'arrière-plan dans le hall de la banque parmi les gens qui font la file on peut distinguer la femme de la famille adoptive et le vieil homme. L'enchaînement de gestes et de détails du rituel quotidien bancaire, se déroulant à moitié sur les écrans de surveillance, à moitié sur le « vif », se termine sur la sensation étrange qui se produit lors de l'apparition du surveillé dans « le réel » du plan diégétique : un corps échappé aux écrans et à la surveillance, celui du convoyeur Hans Nohal. Pris dans l'enchaînement d'obstacles, l'étudiant Max semble entrelacé dans un « autre rituel », peu compréhensible, auquel il voudrait échapper. Arrêté à la station d'essence en face de la banque, il fait tout son possible pour payer et repartir : l'employé du poste à essence refuse la carte et redirige l'étudiant vers la banque pour y retirer de l'argent en liquide, le distributeur de billets s'avère hors service, un client énervé dans la file d'attente le repousse brutalement, un autre lui crie de dégager sa voiture de la station. À chaque tentative

Le convoyeur Hans Nohal sur l'écran de surveillance de la banque, *71 Fragments...*, © WEGA-Film.

de s'en retirer, l'étudiant bute sur un nouvel obstacle qui entrave son départ. Dans cet enchaînement d'obstacles, le hasard se dessine comme une puissance à laquelle il semble difficile d'opposer une adresse quelconque. L'étudiant Max se retrouve interdit. Le témoin interviewé dans le reportage à la télé après le meurtre, c'est justement l'employé du poste à essence, celui qui a redirigé l'étudiant vers la banque en refusant le payement par carte et qui,

dans l'interview, se dit stupéfait, n'ayant aucune explication de ce qui est arrivé. Ce n'est pas donc la motivation de l'assassin qui est posée en analyse dans cette séquence, c'est la situation contraignante qui est montrée en détails. L'enchaînement d'obstacles engendre une aveugle impulsion d'agir, de se dégager des circonstances qui freinent toute action. Cette impulsion explose dans l'irruption de l'étudiant dans la banque, le pistolet à la main. Le tir vient comme un acte qui ne cherche pas de réponse. C'est pourquoi il n'y aura pas de contre champ sur les victimes. Une des victimes c'est celui qui a produit le tir. Le contre champ ici aurait fait partie d'un récit qui abandonne son sujet. Alors que le sujet même du film c'est notamment ce vide palpable qui entoure chaque personnage et l'accompagne jusqu'au bout. Dans une plongée verticale, la caméra suit la traversée résolue de l'étudiant dans la rue. Ce point de vue évoque ceux des caméras de surveillance, mais en distingue ; le plan répond stylistiquement au plan du début du film, où par une plongée vertical similaire, la caméra suit l'enfant roumain qui traverse la rivière pour s'échapper de son pays et venir au pays désiré. Tirant sur les voitures, Maximilien B. parvient à les faire freiner à une distance fragile de lui, il se fraie ainsi un passage serré et arrive intact jusqu'à sa voiture, qui, de ce point de vue surplombant, ressemble à un cercueil. Il s'y abrite et met fin à sa vie. Évidemment, si dans le jeu au Mikado l'étudiant a gagné et n'a pas perdu son pistolet, dans cette situation contraignante, il n'a pas su opposer son adresse. C'est le coup du hasard.

L'irruption de l'étudiant Max dans la banque, le pistolet à la main, *71 Fragments...*, © WEGA-Film.

Si dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, les aléas du hasard sont détaillés dans les chaînes événementielles qui vont finir par se croiser, car c'est une « chronologie du hasard », dans les séquences qui abordent le hasard dans les autres films, l'accent tombe sur l'imprévu, sur ce qui surgit inattendu, pour provoquer un cataclysme brutal. Dans *Code inconnu*, le hasard se manifeste dans l'inadéquation entre objectif visé et conséquences produites. C'est la bonne intention qui tourne en désastre. Une boule de papier, que l'un des personnages jette, atterrit dans le panier d'une mendiante comme si c'était une poubelle. Cela provoque l'indignation d'un autre personnage, témoin hasardeux, inconnu à la mendiante qu'il se met à défendre par principe. Ce deuxième jeune homme insiste pour que le premier s'excuse de son acte outrageant. L'autre, humilié à son tour par le ton de l'inconnu, s'obstine à ne pas reconnaître sa responsabilité. La bagarre éclate et va jusqu'à provoquer l'intervention de la police. Celle-ci constate le séjour illégal de la mendiante, une Roumaine sans papiers, et l'expulse du pays. Les personnages n'entreront plus en relations, à part quelques croisements hasardeux déjà mentionnés, dans le film. Par contre, cette scène du début n'a seulement la fonction dramatique de présenter les personnages, elle véhicule l'idée que tout acte humain, même celui qui est produit sans raison, par hasard ou selon un caprice quelconque, tout acte humain donc répercute d'une manière plus ou moins grave sur la vie de quelqu'un. Même si celui-ci n'a d'aucune façon voulu y contribuer, comme c'est le cas avec la Roumaine. Autrement dit, c'est l'idée de la responsabilité personnelle pour le moindre acte commis qui est posée en jeu dès le début du film, dans cette scène du hasard.

Ainsi, le hasard qui apparaît dans les films de Michael Haneke comme une expression capricieuse d'un Réel instable et inconséquent, produit pour autant de graves conséquences. L'abîme entre l'arbitraire du déclenchement et gravité des conséquences devient caractéristique pour un hasard, par nature excentrique, tel qu'il est dans la séquence de *Funny Games*. Après que la famille fut terrorisée et leur enfant tué par les deux jeunes hommes qui, semble-t-il, sont partis, la femme quitte la maison pour chercher du secours. Elle doit parcourir une longue allée déserte pour parvenir à un endroit où trouver éventuellement quelqu'un. Accablée après toute la terreur qu'elle a vécue, se dépêchant dans la nuit, soudain, la femme aperçoit les feux allumés d'une voiture tout au bout de l'allée. Tout au début, à cause de la distance, les feux semblent immobiles. Un temps est nécessaire à Anna avant qu'elle comprenne que les feux s'approchent, la voiture vient donc à son encontre. Les feux éclairent et cachent en même temps. Il se peut que derrière eux, il y ait quelqu'un qui pourrait l'aider, mais derrière eux, c'est aussi l'inconnu. L'idée que les deux tortionnaires ne soient pas

définitivement partis domine son esprit. Affolée, Anna se tapit derrière un arbre et laisse la voiture passer. L'instant d'après, elle comprend sa faute, quitte sa cachette et essaye en vain d'attirer l'attention, criant après la voiture qui s'éloigne dans la nuit. Anna reprend son chemin sur l'allée déserte. C'est alors que les feux d'une deuxième voiture apparaissent au lointain, immobiles eux aussi. Leur mouvement devient progressivement perceptible, les feux s'approchent et dessinent ou cachent une deuxième chance. Cette fois-ci, Anna reste sur la route, l'espoir l'emporte sur l'affolement. On apprendra après une ellipse que dans cette deuxième voiture, elle a retrouvé les deux tortionnaires revenant pour continuer la terreur. Le cauchemar reprend après le bref moment du répit dans lequel le hasard s'est manifesté, fugace et inintelligible, insaisissable, Réel. Tous ses « traits » sont recréés avec une extrême maîtrise dans le film[53] : l'allée si calme sur laquelle s'altèrent les ombres et les lumières des réverbères, l'inconnu qui s'approche, difforme au début, accompagné d'une lumière qui le dissimule, il s'éloigne en se précisant. On pourrait dire, c'est l'image même du hasard, cette voiture étrange qui s'éloigne irréversiblement sur une allée dans la nuit. Elle rappelle, on a déjà évoqué leur ressemblance, la voiture qui, au contraire, s'approche, menaçante, en revenant en arrière au début de la dernière séquence de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

Nous voudrions souligner que ce n'est pas le suspense qui est visé lors de la construction de ces événements dans lesquels se manifeste le hasard, mais notamment le Réel dans son imprévu, dans son extravagance. Alors que, pour comparer, dans une fiction conventionnelle où le récit est soumis à un « ordre causal inéluctable », comme l'évoque Pierre Beylot[54], même « le hasard est convertit en nécessité », « le fortuit devient prévisible et l'accidentel nécessaire ». Le hasard, une figure ou un procédé du Réel, devient figure et procédé dans les films de Michael Haneke, une manière de capter le Réel en lui-même, en procédant à son image.

1.2.2. L'effet-avant-la-cause.

Un effet pareil à celui que produit le hasard peut surgir lors de l'emploi du procédé de *l'effet-avant-la-cause*. Formulé et systématiquement pratiqué par Robert Bresson, ce procédé consiste à montrer l'effet avant la cause, c'est-à-dire, à juxtaposer des images et des

[53]Nous décrivons ici la séquence telle qu'elle est dans la première version du film ; bien que les différences entre les deux versions ne soient pas énormes, il y en a quand même et en ce qui concerne ladite séquence, elle perd en partie à notre avis, dans la version américaine, l'atmosphère que nous décrivons ici, ce qui est dû à l'interprétation de la comédienne mais aussi au choix d'une allée plus large.

[54]Pierre Beylot, *Le Récit* audiovisuel, *op. cit.*, p. 46-47 ; l'auteur donne en exemple l'ouverture de *L'Inconnu du Nord-Express* (Alfred Hitchcock, 1951).

événements « dont l'articulation logique n'apparaît qu'après coup »[55]. Robert Bresson l'explique lui-même :

> « Il faut garder le mystère ; nous vivons dans le mystère ; il faut que ce mystère soit sur l'écran, il faut toujours que l'effet des choses vienne avant leur cause, comme il arrive dans la vie. La cause de la plupart des événements que nous voyons s'accomplir nous est inconnue. Nous voyons leurs effets et nous ne découvrons leur cause que plus tard. »[56]

Même s'il y a une cause qui explique les événements survenus dans les films de Michael Haneke, dont ceux que nous avons commentés (on pourrait évoquer comme cause/explication la décision de l'étudiant Max de se suicider dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, le caractère expansif d'Amadou dans *Code inconnu*, et dans *Funny Games*, l'idée perverse des deux tortionnaires de faire semblant de partir alors qu'en fait, ils attendaient cachés), même s'il y a donc une cause, une explication possible, elle est élidée, elle pourrait éventuellement être retrouvée après la manifestation de son effet, sans qu'elle ait été explicitement énoncée dans le film. L'objectif visé par le procédé de l'effet-avant-la-cause, c'est de conserver le flou, l'indicible, l'incertitude, l'aléatoire propres à la vie réelle, en un mot le mystère tel que nous le vivons quotidiennement.

Ainsi l'événement du meurtre dans *Le Temps du loup* peut apparaître comme un événement du hasard, car tout au début du film, on ignore encore pourquoi une famille, celle de Georges et Anne, a-t-elle quitté la ville, pourquoi une autre famille s'est-elle installée dans une maison qui n'est pas la leur, et pourquoi surtout l'homme de cette deuxième famille est-il armé d'un fusil. Lorsqu'on apprendra un peu plus tard, dans la séquence au village désert, qu'une catastrophe est survenue, on se rendra compte que c'est justement l'effet-avant-la-cause qui a été pratiqué pour que le spectateur soit placé au sein d'un drame, sans annonces prémonitoires.

L'effet-avant-la-cause est pratiqué tout au long du *Septième continent* où la décision de suicide de la famille n'est explicitement énoncée que très tard, dans la lettre que Georg écrit à ses parents, vers la 66e minute du film. Les événements étranges qui constituent le film

[55]Jean-Louis Provoyeur, *op. cit.*, p. 40.

[56]Robert Bresson, Entretien avec R. Stéphane à propos de *Au hasard Balthazar*, *Téléciné* n° 131, décembre 1966, p. 6 ; cf. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (1975), Gallimard, 2006, p. 102.

n'évoquent d'aucune manière cette décision. Certains semblent liés à une décision de départ de longue durée, tel le retrait de l'argent à la banque, la vente de la voiture. D'autres évoquent l'idée de fête, tel le copieux repas commandé. Viennent ensuite ceux qui laissent perplexe : la destruction des meubles et de l'argent. La décision de suicide est l'unique *raison* en effet qui apparente, agence pourrait-on dire, tous ces événements contradictoires, mais soit-elle une cause ?... La cause pour la décision de suicide ne sera quant à elle jamais élucidée, mais c'est déjà un autre problème que nous abordons plus loin dans notre étude.

L'effet-avant-la-cause, c'est encore une tentative de (re)présenter le réel « tel quel », d'inclure dans le récit ses aléas indiscernables qui échappent aux explications homogènes. Ce procédé obtient chez Michael Haneke une forte intensité, car l'auteur non seulement retarde le dévoilement de la cause, il renonce carrément à désigner une seule cause et multiplie les possibles. Toute explication, telle qu'apparaît la précision d'une motivation, produit le faux sentiment de pouvoir maîtriser le problème, alors que ce n'est pas vrai, car le problème *est* dans le Réel, hors du film et là il persiste. C'est un point essentiel dans la vision artistique de Michael Haneke, il prédétermine la construction du scénario, les types d'événements dramatiques qui s'y produisent, la construction du champ et du hors-champ, le comportement des personnages, et en fin de compte, il a ses effets lors de la réception du film. Comme le déclare Michael Haneke lui-même :

> « Je veux toujours laisser ouverte la question « pourquoi » quelqu'un a fait quelque chose. La réponse de cette question est rassurante, elle vient pour rassurer. La vraie réponse est toujours plus complexe que ce qu'on peut donner en 1 heure et demie. »[57]

Et encore : « Une réalité totale ne peut être saisie ni au cinéma ni dans le quotidien. Nous savons très peu de choses ! »[58].

1.2.3. L'effet-de-l'apparition.

Bien que dilatés dans l'inessentiel et dans l'insignifiant, les fragments des films de Michael Haneke produisent une éclosion, dirons pour l'instant, de sens. Cette ampleur de sens est liée aux personnages et aux événements de la diégèse mais les dépasse. C'est un impact qui

[57]Entretien avec Michael Haneke réalisé par Serge Toubiana, bonus DVD *Benny's Video*, Éd. WEGA FILM, 2005.

[58]Entretien avec Michael Haneke, « La fragmentation du regard », par Michel Cieutat, *Positif* n° 478 décembre 2000, pp. 25-29, p. 27.

rappelle d'une certaine façon le *punctum*[59], dont parle Roland Barthes, en cela qu'une singularité et une vérité s'y rejoignent : une « confusion inouïe de la réalité (« Cela a été ») et de la vérité (« C'est ça ! ») »[60]. Le *punctum* barthésien est à la fois constatif et exclamatif. Il est « un supplément à la fois inévitable et gracieux »[61], il appartient à l'image, car produit par ses détails ou par leur coexistence, mais ne s'y réduit pas :

> « Le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir […] »[62].

Dans une pareille recherche de formulation, Christian Metz parle d'*expression* qu'il distingue de *signification* et qu'il définit comme :

> « […] un sens qui s'établit sans recours à un code *spécial* et explicite. Mais non sans recours à de vastes et complexes *organisations* socio-culturelles qui représentent d'autres formes de codification […] »[63].

Nous allons appeler cette éclosion, cette ouverture vers un « hors-champ subtil », sans « code spécial et explicite », *l'effet-de-l'apparition* : un surgissement gratuit d'une sensation-aperception, conditionnée par la réalité singulière que les images donnent à voir et qui focalise en elle d'autres réalités, antérieures ou postérieures ou parallèles de celle qui est présente, ainsi que d'autres formes de connaissance : se produit une découverte, intime et intense. C'est le moment même de l'art, une pointe dans laquelle le monde s'installe. C'est le *Welt weltet* de Heidegger :

> « Être-œuvre signifie donc : installer un monde. […] Un monde, ce n'est pas le simple assemblage des choses données, dénombrables et non dénombrables, connues ou inconnues. Un monde, ce n'est pas non plus un cadre figuré qu'on ajouterai à la somme des étants donnés. *Un monde s'ordonne en monde (Welt*

---

[59]Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 49 : « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) ».

[60]*Ibid.*, p. 176.

[61]*Ibid.*, p. 79.

[62]*Ibid.*, p. 93.

[63]Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, p. 82, note 2. Il ne faut pas confondre *expression* et *connotation* non plus, cf. *Ibid.*, p. 82 : « Un concept se signifie, une chose s'exprime. […] Entre expression et signification, il y a *plus d'une* différence : l'une est naturelle, l'autre conventionnelle ; l'une est globale et continue, l'autre divisée en unités discrètes ; l'une vient des êtres ou des choses, l'autre des idées. », c'est l'auteur qui souligne.

> *weltet)*, plus étant que le palpable et que le préhensible où nous nous croyons chez nous. […] Là où se décident les options essentielles de notre Histoire, que nous recueillons ou délaissons, que nous méconnaissons ou mettons à nouveau en question, là s'ordonne un monde. Une pierre n'a pas de monde. »[64]

L'effet-de-l'apparition, c'est l'aperception du surgissement de ce *Welt weltet* heideggerien, qui désigne le monde comme un monde qui « monde » et non pas comme un monde qui « est », car lui est propre un dynamisme sans interruption. L'effet-de-l'apparition a un lien avec l'effet-de-réel car la découverte qui se produit, qui apparaît en lui, est une découverte du Réel. L'aperception s'ouvre pour englober d'autres couches de savoir et d'expérience, en dehors de la réalité qui est exposée sur le moment, en dehors de celles qui appartiennent à la diégèse. Dans ce sens, l'effet-de-l'apparition est impossible sans l'effet-de-réel, il relève plus de l'aperception que de la narration. Il constitue un noyau de plusieurs récits, lui même non narratif. Ainsi, toute tentative de le narrativiser aboutira à un appauvrissement de sa nature complexe et dépouillée à la fois. L'effet-de-l'apparition trace un contact immédiat entre l'auteur et le spectateur, il révèle l'œuvre d'art.

Certains auteurs évoquent un « effet de présence ». Nous rappelons ces idées car il y en a du commun entre elles et la nôtre sans pour autant qu'elles se recouvrent entièrement. Pour Jean-Louis Provoyeur, un « événement » ou une « action » qui ont leur fonction et leur utilité dans le monde diégétique, coupés de leur contexte, dégagés de l'enchaînement événementiel, obtiennent « des *présences* insistantes et gratuites »[65]. Prenant le relais de Heidegger, Jean-Louis Provoyeur précise que c'est cela qui caractérise l'œuvre d'art et la distingue du « produit », c'est-à-dire de la chose faite pour être utilisée. Ainsi, à partir de l'image des souliers de paysan dans le tableau de Van Gogh, Heidegger reconstruit toute l'histoire de quotidien et l'identité, le « monde » du sujet absent à qui ces souliers appartiennent[66] :

> « D'après la toile de Van Gogh, nous ne pouvons même pas établir où se trouvent ces souliers. Autour de cette paire de souliers de paysan, il n'y a rigoureusement rien où ils puissent prendre place : rien qu'un espace vague. Même pas une motte de terre provenant du champ ou du sentier, ce qui pourrait

[64]Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part* (1962), Paris, Gallimard, col. Tel, 2006, pp. 13-98, p. 47.
[65]Jean-Louis Provoyeur, *op. cit.*, p. 246, souligné par l'auteur.
[66]Martine Heidegger, *op. cit*., p. 37-38.

> au moins indiquer leur usage. Une paire de souliers de paysan et rien de plus. Et pourtant... »

Ainsi, ce qui dans la peinture, et dans le cas des *Souliers* de Van Gogh, s'articule comme « abolition de l'espace environnant »[67] et qui est au fond de la transformation de l'objet utile en objet esthétique, d'après J.-L. Provoyeur, s'opère en cinéma lors d'une rupture dans l'enchaînement événementiel : façon de « placer la perception du film au niveau de la sensation pour en retarder l'intellection »[68]. Pour nous, la rupture dans l'enchaînement événementiel est nécessaire car elle ouvre un espace pour que l'effet apparaisse, voilà pourquoi on le remarque là où il y a rupture, mais celle-ci ne le conditionne pas à proprement parler. La rupture dans l'enchaînement événementiel produirait un effet-de-réel. Au contraire, « Dans l'œuvre d'art, la vérité de l'étant s'est mise en œuvre. […] L'essence de l'art serait donc : le se mettre en œuvre de la vérité de l'étant. »[69], comme le formule Heidegger. C'est cette vérité qui produit la rupture.

Pour décrire l'« effet de présence », Bertrand Gervais recourt à l'image de la poussière en suspens décrite par Georges Didi-Huberman :

> « La poussière nous montre qu'existe la lumière. Dans le rai qui tombe au sol, du haut d'un oculus, la poussière semble nous montrer l'idéale existence d'une lumière qui serait épurée des objets qu'elle rend visibles : entre un vent d'éther et la fluidité sans but d'infimes particules. Il ne s'agit que d'une fiction, bien sûr, car l'objet, loin d'être épuré, est bien là et c'est la poussière elle-même. Mais il s'agit d'une fiction tangible, ou presque, insaisissable précisément, quoique tactile. La poussière nous montre surtout qu'existe un lien profond de la lumière avec la suspension, avec le suspens. Le suspens qui serait comme la substance même de cette lumière-là. »[70].

À partir de cette situation somme toute familière – qui n'en a pas fait l'expérience ? - Bertrand Gervais formule certaines caractéristiques qu'il rapporte à l'effet de présence :

---

[67]Jean-Louis Provoyeur, *op. cit.*, p. 246.

[68]*Ibid.*, p. 274.

[69]Martine Heidegger, *op. cit.*, p. 37.

[70]Georges Didi-Huberman, « Superstition », in *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, pp. 57-63, p. 57

> « […] la singularité du moment et l'immédiateté du sentiment qu'il engage, l'événementialité de l'apparition et l'impression ressentie d'y être plongé, la discontinuité requise aussi pour que cette présence se fasse sentir […] »[71].

Nous adoptons, à la suite de Georges Didi-Huberman, le terme d' « apparition » car il nous semble plus approprié pour indiquer le dynamisme de l'effet et sa nature accidentelle et tangible à la fois, « par chance et pour rien »[72], disait Barthes. L'éclosion de l'effet-de-l'apparition serait donc un moment devenu soudain familier dans l'œuvre, pareil justement à l'apparition du faisceau de lumière, momentanée pour nous et devant nous, évoquant pourtant un lien stable bien qu'ici de passage. L'effet-de-l'apparition, sera la rencontre d'un momentané et d'un perpétuel inaltérable, la découverte d'un « quelque chose » intimement appartenant à l'œuvre et qui est à la fois une vérité qui perdure dans les temps.

Nous allons décrire quelques scènes à effet-de-l'apparition dans les films de Michael Haneke, en attirant l'attention sur le fait que l'effet en question est souvent dû à des contenus ou des liens suggérés, donc, assez fragiles et non pas explicitement élucidés par les images et dans le récit. Cette fragilité est caractéristique à l'effet-de-l'apparition. Rappelons ici que la photo qui représentait l'essence même du *punctum*, n'a jamais été montrée par Barthes, ce qui ne fait qu'approuver cette part décisive de subjectivité et d'intime dans l'aperception du processus décrit[73]. Mais en même temps, il y a du tangible dans cette fugacité : subie, elle peut être communiquée.

Le vol de la veste dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

L'ellipse du vol de la veste, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, produit une rupture dans l'enchaînement événementiel. Lorsque l'enfant roumain, immigré clandestin, voit une mère et ses deux enfants jouer avec leur chien dans un jardin, il est fortement attiré par cette image de bonheur, si simple et naturel, qui s'en dégage, un bonheur dont il est privé. Réchauffés dans le jeu avec le chien, les enfants et leur mère enlèvent leurs vestes et les laissent sur un banc. L'enfant roumain s'y dirige. La séquence se termine sur cette sensation du bonheur convoité. Lorsqu'on revoit le personnage de l'enfant roumain dans un fragment

[71]Bertrand Gervais, « L'effet de présence », *Archée* n°4, mai 2007, pp. 5-6.

[72]Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 72.

[73]*Ibid.*, p. 115 : « Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure. »

L'enfant roumain, observant la mère avec ses deux enfants qui jouent avec leur chien, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, © WEGA-Film.

suivant, il est désormais habillé dans la veste que la mère des enfants a laissée sur le banc : il sursaute pour se voir dans un miroir, attirant de cette manière notre attention sur son apparence. Le vol de la veste est refoulé de l'image, contrairement aux autres vols, ceux de la revue et de l'appareil photo qui sont montrés. Par son occultation, l'événement du vol de la veste fait surgir l'effet-de-l'apparition : le moment présent dans lequel l'on constate le vol (avec le personnage qui tente de voir dans le miroir si la veste lui va bien) est intensifié par le contenu émotif du moment passé, le moment du bonheur convoité. Cette veste d'une matière douce et chaude cesse d'être simplement un vêtement qui protège du froid, elle comporte le moment du bonheur désiré, ou mieux, le moment de la contemplation d'un bonheur inconnu. L'enfant roumain, a-t-il voulu s'en approprier une part quelconque ? A-t-il voulu tout simplement s'approcher, et ensuite, tout a dégénéré ? A-t-il voulu le gâcher, ce bonheur dont il est privé ? L'a-t-il complètement ignoré et a simplement profité du moment pour prendre la veste et se protéger du froid ? Toutes ces possibilités se reflètent sur son visage, un visage d'enfant devenu prématurément adulte. Si l'action du vol de la veste était montrée dans le film, elle serait restreinte à une action physique et n'évoquerait guère toute la complexité de la situation. Cette veste n'est ni symbole ni signe du bonheur, ce n'est qu'un vêtement et le personnage même accentue sur son utilité matérielle (sur sa présence « tautologique ») en se

regardant dans le miroir, et pourtant, cette veste véhicule plus qu'elle ne (re)présente. S'insinue grâce à elle à l'image la profondeur du temps et l'amalgame des contenus discordants. Cette veste a un passé, une mémoire. Elle a aussi un futur, car met en question le devenir du personnage, un clochard ou un criminel. L'effet-de-l'apparition déchire le récit. Cette « pause » où le personnage se regarde dans le miroir est nécessaire pour que l'effet-de-l'apparition ait lieu, mais il se produit grâce à la conjoncture des contenus discordants. Une scène somme toute banale, celle du jeu avec le chien, se transforme en scène de bonheur car convoitée comme telle par le personnage. D'autre part, l'acte déviant, le vol, tout en apportant un résultat, n'atteint pas l'objectif ultime : avec la veste volée, l'enfant aura évidemment moins froid, mais pas de bonheur désiré. L'on est amené à constater ce que l'on préfère ignorer : tout au plus ce que l'on peut se procurer, c'est une chose matérielle, un objet, telle cette veste chaude, les sentiments, y compris le bonheur, restent hors de portée.

Les lunettes proposées dans *Le Temps du loup*.

Une rupture dans l'enchaînement événementiel produit un effet-de-l'apparition dans la séquence qui se termine par des lunettes que le garçon sauvage propose à Éva dans *Le Temps du loup*. Paradoxalement, ou risiblement, dans cette situation de manque total (à la suite d'une catastrophe survenue), on paye tout, en échangeant des objets car l'argent n'a plus de valeur. Contre le médicament avec qui Éva soigne sa plaie, le garçon sauvage lui propose ses lunettes. La séquence se termine sur le plan des lunettes proposées. La réaction d'Éva est refoulée de l'image. L'accent est mis ainsi sur l'hésitation du garçon qui s'apprête à proposer ses lunettes pour payer, une hésitation née bien sûr du regret de se séparer de l'objet, mais aussi de la peur de remettre en cause l'amitié de la fille, de la peur de la vexer, de l'humilier. Une hésitation morale dans un temps amoral. Le plan des lunettes offertes évoque, qu'on le veuille ou non, une autre image qui reste coincée dans nos consciences : un tas de lunettes qui témoigne de l'inhumain dans l'humain[74]. Retranchée de l'enchaînement événementiel, laissée sans réponse, cette image obtient une présence insistante et gratuite, elle abolit le temps et additionne au moment présent de la diégèse des « options essentielles de notre Histoire ».

L'appareil photo dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

Dans le cas du vol de l'appareil photo, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, l'effet-de-l'apparition est créé en partie grâce au geste de l'enfant roumain qui, après avoir volé l'appareil photo, s'apprête à prendre des images, mais vérifie d'abord s'il y a de la

[74]Voir *Nuit et Brouillard* (1955, Alain Resnais).

pellicule dans l'appareil et l'ouvre pour voir. Après ce geste qui le rassure sur la présence de la pellicule, et qui l'éclaire et la rend inapte à son insu, il va prendre une photo. Il trouve en fait ce qui l'intègre dans le pays étranger : grâce à l'appareil photo, il change de statut, d'immigrant clandestin, d'enfant de la rue, il se transforme en touriste. Un changement qui ne s'effectue

L'enfant roumain répond aux regards des autres, en les prenant en photo, *71 Fragments...*, © WEGA-Film.

que dans la sphère des apparences, remis de surcroît en question par son geste qui rend l'appareil photo non opérationnel, en éclairant sa pellicule. Il n'y aura pas de photo, il s'agit de ce « clic » qui l'intègre et le rend égal aux autres, qui lui permet de supporter leurs regards, même plus, de leur répondre par son regard armé en les prenant sur l'image. Ce geste dévoile le personnage, un enfant qui n'a jamais rien possédé, encore moins un appareil photo, et le projette en même temps dans son désir de devenir un parmi les autres. Un passé et un futur s'entrecroisent en ce moment précis, lui même illusoire mais tangible.

La rencontre entre père et fille dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

L'effet-de-l'apparition surgit dans la première séquence de la banque lors de la rencontre entre père et fille, le temps d'une opération bancaire, l'un client de l'autre. Un vieil homme, qui se trouve dans la file d'attente, s'approche du guichet. Parmi les répliques concernant l'argent de sa pension qu'il est venu récupérer, se faufilent quelques-unes qui

dépassent la politesse retenue et sonnent bizarres, ce n'est pas un client habituel qui connaît l'employée, ils se tutoient, même plus, quelques mots s'échappent et trahissent : ce vieil homme est le père, l'employée sa fille. On assiste à cette rencontre insolite qui réfléchit leur drame d'un attachement perdu. Dans l'atmosphère austère de la banque, après avoir fait la file, le père pourra échanger quelques mots avec sa fille et s'excuser « pour le dérangement ». La scène est un condensé d'états, un nœud de maintes narrations possibles, sans être elle-même narrative.

La crise de la femme dans *Le Septième continent*.

Dans *Le Septième continent*, l'effet-de-l'apparition apparaît sur le terrain de pleine ignorance narrative dans la séquence du lavage de la voiture. La femme, Anna, éclate en pleurs sans aucune raison apparente, comme si elle étouffait, enfermée dans la voiture sous l'automate de lavage. Une attaque de nerfs probablement. « Elle a compris quelque chose sur sa vie », dit Michael Haneke[75]. La séquence du lavage de la voiture vient après celle dans laquelle les personnages du film ont vu les victimes d'un accident de voiture, allongées par terre et recouvertes d'un plastique sous la pluie. Enfermés sous l'automate de lavage, les vitres de la voiture parcourues par d'énormes brosses et par l'eau qui coule sur la surface transparente sans les toucher, les trois personnages du film, Anna, son mari et leur petite fille, sont soumis à un manque de sensation pareil à celui des corps morts sous la pluie. Ce manque de sensation évoque l'analogie de leur état avec celui des morts. La caméra, placée à l'intérieur de la voiture, et les plans rapprochés dominés par les énormes brosses, qui passent sans cesse sur les vitres, contribuent à l'épanouissement de cette sensation d'étouffement. Il n'y a pas d'explication dans le film, ce qui domine c'est la sensation du manque étouffant de sensation.

Le plan-séquence des cabines téléphoniques dans *Benny's Video*.

Dans *Benny's Video*, un effet-de-l'apparition surgit dans le plan-séquence des cabines téléphoniques pendant le voyage de Benny en Égypte. Après avoir échangé quelques mots avec son père, Benny quitte la cabine pour laisser sa mère poursuivre la conversation. En attendant, il fait un tour autour des cabines dans chacune desquelles il y a quelqu'un en train de parler. Tel un « excommunié », rejeté hors de ces cabines, des isoloirs clos pareils aux confessionnaux, Benny semble dépourvu d'une faculté que les autres exercent à volonté, la faculté de parler. Il en retrouve une confirmation dans le mouvement de sa mère qui, en le voyant devant elle de l'autre côté de la vitre de la cabine, lui tourne le dos. Benny est

[75]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD, *Le Septième continent*, *op. cit.*

condamné à une sorte d'ostracisme par ses parents qui, au nom de son bonheur, font tout leur possible pour dissimuler le crime qu'il a commis.

Le suicide du paysan découvert par son fils dans *Le Ruban blanc*.

Entrant dans la grange, le fils du paysan découvre le corps pendu de son père. Il ressort et referme la porte. Dans la cour, son petit frère joue avec leur sœur ; dans la cuisine, la sœur aînée épluche des pommes de terres pour préparer le repas. La vie poursuit sa marche habituelle, ignorant l'événement inusité. Le fils s'assoit dans un coin de la pièce, le chapeau enlevé, muet, incapable d'énoncer ce qu'il sait et faire, par son savoir, éclater cette simplicité paisible du quotidien. Comme si, après avoir vu la mort, il avait maintenant besoin de regarder la vie pour assimiler et l'une et l'autre[76]. Prolonger l'une par l'ignorance de l'autre, car elles ne peuvent pas exister en même temps. Leur existence parallèle pendant ce quelque temps n'est due qu'à lui, témoin-spectateur muet. Il ne se décide pas à faire partager sa

Le fils vient de découvrir le corps pendu de son père, *Le Ruban blanc*, © WEGA-Film.

douleur, cet intense déchirement qu'est la découverte de la mort, et faire interrompre tous ces gestes insignifiants de la vie. L'on est placé, pendant ce quelque temps du film, à percevoir, avec le personnage, la vie à travers la conscience de la mort. C'est l'éloge hanekenien de la vie: plus imperceptible elle est, plus elle est à apprécier.

[76]Selon l'expression heureuse de Bernard Lafargue, « il entre dans la cuisine pour se réchauffer à la vie », idée qu'il m'a suggérée pendant la soutenance de la thèse.

Ces quelques scènes que nous considérons à effet-de-l'apparition n'épuisent pas les séquences, pour ainsi dire, poignantes dans les films de Michael Haneke, encore moins les séquences signifiantes, ni les séquences importantes du point de vue du langage cinématographique que l'auteur enrichit et que nous allons commenté dans notre étude. Nous sommes enclin à reconnaître que ce qui est jugé « poignant » par nous pourrait bien distinguer de ce qui est jugé poignant par un autre, et *vice versa*. L'important, c'est de remarquer, sous une ou sous une autre forme, ces unités filmiques dans lesquelles le processus de dénotation est si puissant dans sa singularité, construite pourtant en toute simplicité, qu'il fait surgir l'œuvre d'art. Des contenus des sphères de non-figuratif et de l'abstrait surviennent dans le filmique. Ainsi, c'est le territoire de l'expression cinématographique qui s'élargit. Au fond de cet élargissement, nous allons le rappeler, c'est l'expérience du Réel et la recherche d'une stratégie pour le faire s'exprimer dans le film.

Chapitre 2 : L'effet-de-réel dans la construction du scénario et dans la mise en intrigue

2.1. Procédé de dédramatisation.

Nous dirons que dans la construction du scénario et dans la mise en intrigue, l'effet-de-réel se manifeste sous le procédé de dédramatisation. Nous avons bien en vue l'avertissement de Christian Metz[77] : « la "dédramatisation" - terme commode mais dangereux – n'est rien d'autre qu'une nouvelle forme de dramaturgie ». Nous conservons le terme, tout en nous posant comme tâche d'examiner notamment ce qui se manifeste comme nouveau. Sous le terme de « dédramatisation », nous entendons un procédé de déconstruction, pourrait-on dire de désintégration des parties constitutives, dont la cohérence est visée par les lois de la dramaturgie classique. La dédramatisation sera donc une transgression, une déviation. Les lois dramatiques, établies dès l'Antiquité et respectées jusqu'à la fiction conventionnelle de nos jours, postulent que « toute mise en intrigue suppose la mise en œuvre d'un enchaînement causal »[78] qui traverse tout le film, dès son début où le conflit naît dans une perturbation initiale, se déploie ensuite à travers une série de crises et d'obstacles (où une deuxième ligne dramatique pourrait se joindre) jusqu'à atteindre un point culminant – le *climax*, dans lequel, si deux lignes dramatiques existent, elle se réunissent – et s'achève à la fin, après ou sans une deuxième perturbation, dans la résolution des conflits soulevés[79]. Ainsi, l'histoire s'accomplit comme une totalité transparente[80]. Et au contraire, dans une œuvre transgressant les conventions établies, comme l'évoque Hans Robert Jauss[81] à propos du roman moderne :

> « […] des techniques narratives sont destinées à réintroduire dans la relation du passé la perspective d'un avenir encore ouvert, à remplacer la vision d'un narrateur omniscient par une pluralité d'aperçus relatifs, et à détruire l'illusion de la totalité close en usant de détails incidents, surprenants, et qui, restant inexpliqués, font clairement apparaître que l'histoire ne peut être totalisée[…] »

---

[77]Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I (1968), Paris, Klincksieck, 2003, « Le cinéma moderne et la narrativité », pp. 185-221, p. 193.

[78]Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op.cit*., p. 43.

[79]*Ibid*., pp 47-49.

[80]Paul Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983, pp. 130-131.

[81]Hans Robert Jauss, « Histoire et histoire de l'art », pp. 81-122, in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 102.

2.1.1. Le renoncement à une totalité de l'histoire.

Dans les films de Michael Haneke, le procédé de dédramatisation vise exactement à perturber la construction d'une totalité qui s'épuiserait dans un enchaînement de causes à effets refermé sur lui même, c'est-à-dire dans un système qui contient les tenants et les aboutissants. Le système clos du récit tend à s'anéantir et la fin ne se présente plus sous la forme d'un événement qui parachève l'histoire du film en tant que résolution finale (figure des films classiques), ni même comme un événement ouvert et non clos (figure des films modernes), la fin intervient telle une coupure brusque, une interruption de l'énoncé.

La coupure à la fin du film (*Le Ruban blanc*).

Comme, par exemple, dans *Le Ruban blanc* où, submergé par les événements qui affluent, le narrateur second interrompt son récit, et, à sa manière peu après lui, le narrateur du film fait pareil. Les questions soulevées au cours du récit restent sans réponses. En effet, à

Le dernier plan du *Ruban blanc*, © WEGA-Film.

part la question explicite : qui a commis les événements étranges au village ?, d'autres questions sont soulevées de manière implicite : à quoi est-il dû, comment procède-t-il le ravage dans l'âme humaine ? comment append-on à vivre à double face ? d'où cette envie de terroriser l'autre, le plus faible ? À sa fin, le film invite à rejoindre le Réel pour trouver les réponses des questions qu'il a soulevées. Ainsi, cette image solennelle du début de la messe ne ressemble pas à une clôture du récit, celui-ci est coupé, et la dernière image appelle d'une

manière insistante d'autres images : on voit presque les tranchées, les bombes qui éclatent et les corps mutilés. L'histoire du film ne se détache pas comme un monde à part, au contraire, les événements qui la constituent tendent à quitter la diégèse et à retrouver leur place parmi les événements du réel. De la même manière et dans le même but, se constitue la fin dans les autres films de l'auteur, bien que la coupure à la fin du *Ruban blanc* représente un aboutissement quant à cette recherche. Le plus proche est, nous semble-t-il, *Le Temps du loup* où l'événement très prolongé de l'attente reste dépourvu de son deuxième terme, l'issue de cette attente. Dans *Code inconnu*, l'absence de réponse de la part d'Anne et le départ de Georges suggère que c'est peut-être la fin de leur relation sans pour autant l'énoncer explicitement. Il y a cependant dans *Le Temps du loup* et dans *Code inconnu* les plans-séquences finals, respectivement celui pris d'un train en mouvement et le plan du garçon sourd-muet qui raconte une brève histoire, qui ne parachèvent pas les histoires des deux films mais relèvent du discours. Dans *Le Ruban blanc*, le discours se constitue sur la coupure même de l'énonciation. Dans *Le Septième continent*, *71 Fragments d'une chronologie du hasard* et *Caché*, il s'agit plutôt d'une suspension de l'histoire à cause de la mort de certains protagonistes, sans que la fin se présente comme une résolution finale des questions soulevées au cours du film. L'histoire du film tend de la sorte à se prolonger hors du film, dans le Réel, là où le même problème, avec d'autres protagonistes, persiste. D'autre part, les questions soulevées et non résolues restent coincées dans la conscience réceptive qui continue à chercher une réponse ou examine des possibles.

Quelque chose éclate, mais est-ce bien le récit, le spectacle, la dramaturgie à « bords francs », toutes ces questions que Christian Metz posait dans son article « Le cinéma moderne et la narrativité »[82] ressurgissent et on reprend le grand thème de l'« éclatement du récit ». Ce qui éclate dans les films de Michael Haneke, à notre avis, c'est la construction d'une totalité transparente et l'idée de l'ubiquité de la représentation. Le réel afflue dans l'œuvre et y impose, au travers l'effet-de-réel qui se produit dans le film, l'une de ses caractéristiques essentielles : sa non transparence et son in-signifiance apparente. D'autre part, le film s'ouvre vers le Réel par les questions qu'il a soulevées et n'a pas résolues. Il ne se pose pas pour but d'isoler une histoire parachevée des autres qui la côtoient, au contraire, l'effet-de-réel vise une sorte de polyptyque où les différentes histoires se traversent sans forcément se conditionner l'une l'autre. La réalité nous offre des « exemples perceptifs », affirme Christian Metz[83], « cette dernière ne racontent pas d'histoires suivies ». Cette dernière raconte, pourrait-on ajouter,

[82]Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit*., pp. 185-221.
[83]*Ibid.*, p. 108.

mais la manière dont elle le fait distingue de celle que l'on utilise dans une fiction conventionnelle. Une différence de méthodes. L'enjeu dans l'effet-de-réel, c'est de parvenir à certains principes de la narration propre au réel, si l'on peut dire, sans pour autant prétendre accaparer le réel ni le détenir. Ainsi, le récit est toujours présent mais il ne vise pas la construction d'une totalité parachevée. Le récit s'égare et s'il avance, ce n'est pas vers une résolution finale. Il ne peut pas y avoir de résolution finale, car la vie continue toujours dans un perpétuel changement, le seul événement qui puisse mettre fin, sans rien résoudre, c'est la mort, et c'est ainsi dans plusieurs films de l'auteur : *Le Septième continent*, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *Funny Games*, *La Pianiste* d'une certaine façon, *Caché*.

2.1.2. L'absence de liens de causalité entre les fragments.

Les films « à protagonistes multiples », comme l'observe Margrit Tröhler[84], appellent un « modèle narratif polyfocalisé ». Dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* et *Code inconnu*, les fragments constitutifs sont désintégrés, l'intrigue dominante n'existe pas, si ce n'est l'intrigue d'un hasard qui croise les chemins des personnages. Il serait plus approprié de parler de linéaments des protagonistes, dont les trajets se croisent mais ne s'enchaînent pas dans une histoire. Le parcours particulier d'un personnage ne concerne en aucune façon ceux des autres et s'ils se retrouvent ensemble dans quelque séquence, c'est par hasard : ainsi se produit le dernier événement dans la banque dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, ainsi que le premier[85] dans *Code inconnu* où la rencontre des personnages produit de graves conséquences pour l'un d'entre eux, la mendiante roumaine, sans pour autant que cela déclenche une histoire commune.

Le concept auctorial (*Code inconnu*).

Code inconnu apparaît le film le plus fragmentaire possible, compte tenu du fait qu'aucune logique d'organisation des fragments ne peut être repérée, si ce n'est *le concept auctorial* d'une violence, plus ou moins perceptible, à des degrés divers mais persistante dans les rapports entre les humains. Que ce soit la violence de la guerre et de la misère, ou la violence dans l'art telle qu'elle existe même lors de la prise d'une photo, la violence de la manipulation qu'exerce une fiction conventionnelle, ou la violence dans la relation entre un homme et une femme, entre un père et son fils, ou bien la violence familiale qui ne cesse de produire des victimes, et dans le film, la petite Françoise sera notamment une de ces victimes.

[84]Margrit Tröhler, « Les récits éclatés : La chronique et la prise en compte de l'Autre » in *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 15-32, p. 15.

[85]Supra chapitre 1.

Même un plan descriptif, tel que le paysage du champ à moitié labouré par le tracteur, à moitié recouvert encore d'herbe, contient cette sensation d'une violence exercée. Reste à savoir, où est-elle la différence quant à la douleur que Georges subit : lors de son arrestation par les talibans en Afghanistan..., lors des reproches des gens quant à ses photos de guerre..., lorsque sa femme lui refuse de voir son fils..., lorsque, de retour à Paris, il trouve la porte fermée et le silence d'Anne... Pareil pour Anne, contrainte à subir les aspirations insolentes de l'inconnu dans le métro, le refus de Georges de discuter avec elle sur ce qui la tourmente, le silence du jury dans la salle noire après sa prestation. Ce qui relie les parties désintégrées du film, c'est donc *le concept auctorial*, et non pas l'intrigue ni l'action. Presque comme dans la vie, où le seul lien visible entre les événements survenant soit la permanence du sujet qui les subit. Formellement, la fin de *Code inconnu* apparaît comme une réplique au début par l'évocation du code inconnu de l'immeuble qui, dans le premier et dans le dernier plan-séquence, empêche Jean puis Georges d'entrer chez Anne. Reste à savoir si Anne a oublié de communiquer le nouveau code à Georges ou bien a préféré ne le lui pas dire. Le code inconnu, mis en observation dans le film, c'est celui qui dérobe l'accès vers autrui et qui engendre des violences. À la question « qu'est-ce que la violence ? », Michael Haneke dit : « ...la réponse que j'ai trouvée, c'est que la violence est l'ultime recours au pouvoir contre la volonté des autres qui doivent alors la subir. »[86].

Par *concept auctorial*, nous entendons une idée sur le monde qui s'exprime à travers du film. Selon l'expression de Jean-Pierre Esquenazi[87], l'œuvre en tant que « monde irréel est en même temps paraphrase du monde réel ». Le concept auctorial est au fond de cette *paraphrase* du monde réel, car s'il y a paraphrase, il y a donc une idée ou une vision qui s'exprime. Pierre Beylot affirme[88] :

> « Raconter ce n'est pas seulement relater des événements, mais exprimer des idées ou une vision du monde, si bien que le champ de l'argumentation constitue au sein de la narration un vaste territoire aux contours souvent assez indistincts : dans un sens faible, on peut dire que tout récit comporte une dimension argumentative plus ou moins sous-jacente. »

[86]Entretien Michael Haneke, « La fragmentation du regard », par Michel Cieutat, *Positif* n° 478 décembre 2000, pp. 25-29, p. 29.

[87]Jean-Pierre Esquenazi, « Éléments pour une sémiotique pragmatique : la situation, comme lieu du sens » in *Après Deleuze, philosophie et esthétique du cinéma*, *op. cit*. pp. 85-114, p. 111.

[88]Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, p. 36.

Le concept auctorial peut constituer une idée contraire à l'idée qui se dégage de l'intrigue et de l'histoire du film, celles-ci découlant des actes et du comportement des protagonistes. Un pareil effet se produit dans *Le Temps du loup* où l'histoire raconte le naufrage de l'humain alors que le concept auctorial se constitue autour de l'idée que l'humain, faible et fragile, persiste quand même jusqu'au bout. L'humain se manifeste dans l'art, dans la compassion, dans l'acte de partage. Le concept auctorial n'est donc pas nécessairement affiché mais on le retrouve traverser les fragments qui autrement peuvent sembler sans lien entre eux. Dans les films à protagonistes multiples où l'intrigue n'existe pas, le concept auctorial représente cette raison non exposée mais sous-jacente qui a motivé l'auteur d'inclure, dans le film, ces « pans de réalité » alors que ce n'est pas l'intrigue qui en a besoin. Le concept auctorial est un lien que l'on peut discerner comme lieu du sens commun aux fragments d'un film, en dehors de leurs rapports narratifs, ce qui n'exclut pas qu'ils en possèdent de tels rapports. Robert Bresson le formule sous le terme de « vision » : « Le lien insensible qui lie tes images les plus éloignées et les plus différentes, c'est ta vision. »[89]. Les « Récits incomplets de divers voyages », tels qu'est le sous-titre de *Code inconnu*, se retrouvent donc assemblés selon un concept auctorial, lui est le lien entre ces fragments sans autre lien : la violence comme pouvoir que l'on exerce contre la volonté de l'autre, dans toute sa richesse de nuances, des plus abruptes aux plus subtiles. D'autre part, c'est justement le concept auctorial qui fait que ces récits incomplets se complètent : une violence permanente et persistante constitue les rapports entre les humains, cette violence dépasse les frontières des pays, en temps de paix et en temps de guerre, entre les plus proches et entre les inconnus. Le concept auctorial détermine la construction du scénario, il se manifeste dans l'organisation de ce qui est donné à voir. Michael Haneke avoue à propos de *Code inconnu* :

> « Chaque idée est transcrite sur une petite feuille, et j'assemble ces idées sur un grand tableau. C'est le travail le plus long, le plus nécessaire. La structure générale, c'est tout pour moi. L'écriture du scénario va vite. […] La construction de l'ensemble est beaucoup plus compliquée et prend du temps. Je ne commence d'ailleurs à écrire que si j'ai toute la structure en tête. »[90]

[89]Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 39.

[90]Entretien Michael Haneke, « La fragmentation du regard », par Michel Cieutat, *Positif* n° 478 décembre 2000, pp. 25-29, p. 25.

Le concept, « c'est la structure *formulée* », dit Maurice Merleau-Ponty[91]. L'argumentatif s'intègre au récit, nous rejoignons Pierre Beylot qui, en réexaminant les conceptions des théoriciens par rapport au « concept » dans un film, et en particulier celles de G. Deleuze et de J. Aumont, remarque que cette relation entre le film et la pensée, qu'est le concept, peut être envisagée comme « une propriété de l'activité narrative, et non comme une tendance qui en serait antinomique »[92]. Ainsi, il y a un concept de fond chez Michael Haneke quant à la connaissance humaine du Réel qui est, selon lui, fragmentaire et limitée, donc elle doit être retransmise comme telle dans le filmique. Ce concept de l'auteur prédétermine la manière dont il raconte ses histoires et trahit sa conviction que le cinéma est un mode de connaissance. D'autre part, l'histoire particulière dans chaque film de l'auteur est mise en rapport avec un concept auctorial quant à la problématique qui y est traitée.

La construction de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

La construction de *71 Fragments d'une chronologie du hasard* apparaît plus « lucide » par comparaison à celle de *Code inconnu*. La fragmentation, qui suggère d'elle-même l'absence de lien causal, est également énoncée dans le titre. L'organisation des fragments et du récit découle du concept auctorial qui, dans ce film, concerne la figure du hasard. Les fragments sont regroupés sur 5 jours dont les dates s'affichent à l'écran pendant les émissions des actualités : le 12 octobre, le 26 octobre, le 30 octobre, le 17 novembre, le 23 décembre 1993. Les fragments ébauchent les profils des personnages : un enfant roumain émigré clandestin en Autriche, l'étudiant Maximilien B. qui se soumet à des épreuves des jeux différents et qui se procure un pistolet (un fait qui passe plutôt inaperçu car l'énonciation n'y insiste pas trop), le convoyeur Hans Nohal qui apprend à parler de ses sentiments, le vieil homme grincheux qui cherche l'attachement de sa fille employée à la banque, la famille Brunner qui cherche à adopter un enfant. Les 5 jours, marqués par les actualités mondiales que la télé diffuse et qui ne diffèrent pas forcément de jour en jour, à part l'endroit différent de la planète où elles se déroulent, se distinguent à peine par les petites nuances qui surviennent dans la vie des protagonistes. Ponctuées par des événements ordinaires (lever le matin, coucher le soir, dîners, conversations téléphoniques, jeux, ping-pong, petits vols), les lignes narratives, quoique à peine perceptiblement, avec piétinement, retours et répétitions, avancent et les personnages se retrouvent rassemblés dans un même endroit. Le récit y est donc présent, tel que le postule Tzvetan Todorov[93] : une structure élémentaire laisse repérer la conjonction

[91]Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 291, c'est l'auteur qui souligne.

[92]Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, pp. 36-38.

[93]Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 66.

de relations de succession et de transformation entre les unités. Même plus, les transformations narratives ne sont pas grandes, mais la présence du concept auctorial indique sur une structure élaborée, et dans ce cas, on peut voir le récit du film tel que l'entend Pierre Beylot : « *une construction intentionnelle qui configure au sein d'un monde autonome une succession temporelle d'actions* »[94]. L'autonomie de ce monde est remise en cause par une insistante ouverture vers le Réel. Pierre Beylot précise :

> « Enfin, le récit de fiction ne renvoie pas seulement au monde diégétique qu'il élabore ni à l'instance qui le produit, mais *il se désigne lui-même en tant qu'œuvre* entendue comme une sorte de *miroir à deux faces* : elle se réfléchit elle-même et réfléchit le regard que le spectateur porte sur elle. »[95]

Les parcours des personnages, dans le film de Michael Haneke, qui ne sont guère déterminés par des objectifs à atteindre (naturellement, chacun a sa petite accroche) vont se croiser dans la dernière séquence de la tuerie dans la banque, quelques-uns devenant victimes d'un autre, lui-même à son tour victime. Les déambulations du hasard que le film suit (rappelons-nous ici que c'est une « chronologie du hasard ») passent par des petites crises et péripéties, le jeu au Mikado par exemple dans lequel l'étudiant aurait pu perdre son pistolet, mais ces crises et péripéties se distinguent profondément de celles qui se déploient dans une fiction conventionnelle où, indispensablement, elles sont accentuées par l'enchevêtrement des obstacles. Ainsi, le film à effet-de-réel montre la partie visible de l'iceberg sans « la prétention de savoir les causes », comme le dit Michael Haneke lui-même dans un entretien avec Serge Toubiana[96]. L'idée de suicide a évidemment déjà traversé l'esprit de l'étudiant, c'est ce que suggère le film : on voit le personnage se diriger vers la fenêtre de l'immeuble, comme s'il s'apprêtait de se jeter du haut de cette fenêtre ; dans le plan suivant, l'étudiant est en bas de l'immeuble et considère la hauteur, le goudron garde encore les traces de craie d'un corps qui a autrefois chuté. C'est peut-être l'idée de suicide qui le pousse à se procurer un pistolet. L'instance énonciative ne prétend guère savoir les choses mieux que les personnages eux-mêmes. Cette idée de suicide, aussi vague pour l'instance énonciative que pour le personnage, ressurgit à la fin, toute spontanée qu'elle est, et non pas pour accomplir une nécessité dramatique. Comme le formule Francis Vanoye :

---

[94]Pierre Beylot, *op. cit.*, 2005, pp. 23-24ss, souligné par l'auteur.

[95]*Ibid.*, pp. 5-6, souligné par l'auteur.

[96]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *Le Septième continent*, *op. cit.*

> « Le *nécessaire* relève, quant à lui, de l'arbitraire de l'écrivain, de la fonctionnalité du récit, de l'interdépendance entre toutes les unités et de leur subordination à l'"idée générale", c'est-à-dire à l'itinéraire début/milieu/fin. »[97]

Dans le film de Michael Haneke, le dernier événement est inévitable parce qu'il est « posé » dès le début du film en tant que constitutif du fait divers, mais il ne découle d'une interdépendance ni d'une subordination des unités du récit. Bien sûr, le personnage de l'étudiant Max s'est déjà procuré un pistolet, il en dispose au moment où le dernier événement commence. Mais ce qui survient pourrait bien ne pas survenir, il s'agit en fin de compte d'un déclic qui « décapsule » l'événement sans que ce déclic puisse être interprété comme cause ni d'ailleurs comme effet des événements précédents. Dans quelques fragments, le personnage de l'étudiant apparaît comme quelqu'un de non équilibré, du fragile, qui s'emporte soudain. Au contraire dans d'autres fragments, son caractère se dévoile comme doux et tendre (pendant les conversations au téléphone avec sa mère, par exemple), même équilibré (pendant notamment le jeu au Mikado où il arrive à maîtriser bien ses mouvements). « C'est le devoir de la construction, de faire des parties contradictoires pour donner l'illusion de la richesse de la vie », avoue Michael Haneke[98]. L'instance énonciative ne vise pas à trancher dans un sens ou dans un autre, à prendre parti et, pour ainsi dire, juger son personnage, car tout ce qui lui arrive est concours de circonstances, un détail aléatoire décide de la direction dans laquelle les choses se redirigent. Ce détail aléatoire pourrait être, dans ce film, l'intervention du pompiste qui refuse la carte bancaire et redirige l'étudiant vers la banque pour retirer de l'argent en liquide. Ou le distributeur de billets hors service. Ou bien, cette porte à côté de la porte de la banque qui laisse un instant s'échapper une douce musique, comme si elle l'invitait à entrer, à changer de direction, mais dont l'automate la fait se refermer l'instant d'après devant lui. Ou bien la boîte sur le poteau contre laquelle il se heurte l'épaule, en revenant vers sa voiture. Ou le client qui lui crie de dégager. Ou bien l'accumulation de tous ces détails. Le film vise exactement à ne pas donner de réponse. Par ces détails, il parvient à réveiller la mémoire émotionnelle du spectateur – qui n'en a pas eu de telles expériences ?! Ces petits détails insignifiants font partie de l'effet-de-réel.

À la fin du film, les deux lignes magistrales, les deux flots, pourrait-on dire, celui des actualités mondiales et celui de la vie quotidienne des protagonistes du film, se rejoignent pour former un tout. La dernière partie du film, celle qui se déroule le 23 décembre, contient

[97]Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios* (1991), Paris, Armand Colin, 2008, p. 21.
[98]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *op. cit.*

deux émissions d'actualités, alors que les parties précédentes n'en contiennent qu'une seule. Entre les deux émissions d'actualités à la télé une nouvelle s'est produite et y est incluse : une tuerie dans une banque qui a pris trois victimes. Inexpliquée, la violence de ce meurtre rejoint la grande violence incompréhensible de ce monde. Dans les actualités, les assassins sont toujours monstrueux, les victimes toujours impuissantes et la violence sans issue, alors que dans le film, on peut voir comment une situation quotidienne tourne mal et comment tout un chacun y est plus ou moins impliqué, y contribue par son comportement ou refuse d'y contribuer. Pareillement au pompiste, même s'il ignore son rôle déclencheur dans cet événement. Bien que, sans les autres détails qui s'accumulent, le détail seul du pompiste refusant la carte bancaire de l'étudiant Max, n'ait pas produit ce même effet. Cela ne diminue pourtant pas la responsabilité de tout un chacun car un geste dérisoire peut apporter d'une manière décisive aux circonstances. Ainsi, le film dépasse l'objectif de raconter une histoire, il vise à rendre compte d'un Réel, à faire en sorte qu'on s'interroge sur lui et sur sa place et sur son rôle dans lui.

La construction du film déroge la construction filmique classique en trois parties. Les événements, organisés en 5 parties, élaborent un rythme particulier, les deux premières parties étant beaucoup plus longues, se partageant 1 heure du temps filmique, alors que les deux parties suivantes ne constituant que 14 minutes du temps filmique, pour laisser 21 minutes à la dernière partie, entièrement consacrée au croisement des trajets des personnages dans la dernière séquence de la banque. Un questionnement sur l'existence revient d'une partie à l'autre, d'un personnage à l'autre. Pour l'étudiant Max, lorsqu'il regarde les contours d'un corps humain tracés sur le goudron. Pour le vieil homme, lorsqu'il avoue à sa fille au téléphone de regretter d'exister. Pour Hans Nohal, lorsqu'il observe les ombres mouvantes dans la nuit. Pour l'enfant roumain, lorsqu'il se décide d'émigrer en Autriche, parce qu'on lui avait dit que les gens y étaient gentils. Pour Mme Brunner, lorsqu'elle éclate en sanglots après avoir entendu ces mots. L'événement de la tuerie dans la banque ne parachève pas l'histoire, il l'interrompt, comme il interrompt l'existence des personnages et leur questionnement sur l'existence. Le dernier événement du film n'est pas une résolution dramatique car la résolution dramatique achève une situation conflictuelle pour y mettre fin, mais pour suggérer en même temps qu'une nouvelle histoire commence. La fin de *71 Fragments d'une chronologie du hasard* ne donne même pas de réponse quant au destin de tous les protagonistes du film. Le reportage à la télé annonce qu'il y a eu trois victimes. Dans le film, il n'y a qu'un long plan, d'environ 1 minute 22 secondes, sur le corps inanimé du convoyeur Hans Nohal, à côté duquel

une flaque de sang noir devient de plus en plus grande. Suivant la logique d'un récit, les deux autres victimes doivent être les deux autres protagonistes du film : la femme qui voulait adopter l'enfant roumain (il y a, en plus, un plan sur lui qui attend longtemps dans la voiture devant la banque) et le vieil homme, venu apporter les cadeaux de Noël à sa fille employée à la banque. Et pourtant, cette logique narrative cultivée par la dramaturgie classique, consistant à lier les faits, à les réfléchir l'un par l'autre, n'est nullement approuvée dans le film. Paradoxalement, la fin qui ne donne pas d'information sur le sort de tous les personnages, prolonge leur vie en dehors du film, dans la réflexion sur les possibles.

La mort du convoyeur Hans Nohal dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, © WEGA-Film.

Antonioni écrit :

> « Je me suis souvent demandé s'il fallait toujours donner une fin aux histoires […] Fermée sur elle-même, une histoire risque de mourir si on ne lui donne pas une autre dimension, si on ne laisse pas son temps propre se prolonger dans le temps extérieur, là où nous sommes, nous, les protagonistes de toutes les histoires. Où rien n'a de fin. "Donnez-moi de nouveaux dénouements, disait Tchékhov, et je vous réinvente la littérature."[99]

[99]Michelangelo Antonioni, « Histoire de rester ensemble », in *Ce bowling sur le Tibre* (1976, trad. française 1985), Paris, Images Modernes, 2004, pp. 101-102, p. 102.

La fin du film devient ainsi une sortie du monde clos irréel de l'oeuvre vers le monde réel de la vie. Intervient ici un « phénomène de chevauchement » qui, selon Christian Metz, est « bien connu en sémiologie et fréquent au cinéma : le dernier segment d'une grande unité est aussi le premier de l'unité suivante »[100]. L'unité suivante vers laquelle tend la fin de *71 Fragments d'une chronologie du hasard* est une unité de la vie réelle, on y est, peut-être un peu plus conscients, après avoir vu le film, de la responsabilité de l'existence.

La construction du *Septième continent*.

Le récit dans *Le Septième continent*, bien que centré sur la vie d'une famille, s'approche du modèle narratif polyfocalisé. Le film possède une construction similaire à celle de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. De même, les événements du quotidien se succèdent sans nécessité dramatique, organisés en trois parties, trois continuités qui représentent trois jours de la vie de cette famille, sans être enchaînés dans une structure dramatique, comprenant perturbation initiale, suite de crises et de péripéties et résolution finale. La fin du film, pareillement à celle de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, coïncide avec la fin de l'existence des personnages, sans être une résolution finale, et ouvre des questionnements sur un Réel « tel quel ». La dernière partie du film qui dure un peu plus que les deux autres prises ensemble (55 minutes contre 34 minutes pour la première partie et 15 minutes pour la deuxième) est entièrement concentrée sur l'événement du suicide. L'acte de destruction s'épanouit au long de toute cette dernière partie, à partir de la démission de Georg à son bureau et le mensonge d'Anna (elle prétend que leur fille est malade et n'ira pas à l'école), en passant par l'achat des instruments au magasin (des ciseaux, des scies, des marteaux), par le retrait de tout leur argent à la banque et la vente de la voiture, se déployant ensuite sur le déchirement des vêtements, la démolition des meubles, la casse de miroirs, tables, disques, livres, et jusqu'à l'empoisonnement lui-même. Toute cette destruction, méthodiquement accomplie, est montrée en détails, l'un plus odieux de par sa normalité que l'autre, de manière à ce qu'elle ouvre des questionnements insistants et ne donne aucune réponse. Ce n'est pas qu'ils ne s'aiment pas, cette femme, cet homme et leur petite fille. Avant qu'ils commencent la destruction, le père rappelle à la petite fille de mettre des gants afin de ne pas se faire mal. Même au long de la destruction qu'ils exécutent, ils ne perdent pas du tout leur air humain : avoir donné le coup de marteau à l'aquarium, l'eau et les poissons dispersés dans la pièce, le père va s'excuser. Ce n'est pas qu'ils n'éprouvent pas de sentiments : à la vue du corps mort de sa fille, la mère va éclater en pleurs. Dans la lettre que Georg laisse à ses

[100]Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit*., p. 152.

parents, il ne trouve pas nécessaire d'expliquer pourquoi ils se suicident, il note que leur décision est depuis longtemps prise et bien réfléchie. L'absence d'explication a poussé les parents du prototype du personnage de Georg de contester la version de suicide, ils étaient convaincus que c'était un meurtre, comme l'indique l'écriteau final dans le film : « ...Malgré la lettre laissée aux parents, ceux-ci ne croyaient pas à un suicide et ont déposé une plainte contre X pour meurtre... »[101]. M. Haneke n'a pas élucidé, dans son film, la motivation des personnages quant à l'acte suicidaire. L'impacte que le film produit vient à la suite notamment du manque d'explication, le film ouvre des questionnements sur un acte inintelligible et indéchiffrable, l'accès vers un acte pareil ne pourrait passer que par l'inintelligibilité. Si le film énonçait des raisons (y a-t-il des raisons incontestables ?) ou une explication quelconque (elle serait toujours partielle), le suicide de cette famille aurait été moins troublant, il se serait transformé en un acte particulier, privé, ne concernant que cette famille-là, cela aurait diminué « la force du geste » selon l'expression de Serge Toubiana[102].

La manière, dont Haneke considère les bouclages à tendance psychanalytique, est révélée dans *Funny Games*, où le personnage de Paul « improvise » sur les différentes biographies traumatisantes de son acolyte Peter, l'une plus terrifiante que l'autre, s'excluant mutuellement : « Son père a divorcé... quand il était grand comme ça. […] En fait, sa mère voulait garder pour elle son petit nounours... et depuis c'est un pédé et un criminel. […] En vérité, il vient d'un milieu minable. Il a cinq frères et sœurs... qui sont tous drogués, le père est alcoolique, et ce que la mère fait, vous imaginez, c'est assez classique... plutôt c'est lui qui la baise en fait. Dur, mais vrai. […] Quelle réponse aimeriez-vous ? Laquelle vous satisfait ? […] Regardez-le... C'est un petit foireux gâté. Il ploie sous le vide de l'existence ! […] En réalité, il est accro. Moi aussi, je suis accro. ». Comme le formule Haneke lui-même : « En énumérant de faux prétextes (parents divorcés, abandon, etc...) Arno Frisch tourne en dérision l'habituelle justification psychologique utilisée pour rendre la violence consommable au cinéma. »[103].

Sans être point expliquée, une image sans égale de la dimension destructrice du suicide est déployée dans *Le Septième continent*. L'auteur avoue que pour lui l'idée que le suicide soit une libération est du faux[104]. Les événements dans le film s'altèrent dans un ordre

[101]Détail commenté par Michael Haneke dans l'entretien du bonus DVD, *Le Septième continent*, *op.cit.*
[102]*Ibid.*
[103]Entretien réalisé par Maureen Loiret, *CinéLibre* n° 45 Janvier 1998 ; disponible sur : http://yrol.free.fr.
[104]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *Le Septième continent*, *op. cit.*

dicté par le concept auctorial, dont l'expression devient la structure du scénario. On peut affirmé après A. J. Greimas que « la structure est le mode d'existence de la signification »[105]. Dans une fiction conventionnelle, l'intrigue accapare la construction, elle assigne la hiérarchie des événements. Dans les films de Michael Haneke, le concept auctorial supplante la fonction organisatrice de l'intrigue, il veille sur la dynamique interne du récit. La réalité fragmentée est disposée dans une structure narrative, car y est présente une succession aux faibles transformations, même si l'enchaînement causal est absent. Les événements du film se retrouvent placés dans des relations distributionnelles, nous reprenons cette idée des deux niveaux, distributionnel et intégratif, que Roland Barthes reprend de la linguistique[106]. Les relations distributionnelles des événements sont accentuées, au détriment des relations intégratives, l'intrigue absente. Les relations intégratives alors très lâches, n'appartiennent qu'au concept auctorial, celui-ci devient l'axe implicitement vertical, le transporteur du sens. Car, comme l'a formulé Roland Barthes, « le sens n'est pas "au bout" du récit, il le traverse »[107]. Les événements non hiérarchisés dans *Le Septième continent* participent d'un calme angoissant, accentué par moments par l'image : cet œil qui nous regarde, par exemple, à l'autre bout du microscope, ou par quelques petits incidents : le mensonge de la petite fille d'être devenue aveugle, les sanglots de l'oncle, la crise de nerfs de la femme à la station de lavage automatique de la voiture. Michael Haneke affirme[108] que c'est exactement la construction du scénario qui est la clé vers l'histoire. Pour *Le Septième continent,* il est arrivé à la décision de la construction en trois parties, chaque partie se déroulant sur un jour d'une année différente de la vie de la famille, après avoir essayé d'autres constructions. Il a renoncé à une construction dramatique classique qui se serait déployée sur la prise de décision et la réalisation du suicide. Une autre construction, qu'il a essayée, consistait à commencer le scénario par le suicide et à y introduire des *flash-back* qui racontaient la vie antérieure de la famille. Dans ce cas, tout *flash-back* devenait très explicatif, alors que Haneke voulait garder « le secret inquiétant »[109]. Finalement, il s'est rendu compte que ce « secret inquiétant » n'est gardé que dans une construction très austère, « une sorte de protocole »[110], selon ses propres dires, qui consiste à montrer trois jours de trois ans différents de la vie de cette famille. En effet, le jour de la deuxième année est raccourcie, il devient une anaphore du quotidien acté

[105]Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode* (1966), Paris, PUF, 1986, p. 28.

[106]Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, Volume 8, n°1, 1966, pp. 1-27, p. 5 et note 2.

[107]*Ibid.*, p. 6.

[108]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *Le Septième continent*, *op.cit.*

[109]*Ibid.*

[110]*Ibid.*

des personnages, tel qu'il est montré dans la première partie, syncopé cette fois par la crise de la femme pendant le lavage de la voiture. La troisième partie est constituée elle-même de trois jours : le jour du retour de chez parents de Georg, le lendemain des derniers préparatifs, l'après-lendemain consacré entièrement à la démolition, et la nuit du suicide. Michael Haneke avoue avoir fait attention à ne pas donner des réponses, afin de ne pas réduire le drame de cette famille à quelques courtes explications[111]. Il a laissé au spectateur à chercher l'invisible et le non montrable à partir du visible et du montrable. Ainsi, au niveau idéologique, en ce qui concerne la vision de l'auteur sur le monde réel, le film remet en cause le quotidien visiblement paisible d'une famille occidentale à qui, paraît-il, ne manque rien. Au niveau narratologique et esthétique, le film remet en cause la visibilité du drame, la représentation même. Si les films modernes, depuis le néo-réalisme italien, déplaçaient l'intérêt de la question « qu'est-ce qu'on va voir dans l'image suivante ? », une question d'intrigue, vers la question « qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image ? », la question de la modernité, comme l'a formulé Gilles Deleuze[112], les films de Michael Haneke redirige l'intérêt vers : « qu'est-ce qui se passe derrière ce que je vois se passer sur l'image ? ». Le film devient un visible qui donne accès à un invisible où est le vrai sujet. D'une manière plus explicite, cette même conception est poursuivie dans *Caché*, où un enchâssement dans le récit s'opère et l'invisible, le difficilement abordable, décale l'intrigue visible pour se retrouver au centre du film. Un processus similaire agit également dans *Benny's Video*, nous le verrons plus loin. Dès *Le Septième continent* l'auteur aborde le problème de la représentation d'une réalité qui n'est pas immédiatement représentable ni déchiffrable, d'un Réel inintelligible, dont la complexité dépasse de loin les pouvoirs d'expression conventionnels au cinéma.

2.1.3. Les films à récit linéaire : l'abandonnement de l'intrigue.

Le refus de Michael Haneke de construire une histoire transparente ainsi que sa tendance à multiplier les questions dramatiques, perdurent dans ses films à récit linéaire *Benny's Video*, *Le Temps du loup*, *Caché*. Dans les trois films, il y a à leurs débuts un événement déclencheur qui aurait pu constituer la perturbation initiale classique. C'est l'événement du meurtre de la fille dans *Benny's Video*, la maison usurpée par la famille étrangère et le meurtre du mari dans *Le Temps du loup*, l'étrange cassette vidéo que la famille reçoit dans *Caché*. Et pourtant, dans les trois films, le récit abandonne vite l'intrigue potentielle.

[111] *Ibid.*

[112] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, p. 356.

Benny's Video.

L'intérêt dans *Benny's Video* est déplacé vers la façon dont le meurtre met à l'épreuve la conscience des personnages, celle de Benny et celle de ses parents. Même plus, comme le remarque Christa Blümlinger, le processus de prise de conscience est, dans ce film, « adressé au spectateur lui-même »[113]. Les événements qui suivent le meurtre : les errances de Benny dans la ville, chez le coiffeur, le deuxième visionnage du meurtre enregistré sur la cassette, le voyage en Égypte, mettent en place une question du fond : la vie normale est-elle désormais possible ? Dans ce sens, il nous semble erroné de considérer le récit du film « comme une série de vidéo privées qui réagissent en chaîne et se répercutent sur l'existence des protagonistes »[114]. L'abrégé qui en résulte périme le sens et abolit justement la structure du film, là où se situe le risque et l'innovation du récit. Les événements du film apparaissent incohérents et dispersifs du point de vue d'une mise en intrigue. C'est la « stratégie » du film, comme le formule Christa Blümlinger[115] : « faire constamment éclater le récit dans son mode et sa structure temporelle ». La ligne narrative ne suit pas l'intrigue du comment tuer et se débarrasser du corps mort, ni du comment cacher les traces du crime ; le récit remet en cause justement de telles intrigues, il insiste sur la question : est-ce possible de dissimuler un meurtre et de vivre ainsi avec lui, comme si de rien n'était ? Certaines attentes narratives seront déjouées : au lieu de déployer l'événement de la dissimulation du crime, un événement potentiellement plein de tension et intriguant (comme c'est évoqué dans le film, il ne sera pas facile de faire disparaître le cadavre), le récit s'égare dans des événements qui refoulent l'intrigue hors des images, tels les événements déjà mentionnés et surtout celui du voyage en Égypte. Cette démarche dramaturgique met en relief le concept auctorial : le déni d'articuler le crime, la tentative de le dissimuler et de continuer leur vie, devient oppressant pour les personnages. Benny sera déconcerté du fait que « les journaux n'en parlent toujours pas », sa mère va faire une crise de nerfs sous la musique langoureuse de la télé égyptienne. Une fois la dissimulation du crime achevée, les traces effacées (à part une : la conversation des parents enregistrée sur une cassette), Benny ira à la police pour tout déballer. Il en sortira ayant peut-être appris à parler puisqu'il s'excusera à ses parents. De les avoir trahis ? De les avoir dérangés ? Quand ? : en commettant le meurtre ou en les dénonçant à la police de l'avoir

[113]Christa Blümlinger, « Figures du dégoût chez Michael Haneke » in *Austriaca,* n° 64, 2007, *Le cinéma autrichien,* pp. 95-115, p. 97.

[114]*Ibid.*, p. 97-98. L'auteur rappelle cette interprétation très répandue qui consiste en fait à négliger la structure du film au profit d'une mise en intrigue : « Benny filme l'abattage d'un porc, montre la vidéo à une jeune fille, adepte, comme lui, de *splatters* ; après quoi il la tue à l'aide d'un pistolet d'abattage dérobé au fermier, et montre alors le film à sa mère dont il enregistre plus tard la voix lors d'un débat de crise avec son père, pour livrer en dernier lieu cet enregistrement à la police comme seul élément de preuve subsistant. »

[115]*Ibid.*, p. 99.

dissimulé ? Le film multiplie les questions : Benny, est-il accablé par le poids de son crime ? ou possède-t-il une nature monstrueuse qui s'en moque de tout ? ou ne voit-il pas le réel impact de ses actes ? Benny reste un univers fort contradictoire, presque indéchiffrable, autant pour ses parents que pour l'instance énonciative. Il y a pourtant, dans le film, des détails qui indiquent sur chacune des interprétations évoquées ; une parmi elles l'emporte sur les autre, à notre avis.

De retour de l'Égypte, en se couchant, Benny sera rejoint par son père qui adopte désormais l'attitude d'égalité amicale avec son fils, vu la même épreuve qu'ils ont subie, le fils commettant le meurtre, le père déchiquetant le cadavre. Le père s'assoit sur le bord du lit et adresse sa question : « Pourquoi tu as fait **ça** ? ». Benny répond d'abord par : « Quoi ?... ». Le père se fige, horrifié : Benny a oublié le meurtre qu'il a commis. Et pourtant, n'est-ce pas notamment l'oubli qu'on aurait visé, les parents en dissimulant le crime, le spectateur en refoulant le problème dans les strates de la fiction, et l'auteur en consolant tous par une promesse de changement cathartique. Le « quoi ? » de Benny horrifie, pourquoi alors lui refuser le droit d'en être tourmenté, de changer de différentes attitudes, de vouloir fuir sa responsabilité et d'avoir besoin d'en parler, le droit du repentir, le seul qui puisse percer sa solitude d'assassin, même s'il ne sait pas comment l'articuler. On n'enseigne nulle part comment assumer la responsabilité de ses actes, on l'apprend après avoir essayé de la fuir. Les contradictions dans le récit sont recherchées dans un but précis. Michael Haneke le révèle lui-même :

> « Dans le meilleure des cas, un spectateur sort du cinéma un peu touché ou ému, puis très vite il oublie le film. Il faudrait trouver une façon de raconter qui fasse qu'un film reste dans la tête, dans l'émotion. Et il me semble que la meilleure façon d'y parvenir, c'est d'amener le spectateur à "donner son propre sentiment", pas celui que voudrait lui imposer l'écran. Par exemple, les personnages du *Septième continent* ne sont pas des caractères, plutôt des "écrans de projection" pour les sentiments et les idées des spectateurs. C'est pour cette raison que je laisse des portes ouvertes pour entrer dans le film. Pour moi le film doit être terminé sur l'écran, pas dans la tête du spectateur, c'est difficile mais on doit pouvoir y parvenir. »[116]

[116]Michael Haneke cité in « L'œil de Benny », par Camille Nevers, *Cahiers du cinéma* n° 466, 1993, pp. 66-68.

Le « quoi ? » de Benny est une porte ouverte que l'énonciation laisse. Si on acceptait son « quoi ? », son oubli, on serait étonné de le voir aller à la police, sinon, on lui reconnaîtra le droit de vouloir assumer le poids de son crime.

Le Temps du loup.

Dans *Le Temps du loup*, après les événements du début où la famille, venue dans sa maison de campagne, constate que celle-ci est usurpée par une autre famille, après le meurtre de Georges et le passage par le village aux maisons fermées et aux fenêtres à peine éclairées, l'idée d'une catastrophe quelconque se dessine, sans qu'elle soit élucidée de quelque manière que ce soit. La catastrophe n'est qu'un prétexte pour qu'une analyse du comportement humain dans des circonstances extrêmes soit déployée. La fin du film ne donne aucune information sur l'issue de cette catastrophe. Michael Haneke[117] déclare :

> « Ça peut être une catastrophe, n'importe laquelle. On ne le sait pas parce que ce n'était pas le point qui m'intéressait. C'est le comportement de moi et toi, comment je réagirais dans une situation comme celle-là ? C'était mon seul intérêt. J'ai laissé, volontairement, toutes les possibilités d'interprétation : une guerre ou une catastrophe de n'importe quelle sorte. Ce n'est pas le centre du film. C'est égal de quelle catastrophe il s'agit pour notre comportement humain. »

La catastrophe, un moteur potentiel d'intrigue, ne nourrit pas le récit du film, la catastrophe n'apparaît qu'un fond sur lequel les actes du quotidien se détachent : grotesques, monstrueux, dignes, contradictoires et humains. Rappelons ici *Le Sacrifice* (1986) de Andreï Tarkovski où une pareille menace, une catastrophe de fin du monde, déterminait le parcours du personnage principal, Alexandre, l'intrigue du film se constituait en suivant ses tentatives de trouver une issue. Le sacrifice apparaissait plus ou moins comme dénouement de l'histoire racontée. Dans le film de Michael Haneke, il n'y a pas d'intrigue, une grande partie du film, celle qui se déroule dans la petite gare et qui dure 1 heure 10 minutes environ, est proprement dépourvue d'action dramatique. L'action n'y préexiste pas, elle découle, intégrale aux situations, dont la diversité et l'insignifiance anéantissent tout choix qui se serait opéré en référence à une organisation dramatique a priori. L'événement dominant ici c'est l'attente, l'attente non comme suspense (figure des films classiques) ni comme flottement (figure des

[117]Entretien avec M. Haneke, réalisé par Nachiketas Wignesan et Laurent Devanne, émission de cinéma *Désaxés*, diffusé le 12 Octobre 2003 ; disponible sur : http://arkepix.com.

films modernes, comme la définie François Niney[118]), mais l'attente comme syncope prolongée, comme un risque extrême avec la structure. Privée de tout abri, l'existence est mise à nue. Le sacrifice apparaît ici comme folie, pareillement d'ailleurs au film de Tarkovski, un ultime possible, un archétype d'action de sauvetage, le seul possible dans l'état où l'on est, bien qu'il soit une hypothèse assez discréditée au cours du film et ne représente d'aucune manière un dénouement de l'histoire racontée. Le sacrifice lui-même reste d'ailleurs non accompli, un questionnement plutôt qu'un acte. Le film se termine sur ce questionnement. Le dernier plan, pris d'un train en mouvement, ne donne aucune réponse et évoque en même temps plusieurs possibles par sa durée[119]. Une manière de « désinaugurer » le récit, dirait Barthes[120], lorsque « le codage de la situation de récit est escamoté », les signes n'ont pas l'air de signes, et « le récit se défait dans le monde, se consomme ».

Caché.

Dans *Caché*, il n'y aura pas de réponse lucide d'où viennent les cassettes ?, qui est-ce qui les enregistre ?, comment les envoie-t-il ?, bien que ces questions-ci surgissent au début du film et déclenchent l'histoire. On pourrait pourtant se rendre compte au cours du film que ces questions apparaissent fausses et qu'il s'opère une sorte d'enchâssement du récit. Le personnage principal s'engage dans la recherche de l'auteur des cassettes, suivant, pour ainsi dire, l'intrigue visible. Il bute sur une réalité qui s'enlise et lui échappe alors qu'une autre réalité, invisible et secrète, émerge malgré lui. Le vrai sujet du film devient cette part du caché dans la personnalité humaine, quotidiennement alimentée par des justifications, des mensonges et des trahisons, des petites agressions et des haines, alimentée par le refus de l'avouer. Bien qu'invisible, cette réalité existe et conditionne la réalité visible. En fait, qu'est-ce que ce qui est caché dans ce film ? L'histoire qui s'est passée en 1961 et que le personnage de Georges est contraint à raconter deux fois dans le film : une fois à sa femme et une deuxième fois à son chef ? Ce qu'il a fait à l'âge de six ans ? « Est-ce que tu te rappelles de toutes les bêtises que tu as faites, toi, à l'âge de six ans ? », adresse-t-il sa question légitime à sa femme. Et au spectateur. Ou bien, doit-il retrouver maintenant sa responsabilité vis-à-vis de ses actes au présent ? Ou la possibilité d'échapper à une vie plate, se déroulant sur deux dimensions, pour parvenir à vivre selon une vérité qui perdure dans la profondeur des temps ?

[118]François Niney, 2002, *op. cit.*, p. 125.

[119]Supra chapitre 5.

[120]Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *op. cit.*, p. 22.

Georges, convoqué par son chef, dans *Caché*, à cause d'une cassette qu'il a reçue, © WEGA-Film, Les Films du Losange.

Le code herméneutique qui est mis à l'œuvre dans *Caché* maintient une dynamique paradoxale. Comme le formule Roland Barthes, « c'est une dynamique statique », car le propre du code herméneutique est de « *maintenir* l'énigme dans le vide initial de sa réponse »[121], en disposant dans le flux du discours des *retards*.

> « […] sa structure est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancée inéluctable du langage un jeu échelonné d'arrêts : c'est entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire […] »[122]

Entre les termes extrêmes : la formulation de la question de l'énigme et la réponse-dévoilement, sont disposés les morphèmes dilatoires[123], parmi lesquels ceux que l'on retrouve dans *Caché* : le *leurre,* l'*équivoque*, la *réponse partielle*, la *réponse suspendue* et le *blocage* (constat d'insolubilité).

L'énigme dans le film est formulée par Georges : « qui filme et terrorise avec ses cassettes ma famille ? ». Se dessinent 8 lignes de destination sur lesquelles le code herméneutique se dispose. La première ligne, du « filmeur » à Georges, constitue une *réponse partielle* : les dessins qui accompagnent les cassette, la suggestion qu'il y a un rapport avec l'enfance de Georges, l'indication de l'adresse de Majid : ces détails évoquent le personnage de

[121]Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 81, c'est l'auteur qui souligne.

[122]*Ibid.*, p. 82.

[123]*Ibid.*, p. 215-216, Roland Barthes formule 10 morphèmes ou « herméneuthèmes ».

Majid mais, contrairement à ce que va penser Georges, ils ne désignent pas Majid comme celui qui filme et envoie les cassettes. Ainsi, la deuxième ligne, la ligne du *leurre*, se construit de Georges à lui-même. Le leurre est nourri par la logique de Georges : personne d'autre ne connaît son histoire avec Majid, et surtout pas sa haine et ses mensonges. Ce *leurre* s'ancre encore plus profondément dans la conscience de Georges après sa première visite chez Majid qui sera enregistrée sur une cassette alors qu'il n'y avait personne d'autre là, dans l'appartement. Contraint à abandonner le *leurre* que c'est Majid, mais suivant toujours la logique « personne d'autre n'est au courant », Georges élabore un nouveau *leurre* : c'est le fils de Majid qui fait les cassettes. Le leurre de Georges résulte de sa conviction que personne n'a accès à sa vie intérieure, à ses sentiments intimes, à ses haines et ses mensonges. Le leurre de Georges nourrit le leurre de sa femme et inversement, c'est la troisième ligne de destination. La quatrième et la cinquième lignes sont des lignes de l'*équivoque*, nourri d'une part par l'accusation de Majid qui pense que Georges lui a gâché la vie, d'autre part, par le comportement du fils de Majid qui semble poursuivre Georges. Une sixième ligne se dessine brièvement lorsque les amis de Georges évoquent un ami commun qui écrit un scénario et dont ils ne connaissent pas le sujet : cette ligne nourrit, nous allons l'appeler, une *réponse possible*, qui n'est ni rejetée ni approuvée dans le film ; elle est là pour indiquer qu'il y a des lignes que l'énonciation n'explorera pas. La septième ligne provient de Pierrot qui, à cause de sa disparition une nuit et à cause de sa rencontre avec le fils de Majid, participe du *leurre*. La huitième ligne enfin provient de l'énonciation et va au spectateur : l'énonciation ne dévoile ni les leurres ni les équivoques et surtout ne dévoile pas le « filmeur ». Si dans le texte réaliste classique « le discours essaye de mentir *le moins possible* : juste ce qu'il faut pour assurer les intérêts de la lecture, c'est-à-dire sa propre survie »[124], le discours dans *Caché* ne ment pas, il *ne déchiffre ni corrige*, il se veut absent, il laisse les leurres et les équivoques se succéder et se remplacer les uns les autres, le discours n'intervient pas pour indiquer où est la vérité. L'énonciation ne cache pas ses défaillances et surtout ne veut pas abuser de l'illusion de l'ubiquité de la représentation : cela constitue un point essentiel dans l'esthétique de Michael Haneke. Georges cherche le « filmeur », l'énonciation ne fait qu'énoncer la recherche de Georges. Le personnage veut mettre fin à cette histoire « très désagréable » en l'oubliant, l'énonciation va faire pareil, elle va s'interrompre mais non pas tout de suite, avec Georges qui entre dans sa chambre aux rideaux fermés pour dormir. L'énonciation va intégrer encore deux plans-séquences, bien que l'histoire de Georges et Majid soit « suspendue » à cause du suicide de Majid. Le premier de ces deux plans-séquences, celui du départ de l'enfant Majid du

[124] *Ibid.*, p. 147, souligné par l'auteur.

domaine, est équivoque : difficile de dire est-il une évocation-révélation de l'esprit de Georges ou bien un plan-séquence du « filmeur ». Toutefois, le dernier plan-séquence du film, pris devant l'école de Pierrot, est assez claire : c'est un plan du « filmeur ». Formellement, l'histoire a commencé avec un plan-séquence de « surveillance », elle se termine par un pareil, façon d'encadrer le récit. Pourtant, tous les plans-séquences de surveillance « entrent » dans le film par le biais du personnage de Georges : ils sont visionnés par lui. Sauf ceux qui sont énoncés après la mort de Majid, ainsi le dernier dans le film. En effet ce dernier plan-séquence en dit beaucoup[125], et entre autres, il révèle le discours et invite à réexaminer le film. Dans le texte classique à code herméneutique, la vérité et l'erreur sont réduites à une alternative simple ; dans le film, le personnage de Georges tend à se situer dans cette alternative simple : les cassettes évoquent ses rapports avec Majid, donc, c'est lui qui les envoie, ou bien, c'est son fils. Le discours abolit pourtant cette alternative simple. Le refus catégorique du fils de Majid d'être impliqué dans cette « histoire de cassettes » place le film dans le *blocage* : l'énigme est insoluble. Contrairement au texte classique qui se termine par le *dévoilement* ou le *déchiffrement* de l'énigme, *Caché* se termine sur la *réponse partielle* qui consiste à « n'énoncer que l'un des traits dont la somme formera l'identification complète de la vérité »[126]. Le dernier plan-séquence du film confirme que le « filmeur » n'est aucun des personnages que l'on a vu agir dans le film. Il laisse entendre cependant que ce qui compte pour le « filmeur », ainsi que pour le discours dans le film, c'est d'éveiller le Regard par ces *images radicales*[127], des signifiants sans signifié apparent. Cela paraît l'objectif du « filmeur » et non pas la terreur. La question de l'énigme était mal formulée par Georges. L'énonciation fait en sorte qu'on s'en interroge afin de la rajuster. « *le personnage et le discours sont complices l'un de l'autre* », prévient Roland Barthes[128]. Cette complicité, chez Michael Haneke, est au service du concept auctorial. L'énigme dans le film se constitue, et se déchiffre, grâce au leurre de Georges. Lui, il croit que sa vie intérieure est cachée, alors que ce qu'on voit dans le film, comme l'énonce le fils de Majid, c'est « comment se sent quand on est un homme sans conscience ». La complicité entre le discours et le personnage « assure l'échange ininterrompu des codes : les personnages sont des types de discours et à l'inverse le discours est un personnage comme les autres »[129]. Le film, à la manière du « filmeur » dans le film, un personnage de la diégèse, soit-il invisible ou simplement non-présenté au cours du

[125]Supra chapitre 4, 5, 6.

[126]Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 216. Nous évoquons plusieurs traits de ce personnage invisible au chapitre 4.

[127]Roland Barthes, « Cette vieille chose, l'art... » (1980), in *L'obvie et l'obtus,* Essais critiques III, Paris, Le Seuil, 1982, pp. 181-188, p. 185.

[128]Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 184, souligné par l'auteur.

[129]*Ibid.*, p. 184.

film[130], vise un Réel qui est en deçà ou au-delà de l'immédiatement visible mais qui pourtant serait illusoire de considérer comme inexistant. Michael Haneke avoue son intérêt par rapport aux emboîtements dans le récit :

> « C'est comme les poupées russes, la poupée dans la poupée dans la poupée. Pour moi, faire des références, des renvois, c'est un plaisir artistique. Ce n'est pas absolument nécessaire, mais ça enrichit la construction dramatique. C'est comme dans une fugue musicale. On peut bien sûr faire de la musique autrement, mais le dédoublement du thème apporte plus de complexité et de plaisir. »[131]

L'absence d'information qui provient de la sphère de l'effet-de-vraisemblable dans *Le Temps du loup* et dans *Caché*, telle, par exemple, la nature de la catastrophe avec son issue ou celle des cassettes vidéo avec leur auteur, a pour effet la transposition des situations, mises en place dans le film, d'un mode du concret dans un mode de pure essence : les situations se transforment en énigmes morales. Ces situations ont bien sûr leurs propres protagonistes, cela participe de leur nature du concret. Par la défaillance dans leur concrétisation, une sorte d'économie du récit, ces situations dépassent le concret et deviennent un possible pour tout spectateur. La carence au niveau dénotatif active le passage au niveau connotatif.

2.1.4. *Le Ruban blanc* : la futilité de la réponse dramatique.

Dans *Le Ruban blanc*, la structure fragmentaire est tempérée d'un côté par le récit du narrateur second en voix *over*[132] qui relate les événements dans la recherche d'une explication, d'un autre côté par certains liens de causalité qui se tissent à travers quelques lignes suivies. Telles sont les lignes narratives autour de la nurse, renvoyée par la baronne après l'accident avec Sigi, devenue la bien-aimée de l'instituteur, ainsi que les lignes narratives se poursuivant dans chacune des familles : celle du pasteur, du baron, du médecin, du régisseur, du paysan. Le récit polyfocalisé est surplombé par une énigme commune concernant tous les

[130]Contrairement à certaines interprétations, nous les transmettons au chapitre 7, selon lesquelles l'auteur est celui qui « tourne et envoie » les cassettes dans le film. Le « filmeur » dans le film ne peut être qu'un personnage du film, placer l'instance auctoriale parmi les personnages de la diégèse revient à dégrader celle-ci ; la place de l'auteur est bien connue pour la théorie littéraire et cinématographique depuis au moins 1968, voir Roland Barthes « La mort de l'Auteur » (1968), in *Le bruissement de la langue,* Paris, Le Seuil, 1984, pp. 63-69.

[131]Entretien avec Michael Haneke, « On ne montre pas la réalité, juste son image manipulée », par Michel Cieutat et Philippe Rouyer, *Positif* n° 536 octobre 2005, pp. 21-25.

[132]Pierre Beylot, 2005, *op. cit.* L'auteur délimite voix *off* de voix *over* dans le cinéma, p. 75-78 ; p. 75 : « Les sons *over* proviennent comme les sons *off* d'une source non visualisée, mais, ils ne se situent pas dans le même univers spatio-temporel que celui présenté par les images [...] »

protagonistes. De même que dans *Caché* et *Le Temps du loup,* dans *Le Ruban blanc*, il n'y aura pas de réponse explicite à la question qui ouvre le film : qui est-ce qui a commis les crimes au village ? C'est à nouveau le code herméneutique qui est mis à l'œuvre, mais contrairement à *Caché*, l'énonciation ne joue presque pas avec la nomenclature de retards quant à la réponse de cette question, celle-ci est simplement reposée par les gendarmes qui font l'enquête, par le baron, par le narrateur second du film. À bien regarder, la réponse de l'instituteur est donnée dès le début, dès le plan où il voit les enfants s'éloigner ensemble ce jour-là, le jour de l'accident du médecin. La question implicite que pose le récit et sur laquelle il s'étale, c'est : jusqu'à où peut aller cette cruauté « enfantine » ? Très loin, comme on le verra, lorsque aucun mécanisme adverse ne lui fait obstacle : ni la foi en Dieu, ni la religion, ni l'autorité des adultes ou de ceux qui sont au pouvoir, encore moins la compassion et le moral. La vie devient une entreprise à double face, rien n'empêche de se montrer selon les apparences convenues et vivre son intimité démoniaque en caché. Les enfants dans *Le Ruban blanc* sont ainsi dans la lignée de Georges de *Caché* et des assassins du *Temps du loup*, qu'on a vus nier « sincèrement » leurs crimes, sauf que les enfants apparaissent encore plus « doués » dans leur impassibilité. On voit le fils et la fille du pasteur faire preuve d'une grande

La fille et le fils du pasteur interrogés par l'instituteur sur les accidents au village, *Le Ruban blanc*, ©WEGA-Film.

adresse, en évitant les questions pièges de l'instituteur. Ils sont outragés par cet interrogatoire, et même plus, indignés, et dans leur indignation, la haine prend déjà racine. Ils ne se rendent même plus compte que leur indignation est fausse, ils se considèrent hors de toute cause. Dans la manière dont les assassins de Georges, dans *Le Temps du loup*, niaient le meurtre, on

entrevoyait leur peur. Dans la manière dont Georges de *Caché* s'indignait des reproches des autres, on entrevoyait son égocentrisme solitaire. La manière dont les enfants du *Ruban blanc* refoulent leurs crimes, presque en colère, exclut toute prise de conscience de leur part. Non seulement ils ne voient aucun inconvénient dans ce qu'ils font, ils sont capables d'en jouer avec fierté. Comme le fils du régisseur qui, après avoir nié l'accident avec le sifflet de Sigi et après avoir reçu quelques coups de son père, celui-ci sorti de la pièce, le fils se mettra à jouer au sifflet chopé. Il s'en moque de tout : et de son vol, et des coups qu'il a eus et de ceux qu'il va avoir, il s'amuse de sa propre arrogance imbattable. Si dès leur jeune âge, les enfants du village apprennent à vivre à double face, ce n'est pas sans le concours de leurs parents. Leur vie est parsemée de signes doubles, pareils à ce ruban blanc qui punit, tout en ornant. Ainsi, les doutes de l'instituteur, portés sur les enfants, seront violemment contrariés par le pasteur, voire plus, l'instituteur est considéré comme monstrueux, menacé par licenciement parce qu'il a pu soupçonner les enfants. Quant à ce qui s'est passé au village, l'instance énonciative expose les événements dans leur ordre chronologique, certains parmi eux étant inconnus au narrateur second du film. Les événements exposés sont en fait différents de nature et ne sont pas tous commis d'une même personne. L'accident du médecin ainsi que ceux de Sigi, de Karli et du bébé laissé au froid, la fenêtre ouverte, restent jusqu'à la fin non élucidés, bien que certains détails, tel le texte mystique trouvé à côté de Karli ou le fait que Sigi et Karli aient été ligotés et battus de verges, rappellent la manière dont le pasteur punit ses propres enfants, et font penser à eux (par induction, à lui) et aux fils du régisseur comme auteur de ces crimes. Par contre, les accidents autour de la mort de la paysanne : le choux décapité par le fils, le suicide du paysan, l'incendie dans la grange du baron, s'enchaînent selon une autre logique : une sorte de révolte pointe sans que celui-ci soit délimité de la vengeance. Viennent ensuite des incidents montrés en intégralité : l'oiseau du pasteur percé des ciseaux par sa fille Klara, Sigi jeté dans l'étang par les fils du régisseur. S'ajoute à la fin une série de méfaits, pourrait-on dire, privés : la manière dont le pasteur traite ses enfants, les battant de verges, les attachant au lit, les ornant du ruban blanc comme rappel, voire accusation, de l'innocence perdue ; ou la manière dont le médecin tripote sa fille et humilie sa compagne la sage-femme ; ou la manière possessive dont le baron traite sa femme. Les événements du film ne montrent guère les enfants en train d'exécuter les crimes au village, même au contraire, on les voit s'intéresser, soucieux, à l'état des victimes, et dénier, outragés, tout rapport avec les accidents. Évidemment, dans des cas pareils, les liens causaux ne seront ni lucides ni univoques. La plupart des événements ne sont même pas montrés, ils se déroulent dans le hors champs des images, pareillement à la punition que le pasteur afflige à ses enfants, se déroulant derrière la

porte fermée du salon alors que la caméra reste dans le couloir. Le film devient un composé des temps (pour employer un terme musical, car Haneke avoue considérer le cinéma comme plus proche de la musique que de la littérature[133]) qui contiennent et transmettent les tensions secrètes des événements non montrés. En tant que narrateur second du film, l'instituteur n'oublie pourtant pas la question restée non résolue et revient vers elle à la fin du film, en précisant qu'après l'urgent départ du médecin et de la sage-femme, les villageois se sont concertés sur la version selon laquelle c'était eux deux les coupables, en mettant à leur compte non seulement les troublants accidents de cette dernière année, mais aussi la mort de la femme du médecin et le handicap du petit Karli, le fruit de leur lien impur. Le narrateur second interrompt son récit après avoir communiqué cette version des faits qui désapprouve la sienne et qui n'est pas peut-être la vraie. Le narrateur second du film ne prétend pas savoir plus que les autres villageois, ainsi, il n'est pas en mesure de dire si le départ de la sage-femme et du médecin était lié à ce qui s'est passé auparavant au village. On ne saura pas, le médecin, fuit-il l'amour très pesant de la sage-femme et ses reproches, ou fuit-il pour pouvoir profiter notamment en tranquillité de son lien incestueux d'avec sa fille ? La logique courante qui tend à relier les faits, telle qu'est la logique des villageois, a produit une fausse réponse. Le grand événement de la Première Guerre mondiale qui éclate va déplacer l'attention et va bouleverser encore davantage la vie des protagonistes, y compris celle de l'instituteur qui quitte le village et change de métier. On ne saura pas ce qu'il en a voulu conclure, en revenant après des années vers ces événements du passé, ni non plus pourquoi il ne finit son récit. Le narrateur global du film renonce à savoir plus que le narrateur second, et à la manière de celui-ci, celui-là coupe son récit. Le film s'interrompt. Paradoxalement, l'interruption de l'énonciation se transforme en discours. L'événement de la Première guerre mondiale date le récit et établit un lien entre les événements relatés dans le film et les événements réels de l'Histoire humaine. Les événements réels se présentent ainsi comme une réponse possible à la question qui a été implicitement posée dans le film : les crimes au village, crimes d'une cruauté « enfantine », dépassent les limites de quelques incidents hasardeux, bien au contraire, ils relèvent d'une infection qui prospère et gagne les mentalités. Mais après tout, si une réponse évidemment fausse, celle qui accusait le médecin et la sage-femme, pouvait être interprétée par les villageois comme déchiffrement final, ne serait-il pas vain d'y ajouter encore d'autres ? Se précise ainsi la vision auctoriale quant à la futilité de la réponse dramatique. La résolution finale dans un film n'est qu'une résolution illusoire car, si une problématique était mise à l'étude, c'est parce que cette problématique existe dans le Réel. La résolution dans le filmique

[133]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *op. cit.*

ne résout nullement le problème qui *est* dans le Réel, là où il persiste, change d'apparence, s'aggrave, évolue.

2.1.5. Monstratif et narratif dans les films de Michael Haneke.

Le procédé de dédramatisation dans les films de Michael Haneke vise un dépouillement dans l'organisation de la réalité qui s'y expose. Comme si son objectif était de faire répéter l'organisation mise en place par la vie même, sans faire intervenir la logique limitée et limitante d'une mise en intrigue. Cette vision des choses rapproche Haneke d'un Antonioni qui déclare :

> « […] ce qu'on appelle ordinairement la ligne dramatique ne m'intéresse pas […] les histoires sont au besoin sans début ni fin, sans scène clef, sans courbe dramatique, sans catharsis, elles peuvent être faites de lambeaux, de fragments […] »[134]

Pareillement aux films d'Antonioni (et de bien d'autres encore[135]), dans les films de Haneke, l'événement « n'est que *constaté* par lui-même »[136] sans être élucidé par ses liens aux autres événements. Les événements du récit apparaissent contradictoires, les faits qui les nourrissent, voir le recours constant de Michael Haneke aux faits divers, sont par nature paradoxaux. Une des nouveautés du cinéma de M. Haneke consiste dans le fait qu'il ne trouve plus nécessaire d'élucider la nature paradoxale de l'événement, bien au contraire, l'intentionnalité auctoriale se pose comme objectif d'explorer les contradictions à tous les niveaux possibles. Voilà pourquoi il manque une considération univoque sur la cause du suicide de la famille dans *Le Septième continent*, ainsi que sur la conscience en tourmente de Benny dans *Benny's Video* et celle de Georges dans *Caché*, sur la nature de la catastrophe dans *Le Temps du loup*, ainsi que sur les accidents au village dans *Le Ruban blanc*. La construction même du scénario prépare déjà le terrain pour que la monstration domine la narration si l'on recourt à cette terminologie déjà contestée[137]. André Gardies évoque que

---

[134]Michelangelo Antonioni cité par Céline Scemama-Heard, *Antonioni : le désert figuré*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 56.

[135]Il ne fait pas partie de notre étude de tracer les liens entre l'oeuvre de Michael Haneke et celles d'autres réalisateurs ; nous recourons cependant à certaines comparaisons lorsque celles-ci nous semblent évidentes, avec Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni, Andreï Tarkovski, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard.

[136]Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 14, souligné par l'auteur, à propos des films d'Antonioni.

[137]Pierre Beylot, 2005, *op. cit.*, p. 18-23. L'auteur expose la théorie d'André Gaudreault sur la monstration et la narration au cinéma et la réexamine.

même « le choix monstratif engage la narration qui se déploie au niveau de la mise en chaîne »[138]. Pierre Beylot insiste :

> « La monstration n'est pas pour autant une transcription directe et transparente de la réalité, une pure *mimesis* du réel : c'est une construction intentionnelle qui requiert la mise en oeuvre d'un dispositif de captation et de diffusion des images et des sons. »[139]

« La narration est fondée dans l'image même, mais elle n'est pas donnée », dira Gilles Deleuze[140]. L'image filmique, cela provient de sa nature photographique, a l'air de participer surtout au processus de dénotation car possède une force qui, si l'on recourt à l'expression de Roland Barthes, « domestique l'artifice du récit »[141]. Mais il ne faut pas surestimer le caractère « objectif » de la dénotation, car :

> « […] elle a une fonction structurale égale aux autres : celle, précisément, d'*innocenter* la structure ; elle fournit aux codes une sorte d'excipient précieux, mais, circulairement, elle est aussi une matière spéciale, marquée, dont les autres codes se servent pour adoucir leur articulation […] »[142]

Ainsi, au début et longtemps, comme le remarque Christian Metz, de 1900 à 1915, la constitution du cinéma comme langage s'est joué « autour des problèmes de *succession de plusieurs images* »[143]. La narrativité qui se retrouve dans l'image même est moins ressentie comme telle :

> « […] la co-présence simultanée de deux motifs dans le champ complexe d'une image unique, vaste et longue – ou encore la co-présence successive, dans une image changeante mais continue, de deux motifs reliés par un déboîtement de caméra – sont davantage ressenties comme des propriétés du spectacle filmé lui-même, et moins nettement comme des assertions du sujet filmant […] »[144]

---

[138]André Gardies, *L'espace au cinéma*, 1993, Paris, Méridiens- Klincksieck, p. 184 et 209, note 4.
[139]Pierre Beylot, 2005, *op. cit*., p. 21, souligné par l'auteur.
[140]Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit*., p.45.
[141]Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 133.
[142]*Ibid.*, p. 134, souligné par l'auteur.
[143]Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, *op. cit.*, pp. 90-91, souligné par l'auteur.
[144]*Ibid.*, p. 95.

Ainsi, c'est la stratégie même du récit, chez Michael Haneke, de se constituer sur des événements (re)présentés par des images où l'indicible domine. Ces images insistent sur la dénotation et la monstration, quand elles ne les contestent pas, ainsi que sur l'impression d'absence d'intentionnalité narrative. Le narratif semble expulsé des images et des événements du film, ou plutôt, la manière dont il se manifeste se rapproche de la manière dont s'accomplit un récit dans la vie, si l'on se met d'accord qu'il y là du récit : le récit s'esquisse à peine, à travers des contenus contradictoires et à travers de l'indicible. Il s'agit d'une stratégie qui donne priorité aux écarts dilatés entre les « noyaux fonctionnels »[145] du récit, selon les termes de Roland Barthes, et ce jusqu'au point où, dans cette dilatation, les images deviennent « radicales » au sens où le signifié semble expulsé au profit d'un lien directe du signifiant au référent. Les « noyaux fonctionnels » mêmes sont, dans leur représentation, très tenus, minimisés, souvent expulsés dans les failles. Cela crée un rythme particulier, très proche du rythme dans la vie courante ; nous dirons plus sur ce point au chapitre suivant.

La scène des choux décapités dans *Le Ruban blanc* : le monstratif domine le narratif, © WEGA-Film.

Les phases syntagmatiques essentielles pour la production d'un récit, telles que les synthétise Roger Odin[146], sont présentes, avec quelque « détérioration », dans les films à récit linéaire de Michael Haneke, ainsi que dans les linéaments autonomes des protagonistes dans

[145]Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *op. cit.*

[146]Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 31.

ses films à récit polyfocalisé. Se basant sur les analyses du récit, en particulier sur les propositions de T. Todorov, A. J. Greimas, D. Bordwell et E. Branigan, Roger Odin retient sept phases :

> « 1. la présentation d'une situation initiale (lieu, temps, personnages, état des choses) ; 2. l'intervention d'un événement déclencheur qui modifie la situation initiale, instaure un déséquilibre, suscite un manque, un désir, etc. ; 3. la reconnaissance de ce changement et la décision d'y répondre : cela se manifeste le plus souvent par l'assignation d'un objectif, d'un but à atteindre, pris en charge par un ou des personnages ; dans le modèle greimasien, on parle de *contrat* ; 4. la quête des moyens pour atteindre cet objectif ; dans le modèle greimasien, cette phase est isolée sous le nom de « séquence qualifiante » ; 5. en général, des complications qui cherchent à empêcher que l'objectif visé soit atteint ; ces complications conduisent à un (ou à des multiples) affrontements entre les forces contraires ; le récit, dit E. Branigan, atteint alors un *climax* ; 6. enfin, l'affrontement aboutit à un résultat, à une résolution dans un sens ou dans l'autre, du moins à des conséquences qui peuvent être mesurées ; 7. tout s'achève par la description de l'état final. »

Dans les films de Michael Haneke, la phase 1 est soit très étendue (lorsqu'il n'arrive rien d'extraordinaire aux protagonistes), soit recouverte par la phase 2, et dans ce deuxième cas, la phase 1 est à restituer virtuellement pendant que la phase 2 est en train de se déployer. Par exemple dans *Caché*, l'on est contraint à se faire une idée sur la vie quotidienne bien calme de la famille Laurent au moment même où ce quotidien est déjà troublé par la cassette leur envoyée. Les phases les plus atteintes par l'étouffement du narratif sont les phases 3, 4, et 6, celle de « contrat », la « séquence qualificatif » et la phase de la résolution, celles, en effet, qui sont plus ou moins déterminées par l'objectif à atteindre de la part du personnage, lequel objectif est, dans les films de Haneke, complètement absent, aléatoire ou surgissant sur le coup d'une manière hasardeuse[147]. La phase 5, celle de *climax*, où le héros affronte le plus dure obstacle vis-à-vis de son objectif, apparaît dans les films de Haneke comme un quiproquo tragique (le suicide de Majid dans *Caché*, le meurtre dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*)[148] ou comme un événement qui ne se détache pas forcément des autres (le suicide dans *Le Septième continent*, l'accident avec Karli dans *Le Ruban blanc*). Le *climax*

[147]Supra chapitre 4.
[148]Supra chapitre 3.

change d'emplacement et survient au début du film, réuni le plus souvent avec la phase 2[149] (le meurtre de la fille dans *Benny's Video*, la bagarre sur le boulevard dans *Code inconnu*, le meurtre de Georges dans *Le Temps du loup*). Quant à la phase 7, dont la fonction est de donner une description de l'état final, elle change radicalement de nature dans les films de Michael Haneke : les plans finals ouvrent le monde diégétique vers le Réel et cristallisent le concept auctorial, le discours s'affirme. Les exemples les plus claires, dans ce sens, sont : le plan du mot joué par le garçon sourd-muet dans *Code inconnu*[150], le plan-séquence pris d'un train en mouvement dans *Le Temps du loup*[151], le plan final devant l'école de Pierrot dans *Caché*[152]. Michael Haneke déclare :

> « Chaque histoire doit trouver sa propre forme de récit. Et la vérité, comme la forme, est une catégorie morale. Il me semble que la vérité au cinéma, c'est lorsqu'il n'y a qu'une seule manière de raconter une histoire. »[153]

Il ne s'agit donc pas de déployer l'histoire selon un schéma narratif, comme c'est le cas dans le cinéma conventionnel, mais de trouver le signifiant intrinsèque au signifié afin d'exprimer une vision sur le monde.

D'autre part, il ne faut pas négliger la fonction narrativisante de la faille entre les images. Il est connu depuis l'effet Koulechov[154] que le spectateur crée un rapport entre deux images qui se succèdent, il construit un récit à partir des stéréotypes culturels ou d'un code. Un même plan rapproché, celui du comédien Mosjoukine, est interprété différemment selon les plans qui le précèdent : après une assiette de soupe, on lui attribue éprouver de la faim ; après un cadavre dans un cercueil, de la tristesse ; après une femme allongée sur un divan, du désir. Jean-Louis Provoyeur[155] conclut :

---

[149]Supra chapitre 3.

[150]Supra chapitre 5.

[151]Supra chapitre 5.

[152]Supra chapitre 6.

[153]Michael Haneke cité par Camille Nevers, « L'œil de Benny », *op. cit.*, p. 68.

[154]Nous reprenons ici, car c'est elle qui nous intéresse, une des interprétations de l'effet Koulechov ; celui-ci a fait l'objet de nombreuses discutions : cf. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, pp. 53-54 ; Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, volume 1, Éd. Universitaires, 1965, pp. 283-285 ; B. Amengual, « Koulechov a fait le cinéma » in *Du réalisme au cinéma*, Nathan 1998 ; cf. *Iris*, vol. 4 n° 1, 1986 ; cf. François Albéra, « Koulechov en effet... », in *Brûler les planches, Crever l'écran*, Ed. L'entretemps, 2001, pp. 97-114.

[155]Jean-Louis Provoyer, *op. cit*., p. 69.

> « Ce que démontre l'effet Koulechov, c'est donc que le récit n'est pas *dans* les images mais *entre* les images, c'est-à-dire dans un rapport que le spectateur crée (invente) entre deux images, entre deux plans. »

André Bazin insiste sur la restriction du sens qu'opère le montage : « Le *sens* n'est pas dans l'image, il en est l'ombre projetée, par le montage, sur le plan de conscience du spectateur »[156].

Tout cela démontre, à notre avis, que la conversion d'images en récit et en texte, qui s'opère en cinéma, étant assez dynamique et instable, se prête volontiers à un jeu avec elles. Ce qui est entre les images pourrait bien blâmer et contester ce qu'elles exposent au regard. Surgit alors un double récit : le récit que l'on voit, différent de celui qui se constitue, étant élidé. Cette richesse dynamique produite par les rapports divers dans lesquels entrent dit et non-dit, montré et non-montré, raconté et éclipsé, révélé et dissimulé, « vrai » et illusoire (Mosjoukine quant à lui, ne jouait éprouver ni la faim, ni la tristesse, ni le désir, qu'on lui attribuait) devient une source de troubles narratifs qui, dans le cinéma classique, nécessitait le recours à un personnage pour justifier cette discordance par son point de vue personnel, interprété soit comme mensonger soit comme imaginaire. Cette justification de contradictoire et d''incomplet est désormais abandonnée dans les films de Michael Haneke. Elle est assumée par l'énonciation, le narrateur du film a la tendance à se transformer en un *responsable de l'énonciation*[157]. Dans *Le Ruban blanc*, ce procédé est nettement évoqué, sinon mis en dérision, comme nous l'avons vu, par le recours au personnage du narrateur second du film, dont la version sur les événements est violemment contestée et rejetée par un autre personnage. D'autre part, le narrateur global du film ne tente pas d'élucider l'affaire et le film se termine sans que le récit soit achevé. Cela rappelle la lettre brusquement interrompue au milieu de la phrase par Éva dans *Le Temps du loup*, une lettre dans laquelle elle relatait les événements qui survenaient à son père mort. Le récit, se déployant dans la lettre, est interrompu par les événements du présent qui afflue dans la diégèse. Transparaît ainsi la conception auctoriale d'une réalité qui déborde toujours : le présent l'emporte sur le passé, l'invisible sur le visible dans l'image, les possibles sur l'élucidé dans le récit. Tout récit est incomplet, il vaudrait mieux l'avouer. Surgit alors le paradoxe : là où l'énonciation, dans les films de Michael Haneke, s'interrompt parce que défaillante, le discours se constitue.

---

[156]André Bazin, *op.cit.*, « L'évolution du langage cinématographique » (synthèse de trois articles de 1952, 1955, 1950), pp. 63-80, p. 65-66, souligné par l'auteur.

[157]Supra chapitre 6.

2.1.6. L'itératif dans les films de Michael Haneke.

Un autre moyen du procédé de dédramatisation, dans les films de Michael Haneke, c'est le récit itératif. La répétition concerne des événements dramatiques entiers, des actions et des comportements de personnages ou des éléments de la mise en scène. Ainsi, la transformation narrative procède par de menus détails et peut sembler inexistante. L'événement répétitif est « en un sens l'absence d'événement », comme le remarque Gérard Genette[158]. L'itératif étouffe l'artifice, il dispose le récit sur l'ordinaire, élimine les liens de causalité entre les événements, insistant sur leur simple succession. La répétition constitue le quotidien : c'est la porte par laquelle elle entre dans presque tous les films de Michael Haneke. « ...le soleil se lève tous les jours, rappelle Gérard Genette. Bien entendu, l'*identité* de ces multiples occurrences est en toute rigueur contestable : "le soleil" qui "se lève" chaque matin n'est pas exactement le même d'un jour à l'autre... »[159]. La répétition est donc d'une certaine manière propre à la vie, mais à bien regarder, elle a ses petites variations plus ou moins dissimulées. D'autre part, le répétitif insiste sur l'absence de sens, dans la tautologie il n'y pas de sens à déchiffrer : « c'est le même », dit la tautologie, et permet au sens de s'immiscer : cet effet se produit dans les films de Michael Haneke.

Selon les rapports de « répétition » entre les événements narrés et les énoncés narratifs, Gérard Genette distingue quatre types de relations de fréquence :

> « Très schématiquement, on peut dire qu'un récit, quel qu'il soit, peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois [1R/1H : 1Récit/1Histoire], *n* fois ce qui s'est passé *n* fois (nR/nH), *n* fois ce qui s'est passé une fois (nR/1H), une fois ce qui s'est passé *n* fois (1R/nH). »[160]

La relation de type nR/1H, que l'on retrouve dans *Rashômon* (A. Kurosawa, 1950), constitue ce que G. Genette appelle récit *répétitif* : un récit « où les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucun récurrence d'événements »[161]. Alors que la relation de type 1R/nH, « *raconter une seule fois* (ou plutôt : *en une seule fois*) *ce qui s'est passé n fois* » constitue ce qu'il appelle récit *itératif*. Nous conservons le même terme avec un ajustement qui s'impose du fait que notre objet d'étude est du cinéma. Si en littérature, le deuxième type (nR/nH) a la

[158]Gérard Genette, « Fréquence », in *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1972, pp. 145-182, p. 156.
[159]*Ibid.*, p. 145, souligné par l'auteur.
[160]*Ibid.*, pp. 146-148, p. 146.
[161]*Ibid.*, p. 147.

tendance à se transformer en 1R/nH, car « une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement »[162], ce qui est possible grâce aux verbes itératifs et à l'imparfait, au cinéma, ce type de récit *itératif* existera plutôt sous la forme mR/nH : raconter *m* fois ce qui s'est passé *n* fois. *M* indiquera un nombre plus petit que *n* mais différent de 1 (n>m>1), sauf recours à voix *off* ou *over* ou à une autre mode d'expression verbale. En général dans le cinéma conventionnel, les événements itératifs sont montrés d'une manière sommaire afin de ne pas « ennuyer » le spectateur. Il y a cependant moyen de raconter en une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois, en y introduisant le singulatif ; tel est par exemple l'événement du dîner du convoyeur Hans Nohal dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. Grâce aux comportements des personnages, on comprend que cette fois-ci il y a quelque chose d'inhabituel qui bouleverse l'habituel, notamment le maladroit aveu d'amour de Hans Nohal au cours du dîner. Gérard Genette remarque la prédominance du récit « singulatif » (de type 1R/1H) dans la littérature : « Il faudrait une statistique colossale pour établir cette proportion de manière précise ; mais il est probable que la part de l'itératif n'y atteindrait pas, et de loin, le taux de 10%. »[163]. D'autant plus au cinéma, à notre avis, qui a toujours été très attaché à l'exceptionnel. Les films de Michael Haneke constitueront, dans ce sens, une exception car le récit itératif y revient d'une manière récurrente et accentuée par l'énonciation. Il est vrai, c'est pour « innocenter » d'une certaine façon le singulatif qui émergera de l'itératif.

Le récit itératif dans *Le Septième continent*.

Les événements itératifs reviennent d'une partie filmique à l'autre dans *Le Septième continent*, c'est le parti pris de l'énonciation : construire le récit sur toujours les mêmes événements, qui de surcroît, ne sont pas tout à fait des événements, tels les levers le matin, les petits déjeuners, les allers au travail et à l'école, les rentrées du travail, les courses au supermarché, les dîners. L'absence de l'événement est accentuée par toujours les mêmes gestes qui se répètent, tournés en plans similaires. Nous sommes donc en présence du type de récit itératif mR/nH. Si dans la première partie on ne voit pas qui exactement donne la nourriture aux poissons, dans la deuxième partie, le geste étant le même, le plan un peu plus large, on aura la réponse : c'est la petite fille Éva. Au début de la troisième partie, on apprend que la femme de ménage n'a pas donné de nourriture aux poissons pendant que la famille était en voyage, « Demain, on va la renvoyer », répond Georg. La solution semble démesurée, un questionnement se produit. Plus tard, on se rendra compte qu'on ne renvoie pas la femme de

[162] *Ibid.*, p. 148.
[163] *Ibid*., p. 149, note 1.

ménage à cause des poissons, mais l'énoncé de son renvoi, « rattaché » aux poissons, se détache nettement tout en faisant partie d'un flot de paroles. Le matin dans la deuxième partie du film, il pleut : le changement n'est pas extraordinaire mais est présent. Ce matin-ci, le couple fait l'amour, la mère est plus tendre avec sa fille. Le sens glisse imperceptiblement, avance à travers des questions-réponses sur des menus détails qui deviennent perceptibles grâce au récit itératif. L'événement se dissout, il n'y a pas d'événement, c'est un processus de vie. Même un événement qui peut sortir de l'itération, tel par exemple le lavage de la voiture, on ne lave pas chaque jour sa voiture, est, lui aussi répété trois fois dans le film, pareillement aux événements qui se reproduisent tous les jours. L'itératif est donc le parti pris de l'énonciation dans le film. Quant à l'image de la plage australienne, comme affiche ou comme image indépendante, elle réapparaît 5 fois. Elle ne sortira pourtant pas de l'indicible qui la constitue et restera un questionnement plutôt qu'une promesse d'un bonheur futur. L'événement de la destruction finale, bien qu'extrême, est ramené aux actes répétitifs de détruire, le suicide aux actes répétitifs de la prise forcée du médicament. Le récit itératif engloutit le fait extraordinaire, tel qu'est le suicide de la famille, mais au lieu de diminuer sa force, le rend encore plus pesant, presque inévitable.

Le récit itératif dans les films à protagonistes multiples.

Dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* et *Code inconnu*, les linéaments des personnages sont élaborés sur des récits itératifs. Le singulatif se produit là où intervient le hasard, lors du croisement des trajets des personnages : la tuerie dans la banque dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, la bagarre sur le boulevard parisien dans *Code inconnu*. Des événements itératifs constituent le quotidien des personnages : les jeux récurrents de l'étudiant Max[164], le mode de vie du vieil homme grincheux qui passe ses journées à la maison en mangeant, regardant la télé et conversant au téléphone avec sa fille, le quotidien acté du convoyeur Hans Nohal, etc. Dans *Code inconnu*, l'itératif intervient par classes d'occurrence : Georges, photographe de guerre, revient de Kosovo et repart en Afghanistan ; Anne, pendant ses auditions ou en tournage, interprète rôle après rôle ; la mendiante roumaine, une fois expulsée de France, revient sur le même boulevard parisien. Ainsi, cette répétition assidue qui, à première vue, concerne le niveau dénotatif du récit, engendre le passage au niveau connotatif. On peut voir la vie entière de Georges comme une sorte de guerre : avec son père, avec sa première femme, avec Anne. Quant à Anne, son sort est d'endosser rôle après rôle : avec ses voisins, avec Georges. La Roumaine, même parmi ses

[164]Supra chapitre 4.

proches, reste étrangère. Dans *Le Ruban blanc*, l'itératif concerne la classe d'occurrence des accidents au village qui ne cessent de se produire et de semer le trouble justement à cause de leur itération. Les actualités à la télé constituent une autre classe d'occurrence qui revient dans un même film et d'un film à l'autre : *Benny's Video*, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *Caché*. Les troubles poltico-économiques englobent le monde et semblent inextricablement liés à son existence.

Le récit itératif dans *Benny's Video*.

Dans *Benny's Video*, le répétitif est motivé par l'usage récurrent de la caméra diégétique. Ainsi va surgir la « Benny's Video », celle que Benny n'a pas pris volontairement et qui a enregistré le meurtre de la fille. Le répétitif innocente le surgissement de l'extraordinaire : si la caméra de Benny a capté deux événements très importants pour le récit et pour le discours, le meurtre de la fille et la conversation des parents, c'est parce qu'elle tourne sans cesse et partout : depuis la fenêtre de la chambre de Benny et jusqu'à l'église en Égypte.

Le récit itératif dans *Le Temps du loup*.

Il est à noter que dans *Le Temps du loup*, l'itératif est sous-jacent mais ne constitue pas le filmique. Les transformations narratives procèdent par de menus détails dans les événements dilatés, tels que les détermine le « huit clos », mais les marques de l'itératif sont évitées. Ce qui se répète, il faudrait plutôt dire, ce qui revient d'une séquence à l'autre, c'est la mort : après la mort de Georges, celles de l'oiseau, de l'enfant des Étrangers, de la fille Asoulay, de la chèvre, du cheval. Ces répétitions fonctionnent comme des rappels au meurtre du père du début du film, mais aussi comme des rappels que la situation, dans laquelle sont placés les personnages, est extrême. Même si, d'un point de vue « référentiel », l'itératif devait constituer la vie quotidienne dans le huit clos de la petite gare, le récit itératif est évité au profit de l'accidentel dicté par les circonstances.

Le récit itératif dans *Caché*.

Le récit itératif dans *Caché* revient avec chaque nouvelle cassette que la famille de Georges reçoit. Sa fonction est de reposer la question de l'énigme et de la maintenir, en annulant la réponse qui a été donnée. D'autre part, dans cette répétition, se dessine une progression quant à la manière dont les « extraits » sont enregistrés et quant à leur contenu. Les plans fixes des premières cassettes sont remplacés par des plans en mouvement dans

lesquels une intentionnalité se précise : ils mènent vers un domaine, ensuite vers une adresse et un immeuble, vers une porte d'appartement dans cet immeuble. Ils guident vers un sujet, Majid, et vers un événement qui s'est produit il y a des années. Chaque nouvelle cassette suscite une nouvelle dispute entre Georges et Anne, mais ces disputes se transforment petit à petit en conversations, pour aboutir en une sorte de confession de Georges. Il reconstitue progressivement, dans son esprit, l'événement qui est au cœur de l'affaire : le départ de l'enfant Majid qu'il a voulu et réussi à provoquer.

Le récit itératif du parcours du couloir dans *Caché*.

Le plan du couloir dans l'immeuble de Majid revient cinq fois dans le film et devient une image qui cristallise la manière dont se construit le récit itératif hanekenien. La faible progression narrative est repérable non pas sur le plan de signifié qui est, dans les 5 plans, le même : parcourir un couloir ; la progression se manifeste sur le plan de signifiant : l'image et les moyens cinématographiques utilisés pour tourner ce parcours du couloir. C'est un récit itératif du type nR/nH, car chaque fois que Georges traverse ce couloir, virtuellement ou réellement, le récit le « raconte », le montre. Ainsi : 1. Premier couloir (montré 2 fois encore : en marche arrière, et à l'arrière-plan pendant qu'un dispute éclate entre Georges et Anne) : le plan apparaît visionné sur l'écran de la télé de Georges : la caméra subjective s'avance dans le couloir et arrive à une porte très précise et anonyme à la fois, la porte n° 047. 2. Deuxième couloir : la caméra subjective s'avance dans le couloir, l'action se déroule en « réalité », il n'y a pas d'écran diégétique, le plan dure. Vers sa fin, Georges entre dans le champ : la caméra subjective se transforme en « objective » ou externe. Georges arrive devant la porte n ° 047, frappe, Majid lui ouvre et l'invite à entrer. 3. Troisième couloir : Georges avance dans le couloir, la caméra le suit, il arrive devant la porte, frappe, personne ne lui répond. 4. Quatrième couloir : Georges et deux policiers avancent dans le couloir, la caméra les suit, ils arrivent devant la porte, les policiers frappent, le fils de Majid ouvre. Georges est surpris, il ignorait que Majid ait un fils. Notons ici que c'est dans la recherche de son fils disparu que Georges découvre le fils de Majid : cette coïncidence repérable ne provoque aucun changement dans le comportement de Georges, mais ne retombe pas dans le vide pour le récit. L'impression que les deux fils sont complices, ou en tout cas, qu'ils ne sont pas ennemis, naît en partie à cause de cette coïncidence dans ce plan, comme si cela les liait ou établissait un pacte entre eux. 5. Cinquième couloir : la caméra est fixe, pour la première fois placée de ce côté dans le couloir : Georges vient vers la caméra, parvient à la porte et frappe. Majid lui ouvre et l'invite à entrer. La position autre de la caméra qui, pour la première fois *attend*,

marque déjà quelque différence par rapport aux autres « visites » de Georges. Cette fois, il sera pris de front par l'événement. Le suicide de Majid est ainsi « annoncé » d'une certaine façon. On peut voir, dans la progression de l'énoncé dans ces cinq mini-récits itératifs, comment le cours des événements se poursuit : le passage de « subjectif » en « objectif » de 1 à 2, ou du virtuel au réel : le plan *virtuel* du « filmeur » se transforme en *réel* avec Georges. Il y a pourtant une divergence entre le rôle que Majid joue dans cette affaire et celui que Georges lui attribue : l'attente de Georges sera déjouée, lors de son arrivée dans 3, Majid n'est pas là. Georges ne renonce pas à son interprétation des faits et initie d'intervenir avec force : le couloir 4. La réponse à son intervention avec force sera pareille, et même démesurée : il sera pris de front, marque le plan 5. Les 5 plans de parcours du couloir semblent pareils, mais en effet, c'est uniquement la forme du signifié qui est la même, tous les autres paramètres du signifié et du signifiant, que Christian Metz[165] a insisté que l'on reprenne du linguiste Louis Hjelmslev, diffèrent dans ces 5 plans. Ainsi : le signifiant, l'image filmique montrant le parcours du couloir, est chaque fois différente par sa forme et par sa substance, comme nous l'avons vu. Pareil pour la substance du signifié : 1. on parcours l'« inconnu » ; 2. Georges découvre en réalité cette porte et ce qu'il y a derrière elle ; 3. Georges vient avec une intention précise : arrêter l'histoire ; 4. Georges recourt à la police pour arrêter l'histoire ; 5. Georges vient en réponse à l'appel de Majid.

Nous pourrions conclure : le récit itératif chez Haneke se constitue sur la répétition de la forme du signifié, des transformations subtiles mais remarquables se produisent dans le signifiant et dans la substance du signifié. Autrement dit, dans l'élaboration du récit chez Haneke, les moyens d'expression cinématographiques : la position de la caméra, ses mouvements, les distances, la durée des plans, sont en correspondance avec des contenus non affichés et peuvent entrer en contradiction avec ceux qui sont affichés. Et inversement, pour reconstituer le récit, il faut lire non seulement les informations directement communiquées, mais tenir compte du langage cinématographique qui est utilisé. D'autre part, le récit itératif est exploité dans sa fonction de dissimulateur du récit. L'événement itératif semble privé d'utilité fonctionnelle, comme s'il ne servait que de transmettre « littéralement » un réel répétitif où les événements sont tout bonnement dépourvus de fonctions narratives. Même si le Réel est changeant, cela ne contredit l'expérience de personne, les changements dans le

[165]Christian Metz, « Le cinéma moderne et la narrativité » in *Essais sur la signification au cinéma*, volume I, *op. cit.*, pp. 185-221, p. 218, note 61 : « La distinction « forme/contenu » doit à notre sens être absolument rejetée, et seule nous paraît satisfaisante la solution proposée par le linguiste Louis Hjelmslev, qui met d'un côté les *faits de signifié* (=contenu) avec leur *forme* et leur *substance*, et de l'autre les *faits du signifiant* (que l'on considère à tort comme constituant la « forme » et qui dans la terminologie hjelmslevienne constituent l' « expression ») avec eux-mêmes leur forme et leur substance. », souligné par l'auteur.

Réel se produisent d'une manière à peine perceptible et sans but lisible. Reste à se rendre compte que se constitue ainsi, dans le Réel changeant, une forme de récit. Le récit itératif œuvre dans l'effet-de-réel car il tente de réadapter, pour et dans le filmique, cette forme dissimulée du récit.

2.1.7. Les exceptions : *Funny Games* et *La Pianiste*.

Trois films de Michael Haneke font exception à la stylistique, mise en étude dans ce chapitre : les deux versions de *Funny Games* et *La Pianiste*. La construction du récit dans ces trois films est classique : la causalité d'une mécanique scénaristique déterministe prévaut sur la présence et sur la contingence des situations, les personnages sont des porteurs de programmes narratifs et l'histoire fonctionne comme « une totalité intelligible », non pas « une simple succession » mais une « configuration »[166] dans laquelle on avance « sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion »[167]. Michael Haneke avoue lui-même à propos de *Funny Games* : « Tout le film utilise des formes traditionnelles. »[168]. Par contre, tout en utilisant des formes traditionnelles, *Funny Games* devient une contestation du genre de films qu'il fait semblant de reproduire[169]. Il devient un triller en trompe-l'œil. *La Pianiste*, toujours en utilisant des démarches dramaturgiques classiques, inverse le statut, devenu quelque peu traditionnel, que l'on attribue à l'imaginaire par rapport au réel, démontrant que la candeur peut exister dans le réel, alors que l'imaginaire peut être dominé par le pervers. En termes hjelmsleviens, nous dirons qu'au niveau du récit, la forme du signifiant (la structure du récit, y compris les 7 phases syntagmatiques commentées plus haut) est traditionnelle, contestée cependant par quelques démarches du déphasage[170], ce qui impacte sur la substance du signifiant (le genre). De même pour le signifié du récit, la diégèse, dont la forme est plutôt classique, le récit traitant le décalage entre être et paraître, et non pas la substance : les problématiques traitées dans la diégèse. Au centre des trois films demeure la problématique d'une réalité menacée d'être estompée par des subterfuges, autrement dit, la problématique de la déréalisation du réel, exercée par les médias, la fiction conventionnelle, la perversion. C'est une problématique chère à l'auteur, nous l'abordons au chapitre 6.

---

[166]Paul Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, *op. cit*., pp. 79-135.

[167]*Ibid.*, pp. 130-131.

[168]Entretien réalisé par François Gorin, *Télérama* n° 2505, 14 Janvier 1998 ; disponible sur : http://yrol.free.fr/CINEMA/HANEKE/interviews.htm.

[169]Supra chapitre 6.

[170]Supra chapitre 6.

Pour conclure, le procédé de dédramatisation, telle une désintégration des unités du récit qui ne s'accomplit plus sur la progression transparente de causes à effets ni s'achève dans une résolution finale, est un procédé de l'effet-de-réel. Le rejoint un autre procédé qui agit au sein du récit filmique : le procédé de fragmentation.

2.2. Procédé de fragmentation.

Le procédé de fragmentation vise à cerner l'événement : chaque événement se referme sur lui-même, une faille s'ouvre entre les événements. Ce procédé est marqué, dans les films de Michael Haneke, par le tournage en plans-séquences, par la présence de l'insert noir entre les plans, par la coupure brusque de l'action ou par une carence dans l'agencement des plans.

2.2.1. La continuité du plan-séquence et le bond de l'ellipse.

Le tournage en plans-séquences permet à l'événement de se dérouler en temps réel, pourrait-on dire en temps référentiel, dans un rythme authentique d'alternance de pause et d'action, le temps filmique coïncidant littéralement[171] avec le temps diégétique. Le défaut de distance du signifiant au signifié[172], propre au cinéma selon Christian Metz, est davantage accentué par cette coïncidence. Le plan-séquence apparaît comme le moyen le plus approprié pour capter un réel en train de se produire, « tel quel ». Le tournage en plan-séquence (selon l'occurrence, en plans longs) est un dispositif de réalisation préféré par Michael Haneke. « Dans le plan-séquence, on ne manipule au moins le temps », selon ses propres dires[173]. Le temps du signifiant et le temps du signifié coïncident, chose de plus : c'est le temps du référent qui est visé. Du coup, le « vrai » temps ne sera plus illusion référentielle, il devient temps filmique dans certains plans-séquences qui, par là, renforcent l'illusion « réaliste »[174]. Bien entendu, le « vrai » temps est impossible dans un film entier[175]. La continuité du plan-séquence, telle qu'elle apparaît chez Michael Haneke, contribue à l'effet-de-réel[176], bien qu'elle ne concerne qu'un certain laps d'espace-temps inclus dans le film. Ainsi, l'auteur dit :

---

[171]On peut parler de coïncidence entre temps filmique et temps diégétique dans la « scène », mais c'est une coïncidence illusoire, car dans la « scène », telle que la décrit Christian Metz, il y des *hiatus* de caméra. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit*., p. 155.

[172]*Ibid*., p. 65.

[173]In Bonus DVD, *Making of Code inconnu*, MK2 éditions.

[174]Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *op. cit.*, p. 12 : « ...le temps n'appartient pas au discours proprement dit, mais au référent […] le « vrai » temps est une illusion référentielle, « réaliste ».

[175]*L'Arche russe* (Alexandre Sokourov, 2002) en est une preuve, pour nous, car ce qui est enregistré en continuité de l'unique plan-séquence de 96 minutes, c'est la visite du musée de l'Ermitage ; les histoires qui transpercent et nourrissent le récit du film sont pourtant des histoires qui existent en dehors de ces 96 minutes et s'étalent sur plusieurs siècles.

> « J'ai utilisé le plan-séquence dans *Code inconnu* pour plusieurs raisons. Premièrement, afin de trouver une structure rigide pour les fragments, comme dans un puzzle […] Une autre raison, c'est de laisser se développer chaque scène dans le temps réel, une manière de ne pas manipuler le temps ; ce qui est aussi une sorte de manipulation […] En fait, dans *Code inconnu*, tout relève de la manipulation. Je joue avec cela, car on sait que le cinéma est une manipulation du spectateur ; il ne s'agit pas de le savoir, mais de le sentir, de le comprendre plus profondément. »[177]

D'autre part, par sa durée ininterrompue le plan-séquence oblige presque à un saut narratif, c'est une question de rythme mais aussi une question de « réalisme » : pendant que l'on a assisté au déroulement d'un événement, d'autres événements se sont produits dans la diégèse à l'image de ce qui se passe dans la vie réelle, car le propre de celle-ci est de ne pas s'arrêter. Si on tient compte de cette loi naturelle, le « déplacement » de la caméra et le simple changement du point de vue demandera déjà un saut narratif sensible. L'instance énonciative s'authentifie ainsi comme réelle, sa présence est déterminée dans l'espace et dans le temps, elle ne peut pas assister en même temps à deux événements se déroulant simultanément. La réalité « physique », pour ainsi dire, de l'instance énonciative participe à son tour de l'effet-de-réel. Le plan-séquence de type hanekenien participe du procédé de fragmentation, car toute durée ininterrompue sera nécessairement suivie ou précédée par une ellipse sensible. Le récit avance, ou piétine selon le cas, par saccades. Dans sa durée, le plan-séquence porte les indices de ce qui a été sauté ou évacué de l'image, des indices du récit. Il insiste sur la monstration, la narration est expulsée ainsi prioritairement dans les ellipses. Dans *Le Ruban blanc*, presque tous les accidents au village se passent dans les ellipses du récit, ainsi se constitue son double. Tout le film *Code inconnu* est constitué de plans-séquences, sauf la séquence d'avant le générique et les séquences-extraits du film diégétique dans lequel la comédienne Anne joue. S'opère ainsi une distinction entre une réalité qui s'écoule dans le temps qui lui est propre, sans être « manipulée », telle la réalité diégétique du film-cadre qui utilise des plans-séquences, et une réalité faussée, celle du film second, l' « artefact ». Dans d'autres films de

[176]Voir note précédente. Il y a, dans le cinéma, des plans-séquences dans lesquels le temps référentiel n'est pas du tout visé dans le profilmique, au contraire le temps filmique est condensé, car on passe d'une époque à une autre dans le même plan-séquence, par exemple. André Bazin attirait déjà l'attention sur les différents types de plans-séquences, ceux de De Sica-Zavattini et ceux d'Hitchcock, cf. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, « Montage interdit », pp. 49-61, p. 59 : « Je dirais même que *La Corde* de Hitchcock pourrait indifféremment être découpé de façon classique, quelle que soit l'importance artistique que l'on peut légitimement attacher au parti adopté. »

[177]Entretien Michael Haneke, « La fragmentation du regard », par Michel Cieutat, *Positif* n° 478 décembre 2000, pp. 25-29, p. 26.

Michael Haneke, les plans-séquences (re)présentent des événements clefs, comme par exemple le dîner dans la famille du convoyeur Hans Nohal, la conversation au téléphone du vieil homme avec sa fille dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, le meurtre de la fille dans *Benny's Video*, le suicide de Majid dans *Caché*.

2.2.2. L'insert noir.

Un autre moyen que Michael Haneke utilise pour marquer la fragmentation dans certains de ses films, c'est l'insert noir qui sépare les événements, parfois les plans d'un même événement : on le retrouve dans *Le Septième continent*, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *Code inconnu*. L'insert noir délimite l'événement de celui qui vient après lui et souligne de la manière l'absence de lien entre eux deux. Parfois, l'insert noir interrompt l'événement et souligne l'ellipse dans laquelle retombe une partie de l'action. Dans *Code inconnu*, l'insert noir coupe littéralement l'action dans plusieurs plans-séquences, dans d'autres, il intervient après une longue pause, c'est-à-dire après une durée sans aucune action. Cette intervention, qui ne découle pas de la logique de l'action dramatique mais de la volonté énonciative, fort capricieuse par instants, nous fait remarquer ce que cette volonté a envie de montrer et ce qu'elle n'a pas envie de montrer. L'insert noir régule la perception, car lui inflige ces « *silences* visuels »[178], des moments de recueillement. Normalement, dans l'ellipse du récit filmique retombe une action qui n'est pas importante, un passage du personnage par exemple. Ce type d'ellipse, qui aurait passé inaperçue, pareil à un « *hiatus de caméra* »[179], est révélée, chez Haneke, par l'insert noir. Tel est l'insert noir qui vient après le plan de l'étudiant Maximilien B. qui ouvre la fenêtre de l'immeuble, pour le séparer du plan où le même personnage sort dans la rue et considère la hauteur de ce même immeuble. De même : après le plan dans lequel l'enfant roumain atteint au territoire autrichien, vient un insert noir et après lui le plan dans lequel l'enfant monte dans le camion qui va l'amener vers la ville. Dans la dernière séquence du même film[180], celle de la banque, l'insert noir apparaît plusieurs fois alors qu'il y a l'unité relative d'action de temps et d'espace. Dans ces cas, l'insert noir creuse l'interstice, il marque notamment la fragmentation, accentuant la faille entre deux plans, autrefois normale, car le montage classique exige lui aussi un léger interstice entre deux plans d'une même séquence. L'insert noir « hache » le récit et conteste la représentation qui joue sur l'illusion de continuité et d'exhaustivité. Michael Haneke reconnaît :

---

[178]Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, *op. cit.*, p. 135.
[179]Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, p. 130.
[180]*71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

« Ces plans noirs sont en liaison directe avec les diverses séquences. Ils créent une véritable sensation de fragmentation. Dans *Le Septième continent*, ils avaient une durée qui variait en fonction de la profondeur de la scène. S'il y avait beaucoup à réfléchir dans la séquence, je faisais un noir plus long. Ici [*Code inconnu*], comme dans *71 Fragments*, ils font tous deux secondes. »[181]

2.2.3. Autres marques de fragmentation.

La coupe au milieu de l'énoncé.

La coupe dans les films de Michael Haneke intervient parfois au milieu de l'énoncé, accompagnée ou non par un insert noir. Une action importante du point de vue du récit retombe dans l'ellipse, tel par exemple le vol de la veste dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* ou la réaction d'Éva vis-à-vis des lunettes que lui propose le garçon sauvage dans *Le Temps du loup*[182]. Dans ces cas, c'est l'instance énonciative qui manifeste de la sorte sa présence, car l'éclipse d'une action importante du point de vue du récit, a pour effet de révéler son intervention. Dans certains cas, la coupe interrompt brutalement l'énoncé, intervenant au milieu de la phrase ou au cours d'une action. Dans la séquence de la lettre d'Éva, dans *Le Temps du loup*, l'énoncé filmique reproduit la coupure survenue dans la diégèse. Dans *Caché*, le matin de sa visite chez sa mère, Georges entre au salon et salue : « Bonjour maman » ; à la place d'une réponse ou d'un contre-champ, le plan qui suit est un plan pris d'une voiture en mouvement. Michael Haneke reconnaît :

« […] j'ai aussi opté pour d'autres procédés [de fragmentation] comme la coupure nette dans le dialogue : dans la scène des lettres du photographe, la lecture est interrompue en plein dans un mot[183] ; dans d'autres séquences, une question est à peine posée que la coupure surgit et exclut la réponse. »[184]

[181]Entretien avec Michael Haneke, « La fragmentation du regard », par Michel Cieutat, *Positif* n° 478 décembre 2000, pp. 25-29, p. 27.

[182]Supra chapitre 1.

[183]Il s'agit des lettres du photographe dans *Code inconnu*.

[184]Entretien avec Michael Haneke, « La fragmentation du regard », par Michel Cieutat, n° 478 *Positif* décembre 2000, pp. 25-29, p. 27.

L'absence diégétique de lumière.

La séquence du coucher de la famille Brunner, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, et surtout la séquence de la recherche de Ben dans la nuit, dans *Le Temps du loup*, représentent un cas particulier de fragmentation : l'image est engloutie complètement par moments par le noir à cause « simplement » du manque de lumière. Dans ce cas, le procédé de fragmentation joue sur ce qui est accessible ou non accessible au regard à cause d'un obstacle diégétique : l'instance énonciative a envie de nous faire assister à la scène, mais l'absence de lumière ne le lui permet pas, elle ne peut pas contourner cet obstacle. Elle renonce à un moyen profilmique, l'éclairage, pour rester fidèle aux circonstances dictées par le référent. C'est le « réel » qui domine ainsi la représentation.

L'absence d'agencement des événements.

Dans d'autres cas encore, le procédé de fragmentation se manifeste par le fait que les événements dramatiques se succèdent et ne sont pas agencés par une action dramatique qui les traverse. C'est le cas des événements itératifs qui accentuent sur la succession au détriment de l'agencement, dont nous avons parlé. Pareil est le cas des événements dans *Le Temps du loup* qui se succèdent, dépourvus d'action dramatique et du fil conducteur. Le procédé de fragmentation insiste sur la juxtaposition des événements dramatiques. Même lorsqu'il y a une action diégétique qui les lie, celle-ci étant éclipsée, le passage d'un événements à l'autre apparaît brut. Dans *Caché*, par exemple, après la première visite de Georges chez Majid, l'événement suivant commence par un plan de nageurs dans une piscine. Plus tard seulement, on verra Georges et Anne parmi le public et on se rendra compte qu'ils assistent à la compétition de leur fils. Il y a ainsi un temps, tout au début de la séquence, pendant lequel on est désorienté et on cherche activement un lien avec l'événement précédent. L'absence de lien narratif explicite stimule la création d'un autre lien dont la fonction sera de réfléchir les énoncés l'un par l'autre. Dans ce cas précis, l'image des nageurs dans la piscine pourrait suggérer l'idée d'une sorte de compétition dans laquelle avaient été pris Georges et Majid dans leur enfance. D'autre part, le lien narratif simple entre les deux événements que l'on découvre avec retard : Georges est venu assister à la compétition de son fils, abolit la figure de la métaphore. On pourrait voir, dans des cas pareil, une *métaphore dégradée* : surgie « aléatoirement » à la suite de la juxtaposition de plans arbitraires, la métaphore est anéantie par l'énonciation même qui rapporte le lien « banal » entre les deux énoncés. L'artifice se dissout dans le réel.

La fragmentation dans *Caché*.

Dans *Caché*, la fragmentation peut sembler moins évidente que dans les films à protagonistes multiples, car elle opère, dissimulée, par des « *hiatus diégétiques* »[185] : ces sauts dans la narration ne contredisent pas la logique narrative et peuvent passer inaperçus. Un pareil saut narratif apparaît après le plan d'extérieur dans lequel les personnages de Georges et Anne entrent dans le bâtiment de police, vient ensuite le plan à l'intérieur de l'immeuble de Majid : Georges et deux policiers avancent dans le couloir, Anne n'est plus avec eux. Une partie de l'action diégétique est élidée, celle qui concerne les démarches au commissariat et le départ d'Anne. Le passage extérieur-intérieur dans le raccord des deux plans masque, pendant un temps, l'ellipse, et l'on est un peu surpris dans une attente déjouée : on s'attendait passer à l'intérieur du commissariat, avec les personnages de Georges et Anne, alors que l'on se retrouve à l'intérieur de l'immeuble de Majid avec Georges et deux policiers. Ou bien, un autre exemple du même procédé : après le plan de la vidéo cassette, pris d'une voiture s'approchant du domaine de Georges, vient le plan dans lequel Georges lui-même est déjà dans le domaine chez sa mère, la décision et le voyage de Georges tombés dans l'ellipse dans ce cas. Pareil lors du départ de Georges du domaine : il est complètement sauté, remplacé d'une certaine façon par le plan pris d'une voiture en mouvement, lequel plan se révèle être l'image d'une nouvelle cassette que Georges et Anne visionnent. Une certaine confusion s'insinue, concernant les parcours du « filmeur » et de Georges, elle incline à entrevoir une complémentarité quelconque entre ces deux personnages. Cette idée de complémentarité se précise encore davantage dans le plan-séquence du départ de l'enfant Majid du domaine : difficile de trancher : est-ce un plan pris par le « filmeur » ou bien c'est la révélation de l'esprit de Georges que le « filmeur » a visée et finalement provoquée. Quant aux ellipses, normalement, leur fonction est de condenser le récit, d'éliminer les « temps faibles » qui le dilatent. L'effet produit dans *Caché* est contraire : les ellipses ne font que souligner le piétinement du récit, car tous ces « bonds » dans l'espace et dans le temps n'apportent pas grand-chose au déchiffrement de l'énigme vers lequel tend l'avancement du récit.

Un deuxième type de fragmentation, motivée par la diégèse, opère dans *Caché*. Le film entier étant tourné en HD, les plans enregistrés sur les vidéo cassettes ne distinguent pas, de par leur nature, des plans du film-cadre : dans les deux cas, c'est la nature d'image qui est soulignée, l'absence de profondeur du champ étant une caractéristique incontournable de l'image numérique. Ce qui trace la différence entre les unes et les autres, c'est la manière dont

[185]Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit*., p. 130.

elles sont prises et leur contenu. Le référent est le même : le quotidien de la famille de Georges Laurent, le couple signifiant-signifié est conçu différemment. Se constituent ainsi deux strates distinctes de la réalité diégétique commune : celle du film-cadre où l'on tend vers la construction d'un récit, en répondant aux questions de type : « qui ? », « dans quel but ? », « pourquoi ? » ; et cette autre, enregistrée sur les cassettes vidéo : une saisie « brute » du même quotidien. Le procédé de fragmentation, dans le film, opère sur l'alternance de ces deux strates de la réalité diégétique. Elles existent parallèlement, tendant parfois à se rapprocher, à se croiser, se confondant parfois, pour bifurquer de nouveau. Elles se séparent finalement en deux réalités distinctes dans le dernier plan pris devant l'école de Pierrot. Les deux strates de la réalité font partie d'un Réel commun, dont l'unité est à révéler par l'histoire notamment du film. Dans la réalité pour laquelle nous prétendons « être chez nous », les histoires se côtoient, pareillement à celle de Georges et celle de Majid dans le film. L'histoire de vie de Majid, telle que lui-même l'interprète, se distingue de celle que Georges y voit, qui, à son tour se distingue de celle qu'Anne construit, etc. C'est donc les êtres humains qui, en tant que protagonistes, créent, selon la manière dont ils l'entendent et selon leurs comportements, leurs histoires divergentes. D'un point de vue « distancié », si tel point de vue pouvait exister, tous les protagonistes habitent une même « histoire ». Et dans *Caché*, c'est celle du film[186]. Ce point de vue distancié, ou transcendant, dispose d'une connaissance limpide du Réel, il connaît aussi les points de vues différents des protagonistes. Il peut les provoquer et les faire agir, les confronter, en leur « adressant » aux regards des « images » de la réalité qu'ils habitent. Ces « images » ne racontent pas forcément d'histoires, les histoires sont dans la conscience de ceux qui les regardent. Ce point de vue distancié ou transcendant existe, c'est le propos implicite du film ou, si l'on préfère, son hypothèse de base, la condition *sine qua non*. Ce qui peut sembler pour quelqu'un des protagonistes caché, est, pour ce point de vue distancié, révélé. Il ne faut pas pour autant confondre ce point de vue transcendant, qui fait partie de la diégèse du film, avec le point de vue transcendantal de l'auteur qui est une instance hors-diégétique.

[186]Nous nous sommes aperçu que ce que nous entendons sous le mot *histoires* des personnages a quelque chose de commun avec les « mondes possibles » dont parle Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit*., pp. 157-225. L'auteur précise, entre autre, p. 170 : « Un monde possible […] fait partie du système conceptuel de quelqu'un et dépend de ses schémas conceptuels. » Nous n'adoptons cependant pas le terme de « monde possible » car il nous semble ambigu. Le terme *histoire* du personnage nous paraît plus limpide car il indique le même mode d'existence pour ces créations des personnages, les histoires qu'ils inventent, que pour l'histoire globale du film où ces mêmes personnages existent.

2.2.4. La réalité fragmentaire et le récit fragmenté.

Nous voudrions cependant souligner que le procédé de fragmentation pourrait être utilisé au profit d'un récit à forte intrigue et dans ce cas, il ne participe pas de l'effet-de-réel. Construire un film sur des fragments de la vie de différents personnages ne suffit pas automatiquement pour que le film devienne à effet-de-réel. Pour élucider la différence, nous évoquons un exemple, le film *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu qui, bien que construit sur des fragments, s'éloigne décidément de l'intention de produire un effet-de-réel. Dans ce film, et dans les autres de ce type, c'est le récit préconçu qui est fragmenté. Au contraire, dans les films à effet-de-réel, la réalité saisie est fragmentaire, visée dans la continuité du moment où elle est en train de se produire, et non pas conforme à l'action dramatique qui la traverse pour l'agencer dans une intrigue. Ainsi, les fragments dans *Babel* contiennent des moments extrêmes de la vie des personnages, des moments clés d'une forte intrigue préconçue. Dans les films de Michael Haneke au contraire, l'intrigue est abandonnée, ce qui relie les fragments, c'est « une visée qu'on pourrait décrire comme parataxique »[187], une visée que nous avons nommé « concept auctorial ». Dans ce sens, il nous semble que les films de Michael Haneke ne s'inscrivent non plus dans le modèle de films à « récit éclaté » décrit par Margrit Tröhler[188]. L'auteur décrit ce modèle de films, ses racines et quelques nouvelles variations du début des années 1990, et y remarque une omniscience du récit, l'instance énonciative apparaissant comme « le grand arrangeur », le « maître du hasard » qui, « entre authenticité et feu d'artifice », crée une chronique de nos jours. Tout d'abord, l'omniscience du récit est remise en cause, dans les films de Michael Haneke, et ensuite, s'il y a une « chronique » ce n'est que pour constituer la figure d'une sorte d'oxymoron, à l'image de l'expression « chronologie du hasard », et souligner par là son absurdité. Il s'agit chez Michael Haneke, à notre avis, d'une recherche qui, contestant les conventions du récit, élargit le champ du filmique, en élaborant événement sans événement, en racontant ce qui n'est pas du récit, en filmant là où il ne peut pas avoir image. Cette recherche n'est pas solitaire, elle rapproche Michael Haneke d'un Raymond Depardon ou d'un Abbas Kiarostami, de Bruno Dumont et de Nuri Bilge Ceylan, mais notre étude ne s'étendra pas sur ces comparaisons[189].

---

[187]Margrit Tröhler, « Les récits éclatés : La chronique et la prise en compte de l'Autre », *op. cit*., p. 25.

[188]*Ibid.*, pp. 27-29.

[189]Raymond Depardon, interview in bonus DVD *Faits divers*, *ARTE* vidéo, 2004. Raymond Depardon déclare nettement sa ténacité à tourner là où, à première vue, il n'y a rien à tourner, à faire image sans images, des « non-images ». D'après ses propres dires, il commence à tourner après que l'événement se soit terminé : ainsi s'est constitué, dans *Faits divers*, l'événement du protagoniste dont la femme vient de mourir, ainsi que la séquence tournée dans la cave où il n'y a même pas de lumière et l'on n'entend que des répliques répétitives des protagonistes, mécontents de la présence de la caméra. Raymond Depardon déclare que ce n'est pas toujours pendant le tournage, mais après, « on voit que là quelque chose s'est produit et que ce sont les meilleures séquences ».

Il s'agit en fait d'une conception existentielle qui trouve son expression dans les films. « Le réel est fragmentaire », dit Michael Haneke[190], « C'est notre expérience quotidienne, connaître la réalité à travers des fragments. », d'où la compréhension : « Que dans la fragmentation on peut raconter honnêtement. »[191]. Raconter une histoire dans sa totalité, devient une prétention sans fondement selon l'entendement de l'auteur[192] :

> « […] le cinéma de distraction prétend que nous pouvons montrer la réalité dans sa totalité, ce qui est faux. […] notre perception du monde est naturellement fragmentée. Alors il nous faut trouver des moyens esthétiques qui nous permettent de transférer ce regard fragmenté sur l'écran. […] à reproduire cette même perception fragmentée de l'existence. »

Le procédé de fragmentation, dont Haneke se sert, vient à la suite d'un dépouillement, d'une économie du récit, d'un minimalisme. Comme si l'auteur n'intervenait que pour juxtaposer des images qui suggèrent des événements, en les structurant en une forme, imposée elle-même par les événements et non pas par sa volonté auctoriale. Cette conclusion serait, bien sûr, fictive, car la volonté auctoriale est bien là et elle se pose comme objectif de raconter sans manipuler, le plus honnêtement possible, tenant compte de tous les hors champs afin d'aborder la complexité du Réel et d'éviter le cliché narratif. Étant cadre et plan, le cinéma de Michael Haneke découpe du réel, de l'espace-temps, et dans un second temps, produit du sens, et pas directement du récit. On a à recomposer le récit après coup, on recompose en fait plusieurs récits, en comblant les espacements et en réfléchissant les fragments.

[190]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *op. cit*.

[191]*Ibid.*

[192]Entretien Michael Haneke, « La fragmentation du regard », par Michel Cieutat, Positif n° 478 décembre 2000, pp. 25-29, p. 25.

Chapitre 3 : L'événement dramatique

L'événement dramatique reste la matrice du récit dans un film à effet-de-réel, comme dans une fiction conventionnelle. Pourtant, c'est dans l'événement dramatique qu'apparaissent les innovations du récit. La source de ces innovations, c'est nous semble-t-il, celle qu'a indiquée André Bazin : « la durée vraie de l'événement »[193]. André Bazin voyait le « cinéma véritablement réaliste » comme un « cinéma de la « durée »[194]. La nature autre de l'événement dramatique, en cela était, d'après lui, la nouveauté radicale d'*Umberto D.* : « Le vrai problème ne se pose pas par rapport à la continuité de la pellicule impressionnée, mais à la structure temporelle de l'événement. »[195]. La structure temporelle de l'événement constitue la différence essentielle entre le film de De Sica et *La Corde* d'Hitchcock, par exemple, « un film de quatre-vingt-dix minutes sans interruption ». Deux séquences dans *Umberto D*. représentent, d'après Bazin, cette nouvelle nature de l'événement dramatique : la séquence du coucher d'Umberto D. et surtout celle du réveil de la petite bonne :

> « Ces deux séquences constituent sans doute la "performance" limite d'un certain cinéma, sur le plan de ce que l'on pourrait appeler "le sujet invisible", je veux dire, totalement dissous dans le fait, qu'il a suscité, tandis que lorsqu'un film est tiré d'une "histoire", celle-ci reste distincte comme le squelette sans les muscles [...] »[196]

« Le sujet invisible », c'est le récit qui émerge de l'insignifiance du réel, aux signes marqués par l'indicible, lorsque « le temps véritable du récit n'est pas celui du drame, mais la durée concrète du personnage »[197]. André Bazin prévoit :

> « La séquence importante peut aussi bien être, dans cette nouvelle perspective, une longue scène "qui ne sert à rien", selon les critères du scénario traditionnel. »[198]

---

[193]André Bazin, « De Sica metteur en scène » (texte de 1952 paru en italien aux éditons Guanda (Parme, 1953),in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1945-1958), *op. cit*., pp. 311-329, p. 315.

[194]*Ibid.*, p. 326.

[195]*Ibid.*, p. 326.

[196]*Ibid.*, p. 326.

[197]*Ibid.* p. 327.

[198]André Bazin, *op. cit.*, « *Cabiria* » ou le voyage au bout du néo-réalisme » (article paru *Cahiers du Cinéma*, n°76, novembre 1957), pp. 337-345, p. 344.

Toujours dans le même sens, Gilles Deleuze remarque :

> « L'image-temps directe est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma, mais il fallait le cinéma moderne pour donner un corps à ce fantôme. »[199]

Ainsi, Gilles Deleuze étudie les transformations qui interviennent dans l'événement dramatique : « l'image-action et même l'image mouvement tendent à disparaître au profit de situations optiques pures ». La rupture du schème sensori-moteur crée une nouvelle narration, un nouveau cinéma où « le voyant a remplacé l'actant »[200] Même si l'image-temps n'implique pas obligatoirement l'absence de mouvement, elle implique un renversement :

> « […] ce n'est plus le temps qui est subordonné au mouvement, c'est le mouvement qui se subordonne au temps. Ce n'est plus le temps qui découle du mouvement, de sa norme et de ses aberrations corrigées, c'est le mouvement comme *faux mouvement*, comme mouvement aberrant, qui dépend maintenant du temps. »[201].

Dans cette « image-temps directe », le temps découvre de nouveaux aspects, le mouvement est aberrant par essence et non par accident, et le montage prend un nouveau sens. Se constitue, sur ces bases, le cinéma dit moderne, selon Gilles Deleuze.

Les événements dans les films de Michael Haneke s'inscrivent dans cette tendance de recherche d'une nouvelle structure temporelle et ont le mérite de pousser l'expérience encore plus loin. Soumis aux procédés de dédramatisation et de fragmentation, les événements hanekeniens apparaissent cernés, délimités l'un de l'autre par une faille, contingents. Sans lien de causalité entre eux, ils sont organisés autour d'un concept auctorial et non pas autour d'une mise en intrigue. Ils (re)présentent des moments de la vie quotidienne des personnages. La narration s'opère en un second temps, sur une reconstruction virtuelle des séquences disjointes et de ce qui a été aboli. Les événements sont traversés par un récit sans qu'ils l'exemplifient, ils constituent sa périphérie. Michael Haneke déclare que dans le cinéma, comme au billard, il est toujours préférable de viser le bord et par là les balles et non pas directement les balles[202].

---

[199]Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 59.
[200]*Ibid.*, p. 357.
[201]*Ibid.*, pp. 355-356, souligné par l'auteur.
[202]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *op. cit.*

Ou encore, qu'il préfère toujours utiliser « des fragments reconnaissables, pas compréhensifs, c'est autre chose »[203]. Ainsi, la sensation prévaut sur l'intellection. Mais, comme le dit Roland Barthes, le récit est partout :

> « […] comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, écrit ou oral, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances […] le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature […], le récit est là, comme la vie. »[204]

Ainsi, dans les films de Michael Haneke, le récit est dans le silence et dans les gestes qui servent quotidiennement les objets ou les détruisent, dans le noir complet, derrière des portes fermées et dans le hors-champ non montré. Les événements de *climax*, ces concentrés de récit, proviennent, dans ses films, presque toujours d'un malentendu quelconque, ils constituent moins un drame qu'un quiproquo tragique. Le drame est avant ou après, alors que les événements peuvent être qualifiés de stagnants : à leur fin, les protagonistes se retrouvent dans leurs relations du début. Et pourtant, il y a eu entre temps une tentative d'échange, allant parfois jusqu'à la « contorsion de l'âme », si l'on reprend une expression de Dostoïevski[205], jusqu'à une agonie dans le désir de retrouver l'autre. Même s'il n'y a pas d'évolution à la fin de la scène, il y aura une nuance de changement plus loin dans le film. Étant pour la plupart dramatiquement gommés, ce sont des événements du quotidien que tout un chacun vit dans sa vie : lever le matin, aller au travail, petits déjeuners et dîners, en famille ou avec des invités, coucher le soir, conversations téléphoniques. Ce sont des événements qui participent d'abord à un processus de vie, pour se retrouver ensuite inclus dans un processus narratif. Ils sont dominés par l'indicible et par une authentique durée, tournés en plans fixes ou contenant un mouvement de la caméra lorsqu'elle suit les déplacements des protagonistes. La durée est ainsi toujours en trop par rapport aux exigences du récit, c'est-à-dire à la production d'un sens codé. Cela produit l'impression que le flux du réel remplace le récit. La tension dramatique qui, dans une fiction conventionnelle naît de l'action, provient dans les films de Michael Haneke de la discordance dans l'intensité émotionnelle des événements juxtaposés ou de la discordance des contenus coexistants dans le plan même. Ainsi, un plan, pourrait-on dire descriptif, comme celui du champ à moitié labouré par le tracteur dans *Code inconnu*, ou le

---

[203] *Ibid.*

[204] Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *op. cit.*, p. 1.

[205] Expression de Dostoïevski, employée, entre autres, dans *L'Idiot, op. cit.*

plan-séquence de l'entrée à Vienne dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, ou le premier plan-séquence dans *Le Septième continent* de l'homme et de la femme assis sur les sièges avant pendant le lavage automatique de leur voiture, sont chargés de tension sans qu'une action dramatique les traverse. Il y a dans l'événement dramatique un rythme qui se constitue à la croisée de plusieurs facteurs : la distance, la durée, l'altération entre éclairé et noir, entre action, gestes et immobilité des protagonistes, entre mouvement et absence de mouvement de la caméra, un rythme donc qui est, à notre sens, l'un des constitutifs primordiaux de l'événement, qui affirme ou qui écrase son sens. Les événements dans les films de Michael Haneke sont dotés d'un rythme qui est à la fois expression de l'effet-de-réel, il tend à reproduire le temps du référent dans son rythme authentique, et expression auctoriale, parce que créé. « Pour la première fois [au cinéma], l'image des choses est aussi celle de leur durée […] », dit André Bazin[206]. Le rythme apparaît donc une expression (ou non) de l'effet-de-réel. Bien que créé, le rythme répond (ou non) à une conviction intime de réalité, il est soit authentique soit truqué. Ainsi, deux sont à notre sens les caractéristiques essentielles à l'événement dramatique : la fonctionnalité et le rythme.

3.1. La fonctionnalité de l'événement dramatique.

La fonctionnalité est intégrale au contenu et à la place de l'événement dans la structure du récit. Même si les événements dans un film à effet-de-réel sont indépendants l'un par rapport à l'autre, l'importance de la place qu'ils occupent dans le récit est déterminée non seulement par l'avancement de celui-ci, mais aussi par le concept auctorial qu'ils expriment, ainsi que par le rythme du film qu'ils constituent. Le rythme à son tour participe de l'authentification de l'événement. Cet état des choses est bien évident dans *Le Septième continent* dont la deuxième partie apparaît une anaphore de la partie précédente et contient des événements similaires. Et pourtant, les événements dans les deux parties ne sont pas les mêmes ni mutuellement remplaçables. On découvre facilement la différence dans les événements du lever de la famille : le gros plan du réveil qui déclenche la radio à 6 heures, qui ouvre la première partie, est précédé, dans la deuxième partie, par la scène d'amour du couple qui se termine juste avant que le réveil ne déclenche la radio. Le récit avance ainsi dans des zones de plus en plus intimes de la vie du couple. D'autre part, la fin « calculée » de la scène d'amour ouvre des questionnements : est-ce leur vie intime qui est si terriblement calculée, ou au contraire, vivent-ils en entente parfaite. Les actions qui suivent : les toilettes matinales, le réveil de la petite fille, les préparations pour la journée qui commence se

[206]André Bazin, *op. cit.,* « Ontologie de l'image photographique » (Étude reprise de *Problèmes de la peinture*, 1945), pp. 9-17, p. 14.

répètent mais on distingue les différences : le mauvais temps, la solitude accentuée de la petite fille, etc. À la fin de la journée, dans la deuxième partie comme dans la première, Georg, Anna et leur fille rentrent en voiture, ils auront des invités au dîner, sauf que cette fois-ci il y aura un accident au bord de la route et la crise de la femme dans la voiture à la station de lavage automatique. Cette crise n'est pas une simple réplique à la crise de l'oncle dans la première partie. Même si on est dans une ignorance narrative, la scène de la crise de la femme révèle qu'il y a une faille quelconque dans la vie de cette famille. Ainsi, le récit se constitue à travers des événements itératifs[207], dont les nuances apparaissent, chacune en son temps, de manière à ce qu'elles deviennent susceptibles de tracer et révéler une histoire complexe.

3.2. Types d'événements dramatiques à effet-de-réel dans les films de Michael Haneke[208].

Nous distinguons quatre types d'événements selon leur fonctionnalité et selon la manière dont l'effet-de-réel s'y investit. Il y a d'abord, selon l'intensité narrative, des événements de *climax* et des événements de flot quotidien. Les événements de flot quotidien se divisent à leur tour en : événements en aberration, événements symptomatiques-révélateurs et événements déconnectés. Il y a, dans cette classification, des zones mixtes où des événements en aberration assument des caractères des événements symptomatiques-révélateurs, les événements symptomatiques-révélateurs des caractères des événements déconnectés et les événements déconnectés à leur tour des caractères des événements de *climax*. Ainsi par exemple, le suicide de Majid dans *Caché* est un événement de *climax* mais aussi un événement déconnecté. Le fait qu'il y ait cette double possibilité révèle déjà qu'il s'agit d'un récit fort particulier. Enfin, les événements de *climax* surgissent, inattendus, au sein d'un flot du quotidien, sur fond du récit itératif. Le schéma de notre classification représenterait donc une figure en colimaçon qui enveloppe la substance du Réel, pareillement à un coquillage qui enveloppe un organisme fragile. Tous ces événements peuvent être constitués de détails isolés ou se dérouler en continuité, cela participe de leur rythme où se joignent encore d'autres caractéristiques pour en former une diversité indénombrable, telle qu'elle est dans la vie. En fin de compte, c'est le récit qui gagne de nouveaux territoires et s'étale là où les conventions interdisaient l'entrée. Se constitue ainsi un récit à dynamique d'intensité protéiforme où le primordial n'est pas la mise en intrigue. Les événements apparaissent déplacés sur une périphérie de l'action dramatique, sans que cela diminue de leur

[207]Supra chapitre 2.

[208]Nous envisageons à revoir cette problématique de l'événement dramatique dans la perspective d'une approche « tensive » , cf. Jacques Fontanille, *La sémiotique du Discours*, Limoges, Pulim, 2003, Claude Zilberberg, *Éléments d'une grammaire tensive*, Limoges, Pulim, 2006.

acuité ; au contraire, les films deviennent une profération sur l'homme et le monde (re)présenté.

3.2.1. Événements en aberration.

L'événement en aberration vient couper dans le drame. Le plus souvent, il vient après un événement de concentré dramatique, un événement de *climax*, et vise à restituer le train habituel du quotidien dans la diégèse. Ce qui, en fait, le rend insolite et le charge du sens dramatique sans que lui-même en possède. Ainsi s'accomplit ce que Robert Bresson a formulé comme principe : « Le réel n'est pas dramatique. Le drame naîtra d'une certaine marche d'éléments non dramatiques. »[209].

Dans d'autres cas, l'événement en aberration peut précéder l'événement de *climax*, nous verrons la différence. Ce type d'événements peuvent avoir l'air paradoxal à cause notamment de leur normalité, de leur « insignifiance », de l'écart dans lequel ils apparaissent par rapport à l'intrigue. Ils marquent un écart accentué entre intrigue et récit. Pour attirer l'attention justement sur cet écart, nous avons choisi le terme « en aberration ». Nous appelons donc *événement en aberration* un événement qui ne découle d'aucune nécessité dramatique et qui contrecarre la mise en intrigue. Il déjoue, d'une manière critique, les attentes narratives, en déplaçant l'intérêt vers le plus insignifiant possible et participe ainsi d'un récit qui bifurque. Il œuvre dans l'effet-de-réel.

Ce type d'événements est typique pour les films à effet-de-réel. Une fiction conventionnelle se dispense de tels événements, puisque ce n'est pas l'intrigue qui s'y expose mais un processus de vie. Par contre, l'événement en aberration rapproche les films à effet-de-réel du documentaire. Nous recourrons à une différence entre fiction et documentaire prélevée par Guy Gauthier :

> « Le documentaire mérite attention non parce qu'il serait plus vrai que la fiction, ou meilleur document, mais parce qu'il atteste d'une séquence antérieurement vécue. »[210]

Plus loin, l'auteur parle d'« avant texte » : « […] l'avant-texte n'est pas particulier au

[209]Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 94.

[210]Guy Gauthier, « Le documentaire narratif. Documentaire/fiction », in *Cinémas et réalités*, CIEREC–Université Saint Etienne, 1984, p. 81-93, p. 86.

documentaire narratif : simplement il se reconstruit dans le documentaire alors qu'il se dissout dans la fiction […] »[211].

Nous conservons le terme de « séquence antérieurement vécue » car il nous semble particulièrement expressif. Rarement, dans un documentaire, on voit un événement de *climax*, par contre, très souvent « la séquence antérieurement vécue » représente notamment un événement à forte intensité dramatique dont les répercussions sont repérables dans les événements du film. Un documentaire a le droit de s'épanouir sur des événements quasi insignifiants grâce à son attestation de cette « séquence antérieurement vécue ». Dans un film à effet-de-réel, les événements en aberration qui suivent un événement excessif ont pour effet de transformer cet événement de *climax* qui les précède en une « séquence antérieurement vécue ». C'est par cette subversion, que les événements en aberration maintiennent l'intérêt.

Les événements en aberration dans *Benny's Video*.

Cet effet se produit, à notre sens, dans *Benny's Video*, dans les séquences qui suivent le meurtre de la fille. L'errance de Benny dans la ville, devant le stade de patinage sur glace, chez le coiffeur (même si l'on pouvait interpréter le fait de se raser les cheveux comme un acte d'autopunition), le dîner en famille, le jour d'école, tous ces événements en pleine aberration par rapport au crime ont la fonctionnalité de lui juxtaposer un réel « normal », insignifiant et superflu, qui tend à engloutir le personnage. L'événement du visionnage du meurtre, ce drôle de « film de famille », transforme en fait définitivement le meurtre de la fille en « séquence antérieurement vécue ». Plus la réalité dans ces événements apparaît normale, plate, plus Benny en est repoussé. Son corps est désormais un corps étranger au monde, un corps à deux têtes, tel qu'il est, habillé en teeshirt portant sa propre effigie. Bien qu'introduit dans la diégèse par la décision des parents d'éloigner leur fils de ce qu'il a fait, le voyage en Égypte est dans le plus grand écart possible entre événement et intrigue. De surcroît, à part deux plans dans lesquels on voit brièvement, sans entendre, la mère en conversations téléphoniques avec le père resté en Autriche pour effacer les traces du crime, c'est-à-dire déchiqueter le cadavre, à part la crise de nerfs de la mère et une certaine détresse de Benny (ne serait-elle causée par le soleil et les brûlures, par le fait qu' « il n'y a que des vieux ici »), à part le plan de l'église catholique à la télé accompagné par la musique de Bach et celui dans une autre église, tourné par Benny, ce voyage n'évoque par rien le crime commis. C'est un voyage, dont les images touristiques doivent balayer quelques autres images, si des traces d'elles étaient restées. Le

[211] *Ibid.*, p. 88.

voyage touristique devient l'expression même d'une vie dominée par les apparences, une vie qui étouffe et engloutit ce qui a été vécu. C'est bien le projet des parents de Benny : réinstaller les apparences, les faire régner et refouler le vécu. La mer rouge et son histoire biblique racontée par le guide, les enfants mendiants dans les rues, le marché, l'achat d'un bonnet égyptien, les maisons-cabanes du village visité, les repas à l'hôtel : tous ces événements s'enchaînent selon le dispositif du voyage touristique, sans se distinguer par rien l'un de l'autre. Leur rôle est justement d'abroger l'événement. Le voyage dans le film est une expression d'un Rien qui a pour objectif de restituer le rien. Là, il va échouer.

Le drame de la conscience de Benny se déroule dans la périphérie de ces images et de l'action, dans la faille, dans ce qu'elles ne montrent pas et ce qu'elles d'ailleurs ne peuvent pas montrer. L'état de touriste, tel un état vaseux, devient insupportable. Tout est oppressant : le soleil, les photos, les gens inconnus, les proches, les conversations, les repas, les visites. Benny n'a plus de choix, il est condamné à vivre avec soi. « C'est d'être avec soi seul et ne pas pouvoir s'échapper de soi. C'est exister. », dit Stéphane Chauvier[212]. Les événements en aberration devient susceptibles de construire et de transmettre cette impossibilité justement de s'échapper de soi, cette étouffante absence de choix. Benny ne peut plus se séparer de ce qu'il a vécu et connu de soi. Son secret, le crime dissimulé, le sépare des autres et l'astreint, le réduit à lui-même, à jamais. Ainsi, rien ne se passe, c'est sa propre existence qui est infranchissable. Plus les événements dans le film sont insignifiants, plus ils sont chargés de tension. En cela est la profonde nouveauté du film.

Les événements en aberration dans *Le Septième continent*.

Les événements en aberration dans *Le Septième continent* au contraire, précèdent l'événement de *climax*, le suicide de la famille, bien que leur fonctionnalité reste inchangée : ils authentifient l'événement excessif, l'ancrent dans le réel par leur propre in-signifiance. Nous voudrions souligner qu'ils ne participent pas d'un effet-de-vraisemblable car ils n'ont pas pour objectif d'établir une logique concevable afin que l'événement excessif devienne transparent de sens. Bien au contraire, eux-mêmes étranges, ces événements constituent l'effet-de-réel dans sa visée de transmettre un Réel inimitable et inintelligible. Pour un spectateur attentif, ce type d'événements décèlent le fait divers qui est à leur origine. Dans les détails du fait divers, la vie dépasse la fiction, non pas au sens de sensationnel, mais au sens d'ingéniosité. Nous revenons ainsi, par un autre chemin, vers « la séquence antérieurement

[212]Stéphane Chauvier, *Qu'est-ce qu'un jeu ?*, Paris, Vrin, 2007, p. 90, « C'est mourir. », ajoute l'auteur.

vécue ». Dans *Le Septième continent*, les événements en aberration tels que : l'achat des instruments au magasin, le retrait de tout l'argent à la banque sous le faux prétexte du départ en Australie (pour le déchirer et le jeter plus tard aux toilettes), la commande du copieux repas (« pour un mariage ou pour des invités ? », lance naïvement la marchande), le déchirement des vêtements et la démolition des meubles, tous ces événements provenant à notre avis du

Les billets déchirés et jetés aux toilettes dans *Le Septième continent*, © WEGA-Film.

fait divers[213], par leur nature affreusement normale et bien calculée, mais éloignée de toute mise en intrigue où les pro et les contra s'enchaînent dans une progression de causes à effets, attestent d'un Réel : déplacé, déconcertant, débordant, insignifiant et affreux à la fois, à cause justement de son insignifiance.

Le trafic du pistolet dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

Dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, le trafic du pistolet devient un événement en aberration grâce à la manière dont il se constitue : l'événement est abordé dans ses zones les plus insignifiantes. Il se déroule dans trois séquences séparées l'une de l'autre dans le récit, si bien que le lien entre elles soit à reconstituer. Dans le plan-séquence du café où se déroule le premier transfert, l'action est complètement illisible : les deux personnages ont l'air d'être venus pour prendre leur café de matin. En plus, la caméra placée à l'extérieur du café, la vitre derrière laquelle restent les personnages, parcourue par des reflets des passants dans la rue, masque davantage leur comportement. On est dans une extériorité soulignée, contraint à imaginer ce que l'image contient mais ne laisse pas voir. Dans le plan large, on

[213]Dans l'entretien avec Serge Toubiana, Michael Haneke évoque les détails de l'argent détruit et la lettre laissée aux parents comme des détails empruntés au fait divers, bonus DVD *Le Septième continent*, *op. cit.*

peut voir (sans être forcé de le voir par le découpage) que, à un moment, l'un des personnages, celui qui a cambriolé la caserne au début du film, compte quelques billets d'une liasse d'argent. Le trafic de l'arme reste cependant « couvert » par l'image pour nous comme spectateurs, comme pour les personnes de la diégèse qui assistent à la scène sans s'en rendre compte. Il faut « relier » ce plan-séquence au plan où l'homme au chien, l'un des protagonistes de la première scène, rencontre un ami de l'étudiant Max qui, se retirant dans les toilettes du bistrot, sort un pistolet d'un paquet et l'examine. Dans le troisième plan-séquence, le même paquet contenant le pistolet parvient à l'étudiant Max qui est en train de se servir le déjeuner dans la cantine, tout en discutant avec une fille. La durée du premier et du troisième plan-séquence contribue à ce que l'important du point de vue du récit se dilue. L'intérêt est déplacé vers ce qui n'est pas important, l'anecdote que la fille raconte à Max, par exemple, dans le troisième plan-séquence. Le récit n'est pas concentré sur l'action du trafic du pistolet ; si cette action est quand même captée par l'image, c'est en tant qu'une action aléatoire et arbitraire. D'autre part, l'énonciation se poursuit sur le parcours du pistolet et ne raconte pas comment et pourquoi l'étudiant Max prend la décision de se procurer ce pistolet. On ne le verra entre ses mains qu'à la fin, lorsqu'il ouvre le feu dans la séquence de la banque. Cet exemple démontre bien que tout événement, selon la manière dont il est présenté, pourrait être exposé comme un « temps faible », alors que son « temps fort », l'anecdote de l'événement, sera expulsé de la représentation. Le récit est ainsi dans un décalage par rapport à l'intrigue. Ce n'est pas la substance du signifié, au sens hjelmslevien[214], le trafic du pistolet, qui est insignifiante du point de vue du récit, l'événement a l'air insignifiant et superflu grâce à la forme du signifié, un paquet que l'on transmet et qui (re)présente le trafic, ainsi que grâce à l'« inexpressivité » du signifiant, les images de ces plans-séquences. L'événement se constitue sur des phases périphériques[215].

Les jeux en gros plans et en durée réelle.

Les gros plans qui durent longtemps, comme ceux des objets avec lesquels l'étudiant Max et ses copains jouent dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* ou le gros plan du dessin de la petite fille dans *Le Septième continent*, n'ont pas la fonction d'insert. Par leur durée, qui est exactement la même que celle de l'action réelle, ces plans se transforment en événements en aberration. Dans le cas des jeux-épreuves, la durée est énoncée et l'écoulement

[214]Supra chapitre 2.

[215]La manière de raconter l'événement dans la périphérie de l'action rapproche Michael Haneke de Robert Bresson qui, s'il n'est pas l'inventeur de la méthode, l'a poussée au moins à l'extrême ; voir par exemple, le hold-up de la banque dans *L'Argent* (1983), cf. Jean-Louis Provoyeur, *op. cit.*, pp. 80-85. *Ibid*., p. 61 : « [Bresson choisit] de donner à voir *autre chose* que les événements et leur enchaînement logique : la périphérie des actions, leur moment le moins signifiant, le moins narratif. », souligné par l'auteur.

du temps compté au cours du jeu : 60 secondes. Le filmique est mis au service du référent, au service d'un réel « tel quel ». En un deuxième temps, ces plans-événements servent le récit mais d'une manière très latente : on peut, sans que l'on y soit forcé, déceler certains traits du caractère du personnage (la maîtrise de ses gestes, ses hésitations, son renoncement) ou certaines démarches narratives se faufilant par le biais des répliques « échappées », comme par exemple la réplique « C'est le jeu de l'adresse contre le hasard », que nous avons commentée au chapitre 1.

L'acte vital comme événement.

Dans un événement en aberration, l'acte vital prend le dessus non uniquement sur la représentation, mais aussi sur le drame. L'acte vital devient tragique. Dans *Le Temps du loup*, seuls, épuisés, après le meurtre de Georges, après avoir été rejetés au village, dans trois plans différents, Ben, Éva et Anne mangent. L'action n'est pas simplement esquissée dans un plan d'ensemble, celle-ci n'est pas réduite à un détail réaliste que l'auteur respecte. Ces trois plans visent beaucoup plus : l'être humain est dominé par l'acte vital, il n'a qu'à accepter avec docilité la vie telle quelle se présente à lui. Dans l'extrême du vécu, s'occuper du « psychologique » serait de la mauvaise psychologie. L'acte quotidien devient tragique. Dans la première version de *Funny Games,* après le meurtre de son fils, resté seul, avec la docilité extrême de quelqu'un qui a connu le pire, Georg mange un morceau de pain[216]. Georges, dans *Caché*, se referme dans la cuisine et sort quelque chose pour manger, mais fond en larmes, ne parvenant pas à supporter l'humiliation. La famille qui se prépare à se suicider, dans *Le Septième continent*, épuisés par la destruction des meubles et avant de passer à l'acte suicidaire, mange sur une table improvisée dans le couloir de leur maison. Dans la séquence du sommeil, dans *Le Temps du loup,* constituée de plusieurs plans rapprochés sur des personnes endormies, on voit le sommeil effacer les singularités qui combattent au long de la journée. À part la différence des respirations, les personnalités ne se distinguent presque pas l'une de l'autre, elles s'estompent dans cette forme de pure existence qu'est le sommeil. Rien ne se passe dans ces événements, et pourtant une réalité s'exprime et emmène jusqu'à prendre conscience de l'illusion vitale. N'est-ce pas là le drame de l'existence ? « ...prendre conscience de l'illusion vitale, n'est-ce pas le premier pas vers la vérité ? », dira François Niney[217].

[216]L'interprétation de Tim Roth, qui crache le morceau de pain dans cette scène, dans *Funny Games US*, trahit à notre sens l'idée auctoriale.

[217]François Niney, *L'Epreuve du réel à l'écran*, *op. cit*., p. 19.

L'événement de l'attente dans *Le Temps du loup*.

La partie du *Temps du loup* qui se déroule dans la petite gare pourrait être considérée comme un événement de l'attente, largement « catalysée »[218] par une multitude de petits événements. L'attente devient un événement en aberration lorsque celle-ci n'est pas traversée par un jeu de l'énonciation sur des issues possibles, tantôt rapprochées tantôt repoussées. Dans le film de Michael Haneke, l'idée qu'un train salvateur va passer et va s'arrêter est une idée des protagonistes, leur attente n'est d'aucune façon alimentée par l'énonciation. Vers la fin du film, lorsqu'une multitude de gens rejoint les personnages abrités dans la petite gare, l'un des nouveaux-venus annonce clairement qu'aucun train ne passera ni s'arrêtera. Il est curieux cependant de noter que, malgré cet énoncé très catégorique, dans le silence d'Anne (Isabelle Huppert) une trace d'espoir quelconque reste. L'attente est, d'une certaine façon, l'équivalent de l'espoir, il n'est même pas nécessaire de la créer intentionnellement, elle surgit d'elle-même. Pour les protagonistes du film, comme pour le spectateur. Cet état vague, espoir ou attente, retient donc ensemble et crée les relations des protagonistes du film qui, autrement, n'ont rien de commun. Leurs statuts sociaux et leurs origines sont tout différents. Les personnages sont dépouillés de rôles que la vie sociale attribue et dans lesquels la vraie personnalité est à l'abri, sinon dissimulée. Les survivants de cette civilisation, parvenue à l'échec, se mettent aussitôt à reconstruire une autre et pourtant pareille à celle qui s'est anéantie, bien qu'avec résistance et beaucoup d'incidents. L'attente, comme le fait remarquer Roland Barthes, est « un jeu avec la structure, destiné, si l'on peut dire, à la risquer et à la glorifier »[219]. Lui-même rappelle *En attendant Godot,* la pièce de Samuel Beckett, comme exemple de ce jeu extrême. *Le Temps du loup*, à notre sens, déploie à son tour ce jeu extrême et sans donner à savoir le deuxième terme de l'événement, son issue. Il y a des scénarios dans lesquels, comme le remarque Francis Vanoye, « C'est la chaîne des questions qui fait la cohérence, non l'association question/réponse. »[220].On est, dans le film de Michael Haneke, embarqué dans une arche de Noé où, au lieu des différentes espèces d'animaux, des différentes espèces humaines sont présentées, non pas pour être expliquées, mais pour être mises en relations et peut-être sauvées.

En effet, tout événement en aberration est un jeu, plus ou moins prolongé, avec la structure. Dans l'événement en aberration, le code s'anéantit au profit du référent. Mais pour

[218]Terme de Roland Barthes vers lequel nous revenons plus tard dans le même chapitre. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *op. cit.*, pp. 1-27.

[219]*Ibid*., p. 24.

[220]Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, *op. cit*., p. 93. Cette remarque de l'auteur est faite à propos de *Persona* (1966) de Ingmar Bergman.

que cette saisie « brute » existe efficacement, elle a besoin d'être mise en rapports, même très lâches, avec un acte important, tel l'attente du train dans *Le Temps du loup*, ou le trafic du pistolet dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, ou le suicide dans *Le Septième continent*, ou le meurtre dans *Benny's Video*.

3.2.2. Événements symptomatiques-révélateurs.

Ce sont des événements qui, appartenant au flot quotidien, focalisent d'une certaine manière le drame existentiel des personnages. Ils apparaissent révélateurs car dans la banalité de la situation, où ils se jouent, surgissent des traits caractéristiques à un personnage ou s'esquisse une relation qui l'exprime, ne soit-ce qu'en lui échappant. La fonction révélatrice émerge donc du dissimulé, du refoulé, du spontané. On pourrait dire, plus la fonction de l'événement est importante, plus son énonciation sera vague. Comme l'avoue Michael Haneke lui-même : « Il faut toujours travailler contre les attentes du public. Et on doit cacher ce qu'on veut montrer pour être efficace. »[221]. L'événement symptomatique-révélateur expose une situation qui se transforme en piège dans lequel le personnage tombe, entraîné par lui-même, par son caractère, par sa mentalité, par son comportement. Les enjeux dramatiques surgissent au cours de l'événement, ils ne proviennent pas de réserves dramatiques que l'instance énonciative détient. Une réalité différente de celle que le personnage imaginait ou voulait se révèle et devient un mode de production du tragique. Des situations quotidiennes, tirées de la vie courante et de l'ordinaire, en dévoilent plus qu'elles n'en visent. L'événement symptomatique-révélateur représente moins pour suggérer plus. La situation se constitue devant nos yeux, pour nous en même temps que pour les personnages, singulière et représentative, elle sort de l'anodin pour devenir narrativement efficace et percutante. Le plus souvent, ce sont des événements itératifs au sein desquels surgit le « singulatif »[222]. Très souvent, ce sont des événements tournés en plan-séquence à cause notamment de l'importance du passage d'un état comportemental à un autre, d'ordinaire à son opposé. C'est le passage qui atteste en quelque sorte cette « réalité » où les attitudes et les émotions des personnages alternent des extrêmes.

Nous appelons *symptomatique-révélateur* un événement qui révèle quelque symptôme caractéristique au personnage, à son identité ou à son drame particulier. Bien que dissout dans le flux du quotidien, le singulatif dans ce type d'événement participe de la mise en intrigue.

---

[221]Entretien avec Michael Haneke, « On ne montre pas la réalité, juste son image manipulée », par Michel Cieutat et Philippe Rouyer, *Positif*, n° 536 octobre 2005, p. 21-25.

[222]Terme dont nous avons parlé au chapitre précédent.

Tout un drame existentiel s'exprime dans les événements du dîner du couple du convoyeur Hans Nohal et dans celui de la conversation téléphonique du vieil homme grincheux avec sa fille dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. Dans ces plans-séquences fixes, le moindre mouvement émotionnel qui traverse les personnages se détache avec netteté pour qu'un tableau complexe de leur vie et de leurs rapports se dessine.

L'événement du dîner dans la famille du convoyeur Hans Nohal.

Dans le plan-séquence du dîner du couple, c'est toute leur vie d' « analphabètes des sentiments »[223] : l'aveu d'amour « Ich liebe dich », à peine audible, que le mari fait, en mâchant son repas, s'avère si inhabituel et surprenant pour la femme qu'elle se met à en chercher des raisons pragmatiques, ignorant le sentiment avoué ou incapable de l'entendre. Sa réaction inadéquate revient vers le mari pour y aviver son angoisse. Frustré dans la tentative d'exprimer son intimité, le mari réagit spontanément en giflant sa femme. La gifle met fin à la discussion, mais aussi à la tentative de communiquer amour et tendresse. C'est le caractère du

Le dîner dans la famille du convoyeur Hans Nohal, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, ©WEGA-Film.

convoyeur Hans Nohal qui s'exprime dans la manière maladroite avec laquelle il a abordé son sentiment intime mais aussi le caractère très pragmatique de sa femme qu'il avait tenté d'affronter par sa démarche. Ainsi, les sentiments, qu'ils ont pour une première fois dans leur vie essayé d'articuler, retombent dans le silence habituel de leur quotidien et dans l'aphasie. Toute la singularité de leur vie conjugale, et pourquoi pas de leur amour, s'esquisse dans ce plan-séquence fixe, étalé entre une tendresse mâchée et une gifle spontanée. À la fin du plan,

[223]Une expression d'Ingmar Bergman, reprise par Joseph Marty, *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, Paris, Cerf, 1991, p. 47.

cette « scène d'amour » replonge dans les gestes automatiques du dîner : un morceau de viande, une fourchette de salade, une gorgée de bière, les regards baissés.

La conversation téléphonique du vieil homme.

Le plan-séquence de la conversation téléphonique du vieil homme avec sa fille et sa petite-fille dans le même film montre en continuité l'agonie du désir de communiquer. L'élan vers autrui qui pousse à décrocher le combiné de téléphone, à entamer la conversation, est vite freiné. La menace de raccrocher rythme cette conversation qui dure longtemps (7 minutes 30 secondes environ) et dont notamment la durée rend perceptible le manque d'issue. L'énonciation n'a pas voulu « exprimer » ou « signifier » cette agonie de communication, l'énonciation en « transmet » un extrait. Parmi les informations échangées sur les autres, parmi les menaces et les généralisations, se faufile un aveu intime du vieil homme : « je regrette d'exister » pour être emporté, inaperçu, par le flot de paroles qui se répand sur tout et sur rien. L'unique joie du vieil homme, entendre le bavardage de sa petite fille, émerge trois fois au cours de cette conversation, pénible pour lui ainsi que pour sa fille, qu'il interrompt volontiers avec son : « Repasse-moi Sissi ». Le combiné repris presque tout de suite par sa fille, l'engourdissement revient et vainc la joie pour figer une fois de plus chacun des deux interlocuteurs à leurs positions inébranlables, séparés et liés en même temps depuis des années.

Lorsque Michael Haneke dit qu'il considère ses trois films, *Le Septième continent*, *Benny's Video* et *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, comme une trilogie de « La glaciation des sentiments »[224], c'est, nous semble-t-il, au sens d'une rigidité des sentiments, d'une fixité, d'une sorte d'ankylose d'esprit qui s'empare de tout personnage pour le séparer des autres, personne ne parvenant à se surpasser pour voir les choses du point de vue de son proche. Une manière d'ignorer le point de vue de l'autre, ce qu'il ressent, ce qu'il est.

Les deux événements commentés, pareillement à beaucoup d'autres dans les films de Michael Haneke, peuvent laisser l'impression que le récit n'avance pas, car à leur fin les personnages se retrouvent dans leurs relations du début : aucun changement dans les rapports, aucune évolution chez les personnages. Et pourtant, plus tard dans le film, il y aura des traces d'un certain mouvement, marqué par des nuances et des détails, mais sensible. Ainsi, un léger sourire s'esquissera sur le visage de la femme, en entendant la phrase traditionnelle de son

[224]Entretien avec Serge Toubiana, *op. cit.*

mari qui sort pour aller au travail : « Tu rentres quand ? - 6 heures passées ». Ou bien, c'est avec les cadeaux de Noël que le vieil homme grincheux va sortir ce jour-là, le 23 décembre, pour rendre la « visite » à sa fille employée à la banque. Ces petits détails indiquent sur un mouvement quelconque chez les protagonistes, sur un avancement du récit. Ils apportent également une consonance positive quant à l'évolution des rapports des personnages, bien que le déroulement des faits l'anéantisse car, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, c'est le jour où le convoyeur, et peut-être le vieil homme, vont être tués. Hans Nohal ne rentrera pas « 6 heures passées », le vieil homme n'offrira pas les cadeaux qu'il avait préparés. Il s'opère un renversement, typiquement hanekenien, qui fait soudain apparaître quelque chose que l'on doit avouer ayant existé au moment même où l'on le perd : le bonheur simple du quotidien. L'on est amené à repenser ce quotidien qu'on ressentait pénible et encombrant, et à constater le bonheur dans le dîner du couple du convoyeur, dans les conversations plaintives du vieil homme grincheux.

Le jeu au ping-pong de l'étudiant Max visionné par son entraîneur.

Un autre événement symptomatique-révélateur dans le même film, c'est la partie de tennis de l'étudiant Max, enregistrée sur une cassette vidéo et commentée avec des allers-retours sur l'image par son entraîneur. C'est le tempérament même du personnage qui est mis en étude dans cet événement, son attitude pendant la partie du tennis servant de repère. La voix *off* de l'entraîneur dénombre les faiblesses : « Ouvre les yeux ! Regarde l'adversaire ! Tu ne joues pas tout seul. […] Pas besoin de t'énerver. Et arrête de t'excuser sans cesse... Tu n'arrêtes pas de te justifier. […] Concentre-toi ! ». Au moment où il doit se concentrer et se ressaisir, l'étudiant s'emporte et perd définitivement la partie. L'analyse de l'entraîneur, ainsi que l'attitude du personnage de l'étudiant, qui à la fin du film « ne regarde pas l'adversaire » et tue trois personnes lui inconnues, sont si justes qu'on se demande si l'interprète n'était pas choisi selon sa manière de jouer au tennis. Le redoublement entre dit et montré, entre paroles et image, devient oppressant pour le spectateur, tel qu'est, dans cet événement, le personnage de l'étudiant Max. Il est « surveillé », cette idée trouve son aboutissement à la fin du film dans le plan en plongée verticale lors de sa traversée du boulevard.

Dans *Benny's Video*, l'événement du visionnage du meurtre ainsi que la discussion des parents sur les moyens de dissimuler le crime apparaissent comme des événements symptomatiques-révélateurs. Ils focalisent en eux les rapports dans cette famille, la tendance

de « mettre sous le tapis » les inconvénients pour sauver les apparences. « Mettre sous le tapis » prend un aspect assez sinistre dans le film, car il s'agit de faire disparaître un cadavre.

L'événement du passage du train dans *Le Temps du loup*.

Dans *Le Temps du loup*, l'incertitude que l'attente va aboutir, c'est-à-dire que le train salvateur va passer et va s'arrêter pour emmener ceux qui l'attendent loin de la zone de la catastrophe, cette incertitude donc est introduite dans l'événement où les personnages tentent d'arrêter un train qui passe. Cet événement devient un événement symptomatique-révélateur car c'est dans lui que Ben abandonne, à tort ou à raison, tout espoir lié aux autres gens. La séquence est constituée de sept plans. Dans tous les sept plans, l'arrière-plan est occupé par le train, dont le passage continue imperturbablement. Dans trois des plans, Anne, Éva et le garçon sauvage crient et tentent d'attirer l'attention des passagers et d'arrêter le train. Trois plans dans lesquels ne change que l'avant-plan du champ, l'arrière-plan restant toujours occupé par ce train en mouvement aux passagers impassibles. Un train monotone et continu, aucun signe de changement dans ce mouvement, sauf le son du crissement des freins à cause du virage. Le défilé s'éloigne sous les yeux de Ben qui, en lui tournant le dos, s'assoit par terre. Dans les deux derniers plans de la séquence, dans l'immobilité du garçon, accentuée par l'immobilité de la caméra et les plans fixes, alors que le train s'éloigne à l'arrière-plan pour sortir du champ, on ressent l'espoir s'éloigner, s'en aller avec le train dans un hors champ lointain, imprécis, inconnu. Dans cet événement, Ben se sépare de l'espoir que d'autres gens vont venir à leur secours. On aura peut-être un certain contrechamp à la fin du film. De toute façon, le dernier plan, pris d'un train en mouvement monotone et continu, est en corrélation avec cet événement où pour une seule fois dans le film l'on voit un train qui passe. Forcément, il y a toujours l'idée d'un hors champ inaccessible, insaisissable, inconnu dans les films de Michael Haneke.

L'altercation entre Georges et Anne dans *Caché*.

Dans les films à effet-de-réel, l'événement prime sur l'intrigue, révélant la complexité d'une situation d'apparence banale. Dans l'événement révélateur-symptomatique, des contenus au premier abord innocents se dévoilent dans toute leur gravité. Cette transmutation de l'anodin en grave est particulièrement repérable dans l'événement de l'altercation entre Georges et Anne, dans *Caché*, qui se produit lors de leur troisième disputes à propos des cassettes. L'événement révèle d'un coup le fossé déjà existant entre eux deux et le creuse davantage. Il s'avère que l'énigme autour des cassettes anonymes reçues n'est pas

complètement partagée : alors qu'Anne vit en plein le mystère, Georges a déjà une petite idée qu'il préfère garder en secret. Anne est profondément vexée. Elle commence par déverser un torrent de reproches d'incompréhension, pour atteindre au problème de la confiance dans le couple et la faire définitivement voler en éclat devant nos yeux. Georges (Daniel Auteuil) devient bouleversant dans sa lutte pour garder un espace secret, alors que l'insistance d'Anne d'en savoir plus frôle l'agressivité. Ainsi, si Georges s'enfouit dans le mensonge, c'est aussi par peur d'incompréhension de la part de sa femme. Dans ce cas, la responsabilité de son comportement devient partagée. Pour la première fois dans sa vie, dans cet événement, Georges voit combien sa femme est loin de lui. Après une tentative gauche de l'écarter de l'histoire, il va s'y faire à sa présence. Ses efforts se concentreront sur l'intention de minorer l'importance de ses actes, de se justifier aux yeux de sa femme mais aussi à ses propres yeux, de sous-estimer la gravité de son comportement, au passé comme au présent. Dans ses efforts désespérés de se justifier et de s'innocenter, le personnage devient de plus en plus solitaire et tragique.

La crucifixion de l'oiseau dans *Le Ruban blanc*.

Un événement symptomatique-révélateur est, dans *Le Ruban blanc*, l'événement dans lequel Klara, la fille du pasteur, à la chevelure étalée, pénètre dans le bureau de son père, sort les ciseaux du tiroir et l'oiseau de la cage. Le reste de l'action est élidé, mais on verra bientôt,

L'oiseau crucifié dans *Le Ruban blanc*, © WEGA-Film.

avec le pasteur rentrant dans son bureau dans une séquence postérieure, la croix improvisée que représentent les ciseaux écartés avec l'oiseau percé à leur bout. Une figure d'autant plus

cruelle qu'elle possède la troublante beauté des formes de l'objet métallique qui comme si se prolongeait par le corps auquel il a apporté la mort, un corps pleinement innocent, engagé dans la constitution d'un sens qui le dépasse. Une crucifixion enfantine ? Ou la perfidie d'une cruauté sans expérience, naturelle ? En fait, cet événement, caché plus tard par le pasteur et jamais vu par un autre personnage, accrédite la version de l'instituteur que ce sont les enfants qui ont commis les méfaits les plus atroces au village : les accidents avec le médecin, Sigi, le bébé et Karli.

Bien que l'événement symptomatique-révélateur constitue une réalité complexe et ambiguë, il y a toujours du singulatif en lui qui fait immiscer une information révélatrice quant aux personnages ou à l'histoire. Il participe ainsi de la mise en intrigue, contrairement à l'événement en aberration qui bifurque de l'intrigue et participe de la constitution d'un récit autre.

3.2.3. Événements déconnectés.

Le troisième type d'événements à effet-de-réel que nous appelons *déconnectés* sont des événements dont la fonctionnalité est, sur le coup, indicible. Voilà pourquoi le recours au mot « déconnecté » : ces événements apparaissent « déconnectés » du récit. Ils possèdent une intensité qui les détache de l'ordinaire quotidien, mais l'on n'est pas en mesure de déterminer leur lien avec les autres événements dans le film. Il faut chercher ce lien, le construire d'une certaine façon, l'interpréter. Ce sont donc des événements qui incitent à une coopération textuelle. Dans ces événements est pratiqué d'une certaine façon l'effet avant la cause[225] : il y aura plus tard dans le film un autre événement grâce auquel l'indicible de l'événement déconnecté sera plus ou moins dissipé. Il se produit, dans l'événement déconnecté, un grand écart entre le voir et le raconter, entre monstration et narration. La présence prévaut sur la représentation. Au début d'une fiction conventionnelle, il y a souvent un événement qui fonctionne sur une certaine incertitude narrative. Cette incertitude narrative doit être vite dissipée car, selon la logique conventionnelle, elle entrave la lecture. Comme le souligne Laurent Jullier, « Le film classique lutte contre le "danger" de la prolifération des interprétations […] à coups d'effets d'annonce narratifs, de rappel et de métaphores stylistiques, autant de stratégies *limitatives* […] »[226]. L'événement déconnecté, dans un film à effet-de-réel, transgresse la loi du lisible. Roland Barthes rappelle cette loi : « On connaît la

[225]Supra chapitre 1.

[226]Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute/Snédit, 2002, p. 33, souligné par l'auteur.

loi de solidarité du lisible : tout se tient, tout doit se tenir le mieux possible. […] La loi morale, la loi de valeur du lisible, c'est de remplir les chaînes causales »[227].

> « Finir, remplir, joindre, unifier, on dirait que c'est là l'exigence fondamentale du *lisible*, comme si une peur obsessionnelle le saisissait : celle d'omettre une jointure […] on dirait que le lisible a horreur du vide. Que serait le récit d'un voyage où il serait dit que l'on reste sans être arrivé, que l'on voyage sans être parti, - où il ne serait jamais dit qu'étant parti, on arrive ou n'arrive pas ? Ce récit serait un scandale, l'exténuation, par hémorragie, de la lisibilité. »[228]

C'est ce type de scandale que soulèvent les événements déconnectés dans les films de Michael Haneke. De surcroît dans son œuvre, un pareil événement peut se retrouver à tout un endroit dans le film, même juste à sa fin, comme par exemple le sacrifice de Ben dans *Le Temps du loup*. Sa fonctionnalité sera suggérée, mise à réflexion, mais toujours opaque et incertaine.

La crise de nerfs d'Anna dans *Le Septième continent.*

La crise de la femme dans la voiture à la station du lavage automatique dans *Le Septième continent* est exemplaire pour le type d'événements déconnectés. On est dans une ignorance narrative complète. Il faut voir la fin du film et revenir pour interpréter cet événement, sans pour autant jamais arriver à une interprétation définitive. On pourrait s'interroger si ce n'est pas le moment où l'héroïne saisit l'atrocité de leur décision de se suicider. Après avoir vu les victimes de l'accident au bord de la route, allongées par terre et recouvertes d'un plastique sous la pluie, Anna arrive, sinon à la compréhension, au moins au doute que la mort soit une solution. Il n'y aura pas d'évolution de cette idée, de cette sensation, de ce questionnement, dans le film. Il est difficile de trouver le corrélat de cet événement dans le récit, peut-être pourrait-on en chercher un dans les pleurs de l'héroïne à la vue du corps mort de sa fille à la fin du film. L'interprétation que nous évoquons est possible, jamais confirmée par le film même. Ce qui valide d'une certaine façon notre interprétation, c'est la manière dont l'événement est tourné ; nous recourons donc au signifiant, à l'expressivité des images, au découpage et aux points de vue pour élaborer du récit. La séquence est tournée en plans fixes qui séparent les personnages : père, mère, fille, chacun isolé des autres, bien qu'ils soient ensemble dans le petit espace refermé de la voiture, refermé une deuxième fois sous

[227]Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit*., p. 187.
[228]*Ibid.*, p. 112.

l'automate du lavage. Les seuls plans, où l'on voit deux personnages ensemble, sont les trois plans du point de vue de la fille, assise sur la banquette arrière, explicitement soulignés comme ses points de vue car altérés par les inserts de trois plans rapprochés sur elle. Les parents apparaissent comme deux sombres silhouettes de profil tournées l'une vers l'autre, il y a un questionnement muet dans leurs postures, mais pas de réponse. Le plan de détail dans lequel la main de la mère touche celle de la petite fille ne dure pas longtemps : une brève manifestation d'affection ou geste de regret, ou geste d'excuse, ou un geste-appel au secours. Le sens précis échappe, l'image montre mais ne dit pas. C'est ce mutisme qui constitue en fait son expressivité et qui s'ouvre à une double lecture, voire à plusieurs lectures.

Les accusations à l'Étranger dans *Le Temps du loup.*

Dans *Le Temps du loup*, la carence narrative est exploitée d'une manière très suivie dans la ligne qui se constitue autour du personnage de l'Étranger. La situation s'y prête bien car toute la partie du film, se déroulant dans la petite gare, s'expose comme un extrait d'un Réel, coupé, sans avant et sans après. Et pourtant, le Réel déborde, il a eu lieu, il ne s'arrête pas, continue : le film vise l'infini dans le fini, dans la goutte d'eau, le monde qui s'y reflète. Le « avant » existe mais, inconnu à l'instance énonciative, ne sera pas inventé par elle. Elle exploite les capacités du cinéma de rassembler sur l'écran ce qui se dit et ce qui se voit, dans leur raccordement ou dans leur écart, de faire remarquer la discordance entre ce que dit un témoin et comment il le dit ou le contredit. L'Étranger, que l'on voit soigner humblement ses vieux parents, est soudain accusé d'avoir tué un homme dans un village. L'accusation lancée est spontanément niée par l'accusé. Accusateur et accusé sont tous deux si profondément persuadés, chacun de sa version, qu'ils s'accrochent corps à corps. Évidemment, la version de l'un exclut celle de l'autre, mais nous, de même que l'instance énonciative, pareillement aux autres personnages, on se retrouve dépourvu de savoir pour prendre parti. Plus tard, après que les assassins du mari d'Anne rejoignent le groupe, après la scène dans laquelle Anne les reconnaît, et le spectateur de même, alors qu'ils nient avoir commis le meurtre auquel le spectateur a assisté au début du film, le doute jeté sur l'Étranger prend force. Une deuxième scène suit dans laquelle il est, pour une seconde fois, brutalement accusé, toujours par le même accusateur, d'avoir volé cette fois-ci une chèvre disparue. On voit bientôt où est la chèvre, volée en fait par le garçon sauvage, l'ami d'Éva. Sur lequel des deux protagonistes porter nos doutes, où chercher la vérité ? L'accusateur, se trompe-t-il sur l'identité de l'accusé ? Et même s'il se trompe dans le cas de la chèvre disparue, est-ce que cela signifie qu'il se trompe également sur l'assassinat au village ? La réplique « Je ne suis pas juge »,

prononcée par l'homme au « pouvoir provisoire », renonçant à prendre parti et à juger le couple assassin du mari d'Anne, vient approuver le trouble ressenti. On est placé dans l'angoisse, entre la nécessité et l'impossibilité de justice, entre plusieurs possibles et un seul fait. L'instance énonciative renonce à se comporter en Juge, renonce à intervenir et avoue ce que lui échappe. Du vrai pourrait paraître faux et du faux devenir vrai. Ce n'est pas que le vrai et le faux n'existent pas, c'est qu'ils font partie d'un Réel qui change. André Bazin reconnaissait la sagesse des réalisateurs néo-réalistes, qui « ...n'oublient pas qu'avant d'être condamnable le monde *est*, tout simplement »[229]. Un personnage du présent est confronté avec son passé, par un autre personnage dont l'identité est sujet de doute, l'interprétation qu'il en donne est à son tour confronté avec une réalité que le spectateur voit. Réalité et vérité entrent ainsi en une relation confuse, sinon en contradiction. Le Réel apparaît comme une aire mouvante, au-delà d'une réalité qui refuse d'intégrer les possibles et l'invisible. Des possibles qui dépassent les attentes, de l'invisible qu'on ne peut pas, ne veut pas ou ne sait pas voir. Remettant en cause les énoncés, se contredisant par eux-mêmes ou par l'image ou par le comportement qui, quant à lui, est toujours sujet de doute, Michael Haneke vise à ouvrir la voie vers d'autres possibles, qui ne sont pas immédiatement représentables ni déchiffrables. L'instance énonciative n'intervient pas pour dissiper la contradiction dans les versions divergentes des protagonistes car elle n'est pas Juge. Il ne s'agit pourtant pas ici d'un recours à une narration faussaire ni non plus à une énonciation des incompossibles, des « alternatives indécidables » ou des « différences inexplicables entre le vrai et le faux » que Gilles Deleuze remarquait dans les films de la Nouvelle vague française[230]. L'alternative est indécidable, chez Haneke, faute de savoir, faute de discernement. Le spectateur est amené à prendre conscience et laissé à résoudre le problème à sa manière. Cela lui vaudra bien entendu un temps de distanciation du récit. L'instance énonciative renonce à la position d'omniscience, une position très limitée en fin de compte.

Le suicide de Majid dans *Caché*.

Dans la plénitude de l'action (re)présentée en continuité dans l'événement du suicide de Majid dans *Caché* l'acte reste une énigme. Une scène rare, la seule peut-être de ce type dans l'œuvre de Michael Haneke, excepté une dans *La Pianiste* qui lui ressemble[231].

[229]André Bazin, *op. cit.*, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération » (1948), pp. 257-285, p. 264, souligné par l'auteur.

[230]Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, pp. 171-173.

[231]La dernière scène dans *La Pianiste* où Erika plante le couteau dans son corps.

L'événement du suicide de Majid est un événement mixte du point de vue de notre classification : il apparaît événement déconnecté car ne participe d'aucune chaîne causale explicitement déployée dans le film, il pourrait également être considéré comme événement de *climax*, étant le point culminant dans l'évolution du malentendu sur lequel repose tout le film. Georges vient chez Majid, appelé à venir cette fois-ci par lui-même. Si on ne compte pas le même trajet vu sur la cassette, tourné par une caméra subjective, c'est la quatrième fois que Georges avance dans ce couloir. Pour la première fois, la caméra est face à lui, ce qui suggère déjà qu'il va recevoir quelque chose en plein visage. La scène se déroule dans un plan d'ensemble, un plan-séquence fixe, dans lequel les actions sont bien délimitées dans leur succession. Les deux personnages entrent dans la chambre, Majid ferme la porte derrière lui. Un instant de face à face, invitation à s'asseoir, refusée par Georges. Majid sort un rasoir de sa poche et d'un geste sans aucune hésitation le plante dans sa gorge, le corps sursaute légèrement, comme surpris, et s'effondre par terre. La scène continue en silence, troublé uniquement par le son bizarre du râle étouffé que le corps laisse échapper, mort ou peut-être en train de mourir. Georges reste interdit. « Il y avait beaucoup de sang » dira-t-il plus tard, rien de plus qu'un constat tautologique. Et de toute la scène, bien qu'elle contienne en plénitude toute action, aucun sens supplémentaire ne s'en dégage. La scène est elle-même tautologique : « il s'est suicidé ». Il s'impose le questionnement : la représentation, qu'est-ce qu'elle représente ? Le sens n'est pas en elle mais en dehors, dans la projection sur la conscience de quelqu'un.

Événement en aberration et événement déconnecté : différence.

Il nous semble nécessaire de souligner la différence entre un événement en aberration et un événement déconnecté. L'événement en aberration pourrait paraître étrange ou susciter un étonnement du type « comment est-il possible que l'énonciation recourt à un événement pareil, tellement il est in-signifiant ? ». Sa fonctionnalité est de contrecarrer l'intrigue, de dissoudre l'action dans la contingence. L'événement déconnecté, par contre, apparaît tel un coup de récit, inattendu ou « extravagant ». Ces deux types d'événements représentent deux expressions différentes de l'effet-de-réel : l'événement en aberration travaille dans l'insignifiance du Réel, alors que l'événement déconnecté dans son inintelligibilité.

3.2.4. Événements de *climax*, quiproquo tragique.

Les événements de *climax* dans les films de Michael Haneke surgissent d'une situation quotidienne qui dégénère devant nos yeux. Ces événements se déploient comme des

quiproquos tragiques dans lesquels la véhémence dramatique est retenue et harcelée à la fois par un malentendu quelconque. Les motivations et les objectifs des personnages changent, s'inversent, se relancent mutuellement, pour finir d'une manière tragique. Ainsi se crée une sorte de tension, différente par nature du suspense dans une fiction classique, qui, d'ordinaire, joue sur la « logique » du cauchemar : on sait que l'assassin s'approche et il va surgir, tôt ou tard, seulement il apparaîtra d'un autre côté et non pas du côté que l'énonciation a d'une certaine façon, plus ou moins claire, indiqué. Comme le formule Pierre Beylot :

> « […] la construction d'un suspense comique ou dramatique suppose que le récit fournisse au spectateur des indications prémonitoires qui lui permettent d'anticiper sur les événements susceptibles de se produire, tout en conservant une marge d'incertitude. Qu'il s'agisse d'un enchaînement de gags et de quiproquos ou de l'imminence d'un danger qui menace les personnages, la réussite de l'effet de suspense implique que le récit ait disposé une série de pierres d'attentes qui laissent augurer la suite des événements. »[232]

La tension particulière de l'événement de *climax* dans un film à effet-de-réel provient du fait qu'on assiste à une réalité « incontrôlable », non maîtrisée. Laissée à elle-même, elle se produit brutalement. C'est une réalité qui fulmine, elle explose d'une manière inattendue, pour les personnages et pour l'instance énonciative. Les personnages qui y sont impliqués, peuvent arriver par la suite à une certaine compréhension de l'absurdité de la situation dans laquelle ils se sont laissés aller, comme on peut le voir chez les assassins de Georges dans *Le Temps du loup*. Le meurtre commis, l'assassin s'adresse à la femme de celui qu'il vient de tuer, en suppliant presque : « Partez maintenant, emmenez-le, partez... », lui-même exténué par le mal qu'il a fait. Sa femme se met à hurler : « Tu l'as tué.... », sa manière de pleurer le malheur. Le flux narratif dans un événement de *climax* est en continuelle évolution. La transmutation dans la situation devient encore davantage perceptible lorsque l'événement est tourné en plan-séquence. Ce qui différencie un événement de *climax* d'un événement symptomatique-révélateur, c'est la nature excessive de ce qui se produit dans l'événement de *climax*. C'est une réalité outrée, une réalité « déchaînée » qui dépasse les objectifs des personnages. Dans ce sens, ce n'est pas seulement un obstacle ultime que le personnage affronte dans un événement de *climax*, comme le postule la définition classique[233] ; dans les films de Michael Haneke, la situation dégénère et dépasse les personnages. Le personnage découvre une essence inconnue,

[232]Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, p. 164-165.

[233]Supra chapitre 2.

inavouée, obscure, monstrueuse dans son for intérieur. Ni Benny de *Benny's Video*, ni l'étudiant Max de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, ni l'assassin de Georges dans *Le Temps du loup* sont « mauvais » de nature, ils deviennent assassins devant nos yeux, une nature obscure surgit sur le coup. Spectateur et instance énonciative se retrouvent en léger retard par rapport aux actions fulminantes des personnages. Ainsi, le Réel est saisi en train de se faire, un Réel impitoyablement brut, changeant, extrême, imprévu, violent.

Une autre spécificité des événements de *climax*, dans les films de Michael Haneke, c'est leur emplacement : ils apparaissent au début du film, là où habituellement, dans une fiction conventionnelle, est placée la perturbation initiale. C'est le cas du meurtre de la fille dans *Benny's Video*, de l'altercation sur le boulevard dans *Code inconnu*, du meurtre de Georges dans *Le Temps du loup*. Cette transgression du modèle « néo- ou pseudo-aristotélicien » n'est pas complètement inconnue pour le cinéma, Francis Vanoye l'évoque en parlant d'« histoire sans *climax* ou dont le *climax* se situerait en début de récit »[234]. L'événement de *climax* focalise ainsi en lui non seulement le moment de tension dramatique le plus intense dans le récit, il introduit le spectateur directement au sein de la problématique du film. Le déplacement de l'événement de *climax* a pour effet un bouleversement radical de la construction dramatique. Le film se déploie telle une analyse fonctionnant sur mode narratif, et non plus une histoire qui progresse sur une mise en intrigue.

Le meurtre de Georges dans *Le Temps du loup*.

Le coup de fusil dans la séquence du meurtre dans *Le Temps du loup* vient exactement au moment où il semble que le malentendu sera dissipé. Le calme du premier plan-séquence (la voiture arrive à travers les bois pour se garer devant une maison de campagne, la famille qui en descend emporte les bagages vers la maison) est brisé par les champs-contrechamps de la deuxième séquence qui, construits avec maîtrise, aiguisent la tension, sans en faire une caricature : deux familles se retrouvent face à face. La menace est encore vague, elle émane d'un comportement que l'on ressent déjà décalé. Une famille (homme, femme, deux petits enfants) s'est installée dans une maison qui n'est pas la leur. Ils ont franchi une limite, le fusil dressé suggère qu'ils sont sur le point d'en franchir encore une. Mais la tension du début, provoquée par cette brusque découverte, semble s'apaiser, la présence des enfants dans les deux familles a pour effet de diminuer la brutalité de la menace. En plus, la famille qui vient d'arriver apporte des provisions qu'elle ne refuse pas de partager. Georges, l'homme de la

[234]Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, *op. cit*., p. 22. L'auteur donne en exemple *Pluie noire* (Shohei Imamura, 1989).

famille arrivée chez soi, entame une conversation et propose de chercher une solution. C'est en ce moment que le coup de fusil est produit. D'autant plus brutal qu'il vient pour couper la discussion. Le plan qui suit, c'est un plan de l'extérieur[235]. Lors du retour à l'« intérieur », après le plan d'Anne (Isabelle Huppert) qui vomit, sans autre réaction possible dans cette situation hors du commun, l'énonciation introduit la réaction du couple assassins dont nous avons parlé plus haut. Eux, ils sont horrifiés par ce qu'ils ont fait, l'homme supplie, sa femme pleure et crie. Ainsi, on est placé au moment culminant de la problématique du film : celui qui a franchi la limite s'en rend bien compte et c'est d'autant plus atroce. Ce n'est pas que les valeurs sont effacées, c'est que l'on n'arrive plus à se maîtriser pour les respecter. Ce n'est pas un mal personnel, mais une catastrophe. La fonction de l'événement dépasse celle d'une perturbation initiale, celle-ci est expulsée avant le début du film, telle qu'aurait pu être un événement dévoilant la cause qui pousse la famille à quitter la ville. L'événement du meurtre de Georges a la fonction d'événement de *climax* : il (re)présente l'extension extrême de la problématique que le film met en étude : la catastrophe ravage le for intérieur de l'homme. Parvenu à un égocentrisme flagrant, l'être humain refuse toute communication, toute aide. Saturé d'impulses destructifs, il n'est plus capable de discerner les choses.

Le meurtre dans *Benny's Video*.

L'événement du meurtre dans *Benny's Video* est, pour nous, l'événement de *climax* dans le film, car en lui culmine l'incapacité de Benny à communiquer son intimité. Ainsi, le reste du récit apparaît comme une étude de cette même incapacité, bien qu'elle s'articule désormais par rapport au meurtre lui-même. Situé au début du film, entre la 25e et la 28e minutes environ, l'événement pourrait être interprété comme la perturbation initiale ; nous n'adoptons pas cette interprétation. L'événement du meurtre de la fille focalise, pour nous, le drame de la solitude émotionnelle de Benny. Benny avait l'intention de créer une intimité avec la fille, il finit par la tuer. La séquence commence par le rapprochement hésitant mais progressif des deux personnages. Après avoir raconté, bien que d'une manière maladroite, son anecdote du métro, ayant pris pour autant soin que son invitée ne se brûle pas en mangeant la pizza très chaude, après avoir partagé la pizza, Benny fait découvrir à la fille son « œuvre », la prise sur l'image de l'abattage de la truie. Puis, son secret : le pistolet d'abattage qu'il a volé au fermier. Dans le jeu avec le pistolet « tu n'as qu'à appuyer - tu es peureuse - non c'est toi, le peureux », le premier coup est tiré. Contrairement aux attentes des personnages, ainsi qu'à celles du spectateur, assistant jusqu'à présent à un jeu, la fille s'effondre, blessée. Le reste se

[235]Supra chapitre 5.

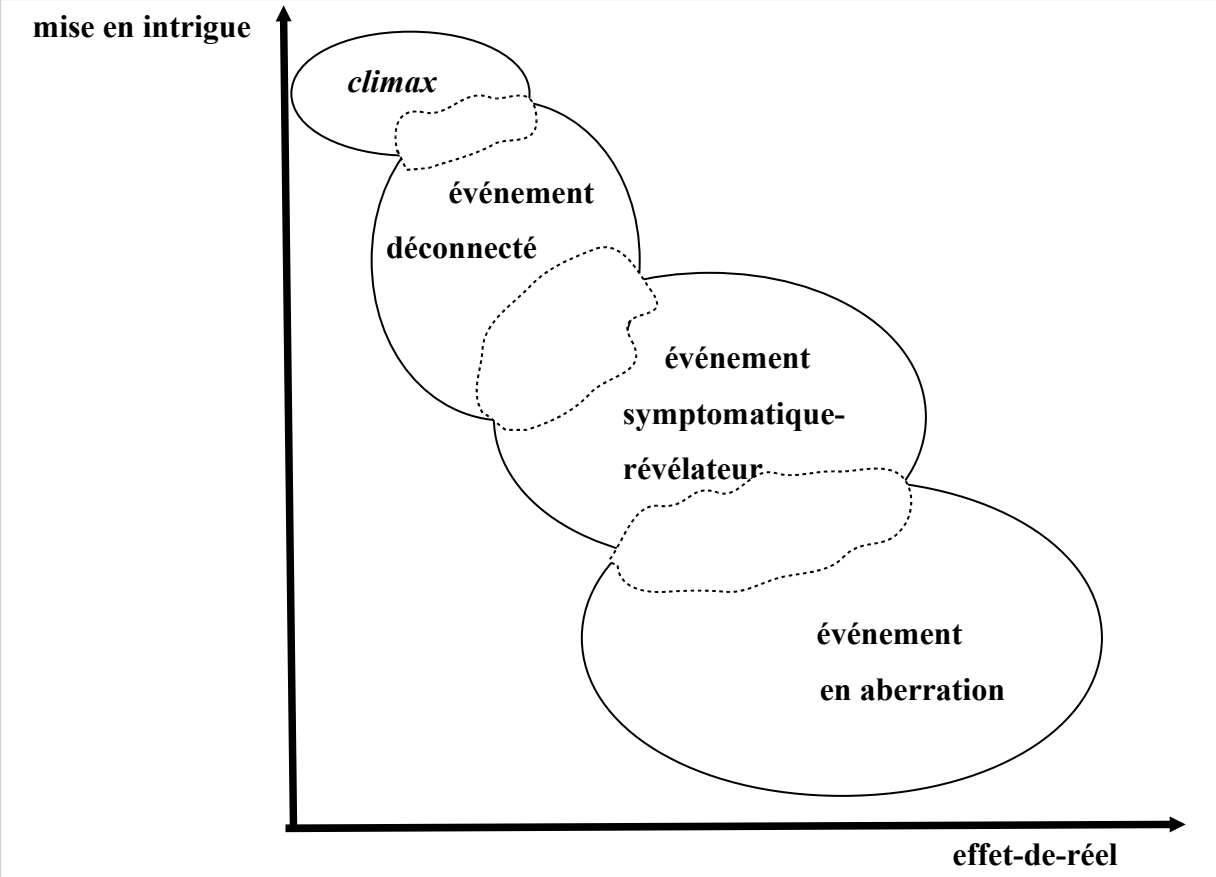
Benny avec son invitée dans sa chambre aux stores fermés, *Benny's Video*, © WEGA-Film.

déroulera pour le spectateur du film sur l'écran de la télé dans un champ restreint, tel que le saisit la caméra immobile de Benny. Une partie de la pièce reste dans le hors champ de l'image, mais par ses allers-venues, l'action qu'effectue le personnage de Benny relie sans cesse le champ à ce hors champ, dont l'existence est affirmée par les cris terribles de la fille blessée qui se meurt. Dans ce hors champ, se produira le moment culminant de l'événement, le meurtre même[236].

Nous pouvons conclure que, dans les événements de *climax*, dans les films de Michael Haneke, l'intérêt est porté sur le procès qui conduit à l'acte extrême, tandis que le résultat, l'acte même, n'est pas au centre de l'intérêt de l'énonciation.

Les quatre types d'événements, que nous avons distingués, participent d'un récit qui se constitue à l'encontre de la mise en intrigue dans le film. La mise en intrigue est refoulée par les événements en aberration. Lorsqu'il y a, entre le récit et la mise en intrigue, un rapport quelconque, celui-ci est très lâche, dans le cas des événements symptomatiques-révélateurs, ou illisible, dans le cas des événements déconnectés. Les événements de *climax* enfin, au lieu de culminer et d'éclaircir la structure dramatique, soit la bouleversent par leur emplacement, soit surgissent, inattendus, pour balayer l'intrigue présupposée.

[236]Supra chapitre 5.



Ainsi, envisagés selon les axes de la mise en intrigue et de l'effet-de-réel, nos quatre types d'événements dramatiques peuvent être représentés par le schéma ci-dessus. Au fur et à mesure que l'événement s'éloigne d'une mise en intrigue, il s'approche de l'effet-de-réel. Les espaces entre les lignes en pointillé sont des espaces mixtes.

3.3. Le rythme de l'événement.

Le rythme de l'événement participe de son authentification. Dans son livre *Le Temps scellé*, Andreï Tarkovski a déployé l'idée de l'importance particulière du rythme dans un film : « Ressentir le rythme d'un plan, c'est avoir le sentiment du mot juste dans un texte. Un mot impropre en littérature, comme un rythme inexact au cinéma, détruisent l'authenticité.»[237]. Selon Tarkovski, le rythme est le « maître tout puissant »[238] au cinéma :

> « Les raccords des plans organisent la structure du film mais ne créent pas, contrairement à ce qu'on croit d'habitude, le rythme du film. Le rythme est fonction du caractère du temps qui passe à l'intérieur des plans. Autrement dit,

[237]Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1989, p. 143.
[238]*Ibid*., p. 134.

> le rythme du film n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par le degré d'intensité du temps qui s'écoule en eux. C'est ce flux du temps, fixé dans le plan, que le réalisateur doit saisir à l'intérieur des morceaux posés devant lui sur la table du montage. [...] Ma conviction profonde est que l'élément fondateur du cinéma est le rythme, et non le montage comme on a tendance à le croire. »[239]

Deux concepts existent donc par rapport à l'élaboration du rythme de l'image, de l'événement et du film : le créer pendant le montage en assemblant des morceaux qui découpent de la réalité filmée ou respecter le rythme créé et saisi pendant le tournage. Nous n'allons pas entrer dans la discussion ouverte par André Bazin avec son postulat de la profondeur de champ, le plan-séquence et le montage, se résumant en l'expression éloquente « montage interdit »[240]. Il nous semble cependant important de rappeler son constat : « Le cinéma réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée. »[241]. Dans cette image cinématographique que Gilles Deleuze appelle « image-temps directe », le temps « fait passer le présent et conserve en soi le passé »[242]. De nouveaux rapports se créent entre image et pensée, entre une image actuelle et ses « images » virtuelles. Cette image a « ses deux faces dissymétriques, non totalisables, mortelles en se touchant, celle d'un dehors plus lointain que tout extérieur, celle d'un dedans plus profond que tout intérieur »[243].

Pour nous, le rythme ou, autrement dit, l'intensité de l'image provient des rapports qui se créent en elle dans l'écoulement du temps. Il s'agit des rapports entre les éléments filmiques, y compris entre les protagonistes, mais aussi entre des éléments comme lumière, son, mouvement, couleur, forme des surface et des objets. Et aussi entre les éléments visibles dans le champ, d'autres non visibles, car dans le hors-champ et d'autres encore, invisibles par nature mais dont la présence est incontestable, tel la pensée, l'émotion, le sentir, le souvenir, l'angoisse, etc. Pour que ces rapports entre les éléments se créent, il leur est nécessaire donc du temps qui s'écoule dans l'image. D'autre part, la perception change elle aussi avec

---

[239]*Ibid.*, p. 138-141.

[240]André Bazin, *op. cit.*, « Montage interdit », pp. 49-61 ; cf. « L'évolution du langage cinématographique », pp. 63-80.

[241]André Bazin, *op. cit.*, « Théâtre et cinéma » (1951), pp. 129-178, p. 151.

[242]Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 129, en effet c'est le deuxième type d'image-temps que l'auteur délimite et pour lequel il évoque la figure du cristal.

[243]*Ibid.*, p. 340-341.

l'écoulement du temps, de même pour les informations qu'elle extrait des images, pareil pour leur transformation en pensées et en émotions. Même si la durée du plan se mesure en temps écoulé, il est évident qu'il ne s'agit pas ici uniquement de temps mais de configurations mentales qui se réalisent grâce au temps et qui construisent du sens. Ainsi, lorsque le montage crée ces rapports, il produit un pseudo-rythme, importé de l'extérieur, alors que dans le cas où les rapports se créent devant nous en même temps qu'en nous au cours de l'événement, c'est l'image même qui possède le rythme. Chose de plus, le pseudo-rythme du montage devient très vite monotone, même si les images changent souvent ou notamment à cause de cela, et le tout devient pareil à un collage d'images à stylistique de clip. La coupure entre deux plans devient « un tic formel », selon l'expression de Laurent Jullier[244]. Le tournage en plans-séquences et en plans longs donne naturellement la primauté à un rythme fondé sur le temps qui serait le même pour le signifiant et pour le signifié, et qui de surcroît tend à coïncider avec le temps référentiel. C'est un rythme qui œuvre dans l'effet-de-réel.

3.3.1. Le rythme particulier dans *Le Septième continent*.

De ce point de vue, *Le Septième continent* pourrait paraître une exception dans l'œuvre de Michael Haneke. Et pourtant, le rythme qui le constitue sert à exprimer le concept auctorial. Les événements sont pour la plupart constitués de gestes et d'actes découpés, construits de pièces détachées. La durée et l'action sont évacuées au profit de gestes. On retrouve des plans similaires dans les deux événements du lever de la famille du convoyeur Hans Nohal dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. Ce découpage sert à exprimer une vie constituée d'actes détachés où manque ce quelque chose qui les lie et les remplit. Ainsi, se constitue dans *Le Septième continent* la relation d'une mère avec sa fille qui se réduit aux actes : entrer dans sa chambre, l'embrasser pour la réveiller, lui servir le petit déjeuner, la couvrir de la couverture avant de se coucher, écouter sa prière, éteindre la lumière. Ce qui est omis dans la succession de ces actes, c'est l'intimité, la relation affective. Unanimes dans leur impassibilité, les trois personnages, père, mère, petite fille, se mettent à déchirer leurs vêtements, à démolir leurs meubles, disques, livres, objets de la même manière méthodique avec laquelle ils les utilisaient auparavant. La destruction de l'aquarium se détache, d'abord par le bruit de la vitre brisée qui rappelle celui des vitres qui se brisent dans une grande maison. Ensuite, par la réaction que cela suscite : l'unique « non » jamais prononcé par la femme, les pleurs de la fille, l'excuse du père. Et à la fin, par le temps filmique qui lui est dédié, qui inclut le déversement de l'eau presque en temps réel, prolongé par la mort des

[244]Laurent Jullier, *L'Ecran post-moderne*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 83.

poissons dispersés dans la pièce. « Petit incident » après lequel tout reprend, mais qui révèle, malgré l'intention manifeste des personnages, que la démarche qu'ils ont entreprise les dépasse car s'avère susceptible de les bouleverser, ne soit-ce que pour un bref instant. L'acte suicidaire est réduit lui aussi à des gestes : remuer les sachets pour les dissoudre dans le verre d'eau, les avaler, remplir la seringue. Des efforts physiques s'avèrent pourtant nécessaires pour contraindre le corps à accepter la trop grande quantité de médicament transformé en poison. Cela ôte au suicide toute dimension psychologique pour lui conférer en revanche la dimension physique de quelque acte insensé, d'un meurtre. Par l'accumulation des plans dans lesquels la continuité de l'action est élidée, l'énonciation parvient à éviter toute suggestion possible quant à une motivation psychologique. L'acte est montré brute, découpé.

3.3.2. Le rythme : « catalyse » et « noyau fonctionnel ».

Dans les autres films de Michael Haneke, l'événement, tourné en plans longs ou en plans-séquences, est bien déterminé et cerné par le procédé de fragmentation, dont nous avons déjà parlé[245]. L'auteur avoue que pendant l'écriture du scénario, il suit une règle : « Entrer au plus tard possible dans la situation et en sortir au plus tôt possible »[246]. Une règle somme toute classique mais qui, accentuée, atteint à un effet différent dans ses films. Il se produit l'impression que l'événement se déroule dans un « entre-deux ». L'événement devient un concentré du « temps faible », si l'on peut dire. Les tenants et les aboutissants sont sautés au profit d'une action faible qui s'écoule en continuité, en temps réel. La situation même porte des stigmates d'un flot narratif : il y a un avant bien que non élucidé, il y aura un après bien que non montré. L'événement est dans cet « entre-deux », stagnant mais contenant des tensions sous-jacentes. Si l'on recourt aux termes de Roland Barthes, l'événement hanekenien, même quand il représente un « noyau fonctionnel » du récit, se déploie sur des « catalyses »[247]. Le « noyau fonctionnel » est ainsi soit dissimulé *sous* les images, soit éclipsé par le récit. Comme le formule Roland Barthes, dans le « noyau fonctionnel », une « véritable charnière du récit », celui-ci se risque, une bifurcation narrative étant susceptible d'y survenir, tandis que la « catalyse » est une zone de repos, obligatoirement attachée à un noyau fonctionnel[248]. Les « catalyses » sont « des notations subsidiaires », « des *expansions,* par rapport au noyau »[249].

[245]Supra chapitre 2.
[246]Entretien avec Serge Toubiana, *op. cit.*
[247]Roland Barthes, *«* Introduction à l'analyse structurale des récits », op. cit., p. 1-27.
[248]*Ibid.*, pp 8-11.
[249]*Ibid.*, p. 11.

> « Distendus, les noyaux fonctionnels présentent des espaces intercalaires, qui peuvent être comblés quasi infiniment ; on peut en remplir les interstices d'un nombre très grand de catalyses [...] »[250]

Les « catalyses » décrites par Barthes sont des mouvements, des gestes, des actions, « une foule de menus incidents et de menus descriptions » qui « ne font que « remplir » l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières »[251] qui quant à elles sont des noyaux fonctionnels qui déterminent et expriment la ligne narrative. Les « catalyses » de Roland Barthes rappellent la « poussière impalpable de gestes sans signification »[252] qu'André Bazin trouve remarquable lors du réveil de la petite bonne dans *Umberto D*.

> « Une séquence prodigieuse, et qui demeurera comme l'un des sommets du cinéma, illustre parfaitement cette conception du récit, et donc de la mise en scène : c'est le lever matinal de la petite bonne que la caméra se borne à regarder dans ses menues occupations matinales : tournant, encore ensommeillée, dans la cuisine, noyant les fourmis qui envahissent l'évier, moulant le café… Le cinéma se fait ici tout le contraire de cet « art de l'ellipse » auquel on se plaît trop facilement à le croire voué. L'ellipse est un processus de récit logique et donc abstrait, elle suppose l'analyse et le choix, elle organise les faits selon le sens dramatique auquel ils doivent se soumettre. De Sica et Zavattini cherchent au contraire à diviser l'événement en événements plus petits et ceux-ci en événements plus petits encore, jusqu'à la limite de notre sensibilité à la durée. [...] Le fait de moudre le café, nous le voyons se diviser à son tour en une série de moments autonomes comme par exemple la fermeture de la porte du bout de pied tendu. »[253]

Dans les films à effet-de-réel, tels que sont les films de Michael Haneke, les événements se constituent sur des « catalyses », alors que le « noyau fonctionnel » est refoulé dans l'interstice ou abordé sous l'angle le moins spectaculaire possible, sur la limite de lisible. Cela ne veut pas dire que le noyau fonctionnel n'existe pas, bien au contraire, il existe et le récit avance grâce à lui, mais il est à reconstituer. Le noyau fonctionnel n'est pas l'objectif

---

[250] *Ibid.*, p. 24.

[251] *Ibid*., p. 9.

[252] André Bazin, *op. cit.*, « De Sica metteur en scène », pp. 311-329, p. 326.

[253] André Bazin, *op. cit.*, « Une grande œuvre : « *Umberto D.* » (1952), pp. 331-335, p. 333.

primordial de l'énonciation. Puisque l'événement se déroule souvent sous la loi de l'unité de temps, de lieu et d'action, la caméra ne saisit que ce qui se présente devant elle dans cette unité. Ainsi, l'événement est saisi dans une fraction périphérique, et ce qui importe c'est la réalité littéralement tautologique qui constitue cette fraction saisie. Ainsi, tout est inversé : si dans une fiction conventionnelle le récit se préoccupe de structurer et de montrer les noyaux fonctionnels dans la forme la plus transparente possible, dans un film à effet-de-réel, les noyaux fonctionnels retombent dans les failles entre les événements et entre les images, alors que le récit se constitue sur des blocs de catalyses saisis dans leur rythme authentique. Comme l'a souligné Roland Barthes, « la catalyse a toujours une fonction discursive : elle accélère, retarde, relance le discours, elle résume, anticipe, parfois même déroute »[254]. Un récit, construit sur la prédominance des catalyses, devient un récit dans lequel le discours domine l'histoire racontée. Par leur ordre et par leur durée, les catalyses édifient l'événement dans son rythme particulier. C'est ce que Andreï Tarkovski appelait « le temps scellé ». Le rythme exprime et communique directement le monde intime de l'auteur.

> « Le sens du temps du réalisateur reste, là encore, une forme du viol du spectateur, au même titre qu'il lui impose son monde intérieur. En effet, soit le spectateur tombe dans votre rythme, dans votre monde, et il est des vôtres. Soit il ne le fait pas, et aucun contact n'a lieu. »[255]

Le rythme dans le plan-séquence qui suit le meurtre de l'enfant dans *Funny Games*.

Nous profitons du fait que Michael Haneke a réalisé deux versions de *Funny Games* pour démontrer la différence qui peut survenir dans le rythme de l'événement à cause des catalyses ajoutées ou supprimées alors que le contenu est censé être le même[256]. Dans le plan-séquence qui suit le meurtre de l'enfant, la mère, aux pieds et aux poignets ligotés, reste « longtemps » interdite au fond de la pièce, puis va se déplacer, sursautant, jusqu'à la télé, qui est au premier plan, pour l'éteindre. Dans le silence survenu, s'installe la consternation, une détresse si extrême que la mère ne trouve pas de force pour approcher ni même regarder le corps mort de son fils. Sa douleur est si énorme qu'elle l'enfouit dans un automatisme moteur. Elle n'est capable d'effectuer que des actes physiques. Elle essaye en vain de se détacher les

[254]Roland Barthes, *«* Introduction à l'analyse structurale des récits », *op. cit.*, p. 9.

[255]Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 143.

[256]Cette différence provient de l'interprétation des comédiens mais nous allons essayer de ne pas aborder ce problème ici car nous l'abordons au chapitre 4.

poignets. Agenouillée, elle doit se relever et sortir de la pièce pour chercher un couteau dans la cuisine, un prétexte pour quitter la pièce où gît le cadavre de son enfant. Le comportement d'Anna (Susanne Lothar) dans la première version du film s'inscrit dans cette idée et dans le rythme qui l'exprime : elle éteint la télé, puis, pareille à un automate, refoulant la « réalité », d'un mouvement, se lève et se dirige hors de la pièce. Dans la version américaine, après avoir éteint la télé, Ann entame une série de vaines tentatives pour se lever, y parvient après s'être cognée lourdement contre une table (incident de tournage que la comédienne n'intègre pas mais laisse passer « inaperçu »), et se dirige enfin hors de la pièce. À la suite de ces catalyses ajoutées (par la comédienne), le comportement de la mère dans cette version devient redondante, et non pas « plus réaliste » (si tel était l'objectif). Le rythme change et l'événement perd de son intensité poignante, le silence n'est plus « lourd », la détresse a disparu. Après la première partie immobile, beaucoup plus courte dans cette version, suit cette deuxième partie du plan, « surpeuplée » d'actions littéralement subsidiaires. Vient ensuite la troisième partie où, après avoir suivi le déplacement de la mère, la caméra découvre le père qui, lui, contrairement à sa femme, ne parvient pas à réprimer sa douleur mais est pris d'une crise qui se manifeste en hurlements et en une impossibilité de respirer. Sa crise fait accourir la femme vers lui pour l'aider à se calmer et le faire sortir de la pièce. Un plan-séquence très complexe, dont le rythme est justement gâché dans la version américaine, par l'abondance d'actions dans la deuxième partie qui ont pour effet, entre autres, de diminuer l'impact de l'éclatement douloureux de l'homme. Même si on ignorait un mouvement parasitaire de la part de George (Tim Roth), son éclatement apparaît sans rapport avec ce qui se passe, car nous avons oublié la mort de l'enfant en regardant les sursauts maladroits d'Ann. Dans la première version du film, la réaction de l'homme distingue et s'oppose à celle de sa femme, dans cet événement comme dans tous les autres événements du film, mais son hurlement a la même intensité que le silence de sa femme. Dans ce long plan-séquence, le spectateur-lecteur a aussi à découvrir petit à petit qui a été tué par Peter, car ce n'est pas explicitement énoncé dans les plans précédents. Ainsi, les hurlements du père, qui expriment sa douleur, signifient aussi la vie : c'est lui qui est resté vivant, et non pas l'enfant. Cette ambiguïté, qui rend sa réaction encore plus douloureuse, est bien repérable dans la première version du film, alors que, dans la deuxième version, elle s'est perdue. Ainsi, ce plan-séquence constitué uniquement sur des catalyses est un noyau fonctionnel du récit car il énonce la mort de l'enfant.

Le rythme de l'événement est basé sur le temps qui s'y écoule, là où le temps de l'histoire devient temps du récit. Dans ce « temps scellé », il y a aussi d'autres facteurs, à part

le temps proprement dit, qui s'y ajoutent et modulent sans cesse le rythme de l'événement : altération de mouvement et d'immobilité, des personnages ou de la caméra ; altération de parole, de son et de silence ; altération de lumière et manque de lumière ; altération d'action se déroulant au premier plan et action se déroulant à l'arrière-plan du champ ; altération d'action se déroulant dans le champ et une autre dans le hors champ ; présence insistante d'un hors champ qui ne se transforme pas en contre-champ ; altération champ-contrechamp ; altération des formes des objets présents dans le champ ; altération des couleurs. Les variations lors de la constitution du rythme sont donc innombrables. Nous évoquons quelques exemples particuliers, à notre sens, dans les films de Michael Haneke, dans l'intention de démontrer leur singularité sans prétendre à décrire exhaustivement les plans, car transmettre en mots tous les contenus, présents et suggérés, d'une image est une tâche a priori impossible.

Le rythme dans l'événement de la recherche de Ben dans *Le Temps du loup*.

Dans l'événement de la recherche de Ben dans *Le Temps du loup*, le rythme est construit sur l'altération de présence et d'absence de lumière dans le champ, sur l'altération d'image et de noir : on a dans le champ celui qui cherche et, faute de lumière, que du noir dans le contre-champ, là où doit être celui que l'on cherche. Il s'agit en effet d'une absence totale de lumière, et non pas d'une absence « codée » de lumière comme on le fait au cinéma, pour ne pas parler de l'effet « nuit américaine » où la nuit est totalement truquée. L'anxiété de la recherche dans le film de Haneke est accentué par le fait que chaque fois que l'image sort du noir et laisse voir quelque chose, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a image, ce qui y apparaît, c'est celle qui cherche, la mère de Ben, jamais celui que l'on recherche. Cela crée une forte angoisse, la crainte que Ben ait vraiment disparu, non seulement pour les autres personnages du film, mais aussi pour l'énonciation. L'instance énonciative ne connaît pas la réalité diégétique plus que les personnages ne la connaissent, elle ne dispose pas d'un savoir prééminent. Ainsi, dans le noir où ils ne voient rien, elle non plus, n'y voit rien. L'événement est expulsé dans le noir, on ne voit que sa partie visible qui est en fait une partie périphérique, le visage de la mère qui cherche. Ainsi l'action est motivée par la réalité authentique d'une nuit profonde, impénétrable.

Le rythme dans les événements du coucher de la famille Brunner dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

Dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, l'événement du coucher de la famille Brunner dans la première partie du film a pour corrélat rythmique l'événement de leur

Le plan-séquence de la rencontre de la famille Brunner avec l'enfant roumain, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, © WEGA-Film.

coucher dans la troisième partie qui, à son tour, est lié au noyau fonctionnel de l'adoption de l'enfant roumain. L'événement de la rencontre entre le couple autrichien et l'enfant roumain dans la quatrième partie n'est constitué que d'un plan-séquence, personnages et caméra séparés par une vitre. Ce plan représente donc le noyau fonctionnel auquel sont attachés les deux événements du coucher du couple. Ces deux événements, tourné en plans-séquences, fonctionnent comme deux blocs de catalyses, ils visent à saisir un processus dans ses méandres : les difficultés sur lesquelles la famille, décidée à adopter un enfant, bute, sans que ces difficultés soient énoncées d'une manière illustrative. La dilatation dans ces catalyses a pour corolaire l'ellipse dans le noyau fonctionnel. Le récit gagne du réel et évite l'illustration. En fait, l'événement du coucher du couple n'est pas raconté dans la succession de tous les petits actes que l'on effectue pour se coucher, il est concentré sur une phase, celle de l'extinction des lumières si l'on peut dire, mais qui par contre est montrée dans une durée réelle, avec ses menus gestes et avec ses pauses. Ainsi, le rythme dans le premier plan-séquence, plan d'ensemble du lit, comprend : l'homme et la femme, allongés pour se coucher dans le lit, lisent un certain temps ; elle ferme le livre et le repose, éteint sa lampe du chevet et salue « bonne nuit » ; le mari lui répond et continue à lire son journal, il lit encore, puis plie le journal, le pose sur la table, éteint à son tour sa lampe, pause, dans le noir, un deuxième « bon' nuit » raccourci de la part du mari ; pause qui dure dans le noir, les personnages ne rallument

pas les lumières, ils ne reprennent pas leur conversation : une pure pause dans le noir d'un plan fixe. Cette même phase de l'événement du coucher se déploie sur un rythme légèrement différent dans le plan-séquence de la troisième partie, après que le couple a vu le film documentaire sur l'enfant roumain à la télé. Cette fois-ci, les lumières sont déjà éteintes, on distingue à peine les silhouettes couchées sous les couettes. On n'entend que les brèves répliques que les voix échangent dans le silence qui domine : « Tu ne peux pas dormir ? - Non. - Tu penses au garçon? - Oui. Et à la petite. - Moi aussi. - Alors ? - Je ne sais pas. Comment faire pour qu'elle comprenne ? » Ces quelques phrases condensent tout un récit élidé : leur renoncement à la fille Anni et le germe de leur décision d'adopter l'enfant roumain. Cette économie remarquable dans le récit a pour corollaire l'intensité du temps écoulé dans la fraction (re)présentée.

Le rythme dans l'événement de la punition du fils du pasteur dans *Le Ruban blanc*.

La dilatation dans les catalyses et l'éclipse dans le noyau fonctionnel est une combinaison très typique pour les événements dramatiques de Michael Haneke. Dans *Le Ruban blanc*, l'événement de la punition des enfants du pasteur est construit sur cette sorte d'antinomie qui de surcroît est soulignée par le fait que catalyses et noyau fonctionnel font partie d'un même plan-séquence. Le rythme est dilué sur la silencieuse préparation, quelque peu solennelle : la mère vient chercher le fils, tous deux attendent en bas de l'escalier la fille qui descend de l'étage, se dirigent ensuite tous trois vers le salon, y entrent (se perdent de l'image), pause, le fils réapparaît et revient vers la caméra et vers sa chambre, en traversant le couloir, pour en ressortir avec la verge, l'instrument de punition oublié, se redirige de son pas lent vers le salon, en traversant le couloir pour la troisième fois dans ce plan-séquence, entre dans le salon, ferme la porte. Après une pause importante dans laquelle on n'a dans le champ que l'intérieur vide du couloir et la porte fermée du salon, derrière laquelle se déroule apparemment l'action d'enlèvement du pantalon, va se faire entendre le premier cri de douleur. Encore un cri de douleur et l'événement de la punition est coupé. L'événement, dans sa fraction montrée, est déplacé donc vers la périphérie de l'action. Son efficacité provient du fait que c'est cette partie qui est identifiable pour tout un chacun, car quiconque a eu l'expérience de la pénible attente qui précède un fait désagréable qui doit survenir.

Le rythme dans le plan-séquence « La Moto » dans *Code inconnu*.

La discordance entre l'in-signifiant présent dans le champ et l'action se déroulant dans le hors champ, c'est-à-dire une inversion de l'état conventionnel, constitue le rythme et l'émotion pourrait-on ajouter, du plan-séquence « La moto » dans *Code inconnu*. La camionnette du père rentre dans le domaine et se gare dans la cour. Le père en descend et sort la moto neuve qu'il a achetée pour en faire cadeau à son fils, la range soigneusement contre le vieux mur poussiéreux, et se dirige, accompagné d'un travelling de la caméra, vers l'étable, y entre. Le fils en surgit et, se dépêchant vers son cadeau, sort du champ, alors que la caméra reste fixée sur l'entrée sombre de l'étable. Dans le hors champ, le fils enfourche la nouvelle moto et se perd sur le chemin dont un bout traverse le plan de cette caméra toujours fixée sur l'entrée du sombre intérieur de l'étable, là où est le père, un autre « analphabète des sentiments », tour à tour quitté par tous ceux qu'il a aimés. Dans ce plan-séquence, la caméra, qui suivait les déplacements du personnage du père, se fixe, après sa disparition, et refuse de continuer à suivre les mouvements de l'autre personnage qui actionne dans le champ. L'« attitude » de la caméra suggère ce qui est important pour l'énonciation, bien qu'il soit caché *sous* l'image. L'action extérieure est abandonnée car ce n'est pas en elle l'intérêt du récit. Ainsi, ce que l'image capte dans ce plan fixe d'une entrée sombre d'un étable devient capable d'exprimer l'angoisse et la joie que le personnage même ne sait pas exprimer. C'est un exemple qui démontre qu'en cinéma, contrairement à ce que l'on a tendance à penser, les rapports *in absentia* peuvent être aussi expressifs, voire plus expressifs, que les rapports *in praesentia*[257].

Le rythme dans l'événement de la poursuite de l'enfant roumain par le policier dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

Le rythme de l'événement de la poursuite de l'enfant roumain par le policier, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, est construit sur l'altération des distances dans les plans, sur la capacité de la caméra d'abandonner une partie du champ, la transformant en hors-champ, sur l'économie des obstacles qui surgissent, ainsi que sur l'altération des étendues d'espaces traversés par les personnages. Ce ne sont que 5 plans très efficaces. 1er plan : sur la vitre, par laquelle l'enfant roumain observe les caméras de surveillance du métro, se détache la silhouette d'un policier. À noter ici l'humour hanekenien qui joue sur le déplacement du sens : le reflet du policier, dont la fonction est de surveiller, émerge sur la vitre, tel un écran, qui sépare des écrans de surveillance. 2ème plan : plan rapproché de l'enfant dans lequel il quitte

[257]Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, p. 74.

du regard les reflets et cherche à fixer le policier dans le réel, le voit et réfléchit par où s'échapper. L'enfant se dirige vers une porte vitrée, s'éloignant de la caméra. Dans ce même plan d'ensemble, entre le policier, d'un pas encore calme, mais attentif, il suit l'enfant roumain. Celui-ci n'arrive pas à supporter la tension et se met à courir vers la porte. Le policier s'élance après lui. 3ème plan : plan rapproché dans lequel l'enfant roumain pousse de ses mains la porte vitrée et sort du champ ; derrière lui, le policier fait de même. 4ème plan : plan d'ensemble dans un long couloir du métro, étroit et désert : l'enfant roumain et le policier courent s'approchant vers la caméra, qui, jusqu'à présent fixe, se met à suivre d'un panoramique l'enfant, le séparant ainsi de son poursuiveur qui reste dans le hors-champ ; l'enfant amorce le mouvement d'enlever l'appareil photo volé de son cou. 5ème plan : plan d'ensemble dans le couloir du métro qui assemblent de nouveau persécuté et persécuteur dans un même champ et abolit la distance entre eux que l'on croyait plus grande, l'enfant roumain passe par une porte vitrée ouverte et tente de la fermer derrière lui pour la transformer en obstacle pour son poursuiveur. L'effort de ce mouvement le fait basculer, il perd l'équilibre, se ressaisit et enlève l'appareil photo, le panoramique de la caméra le sépare de nouveau du policier qui reste dans le hors-champ alors qu'un escalier entre dans le champ : l'enfant roumain jette l'appareil photo par terre et commence à escalader l'escalier. L'événement se termine ici, sur cet escalier dont la forme ascendante souligne la perspective de la sortie. Les marches de l'escalier, une masse sombre, occupent presque tout l'espace du champ mais laissent, tout en haut du plan, un segment éclairé par la lumière de jour : là où est la sortie. Dans le récit, cet événement entre en contradiction avec l'objectif du personnage de l'enfant roumain qui, dans une séquence précédente, tentait de se renseigner où trouver la police et qui, dans une séquence suivante, va se livrer au commissariat du métro. La séquence est justifiée par l'objet volé, l'appareil photo : l'enfant ne veut pas être pris comme voleur par la police. C'est un événement construit sur des catalyses et qui est, vu globalement, une catalyse. Le noyau fonctionnel, c'est le rendement au commissariat qui retombe en fait dans l'ellipse.

Le rythme dans le premier plan-séquence de *Code inconnu*.

Le rythme du premier plan-séquence sur le boulevard de Saint-Germain-des-Prés dans *Code inconnu* se constitue sur le mouvement du long travelling qui accompagne le déplacement des personnages le long du boulevard, altéré par leurs arrêts en synchrone avec les arrêts de la caméra. Le mouvement du travelling est syncopé par les phases fixes. Dans ces phases fixes, fulminent les altercations de plus en plus violentes entre les protagonistes. Ainsi, ce qui représente une pause pour le mouvement extérieur se transforme en cadre d'une

Une des phases du plan-séquence de boulevard dans *Code inconnu,* © MK2.

effervescence à l'intérieur de lui. Le mouvement de la caméra reprend avec chaque tentative du personnage de Jean de s'échapper de la situation contraignante mais, rattrapé par le personnage d'Amadou, il est contraint de s'arrêter, et la caméra avec lui, pour être réintroduits dans ce flux et reflux de mouvements, gestes, cris, insultes, coups. Les mouvements de la caméra apparaissent complètement déterminés par ceux de Jean, et comme il ne veut pas revenir pour s'excuser à la Roumaine, celle-ci reste hors du champ, on la perd de vue. La police arrivée, les protagonistes principaux de la bagarre, rassemblés dans le cadre fixe, tentent d'expliquer ce qui s'est passé. Soudain, le travelling recommence pour accompagner l'un des policiers qui s'écarte pour rattraper la Roumaine qui allait s'esquiver et la forcer de rejoindre le groupe. La caméra observatrice est soudain dotée de la cruauté d'un observateur à qui rien ni personne n'échappe. L'intensité de ce plan-séquence, qui dure 8 minutes et 09 secondes environ, se constitue sur l'alternance d'une action plus ou moins claire qui se déroule dans l'avant-plan mais qui est constamment menacée d'être compliquée par quelque chose qui émerge de l'arrière-plan du champ. De nouveaux protagonistes surgissent d'une manière imprévue pour perturber ceux qui actionnent dans l'avant-plan et il s'avère impossible de s'esquiver inaperçu parmi les passants, pourtant fort nombreux et en perpétuel changement. Comme pour ces figurants, dont la vie s'expose par de petits morceaux que la caméra en arrache en passant, pareil pour les protagonistes principaux du film : « en passant », la caméra arrache des morceaux aléatoires de leurs vies, tantôt flous et imprécis, tantôt aigus, marquants.

Le rythme dans l'événement de la vente de la voiture dans *Le Septième continent*.

Le rythme de l'événement de la vente de la voiture dans *Le Septième continent* repose sur les contrastes : éclairé et obscur ; musique, bruit et silence ; tas de voitures écrasées et immatérialité du bateau flottant : un réel est altéré par un autre réel qui se mue en rêve. Ces contrastes peuplent la solitude de la petite fille, abandonnée à contempler le lieu pendant que son père vend la voiture. Entourée des rangées de voitures écrasées dans ce dépôt-garage, elle est soudain surprise par l'apparition de la silhouette éclairée d'un bateau, dont le passage majestueux tranche avec l'atmosphère austère du lieu. Le claquement d'une portière interrompt net la musique classique, qui s'échappait de la radio et accompagnait le passage du bateau, et fait déplacer l'attention de la fillette vers la voiture qui démarre et s'éloigne avec son père dans la nuit. Ce n'est qu'une manœuvre du garagiste pour essayer les freins de la voiture qu'il achète, Éva s'en rend compte et veut revenir vers la contemplation du bateau : celui-ci a disparu. Très rares sont, dans les films de Michael Haneke, des plans censés représenter un rêve ou une vision intérieure d'un personnage. Dans l'événement de la vente de la voiture, un événement après lequel commence la destruction dans la maison de la famille, le bateau qui passe devant les yeux de la petite fille évoque pour elle l'idée de voyage. Ce bateau aux contours éclairés ressemble à un dessin d'enfant. La vision ici se construit sur le réel, car le bateau qui passe est réel. Cette réalité disparaît soudain, trait propre à la vision, à la suite de l'intervention d'un autre réel, plus proche : le claquement de la portière. Il y a quelque menace sous-jacente dans cette suspension d'une réalité, étrange et belle, par une autre, proche et laide. Cela préfigure d'une certaine façon la désillusion que la petite fille va vivre avec le suicide : imaginé certainement comme un voyage, il se déroulera en fait en actes brutaux. Ainsi, réel et imaginaire se retrouvent dans des rapports troubles et assez confus : ce qui apparaît imaginaire pourrait être du réel, et ce qui apparaît réel, pourrait être de l'éphémère.

Le rythme dans le plan-séquence « Repassage » dans *Code inconnu*.

Dans le plan-séquence « Repassage » dans *Code inconnu*, l'attention du spectateur, de même que celle du personnage d'Anne, est partagée entre son action de repasser et la télé où passe une émission sur l'Art contemporain. La télé étant placée dans le hors champ du plan, le spectateur en reçoit une information grâce au son. Bien qu'il y ait un reflet de l'écran sur une porte vitrée dans le champ, il n'est pas suffisamment clair pour que l'on puisse percevoir les images. Au son de ce hors champ, vient se joindre le son d'un autre hors champ : un enfant pleure dans un appartement voisin sous les cris des adultes. Ce hors champ lointain capte

l'attention de l'héroïne, elle arrête le repassage et le son de la télé. Elle est saisie par l'angoisse du doute sur ce qui se passe chez les voisins : les pleurs de la petite fille suggèrent qu'elle est

Le plan-séquence « Repassage », *Code inconnu*, © MK2.

maltraitée par ses parents. Cela ne reste cependant qu'une version incertaine, car Anne n'est pas un témoin direct, elle ne voit rien, elle n'a que l'information qui lui parvient par les pleures de la fillette. Bientôt ils s'arrêtent, l'incertitude l'emporte et Anne revient vers l'émission à la télé et vers le repassage. Le personnage d'Anne est en fait placé dans une incertitude pareille à celle du spectateur qui, privé de l'image de la télé, n'a qu'une vague impression de l'émission qui y passe, n'y ayant pas accès qu'à travers le son. Cette incertitude, une figure de base pour notre culture, est au fond de la dispute entre Anne et Georges dans le plan-séquence des courses au supermarché. Anne hésite à réagir par rapport à sa petite voisine, la voisine âgée fait pareil, alors que les événements suivent leur cours et Anne et cette voisine âgée se retrouveront « invitées » à l'enterrement de la petite fille. L'événement du repassage est donc un noyau fonctionnel du récit, bien qu'il ait l'air « désengagé » d'une ligne narrative. La problématique de la violence familiale est saisie ainsi dans la périphérie de l'action dramatique, dans la fraction que représente le trouble et les doutes des témoins d'en témoigner.

Pour conclure, les événements à effet-de-réel, tels que sont les événements dans les films de Michael Haneke, se déroulent dans une périphérie de l'action dramatique. Ils évitent

ainsi l'illustration du nœud conflictuel qui reste à être reconstitué par le lecteur-spectateur. Les noyaux fonctionnels du récit sont abordés dans leurs zones floues de la manière à ce qu'ils paraissent presque inexistants, emportés par le flux d'un processus de vie. Le récit avance à travers les nuances dans les « catalyses », il devient une matière très fine à déceler. L'événement est (re)présenté par une de ses phases, une fraction saisie dans son déroulement quasi réel, tel un pastiche du réel, dans un rythme authentique qui se constitue sur des rapports se réalisant dans la durée du plan.

II Deuxième partie
LA MISE EN SCÈNE ET SES FIGURES

Chapitre 4 : L'instance actorielle dans les films de Michael Haneke

Nous adoptons la distinction d'André Gardies, proposée dans son texte « L'acteur dans le système textuel du film »[258] selon laquelle quatre différentes composantes : rôle, actant, personnage et comédien s'imbriquent l'une avec l'autre pour former une instance actorielle. Nous définirons ces composantes dans les sous-chapitres leur correspondant. Notons pour l'instant que, comme le postule l'auteur, l'instance actorielle « comprend tous ces éléments sans se réduire néanmoins à leur somme »[259], elle « ne commence qu'au-delà, dans la combinaison des composantes et non dans leur addition »[260] et « résulte d'un échange dont elle constitue la plus-value »[261]. L'instance actorielle est « au même titre que la fiction, un effet du texte »[262]. Cette notion constitue un champ peu étudié dans la théorie du cinéma, la plupart des auteurs préférant parler d'acteur-personnage ou tout simplement de personnage. Ceux qui se posent comme tâche d'étudier la problématique[263], remarquent les lacunes. Cet état des choses est expliqué soit par la complexité du langage cinématographique qui absorbe les efforts des théoriciens, soit par le fait que la composante « acteur », de part son existence factuelle, s'impose sur les autres composantes qui sont virtuelles.

L'emboîtement entre rôle, actant, personnage et interprète est particulièrement efficace dans les films de Michael Haneke où une tension surgit lors de la jonction de différentes composantes, les attentes créées par les unes sont désapprouvées, modifiées ou compliquées, par des autres : c'est ce que nous nous proposons de démontrer au cours de notre étude. D'autre part, ses films étant particulièrement anthropocentrés, l'instance actorielle devient le ressort même de l'œuvre. Comme l'avoue l'auteur lui-même :

---

[258]André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film », *Études littéraires*, vol. 13, n° 1, 1980, pp. 71-107, repris, avec quelques remaniements dans *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, coll. Contours littéraires, 1993, pp. 53-83. Dans son premier texte, l'auteur parle d' « instance » actorielle, terme remplacé par celui de « figure » actorielle dans son texte de 1993.

[259]André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film », *op. cit.*, p. 78.

[260]*Ibid.*

[261]*Ibid.*, p. 81.

[262]*Ibid.*, p. 73.

[263]In *Iris*, Revue de théorie de l'image et du son, n° 24, Automne 1997, « Le Personnage au cinéma » : « Éditorial », Margrit Tröhler, Anne Goliot-Lété, Dominique Blüher, Claire Dupré la Tour, Marie-Françoise Grange, pp. 3-7 ; *Cf.* : Patrice Pavis, « Le personnage romanesque, théâtral, filmique » in *Iris*, *op.cit.*, pp. 171-184, p. 173 ; *Cf.* : Jacqueline Nacache, *L'Acteur du cinéma*, Paris, Nathan cinéma, 2003.

> « Le réalisateur crée, à bon compte, une tension extérieure, alors que seule est valable celle qui se développe à l'intérieur des personnages. »[264]

Michael Haneke souligne ainsi l'importance qu'il accorde à cette instance très complexe. Image et récit, dans ses films, sont soumis à la primauté de l'instance actorielle.

4.1. Le rôle.

Le *rôle*, tel que le définie André Gardies[265], telle que la notion est reprise par d'autres auteurs[266], est une entité culturelle qui préexiste à l'œuvre, il

> « […] procède par une mise en relation *externe* à l'œuvre et en référence à une classe paradigmatique […] Le rôle renvoie donc à autre chose. C'est un "valant-pour". »

Selon l'expression d'André Gardies, le rôle serait une sorte de « patron », comme ceux qu'utilisent les tailleurs pour confectionner leurs costumes »[267]. Le rôle fournit un ensemble de règles et de contraintes et constitue « une unité minimale de genre ». Comme l'évoque Margrit Tröhler, le rôle « correspond à un programme abstrait concernant l'agir du personnage »[268], il repose sur un modèle culturel et crée un horizon d'attente. Ainsi, le rôle de valet dans une comédie distinguera du rôle de valet dans un drame, impliquant des différences dans la gestuelle, la mimique, le comportement, et jusqu'à peut-être les traits du visage. Selon Pierre Beylot, le rôle renvoie au vaste répertoire de figures culturelles, tout en préservant un certains nombres de traits récurrents[269].

4.1.1. Les rôles à prénoms récurrents.

Quelques rôles récurrents apparaissent dans les films de Michael Haneke : le père, la mère, la fille, le fils. Comme pour désigner cette récurrence, l'auteur donne toujours, à

---

[264]Propos recueillis par Pierre Murat, « Mes films suggèrent un doute sur la réalité qu'ils montrent », *Télérama* n°3118, 21/10/2009 ; disponible sur : http://www.telerama.fr.

[265]André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film », *op. cit.*, pp. 75-76 ; cf. *Le Récit filmique*, *op. cit*., p. 61, souligné par l'auteur.

[266]Margrit Tröhler/Henry M. Taylor, « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction » in *Iris, op. cit.,* p. 46 *;* Jacqueline Nacache, *L'Acteur du cinéma*, *op.cit.*, p. 91 ; Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, op.cit., p. 202.

[267]André Gardies, *Le Récit filmique*, *op. cit*., p. 61.

[268]Margrit Tröhler/Henry M. Taylor, in *Iris, op. cit.,* « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », pp. 46-48.

[269]Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, p. 202.

l'exception de *La Pianiste* et quelques modifications dans *Le Ruban blanc*, les mêmes prénoms aux personnages qui « jouent » ces rôles. Le père est nommé Georg, la mère Anna, soit en version française : Georges et Anne, en version américaine George et Ann. Ce sont donc les prénoms de la femme et de l'homme des couples dans *Le Septième continent*, *Benny's Video*, *Funny Games*, *Code inconnu*, *Le Temps du loup*, *Caché*, *Funny Games US* ; dans *Le Ruban blanc*, Anni est le prénom de la fille qui a un lien incestueux avec son père, le prénom désigne ainsi l'abus. Dans *La Pianiste*, Anna est la fille qui, bénéficiant de l'attention de Walter, devient victime de la jalousie de Erika. Dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, Anni s'appelle la fillette que les Brunner renoncent à adopter ; ici encore le prénom signale le sort diégétique du personnage : elle ne deviendra pas leur fille. Sinon la fille, dans l'univers hanekenien, s'appelle Éva : Éva est le prénom de la petite fille dans *Le Septième continent* et de la fille dans *Le Temps du loup*. Dans *Le Ruban blanc*, c'est la nurse qui porte ce prénom ; en effet, ce personnage, de nature encore enfantine, est en train de se transformer en femme au cours de l'histoire du film. Le fils est nommé Benny dans *Benny's Video*, Ben dans *Le Temps du loup*. Ces prénoms fonctionnent déjà comme des codes ou plutôt comme des indicateurs de la transgression du code. Georges et Anne, deux prénoms culturellement valorisés[270], évoquent, pour le premier, l'image du chevalier chrétien, quant au second, il désigne la grâce et la maternité ; leurs possesseurs liés en couple dans les films de Haneke, donnent lieu à une famille au sein de laquelle un manque quelconque engendre des actes destructeurs. Éva, le prénom de la fille, garde chez Haneke la signification du mot en hébreu, « la Vivante », il rappelle cependant la responsable de la perte du paradis et sa redoutable image pèse au long du récit. Quant au fils, nommé Ben, diminutif de Benjamin, le dernier-né, intentionné par tradition de s'emparer du statut de son frère aîné, manifestant soudain une maturité insoupçonnée, il reste, dans les films hanekeniens, la source de maintes surprises et révélations. Dans *Benny's Video*, il commet un meurtre « par curiosité », dans *Le Temps du loup*, un sacrifice afin de sauver l'humanité. Rien d'étonnant que, dans *Benny's Video*, il parte en Égypte, le lieu de la réconciliation selon l'histoire de Joseph et ses frères où Benjamin joue un rôle important, le lieu de l'abri avant de revenir et reprendre son action selon l'histoire de la Sainte famille.

4.1.2. La famille, lieu tragique.

Il y a une discordance constante, voire une rupture, entre le rôle et le personnage dans l'œuvre de Michael Haneke. L'horizon d'attente créé par le rôle est constamment remis en

[270]Voir Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon, Paris, Le Seuil, 1977, pp. 115-180, p. 149.

cause par le personnage. Ainsi la famille qui, dans la tradition occidentale, est a priori un lieu d'intimité et d'affection, d'harmonie partagée, devient un lieu tragique dans son œuvre. Les

Dîner en famille, *Benny's Video*, © WEGA-Film.

rôles du père et de la mère sont carrément mis en question dans *Le Septième continent* où ils entrainent leur fille dans le suicide. Dans la famille voisine d'Anne, dans *Code inconnu*, une petite fille est quotidiennement violentée par ses parents, jusqu'à ce qu'elle meure. Lorsque les relations entre parents et enfants ne sont pas placées dans les extrêmes, elles sont marquées par l'absence d'intimité. Une quête désespérée d'affection lie et sépare le père et sa fille employée à la banque dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, le père et ses fils Georges et Jean dans *Code inconnu*. Dans *Le Temps du loup*, la mère est complètement perdue dans les circonstances de la catastrophe survenue, ses enfants Éva et Ben s'éloignent de plus en plus d'elle. Perdue dans la catastrophe, Anne perd ses fonctions de parente.

Les parents peuvent sembler parfois victimes de leurs enfants, dont le comportement dépasse les attentes. Ainsi, dans *Benny's Video*, le père et la mère sont amenés, reprenant avec abnégation leurs rôles de parents, à faire disparaître un cadavre afin d'effacer les traces du crime de leur fils. Mais en effet, ne se mettent-ils pas à faire disparaître le fruit sec de leur famille. Difficile de trancher où est la cause et où commence l'effet ; au lieu de l'amour s'installe une intimité inquisitrice, repoussée et sans cesse relancée. Tel l'amour mutilateur de la mère qui n'abandonne pas Erika Kohut dans *La Pianiste*, la même histoire tendant à se répéter dans la vie de son élève dont la mère ambitieuse envisage déjà un sacrifice au nom de la musique. La première scène dans *La Pianiste* est emblématique de ces forces de débauche immodérée agissant au sein du foyer. Une mère, jalouse du fait que la vie de sa fille lui échappe, fouille dans son sac, y retrouve une nouvelle robe et la déchire sous prétexte que celle-ci est trop chère. Voulant protéger sa vie indépendante, la fille se jette sur sa mère et lui tire les cheveux. L'agression parvenue à son comble, mère et fille fondent en larmes de

douleur ou de regret, dans une étreinte réconciliante. Dans *Le Ruban blanc*, des rapports pervers sous des apparences convenues dans les quelques familles observées dressent l'image d'une époque qui est en train d'engendrer des monstruosités. L'amour paternel du médecin, dont le métier est de guérir, gangrène par l'inceste : d'un seul coup deux rôles, celui de « médecin » et celui de « père », sont intervertis. Dans la famille du pasteur, le rôle du « père » est doublé : père de ses enfants, il est aussi leur père spirituel, responsable de cheminement de leurs âmes. Au lieu de résoudre la crise, ce dédoublement lui ouvre des aléas encore plus macabres : pour s'exprimer, la haine s'empare des signifiants évangéliques, telles la croix, la prière, la communion. Si, après une brève hésitation, le calice en main, le père, troublé par ce qu'il sait mais qu'il veut ignorer, ne refuse pas la communion eucharistique à sa fille afin de sauver les apparences ou bien afin de ne pas juger, pour la fille Klara la communion non refusée inaugure le triomphe de son mensonge. C'est le mensonge, que les enfants découvrent trop tôt au sein de la famille, il s'enracine en eux pour procréer des dérives démesurées.

La famille du pasteur dans *Le Ruban blanc*, © WEGA-Film.

Pierrot, dans *Caché*, ressent intuitivement le vide au sein de sa famille. Sans savoir comment le formuler, il se met à soupçonner sa mère d'avoir un lien extra-conjugal. Le confort de la famille semble avoir été bâti sur des sables mouvants, le moindre bouleversement apparu, il est sur le point de s'écrouler.

Georges et Anne pendant la compétition de leur fils Pierrot, *Caché*, © WEGA-Film, Les Films du Losange.

Même la famille dans *Funny Games*, soudée dans cette nuit de terreur, n'échappe pas au guet-apens du mensonge. Vers la fin de la nuit et de l'histoire, Paul demande à Anna de choisir l'arme par laquelle Georg va être tué : « le couteau ou le fusil ». Suivant son jeu d'inlassables improvisations, Paul transforme cette première proposition en possibilité pour Anna de remplacer Georg, de mourir en premier et de prolonger ainsi de quelque temps la vie de son mari. Georg vient au secours d'Anna, la conseillant de ne rien répondre. Anna ne répond pas. On ne saura quand même : son silence, est-il un refus de jouer au jeu de Paul ou est-il un refus de mourir en première. Dans son silence, Susanne Lothar traverse les deux possibilités et parvient à un état qui frôle la folie. L'état auquel elle parvient interdit l'interprétation, s'il y avait un choix dans cette situation extrême, il signifierait la folie.

La famille est pourtant une union rêvée qui focalise les espoirs de bonheur du convoyeur Hans Nohal et peut-être de sa femme, des Brunner et de l'enfant roumain dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, de l'instituteur et de la nurse Éva dans *Le Ruban blanc*. En état de projet, la famille est donc un projet de quiétude. Ainsi le foyer familial devient le lieu où l'échec des êtres humains se dessine perceptiblement, car ayant été visé pour donner lieu au meilleur, il donne lieu au pire : à la place de l'amour et de l'intimité partagés, le mensonge, les doubles faces et la destruction. Disposer le récit sur des rapports entre les membres d'une famille a l'avantage d'explorer des relations clairement définies dans le quotidien. Toute déviation qui y apparaît se détache sensiblement et l'image ainsi créée, par

extension, se projette sur celle de la société et de toute une époque. Il se produit une sorte de synecdoque.

L'instituteur et la nurse Éva dans *Le Ruban blanc*, © WEGA-Film.

Le décalage entre « rôle » et « personnage » est à la base d'une tension sur laquelle la dynamique du récit prend force : les comportements et les rapports correspondants aux « rôles » entrent en rupture avec ceux qui sont manifestés par les personnages. Au cinéma, comme le remarque André Gardies, si le « personnage » se réduisait à un « rôle », cela « ramènerait aussitôt l'apport du comédien à une simple adéquation, lui interdisant par là toute intervention "créatrice" dans le travail du texte »[271]. Le décalage entre rôle et personnage prépare donc le terrain sur lequel les autres composantes de l'instance actorielle vont s'épanouir. D'autre part, le décalage entre rôle et personnage apporte à la singularité de l'œuvre, il indique le genre mais aussi les déviations et leur intensité. La thématique de la famille comme lieu tragique, qui domine dans l'œuvre de Michael Haneke, fait partie d'une problématique plus vaste, celle de l'intimité dotée d'une force inquisitrice. Les films de l'auteur se retrouvent dans la lignée des œuvres marquantes pour notre civilisation gréco-romaine-judéo-chrétienne, telles que, par exemple, *Médée*, *Œdipe*, *Hamlet*, ainsi que *La Genèse* de *L'Ancien Testament*, sans parler de la littérature du XIX° siècle et du cinéma de la seconde moitié du XX°.

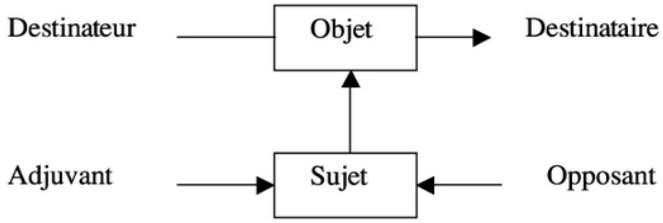
[271] André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film », *op. cit.*, p. 79.

4.2. L'actant.

La deuxième composante de l'instance actorielle, c'est l'*actant*. Comme le désigne André Gardies, l'actant constitue « une force agissante au sein du monde diégétique »[272]. L'actant est un facteur de la dynamique du récit. Par le biais de l'actant, l'instance actorielle s'inscrit au schéma actantiel établi par Algirdas Julien Greimas[273]. *Sujet*, *objet*, *destinateur*, *destinataire*, *adjuvant* ou *opposant*, l'actant se caractérise par sa sphère d'action et le rapport qu'il entretient avec les autres actants. Il se définit comme :

> « […] pôle organisateur d'un système relationnel. Figure abstraite […] elle prend son sens dans une matrice paradigmatique. Par là, elle est totalement indépendante des actualisations singulières d'un récit particulier […] »[274]

Le schéma actantiel de Greimas, simple et opérationnel avec ses quatre actants de base, *sujet-objet*, *destinateur-destinataire* rejoints par les deux circonstants, l'*adjuvant* et l'*opposant*, peut se retrouver compliqué, voire dérobé, par les rapports manifestes des personnages du récit. Un même actant peut être représenté par plusieurs « acteurs », au sens de Greimas, c'est-à-dire, par plusieurs personnages, ainsi qu'un même personnage peut occuper simultanément ou successivement plusieurs positions actantielles.



Le schéma actantiel de Greimas.

Comme le précise Philippe Hamon :

> « Les actants "unités sémantiques de l'armature du récit"[275], seront donc opposés systématiquement aux acteurs pour définir soit les *isomorphismes* [un actant représenté par un acteur] soit des *démultiplications* [un actant représenté

[272]André Gardies, *Le Récit filmique*, *op. cit.*, p. 60.

[273]Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode* (1966), Paris, PUF, 1986, pp. 172-191.

[274]André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film », *op. cit.*, p. 74.

[275]Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 253.

par plusieurs acteurs], soit des *syncrétismes* [un acteur – plusieurs actants]... »[276].

Lors de la fusion de deux ou plusieurs actants, un « archi-actant » se constitue. Greimas donne comme exemple le conte populaire, où le *sujet* et le *destinataire* se constituent en archi-actant de *Sujet-destinataire*[277]. Des « spectacles simples », au sens de Greimas, surgissent chaque fois qu'une structure actantielle est mise en place : la permanence du spectacle est garantie par la distribution unique des rôles : il y a le sujet, « quelqu'un qui fait l'action », et l'objet, « quelqu'un qui subit l'action »[278]. Ainsi, Pierre Beylot précisera que le schéma actantiel représente « un modèle relationnel qui interprète le fonctionnement du récit comme un système de forces conjointes ou opposées »[279]. Chaque notion correspondra à une « sphère d'action » ou à un groupe de fonctions :

> « […] ainsi la catégorie du "destinateur" recouvre les différents éléments déclencheurs du récit, qu'il s'agisse d'un personnage ou d'un sentiment (le désir, la recherche du pouvoir ou de la gloire, etc.), celle du "destinataire" les finalités qu'il se donne, celle de l' "opposant" les différentes formes d'obstacles à l'action du sujet [...] »[280]

Les axes autour desquels se structurent les actants sont ceux du vouloir (ou du désir), du pouvoir et du savoir (ou de la communication)[281]. D'autre part, selon A.J. Greimas, le sujet est toujours une virtualité du faire, instaurée par la fonction du vouloir, ou issu du savoir, ou se fondant uniquement sur le pouvoir[282]. Ainsi, ci-dessus le schéma actantiel de Greimas avec les axes :

---

[276]Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon, Paris, Le Seuil, 1977, pp. 115-180. Cette étude constitue la version remaniée d'un article paru sous le même titre dans la revue *Littérature*, 6, 1972, Paris, Larousse, pp. 137-138.

[277]Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, *op. cit*., p. 184.

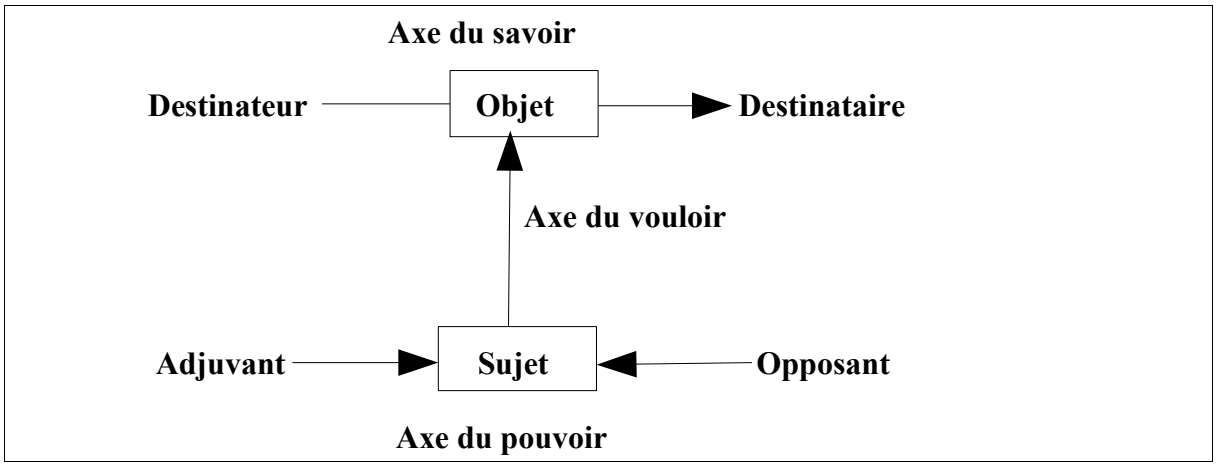
[278]*Ibid.*, p. 173.

[279]Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, p. 14.

[280]*Ibid.*, p. 14.

[281]Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, *op. cit*., p. 134.

[282]Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, *op. cit.*, p. 175.



Des remaniements dans la structure actantielle auront inévitablement pour effet de compliquer les « spectacles simples ». L'instance actorielle dans les films de Michael Haneke, dont la composante de personnage est en décalage constant d'avec celle de rôle, sera encore davantage amplifiée par les forces contradictoires agissantes en elle, à la suite de la fusion des actants. Cela perpétue le dynamisme interne au sein de l'instance actorielle, et par la suite au sein du récit.

L'agir ou la fonction du personnage dans une séquence peut contredire sa position actantielle générale pour le récit. Comme l'a souligné Greimas, il faut distinguer entre l'actant syntaxique et l'actant sémantique :

> « Pour nous, un actant se construit à partir d'un faisceau de fonctions, et un modèle actantiel est obtenu grâce à la structuration paradigmatique de l'inventaire des actants. […] Or, les situations sont mouvantes […] et les fonctions y sont attribuées à des actants syntaxiques et non sémantiques. »[283]

Pour utiliser un exemple de Greimas, dans les deux énoncés : « *Ève donne une pomme à Adam.* » et « *Adam reçoit une pomme d'Ève.* », Adam, qu'il reçoive la pomme ou qu'on la lui donne, est toujours actant-objet et actant-destinataire, Ève toujours actant-sujet et actant-destinateur[284], bien que leurs positions syntaxiques diffèrent dans les deux énoncés. Greimas souligne : « les substitutions syntaxiques des actants ne change rien à leur distribution sémantique, qui ne varie pas ». Ainsi, dans les films de Haneke, il arrive souvent que l'actant syntaxique, pourrions-nous dire syntagmatique[285], ne recouvre pas l'actant sémantique. Un

[283]Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, *op. cit.*, p. 189.
[284]*Ibid.*, p. 130, aussi p. 174.
[285]Nous retrouvons une justification de ce remplacement chez Christian Metz, *Essais sur la signification au ciné-*

même personnage peut disposer de différentes positions actantielles. D'autre part, il y a presque toujours un syncrétisme des actants, un archi-actant se constituant lors de la fusion de deux ou plusieurs actants[286]. La position actantielle est très mouvante et incertaine sur le coup. Sa précision est davantage compliquée par la fragmentation du récit filmique, tel qu'il est pratiqué par Michael Haneke, ainsi que par la nature fortement métonymique de l'événement, celui-ci (re)présenté dans une de ses phases, qui de surcroît est une phase périphérique. En fin de compte, tout cela contribue à la richesse du récit.

4.2.1. Syncrétisme des actants.

L'histoire du père et ses fils dans *Code inconnu.*

Pour démontrer cet état des choses, c'est-à-dire ce procès d'amplification du « spectacle simple » chez Haneke, nous prenons l'exemple, somme toute simple, de l'histoire du père et de ses fils Jean et Georges dans *Code inconnu*. Pour simplifier davantage, nous n'allons pas prendre en considération les séquences de la vie « indépendante » de Georges, ses relations avec Anne et l'exercice de son métier de photographe de guerre. Ainsi, l'histoire qui nous intéresse, celle entre le père et son fils Jean, se déroule dans huit plans-séquences, soit : (4[287]) Boulevard 1 (Une boule de papier), (8) Le retour du fils, (16) La moto, (19) L'étable, (24) La lettre d'adieu, (29) La mort des taureaux, (34) Le fils disparu, (38) Labourage. Chaque plan-séquence fonctionne comme un micro-univers avec ses propres actants syntagmatiques. Le père apparaît pour la première fois dans (8), lorsque Jean revient à la maison après l'avoir quittée. Le père est dans une position actantielle passive, il subit l'action de son fils : sans lui dire un mot, le père lui sert le dîner et quitte la pièce pour s'enfermer aux toilettes. Jean se présente ainsi comme l'actant-sujet-destinateur d'un message, celui de sa révolte et de son envie de quitter la maison et la ferme. Le père apparaît comme le destinataire de ce message. Les positions actantielles des deux personnages sont renversées dans le plan-séquence suivant de leur histoire, « La moto », où le père, en tant que destinateur du cadeau, se révèle aussi comme sujet de désir de communication. Le fils prend la position d'actant-objet, étant également le destinataire, l'offre du cadeau constituant ce spectacle simple. Le plan-séquence suivant, « L'étable », qui montre simplement leur travail dans la ferme, vient confirmer leurs

---

ma (1968), Paris, Klincksieck, 2003, tome I, p. 72. C. Metz recourt à Ferdinand de Saussure (*Cours de linguistique générale*, p. 188, 5e Éd. Payot, 1962) : « Saussure remarquait que la syntaxe n'est qu'un aspect de la dimension syntagmatique du langage, mais que toute syntaxe est syntagmatique : idée à méditer pour qui s'occupe de cinéma. »

[286]Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, *op. cit*., p. 184 : exemple déjà mentionné : l'archi-actant de *sujet-destinataire* dans le conte populaire.

[287]Nous indiquons entre parenthèses le numéro de la séquence tel qu'il est dans le menu de DVD *Code inconnu*, MK2 éditions.

positions d'inégalité, le père travaillant beaucoup plus énergiquement et devançant le fils. Jean quitte cependant la ferme, réalisant son projet, se confirmant ainsi comme actant-sujet syntagmatique de la fuite, négativité du désir de communication dont il est l'objet. Le père n'a qu'à subir l'action de son fils, en plus, la décision de celui-ci lui est communiquée par un petit-mot qu'il lit dans (24). Le père déclare ne pas s'intéresser au devenir de Jean dans (34). Son action pourtant dans (29), où il tue les taureaux, apparaît comme une réaction au départ du fils et incite à repenser le caractère du père et sa position actantielle dans le récit. Si l'on reconsidère cette histoire au niveau paradigmatique, on constate que malgré les différentes positions actantielles que les personnages occupent dans chaque séquence, le père représente l'actant-sujet sémantique du désir, désir de partage affectif et de communication, alors que le fils est l'actant-objet sémantique. Le fait que ce dernier fuit le désir de communication, le transforme en un actant-objet qui s'approprie les fonctions de l'actant-opposant. Bien que les « acteurs » soient deux, tous les actants sont là, symétriques ou inversés. Ainsi, les actants sémantiques seront : le fils, actant-objet-opposant et destinateur du révolte ; le père, actant-sujet-destinateur du vouloir et de la communication. Les deux actants circonstants, l'adjuvant et l'opposant, jouent à l'intérieur des acteurs principaux ou dans leur entourage. L'incapacité du père de discuter avec son fils, d'exprimer son désir et son amour, la ferme avec les taureaux, l'exemple du fils aîné Georges qui a déjà quitté la ferme, tous ces obstacles à la réalisation du désir et de la communication de l'objet du désir participent de l'actant-opposant. En tuant les taureaux dans le sixième plan-séquence de l'histoire, le père va liquider un des composants de l'actant-opposant, tout en imbriquant à la fonction du vouloir, qui exprimait jusqu'ici son désir, les modalités de la fonction du pouvoir. Là, on peut se demander si ce qu'il vient de faire n'est pas représentatif de son être. Il a été qualifié d'égocentrique dès le premier plan-séquence où Jean, dans sa conversation avec Anne, laisse entendre que c'est un espèce de fou. Le cadeau même, la moto, tel un cheval de Troie, au lieu d'agir comme adjuvant et d'aider la réalisation du désir, change de camp, facilitant le fils dans son départ. Le père, en tant qu'actant-sujet, se profile dans une solitude complète, dépourvu de tout adjuvant, à l'extérieur comme à l'intérieur de lui, un sujet de désir non assouvi. Finalement, il change d'entreprise, après avoir tué les taureaux, on le voit dans le tracteur labourer la terre. Peut-être qu'il apprendra à ne pas s'imposer mais à préparer d'abord la terre et à y semer.

L'analyse des séquences de cette histoire donne, nous semble-t-il, une image de la manière dont se constitue et se complique le schéma actantiel dans les spectacles simples des

films de Michael Haneke. Les personnages peu nombreux changent de positions actantielles dans chaque séquence, les actants entrent en combinaisons diverses.

L'archi-actant Sujet-opposant.

Reprenant le propos de Philippe Hamon selon qui « ce jeu entre le niveau actantiel et celui des acteurs (personnages au sens restreint) [...] définit souvent les orientations stylistiques d'un auteur »[288], nous pourrions remarquer que, à l'image du père de *Code inconnu*, l'actant-sujet dans l'univers de Michael Haneke est presque toujours un sujet de désir non assouvi, un vouloir qui n'aboutit pas. C'est pareil pour le vieil homme dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, le convoyeur Hans Nohal dans le même film, Benny dans *Benny's Video*, Majid dans *Caché* : à part les obstacles extérieurs, l'actant-sujet comporte un actant-opposant en soi, il est toujours *Sujet-opposant*. Lorsqu'il entreprend d'éliminer les forces opposantes, extérieures ou intérieures à lui, il fonce dans un acte excessif, tel l'assassinat des taureaux dans *Code inconnu*, le meurtre de la fille dans *Benny's Video* ou le suicide de Majid dans *Caché*. Dans sa tentative d'imposer son vouloir, le sujet-opposant franchit facilement les limites et se retrouve manifestant son pouvoir. Détruisant ainsi le vouloir qui le constituait en sujet, c'est lui-même qu'il détruit. Il s'anéantit. La famille qui se suicide dans *Le Septième continent* est représentative de cette tendance destructive de l'actant sujet-opposant hanekenien : les deux époux espèrent atteindre à leur objet de désir par le suicide. Cette particularité que l'on remarque au niveau du schéma actantiel se consolide en une thématique qui revient de film en film chez Haneke. L'agir destructif du sujet-opposant sort du cercle de sa petite famille (*Le Septième continent*, *Code inconnu*) pour atteindre les familles voisines (*Funny Games*, *Caché*), ceux qu'il croisent par hasard dans la ville (*Benny's Video*, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*), pour déclencher une catastrophe qui concernera désormais toute la société, peut-être l'humanité (*Le Temps du loup)*. Pour ceux qui n'ont pas cru à cette catastrophe, la prenant pour hypothétique, Haneke a rappelé qu'il y a déjà eu, dans l'histoire de l'humanité, une pareille catastrophe (*Le Ruban blanc*), dont les causes étaient les mêmes : la tendance destructive au sein d'un archi-actant sujet-opposant. L'archi-actant sujet-opposant dans ses films est dépourvu d'adjuvant ; dans les cas où il y en a, l'adjuvant change de fonctions, à l'exemple du cadeau-moto dans *Code inconnu*, à l'exemple de la petite fille dans *Le Septième contient* qui accepte la mort, à l'exemple de la fille dans *Benny's Video,* qui ne renonce pas au jeu de Benny, à l'exemple des cassettes vidéo qui, au lieu de réveiller sa responsabilité, provoquent la haine de Georges dans *Caché*.

[288]Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 138.

4.2.2. L'axe du savoir.

Un trait pertinent de la stylistique de Michael Haneke qui se dessine à travers le schéma actantiel mis en place dans ses films, provient de l'importance accordée au savoir. L'actant-sujet, qui est presque toujours destinataire d'un savoir, est placé au cours du film devant le choix de se transformer lui, à son tour, en destinateur de ce savoir ou de le refuser.

L'actant-destinataire du savoir.

Très souvent le savoir provient de l'expérience du personnage, comme c'est le cas dans *Le Septième continent,* où la mère puis le père vont faire l'expérience d'une mort pénible, différente de celle qu'ils ont certainement imaginée, en décidant de se suicider. Benny, dans *Benny's Video*, acquiert, par la suite de son expérience, le savoir de l'existence de cette force qu'est la conscience et qui fonctionne même si on l'ignore. L'actant sujet que Benny représente devient archi-actant sujet-destinateur de ce savoir. Pareil pour Ben, dans *Le Temps du loup*, du destinataire il devient destinateur du message d'un sacrifice salvateur. Et au contraire, Georges, dans *Caché*, refuse d'acquérir le savoir qui lui est destiné en complément des cassettes vidéo. C'est arrivé auparavant à l'étudiant Maximilien B. dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, qui n'a pas su changer de comportement, après que ses défauts lui avaient été révélés par son entraîneur et malgré ses inlassables entraînements. Le père dans *Code inconnu* n'arrive pas à apprendre à communiquer et perd l'un après l'autre ses fils. Le pasteur, dans *Le Ruban blanc*, renonce au savoir et même plus, il l'interdit, en menaçant de licenciement le destinateur, l'instituteur du village. Et encore plus : il se force d'ignorer l'image de l'oiseau crucifié qu'il a retrouvé dans son bureau. Ses sentiments du père l'emportent sur la vérité, même si elle lui s'était présentée en la forme la plus pure pour un chrétien : celle du crucifié. En choisissant de dissimuler sa fille Klara, le pasteur renonce à la fois au savoir et à la vérité.

Se dessinent ainsi, dans l'œuvre de Michael Haneke, deux types d'actants et de personnages qui les représentent, délimités les uns des autres par les rapports qu'ils adoptent vis-à-vis du savoir qui leur est destiné. Ceux, qui le refusent, chutent dans leur perte ; au contraire, ceux qui l'acceptent, deviennent à leur tour destinateur du savoir et échappent d'une certaine manière à l'anéantissement. C'est notamment le savoir qui est chargé, dans l'œuvre hanekenienne, d'une fonction signifiante, délimitative, et non pas le vouloir ni le faire[289], dont

[289]Nous abordons le faire et le vouloir plus tard, dans le sous-chapitre sur le personnage.

les manifestations apparaissent arbitraires, ce qui veut dire, volontairement, conceptuellement arbitraires.

L'actant-destinateur du savoir.

Il n'est pas inutile de s'interroger sur qui est l' « acteur », au sens de Greimas, qui représente l'actant-destinateur du savoir dans les films de Michael Haneke. Dans ses premiers films, *Le Septième continent* et *Benny's Video*, ainsi que dans *La Pianiste*, le savoir provient de l'expérience des personnages. Nous pourrions dire, dans ce cas, que l'actant-destinateur du savoir, c'est la « vie » telle qu'elle est vécue par les personnages dans la diégèse. La « vie » plaide contre la mort dans *Le Septième continent* et dans *Benny's Video*, contre la tentative d'être ritualisée, façon de la mortifier, dans *La Pianiste*. La mort est une force destructrice, et inversement, toute force destructrice est une mort ; dans cette perspective, le suicide prend les allures de meurtre : c'est le savoir qu'obtiennent les personnages à travers leur expérience, à travers leur « vie », dans *Le Septième continent* et dans *La Pianiste*. Le meurtre ne peut pas être un événement parmi d'autres, il laisse des traces ineffaçables sur le plan de la conscience, c'est le savoir qu'atteignent les personnages de *Benny's Video*.

Dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, l'actant-destinateur du savoir reste dans le hors-champ et on n'entend que sa voix, bien qu'il soit identifiable : c'est l'entraîneur de Max qui commente sa manière de jouer au ping-pong, en révélant les faiblesses de son comportement. Ces mêmes faiblesses entrent en jeu lorsque Max se retrouve à la fin du film dans la situation contraignante et accomplit le meurtre. Les fonctions de cet actant-destinateur sont toutefois compliquées, sinon remises en cause. En fait, c'est pour lui rendre service que Max dispose de sa voiture ce matin du 23 décembre, comme il le dit à sa mère au téléphone. Parti en mission lui confiée par son entraîneur, Max se retrouve coincé à la station d'essence, dans l'impossibilité d'accomplir la tâche. Cela le révélera, une fois de plus, inapte à quoi que ce soit aux yeux de celui qui ne voit que ses faiblesses et pour qui toute explication de Max n'est qu'une tentative de se justifier. Il s'avère impossible pour Max d'abandonner la voiture, de payer l'essence, de ne pas accomplir la tâche, d'expliquer l'enchevêtrement. Se dessine ainsi comme force contraignante l'impossibilité d'échange et de communication, lors d'un actant destinateur qui ne fait qu'émettre des messages, qu'imposer des tâches, sans jamais accepter des réponses distinguant de ses attentes.

Toujours dans la lignée de la remise en cause du destinateur du savoir, dans *Funny Games*, Paul n'arrête d'émettre des messages : à son acolyte, à ses victimes, au spectateur. Paul est un destinateur du savoir fermé et sourd au savoir.

Dans *Le Temps du loup*, le savoir est mis en épreuve : différents actants se désignent comme destinateurs du savoir pour être presque aussitôt bannis de cette fonction. Quant au message que l'on pourrait qualifié de central, celui du mythe révélant le sacrifice comme nécessaire pour le salut du monde, l'actant-destinateur se constitue de trois « acteurs », tous les trois discrédités aux yeux des savants : une femme qui se prostitue, un marginal (le « bouffeur de lames ») et un enfant, Ben. Cela renvoie au texte évangélique[290] où le savoir est également remis en cause, selon la révélation : Dieu a « caché ces vérités aux sages et aux intelligents » et les a dévoilées aux « tout-petits », « Car ce qui passe pour sagesse dans ce monde est folie aux yeux de Dieu. »[291]. Par la négation de la négation, on arrive à l'affirmation, principe postulé par les mathématiques et par la sémantique[292].

Dans *Code inconnu* et dans *Caché*, il paraît à première vue que l'actant-destinateur du savoir est absent, ce qui ne doit qu'aiguiser le regard. *Code inconnu* a l'air d'un puzzle composé de morceaux d'histoires qui reviennent, sans liens apparents entre elles, à par un : celui qui réuni les morceaux en un tableau commun, mentionné dans le titre comme un « code inconnu ». Le premier et le dernier segment de ce tableau (re)présentent deux enfants sourds-muets qui miment deux mots différents, ces deux segments constituent le cadre du tableau, les deux mots se répondent et s'opposent l'un à l'autre. On reconnaît le mot du début : violence. Elle est présente dans tous les segments du film. Le mot de la fin doit être découvert. Cela reste comme tâche posée au spectateur : parvenir à lire cette brève histoire que le garçon sourd-muet raconte, en mimant. Ainsi, nous semble-t-il, ce n'est pas tellement le mot « joie », ni « sérénité » qui est opposé au mot « violence », mais le savoir à l'ignorance. L'ignorance n'engendre que de la violence. Et si l'art avait une mission quelconque, c'est de transmettre du savoir sur autrui. C'est en cela le positivisme profond de Michael Haneke. La joie de la transmission du savoir parcourt tout son film *Code inconnu,* non seulement à travers les histoires racontées mais à travers surtout de la manière dont elles sont racontées. Si l'ignorance ferme l'accès vers autrui, ce qui donne accès, c'est le partage d'un savoir.

---

[290]Luc, 10 : 21.

[291]1 Cor. 3 : 19.

[292]Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, *op. cit.*, p. 210 : « la négation de la négation est une sorte d'affirmation (cf. le *si* affirmatif du français) », souligné par l'auteur.

Georges, dans *Caché*, représente l'actant-sujet syntagmatique d'une quête. Vis-à-vis de l'actant-sujet syntagmatique de désir de communication, tel qu'apparaît Majid, Georges devient actant-objet-opposant. L'actant-adjuvant représenté par les cassettes vidéo, les souvenirs d'enfance, les reproches de sa femme, etc. est systématiquement négligé par Georges qui prend pour adjuvant l'ignorance et l'oubli de ses actes. En effet, Georges est l'actant-destinataire sémantique d'un savoir. En le refusant, il se transforme en actant-sujet-destinateur des menaces. L'actant-destinateur sémantique du savoir reste non communiqué dans le film, et pourtant, son existence est manifeste : c'est *lui* qui prend les images de la vie actuelle de Georges, le guide dans sa recherche, fait revivre les souvenirs d'enfance dans sa conscience, et qui, se déplaçant aisément dans l'espace-temps, prend des images de son enfance. Parce que c'est de *son* point de vue qu'est enregistré le départ de l'enfant Majid du domaine. À la question de son chef s'il y a quelqu'un d'autre qui connaît son histoire d'enfance, Georges répond par la négative. Si, en suivant Greimas[293], ainsi que la méthode d'analyse actantielle pratiquée selon le système de Stanislavski[294], on « lit » l'événement final en le comparant avec l'événement initial dans une œuvre, on obtiendra « la clef de la signification » de cette œuvre. Dans *Caché*, l'événement initial, c'est la révélation du fait que la maison de Georges est filmée ; l'événement final, c'est la constatation que ce filmage, objectif et sans cadrage spécial, telle qu'est l'image de l'école de Pierrot, continue. Ainsi, l'histoire du film émerge d'un « matériel » beaucoup plus vaste, concernant tout et tous, un « matériel » dans lequel toutes les histoires fondent et naissent. L'actant-destinateur du savoir, représenté par *celui* qui prend ces images, est différent des « acteurs » que l'on voit agir dans le film. Tout en les fréquentant, *il* est invisible pour eux : Georges gare sa voiture juste à côte de *lui* et ne le voit pas, *il* est présent, d'une certaine façon, dans la pièce où ont lieu les rencontres entre Georges et Majid, aucun d'eux deux ne l'aperçoit. Nous en spectateur, non plus. On peut bien fixer *sa* place, *il* enregistre la rencontre, placé au fond, à côté du placard devant lequel se tient Georges, en émettant ses menaces à son interlocuteur. Sur l'image, prise par l'actant-destinateur, les deux « acteurs » Georges et Majid sont là. Le point de vue de cette image indique clairement la place du filmeur. Sur les images prises d'en face, les plans du film-cadre, on ne le voit pas là. Il s'agit de *quelqu'un* dont la présence ne se manifeste pas en dimensions physiques identifiables, c'est l'effet que produit le film. Les mots de Michael Haneke à ce sujet, comme il se doit, ne révèle rien : « Si l'on pouvait fouiller dans le cadre, on verrait que l'on a placé une petite caméra là contre le mur, cachée au milieu de tout bazar. Une

[293]Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, *op. cit.*, p. 208.

[294]G. Tovstonogov, *Le Métier du metteur en scène*, Saint-Pétersbourg, Iskusstvo, 1984, non traduit en français.

caméra mise par n'importe qui. Mais elle est là. »[295]. D'autre part, il nous semble erroné de voir l'auteur agir en tant que protagoniste de la diégèse, telle qu'est l'interprétation de certains critiques[296]. Tel qu'est l'effet du texte, l'actant-destinateur du savoir dans *Caché* est une présence non repérable, produisant du visible, elle-même invisible, extérieure et objective, disposant d'accès au passé et au for intérieur de ceux qu'elle vise. L'actant-destinateur du savoir dans *Caché* n'est donc pas absent du schéma actantiel, sa nature est différente. Il existe à travers ses fonctions, et l'une de ses fonctions, c'est notamment de destiner du savoir sans se révéler.

Comme le postule André Gardies[297], « Nombres de traits constitutifs de la figure actorielle trouvent leur origine dans la fonction actantielle, en même temps qu'ils la désignent. ». La richesse et la complexité des relations, à l'œuvre dans les films de Michael Haneke, s'enracinent dans les multiples combinaisons des actants et dans les positions actantielles très mouvantes que les personnages endossent. Actant-syntagmatique et actant-sémantique ne se recouvrent pas, ce décalage donne lieu aux manifestations contradictoires des fonctions du vouloir et du faire sur lesquelles se constitue le personnage hanekenien.

4.3. Le personnage.

Difficile de délimiter le *personnage* de l'interprète au cinéma, cela reviendrait à trancher dans sa double nature car, comme le synthétise Pierre Beylot, « c'est un être imaginaire élaboré par la fiction, mais [il est] incarné par un acteur qui l'interprète »[298]. Nous allons pourtant séparer les deux composantes dans le but de l'analyse, tout en partageant la compréhension que le personnage filmique n'existe qu'à travers le corps de son interprète.

Le personnage, comme le postule Philippe Hamon, est une construction du texte :

> « […] une sorte de morphème doublement articulé, manifesté par un *signifiant discontinu* (un certain nombre de marques) renvoyant à un *signifié discontinu* (le "sens" ou la "valeur" du personnage) ; il sera donc défini par un *faisceau de relations* de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnancement

[295]Entretien avec Michael Haneke, « On ne montre pas la réalité, juste son image manipulée », par Michel Cieutat et Philippe Rouyer, *Positif*, n° 536 octobre 2005, p. 21-25.

[296]Supra chapitre 7. Nous avons rencontré deux pareilles interprétations, l'une est positive, dans *Positif*, et l'autre négative, dans *Les Cahiers du cinéma*.

[297]André Gardies, *Le Récit filmique*, *op. cit.*, p. 61.

[298]Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, p. 201.

(sa distribution) qu'il contracte, sur le plan du signifiant et du signifié, successivement ou/et simultanément, avec les autres personnages et éléments de l'œuvre, cela en contexte proche (les autres personnages du même roman, de la même œuvre) ou en contexte lointain (*in absentia* : les autres personnages du même genre) [...] »[299]

En tant que force agissante dans des situations concrètes, le personnage apparaît comme l'actualisation de l'actant et du rôle. Il se constitue en entité dans le récit, ou, en termes plus anthropomorphes en individualité ou même en personnalité. Ce procès d'actualisation croissante se terminera avec l'intervention du comédien au cinéma.

Le rôle prépondérant du personnage au cinéma a été signalé par les auteurs. Pierre Beylot souligne :

> « Le personnage est […] *le pivot autour duquel s'agence le système du récit* : c'est au travers des actes, des comportements, des paroles des personnages que le spectateur constitue un savoir sur le monde fictionnel et adopte telle ou telle attitude de focalisation.»[300]

Dans les films de Michael Haneke, l'espace-temps du récit et le personnage deviennent indélimitables. L'intrigue absente, les linéaments qui construisent le récit sont descendants des instances actorielles, dont l'une des composantes, le personnage, constitue la singularité du « ici et maintenant » de l'événement dramatique. Le personnage prédétermine l'histoire et non pas l'inverse, celle-ci se constituant après coup, pour une grande partie virtuellement. Autrement dit, la bifurcation que l'on a remarquée dans le récit chez Michael Haneke[301] provient du fait que les personnages, placés dans une histoire, par leurs agissements construisent une autre histoire, cette dernière devient le sujet[302] du récit.

---

[299]Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 124-125.

[300]Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, p. 200, souligné par l'auteur. Cf. André Gardies, *Le Récit filmique*, *op. cit.*, p. 53.

[301]Supra chapitre 2.

[302]« Sujet » au sens des formalistes russes : Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 130 : « ...Le « sujet », c'est en revanche l'histoire telle qu'elle est effectivement racontée, telle qu'elle apparaît en surface, avec ses décalages temporels, ses sauts en avant et en arrière (anticipation et *flash-back*), ses descriptions, ses digressions, ses réflexions entre parenthèses. » ; Cf. Iouri Tynianov, « Le sujet et la fable au cinéma », in *Poétique du film*, *op. cit.*, pp. 197-198.

4.3.1. Le personnage fragmentaire et tautologique.

Le procédé de fragmentation, qui opère dans les films de Michael Haneke, distingue de la fragmentation propre au langage cinématographique et à la construction du personnage, une « fragmentation du signifiant qui est la condition expresse de son accès au film », comme le postule André Gardies[303]. Dans le cas de Michael Haneke, nous avons affaire à une volonté auctoriale qui, abjurant radicalement la « logique démiurge » de l'auteur ainsi que la totalité de la représentation[304], élabore volontairement des personnages par essence fragmentaire. Il faut donc distinguer entre la discontinuité nécessaire à la construction du personnage, telle la discontinuité du signifiant et du signifié déjà mentionnée, et la fragmentation volontairement creusée qui trouve expression en des personnages se contredisant, incohérents, énigmatiques, imprévisibles, renfermés, paradoxaux, tels quels sont les personnages de Haneke. Sans objectifs à atteindre, aux biographies inconnues à l'instance énonciative, nous avons affaire à une nouvelle vision du personnage. Elle distingue de la vision aristotélicienne où une puissance ou un principe extérieur au personnage l'emporte, celui-ci venant « en second » et demeurant au service de l'intrigue[305]. S'il y a une force extérieure aux personnages, qui agit dans les films de Michael Haneke, tel par exemple le hasard dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* et dans *Code inconnu*, cette force est d'abord remise en cause, elle n'y agit pas sans le concours de la personnalité du personnage même, et ensuite, elle ne représente jamais une « éternelle justice » comme c'est le cas dans la tragédie antique et dans l'œuvre épique. La vision hanekenienne du personnage se distingue également de celle devenue classique après Hegel, selon laquelle « tout dérive du but que poursuit le héros », d'une nécessité interne au caractère, en conformité avec ses actions et sa « nature intime »[306]. Sans but à atteindre, le personnage hanekenien est naturellement privé de programme à agir.

Les fonctions du « héros » et celles du personnage hanekenien : comparaison.

Une comparaison entre les fonctions du héros, dressées par Philippe Hamon et les fonctions du personnage hanekenien, montre la figure en creux du second par rapport au premier. Les dépossessions auxquelles le personnage hanekenien est soumis, changent radicalement sa nature, sans pour autant le priver de la position de figure principale dans la hiérarchie du récit.

---

[303]André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film », *op. cit.*, p. 92.

[304]Supra chapitres 2 et 3.

[305]Aristote, *La Poétique* (texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Paris, Seuil, 1980, p. 55-57.

[306]Friedrich Hegel, *Esthétique* (textes choisis),Paris, PUF, 1953, p. 140.

Les fonctions du héros selon Philippe Hamon	***Les fonctions du personnage de Michael Haneke***
-personnage médiateur (résout les contradictions)	-personnage « joueur » (source de contradictions)
-constitué par un faire	-constitué par un agir
-en rapport avec un opposant et victorieux de l'opposant	-en rapport avec un opposant et jamais victorieux de l'opposant
-sujet réel et glorifié	-sujet réel et négligé
-reçoit des informations (savoir)	-reçoit des informations (savoir)
-réceptionne des adjuvants (pouvoir)	-les adjuvants lui échappent (pouvoir anéanti)
-participe à un contrat initial (vouloir) qui le pose en relation avec l'*objet* d'un désir et qui a sa résolution à la fin du récit	-participe à un contrat (vouloir) qui le pose en relation avec l'*objet* d'un désir sans parvenir vraiment à sa résolution
-liquide le manque initial	-le manque initial n'est pas liquidé, au contraire, il est creusé davantage à la fin du film

Dans le tableau comparatif ci-dessus, on peut remarquer que la distribution étant la même, le personnage hanekenien est dépourvu de tout ce qui se rapporte à un « succès » quelconque que le héros doit remporter. Il n'est pourtant pas toujours voué à l'échec. Ce n'est pas non plus un anti-héros, il n'y a pas de grandes amplitudes ni de détours marquants dans ses fonctions. C'est un personnage minimaliste sans que ce minimalisme détériore sa personnalité ; le minimalisme concerne la représentation, ou bien le signifiant, et non pas la substance même.

Fragmentaires, les personnages hanekeniens apparaissent tels des « âmes en miettes »[307], dont l'intériorité douloureuse reste inaccessible, à leurs proches et à l'instance énonciative, à eux-mêmes. Des forces différentes agissent en eux : amour, peur, attachement et acharnement, prise de conscience et culpabilité, désir de combler un manque, ne soit-ce que par le creuser encore davantage. Ce qui en témoignent, ce sont les légers changements et les détails de ces altérations, accidentellement apparues, susceptibles à tout moment de s'estomper, susceptibles également d'exploser dans des actes extrêmes. Son mobile à agir est très mouvant, très souvent, le personnage vise une chose mais parviennent à autre chose. Son sort se constitue de façon inattendue, pour lui et devant nos yeux. Les films de Michael Haneke cherchent à surprendre des moments de vérité dans l'existence, ne soit-ce qu'à travers le mensonge, le non-dit, le dit et le désapprouvé l'instant d'après, à travers le répétitif. Le personnage hanekenien réapparaît soit toujours dans les mêmes décors, soit toujours en train d'accomplir les mêmes actions. Ce procédé stylistique vient souligner la tautologie propre à l'image filmique, il insiste sur un signifiant qui dérobe le signifié. Mais à l'encontre de l'effet « normal » où « les actions *itératives* […] ne font en général que illustrer le personnage, sans mettre en jeu de transformation »[308], un double effet se produit chez Haneke : les minimes changements dans le comportement deviennent perceptibles et constitutifs, les actes extrêmes fondent dans ceux du quotidien et deviennent possibles pour tout un chacun. Cette sobriété exclut le superflu et n'appauvrit pas la personnalité du personnage, elle remet en cause la représentation et les démarches dramaturgiques qui la servent. Exemplaires, dans ce sens, sont les personnages de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, mais le principe est plus ou moins le même dans tous les films de l'auteur. Le récit itératif, comme nous l'avons déjà vu[309], est à l'œuvre dans tous les films de l'auteur. Mais puisque le récit est dicté, chez Haneke, par les instances actorielles, l'itératif est propre en effet à ces instances. Ainsi, les personnages du *Septième continent* se constituent sur des actions et des comportements identiques pour les trois parties du film. Benny, parti en voyage en Égypte, ne change pas d'occupations : il tourne sans cesse avec sa caméra, regarde la télé. Dans *Code inconnu*, les scènes changent pour Anne et avec elles les rôles, et pourtant, elle est toujours contrainte à en endosser un : sur le plateau de tournage, au théâtre ou dans la vie réelle : dans le métro, au cimetière, au supermarché. Les agissements de Georges dans *Caché* sont répartis entre les réceptions récurrentes des cassettes, les disputes avec sa femme Anne et ses visites chez Majid. Dans *Le Ruban blanc*, les incidents viennent altérer la vie répétitive des paysans.

[307]Expression de Patrice Pavis, « Le personnage romanesque, théâtral, filmique », in *Iris*, *op. cit.*, p. 179.
[308]Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 165.
[309]Supra chapitre 2.

Le personnage-joueur : l'étudiant Max dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard.*

Pour examiner cette manière de construction du personnage, nous prenons en exemple le personnage de l'étudiant Maximilien B. dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. Jusqu'à ce que la dernière séquence de la banque ne commence, l'étudiant Maximilien B. apparaît dans neuf fragments du film ; nous les présentons d'une manière schématique :

Le 12 octobre 1993 : 1) Dans sa chambre d'étudiant, Max essaye de reconstituer une figure en reliant quelques morceaux de papier découpés. Il dispose d'une minute pour le faire, il n'y arrive pas. 2) Max quitte un bureau et va jusqu'à une fenêtre qu'il ouvre. Il sort en bas de l'immeuble et considère la hauteur : il y a, sur le goudron de la rue, des traces de contours en craie d'un corps humain. 3) Max joue au ping-pong contre un automate, le plan-séquence dure 2 minutes 49 secondes environ, ponctué par le son des coups des balles sur la table. 4) Un étudiant étranger essaye de reconstituer la même figure à partir des morceaux découpés. Il échoue et prétend que des morceaux de la figure manquent, une dispute commence. Max, qui assiste silencieux à la scène, éclate soudain et renverse la table, interrompant de la sorte la dispute. Il se rassoit et s'excuse.

Le 26 octobre 1993 : 5) Max est au restaurant de l'université avec une collègue qui lui raconte une anecdote se terminant par la phrase « Tu n'as pas le choix, t'es embarqué... ». S'approche d'eux un ami de Max et lui donne le paquet avec le pistolet. 6) Sur l'écran de la télé, Max joue une partie du tennis. L'entraîneur fait des allers-retours sur l'image et commente les faiblesses de comportement de Max. On entend aussi la voix de Max qui tente de se justifier, mais l'entraîneur lui coupe la parole. 7) Max est au téléphone avec sa mère, lui donne des nouvelles, prend des nouvelles d'elle.

Le 30 octobre 1993 : Le personnage n'apparaît pas dans cette partie du film, la plus courte, constituée par le film documentaire sur l'enfant romain et ceux qui le regardent à la télé : le couple Brunner et le vieil homme.

Le 17 novembre 1993 : 8) L'ami de Max lui montre comment assembler les morceaux découpés dans une figure entière, l'épreuve se joue cette fois sur l'ordinateur : il y apparaît la figure d'une croix en trois dimensions, virtuelle (dans l'expression « prendre sa croix », il s'agit aussi d'une croix virtuelle). L'ami de Max lui propose de jouer au Mikado, « le jeu de l'adresse contre le hasard », et de gager son pistolet ; on ne voit pas la fin de ce jeu.

Le 23 décembre 1993 : 9) Max est au téléphone avec sa mère, il se dépêche car doit aller récupérer « un truc » pour son entraîneur, qui lui a donné sa voiture, et partir ensuite vers la ville où sa famille habite. Max précise l'heure de son arrivée pour se retrouver à la gare, il a

l'intention de passer Noël en famille. 10) Max arrive à la station d'essence. Madame Brunner et l'enfant roumain arrivent devant la banque. Le convoyeur Hans Nohal y est déjà. Le vieil homme y arrivera bientôt. Nous n'allons pas commenter ici la séquence et l'accumulation des obstacles devant Max car nous l'avons fait au chapitre 1.

Cette schématique présentation de la distribution du personnage de Maximilien B. dans le film nous permet de voir que l'épreuve de la croix, prenant progressivement forme, réapparaît dans 3 sur 9 fragments (dans 1, 4, 8), le jeu au ping-pong dans 2 sur 9 (dans 3 et 6), soit dans 5 fragments sur 9, le personnage est soit soumis lui-même aux épreuves soit il assiste à leur déroulement, sans compter la dernière séquence qui, évidemment, représente sa dernière et ultime épreuve. Deux des séquences qui restent sont consacrées aux conversations au téléphone avec sa mère. Il ne reste que deux qui sont différentes, 2 et 5 : elles évoquent vaguement l'idée de suicide. On ne voit jamais le pistolet entre les mains du personnage jusqu'au plan où il tire ; on connaît l'objet parce qu'on a suivi son parcours : de la caserne cambriolée, par le café où il se retrouve entre les mains de l'ami de Max qui l'examine, jusqu'à la cantine où le même paquet est transmis à Max. Il n'y a qu'une réplique qui confirme que Max le possède : la proposition de son colocataire de le gager contre sa montre pour le jeu au Mikado. Le personnage de l'étudiant Max représente donc littéralement ce que nous avons appelé personnage- « joueur ». Le côté « joueur » est en fait ce qui nous semble être le contraire de « médiateur » : il indique sur l'incapacité de s'arracher aux circonstances. Tel est aussi Benny, le père dans *Code inconnu*, Georges dans *Caché*, sans que ceux-ci soient présentés comme joueurs, au sens littéral, ils possèdent tous la même tendance à s'impliquer à perte.

Sinon, dans ses relations avec les autres, l'étudiant Max se dévoile comme quelqu'un bien élevé et doux : avec son colocataire dans 1 et 8, avec sa collègue dans 5, avec sa mère, au téléphone dans 7 et 9. Son éclatement dans 4 surprend ses copains jusqu'à les faire interrompre la dispute. Si l'on devance un peu l'analyse et y implique la dernière composante de l'instance actorielle, le comédien et son physique, on remarquera que son apparence est tendre et sensuelle. Le nom qu'il porte, Maximilien B., fait penser au rôle du second, de celui qui ne parvient pas à être le « jeune premier ». Malgré son ambition d'aller « au maximum », il est déclassé en « B ». C'est notamment au moment de l'épreuve qu'il perd le contrôle, il « s'énerve » et ne regarde pas « son adversaire », comme le lui indique l'entraîneur et comme on le voit bien dans l'interprétation de l'acteur Lukas Miko. Trop tendre peut-être, il se

L'étudiant Maximilien B. dans la voiture à la station d'essence, à l'arrière-plan, l'entrée de la banque, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, © WEGA-Film.

retrouve d'une certaine manière interdit face à l'attaque de l'autre, « désarmé » par la brutalité, il n'a qu'à y opposer une force destructive qui explose en lui et l'anéantit sans forcément anéantir l'« adversaire » qui l'a provoqué. Ainsi, les victimes de son tir à la banque ne seront pas ceux qui l'ont humilié et son acharnement aveugle se terminera par son suicide.

Nous dirons que uniquement les personnages de *Funny Games* et de *La Pianiste* font exception de la stratégie hanekenienne de construction du personnage dont nous parlons. Les personnages de ces trois films du réalisateur, tels par exemple Erika Kohut dans *La Pianiste* ou Paul dans *Funny Games*, apparaissent construits selon les lois classiques, bien que l'écart et le jeu entre « être » et « paraître » soient accentués à l'extrême. Cet écart les rend uniques, hors du commun, bien que leurs comportements, pour bizarres qu'ils soient, sont en cohérence avec « le fond » de leur personnalité. Ils se projettent vers un objectif auquel ils tendent à parvenir.

Dans les règles classiques, reprises au cinéma, telles que les évoque Francis Vanoye[310], l'importance est accordée à une cohérence psycho-sociologique du personnage en interdépendance étroite avec la cohérence du texte qui l'accueille. Le personnage doit donc « ...avoir un but, des motivations, par rapport à l'histoire ; il doit y avoir une relation étroite entre ce qu'il est, ce qu'il fait et ce qui lui arrive », il possède « des composantes internes

[310]Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios* (1991, Nathan), Paris, Armand Colin, 2008, pp. 41-43.

constituant le « fond » de sa personnalité […], il a des besoins, un point de vue, des comportements »[311]. Comme conclut l'auteur :

> « Le personnage "ainsi défini", avec sa psychologie, représente l'un des garants de la cohérence d'ensemble du scénario, de la continuité d'enchaînement des causes et des effets. »[312]

L'extension du psychologisme conduit à rechercher la motivation du personnage au sein de sa biographie, et « en ce sens, précise Francis Vanoye la psychanalyse n'a pas modifié le modèle, elle a juste permis de rendre plus complexe la notion de motivation en lui ajoutant des paramètres inconscients »[313]. La tendance psychologisante est remise en cause chez Haneke, et pourtant, il y a chez les personnages de ces trois films une cohérence entre ce qu'ils sont, ce qu'ils font et ce qui leur arrive, laquelle cohérence prédétermine celle du film où l'enchaînement des causes et des effets est bien lisible. Dans les autres films de l'auteur, les fragments du récit représentent en effet des fragments de personnalités, dont la reconstitution en une entité est visée problématique.

L'« agir » au lieu du « faire » classique.

La personnalité du personnage hanekenien se dessine dans l'interstice entre son action et son désir, vouloir et faire ne sont pas liés d'une manière transparente. Le personnage est porté par un flot de vie qui le pousse à agir bien souvent contre son gré, sans satisfaire son désir. Le convoyeur Hans Nohal[314] gifle sa femme, qu'il aime et pour le bonheur de laquelle il prie chaque matin. Benny[315] tue son invitée alors qu'il cherchait son intimité. L'étudiant Max[316] ouvre le feu et se suicide alors qu'il se dépêchait de rentrer dans sa famille pour la fête de Noël. La petite Anni[317] veut être adoptée par la famille Brunner et repousse toute leur tentative de tendresse. Le jeune Black[318], qui veut défendre la mendiante roumaine humiliée, provoque en fait son expulsion de France. Les personnages hanekeniens, les principaux comme les secondaires, sont des «automates à agir ». Nous rejoignons sur cette idée Patrice Pavis[319] qui,

[311]*Ibid.*, p. 43.
[312]*Ibid.*, p. 43.
[313]*Ibid.*, p. 45.
[314]Personnage de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.
[315]Personnage de *Benny's Video*.
[316]Personnage de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.
[317]Personnage de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.
[318]Personnage de *Code inconnu*.
[319]Patrice Pavis, In *Iris*, n° 24, 1997, « Le personnage romanesque, théâtral, filmique », pp. 171-184.

dans son étude, esquisse le processus d'une « dissolution » de la catégorie du personnage depuis la période classique, en passant par l'ère moderne et jusqu'à l'époque « post-représentationnelle »[320]. L'auteur précise qu'il faut distinguer cette « dissolution » d'une destruction, « car le personnage est indéracinable ». Selon Patrice Pavis, « *corporalité*, *énonciation* et *discours* » tendent à se compactifier :

> « […] il y a un conflit permanent entre un corps qui a besoin du langage pour s'énoncer et exister et un langage qui tend à se « compactifier » et s'incarner dans un corps. »[321]

Ainsi, selon l'auteur, dans la littérature moderne, le narrateur devient pareil à une « usine à mots »[322], alors que dans l'œuvre post-représentationnelle[323], l'auteur donne en exemple la dernière partie de *Pas* de Beckett, « ... qui veut dire autant *not* que *step* -, on ne parvient plus à déterminer qui parle au juste, May ou la Voix de femme, ni d'ailleurs d'où "ça" parle. »[324]. Un processus pareil, nous semble-t-il, peut être observé dans le cinéma post-représentationnel[325], là où se situe l'œuvre de Michael Haneke : seulement au cinéma, c'est l'agir du personnage qui décompose et engloutit l'action dramatique. Rappelons ici le suicide de la famille, dans *Le Septième continent,* morcelé en menus actes divers qui pourraient paraître contradictoires : la vente de la voiture, le retrait de l'argent, la commande du copieux repas, la destruction des meubles et de l'argent pour finir par la prise du médicament. Dans *Benny's Video*, l'action dramatique du meurtre se décompose en des actes arbitraires : faire connaissance, partager son secret, essayer le pistolet d'abattage, blesser, continuer à assigner des coups pour faire taire et ainsi tuer. Les séquences dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* et dans *Code inconnu*, dont le sous-tire *Récit incomplet de divers voyages* évoque déjà l'absence d'action dramatique poursuivie, sont construites notamment sur l'agir contradictoire et pourtant persistant des personnages au sort sisyphien : tel l'étudiant Max[326]

---

[320]*Ibid.*, p. 177.

[321]*Ibid.*, p. 179.

[322]*Ibid.*, p. 178.

[323]*Ibid.* Patrice Pavis note : « ce qu'on pourrait nommer le *postmoderne*, mais qu'on préfère désigner ici comme le *post-représentationnel* », p. 178.

[324]*Ibid.*, p. 180.

[325]À la suite de Patrice Pavis, nous remplaçons postmoderne par post-représentationnel. Les films que l'on qualifie de « postmodernes » possèdent des caractéristiques qui sont étrangères aux films de Michael Haneke, voire le recyclage d'idées, l'éclectisme, le kitch, etc., cf. L. Jullier, *L'Ecran post-moderne*, Paris, l'Harmattan, 1977. D'autre part, il nous semble erroné de qualifier les films de M. Haneke de modernes, ceux-ci étant bien délimités par Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit*. Nous recourons donc au terme de « post-représentationnel », car il a l'avantage d'indiquer la remise en cause de la représentation qui est à l'œuvre dans les films de Haneke.

[326]Personnage de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

dans ses entraînements sans relâche, telle Anne[327] comédienne adroite qui passe d'un rôle à l'autre, tel le vieil homme[328] n'abandonnant ni sa quête d'affection auprès de sa fille ni ses reproches, le couple Brunner dans leur recherche d'enfant, l'enfant roumain dans sa quête de bonheur, la petite Anni[329] dans sa méfiance, le père abandonné par ses fils, la mendiante roumaine[330], la revenante clandestine : tous contraints à toujours recommencer sans forcément aboutir leurs quêtes. Dans *Le Temps du loup*, l'agir chaotique et forcené des personnages est mis en examen dans les circonstances extrêmes d'une catastrophe. Dans *Caché*, c'est notamment l'agir du personnage qui l'empêche de prendre conscience de lui-même. Dans *Le Ruban blanc*, un agir mystérieux, non personnifié, dissimulé derrière les apparences innocentes, n'arrête pas de produire des faits violents. Les événements dramatiques sont donc accaparés par l'agir des personnages. Dans le cinéma moderne, comme l'a formulé Gilles Deleuze, « ...on ne croit plus tellement aux possibilités d'agir sur des situations, ou de réagir à des situations, et pourtant on n'est pas du tout passif, on saisit ou on révèle quelque chose d'intolérable, d'insupportable, même dans la vie la plus quotidienne. »[331]. Dans le cinéma post-représentationnel, c'est un agir insistant qui obsède le personnage, un agir sans stratégie précise, ce qui distingue notamment l' « agir » du « faire » classique, et qui, au lieu de combler le manque qui hante le personnage, le creuse davantage, le transforme en naufrage, en perdition, en mort[332].

Nous découvrons une image emblématique de cet état des choses dans la séquence de *Benny's Video* où, après avoir tué la fille, Benny fouille dans son sac afin d'apprendre quelque chose de plus sur elle. Il y a pleine de choses différentes dans le sac : des cahiers, des livres, un agenda, un chouchou, un porte-monnaie, des photos. Ce qui retient l'attention du personnage, c'est un objet en forme de boule en bois qu'il dévisse vite pour retrouver à son intérieur une boule pareille mais plus petite, qu'il dévisse à nouveau, impatient, pour retrouver à son intérieur une troisième, encore plus petite, laquelle il dévisse et retrouve le vide. Un personnage moderne, tel que le décrit Gilles Deleuze, aurait plutôt se comporter comme « voyant » et non pas comme « actant » : « un cinéma de voyant remplace l'action »[333], dit

[327]Personnage de *Code inconnu*.

[328]Personnage de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

[329]Personnages de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

[330]Deux personnages de *Code inconnu*.

[331]Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 73-74.

[332]Il faut distinguer cet agir, expression d'une vision existentielle, de beaucoup trop d'actions dans le cinéma conventionnel où, par contre, le trop d'action est utilisé pour lier les plans ou « faire du rythme », dit-on, dans l'image.

[333]Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 18, C'est une caractéristique, selon l'auteur, du cinéma moderne, des films néo-réalistes ainsi que des films de la Nouvelle vague française.

Gilles Deleuze. Le personnage de Haneke agit même quand il a à contempler. Ce qu'il retrouve pourtant n'est pas un aboutissement de sa recherche, ce qu'il retrouve anéantit son agir, car c'est le vide. Effectivement, il ne peut pas y avoir de consolation pour Benny, et c'est toujours sur le vide qu'il bute jusqu'à la fin du film. Mais c'est un vide qui barre la réponse, un vide actif, si l'on peut dire, insupportable et étouffant, qui provoque la nausée. Le vide dans l'œuvre de Michael Haneke distingue du vide, présent chez d'autres auteurs, chez Antonioni par exemple, où le vide[334] est une donnée, un espace creux dans le personnage qui le transforme en étranger à lui-même, selon le mot de Gilles Deleuze.

Les personnages hanekeniens agissent dans des micro-univers sémantiques, dans des « spectacles simples », au sens de Greimas[335], qui se constituent grâce au fait qu'il y a un Sujet de l'action et un Objet qui subit l'action, très souvent d'ailleurs l'Objet étant absent du champ, tel un vrai objet de désir. L'instance actorielle confisque, pour ainsi dire, l'événement dramatique, ce spectacle simple, qui ne sert plus l'intrigue, car intrigue au sens strict il n'y en a pas ; ce qui importe, c'est comment le personnage agit sur le coup. Ainsi, ses diverses facettes y apparaissent sans être forcément cohérentes, et pourtant il y a une entité qui est préexistante à l'œuvre.

4.3.2. La « personnalité » du personnage préexistante à l'œuvre.

Il nous semble approprié de parler notamment de *personnalité*, c'est-à-dire des entités introduites et non pas construites par ces spectacles simples. Comme le déclare l'auteur lui-même : « On prétend une totalité : un personnage, c'est ça. Un personnage, c'est aussi ça. »[336], ou encore : « Une psychologie qui n'explique que ce qu'elle invente, ça, c'est détestable »[337]. Ainsi, le récit apparaissant postérieur à des micros-univers sémantiques assemblés, l'énoncé devient une « sorte de protocole », selon les mots de Michael Haneke[338]. L'absence de lien de causalité entre les fragments du récit est fondée sur l'absence de « programmes narratifs » des personnages. La motivation élidée, les comportements se dévoilent arbitraires et contradictoires. Au lieu des programmes narratifs, les personnages sont porteurs des énigmes existentielles, ils apparaissent tels des extraits du réel, de même que les autres composants du film : l'image dans son mutisme, l'action dans sa durée authentique, la phase qui (re)présente l'événement. Les personnages appartiennent à un Réel qui déborde l'image, l'événement, le

[334]Cf. Moure, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, Paris, L'Harmattan, 2001.

[335]Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, *op. cit.*, p. 173.

[336]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *Benny's Video*, *op. cit*.

[337]In *Portrait de Michael Haneke*, réal. Jean-Jacques Bernard, bonus DVD *Caché*, *op.cit*.

[338]Entretien in bonus DVD *Le Septième continent*, *op.cit.*

visible, le saisissable. Leur entité échappe et se contredit, ils sont « de passage » par ce monde diégétique qui se constitue en les observant. L'instance énonciative ne prétend les connaître mieux que leurs confrères de la diégèse, ni disposer de ficelles secrètes dans leurs âmes. Cela n'exclut pourtant pas qu'ils soient construits d'une manière « épaisse », jusqu'aux détails les plus fins : la posture, la démarche, la manière de regarder, l'attitude, la gestuelle qui trahit l'appartenance culturelle et sociale. Derrière tout cela, apparaissent donc leurs histoires de vie. Cette épaisseur de la personnalité est bien présente dans le film, elle n'est pas objet de construction ni de dévoilement à travers des démarches et des réserves dramaturgiques. Au contraire, c'est notamment les démarches dramaturgiques qui sont remises en cause dans l'œuvre : par les contradictions dans le comportement de Benny[339] quant au meurtre qu'il a commis, par les contradictions autour des accusations à l'Étranger[340] dans *Le Temps du loup*, a-t-il tué quelqu'un ou non, on ne le saura pas au juste. Paul, en improvisant plusieurs biographies contradictoires de son acolyte Peter[341] dans *Funny Games*, met en dérision la tendance soi-disant psychanalytique qui vise à boucler les comportements afin de les expliquer.

Le mensonge.

Très souvent, les personnages mentent. L'énonciation ne révèle pas ces mensonges, ainsi ils ouvrent des possibles dans le récit. Tel le mensonge d'Anna, dans *Le Septième*

Anna et Georg retirent tout leur argent à la banque, *Le Septième continent*, © WEGA-Film.

continent, qui motive le retrait de l'argent à la banque par leur prétendu départ pour Australie. Cette information a son influence rassurante sur l'employé de la banque, tandis que pour le spectateur l'effet est contraire. Les événements se poursuivent et semblent, d'une manière de

[339]Personnage de *Benny's Video* ; supra chapitre 2.
[340]Supra chapitre 3.
[341]Supra chapitre 2.

plus en plus angoissante, éloignés du départ présumé. Le spectateur est contraint à abandonner les attentes créées et à affronter la « réalité » : il ne s'agit pas de voyage mais de suicide.

Dans *Code inconnu*, le mensonge d'Anne d'être enceinte surgit sur le coup, au cours de son dispute avec Georges dans le plan-séquence « Supermarché », tel un caprice de femme dont le but est d'éprouver les sentiments de son compagnon. Ce premier coup réussi, Anne ne s'arrête pas mais rajoute, pour « rassurer » Georges, qu'elle a déjà avorté. Ce n'est pas uniquement la désorientation de l'autre qui est visée, mais le faire sentir la douleur. Enfin, l'énonciation n'approuve ni désapprouve d'aucune façon les paroles d'Anne. Notre interprétation se fonde sur la situation dans laquelle cette idée lui vient à l'esprit et sur la manière dont elle l'annonce. L'énonciation nous met face à un personnage qui est libre de fabuler s'il le veut, comme dans un documentaire où ce qui compte c'est la réalité du personnage et non pas la vérité de ce qu'il dit[342].

Dans le plan-séquence « Mensonge » dans le même film, l'intérêt n'est pas porté sur le mensonge lui-même, les propos de Maria sont certes mensongers, ce qui frappe c'est le grand écart entre ce qu'elle prétend et ce qu'elle couvre. Et pourtant, le même écart est à l'œuvre très probablement dans les propos tenus par son interlocuteur. Soudain, toutes ces maisons en construction qui longent la rue du village roumain apparaissent comme des constructions des mensonges[343]. Le mensonge ici couvre un mode de vie que l'on a honte d'avouer mais que l'on n'a pas honte de vivre. Le décalage est si grand qu'il devient tragique. Le côté grave du mensonge devient prédominant, dans l'œuvre de Michael Haneke, à partir de *La Pianiste*. Le mensonge sert déjà à cacher une nature obscure chez le personnage. Les mensonges de Erika Kohut vis-à-vis d'une mère envahissante semblent avoir droit car ils lui assurent un petit terrain de vie privée. D'autre part, vu la déviation de sa vie privée, ses mensonges deviennent difformes. Dans *Le Temps du loup,* le mensonge non révélé des assassins de Georges, niant « sincèrement » leur crime, devient une épreuve pour le sentiment de justice du spectateur. Les mensonges de Georges dans *Caché*, enfantins au début, dégénèrent en haine, obscurcissent sa conscience, l'engloutissent[344]. Dans *Le Ruban banc*, la révélation des mensonges des enfants faite par le personnage de l'instituteur ne sera pas prise en compte par les autres personnages. Le faux l'emporta sur la vérité pour les protagonistes de cette histoire. L'énonciation d'ailleurs ne se soucie pas d'établir le vrai à la fin du film. L'instauration du vrai, au moins à la fin du récit, est une nécessité pour la narration classique. Dans le cinéma

[342]Les films de Pierre Perrault et de Jean Rouch par exemple, cf. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, pp. 195-198.

[343]Supra chapitre 5.

[344]Supra chapitre 7.

moderne, comme le remarque Gilles Deleuze[345], le faux est repris d'un personnage à l'autre et par l'énonciation qui devient falsifiante :

> « La révolution néo-réaliste gardait encore référence à une forme du vrai […] Mais la Nouvelle vague rompait délibérément avec la forme du vrai pour y substituer des puissances de vie, des puissances cinématographiques estimées plus profondes. »[346]

La narration falsifiante brise le système de jugement et intronise la multiplicité. Dans le cas le plus poussé dans ce sens, nous semble-t-il, *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), l'énonciation n'intervient pas pour élucider le décalage entre les deux versions des deux personnages ; le fait du décalage pourtant est certain. Ce qui nous semble nouveau chez Haneke, dans *Le Ruban blanc* et surtout dans le plan-séquence « Supermarché » de *Code inconnu*, c'est que la fabulation du personnage, s'il en est une, n'est d'aucune manière « traitée » par l'énonciation, ni même remise en cause par un autre personnage. Au contraire, Georges, traversé brièvement par un doute, croit les paroles d'Anne, son coup réussit. Pour découvrir si ses paroles sont vraies ou fausses, il faut scruter le comportement du personnage d'Anne. Une façon de l'instance du discours de reconnaître l'autonomie du personnage par rapport à elle et par rapport à une instance auctoriale.

Les personnalités dans *Le Temps du loup*.

Le Temps du loup représente, à notre avis, un exemple clair et très réussi quant à une intention auctoriale de placer le spectateur vis-à-vis des personnalités humaines « préexistantes » au film. À partir de l'agir des protagonistes, le spectateur doit tout seul construire les personnages. La personnalité humaine, ravagée et innocente, c'est le grand sujet du film. Rassemblés à la suite de la catastrophe survenue, dans l'espoir vague qu'un train salvateur va passer, les protagonistes du film sont contraints à coexister dans les circonstances extrêmes de la menace de fin du monde. Dépourvus d'objets et d'accessoires qui auraient pu préciser leur statut socio-culturel : il n'y a pas de maisons ni de voitures, ces signes qui révèlent le mode de vie, celui-ci est donc à reconstituer à travers le comportement et la gestuelle, à travers la manière de s'exprimer. Par rapport aux vêtements, le doute est introduit : malgré la répulsion spontanée, Anne accepte le pull, Éva la veste, ramassés d'un cadavre. Certains objets – sont-ils les leurs ou les ont-ils retrouvés ici et là ? - , étant en leur possession,

[345]Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, pp. 171-179.
[346]*Ibid.*, p. 176-177.

peuvent leur servir pour les échanger, s'en procurer d'autres. Placé devant un polyptyque qui s'étale sur la plus grande partie du film, le spectateur est contraint de construire ces personnages à partir des bribes de leurs personnalités, car ce sont les personnalités qui se dévoilent à travers des actes et des paroles spontanés. Tous sont placés à égalité : quoi qu'il survienne, tous sont concernés, les réactions pourtant sont différentes. Ainsi le vol du briquet de M. Brandt va provoquer l'indignation chez les uns (le groupe des Étrangers), la volonté de punir chez d'autres (Koslowski), l'envie du possesseur de l'objet volé de pardonner au voleur se retrouvera contestée. Cette petite foule de rescapés de différentes nationalités, comme l'indiquent leurs langues et leurs noms, se mettent à rétablir les lois et les pouvoirs d'une société qui, par ses lois et ses pouvoirs est parvenue à la catastrophe qui les a dispersés. Ils ont tout perdu sauf leurs orientations idéologiques, leurs philosophies et croyances qui continuent à végéter. De différentes idéologies entrent en dispute, une dispute idéologique juste avant la fin du monde : quelle éloquente image de la vanité humaine ; il n'y aura donc pas de réconciliation, jamais, à aucun prix. Dans cette situation d'avant apocalypse, des problèmes d'ordre moral surgissent sans cesse, sans jamais trouver de solution unanime. « Ayons honte », dit M. Brandt, le mode grammatical, l'ironie et une sorte de dignité accompagnant la phrase et annulant son sens. Ce qui fait peur dans ce film, ce n'est pas la catastrophe, c'est l'humain lui-même. La catastrophe extérieure reste d'ailleurs fort incertaine, la catastrophe qui se dessine, c'est celle qui ravage le for intérieur de l'homme. Le savoir sur les personnages que l'énonciation transmet repose exclusivement sur le voir et l'entendre, dans un « ici et maintenant », sans avant, sans après. Les rôles se dessinent assez vite, réajustés selon les personnages. Ainsi apparaissent « l'homme du pouvoir » Koslowski, « l'intellectuel gauchiste» M. Brandt et sa femme, « la femme qui se prostitue » Béa, « la croyante » Mme Homolka, la famille Asoulay avec leur fille malade, le groupe des Étrangers, formant leur petite société à part sur les liens de parenté. Les nouveaux-venus, Éva, Ben et Anne incarnent trois modes possibles d'agir lors de telles circonstances. Submergée par cette misère de l'existence, Anne s'avère incapable d'agir adéquatement, elle est perdue. Éva cherche une issue dans la communication avec autrui, dans le partage. Ben, consterné devant cette disgrâce, parvient à la foi : ce n'est que par miracle que cette humanité déchirée continue à exister. Le personnage de Ben, représentant l'actant destinataire du savoir, devenu lui-même destinateur, occupe une place importante dans l'univers hanekenien. Son importance est souligné par le fait que le récit du film ne se termine pas sur le dénouement de l'intrigue mais sur son acte de transmission du savoir, tel qu'apparaît en fin de compte son sacrifice non accompli.

L'acte de partage.

Sur ce polyptyque de personnalités humaines, qu'est *Le Temps du loup*, se détachent clairement les dégâts. Pourtant, un profond espoir de l'auteur en l'humain traverse le film. L'humain se manifeste dans quelques actes de compassion qui constituent notamment le miraculeux, il émerge dans quelques scènes, d'autant plus touchantes qu'elles recèlent la simplicité de l'ordinaire, de ce qui va de soi. Ces actes d'humanité, même peu nombreux, deviennent susceptibles de contester l'inhumain, de lui s'opposer. Dans l'altercation après la première accusation lancée à l'Étranger, le bol de lait, qu'il avait demandé pour ses parents à la femme avec la chèvre, est renversé. Quelque temps plus tard, la femme retrouve les Étrangers pour leur offrir un autre bol de lait. Le vieil homme le cède à sa femme affaiblie. Observant la scène, Anne va éclater en larmes. Pour la première fois après la mort de son mari, elle va ressentir son absence : l'autre, c'est la possibilité d'effacer sa présence au profit de la sienne, par le geste simple de partage. C'est dans cette relation de partage que l'on peut entrevoir, dans le film, l'issue de la catastrophe. Rappelons ici la formule de Barthes : « les personnages sont des types de discours et à l'inverse le discours est un personnage comme les autres »[347].

L'art.

Une autre source du positivisme de l'auteur et de son espoir en l'humain, c'est l'art. Ayant entendu le son presque indistinct de la cassette audio, Éva demande à l'inconnu de la lui faire écouter. En économisant les piles, il enroule la cassette à la main. Sa joie de partager la musique qu'il aime et sa phrase « Tu le feras après » transforme le geste simple en geste de communion. L'extrait de la *Sonate pour piano et violon n°5*, opus 24 de Beethoven, à peine audible à cause de la mauvaise qualité technique de la cassette, retentit comme une ode de la communion. Elle obtient une intensité d'autant plus forte qu'elle est la seule que l'on entende dans le film[348]. Ce petit morceau de musique qui a survécu des siècles, qui a également survécu au désespoir et à la souffrance de son auteur, confie au film de l'optimisme et de l'espérance en l'humain. « L'Art est la seule chose qui puisse nous consoler de tout ! », dit Haneke[349]. Il est encore possible qu'un être humain s'adresse à un autre être humain. C'est en effet ce qu'il fait avec ses films. C'est ce que fait Éva dans le film : après avoir retrouvé des

[347]Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 184.

[348]Même les génériques de début et de fin passent sans musique ni son, ce qui scandalise certains critiques. L'auteur explique son parti pris : « On est toujours terrorisé par des musiques qui ne servent à rien, que pour distraire. Dans mes films, il n'y a pas de musique, sauf celle qui est jouée par quelqu'un ou que quelqu'un écoute à la radio. ». in Entretien réalisé par Nachiketas Wignesan et Laurent Devanne pour l'émission de cinéma *Désaxés* diffusé le 12 Octobre 2003, *op.cit*.

[349]Entretien Michael Haneke, « La fragmentation du regard », par Michel Cieutat, *Positif* n° 478 décembre 2000, pp. 25-29, p. 28.

feuilles blanches restées par hasard dans ce lieu désaffecté, elle se met à écrire une lettre à son père. Peu importe que son père soit mort, peu importe le lieu, celui où il est ainsi que celui d'où elle lui écrit. Les photos accrochées sur le mur devant elle gardent les traces des gens qui y sont passés : à côté du ciel du déluge d'une reproduction d'aquarelle d'Albrecht Dürer, des photos de femmes nues découpées des journaux, puis des photos de visages inconnus. Les paroles désespérées de la lettre d'Éva passent sur ces images et en effacent leur contenu, elles ne signifient plus rien, elles ne sont que des témoins aléatoires d'une solitude aiguë. La lettre inachevée d'Éva sera découverte par sa mère, bien qu'elle ne soit pas le destinataire présumé. Ce qui importe c'est que la lettre parvienne à quelqu'un. L'autre, ce n'est pas toujours l'enfer, suggère le film. L'autre, c'est la possibilité de créer une intimité profonde.

L'incompréhension : lieu de sens.

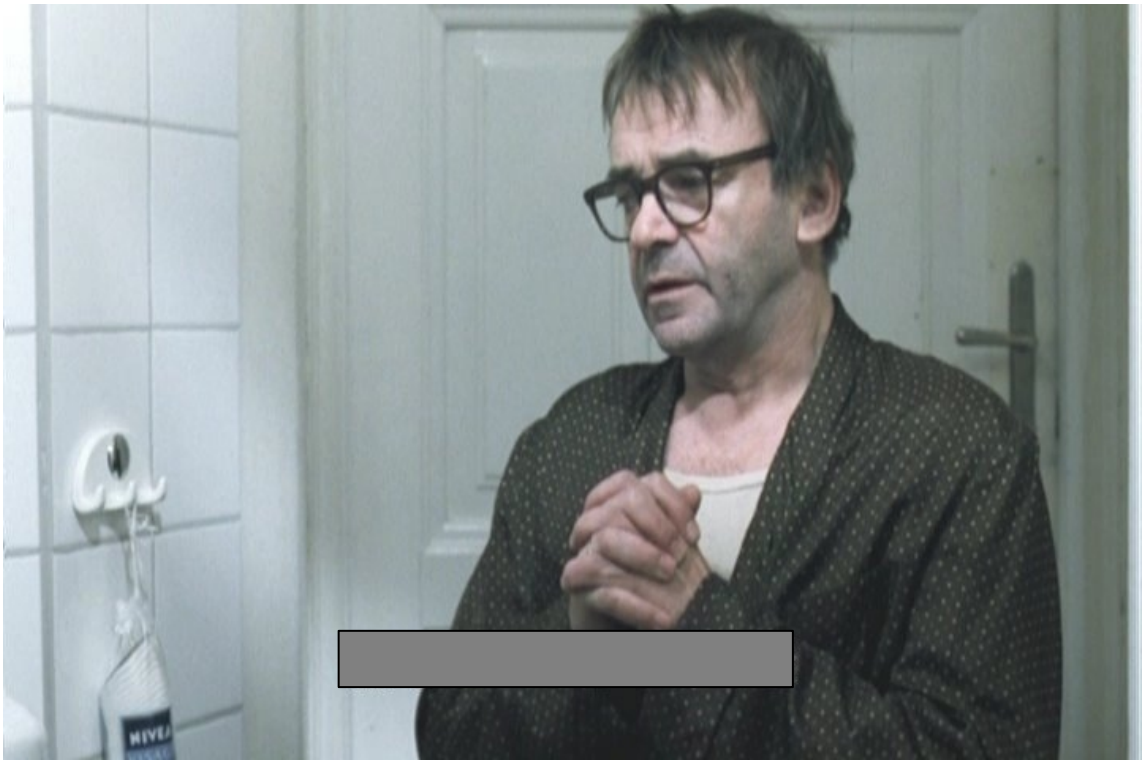
« La fille s'est suicidée », la phrase s'échappe d'elle-même, Éva restant de dos, en détresse. « Et pourquoi ? », ne comprend pas le garçon sauvage. Éva hausse les épaules et se retourne vers lui. Cette incompréhension a trahi un autre point de vue, un point de vue autre. À travers l'incompréhension, un échange s'est produit, il brise la détresse. Un effet pareil surgit lorsque, à la fin du film, le gardien de ce camp provisoire étreint Ben pour le retenir loin du feu. Contestant le sacrifice comme acte salutaire, le désignant comme acte de folie, le gardien se retrouve en fait agir à l'encontre de son incompréhension. Il se retrouve subir et transmettre l'effet salutaire du sacrifice, agent à son insu d'un certain apostolat, comme d'ailleurs autrefois les disciples de Jésus, incompréhensifs et apeurés eux aussi face au sacrifice.

L'incompréhension dans laquelle certains personnages hanekeniens se retrouvent au cours du récit est un état marqué du sens, un état qui arrête le cours de l'événement et demande sa perception. Dans *Le Septième continent*, lorsqu'au milieu du dîner l'oncle éclate en sanglots, c'est par l'incompréhension de la petite Éva que cette douleur insondable se fait percevoir. Dans *Le Ruban blanc*, par l'incompréhension du petit Rudi, découvrant sa sœur, les jambes nues, avec leur père en pleine nuit, que l'anomalie de l'inceste se manifeste. Le convoyeur Hans Nohal, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, après avoir giflé sa femme à laquelle il voulait avouer son amour, se retrouvera dans un questionnement indéchiffrable, seul, entouré des ombres de la nuit. Une incompréhension demeure au fond du lui et met en question l'existence et le vide du quotidien. Le questionnement qui obsède son âme est pareil au léger mouvement inexplicable des ombres des objets immobiles dans la

nuit : une pulsation, un souffle sans source de provenance. Le convoyeur Hans Nohal reste figé dans son observation et dans l'impossibilité d'en trouver l'expression, accablé par la coexistence de forces de nature opposée. C'est peut-être ce que Flaubert a su formuler comme « la petitesse de la vie et la grandeur de l'âme obligées à coexister »[350]. Cette dualité détermine les personnages hanekeniens.

Un possible ailleurs.

La nostalgie d'un possible ailleurs hante leurs personnalités, bien que cet ailleurs ne soit pas doté de la sérénité dont Andreï Tarkovski l'investit dans ses films. Comme le remarque Haneke lui-même, tout en avouant son respect envers le réalisateur russe, « Tarkovski est beaucoup plus mystérieux et religieux. »[351]. Si l'on comparait la scène de la prière d'Alexandre dans *Le Sacrifice* et celle de Hans Nohal dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, on remarquera la différence des démarches. La prière d'Alexandre est tragique, un appel de détresse adressé à Dieu, le personnage placé face à la caméra en plongée, en plan rapproché, les yeux pleins de larmes. La prière vite prononcée de Hans Nohal, agenouillé lui dans la salle de bains, caché de ses proches, est humble. Toute solennité



La prière de Hans Nohal dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, © WEGA-Film.

[350]Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2004, p. 210.
[351]Propos recueillis par Romain Le Vern, 04/10/2005 ; disponible sur : http://www.excessif.com.

est anéanti par le décor, la force bouleversante de la prière provenant de l'état humble du personnage, accentué notamment par le décor insolite, inconvenable. Être déplacé, ce n'est pas uniquement drôle, c'est un autre type de tragique. Ce type de *déplacement*, que l'on retrouve dans les films de Michael Haneke[352], œuvre pour la richesse de la personnalité du personnage et pour la complexité des relations qu'il noue avec les autres. Hans Nohal ne pourra jamais exprimer adéquatement son amour dévoué, il le porte en lui comme quelque chose qui lui est donné et qu'il a l'obligation de porter, presque à la manière dont il porte son uniforme et ses obligations du convoyeur. Il l'escorte. Cela ne diminue pas la force de son dévouement, impacte seulement sur sa manifestation. Ainsi, cette prière dans la salle de bains, mâchée vite, balbutiée. Hans Nohal ne sait pas où mettre les pauses pour délimiter les choses. Lorsqu'il fait son aveu d'amour à sa femme au milieu du dîner banal, il le fait de la même manière de laquelle il prononce sa prière, mâchée, mal articulée, sans emphase. Cet inconvenable aveu d'amour provoque l'incompréhension de sa femme, et au contraire, la prière ainsi faite semble avoir été entendue.

Le possible ailleurs pensé, même pas rêvé, par les personnages de Michael Haneke est marqué par des défaillances, il apparaît terriblement humain. Telle l'image du bord de l'océan dans *Le Septième continent*, une image aléatoire chargée d'une fonctionnalité qui la dépasse : connoter une autre réalité, différente et désirée. Telle cette porte à côté de l'entrée de la banque qui laisse s'échapper une douce musique dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, comme si invitait Max à y entrer, à changer de direction, mais qui s'est très vite refermée : la possibilité de changement qu'elle lui proposait a duré si peu qu'il n'a pas pu se

Ben et Éva écoutent le « bouffeur de lames » dans *Le Temps du loup*, © WEGA-Film, Les films du Losange.

[352]Nous entrons en plus de détails plus loin dans le sous-chapitre sur l'instance actorielle.

décider à s'y diriger. Par le léger « clac » automatique de cette porte s'est décidé le sort de plusieurs personnes participant dans l'histoire. Telle cette histoire du salut, le mythe des trente-six justes, raconté d'abord par la femme qui se prostitue et qui y cherche, paraît-il, une justification de sa prostitution, racontée ensuite d'une manière à peine audible par un personnage encore plus bizarre, tel qu'est le « bouffeur de lames ». Pourrait-on croire ce mythe alors que même ceux qui le racontent n'ont pas l'air d'y croire... L'idée d'un possible ailleurs se constitue et passe par l'humain dans les films de Michael Haneke. Ce possible ailleurs est doté de caractéristiques de l'humain, de son infirmité, de son travers, de son ridicule, de ses doutes, sans pour autant être anéanti. Comme si l'image de l'absolu et du sublime ne pouvait pas surgir sans bavure dans l'imaginaire humain, telle paraît la compréhension de l'auteur. Ainsi, minable et sincère, souffrance et lâcheté coexistent chez les personnages et dans leurs histoires.

Tautologiques à une première vue, les personnages hanekeniens possèdent en fait des personnalités qui recouvrent un très large diapason d'états d'âme et d'attitudes, et touchent souvent aux extrêmes.

Le lien avec autrui.

Les relations, que les personnages nouent entre eux, sont comme suspendues : le sujet de désir ainsi que son objet sont bien là, leur échange est un chassé-croisé. Plus proches sont-ils l'un de l'autre, plus l'intimité est verrouillée. Le foyer familial est parmi les espaces privilégiés que Michael Haneke met en scène et analyse pour parvenir à esquisser par la suite l'état de la société et de toute une époque donnée. Ainsi, les relations parents/enfants deviennent la source des problématiques à considérer. Il y a dans toutes les familles de tous les films de Haneke un décalage entre parents et enfants, une difficulté prononcée dans leur contact. Plus l'apparence est harmonieuse, plus la crise est profonde. Dans *Benny's Video* et dans *Le Ruban blanc,* le faux dans le contact entre parents et enfants est au fond du drame. Dans *Le Septième continent,* les désirs de la petite fille n'arrivent jamais jusqu'à sa mère, elle s'y fait avec patience. Dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, la recherche de l'amour chez l'autre provoque sa fuite. Dans *Code inconnu*, il y a un fossé creusé entre les personnages, des murs invisibles les entourent et les séparent, l'accès vers autrui est bloqué. La constitution de la personnalité humaine se fait dans l'interstice, que François Niney[353] remarque entre « ce que je suis/ce que je voudrais être/ce que vous voulez que je sois ». Il y a

[353]François Niney, 2002, *op.cit.*, p. 60.

donc cette contribution de l'autre dans la constitution de soi-même. Ces trois vecteurs sont en décalage constant pour les personnages hanekeniens, c'est la crise qui s'installe dans l'interstice entre eux. Cet interstice s'ouvre pour Georges dans *Caché* et veut l'engloutir, c'est cet interstice que Benny veut désigner à ses parents et se rend à la police, elle provoque la fuite des fils dans *Code inconnu*, elle crée la double-vie de Erika Kohut dans *La Pianiste*.

La difficulté dans la communication chez les personnages provient souvent d'une impossibilité d'exprimer son for intérieur, les personnages ne possédant pas le savoir-dire nécessaire pour en parler. Leur mutisme rejoint celui de l'image filmique. Ils apprennent à parler de ses sentiments. Et au contraire, ceux qui sont aptes à en parler, en abusent, incapables de se distancier de leur point de vue, se lancent dans des monologues interminables sans parvenir, eux non plus, à communiquer. Il s'y ajoute ensuite l'impulsion de provoquer l'autre, de l'éprouver, de le faire sentir la douleur, comme le fait Anne par rapport à Georges, dans *Code inconnu*, ou Anne par rapport à Georges, dans *Caché*. La communication, chose fragile, se retrouve refusée. Michael Haneke dit : « C'est le refus de communication qui est l'acte terroriste, qui provoque la violence. »[354]. « Pas vrai... ! Pas vrai...! » se déchire à crier l'étrangère dans *Le Temps du loup* aux accusations lancées à son mari, mais personne ne veut écouter sa version sur ce qui s'est passé. La communication verbale, dans les cas où elle se poursuit, devient mécanique ou abusive. La langue ne sert plus à transmettre des informations ni à instaurer un lien. Les personnages échangent des monologues qui s'entrecroisent de temps en temps pour prendre l'apparence de dialogue. C'est de cette manière-ci que le vieil homme, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, mène ses longues conversations téléphoniques avec sa fille. De la même manière le père de Benny lui donne ses leçons. Et lorsque Benny se dirige hors de la salle de bains, après avoir fini se laver les dents et au milieu du monologue de son père, celui-ci se doit de remarquer : « Je n'ai pas fini. ». Benny « prolonge sa présence » dans la salle de bains sans pour autant prendre l'air d'interlocuteur. Des langues différentes s'entremêlent dans *Code inconnu*, des dialogues parallèles se poursuivent en même temps et dans un même espace, en français et dans une langue africaine, en paroles et en langage de sourd-muet. L'agitation de cet échange ne fait qu'embarrasser l'écoute.

[354]Bonus DVD, le *Making of, Le Temps du loup*, Éd. France télévisions distribution.

Le plan-séquence « Trois langages » dans *Code inconnu*, © MK2.

Le langage lui-même, lorsque l'on utilise, restitue toutes les figures de l'oral et est parsemé par des accidents comme : l'enchevêtrement, le va-et-vient, l'hésitation, les répétitions, les contradictions, les reprises, la segmentation de l'énoncé par des pauses et des silences, l'utilisation des formes invariantes spécifiques à l'émission verbale où s'opèrent simultanément la conception et la réalisation du message. Juliette Binoche parvient à un usage très adroit de toute cette galerie d'accidents dans le premier plan-séquence de *Code inconnu* : elle est dispersée dans ses pensées, saute de l'une à l'autre sans les achever, se dépêchant pour une audition, en prenant son petit déjeuner, incapable de prêter plus d'attention au problème de Jean, sans pour autant oublier de le prévenir qu'il n'y a pas de place pour lui dans son appartement. L'oral a sans cesse recours à des outils complémentaires qui régulent les échanges comme les gestes et les regards ou l'absence de regard si caractéristique pour plusieurs personnages hanekeniens.

Ainsi, la fragmentation du récit est soulignée et nourrie par les relations non abouties, par l'absence de cohérence dans le comportement des personnages, ceux-ci dépourvus de but précis. Le récit suit les méandres paradoxaux de leurs parcours : leurs réactions spontanées surgissent sur le coup, selon le moment vécu et non pas selon une psychologie prétendue. Ce qui à son tour participe de l'effet-de-réel. Le drame profond des personnages hanekeniens, c'est le drame de l'existence même. La volonté narrative ne s'impose d'aucune façon, elle ne simplifie ni les raisons, ni les explications, ni les résolutions. Cela produit un effet d'ouverture: les personnages continuent leur existence hors des plans, hors de l'histoire fictionnelle, hors de l'écran.

Si l'on se réfère à l'œuvre de Michael Haneke afin de répondre à la question laissée ouverte par Philippe Hamon : « Un "héros" est-il nécessaire à la cohérence du récit ? »[355], on

[355]Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 160.

aurait plutôt la tendance à dire non. Cependant, l'incohérence recherchée au sein du personnage, qui apparaît comme une figure en creux du « héros », est compensée, dans le film, par la constance du corps que lui prête l'acteur.

4.4. L'acteur.

L'actualisation ultime de l'instance actorielle se parachève avec le visage et le corps singuliers et uniques de l'*acteur*. Les trois autres composantes, l'actant, le rôle et le personnage, n'existent qu'en état virtuel. L'avantage ou l'inconvénient du cinéma par rapport au récit écrit, c'est que cette instance complexe pourrait prendre « réellement » corps sur l'écran. Ainsi, si dans le récit écrit le personnage apparaît « un centre organisateur et un facteur de stabilité, du fait même de sa permanence », au cinéma, comme l'évoque André Gardies, « c'est l'image du comédien qui bénéficie de ce statut »[356]. D'où aussi le leurre : l'image du comédien devient le substitut de l'instance actorielle, au comédien sont rapportées des substances des autres composantes (rôle, actant, personnage), ainsi que la plus-value provenant des autres éléments filmiques. Comme le postule André Gardies :

> « L'image du comédien n'est donc que le représentant iconique de l'instance actorielle, laquelle se définit comme un système d'échanges entre diverses composantes, et dont la somme est rapportée à son substitut pour en fixer la valeur sémantique. Ainsi, par un effet de texte, attribuant à l'acteur ce qui relève d'un fonctionnement qui lui est largement extérieur, le spectateur lui accorde plus qu'il ne possède. »[357]

André Gardies ira jusqu'à dire : « Il faut se rendre à l'évidence, l'acteur n'existe pas. »[358]. Cela provoque des réactions. On ne renie pas le savoir-faire de l'acteur, mais il faut aussi reconnaître que son image morcelée, recomposée et réintroduite dans le film, est l'objet de plusieurs interventions, celle du réalisateur dans le cas normal de première importance, et résulte de tout un processus, décrit par Iouri Lotman[359]. Voilà pourquoi la prestation d'un comédien relève de son savoir-faire, mais résulte aussi « d'un ensemble d'opérations complexe dont le système textuel est le lieu »[360]. Ce qui donnait raison à un Robert Bresson de dire du « modèle » qui remplace le comédien dans plusieurs de ses films : « Il ne serait pas ridicule de

[356]André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film », *op. cit.*, p. 101.
[357]*Ibid.*, p. 101.
[358]*Ibid*., p. 104.
[359]Iouri Lotman, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Éditions sociales, 1977, pp. 148-150.
[360]André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film », *op. cit.*, p. 71.

dire à tes modèles : « Je vous invente comme vous êtes. »[361] C'est valable autant pour des interprètes dits non professionnels que pour des professionnels, parce que, encore une fois Bresson : « L'important n'est pas ce qu'ils me montrent mais ce qu'ils me cachent, et surtout *ce qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux*. »[362]

L'œuvre de Michael Haneke présente une grande diversité quant aux interprètes qui y interviennent : des enfants non professionnels aux comédiens très expérimentés de différentes nationalités et de différentes traditions culturelles. Il n'est pas difficile de remarquer que le réalisateur n'impose pas un style particulier d'interprétation mais exploite la technique propre à chaque acteur. C'est plutôt lui qui est souple et habile dans sa technique de direction d'acteurs, choisissant les moyens les plus convenables, selon l'acteur. Juliette Binoche évoque une certaine liberté[363] que Haneke laisse au comédien pour trouver les détails de sa réaction dans la scène, où et comment regarder par exemple, mais qu'il est très persévérant par rapport aux états que le personnage doit traverser et qu'il n'accepte même pas le changement d'un mot dans les répliques[364]. Daniel Auteuil déclare ne pas aimer qu'on lui explique trop, et c'est de cette manière-ci qu'il a travaillé avec Haneke[365]. Quant à Isabelle Huppert[366], elle avoue s'être soumise à un travail différent de celui qui lui est habituel, moins centré sur la psychologie du personnage que sur ce qu'il ressent physiquement. Ainsi, les comédiens autrichiens et allemands, français, roumains et anglo-saxons, qui jouent dans ces films, conservent chacun les spécificités de son école, de sa nationalité et de la tradition que cela implique. Nous traçons en bref quelques particularités qui proviennent notamment des différentes traditions culturelles des interprètes et qui peuvent être repérées dans les films de Michael Haneke.

4.4.1. Les différentes traditions d'interprétation des comédiens.

Les acteurs germaniques mettent l'accent sur la maîtrise de la technique d'interprétation, ils travaillent dans le sens de la précision, de la rigueur, de l'économie du geste. Un exemple remarquable à notre sens, c'est la prestation de Susanne Lothar lorsqu'elle retrouve un couteau dans la barque à la fin de *Funny Games* : la manière dont elle tient le couteau et se met à couper avec lui la corde qui attache ses poignets, correspond parfaitement à son état de stupeur, d'hébétement pourrait-on dire, dans lequel quelque force persiste

[361]Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe, op.cit.,* p. 39.
[362]*Ibid.*, p. 17, souligné par l'auteur.
[363]In bonus DVD *Code inconnu*, Making of, Paris, MK2 édition, 2001.
[364]In bonus DVD *Caché*, « Face Caché », *op. cit.*
[365]In bonus DVD *Caché*, « Face Caché », *op. cit.*
[366]In bonus DVD *Le Temps du loup*, le *Making of*, éd. France Télévisions Distribution, 2003.

toujours : vouloir vivre. Prolongeant les réflexions de Roland Barthes sur le « gestus social » brechtien, Jacqueline Nacache précise :

> « Le geste, dans cette perspective, est une figure dont le corps de l'acteur est instrument, qu'il doit pouvoir *citer* avec exactitude, non pour exprimer mais pour *interrompre* l'action, isoler le moment du sens […] »[367]

Au contraire, les acteurs français tendent à faire disparaître toute manifestation de technique d'interprétation, ils se font transparents, si l'on peut dire, dans l'intention, comme le remarque Francis Vanoye[368] :

> « […] d'estomper la personnalité de l'acteur comme l'épaisseur "humaine" du personnage pour construire des "modèles" [...], des porte-discours, des figures. »

On peut observer cet évanouissement de sa propre personnalité chez Isabelle Huppert qui s'avère capable de « prêter » son être à des personnages tout différents : la pianiste étrange dans *La Pianiste*, la mère perdue dans *Le Temps du loup*. Les racines de ce type de jeu pourraient être cherchées dans le théâtre symboliste, apparu notamment comme réaction au théâtre naturaliste d'André Antoine vers la fin du XIX° siècle, passant par le « réalisme poétique » au cinéma, par le théâtre de l'absurde des années 1950, par le jeu intimiste des acteurs de la Nouvelle Vague. Cette manière de jouer distingue de la méthode Stanislavski qu'utilisent les comédiens roumains qui, eux, tendent au contraire à « remplir » le personnage par eux-mêmes. Selon ladite méthode, le comportement corporel et la gestuelle servent à exhiber, à faire communiquer les émotions, engendrées par la « mémoire affective » du comédien, dont la vie intérieure s'adapte au rôle. Comme l'explique Stanislavski lui-même :

> « C'est le processus normal et logique : l'expérience intérieure vient en premier, puis elle revêt une forme extérieure. »[369]

---

[367]Jacqueline Nachache, *L'Acteur du cinéma*, *op. cit.*, p. 39, souligné par l'auteure ; Cf. Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *L'Obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1982, pp. 86-93, pp. 89-90.

[368]Francis Vanoye, *op. cit*., pp. 59-60.

[369]Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1963, p. 152.

L'âme du personnage, dans cette perspective, « se nourrit de la vie intérieure de l'acteur, de ses expériences et de sa vie propre », comme le précise Jacqueline Nacache[370]. Enfin, les comédiens anglo-saxons, dans la lignée de l'*Actor's studio*, visent à brouiller toute visibilité de technique afin d'entrer en une relation fusionnelle avec le personnage et au profit d'une surabondance du naturel qui passe par la gestuelle. L'opinion répandu que l'*Actor's Studio* développe la méthode Stanislavski est à reconsidérer ; après avoir vu des prestations des comédiens de la « Méthode » née en 1931 avec le *Group Theatre*, fondé par Lee Strasberg, Harold Clurman et Cheryl Crawford, rejoints par Elia Kazan en 1932, Stanislavski ne les a pas trouvées proches de sa propre méthode. Par la suite, après cette rencontre à Paris en 1934, Stella Adler va fonder son enseignement sur la méthode des « actions physiques », prétendant se rapprocher de la méthode du maître, alors que Lee Strasberg rejoint en 1949 l'*Actor's Studio*, créé en 1947 par Elia Kazan et d'autres anciens du *Group*[371]. La réduction et la régression par rapport à la méthode de Stanislavski engendre un jeu « nerveux, crispé », « une mobilité intense du visage », le geste « exalte le naturel »[372]. Ce qui amène Patrice Pavis à constater :

> « […] le naturalisme psychologique de l'*Actor's Studio*, qui se prétend naturel, mais est en fait truffé de trucs et de tics aussi conventionnels que ceux de genres explicitement codifiés, comme la farce ou la *Comedia dell'Arte*. »[373]

Les deux versions de *Funny Games* : deux types d'interprétation.

Une comparaison entre les deux versions de *Funny Games* nous permettrait de démontrer la différence entre deux manières de jouer : l'une, fondée sur la maîtrise de la technique, l'autre prétendant au naturel. Cette comparaison est facilitée par le fait que les deux versions du film ont été sensées être identiques, si bien que, à part les lieux de tournage et quelques détails qui en proviennent, tels la race du chien, le jeu du tutoiement et du vouvoiement, le jeu autour de la prière, etc., la différence la plus marquante c'est les comédiens et leur interprétation[374]. Puisque, finalement, il y a deux films différents.

---

[370]Jacqueline Nacache, *op.cit.*, p. 31.

[371]Plus sur l'*Actor's Studio* in Jacqueline Nacache, *op. cit.*, pp. 113-117.

[372]*Ibid.*, p. 115.

[373]Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 176.

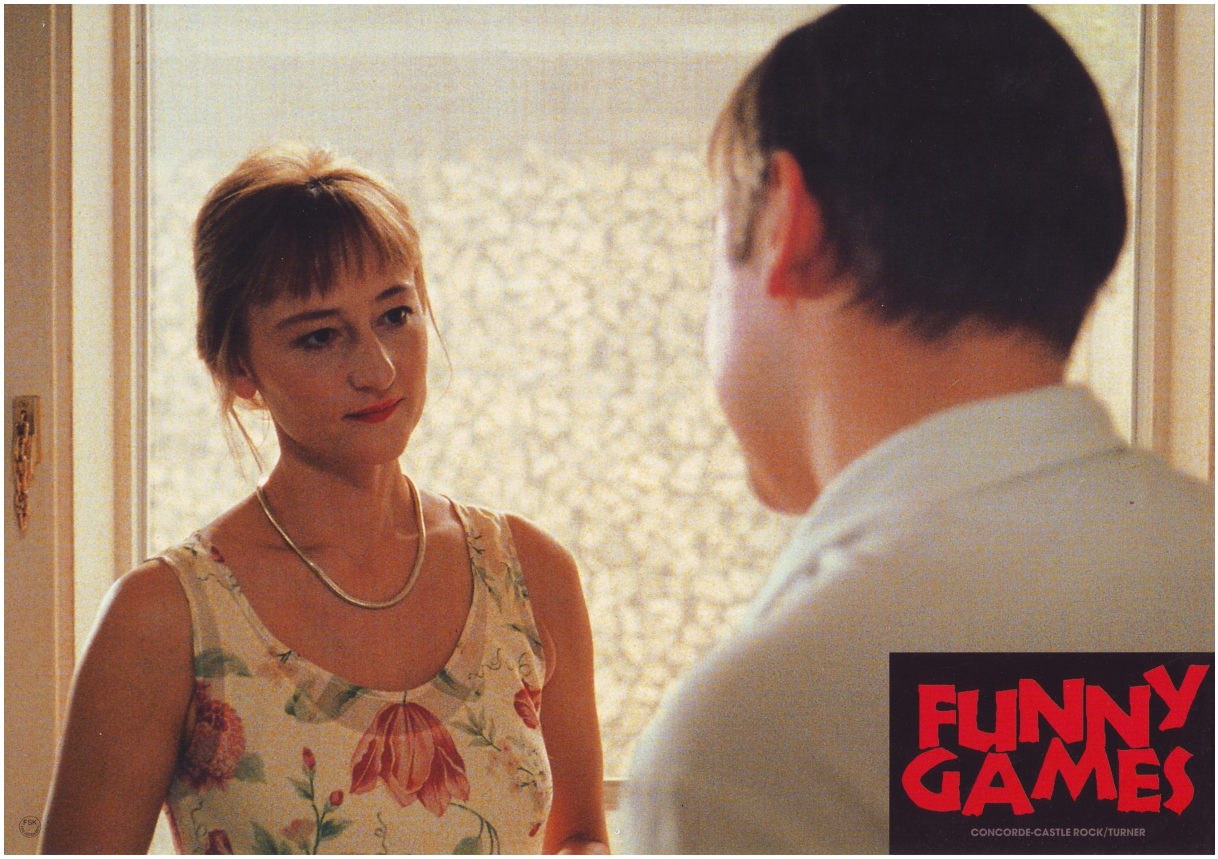
[374]Le critique Arnaud Hée a ironisé la possibilité de jouer au jeu des 7 différences en regardant les deux versions, « Quoi de neuf la violence Monsieur Haneke (1997-2008) ? », 22/04/2008 ; disponible sur : http://www.critikat.-com.

Naomi Watts dans le rôle d'Ann dans *Funny Games US*.

Comme le reconnaît Haneke lui-même, « Naomi Watts était très admirative du travail de Susanne Lothar. Elle était presque complexée parce qu'elle se sentait inférieure, incapable de faire ce qu'elle faisait. Je trouvais ça ridicule, je n'arrêtais pas de lui répéter d'interpréter à sa façon. »[375]. Et pourtant, la nervosité du jeu de Naomi Watts apparaît dès le début de *Funny Games US*, dès la séquence dans la cuisine, avant que le jeu maladroit de Peter avec les œufs ne commence, et avant donc qu'Ann puisse s'en inquiéter. Si dans certaines scènes cette interprétation « impropre » peut quand même passer, dans d'autres elle devient vraiment encombrante, parfois jusqu'au point d'appauvrir le sens de l'événement dramatique, voire de l'anéantir. Ainsi, a-t-elle cherché un moyen différent de celui utilisé par Susanne Lothar dans la séquence après le meurtre de l'enfant, l'interprétation de Naomi Watts avec ses vaines tentatives de se lever devient redondante et hors de propos : elle attire l'attention sur l'état physique de son personnage, sur le fait qu'elle est attachée et ne parvient pas à se relever, alors que l'accent dans la scène c'est la mort, le cadavre de l'enfant qui gît derrière elle, dans cette même pièce, bien qu'il ne soit pas montré. Le silence qui devait s'installer, la télé et le son strident arrêtés, ne s'y installe pas pleinement notamment parce qu'il y a ces mouvements qui déconcentrent la tension. Au contraire, par ses gestes très précis, l'interprétation de Susanne Lothar, dans la même scène, s'efface pour que le tragique de ce moment s'installe. L'insupportable atteint ici au point où il n'y a plus de réaction possible. L'absence de réaction

[375]Entretien réalisé par Romain Le Vern, 04/04/2008 ; disponible sur : http://www.excessif.com.

chez le personnage souligne notamment la force accablante de ce qu'il éprouve. Ce n'est que quelque temps plus tard que le père va hurler et fondre en larmes. L'interprétation du comédien impacte sur le rythme de l'événement et, comme nous l'avons vu, le rythme de ce long plan-séquence est gâché dans la version américaine[376]. La comparaison des interprétations des deux comédiennes, dans la scène de la barque à la fin du film, rend le différend au niveau de sens encore plus évident. Il s'agit ici, dans la prestation avec le couteau retrouvé, d'une maîtrise des mouvements et de la force avec laquelle on tient l'objet et manipule, ou joue, avec lui. Cette force, ou plutôt ce manque de force, véhicule, sur le plan du concret, au niveau dénotatif, l'épuisement dû à la terreur vécue pendant la nuit ; sur le plan d'une signification au-delà du concret, au niveau connotatif, cette micro-scène a quelque chose à dire sur l'être humain, sur son attachement à la vie qui peut aller jusqu'à l'absurde. Enfin, dans son interprétation, Susanne Lothar parvient à déclencher cette plus de signification grâce à la maîtrise de la force de ses mouvements. Ses doigts parviennent à peine à tenir le couteau et ne font que frotter d'avec sa surface celle de la corde qui l'attache. Ces mouvements dépassent le geste utilitaire, tout en étant réalistes, grâce à sa maîtrise



Susanne Lothar dans le rôle d'Anna dans *Funny Games*, © WEGA-Film.

[376]Supra chapitre 3.

exceptionnelle. La tâche, normalement posée au comédien : s'en servir pour « du vrai » d'un objet, est quelque peu inversée ici : vouloir s'en servir mais, pour du vrai, ne pas parvenir à le faire, et c'est ce « ne pas parvenir à le faire » qui doit être fait en toute justesse. Tâche compliquée. Ces mêmes mouvements effectués avec plus de force physique et avec une détermination quelconque de s'échapper des tortionnaires, telle qu'est l'interprétation de Naomi Watts, changent radicalement le sens de la scène. L'interprétation de Susanne Lothar parvient à explorer des profondeurs existentielles, semi-conscientes semi-inconscientes, elle se transforme en une idée sur l'existence humaine. L'interprétation de Naomi Watts, reproduisant des gestes « naturels », renferme la scène dans la sphère de la dénotation et la prive de son plus de signification. En effet, jouer épuisement ou fatigue demande au comédien une maîtrise de sa physique dans des nuances très fines. L'événement, tel qu'il est dans le film, fonctionne comme une riposte au genre de films de violence que Haneke remet en cause. L'un des codes du genre, « sauver les gentils », en leur fournissant in extremis une arme, est bafoué dans le film de Haneke : en remarquant le couteau entre les mains de leur victime, l'un des tortionnaires s'en saisit d'un geste ennuyé, comme s'il reprenait un objet des mains d'un enfant qui ne saurait pas s'en servir et s'en ferait mal, et le jette dans l'étang. La réplique de Paul, qui attire l'attention de Peter sur la tentative d'Anna de se détacher les poignets : « Regarde ça, c'est l'esprit sportif », est une réplique cynique vis-à-vis du vouloir-vivre d'Anna (Susanne Lothar). Dans la version américaine, cette même remarque n'est qu'un constat vis-à-vis de l'action plutôt sportive de Naomi Watts. Cette réplique véhicule ainsi une intention auctoriale non aboutie. Le jeu de l'acteur, comme l'a remarqué Iouri Lotman[377], est un message codé à trois niveaux : celui du réalisateur, celui du comportement quotidien, celui du savoir-faire de l'acteur. Dans l'exemple que nous examinons, le message du réalisateur ne passe pas, dans la seconde version du film, faute d'interprétation adéquate de la part de la comédienne. Ainsi, le geste apparaît avec son plan de l'expression et son plan du contenu. Il peut dénoter et aussi connoter du sens. Tout autre est le problème qui se pose devant le comédien et qui consiste en l'élaboration d'une gestuelle spontanée ou machinale de son personnage afin de ne pas « exprimer » au sens de montrer car, dans l'art du comédien, cela trahit l'artifice. La comparaison entre les interprétations des deux comédiennes nous semble éloquente dans ce sens. D'un côté le danger de ne rien exprimer, de l'autre celui de surjouer. La technique d'interprétation aide à maîtriser et à nuancer le sens qui, de toute façon, sera produit.

[377]Iouri Lotman, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Éditions sociales, 1977, pp. 148-150.

Dans le cas que nous examinons, il est évident que l'interprétation de Naomi Watts souffre de défaillances. Du coup, son corps n'est pas *véridique*. Le corps de quiconque se meut différemment selon la force et l'émotion qui l'habitent et il fait partie du savoir-faire du comédien de trouver la justesse des mouvements et de la posture du corps de son personnage. Une justesse trouvée d'une manière exemplaire par Susanne Lothar qui n'exhibe ni illustre l'état physique du personnage, mais est toujours dans la contrainte de devoir dépasser la douleur, l'intégrant comme obstacle dans son attitude corporelle. La manière de laquelle on enfile un vêtement, par exemple, trahit déjà un corps qui est en pleine forme physique ou un corps qui a subi une terreur physique et émotionnelle pendant toute une nuit sans sommeil et sous tension extrême. Dans la scène où Ann (Naomi Watts) met le pull avant de sortir chercher du secours, son corps n'est marqué par aucune trace de la terreur qu'elle vient de vivre dans les plans précédents, aucun signe de douleur dans ce corps qui a pourtant subi quelques coups, pour ne pas parler du choc produit par la mort de son enfant. Il n'y a pas de justesse dans la manière dont se déplace le corps de Naomi Watts dans le rôle d'Ann ni lorsqu'elle court sur l'allée déserte, ni plus tard dans la scène où elle ne choisit pas de mourir en première, ni avant, dans la scène de l'aveu d'amour qu'elle fait à George avant de sortir par la fenêtre de la cuisine. Cette dernière scène est à son tour dépourvue de la profondeur tragique qu'elle contient dans la première version du film. Il nous semble nécessaire d'évoquer ces défaillances de la technique d'interprétation car elles règnent dans la production cinématographique courante et cela à un tel point que l'on ne sait plus si c'est le défaut d'une méthode ou bien le triomphe du faux qui s'est intronisé en norme. Dans ces cas, le réalisateur ne peut être considéré comme responsable, parce qu'il s'agit d'une absence de technique de base que l'on ne peut pas enseigner au cours du tournage d'un film. Les propos de Naomi Watts sont éloquents :

> « C'est l'un des films les plus intenses que j'ai jamais tournés. On trichait le moins possible. Ce long plan où je suis attachée ? Haneke était la prévenance même, s'assurant sans arrêt que les coussinets de protection entre ma peau et la corde qui me lie étaient en place. Mais un vrai sentiment de panique me gagnait à rester ainsi **sans pouvoir bouger**. La scène où je me déshabille n'a pas été facile non plus. Heureusement, les comédiens […] Tim Roth est le meilleur raconteur de blagues que je connaisse pour briser la tension ! »[378]

[378]Interview Naomi Watts, par *Studio Magazine*, 15/04/2008 ; disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/cinema/naomi-watts-tourner-funny-gammes-us-a-ete-la-decision-la-plus-difficile-de-ma-carriere_832553.html, c'est nous qui soulignons.

Roland Barthes remarquait déjà, dans son article « Diderot, Brecht, Eisenstein », les « mines de l'*Actor's Studio*, dont la "retenue" tant vantée n'a d'autre sens que la gloire personnelle du comédien »[379]. L'on peut en retrouver quelques unes chez George de Tim Roth. Une fois la jambe cassée, il ne fait que pleurer le sort de la famille de son personnage, envahi de temps à autre par un mélange de haine et de honte légitimes[380].

Tim Roth dans le rôle de George dans *Funny Games US*.

Le même personnage, joué par Ulrich Mühe, devient médiateur entre le spectateur et le monde fictionnel. C'est le personnage qui permet notamment au spectateur « d'acquérir un certain nombre de *savoirs diégétiques* sur les événements du monde diégétique », comme le formule Pierre Beylot[381]. Par son placement dans certaines situations du film, surtout dans celles du début, Georg (Ulrich Mühe) est le sujet d'une forte focalisation de type interne[382], ce qui veut dire qu'entre le savoir du spectateur et celui du personnage s'instaurent des rapports d'identité. C'est lui qui néglige au début l'envie de sa femme de congédier les inconnus, lui qui pose la question « Pourquoi vous faites ça ? ». Jusqu'au meurtre de l'enfant, il hésite toujours : croire ou non aux mauvaises intentions affichées par les deux jeunes hommes. Il prend leurs menaces tantôt pour de l'insolence tantôt pour du jeu. C'est pourquoi à lui sera adressée la

[379]Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », in *L'Obvie et l'obtus – Essais critiques III*, *op. cit.*, p. 91, l'auteur indique entre parenthèses : « je renvoie pour exemple aux mines de Brando dans *Le Dernier Tango à Paris* ».

[380]Nous n'allons pas entrer en détail sur toutes les gaffes de son interprétation dans ce rôle.

[381]Pierre Beylot, 2005, *op. cit.*, p. 203, c'est l'auteur qui souligne.

[382]*Ibid.*, p. 204.

petite balle blanche de golf lors du retour des tortionnaires. La balle dans cette image déroge la tautologie « ceci est une balle », elle se désigne signifiant commun de deux signifiés différents : « balle », l'objet avec lequel on joue, « balle », l'objet avec lequel on tue. À Georg de voir et de trier parmi les signifiés : le visage d'Ulrich Mühe dans ce plan rapproché devient le terrain sur lequel afflue une multitude de sens contradictoires. Il voit la balle et tout ce qu'elle révèle et occulte.

Paul dans *Funny Games* : « ceci est une balle »... ?, © WEGA-Film.

L'intelligence et la subtilité du comédien sont au service de sa technique d'interprétation pour atteindre à la *vérité* de l'état physique de son personnage. Assis sur la chaise que Anna tire pour le déplacer jusqu'à la cuisine, Ulrich Mühe ne montre pas ni crie la douleur provenant de sa jambe cassée mais « l'éprouve » et tente de l'atténuer : il pose le pied de sa jambe saine sous le pied d'où vient la douleur pour diminuer de la sorte les secousses lors du déplacement. Une invention subtile du comédien. Quand on a mal, on ne crie pas pour afficher la douleur, au contraire, on essaye de l'atténuer. La légère distanciation qui est à l'œuvre dans l'interprétation d'Ulrich Mühe enrichit son personnage. Ainsi dans la scène de l'aveu d'amour, lorsque Anna (Susanne Lothar), le visage terrible, aux yeux et bouche gonflés, lui dit « Je t'aime » et l'embrasse, ses mots : « Anna, pardonne-moi » semblent dits à propos de sa prédisposition innée à se distancier, à vivre les choses, se situant toujours dans un écart. Comme il avait fait avec les inconnus au début de cette histoire, comme il le fait au moment même ne pouvant pas ignorer l'état terrible de ce visage qui lui avoue son amour, non pas pour en être dégoûté, tout au contraire, pour l'aimer. Ainsi interprétée, cette scène est plus qu'une scène d'amour : Anna (Susanne Lothar) et Georg (Ulrich Mühe) sont amenés à se débarrasser de toutes les apparences qui ont régi leur vie en commun. Ils devaient vivre tout

ce qu'ils ont vécu cette nuit pour arriver, pour une fois dans leur vie, à éprouver un sentiment profond et vrai. Ce sens n'est pas atteint dans la version américaine où les deux personnages-comédiens, dans cette scène comme toujours auparavant, se disent mécaniquement qu'ils s'aiment.

Quant aux deux tortionnaires, nous sommes enclin à penser qu'il y a, dans les deux films, deux versions qui, même si inégales, sont au moins possibles. Dans la seconde version, les deux jeunes hommes se ressemblent et font un ; moins différenciés, ils sont aussi moins « réels » et fonctionnent plutôt comme l'incarnation d'une idée. Alors que Arno Frisch et Frank Giering, dans la première version du film, sont « simplement » insensibles à la douleur de l'autre, eux-mêmes étant des êtres « réels », avec leurs caractéristiques différentielles, Paul occupant le rôle du leader, Peter celui du « disciple ». Ils jouent dans un autre genre d'une manière très réussie. Comme le leur avait demandé l'auteur, selon ses propres dires[383], les deux tortionnaires devaient se comporter comme dans une comédie alors que pour les personnages de la famille tout ce qui leur arrive est de l'horreur. L'impact envisagé entre ces deux modes d'interprétation et de comportement fait surgir l'intention auctoriale qui est de « démystifier » le genre « films de violence », en démontrant le vrai danger qui en provient : la déréalisation de la violence est en effet une déréalisation du réel, des émotions, du vécu, y compris de la douleur. Cette déréalisation a son impact sur la manière dont on traite l'autre. Elle n'est pas du tout innocente. Chaque réplique de Paul est un défit aux clichés d'une vie soumise aux apparences convenues, et dans ce sens, le personnage bénéficie par instants de la sympathie spectatorielle. Son monstruosité est dans le fait que la seule émotion dont il soit capable, c'est l'ironie, envers tout et tous, une ironie qui devient cynisme. Paul et Peter peuvent être considérés comme des êtres « fictionnels » au sens qu'ils sont incapables d'éprouver des sentiments et des émotions adéquats à la situation « réelle ». Ils n'ont pas de sens pour le réel. Même si Peter fond en larmes, puis proteste, ensuite rit, lorsque Paul improvise sur les différentes histoires traumatisantes de son enfance, ses réactions, y compris les larmes, proviennent non pas de son vécu mais de l'identification qui s'opère en lui avec le « personnage Peter » que Paul invente ; Peter s'y identifie jusqu'aux larmes.

Nous pouvons conclure qu'à la suite de la différence dans l'interprétation des comédiens, *Funny Games US* devient un film sur le film, alors que la première version était une œuvre marquante. Nous pouvons également tirer la conclusion qu'une interprétation

[383]Entretien avec Serge Toubiana, *op.cit*.

inexacte de la part des acteurs, moins juste ou « impropre », ne saura pas troubler la marche des événements du film, elle saura endommager leur densité et leur plus de signification, c'est-à-dire le niveau connotatif sera mis en danger. Voilà pourquoi, inversement, un film à récit conventionnel peut se passer d'une interprétation maîtrisée de la part de ses comédiens, leur savoir-faire va de toute façon fondre dans le matériau cinématographique.

4.4.2. Le comédien comme « trace de la réalité et élément d'un discours sur la réalité ».

Le comédien prête son physique au personnage, mais il ne faut pas oublier qu'il a été choisi en fonction d'un personnage précis, c'est-à-dire le personnage présupposait déjà un physique que l'on a recherché pour lui. La gestuelle et le comportement, à leur tour, autant qu'appartenant au comédien-interprète sont aussi travaillés, accentués ou gommés pendant le tournage et au montage. « ... s'il n'est rien d'autre, dit Jacqueline Nacache, l'acteur est dans le film pure partition de gestes au sens large du terme (mouvements, mimiques, expression, gestes vocaux) »[384]. Il nous semble que cette « pure partition » peut se construire parfois à l'insu du comédien. Le réalisateur choisit souvent tel ou tel interprète sur une démarche, une voix, quelque façon d'être qu'il peut lui « emprunter » pour les attribuer à son personnage, les accentuer, les ignorer. Dans ce sens, il nous semble plus pertinent, comme le propose André Gardies[385], de diviser les traits physiques de l'acteur en deux groupes, « ceux qui se rapportent à la morphologie, ceux qui concernent la gestuelle », les premiers appartiennent à l'être de l'acteur, alors que les seconds proviennent du comportement, de l'agir, et sont rapportés à son être sans qu'ils proviennent forcément de lui. Ces derniers peuvent donc être joués, visés, guettés, reproduits, etc. La confusion qui opère entre acteur et personnage provient du fait que « le signe iconique de l'acteur a pour signifié le personnage qui lui-même prend le signe iconique pour référent »[386]. Autrement dit, c'est « la confusion des deux instances – le filmique me permet d'accéder au profilmique et tandis que je crois saisir celui-ci je n'appréhende que celui-là »[387]. D'autre part, il y a l'instance auctoriale, dont la présence, du fait qu'elle soit obligée à tout moment de faire et d'imposer des choix, devient perceptible à travers les détails dans un film. Si l'on retrouve certaines ressemblances dans le comportement et dans la gestuelle de Arno Frisch[388] et de Gabriel Cosmin Urdes[389], et il y en a sans doute dans leur

[384]Jacqueline Nacache, *op. cit.*, p. 158.
[385]André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film », *op. cit.*, pp. 88-89.
[386]*Ibid.*, p. 81.
[387]*Ibid.*, p. 96.
[388]L'interprète de Benny dans *Benny's Video*.
[389]L'interprète de l'enfant roumain dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

manière de marcher, dans leurs gestes larges, les silences avant de répondre, la manière de considérer l'autre, concentrés en eux-mêmes et provocateurs à la fois, ces ressemblances trahissent notamment cette même instance qui a dû faire le choix, le contact avec elle et ses exigences. Ainsi que, dans les cas contraires, là où les instances actorielles deviennent sensiblement différentes, bien qu'interprétées par un même comédien, et ce jusqu'à une certaine difficulté de reconnaître le comédien, Susanne Lothar[390] ou Branko Samarovski[391] ou Josef Bierbichler[392], par exemple, cette différence donc est atteinte de manière intentionnelle grâce aux comédiens mais grâce aussi à tout le processus de l'élaboration de ces instances actorielles. La direction d'acteurs commence avec le choix de l'acteur, et ne finit pas là[393]. L'acteur chez Haneke, à travers son image captée dans le film, est à la fois « **trace de la réalité** et élément d'un **discours sur la réalité** », comme l'a observé Pierre Beylot par rapport à l'acteur de Pasolini[394]. Ainsi, dans le cas de l'instance actorielle de Maximilien B. dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, par exemple, les traits morphologiques de l'interprète Lukas Miko que l'on peut définir comme doux et sensuels, des traits qui trahissent une sensibilité fragile, « ré-attribués » au personnage dont le comportement est celui du « jeune joueur » s'entraînant inlassablement afin de gagner, constituent une nouvelle personnalité qui n'est pas celle de l'interprète mais celle que l'instance auctoriale a visée. Traits morphologiques et comportement se contredisent ou se complètent pour construire, si l'on peut dire, le drame de la personnalité de cette instance actorielle. S'il fallait déterminer l'« étiquette sémantique » de Maximilien B., nous l'appellerions « le joueur perdu ». Les personnages dans l'œuvre de Michael Haneke sont en une symbiose parfaite avec d'un côté l'événement du récit, c'est leurs personnalités complexes qui le déterminent, et avec, d'autre côté, leurs interprètes. Cette symbiose est perceptible notamment lorsqu'il y a le décalage entre traits physiques du comédien et comportement du personnage, décalage cherché afin de former une nouvelle personnalité, plus riche et plus complexe que ses composantes isolées auraient pu constituer si elles se recouvraient. Dans ce cas, les traces d'une réalité deviennent élément du discours sur la réalité. C'est peut-être plus compréhensible dans les cas d'interprètes non-professionnels[395], des cas fort nombreux dans l'œuvre de Michael Haneke :

[390]Anna dans *Funny Games*, la mère de la jeune pianiste dans *La Pianiste*, la sage-femme dans *Le Ruban blanc*.

[391]Le convoyeur Hans Nohal dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, le paysan dans *Le Ruban blanc*.

[392]Le père dans *Code inconnu*, le régisseur dans *Le Ruban blanc*.

[393]Contrairement à ce que dit Jacqueline Nacache, *op. cit.*, p. 70 : « (avec le choix de l'acteur) débute la direction d'acteurs, et là sans doute finit-elle : le reste n'est que négations, ajustements et compromis. »

[394]Pierre Beylot, « Politique de l'acteur chez Pasolini », revue *Europa*, n° 947, mars 2008, souligné par l'auteur.

[395]Il nous semble très léger de parler de « naturel » et de penser que la direction d'acteurs non-professionnels se fait d'elle-même et que, dans ce cas, le personnage apparaît automatiquement ; voir Pierre Beylot, « Politique de l'acteur chez Pasolini », *op. cit.* : « Placer un non-professionnel devant une caméra n'est pas forcément un gage de réalisme et de spontanéité du jeu. », l'auteur y recourt aux propos de R. Rossellini tenus dans un entretien.

les enfants sont au centre de *Benny's Video*, *Le Temps du loup* et *Le Ruban blanc,* et ont une présence très importante dans *Le Septième continent* et *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

Benny chez le coiffeur après le meurtre de la fille dans *Benny's Video*, © WEGA-Film.

L'interprète non-professionnel : les enfants.

L'expression et le comportement de l'enfant-interprète sont toujours réellement provoqués ou guettés, ce n'est pas l'enfant-interprète qui les initie parce qu'il n' « entre » pas dans le rôle, il vit réellement les circonstances que l'on lui expose. Par contre, là le réalisateur peut « jouer », en lui exposant et le plaçant dans des circonstances qui ne coïncident pas avec les circonstances « réelles » du film, celles de la diégèse, à la manière de ce que Haneke avoue avoir fait avec Arno Frisch et Frank Giering, en leur demandant de jouer à la comédie dans *Funny Games*. Le but, c'est d'obtenir un comportement ou une expression qui vont servir non pas uniquement le processus de dénotation mais surtout celui de connotation qui opère dans le film achevé.

Dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, un film « documentaire », film diégétique, dévoile peut-être la vraie histoire de vie de l'enfant roumain, abandonné par ses parents en Roumanie, et, ce qui est plus important, le film « documentaire » fait voir le comportement et la gestuelle d'une personnalité socialement éprouvée. D'autre part, le personnage du film-cadre, contraint à mener la vie marginale d'émigrant clandestin, désirant s'en échapper, se débrouille assez astucieusement dans les contraintes, notamment en se procurant une veste, un appareil photo qui le transforme en « touriste », s'échappant du policier qui le poursuit, etc. Ce n'est pas encore un marginal, le personnage du film est dans une période d'épreuve où son destin se décide. Ainsi, les plans dans le métro dans lesquels

l'enfant apparaît au fond, le train parti, le quai resté désert, et s'avance vers la caméra marchant sur le bord, essayant de garder l'équilibre, construisent une image riche de connotation sur le destin instable de cet enfant. L'interprète y est, bien sûr, avec son expre-

L'enfant roumain dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, © WEGA-Film.

ssion et son comportement, tel un « lambeau de réalité » si l'on utilise l'expression de Pier Paolo Pasolini[396], l'intensité du plan le dépasse, elle est visée et heureusement obtenue par une instance auctoriale.

Personnage et interprète s'entrepénètrent, s'adjoignent et se complètent dans les films de Michael Haneke. Comme le remarque Jacqueline Nacache, « Si le cinéma d'auteur fonctionne comme un genre, l'un des critères en serait la non-interchangeabilité des rôles, l'extrême proximité entre acteurs et personnages. »[397].

La manière dont Michael Haneke parle de ses personnages est particulièrement révélatrice, à notre sens : il les considère comme des êtres vivants et non pas comme des créations de son imaginaire, comme on peut le constater dans les entretiens réalisés par Serge Toubiana pour les éditions des DVD des films. À la question, par exemple, sur la vérité du reproche que Pierrot lance à sa mère dans *Caché*, suggérant qu'elle a un lien intime avec l'ami de famille Pierre, l'auteur répond : « Elle dit que non. Je la crois. »[398]. Pareil pour Benny de *Benny's Video*, l'auteur refuse la réponse univoque sur les motifs de Benny de dénoncer son crime et ses parents à la police après que toutes les traces en ont été adroitement effacées. En

[396]Cité par Pierre Beylot, in « Politique de l'acteur chez Pasolini », *op. cit. :* « Les acteurs non professionnels, ce sont des lambeaux de réalité, comme le sont un paysage, un ciel, un soleil, un âne qui passe sur la route. »

[397]Jacqueline Nacache, *op. cit.*, p. 88.

[398]Bonus DVD *Caché*, *op. cit.*

faisant ses commentaires, Haneke[399] recourt au comportement de l'interprète et non pas à ses idées auctoriales. C'est dans le comportement d'Arno Frisch, dans sa manière de fuir le contact, de regarder de travers, d'esquiver la réponse ou de donner des réponses contradictoires, dans sa posture, que l'on doit chercher les manifestations de la prise de conscience du personnage. Bien que, il faut l'avouer, tout élément filmique est rattaché notamment à ce processus qui évolue, soit-il imperceptiblement, dans le personnage. Quelque chose s'est passé et a laissé des traces, ces traces persistent à travers même les changements par lesquelles on vise à les effacer. Tout a changé : le comportement des parents, le « décor » aussi. Dans la chambre de Benny aux stores noirs toujours baissés, la vue naturelle sur l'extérieur était remplacée par l'image, prise par la caméra et projetée sur l'écran de la télé. Étonnée par l'atmosphère, la fille invitée, la future victime, s'exclame en direction de la télé : « Qu'est-ce que c'est ? ». « La vue. », répond Benny non pas sans fierté. Cette sorte de scène théâtrale, où s'est déroulé le crime, sera démolie. De retour de l'Égypte, Benny sursaute en découvrant sa chambre remplie de lumière de jour, les stores levés, l'écran de la télé éteint. Le changement est très brutal pour qu'il puisse s'y faire. Tout dans cette « nouvelle » vie lui rappelle le meurtre qu'il a commis et le pousse à en parler, à l'avouer à la police. C'est pareil pour tous les personnages de Michael Haneke : le comportement et la gestuelle en disent plus que le récit n'en élucide, mais tout dans le récit y apporte son concours.

L'allure et la gestuelle du comédien.

La différence entre les interprètes non professionnels et les interprètes professionnels consiste dans le fait que le comportement et la gestuelle de ces derniers peuvent être élaborés avec leur participation consciente et à la base de leur savoir-faire. Ainsi, la marche branlante, boiteuse et hésitante de la comédienne Luminita Gheorghiu, l'interprète de la Roumaine dans *Code inconnu*, revenue clandestinement à Paris après son expulsion de France, qui ne trouve plus de place dans la rue pour s'y mettre à mendier. Sa manière donc de marcher pendant ses allers-retours sur le boulevard parisien, dessine son état confus et mal assuré, son caractère et son drame.

L'interprète du personnage du père dans le même film, Josef Bierbichler[400], dont les traits morphologiques se rapportent à une personnalité plutôt rude, de forte taille, s'imposant

[399]Bonus DVD, *Benny's Video*, *op. cit*.

[400]« Josef Bierbichler (le régisseur), qui est pour moi le plus grand acteur germanophone contemporain et qui avait déjà joué, quoique doublé, dans *Code inconnu*. », propos de Michael Haneke, entretien « Le plus insupportable, c'est la violence mentale », par Michel Cieutat et Philippe Rouyer, *Positif* n° 584 octobre 2009, pp. 17-21.

par son physique, doit endosser un personnage qui ne parvient pas à communiquer son for intérieur. Le comédien adopte une allure courbée, comme s'il voulait cacher ses émotions, les

Le père, Georges et Anne dans le plan-séquence « Le fils disparu », *Code inconnu*, © MK2.

avaler en lui. Plus ses gestes sont francs et rudes, moins ils correspondent à son état intérieur qui ne parvient pas à s'exprimer. Il s'enferme toujours, en lui-même, ou dans les toilettes après le retour de Jean, dans l'étable lorsqu'il n'offre pas le cadeau à son fils mais le lui laisse découvrir. Son geste dans le plan-séquence « Le fils disparu », la manière convulsive dont il ramasse les miettes sur la table au long de la conversation, dessine son état d'embarras, d'impuissance, d'incompréhension. Ce geste automatisé « raconte » tous les moments de solitude tracassée qu'il a passés à jouer avec les miettes non ramassées. Son « étiquette sémantique » serait « le père refusé ».

La gestuelle renvoie à une appartenance socio-culturelle et trahit donc la personnalité de l' « intérieur ». La biographie du personnage, ses racines, son statut social actuel deviennent déchiffrables, contredisent ou complètent son apparence et son « rôle ». L'élaboration de la gestuelle dans les détails, telle la manière de se déplacer, de regarder, de saisir les objets, reste le travail d'affinement de la part du comédien. C'est un critère qui permet de distinguer le non professionnel du professionnel car le premier va garder la gestuelle qui lui est propre dans des rôles différents, alors que le second y investit une partie essentielle de son savoir-faire.

Isabelle Huppert dans deux instances actorielles différentes.

Ainsi, à travers l'affinement de la gestuelle dans les détails les plus subtils, Isabelle Huppert parvient à élaborer la présence de deux protagonistes tout différents : celui de Erika Kohut dans *La Pianiste* et celui d'Anne dans *Le Temps du loup*. Il y a bien sûr la différence sensible dans les deux histoires et la différence dans les rôles : elle est « la fille » dans le premier, « la mère » dans le second. Il y a le décalage entre rôle et personnage : ni la fille dans le premier film, ni la mère dans le second ne soient « traditionnelles ». En tant que fille, elle est dans l'impossibilité d'échapper à l'emprise de sa mère. En tant que mère, perdue dans les circonstances de la catastrophe, elle est dans l'impossibilité de protéger ses enfants. Toutes ces différences œuvrent pour la constitution de deux instances actorielles différentes. L'apport subtil de la comédienne, c'est dans la gestuelle, à notre avis, par laquelle elle parvient à se placer dans deux personnalités différentes.

En tant que pianiste, Isabelle Huppert parvient à atteindre une finesse extrême de l'apparence, la coiffure et les costumes aidant, elle obtient une silhouette éphémère. Elle se déplace, touchant à peine le sol, comme si elle marchait au-dessus de la terre. Cette apparence « angélique » tranche d'avec sa manière abrupte de parler à ses élèves, les intimidant par ses remarques pendant qu'ils jouent au piano. Sa manière de regarder de travers trahit un caractère opiniâtre, provocateur, dissimulé. Quand elle écoute de la musique, jouée par quelqu'un d'autre, chaque note jouée se projette sur son visage, y provoque du dissentiment, de la dérision, du mépris, rarement de l'assentiment, encore plus rarement de l'émoi. Lorsqu'elle-même joue, son corps devient un prolongement de l'instrument, elle n'y est pas pour interpréter mais pour transmettre au mieux possible. Sous les regards curieux des hommes clients du sex-shop, Erika Kohut (Isabelle Huppert) garde son sang-froid. indéfectible. Elle aspire à la perfection non pas uniquement dans la musique. Parmi les films porno, elle choisit le plus sophistiqué, impressionnée par l'improbable position des corps. Le grand amour de Erika Kohut, c'est la musique, jusqu'au jour où elle va découvrir que l'homme, Walter, est devenu plus important pour elle. En le voyant à côté d'Anna, Erika va quitter la salle et la répétition, pour casser un verre, enveloppé dans une écharpe, et déverser les morceaux dans la poche de la fille bénéficiaire de l'attention de Walter. Celle-ci, en mettant la main dans sa poche va se couper les doigts, et aura de la chance, car la plaie n'atteindra pas les nerfs. Le plus cruel dans cette scène de « vengeance », c'est la manière dont Erika (Isabelle Huppert) met à l'œuvre son plan terrifiant : sans aucun remords, sans point se questionner sur les conséquences, sans aucune hésitation. Au contraire, elle est curieuse et amusée de

découvrir ce jeu jusqu'à ce jour inconnu pour elle. En revenant dans la salle, en entendant la musique qui la bouleversait autrefois jusqu'aux larmes, Erika Kohut (Isabelle Huppert) va rester cette fois-ci le visage en pierre. C'est fini pour elle la musique, l'amour envers l'homme l'a emporté. Erika Kohut, interprétée par Isabelle Huppert, apparaît susceptible d'embrasser deux natures complètement opposées : celle d'un être presque éphémère, l'interprète subtile de Schubert, et celle d'un être hideux, s'inspirant des films porno pour sa vie intime. La singularité du personnage provient notamment de la coexistence de ces deux natures contraires que l'interprétation d'Isabelle Huppert parvient à embrasser sans pencher la personnalité ni vers l'idéalisation ni vers la perversité. Une justesse de ton d'autant plus étonnante qu'il s'agit de deux extrêmes qui normalement se nient l'un par l'autre. Il y a toutefois un questionnement que le film laisse ouvert : le personnage aspire au grand amour par des chemins qui n'y mènent pas, peut-être à son insu. Elle tend à la perfection sans se rendre compte de sa déviation. Après avoir donné à Walter sa lettre d'amour, pleine de « figures » empruntées au genre de film qu'elle regarde, en apercevant l'ahurissement de l'homme, elle avoue sa propre déception du « style » : « La lettre n'est pas très bien écrite, je sais. Je suis pianiste, pas poète. ». Walter la prend pour une malade, mais elle est plutôt victime, à son insu, de l'époque dans laquelle elle vit. Erika Kohut devient un personnage tragique. Elle perd la musique, l'unique chose qu'elle aimait vraiment, attiré par l'homme qu'elle perdra à son tour, ayant abandonné la musique.

Pour le personnage d'Anne dans *Le Temps du loup*, Isabelle Huppert adopte, ou se glisse dans un comportement tout à fait différent. Elle n'élabore pas une gestuelle particulière, mais plutôt l'efface de façon à ce qu'elle soit à chaque instant engagée dans une découverte : le monde change devant elle et elle n'a qu'à percevoir le changement. Elle est sans expérience dans ces circonstances extrêmes, contrainte maintes fois d'accepter ce que sa fille, devenue plus sage puisque plus intuitive, lui désigne comme solution. Le code de son comportement social ne fonctionne plus. Elle n'a pas de sentiments à « exprimer », le drame est au-delà de toute nomenclature psychologique, il y a des moments à vivre, dans leur imprévu. Dans les quelques scènes où Anne (Isabelle Huppert) réagit, c'est son corps qui le fait, spontanément. Ainsi, sa réaction au meurtre de son mari est la réaction spontanée face à un acte qui dépasse le rationnel : le corps réagit avant que la conscience ne puisse assimiler ce qui vient de se passer. La psychologie est expulsée de l'image. Elle est à constater après coup, après l'acte, et non pas ce qui le détermine. Lors de la rencontre avec les assassins de Georges qui nient le meurtre qu'ils ont commis, c'est son corps qui se jette sur eux, les griffe et leur tire les

cheveux, une nature sauvage surgit de son for intérieur. Dans chaque situation, elle est amenée à découvrir quelque chose et non pas à le maîtriser. Ce qui compte, c'est la fraîcheur et la spontanéité de la réaction, la découverte même. Ainsi, dans la scène de la cigarette

Isabelle Huppert dans le rôle d'Anne, *Le Temps du loup*, © WEGA-Film, Les Films du Losange.

partagée, Anne (Isabelle Huppert) va découvrir le mythe des trente-six justes et la folie de la femme qui le lui raconte, elle préfère interrompre le contact. Dans la scène du lait que le vieillard cède à sa femme, elle découvre la force du geste de partage et sa propre solitude. Comme l'avoue la comédienne elle-même, jouer dans *Le Temps du loup* était une expérience nouvelle pour elle :

> « Pour les acteurs, c'était du sentiment pur à jouer. Ce que j'appelle du sentiment pur, c'est la fatigue, la faim, le froid... Voilà, des sentiments très physiques finalement. Et pas du tout de calcul, de stratagème... pas du tout ça. Et c'était une expérience pour moi, parce que j'ai plus l'habitude du contraire justement, de cacher pour ne pas montrer. Il n'y a ici rien à cacher de toutes façons puisque tout est perdu. »[401]

Le physique comme preuve de l'existence.

Le savoir-faire du comédien ne se ramène pas à une simple correspondance entre sentiment et geste, cette « correspondance » apparaît souvent comme un effet de montage, comme nous le montre l'effet Koulechov et le cinéma conventionnel de nos jours. Le savoir-

[401] In *Making of*, bonus DVD *Le Temps du loup*, *op.cit*.

faire du comédien au cinéma devient perceptible dans les plans-séquences où le rythme de l'événement, la construction des relations et la révélation du sens tiennent pour beaucoup à leur prestation. Le tournage en continuité du plan-séquence et en plans longs, pratiqué par Michael Haneke, offre aux comédiens la possibilité de créer de véritables rapports non seulement avec les autres, mais aussi avec leur propre personnage. Le plan-séquence laisse un espace-temps au comédien pour qu'il effectue le passage d'un état à un autre, d'un acte à un autre, pour qu'il trouve les moyens de ces passages, leur logique ou leur rupture. Ce type de plans-séquences sont nombreux dans l'œuvre de Michael Haneke : les plans-séquences fixes dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* qui englobent tout un événement dramatique (le dîner du couple, la conversation téléphonique du vieil homme), les plans-séquences dans *Benny's Video* et dans *Code inconnu*, les longs plans dans *Caché*. La direction d'acteurs pratiquée par Michael Haneke, selon les tendances du cinéma moderne, demande aux comédiens un investissement de plus en plus intense, et comme le remarque Jacqueline Nacache[402], la direction d'acteurs devient « une mise à l'épreuve des acteurs » par « une volonté manifeste de filmer la précision, l'ingéniosité, l'obstination du geste humain dans la durée de son accomplissement ». L'interprétation du comédien se transforme ainsi à un terrain où une vérité se joue. Ce n'est pas qu'on vise à « effacer le personnage dans le comédien » ou à le « réduire au corps de l'acteur »[403]. La cause, nous semble-t-il, est ailleurs, elle relève d'une vision existentielle du monde, qui, à son tour, engendre une esthétique nouvelle. Le doute en psychologique est profond, un être humain peut dire et faire tout et son contraire, en y étant impliqué ou pas du tout. Par contre, une vérité se joue au niveau du physique : une vérité de l'existence et une vérité de l'interprétation. Dans les scènes de la destruction, dans *Le Septième continent*, on ressent la résistance du bois des meubles que les personnages cassent, la résistance des étoffes qu'ils déchirent, ainsi qu'à la fin, la résistance de leurs corps qui refusent d'avaler la grande quantité de médicament-poison, contestant ce que l'esprit leur dicte à faire. Un râle terrifiant jaillit du corps de la femme qui meurt hors-champ et le mari, tenant sa main, sera contraint à abandonner sa tendresse, emporté vers la salle de bains par l'envie incontrôlable de vomir. Pareil pour Anne dans *Le Temps du loup*, se retrouvant à côté de son mari qu'on vient de tuer. Le corps réagit avant l'esprit, cette réaction, physique ou physiologique, est incontestable. La faim, le froid, la fatigue, le sommeil, autant d'états physiques qui attestent d'une existence : celle de Ben, Éva et Anne, dans *Le Temps du loup*, qui, abrités dans le parvis de l'église fermée, mangent ; Georg, dans *Funny Games*, après le meurtre de son enfant ; Georges, dans *Caché*, après avoir pourchassé Majid et son fils. La

[402]Jacqueline Nacache, *op. cit.*, pp. 58-59.

[403]*Ibid.*, p. 102.

séquence du sommeil dans *Le Temps du loup*, un temps de calme après les journées féroces, fait penser que le physique est moins violent que l'esprit, celui-ci ne produisant que des hostilités. Personne ne saura réfuter la faim qu'il éprouve, ni le froid, encore moins l'envie de sommeil. Le physique fait preuve de l'existence. Majid, dans *Caché*, va jusqu'à se suicider pour prouver son existence. Il faut voir cette preuve qui dure le temps de son agonie, c'est pourquoi elle est tournée en plan-séquence. Sinon on est des étrangers, aux autres et à nous-mêmes, « délaissés », dit Sartre dans ce monde, sans plus croire en lui, dit Gilles Deleuze.

> « Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film. »[404]

« C'est scandaleux ! », dit l'une des invitées dans *Caché* - « C'est un film. », tombe d'accord Anne, toutes les deux indignées par cette histoire de cassettes anonymes. Le physique devient le garant d'une réalité qui, autrement, se constitue en sujet de doute. Inutile de tournailler dans les méandres de la motivation psychologique : l'étudiant Maximilien B. de *71 Fragments d'une chronologie du hasard* avait-il l'intention de se suicider en se procurant un pistolet ? Ce qui compte, c'est l'état physique dans lequel il se retrouve, bloqué dans la station d'essence qu'il veut quitter : sans autre possibilité d'agir, il recourt au pistolet qui lui est sous la main. La scène d'amour entre le convoyeur Hans Nohal et sa femme[405] se joue entre les gestes du repas, une gifle et quelques silences. C'est un corps qui crie de douleur et que Benny veut faire taire, qu'il tue dans *Benny's Video*. Dans le plan-séquence du jeu au ping-pong[406], c'est la pure expérience du corps qui nous est transmise. Dans sa double vie, Erika Kohut dans *La Pianiste*, n'arrive pas à homogénéiser un être qui tend à la perfection et qui sombre en même temps dans le physique, elle va planter le couteau dans son corps, dégoûtée de lui, lui refusant ainsi de jouer en concert. Pour reprendre les propos de Vincent Amiel, c'est « une expérience corporelle du monde »[407] que le cinéma moderne tend à restituer et à transmettre, car le corps, a la capacité à « devenir à l'écran plus qu'une figure, plus qu'une trace, le poids d'une réalité »[408]. Il surgit inévitablement, avec ce penchant vers le physique, une tendance du cinéma contemporain d'aller encore plus loin, de dépasser le simulé, le joué,

[404]Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op.cit*., p. 223.
[405]Plan-séquence de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.
[406]Plan-séquence de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.
[407]Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, PUF, 1998, p. 112.
[408]*Ibid.*, p. 122.

et de faire pour de bon[409] ou, si l'on reste dans le simulé, de dépasser la limite du supportable à voir[410]. Cette tendance vers une « véracité » exacerbée dans des scènes de violence et de sexe se transforme en torture des comédiens et en terreur du spectateur. Au-delà d'un seuil, la prétention de véracité retombe dans son propre piège : plus c'est « vrai », plus faux c'est. Le film est un artefact et en tenir compte n'est plus un tabou. On sait que « Les travellings sont affaire de morale », selon l'expression de Jean-Luc Godard[411]. La technique n'est pas innocente, ni celle de la prise de vue et de son, ni celle du montage, ni celle de direction d'acteurs. La caméra et l'équipe du tournage sont là, présents, au moment du déroulement de la scène, insister trop sur le contraire revient au mensonge. Ainsi, l'expulsion de l'insupportable à voir hors de l'image et l'insertion d'un écart entre réalité et fiction deviennent des procédés non seulement esthétiques mais aussi éthiques. Cette vision éthique transparait, à notre sens, dans tous les films de Michael Haneke, bien que leur auteur ne fuit pas les abîmes dans la nature humaine.

L'écart entre réalité et fiction.

L'écart entre réalité et fiction, une problématique chère à Michael Haneke, donne lieu à plusieurs procédés : les regards à la caméra et les adresses au spectateur de Paul dans *Funny Games*, la présence manifestée de la caméra qui ne suit pas l'action dans certains plans-séquences de *Code inconnu*, l'image lacunaire et déplacée du meurtre de la fille dans *Benny's Video* ; nous allons commenté ces cas aux chapitres suivants. Un écart entre réalité et fiction s'ouvre à travers l'interprétation de Angela Winkler et Ulrich Mühe, les parents de Benny dans *Benny's Video*, dans la séquence qui suit ses aveux. L'objectif dramatique, se débarrasser du corps mort pour cacher le meurtre, installe les deux comédiens dans une situation extrême, hors de l'habituel. Ils doivent prendre une décision rationnelle dans une situation qui frôle l'absurde. Les deux comédiens parviennent à intégrer dans leur interprétation cette nuance subtile de refoulement qui accompagne l'acceptation d'une réalité inconcevable. Ils sont, à certains moments, sur le point de pouffer de rire. Il y a dans cette séquence du film, un élargissement de l'intervalle entre réel et fictionnel qui vient à la suite de la distance que les comédiens prennent par rapport aux rôles que leur attribue la situation diégétique. Les deux personnages-comédiens se dédoublent, tout en vivant les circonstances du film, ils quittent par moments la réalité diégétique, devenue inconcevable et absurde pour retourner ensuite vers la

[409]Ainsi le recours aux « professionnels » pour la scène sexuelle dans *Les Idiots* (Lars von Trier, 1998), la prestation de Maruschka Detmers dans *Le Diable au corps* (M. Bellochio, 1986), commentée par Jacqueline Nacache, *op. cit.*, p. 128.

[410]Ce qui se produit, à notre sens, dans *Antichrist* (Lars von Trier, 2009).

[411]Voir Jacques Rivette, « De l'abjection », *Cahiers du cinéma* n° 120, juin 1961, pp. 54-55.

diégèse après un effort particulier qu'ils ne cachent pas. Ainsi, ayant conscience de l'absurdité de la situation, le père se charge de détailler les démarches : couper le corps en petits

Ulrich Mühe, le père, Angela Winkler, la mère, dans la scène des aveux de Benny, *Benny's Video*, © WEGA-Film.

morceaux, scier les os pour les faire passer par les tuyaux. Grâce à la distanciation et au diapason élargi par les comédiens, dont les personnages ont du mal à se reconnaître dans cette situation, comme si elle était issue d'une fiction de mauvais goût, on parvient à transformer la scène extravagante en un événement du réel.

Les scènes de présentation.

Le personnage « prend donc corps » au cinéma avec le comédien mais il est des démarches où cela arrive et d'autres où cela reste éphémère. L'acteur apparaît à l'écran porteur de multiples informations, attestent les théoriciens[412]. Nous sommes plutôt enclin à penser que par son physique, l'intertextualité qui l'accompagne etc., l'acteur crée une attente, cette attente est soit vite confirmée dès le début du film, et dans ce cas, elle peut provoquer de l'ennui, soit désapprouvée, et l'histoire du film s'ensuit. Il y a, à notre sens, au cinéma comme en

[412]André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film », *op. cit.*, p. 72, p. 78 ; Jacqueline Nacache, *op. cit.,* p. 92.

littérature, une « sorte de "blanc" sémantique », qui accompagne selon Philippe Hamon[413] l'apparition d'un nom propre non historique dans le texte littéraire. Ce « blanc » sémantique apparaît également avec la première apparition d'une instance actorielle dans le film. D'où l'importance des scènes de *présentation*, celles où le personnage apparaît pour la première fois, qui doivent « remplir rapidement cette carence sémantique »[414]. La scène de *présentation* apporte un « coup d'information » qui anéantit ou règle l'attente, qu'avait le spectateur, la remplaçant éventuellement par une autre. Retardée, l'apparition de l'instance actorielle sera encore plus marquante, un procédé dont se sert souvent Michael Haneke dans ses films. Dans *Le Septième continent*, la présentation des instances actorielles est retardée par le fait que toute la première séquence se constitue de plans de détails où on ne voit presque pas de visages. Les trois séquences qui suivent, chacune dédiée à la présentation d'un personnage, sont liées entre elles par la voix *over* d'Anna qui écrit une lettre aux parents de Georg et dans laquelle elle décrit leur vie de famille, somme toute sans problèmes. Ainsi, Georg apparaît « en personne » sur le fond d'énormes machines d'usine, l'homme semble suspendu au milieu de ce paysage de fer, monotone et déshumanisé. La petite fille est présentée dans son école en train de mentir d'être aveugle. La mère, à son tour, dans son lieu de travail, observé par un énorme œil, plan de détail de la cliente qu'elle examine au microscope. Cette présentation fonctionne donc déjà comme une contestation du texte de la lettre que l'on entend, crée de la tension et avertit que ce qu'on voit ne correspond pas tout à fait à ce que l'on entend. Le décalage entre paroles et images est assez subtil, il se crée de l'attente : comment ce décalage sera confirmé et développé ou infirmé par l'histoire.

Autre manière de retarder la présentation de l'instance actorielle, tout en la présentant, que Haneke met en œuvre, c'est donner d'abord à voir ce qu'elle voit. L'image qu'elle regarde représente, si l'on peut dire, une présentation de « l'intérieur » de l'instance regardante. Ce n'est pas son physique, c'est son regard qui se laisse voir ainsi. Dans *Benny's Video*, Benny est présenté par le plan-séquence de la truie abattue qu'il visionne avec obsession, Georges et Anne de *Caché*, visionnant le plan de leur maison tournée à leur insu. Lorsque Georges apparaît, sortant dans la rue pour chercher « le filmeur » diégétique, toujours « filmé » par la caméra du film-cadre, il se dirige vers l'endroit d'où était prise l'image de sa maison, et en effet, il « se trompe » déjà quant à la direction, car la caméra qui l'observe se situe « de son autre côté ». Il est intéressant de noter ici que Michael Haneke envisageait d'abord un travelling qui accompagne l'avancée de Georges dans la rue mais le travelling construit, le

[413]Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 128.
[414]*Ibid.*, p. 145.

réalisateur y renonce pendant le tournage[415]. Le travelling aurait illustré l'idée que le personnage est « toujours observé », alors que le simple changement du point de vue de la caméra, changement de sa place, évoque cette même idée d'une manière plus subtile, moins affichée et « artificielle », à notre sens. Dès cette scène de présentation le couple est séparé par le panoramique qui suit Georges s'avançant dans la rue, Anne se tenant en arrière, en second, devant la porte d'entrée.

Dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *Code inconnu* et *Le Temps du loup*, les événements de présentation des instances actorielles sont des événements très marquants. Les personnages sont situés tout de suite au cœur de leurs histoires, dans le premier film ; dans les deux autres, les événements de présentation sont des événements de *climax*. L'absence d'introduction progressive détermine une construction ultérieure plutôt tautologique, basée sur la recherche de nuances très fines dans le comportement : un sourire, un regard, un silence obtiennent la fonctionnalité des détours dramatiques. *La Pianiste* représente un cas limite, la scène de présentation plaçant le personnage de Erika Kohut au cœur de ses troubles rapports d'avec sa mère, bien qu'ensuite, toutes les étrangetés du personnage seront introduites d'une manière progressive. Les instances actorielles dans *Funny Games* et dans *Le Ruban blanc* sont introduites progressivement et au cours d'un processus cumulatif, les caractères se dévoilent dans la discordance de l'être et du paraître.

La fusion entre personnage et interprète est favorisé, à notre sens, par le renoncement auctorial à la construction d'une totalité selon une prétendue logique psychologique. Ainsi, les interprètes-personnages se dévoilent singuliers et authentiques au sein de l'événement dramatique. Ils ne dévoilent qu'un côté de leur personnalité multiple, mis d'ailleurs toujours en question, alors que certains traits de leur caractère restent à imaginer, d'autres encore seront carrément inconnus et volontairement non élucidés. Comme pour tous les autres composants du film, de même pour les personnages et leur interprétation, Michael Haneke est extrêmement précis et pertinent sur le coup, dans les nuances, les gestes, les silences, dans les détails qui, eux, entrent en contradiction les uns par rapport aux autres. L'auteur impose une économie de l'expression, chez ses interprètes comme dans son propre travail. Les personnages-acteurs de ces films deviennent pareils à des personnes que l'on a croisées par hasard : on a beau les observer, on a beau les écouter, ils restent des univers fermés, imprévisibles, ils ne se dévoilent pas selon des programmes narratifs.

[415]Bonus DVD *Caché*, in *Face Caché*, Michael Haneke précise : « C'est pas un travelling d'accompagnement, il développe sa propre dynamique, ça je n'aime pas. »

4.5. L'instance actorielle.

Comme nous l'avons vu, un décalage systématique opère entre actant syntagmatique et actant sémantique, entre rôle, personnage et comédien, pour qu'une figure complexe surgisse lors de leur échange. Cette nouvelle figure emprunte, de ses composantes, des aspects qui distinguent et se complètent. Comme le désigne André Gardies, l'instance actorielle ne représente pas simplement une somme de ces différentes composantes, elle « se nourrit de leur échange »[416], « Elle est cet échange lui-même. »[417].

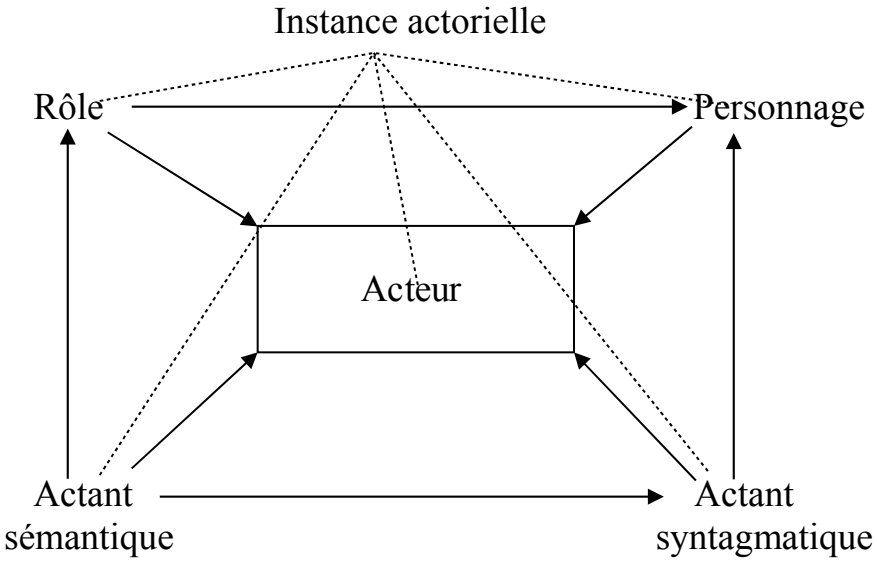


Schéma de l'instance actorielle.

Dans le schéma de l'instance actorielle que nous proposons, les flèches sont orientées des composantes paradigmatiques vers les composantes qui varient d'une scène à l'autre. Ainsi, la composante la plus stable, l'actant sémantique, irradie vers le rôle et l'actant syntagmatique qui à leur tour s'actualisent dans le personnage. La composante du personnage focalise en elle l'impact des autres composantes pour le retransmettre sur celle de l'acteur qui de son côté a ses liens immédiats avec toutes les composantes. L'acteur au cinéma est le représentant iconique, l'image visible de cette instance très complexe. Dans le cas où l'actant sémantique et l'actant syntagmatique coïncident, la base du schéma aura une forme triangulaire, formée par : actant, rôle, personnage.

[416]André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film », *op. cit.*, p. 81.
[417]*Ibid.*, p. 81.

D'autre part, l'instance actorielle est agrémentée par une plus-value de sens provenant des autres éléments de la diégèse, à l'intérieur du plan ou d'un plan à l'autre. La plus-value née dans cet échange est « aussitôt porté au crédit du signifiant actoriel »[418] car la figuration anthropomorphe bénéficie d'un statut préférentiel, au cinéma comme en littérature[419]. À l'exemple du plan de l'enfant roumain dans le métro, où l'atmosphère du quai désert et le jeu d'équilibre de l'interprète apporte à la constitution d'un supplément de sens concernant son sort instable. Les films de Michael Haneke apparaissent anthropocentrés à un degré ultime, tous les objets de la diégèse, toutes les ambiances et tous les paysages y étant en rapport direct avec une instance actorielle. À part les paysages nocturnes de la ville dans *Benny's Video* et, disons sous réserve, les paysages hivernaux dans *Le Ruban blanc*, car ces derniers peuvent être liés à l'instance du narrateur second du film, aucun autre plan dans ses films, que nous étudions, n'est dépourvu de lien avec quelque instance actorielle. Il y en a de surcroît une sorte de *déplacement* par rapport à l'endroit où se déroule la scène, ce *déplacement* opère lui aussi au profit de l'instance actorielle.

4.5.1. Le déplacement de « scène » dans l'événement.

Ce *déplacement* consiste dans le fait qu'un événement dramatique avec ses actants est placé dans un espace-temps d'un autre, c'est-à-dire dans un espace-temps qui ne lui est pas propre ni naturel. Signifié et signifiant se détachent, ce détachement qui se signale au niveau dénotatif provoque un réexamen, lequel réexamen engendre le passage au niveau connotatif. Un exemple très réussi de ce type de déplacement, à notre sens, c'est la scène de la prière du convoyeur Hans Nohal placé dans la salle de bains : l'image qui en résulte est rapportée à la valeur sémantique de l'instance actorielle Hans Nohal (Branko Samarovski)[420], comme on peut le voir dans notre analyse ci-dessus. Le personnage apparaît un humble dévot, fidèle à sa famille, gardant en secret sa dévotion et son amour. S'il priait dans un coin de sa chambre sous une veilleuse ou dans une église, il aurait été une toute autre personnalité. Un autre exemple très réussi de déplacement est la rencontre entre père et fille dans la banque, dans le même film, l'un client de l'autre : l'atmosphère austère de la banque « expose » leur relation dépourvue d'intimité. Pareille est la séquence du voyage en Égypte, dans *Benny's Video*, où le procédé de déplacement apparaît moins intense, car la séquence est dominée par la fonction primordiale de déjouer l'intrigue. La scène de l'aveu d'amour, dans *Funny Games*, commentée ci-dessus, ainsi que la scène de la passion qui fulmine entre Erika et Walter dans les toilettes

[418] *Ibid.*, p. 97.
[419] Voir Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 163.
[420] Une scène de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

du conservatoire, dans *La Pianiste*, sont deux autres scènes dans lesquelles un déplacement opère et impacte sur la perception des rapports des protagonistes. Le lieu, par son « décalage », infiltre un contexte autre. Le visible dans la relation ou dans le portrait du protagoniste est contredit ou complété par un sens autre que le lieu suggère. Le sens supplémentaire est rapporté à la valeur sémantique de l'instance actorielle. Prenons en exemple la scène des courses au supermarché dans *Code inconnu*.

Le plan-séquence « Supermarché » dans *Code inconnu*.

Pour évoquer le différend, nous allons comparer cette scène aux deux autres scènes de courses au supermarché se déroulant dans *Le Septième continent*. Dans la première, Georg et Anna font des courses parce qu'ils ont un invité au dîner. À part la marche majestueuse du caddie, la scène se déroule sur le plan dénotatif : au centre de l'intérêt, c'est ce qu'ils achètent. Lorsque les achats passent à la caisse, pareil, l'on peut découvrir les prix de ce qu'ils ont acheté et en déduire éventuellement le statut social des personnages. La deuxième scène au supermarché, dans le même film, ne distingue pas forcément, sauf qu'il s'y ajoute cette fois un étonnement vu le trop grand nombre d'instruments qu'ils achètent, comme s'ils se préparaient à construire quelque chose, alors que ce sera le contraire. Les deux scènes fonctionnent prioritairement sur le plan dénotatif, comme tout le film d'ailleurs, l'accent est volontairement mis sur la dénotation. On est au supermarché pour faire des courses et ce que les personnages font ne diffère pas de ce que l'espace-temps prédétermine. Toute autre est la scène des courses au supermarché dans *Code inconnu*. Georges pousse le caddie, Anne y met des produits qui lui tombent sous la main. Elle n'a pas l'air très concentré sur ce qu'elle fait. Après avoir reçu un petit mot anonyme concernant la terreur que subit sa petite voisine de la part de ses parents, après que la voisine âgée a nié d'être l'auteur du petit mot, Anne ne sait plus que faire. Georges refuse de prendre parti. Pour l'impliquer davantage dans la conversation, Anne déplace le sujet : des voisins tortionnaires aux problèmes que Georges a autour de son fils, pour se fixer ensuite sur leur relation à eux deux. Là Anne va lancer la nouvelle, d'abord au conditionnel et sous forme interrogative : « Qu'est-ce que tu dirais, si j'attendais un enfant ? […] Je suis enceinte. Qu'est-ce que tu dirais, si j'étais enceinte? ». Et tout de suite après, l'assertion qu'elle a déjà avorté, Georges étant absent. À la question stupéfaite de Georges : « C'est vrai ? », la réponse : « À toi de choisir. ». Comme le remarquait Gilles Deleuze, « il faut qu'il [le personnage] se mette à fabuler pour s'affirmer d'autant plus comme réel, et non comme fictif »[421]. Par son mensonge, Anne cherche à établir sa réalité auprès de Georges,

[421]Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 198.

l'énonciation ne va pas la lui refuser, en la démentant. Les multiples détours dans la conversation et dans les positions des deux protagonistes sont marqués par les saisies machinales de différents paquets de bouteilles et par le croisement d'autres clientes, interloquées face au couple se disputant. Il paraît évident qu'on ne va pas au supermarché pour discuter de ses problèmes intimes ; au supermarché, on est plutôt concentré sur ce que l'on achète. Après avoir renoncé à prendre parti quant à la situation qui tourmente Anne, Georges est d'une certaine façon puni pour son indifférence. Ne sachant pas comment réagir aux paroles d'Anne, qui, dans tous les cas lui accordent un rôle d'avance soustrait, Georges n'a

Georges et Anne au supermarché, *Code inconnu,* © MK2.

qu'à se taire. Pourtant Anne insiste qu'il parle : « Georges, dis-moi, t'as déjà rendu quelqu'un heureux ? Allez, réponds ! Réponds ! Y a-t-il une seule personne que tu aies rendue heureuse dans ta vie ? ». Georges parviendra à rétorquer, en consentant, par un « Non » à peine audible. Anne se jettera sur lui pour l'embrasser. Cette scène si complexe doit sa complexité, entre autres, au fait, à notre avis, qu'il y a en elle des incessants va-et-vient entre des problématiques opposées et pourtant toutes gravitant autour d'un même noyau : comment l'amour dégénère et se transforme en torture. Ainsi, dans le décor creux et banal du supermarché, est placée une scène qui traite ce qui est d'ultime intimité. L'action extérieure, faire des course, tantôt se perd tantôt reprend, submergée par une multitude d'autres mouvements qui se déroulent à l'intérieur des protagonistes : l'angoisse face à la barbarie humaine, les doutes sur comment réagir, le refus de partager ces doutes, l'amour qui ne supporte pas l'indifférence et se transforme en supplice, la légèreté avec laquelle l'on abuse des sentiments de l'autre. La scène est tragique et drôle à la fois. Autrement dit, les codes sont traversés sans cesses et sans intervalle entre eux, ce qui est bon signe de maîtrise[422]. Le lieu où se joue la scène est d'autant

[422]Roland Barthes fait remarquer ce signe de maîtrise chez Flaubert : *S/Z*, *op. cit.*, p. 146. Beaucoup sont les auteurs pour qui la traversée des codes est l'un des objectifs dans leur travail. François Truffaut écrit : « Quand j'ai commencé à faire du cinéma, j'ai cru d'abord qu'il y avait les choses drôles et les choses tristes, alors j'ai mis dans mes films des choses drôles et des choses tristes. Puis j'ai essayé de passer brusquement d'une chose triste à

plus important pour Haneke car l'instance actorielle chez lui est une instance agissante, dont les agissements passent par les objets ou par les contraintes que le lieu dresse. Ainsi le croisement des autres clientes dont l'étonnement est affronté avec agressivité par Anne dans cette scène. Le lieu, où la scène se déroule, entre en rapport étroit avec la constitution de l'instance actorielle.

L'instance actorielle dans les films de Michael Haneke est le ressort même de l'œuvre, le fondement d'un récit qui en procède et y remonte. Elle est l'agent principal du concept auctorial qui, quant à lui, fonctionne comme l'unificateur principal de l'œuvre. S'il y a des « lacunes » dans le récit et des contradictions dans le comportement des personnages, il n'y a par contre point d'arbitraire dans l'imbrication qui soude l'instance actorielle et les autres éléments de la diégèse. Nous prenons deux exemples, somme toute contraires, pour examiner cet état des choses.

4.5.2. L'instance actorielle d'Éva (Leni Tanzer) dans *Le Septième continent*.

L'instance actorielle de la petite fille Éva (Leni Tanzer), dans *Le Septième continent*, est représentante d'une lignée de personnages que nous appelons « les innocents » hanekeniens et que l'on retrouve dans plusieurs de ses films : telles sont aussi Éva dans *Le Temps du loup*, Éva la nurse dans *Le Ruban blanc*, etc. Le personnage de la petite fille du *Septième continent* a à endurer un destin qui lui est imposé de l'extérieur, par ses parents, bien qu'elle ait « fait son choix » d'après eux. Nommé Éva, elle est « la vivante » selon la signification du nom en hébreu, bien que dans le film, c'est notamment elle qui sera tuée. Même contradiction que dans le texte biblique où celle qui porte le prénom sera privée de la vie paradisiaque, lui destinée au départ, et vouée à la mort d'une vie terrestre. Éva du film de Haneke se prépare pour le voyage du retour, comme le désigne sa prière quotidienne : « Petit Jésus, fais que je sois gentille pour que j'aille au paradis ». L'auteur lui a concédé une prière que lui-même disait dans son enfance[423], et aussi, cette sorte d'incompréhension du monde des adultes, faute d'expérience quand on est enfant. Ce personnage focalise la tendresse particulière hanekenienne que l'on peut découvrir plus tard chez d'autres de ses personnages enfants, jusqu'à Rudi et le fils cadet du pasteur dans *Le Ruban blanc*. Comment la pureté enfantine se perd et se transforme en ruse et en perversité, demeure une question sous-jacente mais persistante dans l'œuvre de Michael Haneke.

une chose drôle. Il m'a semblé en tournant *Baisers volés* que le plus intéressant était de faire en sorte que la même chose soit drôle et triste à la fois. », « Qui est Antoine Doinel ? » (1971), in *Le Plaisir des yeux*, Écrits sur le cinéma, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000, p. 30.

[423]Michael Haneke, propos recueillis par Maureen Loiret, *CinéLibre* n° 45, janvier 1998, *op. cit*.

L'instance actorielle d'Éva (Leni Tanzer) dans *Le Septième continent* donne la clé de l'histoire du film. L'histoire n'est pas racontée de son point de vue, et pourtant, plusieurs scènes sont vues de la place que la petite fille occupe. Le récit s'approprie ainsi par instants une sorte de « discours indirect libre »[424], il adopte pour le moins la distance qu'a la fillette par rapport à l'action diégétique et aux autres protagonistes. Le sens dans plusieurs scènes se précise par l'effet qu'elles produisent chez la petite fille, telles les scènes de la crise de son oncle, celle de sa maman, la scène de la vente de leur voiture, celle de la destruction de l'aquarium. L'oncle qui éclate en sanglots en plein milieu du dîner sans raison apparente provoque justement cette incompréhension chez la petite fille qui la sépare du monde des adultes où des choses inexplicables peuvent survenir. Son incompréhension est d'une certaine façon partagée par le spectateur à qui les faits de la diégèse ne sont pas clairement annoncés. Comme dans le premier plan-séquence du film, ses parents restent pour elle deux silhouettes : un homme et une femme de dos vers elle, assis sur les sièges avant, silencieux, absorbés dans un voyage sur place. La voiture ne bouge pas et semble en même temps participer d'un déplacement à cause de la lumière qui change lors du passage des brosses de lavage sur les vitres. Les brosses tournent, se retirent et retournent. Ce voyage silencieux sur place dure. Le lavage fini, la voiture sort de la station de lavage et on voit la petite fille assise sur le siège arrière, c'est seulement maintenant que l'on se rend compte que l'image de l'homme et de la femme était celle qu'elle voyait de sa place. Lorsque dans la scène de la crise, la mère touche brièvement sa main, la petite fille sera étonnée par cette caresse, rare, unique dans le film, et essayera de garder la chaleur de cet autre corps qui a effleuré le sien. C'est une enfant sage,

Éva (Leni Tanzer) dans *Le Septième continent*, © WEGA-Film.

l'apparence de la petite interprète confirme cet aspect du personnage. Les traits sensibles de son visage où les grands yeux clairs dominent et ont par instants, lorsqu'on les rapproche, l'air

[424]Supra chapitre 5 : point de vue externe opacifié.

d'être un peu louches, trahissent une personnalité émotive et confiante. Sa manière de regarder, en se déplaçant toute la tête et non seulement le regard, le menton légèrement soulevé, comportement accentué par la direction du réalisateur, trahit de la franchise. Elle est privée de toute vanité que l'on rencontre souvent chez des filles de son âge. Les couleurs vives de ses vêtements, les mêmes que celles des vêtements de sa maman, désignent leur lien et le remettent en cause. Elles se retrouvent le matin, lors du réveil, le soir, lors du coucher, la mère toujours pressée, lui adressant des répliques courtes. Éva n'a qu'à obéir. Éva n'a pas l'air malheureux, elle a l'air d'une enfant solitaire. Elle partage la vie de ses parents, elle les accompagne partout, prise dans des occupations pareilles à les leurs, jusqu'à la destruction finale où, les ciseaux moins grands, à sa taille, en main, elle coupe toute seule ses propres affaires. Elle représente l'actant-adjuvant, ne s'opposant d'aucune manière aux projets de ses parents, jusqu'à accepter de se suicider avec eux. Quelques symptômes maladifs se manifestent à travers son corps mais passent vite : de la première lettre d'Anna, on apprend qu'Éva a eu quelques crises asthmatiques, dans la scène de *présentation*, on la voit « aveugle » à l'école, et à la fin, avant le suicide, on la verra se gratter sans cesse le corps alors qu'« il n'y a rien ». La crise de cécité sera interprétée comme mensonge, de la part de la maîtresse ainsi que de la part de sa mère. À la question de sa mère si elle avait menti à l'école, la fille répond d'abord par « non », la mère insistant, elle finit par avouer le mensonge. Là la mère va la gifler, en lui donnant une leçon de sincérité. Il reste fort incertain : avoue-t-elle vraiment un mensonge ou finit-elle par donner la réponse que l'on attend d'elle, sans savoir expliquer ce qui lui est arrivé ? Quant à la mère, on la verra plusieurs fois mentir dans le film, y compris pour leur départ pour l'Australie. Dans les trois cas, les symptômes maladifs d'Éva sont de nature psychosomatique et trahissent peut-être l'inconfort dans lequel elle se retrouve sans pouvoir l'expliquer ; notamment parce qu'elle n'en parle pas, les symptômes surgissent pour en « parler ».

Éva se prépare donc pour un voyage, c'est de cette manière-ci qu'elle l'a compris ou que l'on lui a expliqué : on la retrouve dans le noir, dans un cimetière de voitures. Un bateau, pareil à un dessin enfantin, les contours éclairés, surgit et plane devant son regard enchanté. La musique que l'on entendait, interrompue net par le claquement d'une portière, fait déplacer l'attention de la fille vers son père et l'employé du cimetière. Éva veut revenir vers le bateau, il n'est plus là où il était, dans le rectangle vide formé par les rangées de voitures entassées qui donnait, telle une fenêtre, sur la rivière. L'irruption du « réel », tel le claquement de la portière, lui fait perdre de vue le bateau et l'image féérique du voyage. La scène, qui

représente en fait la vente de leur voiture, constituée sur la présence de la fille dans le cimetière et sur ce qu'elle voit et entend, y compris cette perte de la vision du bateau, fonctionne comme une anticipation de quelque débâcle à venir : comme si l'idée de voyage que s'est faite la fille lui sera brutalement soustraite par la réalité, à l'image du bateau disparu après le claquement de la portière.

Éva a sa tâche particulière à accomplir à la maison : donner la nourriture aux poissons. L'énorme aquarium, de taille plus grande que la sienne, et toute atmosphère de calme qui s'en dégage, sont rapportés à l'instance actorielle de la petite fille. Lorsque le père donne le coup de marteau à la paroi de verre et l'eau en gicle pour en emporter les poissons et les disperser dans la pièce, cela fonctionne comme s'il avait assigné ce coup à la fille même. La destruction de l'aquarium provoque sa première et unique réaction de désaccord, Éva éclate en larmes. C'est en effet le seul moment de contestation, dans le film, de la destruction entamée par les protagonistes. L'image de l'objet fragile cassé, contenant tout un univers, celui des poissons dans leur calme ambiance, devient l'image de la manière dont la fille est privée d'existence : d'un seul coup spontané. Cet incident passé, tous trois reprennent la démolition.

Une seule fois dans le film, on voit la petite fille jouer. Le jouet, c'est un objet sur la base duquel une coccinelle est dessinée et dont les points sur les ailes sont troués ; d'un mouvement précis de la main, il faut replacer dans ces trous, quatre petites billes noirs. Quelque temps plus tard, parmi les morceaux d'objets cassés, on verra ce même jouet, la surface en plastique brisée. Lui non plus n'a pas échappé à la démolition. Sa taille trop petite, pourtant, fait plutôt penser que quelqu'un, en chaussures, l'a piétiné : quelqu'un a marché sur la coccinelle, cette phrase s'articule et reste dans la conscience après la mort calme de la petite héroïne.

S'il faut formuler l' « étiquette sémantique » de l'instance actorielle d'Éva (Leni Tanzer), nous l'appellerions « la fille fidèle ». Comme l'a mentionné Philippe Hamon, l'étiquette sémantique n'est pas « une "*donnée*" a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de *reconnaître*, mais une *construction* qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive »[425]. Déterminer « l'étiquette sémantique » d'une instance actorielle, c'est parvenir à une entité, opération savante quant aux protagonistes hanekeniens

[425]Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 126. D'autres passages dans le même ouvrage laissent entendre une autre compréhension de l' « étiquette sémantique » du personnage que nous n'avons pas en vue ici.

qui rappellera celle, évoquée par saint Jean l'Évangéliste, selon qui Dieu révélera la vraie personnalité à chacun en lui donnant un caillou blanc sur lequel sera gravé son vrai nom « que personne ne connaît »[426].

Dernier dîner de la famille, Éva joue avec le jouet-coccinelle, *Le Septième continent*, © WEGA-Film.

Il est évident, nous semble-t-il, que l'instance actorielle d'Éva (Leni Tanzer), impossible sans la présence physique de l'interprète, ne pourrait en aucun cas être réduite à sa seule interprétation. L'instance actorielle se dévoile comme une construction auctoriale, nourrie par les relations de ressemblances et d'oppositions avec les autres instances actorielles dans le film, nourrie également par l'échange avec tous les autres éléments de la diégèse. L'instance actorielle d'Éva (Leni Tanzer) constitue un pivot de l'histoire du *Septième continent*, susceptible d'équilibrer toutes les questions restées sans réponses, comme l'a voulu l'auteur d'après ses propres dires[427]. Même plus, à travers d'elle s'exprime la vision auctoriale quant au fait de ce suicide.

4.5.3. L'instance actorielle de Georges (Daniel Auteuil) dans *Caché*.

L'autre exemple que nous nous proposons d'examiner, c'est l'instance actorielle de Georges (Daniel Auteuil) dans *Caché*. Dans ce deuxième cas, il y a un comédien professionnel qui apporte son savoir-faire. Comme nous l'avons remarqué précédemment, ce

[426]Saint Jean l'Évangéliste, *L'Apocalypse*, 2:17.
[427]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *Le Septième continent*, *op. cit.*

personnage représente l'actant-destinataire d'un savoir, mais qui, au cours de l'histoire, se comporte comme actant-sujet d'une quête. Sur ce décalage repose le « malentendu » de l'histoire mais aussi son sujet : le protagoniste cherche une solution en dehors de lui et refuse d'acquérir et d'assimiler le savoir qui lui est destiné. Ainsi, à deux reprises, à sa femme d'abord, ensuite au fils de Majid, Georges (Daniel Auteuil) déclare nettement : « Je n'en suis pas responsable ! ». Se fixe ainsi son « étiquette sémantique » du « non repenti ». Le rôle de père, que le personnage occupe, reste non assouvi, comme si le problème d'enfance non résolu, le personnage n'a pas pu grandir. Il est placé plutôt à égalité avec son fils Pierrot : il est intéressant dans ce sens que la scène de jalousie se joue notamment entre Pierrot et Anne, celui-ci reprochant à sa maman un lien avec l'ami de famille Pierre. Georges (Daniel Auteuil) possède le côté « grand enfant » qu'on verra dans la scène avec sa mère où il essaye de mentir d'une manière maladroite que « tout va bien », sa mère comprendra justement le contraire. Son côté « grand enfant » s'exprime dans ses réactions inadéquates ou immatures : lorsque par exemple après le suicide de Majid, Anne lui demande s'il a appelé la police, il répond franchement : « Ah non ! Il est mort tout de suite. ». Il reste cependant sur la limite : immature il l'est, inexpérimenté d'une certaine façon aussi, mais, au cours du film, on le voit refuser « faire expérience », borné sur sa position, sans vouloir s'examiner, se justifiant pour tout. Majid s'est fixé en ennemi pour lui, et ce pour toujours. La haine qui les lie s'avère indépassable. Pareil pour Majid, qui avoue avoir eu la nausée et le dégoût, en le voyant à la télé, avant même de le reconnaître. Dépasser sa haine et son mépris, c'est ce que Georges (Daniel Auteuil) refuse de faire dans cette histoire. Majid aussi, comme l'avoue l'auteur[428], mais le flm ne s'occupe pas de la responsabilité de Majid, le fait qu'il en ait ne diminue ni annule celle de Georges. Georges (Daniel Auteuil) se retrouve seul, souffrant de sa solitude que lui même crée, refusant de s'ouvrir envers les autres. Un espace l'isole de sa femme, de sa mère, de son chef, de ses amis. Jugé par tous, il n'est pourtant pas jugé par l'instance auctoriale et par son interprète. Un renversement se produit : le personnage à fort potentiel négatif se dévoile dans sa faiblesse, se renfermant sur cette faiblesse. Sa lâcheté, telle qu'elle est, provient de sa faiblesse. Dans tous les événements du film, il est reproché, outragé, tyrannisé, de la part de ses proches, de la part même d'un inconnu dans la rue. Le noir en vélo, qu'il croise dans la rue, lui saute dessus et dans la bagarre qui éclate, c'est toujours lui qui est déclaré coupable. Son existence s'avère désespérément liée à celle des autres. Georges (Daniel Auteuil) est oppressé par le monde extérieur. Il est profondément outragé par l'injustice de cette agression qui s'opère sur lui : à ce niveau intervient l'interprétation du comédien. Avec

[428]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *Caché*, *op. cit*.

une grande adresse Daniel Auteuil explore notamment ces sphères très subtiles. Le comédien parvient à couvrir un très large diapason qui se situe entre l'agressivité méprisante, telle qu'elle le hante dans les scènes avec Majid et son fils, et l'impuissance de prendre conscience

La bagarre entre Georges et l'inconnu dans la rue dans *Caché*, © WEGA-Film, Les Films du Losange.

de soi-même et de ses actes, tel qu'il est face aux reproches de sa femme. Sa tendance à s'innocenter engendre une sorte d'indignation des exigences que les autres lui adressent. Il a le droit enfin, c'est sa logique personnelle, de son espace secret que le monde, paraît-il, veut envahir. Il subit injustement, de son point de vue, toutes ses attaques extérieures : les bizarres cassettes vidéo, la suspicion outrageante de ses proches, l'insulte de l'inconnu qu'il croise dans la rue et qui, sans point le connaître, lui lance des offenses sur son apparence physique et sur son racisme présupposé. Décidément, il se retrouve incompris par tous. Rarement un comédien est parvenu à interpréter son personnage avec une fusion si profonde, sans point s'en distancier, même au plus profond de son être, même au plus lâche du personnage qu'il incarne, sans en faire une caricature. Georges (Daniel Auteuil) comporte une véritable fragilité, susceptible à tout moment de se transformer en lâcheté, tout en gardant sa dignité et sans se laisser aller dans l'inadmissible. « Tu devrais t'entendre parler ! », lance-t-il indigné à sa femme qui s'est laissée emporter. La pensée qui le travaille du dedans s'accumule dans une tension qui ne le quitte pas, la scène finie, comme on le voit après la bagarre avec l'inconnu dans la rue, après la rencontre avec le fils de Majid dans le bâtiment de la télévision. Même quand il n'a rien à « jouer », quand il traverse simplement le champ, son visage est marqué par les ennuis, le dégoût et les soucis entremêlés. Il voit dans les autres ses propres défauts, les autres sont imbéciles, méchants, lâches. Dans la séquence des invités, lorsque quelqu'un sonne

à la porte et il va voir qui c'est, après s'être caché un instant derrière la porte, il l'ouvre et crie dans la rue déserte : « Espèce de lâche ! Montrez-vous ! ». Ayant retrouvé la nouvelle cassette laissée sur le seuil, il l'emballe d'un geste dans le sac en plastique et la dépose dans la poche de son manteau, pour dire l'instant d'après d'un ton bien calme « rien », il n'y avait rien. C'est

Georges (Daniel Auteuil) dans une dispute avec Anne (Juliette Binoche), *Caché*, © WEGA-Film, Les Films du Losange.

ce geste, très naturel, avec lequel il est capable d' « emballer » la chose désagréable, qui expose le caractère de Georges (Daniel Auteuil). Ce n'est pas un menteur, ce n'est pas un abruti, simplement, il ne permet pas qu'on touche à sa personnalité, là où il ne veut pas, lui non plus, toucher. Il garde ses distances, il maîtrise les apparences. Dans ce sens, son métier correspond bien à son caractère : en tant que présentateur d'une émission télévisée sur la littérature, il est le « visage » constant, ceux qui exposent leurs positions, changent. Georges (Daniel Auteuil) apparaît avec ses différentes facettes : fils bien gentil avec sa mère, employé attentionné avec son chef, père débonnaire avec son fils, époux incompris avec sa femme, emporté par la haine avec Majid et son fils. Le comédien adopte aisément le comportement correspondant. Il traverse avec virtuosité tous ces états d'âme, retrouvant à tout moment le point de vue de son personnage et la logique qui le justifie et innocente. Ainsi, il traverse la souffrance, mais ce n'est guère la souffrance de celui qui a reconnu sa culpabilité. C'est la souffrance de quelqu'un qui est injustement tourmenté. Le film met en étude l'approche que nous, êtres humains, vivant en début de ce XXI° siècle, avons de notre conscience. Si Benny dans *Benny's Video* était capable à la fin du film d'articuler son « Excusez-moi », Georges de *Caché* n'y arrivera pas. Le trucage qu'il essaie de mettre en place fonctionne mal parce que d'autres vies y sont impliquées. Mais alors que les événements s'aggravent et prennent l'allure d'une tragédie, Georges va prendre deux cachets de somnifère pour étouffer ses doutes, effacer son malaise et rétablir surtout son sommeil. Dans l'innocence de son geste final se projette la disproportion entre la portée réelle de son comportement et celle qu'il lui reconnaît.

Examiner soi-même, s'interroger pour de vrai, avouer ses traîtrises, même si elles étaient mineures, devient pour l'homme du XXI° siècle une attitude cauchemardesque, l'enfer même. Tarkovski disait : « Un homme bon, quand il ne reconnaît pas ses fautes et tente de se justifier, peut se changer en monstre. »[429]. C'est ce qui se passe dans *Caché*. Georges devient ce que l'on peut appeler « personnage emblématique », « un héros de notre temps », un « véritable enfant du siècle »[430]. L'histoire du film se déroule en France, à l'arrière-plan sur l'écran de la télé, les actualités de la guerre en Irak suggèrent déjà le terrain sur lequel germent les histoires pareilles à celle de Georges.

Il est impossible que notre étude s'étale sur toutes les instances actorielles dans l'œuvre de Michael Haneke, chacune représentant un cas particulier et subtil, un univers à part. Ce qui apparaît en commun, c'est la présence d'une construction de base qui assemble rôle, actant et personnage, chacune de ces composantes possédant son propre aspect qui s'emboîte dans ceux des autres. À cette construction de base vient se joindre l'interprète avec son expression et comportement pour ajouter des caractéristiques et non pas pour recouvrir celles qui sont déjà introduites par les autres composantes. Intervient enfin le savoir-faire du comédien du déploiement duquel se charge une direction d'acteurs très efficace. Ainsi, on parvient à une instance actorielle consistante, riche, nuancée, explorée dans des subtilités profondes. L'instance actorielle chez Michael Haneke se constitue en univers diégétique.

[429]Andreï Tarkovski, *Journal 1970-1986*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1993, p. 47.

[430]L'intention de créer un « personnage emblématique » pour une époque, personnage qui focaliserait les tensions typiques, est connue en littérature, tel est l'objectif des romans *Un héros de notre temps* (1841) de Mikhaïl Lermontov, *La confession d'un enfant du siècle* (1836) d'Alfred de Musset.

Chapitre 5 : L'image comme sujet de doute

Image et réalité sont distinctes, dit Michael Haneke[431], « l'image est jouable, la réalité pas du tout ». La confusion qui pourrait s'insinuer apparaît au début de *Caché*. Alors que l'image montre un coin d'un calme quartier parisien où rien de particulier ne se passe, le dialogue qui se joint, le générique passé, vient troubler le calme. Ce dialogue n'appartient pas à cette image. L'image que l'on croyait se dérouler « au présent » est une image du passé, une image déjà tournée. Surgissent alors les questions : par qui ? Dans quel but ? Pareillement à ceux qui discutent de cette image, nous, en tant que spectateurs, commençons à l'examiner. L'image devient inquiétante. On s'aperçoit, le dialogue aidant, que la maison, visée sur cette image, est plus petite que celles avec qui elle voisine, elle est comme coincée entre elles, elle est cachée derrière les arbres, elle n'a pas de fenêtre[432]. Les voix qui discutent sont émues,

La maison de Georges et Anne dans *Caché,* telle qu'elle est prise sur l'image, © WEGA-Film, Les Films du Losange.

cette image qui paraissait si calme au début, devient menaçante. Dans sa durée, elle montre moins qu'elle ne cache. Ce qu'elle cache, entre autres, c'est une autre image : celle où sont ceux qui la regardent, dont on entend les voix. Plus tard dans le film, on comprend que ces images, envoyées pour être visionnées, cachent d'autres images, inaccessibles au regard, dissimulant à leur tour ce qui a été vécu. Se dessinent ainsi des rapports fortement complexes que les images dans les films de Michael Haneke entretiennent avec la réalité qu'elles (re)présentent et avec la représentation en elle-même.

[431]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *Benny's Video*, *op.cit.*

[432]Un secret révélé par Michael Haneke, entretien par Michel Cieutat et Philippe Rouyer, « On ne montre pas la réalité, juste son image manipulée », *Positif*, n° 536 octobre 2005, p. 21-25 : « ...filmer cette maison revenait à montrer la partie pour le tout puisqu'elle représente un endroit où l'on se sent bien protégé ».

Comme l'affirme Michael Haneke[433] lui-même :

> « C'est bien entendu l'un des thèmes qui revient dans tous mes films. Je m'efforce de saper la confiance des spectateurs en la véracité des images. Nous sommes constamment entourés d'images qui nous font croire qu'elles représentent la réalité. Mais en vérité, ce ne sont que des trompe-l'œil qui n'ont aucun rapport avec la réalité. En effet, on ne peut appréhender la réalité que si elle est vécue, mais ce n'est pas le cas. Nous imaginons tout savoir sur le monde, alors que nous en savons moins maintenant qu'avant la dictature des médias, parce qu'à cette époque-là, au moins, on n'avait pas la prétention de savoir quoi que ce soit. »

À force de voir ce qu'on vit, on commence à vivre ce qu'on voit. Tel est le but suprême de chaque publicité, de tout marchand d'images. On en est entouré de partout. Les images défilent, elles tourbillonnent autour de nous : dans la rue, au bureau, au supermarché et à la maison. Le paradis en images, à brefs délais et à prix minime, saute en plein visage et oblige d'être consommé. Certains s'inquiètent : « Apprend-on à voir ? »[434].

> « Alors, les images ne mentent pas : on ment sur les images. [...] Le scandale réside, non pas tant dans leur nature, mais dans la non-explicitation du processus de réalisation. L'image, fixe ou mobile, existe ainsi comme une intersection fragile qui ne doit être abordée que pour ce qu'elle peut donner : un précipité à interpréter en tenant compte de tous les hors-champs. »[435]

À la fin des années 1970, Roland Barthes a détecté le danger :

> « […] généralisée, elle [l'image photographique] déréalise complètement le monde humain des conflits et des désirs, sous couvert de l'illustrer. Ce qui caractérise les sociétés dites avancées, c'est que ces sociétés consomment aujourd'hui des images, et non plus, comme celles d'autrefois, des croyances ; elles sont donc plus libérales, moins fanatiques, mais aussi plus "fausses"

[433]Michael Haneke, à propos de *Caché*, interview réalisée par Wolfgang Kabisch pour *ARTE*, 20/05/2005 ; disponible sur : http://www.arte.tv/fr/.

[434]Laurent Gervereau, *op.cit.*, p. 446.

[435]*Ibid.*, p. 475.

(moins "authentiques") - chose que nous traduisons, dans la conscience courante, par l'aveu d'une impression d'ennui nauséeux, comme si l'image, s'universalisant, produisait un monde sans différences (indifférent), d'où ne peut alors surgir ici et là que le cri des anarchismes, marginalismes et individualismes : abolissons les images, sauvons le Désir immédiat (sans médiation). »[436]

L'image dans les films de Michael Haneke est sujet de doute. Elle ne se suffit pas en elle-même, elle est une portion d'une réalité, un champ qui insiste sur l'existence du hors-champ. Elle est posée en réflexion, par elle-même et par celles qui manquent. Elle se réfléchit dans sa durée, change de sens, se contredit et se dépasse. L'image hanekenienne se constitue sur des couches visibles, d'autres invisibles et sur des rapports entre elles. Alors que le visible se définit par ce que l'on voit sur l'image, l'invisible peut être envisagé à trois niveaux. Un premier niveau de non-visible, lorsqu'un objet est caché derrière un autre ou placé en dehors du champ de la vision, ou lorsqu'un passé et un avenir ne sont pas actuellement visibles mais pourront l'être sur une autre image, après un laps de temps. Le deuxième niveau de l'invisible, c'est ce que Maurice Merleau-Ponty[437] appelle « l'invisible *de* ce monde » : « celui qui l'habite, le soutient et le rend visible, sa possibilité intérieure et propre, l'Être de cet étant ». Et le troisième niveau : l'invisible absolu. Reste à savoir comment affronter ces couches de visible et d'invisible par les images, comment les rendre sensibles.

5.1. Le hors-champ.

5.1.1. Le hors-champ dans le champ.

Le hors-champ lointain est introduit dans le champ sur un écran, le plus souvent l'écran de la télé, qui émet des images. La surabondance dans le visible est souvent utilisée par Michael Haneke pour souligner un manque qui hante son personnage. C'est un visible au sens où Maurice Merleau-Ponty dit : « Exactement : il bouche ma vue... »[438]. Dans *Benny's Video*, un trio de femmes chantonne à la télé quelque chose de langoureux et de gai, alors que la mère de Benny craque dans une crise de nerfs. L'écran de la télé est toujours présent dans les plans-séquences se déroulant dans l'appartement du vieil homme qui n'arrive pas à rétablir le contact avec sa fille, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. Le hors-champ dans le champ, tel que l'écran télévisuel avec son flot continuel d'images qui affluent dans l'image du

[436]Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 180.

[437]Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 198, c'est l'auteur qui souligne.

[438]*Ibid.*, p. 152.

plan, apparaît comme une difformité. Le monde continue bien d'exister, ce hors-champ en est la preuve, informant le personnage de ce qui se passe loin de lui, alors qu'il reste ignorant par rapport à ce qui se passe dans sa propre vie. Le perpétuel collage d'images ne fait que maintenir son illusion de participer d'une vie en société, alors qu'en effet il mène une vie en pleine solitude. Les personnages eux-mêmes d'ailleurs ne prêtent pas trop d'attention à cet écran qui n'arrête pas de fulminer des images et des « nouvelles » : ni le vieil homme de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, ni Benny qui fait ses devoirs la télé en marche, le son remplacé par celui de la musique qu'il aime, ni ses parents, ni Paul et Peter dans *Funny*

Le vieil homme, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, la télé toujours en marche dans son appartement, © WEGA-Film.

Benny, dans *Benny's Video*, fait ses devoirs la télé en marche, © WEGA-Film.

Games, ni Georges et Anne dans *Caché*, ni même le couple et leur invité dans *Le Septième continent,* qui sont comme « anesthésiés »[439] devant la télé.

Georges et Anne, dans *Caché*, affolés par la disparition de Pierrot, à l'arrière-plan, la télé diffuse des atrocités de la guerre en Irak, © WEGA-Film, Les Films du Losange.

Benny d'ailleurs, le cadavre de la fille gisant derrière lui dans la chambre, essaye de faire ses devoirs comme d'habitude, la télé en marche. Dans tous ces cas, la télévision avec ses émissions d'atroces actualités ne représente qu'un fond, ne sert qu'à chasser le silence. Les extraits de fictions qui apparaissent dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* et dans *Benny's Video* ou les extraits des films pornos dans *La Pianiste*, ne diffèrent pas forcément des émissions d'actualités, eux-aussi ne représentant que des collages perpétuels d'images, dont l'unique but est d'être consommés d'une manière inconsciente. Plus la vue du spectateur est « bouchée », selon le mot de Merleau-Ponty, par un entrelacs de mouvements, images, bougés, moins il en prendra conscience, moins il les remettra en cause. Par contre, la réception devient consciente lorsque l'émission est conçue avec responsabilité envers ce qu'elle donne à voir : le documentaire sur l'enfant roumain, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, capte l'attention du vieil homme et des Brunner, même plus, il donne lieu à des conséquences dans leur vie privée car, par la suite, la famille Brunner prend la décision de contacter l'enfant et de l'adopter.

[439]Nous avons emprunté le mot de *Haneke : Filmer l'Iceberg*, film-analyse de Bruno Tracq, disponible sur : http://vimeo.com/channels/filmerliceberg.

5.1.2. L'absence manifestée du hors-champ.

Au contraire, l'absence manifestée du hors-champ lui confère une forte intensité. Dans quelques plans-séquences de *Code inconnu,* on ressent intensément, presque violemment, l'immobilité têtue de la caméra et la non ouverture vers le hors-champ. Cela sépare davantage les personnages l'un de l'autre, ceux qui sont dans le champ de ceux qui sont dans le hors-champ, et insiste sur l'absence de lien entre eux, sur l'absence de contact. D'autre part, cela œuvre dans l'effet-de-réel car la caméra devient pareille à une caméra de documentaire, elle subit le manque d'accès ou l'impossibilité d'enregistrer deux actions qui se déroulent parallèlement. Ce qui voudrait dire : la réalité qu'elle filme lui est indépendante, cette réalité existe « objectivement », elle n'est pas soumise à l'acte de tournage, elle n'est pas donc « organisée », encore moins « créée », pour lui servir. Tout cela à son tour produit l'impression qu'il n'y pas de manipulation de la part de celui qui filme, bien que la présence de la caméra se fasse sentir nettement de la sorte. La présence de l'instance énonciative devient ainsi une présence physique, une présence réelle[440] qui tend à remplacer le narrateur global du film. Sont soulevées ainsi des questionnements sur ses pouvoirs.

Le hors-champ et le hors-cadre : « Le Piège », « Rush », « Taxi » dans *Code inconnu*.

Dans le plan-séquence de l'audition de la comédienne Anne, le fait qu'il s'agit d'une audition est révélé au début du plan dans quelques répliques que Anne et son partenaire, qui

L'audition dans *Code inconnu* : Anne enfermée dans une chambre où elle va mourir, © MK2.

[440]Supra chapitre 6.

se trouve de l'autre côté de la caméra, échangent. Le zoom de la caméra par lequel elle se met au point a la même fonction : rendre perceptible le dispositif de la prise de l'image, souligner l'artefact. Et pourtant, au cours du plan, on est vite affecté par l'affolement de cette femme enfermée dans une pièce d'où il n'y a pas de sortie et où elle sera tuée, selon ce que la voix *off* lui fait savoir. Ce plan-séquence dévoile la force manipulatrice que l'image du film possède, tout en s'affichant non manipulatrice car prise en continuité... à partir évidemment d'un moment, le moment où, après avoir préparé le champ, l'équipe l'a quitté. La compréhension qu'on manipule moins lorsqu'on tourne en plans-séquences est déclarée plusieurs fois par Michael Haneke : « Le plan-séquence permet de montrer en temps réel, sans montage, sans manipulation, avec toute l'honnêteté possible. »[441]. Et pourtant, cette conception est désapprouvée par lui-même dans ce plan-séquence de *Code inconnu*. L'image devient manipulatrice parce que le hors-champ de ce champ reste dissimulé. Le hors-champ aurait dévoilé la présence de l'équipe de tournage et le vrai contenu du champ, le fait que ce soit une audition de comédienne et non pas du réel. Le hors-champ ici est absorbée par le hors-cadre, l'espace où se situe l'équipe de tournage. Si le spectateur tenait compte de ce hors-champ qui est en fait caché en tant que hors-cadre, lors de la réalisation d'un film, il aurait été moins manipulé par le film.

Le zoom de la caméra, considéré en général comme moyen technique de réel, car utilisé prioritairement dans le reportage, peut bien aussi servir l'artifice. Ainsi, dans la séquence-extrait du film diégétique, pendant que le personnage d'Anne et son « mari » diégétique s'amusent dans la piscine, leur petit enfant monte sur le parapet du balcon situé au vingtième étage. La caméra fait un zoom du haut de l'immeuble jusqu'à la rue en bas, un plan qui représente le regard de l'enfant et qui doit produire du suspense, voire de l'inquiétude et de la peur, chez le spectateur. Au contraire du zoom, utilisé dans le plan de l'audition où il dévoilait l'artefact, dans le plan du regard de l'enfant, le zoom constitue l'artifice même. On pourrait en conclure : les moyens sont les mêmes, la manipulation, ou le renoncement à une manipulation, résident dans l'énonciation.

Il y a forcément des rushs au cinéma et dans *Code inconnu*, la séquence intitulée « Rush » contient le moment où, après avoir découvert la fenêtre murée, la comédienne sort de l'état d'affolement de son personnage, un état qui, on le voit, a été joué et non pas vécu en réalité. Ce moment, qui sera coupé et rejeté au montage du film diégétique, fait partie du film

[441]Cité par Pascal Mérigeau, *Le Nouvel Observateur*, n° 1854, jeudi 18 mai 2000.

premier de Michael Haneke. Le monde « fictionnel » du film diégétique se distingue du « réel » dans lequel se situe le film-cadre. C'est évidemment un clin d'œil, parce que le « réel » du film-cadre est « fictionnel » par rapport à la réalité extradiégétique. Par ce clin d'œil, Haneke rappelle cependant encore une fois que l'image est jouable, parce qu'elle est le résultat d'un choix, elle est partielle et interprétable. Elle a ses interstices par lesquels le Réel peut s'immiscer.

Dans le plan-séquence du taxi, la caméra reste braquée sur le chauffeur qui, après sa conversation au téléphone dans une langue étrangère, devient soudain très pressé et accélère la vitesse alors que le client, se trouvant dans le hors-champ, commence à s'inquiéter et lui demande de ralentir. L'échange de répliques, retenues mais fermes, ne dure pas longtemps, le client quitte le taxi alors que le spectateur, à cause de la caméra qui y reste, est contraint à y rester lui-aussi. Ainsi, le personnage s'avère capable d'interrompre, en quittant le taxi, cette situation qui ne lui plaît pas, tandis que le spectateur en est dupe parce qu'il suit le récit, et subit ses pouvoirs. Les informations que le spectateur-lecteur reçoit sont manipulées par l'instance énonciative qui décide à chaque instant qu'est-ce qu'elle va lui dévoiler et qu'est-ce qu'elle va laisser dissimulé, tel par exemple le contenu de la conversation du personnage dans une langue inconnue et qui n'est pas sous-titrée. Il surgit la question : jusqu'à quel point l'instance énonciative a le droit de jouer avec les informations qu'elle cache et celles qu'elle révèle au spectateur ? est-ce que l'auteur a le droit de contraindre son spectateur à assister à des scènes que, normalement dans la vie, il aurait eu la liberté de quitter ?

Michael Haneke déclare à propos de *Code inconnu* :

> « J'ai choisi de multiplier les effets, afin de rappeler au public à quel point la perception reste fragmentaire. Et combien il est manipulable. J'y vois une façon de l'avertir : « Méfie-toi. De moi. Comme des autres. »[442]

L'action simultanée dans le hors-champ.

Dans *Funny Games*, le plan dans lequel Paul se prépare un sandwich dans la cuisine « remplace » le plan dans lequel son acolyte Peter tue l'enfant au salon. Entre ces deux actions se déroulant parallèlement dans la réalité diégétique, l'image, par la suite d'un choix « dérisoire », nous montre ce que lui a mieux convenu. Ou bien : puisque la caméra est avec

[442]Interview réalisée par Grassin Sophie, « Haneke décodé », *L'Express*, 09/11/2000 ; disponible sur : http://www.lexpress.fr.

Paul dans la cuisine, elle ne peut pas être au même moment au salon et enregistrer ce qui s'y passe. Ainsi, on verra la préparation du sandwich et non pas le meurtre de l'enfant. À part la volonté de l'auteur de ne pas imposer la violence d'une image qui oblige à voir l'insupportable à voir, il y a aussi, dans ce choix, un questionnement sur le choix qui s'opère lorsqu'on décide de quoi constituer les images et comment. L'indifférence de Paul par rapport à ce qui se passe au salon incite, d'autre part, à réfléchir sur la « violence de l'indifférence » comme le formule Dominique Païni[443].

L'existence persistante du hors-champ, constamment maintenue dans les films de Michael Haneke, rappelle que ce qui est montré n'est pas une totalité close. Ainsi, dans le plan-séquence « Repassage » dans *Code inconnu*, la caméra reste braquée sur Anne, alors que le son qui s'introduit dans le champ rend perceptibles deux hors-champs. Une émission à la télé aborde les problèmes de l'Art abstrait, alors que les cris d'une enfant chez les voisins incitent à penser qu'elle est la proie d'une violence familiale[444]. Ces deux hors-champs existent parallèlement : l'un évoquant l'évolution dans le domaine de l'art, l'autre la barbarie la plus sauvage dans les relations humaines. Ignorer l'un ou l'autre, revient à donner une image restreinte de la réalité.

Le hors-champ ignoré dans *Le Septième continent*.

Le déni du hors-champ, le refus de s'ouvrir vers lui, participe de l'isolement dans lequel la famille dans *Le Septième continent* vit. Deux plans de la rue déserte répondent aux regards de Georg vers le hors-champ, lorsque à la veille du suicide, il rentre chez lui. Un autre regard vers le hors-champ, cette fois-ci d'Anna, à travers les stores de la fenêtre, va prolonger le champ vers le hors-champ, le désert infirmé cette fois par un chien qui s'y promène. Le hors-champ ne cesse pas d'exister, ce sont eux qui ne s'y intéressent pas et s'en isolent volontiers. Au cours de leur copieux dernier dîner, alors que tout pour le suicide semble avoir été bien préparé, le téléphone va sonner. Cet appel, par lequel le monde extérieur se manifeste, semble déséquilibrer pour un instant le calme de leur enfermement. Georg ne prend pas l'appel et laisse le combiné décroché. Cela paraît une solution évidente, mais le jour suivant, la destruction entamée, la sonnerie va se renouveler, venant cette fois-ci de la porte d'entrée. Le monde extérieur persiste dans son appel, plus on l'écarte, plus il se rapproche : impossible de l'ignorer. Georg ouvre à contre-cœur : deux employés de la poste veulent savoir

[443]« L'empêcheur de filmer en rond », à propos de *Funny Games* de Michael Haneke, par Dominique Païni, *Cahiers du cinéma* n° 514, 1997, pp. 36-37.

[444]Supra chapitre 3.

pourquoi leur téléphone ne marche pas. À la réponse de Georg que c'est fait exprès, ils l'informent qu'il n'a pas le droit de laisser l'appareil décroché. Contraint à replacer le combiné, Georg va trouver une autre solution : deux bouts de papier, glissés dans les membranes, l'un pour le téléphone, l'autre pour la sonnette. Ainsi, par ces petits incidents dans lesquels le hors-champ tend à entrer dans le champ, Michael Haneke infiltre l'idée que des efforts particuliers doivent être mis en place pour s'isoler de l'environnement, dans le cas de ses personnages ; pour isoler une partie de la réalité de celles qui la côtoient, dans le cas de la construction du récit.

Le hors-champ menaçant dans *Le Ruban blanc*.

Dans *Le Ruban blanc*, le hors-champ est présent dans tout le film d'une manière fortement angoissante, un hors-champ qui menace à tout moment de se transformer en champ, exposant à la vue toute sa laideur. La tension du film est fondée sur cette angoisse, à travers des images qui montrent une périphérie des événements : le corps mort de la paysanne, la découverte de son mari pendu, la recherche de Sigi au feu des flambeaux, l'incendie dans la grange du baron, les yeux brulés de Karli. L'insupportable à voir reste, dans ce film comme dans les films précédents de l'auteur, hors de l'image. Ainsi, la punition même des enfants du pasteur se déroule dans un hors-champ « inaccessible », derrière la porte fermée du salon, alors que la caméra a été placée dans le couloir[445]. De même pour le lien incestueux du

Le médecin et sa fille Anni dans *Le Ruban blanc*, © WEGA-Film.

[445]Supra chapitre 3.

médecin avec sa fille, il reste dans le hors-champ des plans de la recherche nocturne de Rudi. La peur de la solitude dominant sa peur du noir, le petit garçon s'avance dans la maison déserte et cherche sa sœur Anni, disparue en pleine nuit. Le sentiment, que cette maison à l'air vide cache quelque chose d'ahurissant, se renforce de plus en plus au long de la recherche de l'enfant. Le son de quelque rire qui parvient soudain du hors-champ dissimulé, dans la recherche duquel l'on est, tranche avec l'état de Rudi mais ne rassure pas. Il ouvre la porte et là, sous la lumière qui pique quelques instants les yeux, il a du mal à saisir ce qu'il voit : l'image donne à voir et dissimule en même temps. Anni, la chemise de nuit retroussée au-dessus des genoux, sous le regard bienveillant de son père, balbutie quelque chose sur des oreilles percées et des boucles d'oreilles qu'elle pourra désormais porter. La fille change brusquement d'état, ses paroles sont tantôt étouffées par des larmes, tantôt colorées de rire. Le spectateur, pareillement au petit garçon, aura la pénible impression que quelque chose lui échappe dans cette scène calme qui évoque cependant le viol. Faute de conscience d'être victime, la victime est-elle moins victime ? Jusqu'où l'on est capable d'assumer consciemment et à partir d'où le mécanisme de refoulement entre en fonction ? La scène confirme, à notre sens, que pour arriver à poser les questions dans toute leur complexité, il n'est pas forcément nécessaire de montrer directement la cruauté d'une réalité.

5.1.3. L'insupportable à voir.

Il y a un insupportable à voir que Michael Haneke expulse des images de ses films. Le plus souvent, ce sont des manifestations de la violence ou la vue directe d'un meurtre. Qu'il s'agisse du moment même de la mort de la fille et de la femme dans *Le Septième contiennent*, ou du meurtre dans *Benny's Video*, ou de celui dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, ou bien des meurtres de l'enfant et du père dans *Funny Games*, ou du meurtre de Georges dans *Le Temps du loup* ; de même que pour les scènes de tortures infligées à Sigi et à Karli dans *Le Ruban blanc*. Cette démarche de l'auteur a été déjà remarquée et appréciée, pourrait-on dire, des critiques[446]. Elle est mise à l'œuvre, nous semble-t-il, non pas uniquement par respect d'une sorte de « réalisme », tel qu'il a été prôné par certains cinéastes appartenant au mouvement Dogme 95[447], pour lesquels la règle, notamment la règle n° 6, interdit la représentation truquée d'événements qui ne peuvent pas se dérouler réellement devant la

[446]Le nombre des critiques qui remarquent cette particularité du style de Michael Haneke augmente ; quelques références : « Souffrir n'est pas jouer », par Philippe Rouyer, *Positif* n° 443 janvier 1998, p. 37-38 ; « Un cas », Michael Haneke à la Cinémathèque du 19 octobre au 22 novembre 2009, par Arnaud Hée, *critikat.com*, 13/10/2009 ; « Cinéaste du mal ?, portrait de Michael Haneke », par Alexandre Prouvèze, *Evene.fr,* octobre 2009.

[447]Voir Dogme 95, *Vœu de chasteté*, règle n° 6. Plus tard, la règle était transgressée par les mêmes cinéastes qui l'avaient prônée, voir *Dancer in the Dark* (Lars von Trier, 2000), *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), etc.

caméra, tel un meurtre, un viol, etc. Dans la démarche de Michael Haneke, nous décelons, d'une part le refus de faire esthétiquement agréable et supportable ce qui est en réalité insupportable à voir. D'autre part, cette démarche atteste d'un respect envers le spectateur : restreindre ses pouvoirs auctorials afin de ne pas forcer le spectateur d'assister à des scènes insupportables, afin de ne pas abuser de sa position de spectateur. Benny, dans *Benny's Video*, raconte à son invitée comment il a fermé les yeux pour ne pas voir le corps mort de son grand-père allongé dans le cercueil. Une expérience que la plupart des gens partagent, nous semble-t-il. Michael Haneke a trouvé sa propre manière à lui pour montrer la violence dans toute son ampleur sans en abuser, concentrant l'attention sur des détails qui précèdent, accompagnent et suivent l'acte extrême, eux-mêmes assez éloquents, se transformant en ce que Christa Blümlinger appelle des « figures de dégoût »[448]. La violence, dans les films de Haneke, est objet de réflexion et non pas objet du spectacularisation (mot hybride de « spectaculaire » et « spéculation »)[449]. Ainsi le plan du suicide de Majid dans *Caché* se déroule dans un plan d'ensemble fixe qui fait penser à une scène théâtrale, alors que l'événement dans lequel Erika Kohut plante le couteau dans son corps, dans *La Pianiste*, est situé dans l'opéra. Dans les deux cas, les seuls peut-être dans les films de Haneke où l'on assiste à des actes violents, le spectateur est mis à distance d'une représentation soulignée comme telle par l'énonciation.

Mais il existe aussi une autre raison pour expulser ce qui est insupportable à voir hors des images, qu'il s'agisse d'actes de violence ou de quelque autre acte intolérable. L'auteur refuse d'entrer en une sorte de pacte avec le spectateur sur le dos de ses personnages, les manipulant comme bon lui semble dans le but d'en amuser. Cela rappelle le « code » éthique des auteurs de la Nouvelle vague française qui considéraient comme amoral un tel pacte entre auteur et spectateur sur le dos des personnages. Ainsi, dans une interview inventée, Jean-Luc Godard, jeune critique aux *Cahiers du cinéma* à l'époque, fait « parler » Roberto Rossellini en lui léguant sa compréhension étique :

> « Il faut tâcher de s'approcher des hommes avec objectivité et respect. On n'a pas le droit de filmer un personnage horrible avec, en même temps, l'intention de le condamner. Moi, je ne me permets jamais de porter un jugement sur mes personnages. Je me contente de montrer leurs faits et gestes. Aller jusqu'au

[448]Christa Blümlinger, « Figures du dégoût chez Michael Haneke », *op. cit.*, pp. 95-115.

[449]Voir à ce sujet l'article de Jean-Ernest Joos « Une violence sans sujet David Cronenberg et Michael Haneke », *Parachute* n° 123, 2006.

> fond des choses, ça ne veut rien dire d'autre. Il faut arriver à ce point extrême où les choses parlent d'elles-mêmes. »[450]

De même, il n'est pas inutile de rappeler que François Truffaut attirait l'attention sur ce type d'abus dans son célèbre article « Une certaine tendance du cinéma français » :

> « […] le jour où il [le public] comprendra que ce bon gros cocu aux mésaventures de qui on le sollicite de compatir (un peu) et de rire (beaucoup) n'est pas comme il le pensait son cousin ou son voisin de palier mais lui-même, cette famille abjecte, sa famille, cette religion bafouée, sa religion, alors ce jour-là il risque de se montrer ingrat envers un cinéma qui se sera tant appliqué à lui monter la vie telle qu'on la voit d'un quatrième étage de Saint-Germain-des-Prés. »[451]

Autrement dit, l'auteur n'a pas le droit d'abuser de la vulnérabilité de ses personnages du fait qu'ils soient ses créatures, agissant dans un monde créé par lui. Il se doit de respecter leurs « personnalités », leur « libre volonté », leur dignité, y compris leur capacité de sentir la honte ou l'humiliation. Ce que l'on raconte et la manière dont on le raconte est déjà marquée ou non par un respect envers celui à qui l'on raconte. Autrement dit, dans l'expulsion de l'insupportable à voir hors des images, nous entrevoyons se manifester une responsabilité de l'auteur vis-à-vis de son œuvre et de ses spectateurs. Représentatif de cette éthique d'auteur apparaît le plan, dans *Funny Games*, dans lequel Anna se déshabille, forcée de le faire par les deux tortionnaires : l'action de l'enlèvement des vêtements se déroule dans le hors-champ, alors que le plan du film, c'est un plan rapproché du visage d'Anna. Ainsi est évitée une double fonction confuse de ce type de plans qui, sous le couvert du récit, offre un spectacle de mauvais goût au spectateur, tout en mélangeant agression et *sexappeal*. Il aurait été insupportable pour le spectateur d'assister à la nudité du personnage dans cette scène. L'auteur en est bien conscient, l'acte est renfermé, si l'on peut dire, dans la diégèse par la distance du plan, le plan rapproché. Ainsi le spectateur n'assiste pas au spectacle du déshabillement, visé par les tortionnaires, mais prend conscience de la force de l'humiliation que le personnage subit. Il ne s'agit donc pas de censurer les comportements et le vécu des personnages mais

[450] *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, « Un cinéaste c'est aussi un missionnaire – Jean-Luc Godard fait parler Roberto Rossellini » (propos inventés par J.L. Godard), tome 1 (1950-1984), Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1998, p. 73.

[451] François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français » (1954), in *Le plaisir des yeux*, Écrits sur le cinéma, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000, p. 312.

d'être bien conscient de leur signification et de leur force. Par la distanciation, qui dans le cas de ce plan se produit grâce au rapprochement et grâce à l'expulsion d'une parie du contenu hors du champ, l'image ne donne pas à voir, elle incite à éprouver et à réfléchir.

5.2. Le champ : visible et invisible.

Le Réel, ainsi que la réalité diégétique, continuent d'exister dans le hors-champ, pour les personnages, comme pour l'instance énonciative. Ainsi, le hors-champ d'où on enregistre les cassettes dans *Caché*, le hors-champ où est la catastrophe ou le salut dans *Le Temps du loup*. C'est une question d'acuité, d'ouvrir les brèches possibles vers ce hors-champ qui s'échappe. Le contrechamp ne suffit pas pour élucider le champ. Le contrechamp fait partie du récit, il déplace le regard. C'est donc dans le champ qu'il faut chercher cette ouverture de l'image vers des contenus qui ne sont pas immédiatement saisissables ni représentables.

On peut faire des allers-retours sur l'image, c'est ce que Benny fait avec l'image de la truie abattue, l'entraîneur de Max avec l'image de la partie de tennis enregistrée dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, Paul avec l'image qui a enregistré le meurtre de son acolyte Peter dans *Funny Games*. C'est manipuler avec le visible de l'image, car l'image comme visible est un objet, on peut le tenir, tourner et retourner. On peut l'arrêter, en isoler une partie qui dément le reste : la truie de l'image de Benny pourrait revivre et rester vivante à jamais. On peut jouer avec l'image, en en tirant un profit, comme le fait Paul. Et au contraire, l'image se transforme en champ, comme le mot le dit assez, lorsqu'elle devient une étendue, lorsque le visible en elle retrouve l'invisible qui lui est propre, qui est son autre côté, son creux, le moule de la figure. L'invisible, dit Merleau-Ponty, est :

> « [...] "derrière" le visible, visibilité imminente ou éminente […] une autre dimension, où la lacune qui marque sa place est un des points de passage du "monde". C'est ce négatif qui rend possible le monde *vertical*, l'union des incompossibles, l'être de transcendance, et l'espace topologique et le temps de jointure et membrure, de dis-jonction et dé-membrement, - et le possible comme prétendant à l'existence […] »[452]

L'image ne capte pas de la réalité que ce qui est visible et audible, mais il est des images qui lui permettent de s'exprimer et de gagner d'autres sens, sans l'étouffer ni le

[452]Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 281, souligné par l'auteur.

renfermer sur un état restreint, celui qui est immédiatement ou facilement communicable. Comme l'évoque Gérard Leblanc :

> « Or toute réalité se situe dans une relation entre un visible et un non visible […] Il est des démarches qui se contentent de capter le visible et l'audible et d'autres qui s'efforcent de faire reculer leurs limites et de rendre visible et audible ce qu'on ne voit pas et ce qu'on n'entend pas. »[453]

Permettre au Réel de s'exprimer, signifierait donc dépasser le visible pour en dévoiler des liens qui ne sont pas immédiatement visibles. À travers un visible parvenir à un invisible, délicat, fragile, mais réel. Ancrée sur le figurable, l'image cinématographique parvient à explorer des espaces secrets. C'est le niveau visé par plusieurs cinéastes. Andreï Tarkovski croyait : « L'image est liée au concret, au matériel, pour atteindre, par des voies mystérieuses, à l'au-delà de l'esprit. »[454]. Articulé d'une manière différente, c'est le même objectif que Ingmar Bergman poursuivait :

> « Je ne puis m'empêcher de croire que je manie un instrument si raffiné qu'il nous serait possible d'éclairer avec lui l'âme humaine d'une lumière infiniment plus vive, de la dévoiler encore plus brutalement et d'annexer à notre connaissance de nouveaux domaines du réel. Peut-être découvrirons-nous même une fissure qui nous permettrait de pénétrer dans le clair-obscur de la surréalité […] »[455]

Et à Michelangelo Antonioni d'ajouter :

> « Le monde, la réalité où nous vivons sont invisibles et l'on doit se contenter de ce que l'on voit. Je ne pense pas que l'apparence de la réalité soit assimilable à la réalité. La réalité est, peut-être, un rapport. »[456]

Ainsi dans *Blow up*, alors que le photographe croit avoir photographié l'amour, en photographiant le couple dans le parc, il réalise, en tirant les photos, qu'il a empêché un

[453]Gérard Leblanc, *Scénarios du réel, tome 1, Quotidien, évasion, science*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 34.
[454]Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op.cit.*, p. 136.
[455]Ingmar Bergman dans *Qu'est-ce que faire des films ?*, cité par Joseph Marty, *op.cit.*, p. 48.
[456]Michelangelo Antonioni cité par Aldo Tassone, *Antonioni*, Flammarion, 1995, p. 85.

meurtre de se commettre. En agrandissant encore, il se rend compte qu'il n'a rien empêché mais que le meurtre a bien eu lieu, tandis que lui y prenait les photos. En agrandissant encore, il n'y aura plus ni meurtre ni même image : il ne reste qu'une multitude de points détachés. À chaque distance correspond une histoire différente, alors qu'au fond, c'est le même bout de réalité qu'on croit avoir « fixé ». Pour arriver à restituer au Réel la complexité qui lui appartient, il sera nécessaire de traverser toutes ces réalités qui en proviennent et lui échappent. « Le réel n'était plus représenté ou reproduit, mais « visé », disait Gilles Deleuze[457] à propos des films néo-réalistes.

Quant à Michael Haneke, la manière dont il conçoit l'image expose déjà ses doutes quant à la représentation et fait perceptible sa recherche de moyens aptes à évoquer d'autres couches de réalité, différentes des visibles et qui ne sont pas immédiatement représentables. Ainsi, l'image ne saisit pas un réel transparent, parce que le Réel n'est pas transparent du tout, l'image peut saisir une toile de « choses » qui s'y esquissent. À travers elles et leurs rapports, l'image parvient à évoquer dans la conscience ce qui n'est pas et ne peut jamais être visible sur elle. Au fond, c'est la conception de l'image dans la peinture médiévale et dans la peinture de l'icône. Nous allons expliquer un peu plus.

Comme le rappelle Georges Didi-Huberman, selon la compréhension médiévale, le mystère de l'Incarnation est considéré comme le plus grand *paradoxe figuratif* qui soit : « quel peut être l'aspect congruent d'un Verbe divin qui s'incarne ? ». La figure peinte devra en quelque sorte « *imiter le paradoxe* » : « tenter d'inclure en elle l'infigurable, d'inclure en son lieu l'incirconscriptible, d'inclure en sa visibilité l'invisible, et d'inclure en sa *storia* l'inénarrable. »[458]. D'autre part, le mystère de l'Incarnation n'a jamais cessé, « il se dissémine en *signes qui sont en même temps des présences* », telle par exemple une hostie qui est à la fois signe et présence de la chair christique :

> « Pourtant, une hostie n'est qu'une surface blanche, sans "figure", je veux dire *sans ressemblance aucune* avec ce dont elle est signe et présence. C'est comme si l'élément de la présence exigeait en quelque sorte la non-ressemblance du signe avec son référent. »[459]

[457]Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 7.

[458]Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990), Paris, Flammarion, 1995, pp. 57-58, c'est l'auteur qui souligne.

[459]*Ibid.*, p. 58, c'est l'auteur qui souligne.

Le traité d'Alberti, *De pictura*, vient pour inverser et dénier de façon décisive l'ensemble des propositions médiévales concernant l'*historia* et la *figura*, et pour instaurer un nouveau monde sémiotique[460]. Pour Alberti, c'est juste le contraire : « J'appelle signe, écrit-il, toute portion de superficie que l'œil peut voir. » Georges Didi-Huberman rappelle que la divergence de ces deux conceptions de représentation est analysée dès saint Denys l'Aréopagite pour qui il existe deux sortes d'images (*eikones*) : les unes « façonnées à la ressemblance de leur objet », alors que les autres, au contraire, « poussent la fiction jusqu'au comble de l'invraisemblable et de l'absurde ». Ces dernières images sont qualifiées de *dissemblables* ; dans la version latine, précise Didi-Huberman, les qualificatifs sont : *dissimiles*, *inconsequentes*, *inconvenientes*, *deformes*, *confusae*, *mixtae*. Selon l'Aréopagite, il faut préférer les « *figures qui ne sont pas un signe explicite*, les figures déraisonnables et déplacées : « Les images déraisonnables, écrit Denys, élèvent mieux notre esprit que celles qu'on forge à la ressemblance de leur objet. »[461] Tandis que, pour Alberti, une figure, ne s'oppose pas à l'aspect, *c'est un aspect*, c'est une configuration du monde visible. Ainsi, conclut Georges Didi-Huberman :

> « Les figures dissemblables sont faites pour transiter du visible à l'au-delà de tout visible, et du sensible à l'au-delà même de tout intelligible. […] Telle est donc bien la vertu du dissemblable : nous y partons de l'informe – l'en deçà de toute "figure" - pour transiter vers l'invisible proximité du mystère – l'au-delà de toute figure. »[462]

Quant à l'histoire diégétique, l'*historia* albertienne constitue l'enjeu ultime de toute composition picturale, et dès lors la notion s'empare d'une place prépondérante dans toute la conception humaniste de la peinture, et cela jusqu'au cinéma de nos jours. « Alberti fait de l'*istoria* picturale une fonction du vraisemblable », précise Didi-Huberman[463], compréhension que l'on connaît bien au cinéma. Alors que l'histoire n'est pas le primordial pour une image médiévale ou pour une icône, l'image n'y est pas sensée raconter mais provoquer la mémoire, faire revivre. Dans cette perspective, l'image est par nécessité croisement de plusieurs histoires : l'histoire terrestre de Jésus qui révèle l'Incarnation mais ne la dévoile pas, les

---

[460]*Ibid.*, pp. 70-73, c'est l'auteur qui souligne. Cf. L.B. Alberti, *De pictura* (1435-1436), Laterza, Bari, Éd. C. Grayson, 1975.

[461]*Ibid.*, pp. 84-86, p. 85 ; cf. Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste* (vers 490), (trad. G. Heil et M. de Grandillac), Paris, Cerf, 1958, II, 3, p. 77.

[462]Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration, op. cit.,* p. 87, c'est l'auteur qui souligne.

[463]*Ibid.*, p. 72.

histoires de l'Ancien Testament qui la préfigurent et sont en corrélation avec elle, et, l'histoire de la vie du croyant qui passe en parallèle avec celle du Christ et celles qui la préfigurent. Ainsi, le sens ne provient pas du déroulent successif de ces histoires, mais de leur correspondance ou rupture, de leurs rapports. Elles deviennent en quelque sorte simultanées.

Dans, par exemple, l'icône de la Sainte Trinité, on peut délimiter trois histoires : 1) l'histoire représentée sur l'image, trois anges visitent Sara et Abraham et leur prédisent l'enfant à venir ; 2) l'histoire à venir, le sacrifice de cet enfant, Isaac, leur fils unique ; et 3) l'« avant-histoire » de la réunion de la Sainte Trinité où se décide le sacrifice même du Christ, le Fils unique de Dieu. C'est le sacrifice de Dieu qui est le référent de cette image, mais est-il représentable ? Alors, l'objectif suprême de cette image n'est que de guider la sensibilité de celui qui regarde le « sujet » visible vers un autre « sujet », qui n'est pas sujet mais mystère[464]. Le même objectif est visé par les mêmes moyens, comme le démontre Georges Didi-Huberman, dans de nombreux tableaux de l'Annonciation[465]. Le mystère à proprement parler ne serait pas que dans la scène représentée sur l'image mais recouvre l'interstice entre ce que l'image montre et ce qu'elle évoque. Le mystère recouvre l'intervalle qui lie et sépare cette image actuelle avec *ses* images virtuelles.

Cette conception de l'image comme lieu de croisement de plusieurs histoires, l'image comme marque d'un intervalle qui lie et sépare, nous intéresse parce qu'elle est bien à l'œuvre chez Michael Haneke. Nous retrouvons chez lui la compréhension de l'Aréopagite quant à la dissemblance de l'aspect : un écart récurrent entre représenté et visé. Le signifié de la connotation se produisant dans cet écart. Les images de Michael Haneke sont des images déraisonnables, déplacées, confuses. Elles ne représentent pas ce qu'elles visent à évoquer dans la conscience. C'est une esthétique de dissemblable[466] : à travers ce qui est à l'en deçà de

[464]Certains peintres, peut-être plus naïfs, mettent trois coupes sur la table devant chacun des trois anges, insistant de la sorte sur l'*historia* immédiate : l'accueil des trois anges chez Sara et Abraham. D'autres peintres ajoutent dans les recoins de l'image centrale, deux autres scènes : le sacrifice d'Isaac et la crucifixion de Jésus. L'icône d'Andreï Roublev, les trois anges presque identiques, aux gestes concrets et indécis, la coupe à boire unique, transite, par une économie remarquable, le visible de l'*historia* et projette vers un éternel absolu.

[465]Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, *op.cit.*, la deuxième partie du livre. À côté de la scène centrale qui se déroule entre l'ange et Marie, on peut voir peinte la scène où Adam et Ève sont chassés du paradis, en rappel qu'un « ange visite Marie pour annoncer le salut, parce qu'un autre ange avait séduit Ève » (p. 226), ou bien, on peut voir à côté de la scène de l'Annonciation, la scène de la crucifixion de Jésus, en rappel notamment du recouvrement des histoires : « une Vierge enfantera, mais elle n'enfantera que dans l'expectative de la mort de l'enfant » (p. 120).

[466]*Ibid.*, Dans son livre très apprécié par nous, G. Didi-Huberman parle d' « esthétique du vestige » (p. 81) et de « similitude dissemblable » (p. 104) ; nous n'avons pas la possibilité d'expliquer ici en quoi cela consiste-t-il ; sans trahir l'idée de l'auteur, nous semble-t-il, nous recourons au terme « esthétique de dissemblable ».

la représentation, une image lacunaire ou une non-image, opaque ou pastiche du réel, transiter vers un au-delà du visible, jusqu'à même un inintelligible. Michael Haneke déclare lui-même :

> « Le monde montrable est noir, le mystère est entre les morceaux, je ne pense pas qu'il soit montrable. Dès qu'on veut saisir la beauté, elle s'enfuit. C'est une grâce, la beauté. Que dans les espaces entre les morceaux, que cela peut se concrétiser. »[467]

Les images, tels des morceaux de ce monde, s'ouvrent alors ou se referment pour accueillir ou étouffer le mystère.

5.2.1. Le mutisme de l'image.

L'image ne représente pas, mais dissimule.

Le trafic de l'arme dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

Le trafic de l'arme reste illisible, « couvert » par l'image, comme nous l'avons vu[468], dans le plan-séquence du café dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* qui ne montre que deux personnes prenant leur café de matin derrière une vitre parcourue des reflets des passants. Pareillement aux passants dans la rue et aux clients du bistrot, le spectateur n'a qu'à apercevoir les deux hommes accompagnés d'un chien. On pourrait nommer cette image « Le café de matin à Vienne ». L'instance énonciative ne trouve pas nécessaire de rendre limpide cette image quant à son contenu et quant à ses rapports avec le récit. Il reste à celui qui regarde à examiner et à remplir l'image de son contenu. Abordée dans une zone non limpide, l'image est plutôt intervalle que représentation. Elle porte des vestiges de plusieurs histoires, certaines d'entre elles concernant le personnage de l'étudiant Max, d'autres pas du tout. Il reste au spectateur-lecteur de choisir et de tracer les liens.

L'image de la plage australienne dans *Le Septième continent*.

L'image de la plage australienne de l'affiche de l'agence de voyages dans *Le Septième continent* devient tragique par son impuissance à dépasser la réalité très concrète qu'elle fixe. Cette image ne parvient pas à assumer l'autre réalité, désirée et espérée, dont les personnages tentent de la charger. Sortie de son rôle d'image de publicité, telle qu'elle est vue au début du film par les personnages, l'image du bord désert de l'océan réapparaît comme un

[467]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *op.cit.*

[468]Supra chapitre 3.

questionnement tout au long du film pour endosser, lors de sa dernière apparition, l'expression du naufrage. C'est le naufrage d'une famille qui a décidé de se suicider, mais aussi c'est le

L'image de l'agence de voyages en Australie lors de sa dernière apparition dans *Le Septième continent,* © WEGA-Film.

naufrage d'un esprit qui reste jusqu'au bout entrelacé par des liens avec une réalité visible, limitée, concrète, un esprit dont la capacité de rêver ne dépasse pas la publicité. Il y a eu du grotesque dans toute l'effervescence de la destruction, un dernier et vain pathétique pour arriver à mettre fin, à se transformer en néant. Puisque en définitive, ce sont trois corps inertes sur le lit devant l'écran de la télé. Les images manquant, l'émission à la télé finie, c'est la conscience s'éteignant de Georg qui en transmet : quelques bribes de tout ce qui a été vécu, l'affiche de l'agence de voyages s'y installant dominante. L'image du bord désert de l'océan, représente-t-elle leur rêve ou bien ce n'est qu'une image aléatoire, restée par hasard coincée dans la conscience ? On ne le saura pas. L'écran de la télé, le seul objet qui a échappé à leur destruction, les survit et continue à émettre : faute de conscience, il n'y a plus d'images, que des rayures en noir et blanc.

Ainsi, nous ne saurons pas si elle aimait sa fille cette mère qui, en décidant de se suicider, a accepté que sa fille se suicide elle aussi. « Nous avons beaucoup réfléchi, prendre ou non Évi [...] et nous avons décidé qu'elle reste avec nous... », écrit le père dans la lettre adressée aux grands-parents, utilisant « prendre » puis « rester », deux verbes qui se contredisent quant à une idée de « départ ». Une fille, attachée à ses parents, un père et une

mère aimant leur fille : c'est ce qu'on voit sur les images du film. Mais aussi : à l'image des arabesques que la mère a l'habitude de dessiner en parlant au téléphone, répond l'image du

Le suicide de la famille dans *Le Septième continent* commence par celui de la petite fille, © WEGA-Film.

dessin de taches difformes en couleurs que la petite fille fait, restée seule. « Elle n'a pas peur de la mort », se rassure le père, rassurant les grands-parents. Ce que l'on voit, c'est : le soir lors du coucher, l'envie de la petite fille pour que la lumière reste encore un peu allumée, n'est jamais exaucée. Sans protester, elle étreint son peluche et se couche dans le noir. Elle n'a toujours pas appris à contester ce que ses parents lui disaient. Ce que laissent voir les images du film, c'est une petite fille qui a confiance en ses parents. Il n'y a pas de drame d'après ce que les images laissent voir. Et pourtant, cette absence du drame est le déchirement même du film. Le visible est insupportable, non le visible des images, mais le visible de ce monde. Les images ne font que le transmettre tel qu'il est, indifférent.

La visite d'Anni chez les Brunner dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

L'événement de la visite de la petite Anni chez la famille Brunner dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* se déroule presque entièrement dans le hors-champ du plan rapproché de la petite fille. Alors que le couple, bouleversé par la visite, s'agite autour de l'assistante sociale se souciant de bien accueillir ses invitées, la caméra reste bornée sur le visage renfermé de l'enfant qui jette des coups d'œil autour d'elle et n'a pas l'air de vouloir quitter son isolement. Ce visage presque autiste va donner à un moment signe de vouloir parler et va chuchoter son désir secret que l'assistante sociale va articuler : « Elle veut voir sa

chambre. ». Là le plan va changer pour céder la place à celui du visage perplexe de l'homme, puis de la femme du couple adoptif. Ils se révéleront inaptes à affronter cette incommunicabilité qui par moments s'approche d'un cynisme particulier et vont renoncer à la

Anni déclare vouloir aller chez les Brunner après qu'ils ont décidé de renoncer à elle, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, © WEGA-Film.

fille. « Comment faire pour qu'elle comprenne ? », se demande Mme Brunner. En tant que spectateurs, on peut se demander, leur renoncement qu'a-t-il pu ajouter à l'expérience de la petite fille qui avait l'air déjà dévastée. L'autisme si bouleversant de la petite Anni, son air impénétrable, ses coups d'œil furtifs, ses légers haussements d'épaule, tout cet univers renfermé a pu s'exprimer grâce à l'image et au mutisme lui inhérent. Inapte de dévoiler l'âme, l'image ne capte qu'une extériorité mais la transmet et en témoigne.

« Telle est la Photo : elle ne sait *dire* ce qu'elle donne à voir. », dit Roland Barthes à propos de l'image photographique[469]. L'image dans les films de Michael Haneke donne à voir et laisse au regard à construire. Elle s'offre, mutique et désinvolte, à autrui. Elle communique ce qui ne sait pas s'exprimer.

Le plan-séquence « La moto » dans *Code inconnu*.

Par le mouvement de la caméra, l'image peut quitter le spectaculaire et donner à voir ce qui lui paraît plus important. Ainsi, le champ est occupé par un bout de chemin et l'entrée de l'étable où s'est perdu le père, dans le plan-séquence « La moto » dans *Code inconnu*, alors

[469]Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie, op.cit.*, p. 156, souligné par l'auteur.

que le fils, sorti retrouver son cadeau, agit dans le hors-champ[470]. L'entrée de l'étable devient l'image susceptible d'exprimer toute la complexité d'émotions que le personnage du père ne sait pas exprimer. L'image ne capte pas mais construit, évoque dans la conscience, une réalité

La fin du plan-séquence « La moto » dans *Code inconnu*, © MK2.

autre, différente de celle qui est visible. Cette « pauvre » image : une porte d'étable et un bout de chemin, devient susceptible d'exprimer : le désir d'un père de s'approcher de son fils, l'espoir de le retenir auprès de soi, l'amour et la maladresse de cet amour. Cette image évoque aussi la force du choix que l'on opère lors de la composition des images. La délimitation du champ et du hors-champ apparaît profondément relative et personnelle. Le récit se concrétise à travers ce choix. L'instance énonciative s'y exprime.

Les photos de Georges dans *Code inconnu*.

L'image ne montre qu'une extériorité, cela pourrait être faux. L'image peut provoquer des réactions.

« Ton expérience, tu ne peux pas la passer à travers des images », reproche Francine à Georges, le photographe de guerre revenu du Kosovo dans *Code inconnu*. Les photos de Georges montrent les atrocités de la guerre : des gens blessés et en détresse, en train de perdre leur vie, assistant à la perte de la vie de leurs proches, des cadavres déformés, des images qui violent les seuils de perception de ceux qui ne connaissent pas la guerre. Mais lorsque les paroles de lettre de Georges, que l'on entend, abandonne le sujet de la guerre que ses images

[470]Supra chapitre 3.

(re)présentent, et aborde la douleur de sa propre vie à lui à Paris, on retrouve un autre lien entre ces paroles et ces images : la sensation que les dérives de la violence humaine sont partout. Même dans la prise d'une photo.

Une photo de la guerre du Kosovo, *Code inconnu*, © MK2.

Georges met en place un mécanisme spécial qui lui permet de prendre des photos des gens dans le métro sans attirer leur attention. Et pourtant, le malaise des visés par l'objectif surgit aussitôt, il est inconscient. Peut-être parce que la photographie, « c'est l'avènement de moi-même comme autre », comme le dit Barthes[471], c'est « ce moment très subtile où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre. »[472]. L'appareil photo se transforme en une arme qui ne tue pas physiquement mais qui provoque une dégradation de la personnalité, un évanouissement d'une plénitude au profit d'une extériorité. Le malaise ressenti pousse la personne visée à vouloir s'échapper. C'est la réaction des voyageurs dans le métro devant l'appareil photo de Georges. Ce même malaise pousse la fille dans *Benny's Video* à s'accroupir pour sortir du champ de la caméra fixée sur elle. Ce même malaise fait éclater le calme de leur quotidien ordinaire lorsque le couple dans *Caché* reçoit la première cassette et apprend que leur maison est presque sans cesse filmée. L'image est violente parce qu'elle fixe et extrait du courant de la vie. L'image est violente parce qu'elle fait exposer à la vue, mais aussi parce qu'elle se met devant la vue et l'accapare. La deuxième

[471]Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.,* p. 28.

[472]*Ibid.*, p. 30.

lettre de Georges dans *Code inconnu*, parti cette fois en Afghanistan, passe sous les images des portraits pris par lui dans le métro à Paris. Il raconte l'épisode de son emprisonnement,

Georges dans *Code inconnu* met en place un mécanisme lui permettant de prendre des photos sans attirer l'attention des gens qu'il photographie, © MK2.

une drôle d'anecdote avec un taliban qui lui disait en anglais : « What I Can Do For You ? » (« Qu'est-ce que je peux faire pour toi ? »). Après sa troisième tentative de lui faire comprendre le malentendu de son arrestation, la même question reposée, Georges se rendra compte que c'est la seule phrase que celui-ci connaît en anglais, sans savoir ce qu'elle signifie. Il n'y a pas de différence en soi entre ces gens dans le métro à Paris et les autres qui font la guerre, la différence n'est que dans les circonstances de leur vie. Peut-être que la phrase anglaise du taliban venait de la chanson de Sheryl Crow qu'il aimait écouter. Comment devient-on capable d'humilier et de tuer alors que dans d'autres circonstances on n'ira pas jusqu'au bout ?! « C'est très simple de rester à l'écart et de parler de l'écologie des images, de toute la valeur de l'information non transmise... », continue Georges sa réponse à Francine, « ...la vraie question, c'est celle des conséquences... [...] je crois que je suis plus apte à la vie en temps de paix... enfin, ce que vous appelez la paix... ». La lettre de Georges et sa réponse à Francine s'interrompt. Dans cette réponse, transparaît, nous semble-t-il la compréhension de Michael Haneke :

> « On peut juste créer un choc émotionnel et réveiller la conscience des gens en lançant de petits cailloux comme David contre Goliath. J'ai la naïveté de croire que cela est possible. »[473]

[473]Propos recueillis par Maureen Loiret, *CinéLibre* n° 45 Janvier 1998, *op. cit*.

5.2.2. La réflexivité de l'image.

L'image au cinéma peut être soustraite au flot des images par sa durée, par une coupure franche, par le mouvement de la caméra, par une attente qui sera déjouée. L'image échappe au despotisme de l'action et parvient à se réfléchir par elle-même ou à réfléchir sur le monde et les choses dans le monde.

La durée : le plan-séquence « Le mensonge » dans *Code inconnu*.

« Parce que la scène dure, on comprend autre chose », dit Michael Haneke[474]. Dans sa durée, l'image confirme ou dément certains de ses contenus visibles, quitte le concret pour arriver à « parler » de l'abstrait. Dans le plan-séquence « Le mensonge » dans *Code inconnu*, Mihai Popa arrête sa luxueuse voiture anglaise pour y faire monter Maria et la rapprocher de sa maison. La conversation sur leurs séjours à l'étranger, lui à Dublin, elle à Paris, dure pendant que la voiture fait un trajet dans le village roumain. Par la vitre de la voiture, on voit les maisons qui longent la rue : d'énormes maisons, toutes en cours de construction. Après que Maria descend, après que nous avons entendu son mensonge sur son séjour à Paris où elle dit avoir été enseignante, alors que nous l'avons vue mendier dans la rue, la caméra reste dans la voiture en mouvement pour continuer le travelling sur cette interminable rangée de nouvelles maisons en construction. La durée du plan donne du temps pour assimiler le mensonge de Maria et pour mettre en question les paroles de Mihai Popa[475] sur son heureux séjour à Dublin. Mais aussi, dans sa durée, l'image dépasse son contenu concret : ces maisons apparaissent comme des constructions de divers mensonges, pareillement à celle de Maria qui se construit grâce à l'argent mendié par elle à Paris. Deviennent ainsi nombreux ceux qui subissent un sort pareil à celui de cette ex-enseignante en français qui va à Paris pour mendier. L'image dans sa durée est une interrogation sur le prix de cette mutation, l'image dépasse le concret et devient réflexion.

Dans *Code inconnu*, les plans-séquences s'interrompent brusquement au cours d'une action ou durent plus longtemps que l'action dramatique qui se déroulent en eux. Par cette non coïncidence assidue entre action et durée du plan, l'image acquiert la capacité de se réfléchir. De surcroît, il y a les inserts noirs entre les plans-séquences qui deviennent des instants de recueillement, des plans sans images afin que les images s'y projettent[476].

---

[474]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *op.cit.*

[475]Le surnom de Popa indique qu'il a peut-être été le prêtre du village ou quelqu'un qui voulait l'être.

[476]Supra chapitre 2 : l'insert noir.

L'absence de contrechamp.

Soustraite au flot des images qui affluent, l'image devient questionnement. L'interstice qui s'ouvre incite à chercher un autre lien. La soustraction se produit littéralement lorsque l'image fait partie d'une chaîne actantielle dont on est privé du prolongement : c'est le cas de l'image des lunettes que le garçon sauvage propose à Éva dans *Le Temps du loup*. Dépourvue de son prolongement naturel, telle qu'est la réaction d'Éva – elle prend les lunettes ou elle les refuse, on ne le saura pas -, cette image reste coincée dans la conscience perceptive et y cherche une réponse, y cherche son lien, son interprétation[477].

L'image se réfléchit par elle-même lorsque le récit met en attente d'un plan qui ne suit pourtant pas. C'est le cas lorsque le contrechamp apparaît avec retard ou lorsqu'il manque, carrément. Au début de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, dans un plan d'ensemble, l'enfant roumain traverse clandestinement la frontière, arrive sur le territoire autrichien, s'arrête et regarde vers le hors-champ, là où est le pays rêvé. Le plan qui suit pourtant dans le film déçoit l'attente de contrechamp : c'est un plan rapproché de l'enfant même qui regarde toujours vers le hors-champ. Ce non-regard de l'instance énonciative vers le hors-champ, en contradiction avec le regard du personnage, fait piétiner le récit. L'énonciation retarde le contrechamp, en accentuant ainsi la disjonction des plans, en prolongeant le temps de ce regard, dont elle s'intéresse et non pas de son objet. Le plan rapproché du personnage ne vient pas pour donner une réponse à la question « qu'est-ce qu'il regarde ? », mais pour faire réfléchir le regard. La caméra regarde celui qui regarde, c'est lui le sujet. Le plan devient questionnement sur son destin.

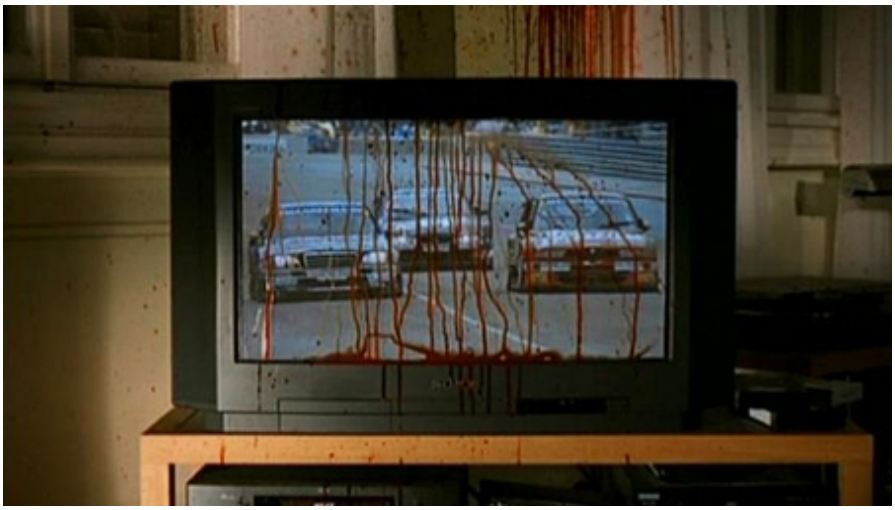
Dans la séquence du meurtre dans *Le Temps du loup*, au plan dans lequel le coup de fusil est tiré ne répond pas le contrechamp sur celui qui est tué. Le plan qui suit, c'est un plan à l'extérieur, un hors-champ lointain, sur les enfants qui sont dehors, qui ont entendu le coup de fusil et dont l'attention est dirigée vers la maison fermée. Le récit traverse ce hors-champ qui ne participe pas de l'action mais qui la réfléchit. Ce n'est pas un procédé de suspense qui vise à retarder la découverte de la victime et à aiguiser ainsi l'intérêt du spectateur. Par ce recul, le spectateur réfléchit l'acte, sa difformité, fait son deuil.

De même dans *Funny Games*, après le meurtre de l'enfant, un événement dramatique qui s'est déroulé hors des images, suit un long plan rapproché de l'écran de la télé où une

[477]Supra chapitre 1.

émission de courses d'automobiles sévit. Le son strident qui perce l'espace apparaît susceptible de connoter une détresse déchirante, tout en évoquant l'insouciance incompréhensible qu'en aurait pu avoir un spectateur. Michael Haneke avoue :

> « Après avoir écrit la mort du petit garçon, je me suis arrêté pendant deux semaines, je ne pouvais pas continuer. »[478]



Le plan de la télé après le meurtre de l'enfant dans *Funny Games*, © WEGA-Film.

Si l'auteur a éprouvé le besoin de s'arrêter, pourquoi forcer le spectateur à dévorer événement après événement, sans relâche. Roland Barthes désignait l'absence de possibilité de réflexion comme l'inconvénient essentiel au cinéma :

> « […] devant l'écran, je ne suis pas libre de fermer les yeux ; sinon, les rouvrant, je ne retrouverais pas la même image ; je suis astreint à une voracité continue ; une foule d'autres qualités, mais pas de *pensivité* ; d'où l'intérêt pour moi du photogramme. »[479]

L'image dans les films de Michael Haneke parvient à dépasser cet inconvénient.

Les mots joués dans *Code inconnu*.

Un questionnement insistant se produit lorsque le sens n'est pas immédiatement donné, signifiant et signifié restent écartés. Avant le générique, tout au début de *Code inconnu*, une petite fille sourde-muette joue en mimant un mot qu'aucun de ses camarades n'arrive à deviner. Tour à tour, ils essayent : « seul ?», « une cachette ?», « gangster ?», « mauvaise

[478]Entretien avec François Gorin, *Télérama* n° 2505, 14 Janvier 1998, *op. cit*.

[479]Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op.cit.*, p. 89, souligné par l'auteur.

conscience ?», « triste ?», « enfermé ?». On ne saura pas ce mot qui, par son contenu, côtoie évidemment les mots essayés. C'est peut-être le mot-clé, le code du film. L'image de la petite fille, qui essaye de se cacher de quelque chose qui l'approche et la menace, reste à être décryptée tout au long du film, à travers des plans-séquences qui le constituent et qui l'ont en commun. Dans ce même langage des sourds-muets, un petit garçon à la fin du film va jouer

Le mot joué par la fille sourde-muette au début de *Code inconnu*, © MK2.

Le mot joué par le garçon sourd-muet à la fin de *Code inconnu*, © MK2.

un autre mot. On ne le saura pas lui non plus. La légèreté des mouvements du garçon suggère cependant que son mot est à l'opposé du mot joué au début. Si l'on articule le mot de début comme « violence », qui est-ce qui serait alors le mot qui signifie son contraire ? C'est la

question qui termine le film. La réponse n'est pas donnée. Le mot de la fin suggère peut-être, pareillement au mot du début, plusieurs possibilités. L'image devient « un champ de possibilités », se transformant parfois en un « petit labyrinthe », selon le mot de Didi-Huberman[480].

Une image n'est jamais si innocente que cela puisse paraître à sa première vue. C'est le côté inverse de sa nature mutique : l'image peut contenir plusieurs sens, différents, se contredisant, même plusieurs images. Comme l'a formulé François Niney : « le spectateur suggestionné peut voir plus et d'autres images que celles figurant sur la pellicule. »[481]. L'image échappe au despotisme de l'action et s'approprie du Réel. Le Réel n'est pas restreint à la réalité diégétique, c'est elle qui procède de lui. L'image est dotée d'une « double vie » : l'une montrable, l'autre non montrable mais saisissable. L'image ne s'épuise pas par le visible saisi en elle, et ce n'est pas uniquement dans la faille entre les images où se situe ce qui leur échappe, aux images en particulier, à la représentation en général : l'invisible s'infiltre dans l'image et l'habite. Les substances de l'invisible de ce monde, comme le dit Merleau-Ponty :

> « […] tiennent leur autorité, leur puissance fascinante, indestructible, de ceci précisément qu'elles sont en transparence derrière le sensible ou en son cœur. […] Ainsi il est essentiel à ce genre d'idées d'être "voilées de ténèbres", de paraître "sous un déguisement". Elles nous donnent l'assurance que la "grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme" n'est pas vide, n'est pas "néant" ; mais ces entités, ces domaines, ces mondes, qui la tapissent, la peuplent, et dont elle sent la présence comme celle de quelqu'un dans le noir, elle ne les a acquis que par son commerce avec le visible auquel ils restent attachés. »[482]

Les images ne fixent pas, elle donnent accès à des contenus non représentables et non montrables qui, pourtant, agissent en nous, qui nous constituent. Telle la conscience humaine comme une vérité, qui est le grand sujet des films de Michael Haneke.

---

[480]Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, *op. cit.*, p. 253.

[481]François Niney, 2002, *op. cit.*, p. 97.

[482]Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 197.

Du visible et de l'invisible dans *Benny's Video*.

Lorsque Benny, fier de lui et en même temps tourmenté par ce qu'il a filmé, décide à partager son secret en montrant à la fille l'image de l'abattage de la truie, son commentaire va le heurter. « Mais il neige ! » s'exclame la fille, ne percevant que la neige sur cette image qui a enregistré la mort. Ou peut-être : fuyant l'insupportable à voir dans l'inessentiel. Benny fait revenir l'image pour la redémarrer en ralenti : mouvement et son se décomposent, le coup de pistolet, autrefois à peine audible, retentit pareil à un coup de tonnerre et le moment de la perte de vie que l'on peut lire dans les yeux de la truie se prolonge. Ce deuxième visionnage va faire découvrir à la fille le « vrai » contenu, le contenu réel de cette image : elle va voir la mort. Pareillement d'ailleurs au spectateur du film qui, après avoir vu une deuxième fois l'image du meurtre de Benny, parvient à la concevoir en plénitude : l'image de cet intérieur vide ne montre pas le meurtre, elle en témoigne. Cette image vide témoigne d'un autre vide, celui qui s'est ouvert en Benny. L'acte pourrait bien être séparé de la conscience, dépourvu de responsabilité lorsqu'on ignore la force des conséquences. Par contre, on a beau les ignorer, elles surviennent, elles sont là : le film en témoigne. Et plus la manière dont il tisse les liens entre un visible et un invisible sera ténue, plus les passages et les rebondissements de l'un par l'autre poursuivis dans les plis et les replis des images. Benny sera désormais pris dans un mouvement qui ne l'éloigne pas de lui, pareil au mouvement sans effet que l'on éprouve dans un cauchemar, tel le mouvement dans les plans de sortie puis de rentrée dans le parking. Le mouvement est perceptible grâce aux rayures sur le mur gris qui défile à côté de la voiture, mais pas de déplacement. Benny, assis à côté de sa mère sur le siège avant de la voiture, est au centre de ce tournoiement, de ce mouvement sans déplacement. Sa vie quotidienne continue comme si de rien n'était, Benny ressent le mensonge à chaque instant : à l'école où il raconte son voyage en Égypte prétendument lié à l'enterrement de sa grand-mère, à la maison où sa mère prend désormais son petit déjeuner avec lui. « Tu ne dois pas mentir, tu comprends! Tu ne peux plus te le permettre ! », lui crie son père, se chargeant avec abnégation de dissimuler le crime, en intronisant le mensonge. Le vide entoure Benny de tous côtés. Le rôle de touriste, que ses parents lui ont trouvé, l'étouffe. Les événements indifférents, les événements en aberration dont nous avons parlé[483], au lieu d'effacer le souvenir, creusent davantage le vide qui s'ouvre à sa place. Le film devient une nouvelle expérience sur l'ancien problème de la prise de conscience par le personnage qui a commis un meurtre. Benny étouffe sous l'indifférence de ce quotidien normal. Bien que péniblement, les traces du crime puissent être effacées, la conscience, le corps même, en gardera l'empreinte,

[483]Supra chapitre 3.

tel le geste de la main essuyant le lait, déversé sur la table, qui évoquera désormais à jamais celui duquel il essuyait le sang de la morte sur le plancher. Le blanc aura désormais les connotations du rouge.

Le lait déversé sur la table dans *Benny's Video*, © WEGA-Film.

Tout devait être image dans ce film : même la vue par les fenêtres aux stores noirs, que Benny laisse toujours baissés dans sa chambre, est transmise par sa caméra comme image sur l'écran de la télé. Et pourtant, c'est la voix de la blessée qu'il n'arrive pas à supporter, qu'il essaie d'étouffer, en lui assignant les coups meurtriers. Ce sont les voix des parents discutant du crime qui deviennent, enregistrées sur la cassette vidéo, la dernière trace non effacée. C'est une voix au fond de son for intérieur qui tend à s'articuler dans son phrase ultime : « Excusez-moi ». Il y a dans le film un écart accentué, une déhiscence, entre événements et intrigue, entre image et Réel qui déborde les images, entre visible et non visible, entre Corps et Voix. Entre une extériorité et une intériorité. Les images du film contiennent la tension des contenus qui ne sont pas immédiatement représentables, qui ne sont pas du ressort du visible et du montrable : la nausée de l'indifférence, l'impossibilité de se séparer de soi-même. C'est dans le flou, dans le non dit, dans le non (re)présenté, que les remords de Benny prennent force. Par son « Je sais pas » que sa conscience se révèle. Le gendarme, étonné, va lui demander : « Pourquoi tu déballes tout ça maintenant ? ». La réponse de Benny, c'est : « Comme ça. Je peux partir maintenant ? ». Difficile de la nommer, cette force qui a agi en lui, à l'encontre du bon sens, en dépit de la cohérence, mais c'est vers cet instant de vérité qu'elle l'a poussé.

Du visible et de l'invisible dans *Caché*.

Le visible dans l'image relève donc des contenus restés cachés à des niveaux divers. À un premier niveau littéral, l'image révèle quelque chose qui s'est passé et qu'on a voulu ignorée. Après sa première visite chez Majid, Georges appelle sa femme Anne pour lui dire que la porte était fermée et que personne n'habitait dans cet appartement où il s'est rendu à la suite de la cassette reçue. Suivra une nouvelle cassette dont l'image montre la visite niée par

Georges et sa conversation avec Majid. Le mensonge de Georges sur son comportement vis à vis de Majid à l'époque de leur enfance sera, lui aussi, progressivement révélé à Anne ainsi qu'à sa propre conscience qui l'a autrefois négligé, en se justifiant de son jeune âge. Les tentatives de Georges d'empêcher au présent l'éveil de sa responsabilité sont révélées par ces nouvelles images qui constituent le film. Placé sur le siège avant, il accompagne Majid et son fils, assis quant à eux dans l'arrière de la voiture de police, dont la grille aux vitres se détache nettement autour de leurs visages. Cette scène, dans laquelle c'est eux qui sont humiliés et lui celui qui a initié l'humiliation, revient en boomerang vers lui et le fait fondre en larmes. Georges n'est pas un abruti, simplement quelqu'un qui croit que ignorer suffit pour rendre inexistant. Or, cette compréhension est démentie au long du film : rien ne saura se cacher. Malgré leur apparence in-signifiante, les images provoquent le regard. Les blocs de réalité, fixée sur les cassettes vidéo, affolent dès le début par le fait qu'il n'y a rien sur ces images, « rien que des images », de l'espace-temps enregistré en continuité sans que quelque chose s'y passe, sans que quelque chose y évoque le pourquoi ni dans quel but. Que des images. Plus ces images semblent dépourvues d'intentionnalité en elles-mêmes, plus elles deviennent inquiétantes. Ce qu'elles contiennent, c'est une réalité qui ne se révèle qu'à la conscience. Les images ne montrent pas la vérité, « la vérité est transcendante », comme le dit François Niney :

> « La fameuse sentence : "La vérité ne se partage pas", signifie bien que la Vérité est entière et transcendante, que nos vérités partielles ne valent que parce qu'elles participent de La Vérité, sinon elles ne seraient pas des vérités du tout. La vérité se découvre ou se révèle, elle ne s'invente pas. "Inventer" une vérité paraît pire qu'une hérésie, une contradiction dans les termes. On invente des mensonges, on découvre la vérité. »[484]

Les images ne montrent pas la vérité, elles ont le pouvoir de provoquer la conscience pour qu'elle s'approche ou s'éloigne de la Vérité, pour s'y réconcilier ou entrer en rupture définitive. Ce qui était caché s'ouvre soudain pour Georges et menace de l'engloutir. Il aurait beau continuer à l'ignorer, cela vaut des efforts. Georges aura besoin de deux somnifères pour pouvoir dormir, façon provisoire d'atténuer, ne soit-ce que pour quelques heures, la rupture dans laquelle il se retrouve par rapport à la Vérité.

[484]François Niney, 2002, *op.cit.*, p. 295.

5.2.3. Le point de vue externe opacifié.

Le point de vue prédominant dans les films de Michael Haneke, c'est le « point de vue externe transparent », nous reprenons ce terme par lequel Pierre Beylot remplace celui de « point de vue neutre », vu que toute construction filmique est une construction intentionnelle. Comme le formule l'auteur, lorsqu'on a recours au « point de vue externe transparent » :

> « Le monde fictionnel est [alors] montré sans que sa représentation ne passe par la médiation du point de vue d'un personnage particulier de la diégèse. »[485]

Et au contraire, lorsque la caméra adopte le point de vue d'un personnage, l'on parle du « point de vue subjectif ». À part *Benny's Video* où il y a des plans explicitement énoncés comme « tournés par Benny » : l'abattage de la truie, les plans après le meurtre de la fille et les plans « touristiques » en Égypte, il n'y aura pas d'autres plans du « point de vue subjectif modalisé » dans les autres films du réalisateur. On y retrouve par contre ce que Pierre Beylot formule comme le « point de vue externe opacifié »[486]. Le point de vue, dans ce cas, devient sujet de doute et d'interprétation, car il coïncide d'une certaine façon avec le point de vue d'un personnage, mais la subjectivité est désavouée par l'absence de marques de subjectivation, tel le raccord au regard du personnage ou le bougé, le flou de l'image, les mouvements hésitants d'appareil, etc. Comme si l'instance énonciative « cédait » devant l'instance actorielle[487], dans ces plans, comme si elle voulait s'approcher du point de vue du personnage, sans prétendre l'accaparer. Elle élimine les signes de subjectivité, car finalement c'est elle qui énonce. D'autre part, le point de vue subjectif modalisé représente toujours une barrière, il fonctionne comme vecteur de distanciation[488], car produit l'effet soit d'une « intervention » plus ou moins brutale dans le monde intime d'autrui, soit pire, « triche ». Par le point de vue externe opacifié, l'énonciation montre les choses comme elles étaient peut-être vues par le personnage, sans prétendre imiter sa manière de voir.

Si l'on recourt aux termes de Jacques Fontanille[489] :

> « Quelque chose s'oppose à ce que la saisie recouvre la visée. Telle est la première propriété d'un point de vue : entre la source et la cible, un obstacle est apparu, la saisie est imparfaite. »

C'est cette imperfection justement qui fait sens ; dans les cas que nous examinerons, l'obstacle est entendu d'emblée infranchissable, la saisie impossible : la signification est visée uniquement en tant que « sensible ». Pourrions-nous dire : le plan de l'expression et le plan du

[485]Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, p. 196.
[486]*Ibid.*, pp. 196-199.
[487]Supra chapitre 4.
[488]Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, pp. 196-199.
[489]Jacques Fontanille, *La sémiotique du Discours*, op. cit., p. 134.

contenu sont unis dans le point de vue même, le territoire de leur manifestation n'est pas dans le champ où le discours se réalise comme énoncé, mais dans un champ qui reste virtuel à jamais, même s'il est en effet réalisé. Ce champ réalisé mais virtuel est repérable en tant que sensible au cours du discours en acte.

Un « être-avec » le personnage : *71 Fragments de la chronologie du hasard* et *Le Septième contient*.

Tel est, par exemple, le plan de générique dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* : un long plan en plongée sur l'autoroute qui mène vers la ville. Il peut être perçu comme pris du point de vue de l'enfant roumain qui s'y rend en camion, car le point de vue surélevé et en légère plongée diffère du « normal » qui aurait été celui pris d'une voiture, et indique que la caméra est placée dans le camion, là où est le personnage. D'autre part, du fait que la caméra est très stable, le plan fonctionne comme un plan du point de vue externe. De surcroît, il semble être « pris sur le vif »[490]. Deux sensation s'imposent : la sensation d'y être « emporté » avec le personnage, à cause du point de vue du haut du camion, et la sensation d'une véracité, l'intérêt porté sur le référent tel quel. Ces deux sensations transmettent l'angoisse qu'éprouve le personnage face à l'inconnu : dans la grisaille crépusculaire, emporté vers une ville anonyme et dépeuplée, territoire marqué par les enseignes de *Coca-Cola* et de *Mac-do*.

On retrouve des plans similaires, pris du point de vue externe opacifié, dans *Le Septième continent* : le plan de générique d'un homme et d'une femme assis sur les sièges avant de la voiture, ainsi que nombre d'autres plans dans le film, dont le point de vue, on le constate après coup, se rapproche de celui de la petite fille Éva. Tels sont : quelques plans de la scène de la crise de la mère dans la voiture, la scène de la vente de la voiture, le plan du dîner de la petite fille dans la troisième partie, le plan du dessin qu'elle est en train de faire le soir avant le suicide. L'énonciation se charge ainsi d'un rapport supplémentaire avec le personnage, dont le point de vue est « rapproché ». L'histoire n'est pas racontée à travers de son point de vue subjectif, et pourtant, l'on est placé à une distance de cette histoire, de ses protagonistes principaux la mère et le père, à une distance donc qui évoque celle de la petite fille par rapport à eux. Se constitue ainsi une sorte de « discours indirect libre ». Pier Paolo Pasolini, qui a repris le terme de la théorie littéraire pour l'introduire à la théorie du cinéma, le désigne comme étant : « l'immersion de l'auteur dans l'âme de son personnage et l'adoption non seulement de la psychologie de ce dernier mais aussi de sa langue »[491]

[490]Supra chapitre 6.

[491]Cité par Pierre Beylot, « L'empirisme hérétique de Pasolini » in *Champs visuels*, Revue interdisciplinaire de

Après lui, Gilles Deleuze, comme l'analyse Pierre Beylot, reformule la notion en termes moins anthropomorphiques que ne le fait Pasolini, pour parvenir à :

> « […] une "conscience-caméra" qui "transforme et réfléchit la vision du personnage et de son monde" […] Autrement dit, il y a une sorte d'"être-avec" de la caméra : elle ne se confond pas avec le personnage, elle n'est pas non plus en dehors de lui, elle est avec lui […] »[492]

Ainsi, dans *Le Septième continent*, l'instance énonciative « rejoint » le personnage de la petite fille, « est avec » la fille, dans sa manière silencieuse d'observer les choses, dans sa calme solitude, dans son incompréhension, dans sa confiance. Ou au moins, la caméra se place à cette même distance qui sépare le personnage de la petite fille des choses. Et il ne s'agit plus seulement d'une distance physique, la distance focale, mais aussi d'une distance mentale.

Une « présence » dans le hors-champ : *La Pianiste*, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *Caché*.

Dans d'autres cas, en adoptant le point de vue externe opacifié, l'énonciation perd de sa transparence : elle évite les marques de subjectivation mais adopte un point de vue pour le

Un plan du point de vue externe opacifié dans *La Pianiste*, © WEGA-Film.

moins « étrange ». Dans *La Pianiste*, plusieurs plans du clavier de piano sont pris comme si du point de vue de celui qui joue sans pour autant qu'ils soient « modalisés », désignés explicitement comme des plans subjectifs. Au contraire, la position très stable de la caméra incite à penser plutôt à un point de vue externe. Le visage du personnage expulsé du champ a

recherches sur l'image, Réalités de l'image Images de la réalité (2), n° 2 Juin 1996, Paris, L'Harmattan, pp. 51-61, p. 58.

[492] *Ibid.*, p. 59 ; cf. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983, pp. 106-109.

pour effet de faire sentir très perceptiblement sa présence, elle se mue à la nôtre, regardant du dehors du champ.

Un pareil effet, nous verrons la différence, se produit dans les plans de plongée verticale lors de la traversée de la rivière par l'enfant roumain et celui de la traversée de la rue de l'étudiant Max, tirant sur les voitures, après la tuerie dans la banque dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. Ces deux plans se répondent stylistiquement et cadrent le film, l'un se situant à son début, l'autre à sa fin. Les deux plans fixent deux parcours importants pour les deux personnages du film : la traversée d'un pays à un autre pour l'enfant roumain, tandis que pour l'étudiant Max, c'est la traversée de la vie vers la mort. Ainsi, ce point de vue surplombant évoque non seulement un regard subjectif, mais toute une *présence*. Par le déplacement très stable de la caméra et l'annulation de la perspective habituelle (effet très sensible dans le plan de la traversée de la rue de l'étudiant Max), ce point de vue évoque une présence extérieure à l'action, extérieure à la diégèse, à ce monde : une présence transcendante. Les voitures qui freinent entrant dans le champ, vues d'en haut, semblent aplaties, pareilles à des jouets. La menace d'écraser le personnage est bien réelle, et en même temps vaine, car Max a déjà choisi la mort et le passage qu'il se fraie maintenant l'amène justement vers elle. Le point de vue rappelle celui duquel ont été tournés les jeux-épreuves dans le film. Comme s'il s'agissait à nouveau d'un jeu-épreuve, dans lequel se décide, cette fois-ci, la vie de l'étudiant Max, la manière dont il va mourir : écrasé par les voitures ou, en leur échappant, se suicidant dans sa voiture. Le tout observé par une « présence » qui se fait sentir comme présence mais qui ne peut pas être vue car se situant dans un hors-champ inaccessible à la vue, dans le hors cadre. Ainsi, en reprenant le terme de « subjective indirecte libre » de Pasolini, nous sommes amené à approuver que, comme le souligne Pierre Beylot, il faut y entendre, comme l'y entendait aussi Pasolini, plus qu'une opération liée à la précision du regard et du point de vue, mais plutôt une « constitution de cette conscience-caméra comme impliquée et incluse dans la réalité filmique, mais en même temps distincte de cette réalité »[493]. Cela a amené Gilles Deleuze à penser à :

> « […] l'accession du cinéma à la "conscience de soi", à un véritable "*Cogito*" cinématographique où le sujet empirique (le personnage et son monde, filmés par la caméra et perçus par le spectateur) n'existerait que parce qu'il se réfléchit

[493]Pierre Beylot, « L'empirisme hérétique de Pasolini », *op. cit.*, p. 59.

dans un "sujet transcendantal" (la caméra comme conscience de la Forme) […] »[494]

La caméra devient capable ainsi d'entrer en relations mentales qui ne concernent pas uniquement le champ mais aussi le hors-champ. Le hors-champ se manifeste ici sous ce que Gilles Deleuze a formulé comme son deuxième aspect[495] :

> « […] le hors-champ témoigne d'une puissance d'une autre nature, excédant tout espace et tout ensemble : il renvoie cette fois au Tout qui s'exprime dans les ensembles, au changement qui s'exprime dans le mouvement, à la durée qui s'exprime dans l'espace, au concept vivant qui s'exprime dans l'image, à l'esprit qui s'exprime dans la matière. »

Le signifié de la connotation que ce point de vue externe opacifié produit dans le plan de la traversée de la rue de l'étudiant Max, c'est l'existence d'une présence transcendante dans un au-delà du visible dont l'intérêt est porté sur le jeu qui se joue dans la diégèse : l'adresse de la vie contre l'inéluctabilité de la mort.

Les plans « de surveillance » dans *Caché*[496] sont interprétés par les protagonistes du film comme des plans pris par quelqu'un : normalement, c'est la logique de Georges, quelqu'un s'est placé là pour les tourner. Ce sont donc des plans « subjectifs » si l'on les considérait comme acte. D'autre part, leur point de vue est franchement externe, pris d'un « filmeur » qui ne s'intéresse pas à l'art de filmer. Comme si son objectif était de fixer une réalité en train de se faire, sans se préoccuper de la rendre lisible, sans la raconter, car pour lui elle compte telle quelle. Elle obtient du sens lorsqu'elle s'expose au regard de ceux qui y sont fixés, pareillement à ces vieilles photos qui ne montrent rien de particulier mais qui, une fois devant les yeux de ceux qui ont été pris sur la photo, deviennent capables de leur rappeler tout ce qu'ils ont vécu au moment de la prise de la photo. Le point de vue des plans de surveillance dans *Caché* est assez confus : ni subjectif ni externe, mais un mélange des deux, les deux à la fois. Les plans possèdent l'angoisse propre aux plans subjectifs qui obligent le spectateur de

[494] *Ibid.*, cf. Gilles Deleuze, 1983, *op. cit.*, p. 109.

[495] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 306 : « les deux aspects du hors-champ, l'à-côté et l'ailleurs, le relatif et l'absolu ».

[496] On peut retrouver, dans l'idée de ces plans de surveillance dans *Caché*, le recroisement avec une autre idée de Pier Paolo Pasolini, celle du « plan-séquence infini » de notre vie ; cf. Pierre Beylot qui cite Pasolini, « L'empirisme hérétique de Pasolini », *op. cit.*, p. 54 : « Il y a toujours devant chacun de nous une éventuelle et virtuelle caméra, au châssis infatigable, qui "tourne" notre vie, depuis notre naissance jusqu'à notre mort. »

regarder par les yeux de quelqu'un alors que celui par les yeux de qui on regarde reste dans le hors-champ. Il ne participe pas de l'histoire, mais il n'est pas non plus un regard. Il est une *présence* qui ne se révèle pas aux protagonistes de l'histoire, reste cachée, mais est pourtant bien agissante. Georges gare sa voiture juste à côté de *lui*, qui est en train de le filmer, et ne *le* voit pas ; *il* passe derrière le dos de Georges le soir dans la séquence des invités et laisse la nouvelle cassette sur le pas de la porte d'entrée ; *il* est, d'une certaine façon, dans l'appartement de Majid et enregistre les visites de Georges ; *il* est devant l'école de Pierrot, l'histoire de Georges et de Majid terminée, et continue de filmer. La séquence du départ de l'enfant Majid du domaine de Georges, la scène-clef, est tournée, elle aussi, de ce point de vue confus : ni souvenir de l'enfant Georges ni rêve de l'adulte, subjectif et externe à la fois : telle une révélation de la conscience parvenue à l'esprit de Georges.

5.3. L'image lacunaire.

Lorsque l'image est consciente de ses lacunes, elle pourrait les utiliser pour s'exprimer. L'instance énonciative pourrait élider certaines parties au profit de quelques autres ou substituer une image visée par une autre qui la dément. « Tout montrer voue le CINÉMA au cliché [...] », disait Robert Bresson dans son style lapidaire[497]. Il ira plus loin :

> « Il ne faut pas tout montrer, sinon il n'y a pas d'art, l'art va avec la suggestion. L'idéal serait de ne rien montrer du tout ; c'est impossible. Il faut donc montrer sous un angle, un seul angle, qui évoque tous les autres. »[498]

Tarkovski, dans son *Journal*, évoque la même idée :

> « Il faut trouver, élaborer un principe qui permette d'agir sur le spectateur d'une façon individuelle, qui fasse d'une image "totale" une image "privée",
> comme c'est le cas en littérature, en poésie, en peinture ou en musique. Et le secret me paraît être le suivant : montrer le moins possible pour que, de ce "moins", le spectateur puisse se faire lui-même une idée de "tout". L'image au cinéma, selon mon point de vue, doit être fondée là-dessus [...] où le principal n'est plus le détail, mais ce qui est caché ! »[499]

La plénitude dans l'image, telle qu'on la conçoit dans par exemple le suicide de Majid dans *Caché*, ne dépasse pas la tautologie : « il s'est suicidé », elle n'apporte de sens complémentaire ni dévoile de sens caché. Au contraire, par le manque à l'image, le contenu

[497]Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 96, souligné par l'auteur.
[498]Robert Bresson, entretien, *Téléciné* n° 131, décembre 1966, *op. cit*.
[499]Andreï Tarkovski, *Journal*, *op.cit.*, p. 117.

qui aurait été immédiatement représenté est fécondé par d'autres contenus. Le manque intensifie en quelque sorte la force de la partie montrée, car, paradoxalement, par ce qui est omis, on attire la réflexion sur lui et sur ce qui est montré. Même plus, ce qui est omis insiste sur le point de vue, sur ce qui l'a engendré, et le réfléchit. Il y a une tension qui se crée entre le concret et l'abstrait qui constitue toute image. Par le manque au concret, l'abstrait s'insinue à l'image. L'image lacunaire œuvre dans l'esthétique du dissemblable : par ce qui est élidé, l'image s'affiche comme image, devient rappel d'un Réel qui se produit en dehors d'elle, crée un écart entre représenté et visé, s'éloigne de l'aspect, devient signe de ce qui ne figure pas sur elle. Michael Haneke avoue cette même recherche :

> « Je suis mécontent de la position du cinéma vis-à-vis de la littérature. La littérature donne au lecteur la liberté de créer ses propres images, de développer son imaginaire. Le cinéma donne les images. Je suis donc toujours en recherche de moyens qui redonnent un peu de liberté au spectateur. La dramaturgie en est un : si on laisse quelques questions ouvertes, le spectateur a la possibilité de travailler avec. L'autre moyen, c'est le hors-champ. Si les événements importants se déroulent hors-champ, le spectateur va inventer ses propres images. »[500]

Ces propos de Michael Haneke peuvent paraître plus « innocents » qu'ils ne le sont. Le but n'est pas tout simplement l'activation de l'imaginaire du spectateur, l'objectif c'est l'implication de nouvelles couches de réalité, différentes de celles qui sont présentes sur l'image. L'objectif, c'est l'entrelacement des liens subtils et l'implication d'une expérience vécue, celle du spectateur, dans le récit.

Le meurtre dans *Benny's Video*.

Le meurtre dans *Benny's Video* est expulsé dans le hors-champ. Le champ et le hors-champ de ce plan sont mis en question et ils remettent en cause à leur tour la délimitation entre champ et hors-champ. Dans ce cas concret, cette délimitation est mécanique, faite par un appareil, la caméra de Benny. Cette délimitation n'est pas propre au réel, elle insiste sur l'artefact. L'image du plan-séquence du meurtre de la fille est prise par une caméra impersonnelle, une caméra qui ne sait pas « composer ». C'est une image « hasardeuse », « automatique », car la caméra qui la prend, la caméra de Benny, mise simplement en marche,

[500]Propos recueillis par Serge Kaganski, « *Le Ruban blanc*, l'obsession du mal par Haneke », *Les Inrockuptibles*, 21/10/2009 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

ne choisit pas le champ qu'elle filme ni celui qu'elle laisse en hors-champ. Ainsi, ce que l'image captera de l'action, sera la partie la plus « inutile », le « *déchet* »[501] du récit : un intérieur vide. Cet intérieur vide que l'image nous donne à voir est du faux, parce que dans le

Le plan-séquence du meurtre de la fille dans *Benny's Video*, © WEGA-Film.

même intérieur de cette même pièce une action importante se déroule, faute d'instance énonciative, dans le hors-champ de l'image. Le son qui se produit dans le hors-champ, les cris de la fille qui est en train de mourir, insiste sur l'existence de ce hors-champ. Le son dément cette image qui montre un intérieur vide, il la désigne comme fausse. Ces cris, qui dévoilent la fausseté de l'image, affolent Benny et le poussent à se dépêcher pour les faire taire. Ainsi la frontière entre ce champ et ce hors-champ est à plusieurs reprises brouillée par l'action : par les allers-retours de Benny qui vient deux fois dans le champ pour prendre des balles et revient vers le hors-champ pour achever le meurtre. Ainsi que par les mouvements de la fille qui, dans ses tentatives désespérées d'échapper à la mort, tend à entrer dans le champ d'où Benny la repousse. Le meurtre achevé, Benny s'assoit, exténué, juste sur la limite entre le champ et le hors-champ pour l'anéantir une fois de plus. Le cadre est un cache[502], la formule célèbre d'André Bazin, est littéralement mise en place dans ce plan-séquence. Ce n'est pas seulement l'insupportable à voir qui est refoulé de l'image. C'est la représentation qui est mise

[501]Jean-Louis Povoyeur, *op. cit.*, p. 241, souligné par l'auteur.

[502]André Bazin, *op. cit.*, « Théâtre et cinéma » (1951), pp. 129-178, p. 160 : « L'écran n'est pas un cadre comme celui du tableau, mais un *cache* qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement. », souligné par l'auteur. Et aussi, « Peinture et cinéma », pp. 187-192, p. 188 : « Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un *cache* qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. », souligné par l'auteur.

en question, voire l'acte de création et l'artefact. De surcroît, le plan du film n'est pas le plan même de la caméra de Benny, qu'on pouvait reprendre et inclure dans le film. La caméra de l'énonciation première, après une légère correction au début du plan, se fige, à la manière de la caméra diégétique, et ne capte sur son image que l'écran de la télé et une petite partie de l'intérieur vide. Comme si elle avait d'un coup renoncé à énoncer, devenue « muette », elle s'est « figée » devant cet acte qui dépasse toute énonciation. Elle redouble l'énonciation impersonnelle de la caméra diégétique devenue narrateur second dans le film. On regarde à travers deux objectifs sans que cela élargisse du tout la vue : l'image de la caméra première apparaît tautologique par rapport à l'image de la caméra diégétique : c'est toujours un intérieur vide. L'énonciation du film premier s'efface au profit du témoignage, une vue aléatoire de la caméra seconde : c'est cette vue aléatoire qui compte, telle quelle, et non pas la représentation. Alors que, tel un visionnaire, le spectateur voyait tout jusqu'à ce plan tantôt d'un point de vue externe tantôt du point de vue subjectif de Benny, dans ce plan-séquence, il se voit obligé de regarder d'un point de vue quelconque, dépourvu d'instance, automatique. C'est une image « déplacée ». En effet, pourrait-il y avoir une instance énonciative si l'acte meurtrier se passait en réalité : du coup, l'acte même est chargé de plus de réalité par le fait qu'il y a un énoncé, mais pas d'instance d'énonciation, pas de sujet. Cette image capte mécaniquement un acte. Ce plan-séquence est construit sur un grand écart entre ce que l'image « montre » et ce qu'elle « (re)présente » : elle montre une chambre vide pour (re)présenter un meurtre. Cette image distante s'expose à un regard actuel, contraint à se réfléchir derrière l'écran dédoublé : l'écran diégétique, celui de la télé de Benny et l'écran sur lequel on voit le film. Tout cela a comme effet l'aiguisement du regard, l'attisement de la conscience de celui qui regarde, tandis que, en effet, il n'y a pas d'image, la représentation est « nulle ». Par le manque, il se crée un rapport à cette image. La partie qui manque se grève sur la conscience. Cette image vide connote un état d'âme : on est face à face avec l'âme du meurtrier, dépourvue de toute sensation, meurtrie elle aussi, vide.

Les aveux de Benny, qu'il fait à ses parents, passent par le visionnage de ce que sa caméra a fixé : cette non-image. D'une part, comme le précise Michael Haneke[503], c'est à cause de son incapacité de parler : il est plus facile pour Benny de montrer le meurtre que d'en parler. D'autre part, les parents sont ainsi invités à voir ce qu'ils refusent de voir : le côté sombre de leur enfant qui ne l'est pas sans leur concours. Ils sont mis vis-à-vis de leur responsabilité. Au cours du deuxième visionnage, cette non-image se réfléchit davantage comme image. Il est connu que l'impact du plan diffère selon la place qu'il occupe par rapport

[503]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *Benny's Video*, *op.cit*.

aux autres plans dans le film. Mais aussi, si une même image apparaît plusieurs fois dans un film, l'information qu'elle véhicule ainsi que l'effet émotionnel qu'elle produit changent à chaque fois. Le plan-séquence du meurtre de la fille que Benny montre à ses parents acquiert, dans la séquence des aveux, le caractère d'une « séquence antérieurement vécue »[504], ce qui fait basculer la fiction vers le documentaire. Selon les dires de Michael Haneke[505], le meurtre dans la séquence des aveux devient « plus réel ». Ce plan, pris par une caméra impersonnelle, un témoignage sans instance, intensifie le discours parallèle, celui qui se poursuit dans la conscience du spectateur, réfléchissant non seulement le fait de meurtre mais aussi l'acte de la prise sur l'image et la manière dont on le perçoit. Le manque à cette image dérange, le père, interprété par Ulrich Mühe, a le léger mouvement « inconscient » de vouloir voir au-delà des limites du champ. Dans la séquence du meurtre, le manque à l'image provoque une certaine incertitude par rapport à l'action qui se déroule dans le hors-champ. Dans la séquence des aveux, ce même manque à l'image devient la preuve de ce qui s'est passé. La défaillance de cette image atteste de sa réalité : la « vraie » image ne représente pas, elle témoigne. La conception de l'image comme témoignage est liée au documentaire, cette image-témoignage rapproche le film de Michael Haneke du documentaire et l'éloigne de la fiction conventionnelle, dominée par l'idée de l'ubiquité de la représentation. Le dispositif remplace la mise en scène dans la séquence des aveux où les personnages, rejoints par le spectateur, n'ont qu'à regarder cette non-image qui « documente » le meurtre. L'énonciation se répète, elle fait revoir au spectateur la dernière partie du plan, le meurtre même : un intérieur vide. En plus, dans la séquence des aveux, on se retrouve à égalité avec celui qui a commis le meurtre, lui comme nous, en spectateurs. Cela rend insupportable le statut même de spectateur. C'est cette séquence-ci qui parachève la dimension tragique du meurtre car, projeté et visionné, un événement parmi d'autres événements, enregistré par la caméra de la famille, « un film de famille », le meurtre devient hideux. L'image est jouable, pareillement à l'image de la truie abattue, enregistrée par cette même caméra : pourrait-on faire des allers-retours sur cette image qui a enregistré le meurtre de la fille ? L'instance énonciative ouvre des questionnements sur ce qui est représentable sur l'image et sur la responsabilité d'en produire et d'en consommer. La normalité de la projection fait apparaître l'anormalité de cette image, l'incongruité de cette représentation.

5.4. L'image pastiche du réel.

Dans sa durée, l'image dans les films de Michael Haneke se referme sur elle-même, se réfléchit, dépasse le concret, atteint à l'abstrait, devient un questionnement sur les choses et

[504]Supra chapitre 3.

[505]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *Benny's Video*, *op.cit.*

par le visible en elle donne accès à des substances de la sphère de l'invisible. Ces niveaux dépassés, l'image qui perdure commence à s'effacer au profit d'un réel littéral qui s'accomplit suivant ses propres lois à lui. Il y a dans cette démarche de ce que Roland Barthes a appelé « le complexe de Clovis » qui se résumerait en la phrase de Saint Rémi s'adressant au chef franc : « Brûle ce que tu as adoré, adore ce que tu as brûlé. »[506]. Dans la durée excessive du plan filmique, l'énonciation nous communique ce qui n'est plus un sens, ce qui n'est plus une représentation, ce qui est du réel « tel quel ». Les moyens d'expression « brûlent » au profit du référent qui, paraît-il, gagne le signifiant. Comme si l'énonciation disait : regardez comment il est, le réel, la subtilité de ses transformations, l'ingéniosité de ses détours, la diversité de ses rythmes. Puissent-elles être reconstruites par un acte, dans un artefact ?! La démarche ultime apparaît le désir de les faire communiquer telles qu'elles sont, sans intervention. Effacer les moyens, couper toute volonté auctoriale au profit d'une réalité qui se construit d'elle-même. Dans cette démarche transparaît l'étonnement de la découverte, la compréhension que toute tentative d'exprimer en aurait arraché de la substance. Un réel à qui il ne peut pas y avoir de substitut. Rien de plus « réel » qu'une action dans son authentique durée. Le signifié aboli, le signifiant persiste, alors que « le référent n'a pas de « réalité »[507], comme le rappelle Roland Barthes. Ce ne sera donc pas une « copie » du réel, c'est une image à son image : une perception particulière s'y communique, tout en désignant son effacement. Nous allons appeler image *pastiche* du réel cette image qui dans une durée excessive fixe, sans intervention au cours de son déroulement, une action telle qu'elle se serait déroulée dans la réalité, la caméra absente. L'image pastiche du réel serait l'aboutissement quant à l'image de ce que nous avons appelé effet-de-réel. Un signifiant sans signifié de dénotation qui dure dans le temps. Cette image s'émancipe donc, dans sa durée, d'une signification codée, et devient une pure « imitation du style »[508] du réel.

Michal Haneke déclare :

> « On ne montre pas la réalité, on ne montre que son image manipulée. […] Je sais que le public au bout de dix secondes a compris le plan et s'attend à voir le suivant. Mais, comme ça continue, il devient inquiet, puis fâché. Tout ça, on doit le prévoir, le pressentir en travaillant. Je dois savoir comment je réagirai quand je serai spectateur. C'est le travail du réalisateur d'avoir un *timing* intérieur pour savoir comment ça va être reçu par le public. Si, par exemple,

[506]Roland Barthes, « Cette vieille chose, l'art... » (1980), in *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Paris, Le Seuil, 1982, pp. 181-188, p. 181-182.

[507]Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 87.

[508]Laurent Jullier, *L'Analyse de séquences*, (2002), Paris, Armand Colin, 2007, p. 142 : « Les **pastiches** sont des imitations, à visée ludique ou pour lui rendre hommage, du style de l'œuvre-source », souligné par l'auteur.

vous avez un plan sur une maison, c'est très important de décider quand une voiture ou quelqu'un passe devant. Un tout petit peu plus tôt ou plus tard, ça peut fonctionner moins bien. C'est très délicat à expliquer. C'est une question de respiration. »[509]

Le plan-séquence du jeu de ping-pong dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

S'il y a du sens codé dans l'image pastiche du réel, il se dilue, grâce à la durée excessive, dans l'indicible et dans l'illisible. Ainsi, devant le plan-séquence fixe du jeu de ping-pong dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* qui dure 2 minutes 49 secondes environ, l'on pourrait avoir le sentiment d'assister à un extrait du réel dans lequel le personnage, dressé contre l'automate qui lui rend la balle, joue dans les circonstances de l'imprévu. Il se crée devant nous un rythme tout à fait réel sur l'effort de cette personne d'être ad hoc dans ses mouvements-réponses aux coups relancés sans cesse par l'automate. Ce plan-séquence comporte l'état de cette personne, sensible et manifeste, tel qu'il aurait été si nous assistions à cette scène de sa vie. On pourrait y retrouver bien sûr un sens codé, se faire une idée d'un personnage entrelacé dans un jeu qui le dépasse, ses réponses n'étant pas toujours adéquates aux lancers mécaniques de l'automate. Derrière le filet, les mouvements de son corps agissant rappellent ceux d'un poisson qui aurait bondi vainement après s'être retrouvé pris dans le filet. Mais parfois, c'est l'automate qui retarde la balle, ne disposant pas à l'instant évidemment, et dans ces cas, les réponses du joueur, automatisées, viennent en avance et retombent dans le vide. Or, il rate la balle du fait que face à lui il y a un automate qui de surcroît n'est pas tout à fait autonome, mais dont les lancers dépendent d'une certaine façon des lancers de balle du joueur. On pourrait donc découvrir un corrélat entre le jeu contre l'automate, entrecoupé par des vides, et la réaction de ce même personnage à la situation contraignante à la fin du film dans laquelle il est contraint de répondre par ses actes aux actes des autres, tout en les prédisposant. Ne parvenant pas à s'échapper, il ouvre le feu, l'action du tir apparaissant comme une réponse mécanique et décalée qui met fin au jeu pour prolonger le vide. Notre interprétation est donc possible, elle aurait pu bien se faire sur une scène de la vie réelle. Le plan-séquence du jeu au ping-pong dans le film n'incite pas à être interprété, il est à l'écart de toute histoire, de tout récit. « Le secret, c'est la durée. », dit Michael Haneke[510] :

[509]Entretien avec Michael Haneke, « On ne montre pas la réalité, juste son image manipulée », par Michel Cieutat et Philippe Rouyer, *Positif*, n° 536 octobre 2005, p. 21-25, *op. cit*.

[510]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *op.cit*.

Max joue au ping-pong contre l'automate, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, © WEGA-Film.

> « Au début, je vois : ce garçon il joue. Après, je m'amuse. Après, je deviens furieux. Après, je suis fatigué et après, à un moment, je commence à regarder. Avoir la respiration de la durée juste, c'est le secret. C'est la difficulté. Mais c'est une question musicale. »

C'est une question cinématographique aussi. L'image se prolonge et dans sa durée, instaure la priorité du sensible sur l'intelligible. Cette image ne s'intègre pas dans une structure classique, elle demande une structure différente, elle appelle une autre manière de raconter. Comme le remarque François Niney :

> « […] le film devient pour le spectateur non plus une représentation mais l'expérience d'une traversée des conditions humaines. Ainsi s'inaugure un trait persistant du cinéma moderne. »[511]

L'image devient expérience. Cette image est le prolongement de l'idéal d'André Bazin[512] pour qui le propre de l'image cinématographique est d'être une empreinte de l'objet dans sa durée. Une image dans laquelle « c'est le temps en personne qui surgit », d'après l'idée de Gilles Deleuze[513]. Andreï Tarkovski y inclut, comme condition nécessaire, le déroulement d'un fait :

[511]François Niney, 2002, *op. cit.*, p. 9.

[512]André Bazin, *op. cit.*, « Théâtre et cinéma » (1951), pp. 129-178, p. 151, idée déjà citée par nous.

[513]Gilles Deleuze, *L'Image-temps, op. cit.,* p. 358.

> « Le cinéma a la capacité de traiter n'importe quel fait saisi dans le temps, de prendre tout ce qu'il veut de la vie. Le film naît de l'observation directe de la vie, ce qui est la clef de la poésie filmique, l'image cinématographique étant par nature l'observation de phénomènes se déroulant dans le temps. L'image est cinématographique, si elle vit dans le temps et si le temps vit en elle. »[514]

Nombreux sont les exemples dans les films de Andreï Tarkovski où l'image capte un réel dans sa durée authentique. Nous rappelons ici le plan-séquence de la traversée de la piscine par Gortchakov dans *Nostalghia* (1983) car, nous semble-t-il, c'est le précurseur le plus proche de l'image pastiche hanekenienne. Afin d'exécuter le vœu de Domenico, Gortchakov doit traverser la piscine, la bougie allumée à la main. Il allume la bougie et se met en marche, un vent apparaît et l'éteint. Après une hésitation, Gortchakov revient au point de départ, rallume la bougie et reprend le chemin. Avant qu'il ne parvienne à son milieu, le vent réapparaît et éteint pour une deuxième fois la bougie. Gortchakov est contraint de reprendre le chemin. Par un travelling, la caméra suit les allers-venus du personnage. Ce n'est pas le résultat de la traversée de la piscine qui importe dans le plan-séquence de Tarkovski, ce qui importe c'est toute cette réalité de doutes, d'échecs, de reprises, le renoncement à la tricherie, l'être qui s'en est soumis, qui perd par moments l'espoir et le sens de ce qu'il est en train de faire pour y revenir et recommencer. Bref, c'est le rythme du réel qui importe. On commence, avec le personnage, à connaître le terrain de cette piscine bien qu'il ne soit pas montré, ses particularités : un objet en métal jeté ici dans lequel Gortchakov trébuche, une flaque d'eau là par laquelle il passe, vient ensuite l'endroit où le vent devient très fort : il faut ralentir le pas et protéger la flamme, c'est toujours ici qu'elle s'éteint, il faut se retourner de dos vers le vent. Ce n'est plus uniquement le personnage qui vit dans ce temps et habite cet espace, nous en tant que spectateurs le faisons avec lui. La traversée de la piscine devient une expérience pour nous en même temps que pour lui. Tourné en temps réel, le plan se constitue sur un rythme authentique, il suit les aléas du réel, l'image s'efface au profit du référent.

De même pour le jeu au ping-pong dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. Le jeu change d'une manière aléatoire, dictée par l'automate qui lance les balles et non pas par l'instance auctoriale qui aurait pu tenter de le mettre en scène. Le jeu passe par des étapes et par des rythmes différents, il a ses ruptures, ses pauses, reprises et détours. Le personnage, lui-aussi, traverse plusieurs états : satisfait parfois de ses réponses, découragé d'autrefois de

[514]Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op.cit.*, p. 77-79.

ses manques, irrité contre l'automate, carrément brouillé, désespéré, décidé de ne pas renoncer au jeu. Des balles, restées hors du jeu, parsèment la surface de la table et rappellent tous les coups ratés de Max. Toute la richesse du plan provient du réel et le constitue en même temps, un réel qui est en train de se faire devant nos yeux, grâce au dispositif qui remplace la mise en scène[515].

La durée, dans l'image hanekenienne, ne se prolonge pas pour clôturer, bien au contraire, dans son allongement, l'image ouvre sur de nouveaux possibles. Elle dure et dans sa durée, change de sens, évoque la relativité des choses et le changement du regard. Les images aplaties et dépourvues de récit, dans *Caché*, n'avaient qu'une seule fonction pour leur « filmeur » : fixer du réel, le sens naîtra à l'intérieur de celui qui les regarde. Telle apparaît aussi la visée du dernier plan dans *Le Temps du loup*.

Le dernier plan-séquence du *Temps du loup*.

Dans sa durée, l'image provoque des interprétations différentes, assume des contenus divers, souvent contradictoires. Tout un jeu d'hypothèses est déclenché par le plan final dans *Le Temps du loup.* Un long travelling pris d'un train en mouvement nous montre des champs, petites collines, arbres, tout ce qui peut longer les rails d'un train, hormis des habitations et des constructions humaines. Grâce à sa durée, le plan assume plusieurs interprétations, l'histoire racontée auparavant dans le film y apportant son concours. La première interprétation provient de la mise en intrigue, bien que très vaste : peut-être c'est le train salvateur que les personnages, assemblés dans la petite gare, attendent. Il s'ensuit la question : va-t-il s'arrêter ? Le plan rappelle la séquence où, malgré les appels désespérés des personnages, un train aux passagers impassibles a continué sa marche et s'en est allé dans le hors-champ. La caméra dans le train, l'on se retrouve maintenant dans un contre-champ éventuel. Le plan dure, la gare n'apparaît toujours pas ; surgit alors une deuxième interprétation : c'est un train qui passe loin de l'endroit où se trouvent les personnages de l'histoire, loin dans l'espace ou loin dans le temps. La durée du plan continue et rien ne confirme le déplacement du récit dans un autre temps ni dans un autre espace. Rien ne le dément non plus. On ne voit par la vitre du train en mouvement aucun stigmate de la catastrophe dans cet espace parcouru, vient une troisième interprétation : la situation a déjà changé, le sacrifice de Ben a abouti. Ou bien, comme on ne voit non plus aucun être humain, il est possible aussi que la catastrophe ait eu lieu, qu'elle ait pris ses victimes, l'espèce humaine n'a pourtant pas été complètement anéantie, sinon ce plan

[515]Supra chapitre 6.

ne serait pas tourné, ce train en mouvement n'aurait pas existé. Le sens du plan change au long de sa durée sans que l'image y ajoute des informations. C'est en fait le regard qui intervient, qui cherche et confère des sens différents à cette image toute « innocente » de sens. En tous cas, l'image a une consonance positive à cause du paysage de verdure et de la nature non dévastée, qu'elle donne à voir. « Si vous me racontez que vous avez deux interprétations différentes, je suis content parce que c'est exactement ce que je voulais. », dit Michael Haneke[516]. Comme dans la vie réelle, une apparence dévoile ses différents contenus avec le temps, de même pour le plan cinématographique, dans sa durée, il s'approprie ce souffle du réel. Le passage d'une interprétation à une autre et à une suivante reproduit le mouvement explorateur de la pensée dans le réel. Le plan final du *Temps du loup* devient un précipité à interpréter. Il ouvre le récit vers la réalité extradiégétique. Cette image se transforme en lien entre ce récit et notre quotidien, reste dans la conscience pour lui rappeler à chaque fois que l'on se retrouve à observer les arbres et les champs à travers la vitre d'un train en mouvement, la beauté et la gratuité de l'existence.

L'image dans les films de Michael Haneke, pastiche ou lacunaire, mutique ou déplacée, déraisonnable, dissemblable, parvient à reconstituer cette part de l'invisible qui donne sens au visible et l'ouvre vers le mystère de l'existence humaine.

[516]Entretien réalisé par Nachiketas Wignesan et Laurent Devanne pour l'émission de cinéma *Désaxés* diffusé le 12 Octobre 2003, *op. cit*.

Chapitre 6 : L'effet-de-réel dans la mise en scène

L'objectif suprême dans l'effet-de-réel, c'est capter une réalité en train de se faire, tout en lui permettant de s'exprimer sans la plier ni l'arranger. Sans l'orienter ni la pousser, faire apparaître une idée qui cherche à se confirmer au cours d'une histoire racontée. Le processus de la création est en quelque sorte entamé pour vérifier cette idée antérieurement perçue. La question qui se pose alors, c'est celle de la méthode qu'utilise le réalisateur : intègre-t-il ou, au contraire, élimine, au moment du tournage, des « forces » extérieures à lui. L'instance auctoriale peut laisser un espace et une certaine liberté à ces « forces » afin qu'elles contribuent à la constitution des couches diégétiques. Des couches « du réel » notamment parce que surgissant d'une manière naturelle au cours de l'événement même, selon sa propre logique, et non pas y imposées de l'extérieur. Il y a donc, à notre avis, une manière de laisser le libre cours au déroulement d'une scène filmique, tout en la conditionnant. Cette possibilité s'ouvre avec le *dispositif*[517]. Il s'agit de trouver le dispositif convenable à la scène : celui-ci peut lui offrir une liberté qui la conditionne. « Le dispositif libère en même temps qu'il régule, disent Bernard Fusulier et Pierre Lannoy[518] ; autrement dit, il régule la liberté. ». Le dispositif dont nous envisageons de parler ici est un *outil* de la mise en scène. Il ne faut pas le confondre avec le « dispositif cinéma » décrit par Jean-Louis Baudry dans son célèbre texte « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité »[519].

6.1. Le Dispositif.

Nous nous posons comme tâche de délimiter le cas particulier de dispositif-*outil* de la mise en scène que l'on retrouve dans l'œuvre de Michael Haneke. Nous allons tracer d'abord en bref le parcours qu'a poursuit la notion de « dispositif » afin de retenir certains traits qui lui sont caractéristiques.

6.1.1. La notion de « dispositif ».

Ses racines pourront être cherchées, selon Giorgio Agamben, dans le terme d'*oikonomia* que les théologiens chrétiens adoptent au cours du deuxième siècle pour désigner « une césure qui sépare en Dieu être et action, ontologie et praxis »[520] afin d'expliquer le

[517]Ce texte sur le dispositif, légèrement remanié, a été publié comme article, cf. « Dispositif-outil de la mise en scène », *Nouveaux Actes Sémantiques*, Limoges, 2012, en ligne.

[518]Bernard Fusulier et Pierre Lannoy, « Comment « aménager par le management » in *Le Dispositif, Entre usage et concept*, *Hermès* n° 25, Cognition, Communication, Politique, CNRS Éditions, Paris, 1999, pp. 181-198, p. 189.

[519]Jean-Louis Baudry, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications*, n° 23, Paris, Le Seuil, 1975, pp. 56-72.

[520]Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2006, Nottetempo), Paris, Éd. Payot & Rivages, 2007, pp. 22-26.

« fonctionnement » de la Trinité divine, unitaire et trinitaire à la fois dans ses trois *hypostasis*. Le terme que les pères latins choisissent pour traduire ce terme grec fondamental, c'est *dispositio*. « Le terme latin, dispositio, dont dérive notre terme « dispositif », finit donc par se charger de toutes les complications sémantiques de l'*oikonomia* théologique. Les "dispositifs" dont parle Foucault sont, d'une certaine manière, articulés à cet héritage théologique. », affirme Giorgio Agamben[521]. Nous retenons d'ici cette séparation au sein d'un être, dont l'action s'oriente vers un extérieur à lui, mais qui est en effet dans une relative dépendance de lui. La séparation même est donc relative.

Michel Foucault propose quelques repères conceptuels :

> « Ce que j'essaie de repérer sous ce nom c'est, […] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. […] Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante […] il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. »[522]

Jean-François Bert attire l'attention sur le fait que pour Foucault, « tout l'intérêt de la notion de *dispositif*, est de lui permettre de penser les pratiques et, donc de substituer au "pourquoi ?" le "comment ?"[523].

Giorgio Agamben donne une généralité encore plus grande à la notion :

---

[521]*Ibid.*, p. 26.

[522]Michel Foucault, *Dits et écrits*, Tome III : 1976-1979, texte n°206, Paris, Gallimard, 1994, p. 299.

[523]Jean-François Bert, « Dispositif », in *Abécédaire de Michel Foucault*, Mons/Paris, Ed. Sils Maria/Vrin, 2004, p. 38-40, p. 39.

> « […] j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants […] »[524]

S'appuyant sur la sémantique structurale de Algirdas Julien Greimas[525], Guy Lochard[526], considère que :

> « […] le potentiel de signification de cette unité lexicale (le dispositif) résulte de la conjonction de trois *sèmes* : -un *sème* de *spatialité* qui peut prendre forme sous les figures de la constellation, de la configuration ou de l'agencement ; -un *sème* de *systématicité*, renvoyant à l'exigence de cohérence entre différents paramètres ; -un *sème* d'*intentionnalité agissante* qui, rapprochant la notion de celle de stratagème, lui confère sa dimension dynamique, littéralement "stratégique" […] ».

Selon Jean-Pierre Meunier[527], « On chercherait en vain un rapport interpersonnel qui ne soit pas dépendant d'un dispositif. », les dispositifs ne sont pas isolables, ils « s'enchâssent au contraire les uns dans les autres, constituant un vaste réseau à l'intérieur duquel on est toujours situé. ». D'où l'inquiétude de certains par rapport aux dispositifs qui agissent comme « régulateurs » dans la vie réelle[528]. Des dispositifs en a toujours eu : l'église, l'école, la prison, le réseau routier, la salle de bain, le supermarché, etc.[529], le terme de « dispositif » est entré récemment dans l'usage courant.

En ce qui concerne le cinéma, il nous semble légitime de parler du dispositif de réalisation, vu que toute réalisation cinématographique procède d'un agencement d'éléments hétérogènes, tels des appareils techniques d'enregistrement des images et du son, l'implication des êtres humains, techniciens et artistes, des espaces architecturaux, des démarches

[524]Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 30-31.

[525]Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, *op.cit.*

[526]Guy Lochard, « Parcours d'un concept dans les études télévisuelles, trajectoires et logiques d'emploi » in *Le Dispositif, Entre usage et concept*, *op.cit*., pp. 143-151, p. 149.

[527]Jean-Pierre Meunier, « Dispositif et théories de la communication : deux concepts en rapport de co-détermination » in *Le Dispositif, Entre usage et concept*, *op. cit.*, pp. 83-91, p. 88.

[528]Inquiétude exprimée par Giorgio Agamben, *op. cit.*, pp. 34-35, 44-46.

[529]Florence Vandendorpe « Un cadre plus normatif qu'il n'y paraît : Les pratiques funéraires », in *Le Dispositif, Entre usage et concept*, *op. cit*., pp. 199-205.

administratives, etc., tout cela dans le but stratégique de production d'un nouveau « savoir », ne serait-ce que sous la forme d'un nouveau film. La fonction stratégique de toute réalisation cinématographique provient du fait qu'une volonté, artistique ou non, personnelle ou institutionnelle, se pose comme but la transformation du profilmique en filmique, la transformation d'un virtuel en réel. S'effectue ainsi le croisement d'un pouvoir et d'un savoir. Tel pourrait être le dispositif de toute mise en scène au cinéma. Le point discutable c'est : est-ce que le savoir produit lors d'une réalisation cinématographique concerne les pratiques des personnes qui y ont été impliquées. Comme le rappelle Laurent Jullier[530], «...quoique dans cette affaire de *Kunstwollen*[531], comme dans celle de l'œuf et de la poule, on ne sait jamais bien si le film est le *reflet* d'un monde donné ou bien plutôt l'un des *moteurs* qui ont contribué à façonner ce monde ». L'expérience esthétique se transforme en fin de compte en expérience sociale, selon la théorie de Hans Robert Jauss[532]. Dans le même sens indiquent des études de réception effectuées sur des publics de produits dévalorisés comme les *soaps*[533]. Cependant, nous n'allons pas développer cette idée ici afin de nous concentrer sur une autre : celle de dispositif-*outil* de la mise en scène.

6.1.2. Dispositif-outil de la mise en scène.

Le dispositif-*outil* de la mise en scène s'élabore sur un élément diégétique qui sert d'encadrement et d'ordonnancement des autres éléments diégétiques, y compris les actions et les comportements des instances actorielles. Ainsi, le dispositif-outil de la mise en scène homogénéise l'espace-temps du plan filmique et l'action, agence, en systématisant, et rend cohérents tous ces éléments hétérogènes dans le signe qu'il produit et qui parachève sa stratégie. Il aménage donc un espace dans lequel les êtres impliqués, voire les protagonistes du film, sont dotés d'une certaine liberté, bien que quoi qu'ils y fassent, ils soient conditionnés par le cadre limitatif du dispositif gouvernant la scène. Aussi, le cadre limitatif permet toute spontanéité d'agir à condition que l'on reste à l'intérieur de lui.

Le dispositif-*outil* de la mise en scène possède donc des fonctions dynamiques et stratégiques prononcées, ce qui pourrait amener à penser que celles de la personne dirigeante

[530]Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002, p. 41, souligné par l'auteur.

[531]Traduction d'allemand : volonté d'art, volonté artistique.

[532]Hans Robert Jauss, « L'histoire de la littérature – un défi à la théorie littéraire », in *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, pp. 21-80. L'auteur conclut, pp. 72-73 : « *La fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent réagit sur son comportement social*. » (souligné par l'auteur).

[533]Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, Paris, Éd. La Découverte, 2003, pp. 77-78.

la mise en scène lui sont soustraites. Ce n'est donc plus le réalisateur qui dirige la scène, celle-ci se fait « d'elle-même » grâce au dispositif. C'est justement l'effet recherché. Plus l'effacement du réalisateur est adroit, plus le dispositif-*outil* qu'il a trouvé est ingénu et efficace.

L'usage d'un dispositif semble soustraire l'événement dramatique à l'autorité, à la volonté personnelle du réalisateur ou des comédiens qui y participent ; leurs savoirs, affects, actes, paroles, comportements sont entrelacés dans un flot commun. Ainsi, l'événement dramatique s'empare, au moment du tournage, de quelque chose qui se passe réellement, il s'approprie un souffle du réel.

La mise en scène étant a priori impossible lors du tournage d'un documentaire, ce qui organise la « scène », c'est très souvent un dispositif, un élément diégétique qui s'empare de l'agencement des autres éléments diégétiques, en les conditionnant dans leur déroulement. Guy Gauthier précise : « L'une des spécificités du documentaire c'est que le cinéaste n'organise pas ce qu'il filme, mais qu'il s'y soumet. »[534]. Raymond Depardon évoque l'importance de ce qu'il appelle « la mise en place »[535], c'est-à-dire l'endroit où la caméra va se placer pendant le tournage, non seulement en vue de composer de « jolis » plans, mais surtout en vue de capturer la « bonne » partie de l'événement, celle qui l'exprimerait au mieux. D'après R. Depardon, « être bien placé, c'est toute une science »[536], c'est, ajoute Guy Gauthier, « déterminer la place de la caméra par rapport à un monde dont le centre est imposé par les circonstances »[537]. Et inversement, lors du tournage d'une fiction, le dispositif-*outil* peut accompagner ou, dans certains cas, dominer la mise en scène, insufflant du réel au fictionnel. D'où, la fonction documentarisante que tout dispositif-*outil* contient, à notre avis. Alain Bergala a remarqué :

> « C'est la vie elle-même que le dispositif essaie de piéger, sans l'arrogance réductrice de la mise en scène qui entend faire plier la réalité à sa volonté, et qui tue bien souvent cette vie […] Mettre en place un dispositif – un piège à réel et à événements pas trop dirigés – c'est faire confiance au monde, aux non-acteurs, plus qu'à sa propre maîtrise si fatigante et si arrogante à la longue. »[538]

[534]Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma* (1995), Paris, Armand Colin, 2008, p. 211.
[535]Cité par Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma, op. cit.,* p. 147.
[536]*Ibid,* p. 147.
[537]*Ibid.*, p. 147.
[538]Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma/les petits Cahiers, 2004, p. 49-51.

Sans recourir au terme de « dispositif », Abbas Kiarostami aborde cette même problématique :

> « Et je crois que cela devrait guider tout cinéaste, cette question de la vie, de la difficulté à la surprendre dans l'acte de création, avec sa part de mystère, d'énigme, d'incomplétude, de variations, de possibles. […] Pour ma part cela devait consister à m'affranchir du rôle de maître d'œuvre qui incombe obligatoirement au cinéaste, à m'effacer le plus possible pour laisser les choses advenir sans trop les contraindre […]. Mais dans le même temps, on n'ignore pas qu'on ne peut pas tout lâcher. C'est pourquoi le travail du cinéaste tel que je le conçois consiste, lorsqu'il tend vers le réel, en un art du retrait qui se tient à la frontière de la contrainte et de la liberté. Car, tout en restant à l'écoute de l'imprévisible, le cinéaste doit toujours créer des situations particulières pour que jaillisse cet extraordinaire dans l'ordinaire […] »[539]

La réalité est un territoire instable, susceptible de changer à tout moment, dans ses apparences et dans ses contenus. Le dispositif-*outil* permet de s'approcher de cette réalité instable au plus près de sa propre logique. L'événement ne se laisse pas appréhender facilement, le dispositif-*outil* l'encadre, le contraint d'une certaine façon à s'exprimer. C'est une question de méthode qui affecte visiblement le discours. Comme le remarque François Niney[540] :

> « […] la forme de la mise en scène informe le spectateur (attentif) sur la manière dont le réalisateur a appréhendé cette réalité, imaginé que la vivaient ses acteurs et pensé pouvoir la faire comprendre au spectateur. »

Garder la spontanéité du réel, ses aléas imprévus, et en constituer ou en retirer un événement, ces deux objectifs quelque peu divergents se rejoignent lorsqu'on arrive à encadrer l'événement par un dispositif. Le dispositif-*outil* est un procédé donc de l'effet-de-réel. La volonté auctoriale trouve en lui, sinon sa correction, son ajustement de la part du réel.

---

[539]Abbas Kiarostami, « La règle du jeu » in *Abbas Kiarostami, Le cinéma à l'épreuve du réel* (dir. Philippe Ragel), Université de Toulouse II – Le Mirail, Éd. Yellow Now/LARA, 2008, pp. 19-20, p. 20.

[540]François Niney, 2002, *op. cit*., p. 118.

6.1.3. Dispositif-outil de la mise en scène dans les films de Michael Haneke.

Nombreux sont les exemples d'événements encadrés par des dispositifs dans les films de Michael Haneke. On pourrait dire que les événements dans lesquels la mise en scène domine alternent avec ceux où le dispositif agit. L'utilisation récurrente du dispositif-*outil* dans la mise en scène introduit du réel et dessine un enjeu documentaire qui coexiste, dans ses films, avec un esprit auctorial rigoureux. Leur réconciliation s'effectue dans le choix du dispositif efficace. Ainsi, dimension fictionnelle et dimension documentaire coexistent et influent l'une sur l'autre.

Dispositif-outil du lavage automatique de la voiture et dispositif-outil de la destruction dans *Le Septième contient.*

Dans *Le Septième continent,* le plan de générique du début constitue une scène basée sur le dispositif-*outil* du lavage de la voiture à la station automatique. Les protagonistes du film sont comme piégés dans l'espace étroit de la voiture, balayée par d'énormes brosses de lavage. L'épaisseur de l'eau qui coule sur les vitres change et les gouttes, qui s'y détachent, ressemblent à d'énormes larmes. Aucune mise en scène, aucune action de la part des protagonistes, aucune parole, c'est le dispositif lui seul qui impose l'idée d'enfermement. Cette idée est soulignée par les brosses qui « traitent » la voiture et redoublent l'enfermement d'une manière insistante. L'action du lavage passe par plusieurs étapes et dure. Les brosses se retirent et reviennent, l'intensité de la lumière qui y pénètre change et crée l'illusion que les protagonistes participaient d'un voyage, au cours duquel ils n'avancent point. La caméra étant dans la voiture, le spectateur partage leur enfermement. À partir d'un moment, un mouvement à peine perceptible se fait sentir, c'est l'automate qui déplace la voiture. Apparaît alors sur une rame un panneau interdisant de stopper : « *do not brake !* ». L'absence d'action et de toute réaction chez les protagonistes – pour eux c'est un événement banal – intensifie paradoxalement la tension et introduit l'idée d'un enfermement consenti. Mais imaginons, même si les personnages avaient eu un comportement différent, le dispositif du lavage automatique aurait toujours imposé la sensation d'enfermement. Le même dispositif est utilisé pour encadrer un autre événement à la fin de la deuxième partie du film : alors que la voiture est à la station de lavage, prise d'une crise de nerfs, la femme fond en larmes. Le dispositif est toujours efficace, le sens que l'on devine dans la scène du début se confirme et accentue : l'enfermement, même volontaire, provoque l'étouffement. Ainsi, la destruction que le couple entame dans la troisième partie du film, apparaît comme une réaction adéquate : casser sans savoir où est-ce qu'il y a une issue, casser pour faire entrer un peu d'air. Au dispositif du

lavage automatique de la voiture répond le dispositif de la destruction acharnée. Dans le film, la destruction n'a rien d'un « feu d'artifice »[541] : le bois des meubles, les étoffes des vêtements, le papier des livres, le plastique des disques, toute matière résiste à la pression violente que l'on exerce sur elle. On voit et on sent cette résistance à travers des images, on sent également l'effort violent. De même pour les corps humains à la fin, forcés d'avaler le médicament-poison. Toutes les actions dans la dernière partie du film sont conditionnées par le dispositif-*outil* de la destruction physique. Le suicide n'y échappera pas : il apparaît ainsi dépourvu de tout romantisme et de toute ambiguïté : il apparaît un acte de destruction physique.

Dispositif-outil du jeu (*71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *Funny Games*).

Dans plusieurs événements de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, le dispositif-*outil* du jeu organise la scène. La mise en scène est absorbée par la mise en place du jeu dans les plans des épreuves auxquelles est soumis l'étudiant Max. Dans les plans rapprochés, on ne voit que les pièces découpées de la figure, dont l'unité est à reconstituer, et les mouvements oscillants et imprécis des mains du joueur, pressé par le temps qui s'écoule. C'est le temps réel de l'épreuve qui devient temps filmique, mais les 60 secondes, remplies par des tentatives infructueuses, passent vite. On finit par échouer. Le jeu, inclus dans un récit, provoque, selon Hans Robert Jauss[542], une identification « associative » chez le spectateur, lui-même reprenant un rôle parmi ceux des autres participants. Cette identification associative est favorisée, dans le film de Michael Haneke, par l'énonciation qui recourt aux plans rapprochés, évacuant ainsi les corps et les visages des joueurs. L'énonciation renonce à une mise en scène : le spectateur est placé *devant* le jeu, devant l'épreuve dans les cas où c'est ce côté du jeu qui est accentué. C'est à lui de jouer, mais la séparation qu'opère l'écran rend ses efforts encore plus pénibles que ceux du joueur qui se trompe et recommence. Ces efforts, bien sentis par le spectateur, sont tout de suite rattachés au personnage que l'énonciation décide à un moment de montrer : le personnage de Max. Ainsi, son emportement dans la séquence où l'étudiant étranger échoue à restituer la figure de la croix, cet éclatement donc de Max, qui n'est ni préparé ni expliqué par le récit, est bien compréhensible pour le spectateur car il exprime sa propre tension accrue. D'autre part, il y a une progression quant à la lisibilité de la figure à reconstituer dans ces jeux. Si dans les premières épreuves, la figure reste non identifiable, les pièces déchiquetées, lorsqu'elle est reprise sur l'écran de l'ordinateur, les pièces désagrégées de la croix collent l'une à l'autre et la figure entière apparaît achevée,

[541]Expression, utilisée par Laurent Jullier, une caractéristique, selon l'auteur, du cinéma post-moderne, *L'Écran post-moderne, Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.

[542]Hans Robert Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique » in *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, pp. 123-157, pp. 151-153.

tourne devant nous en trois dimensions. Cette progression dans l'assemblement des pièces fragmentées d'un jeu à l'autre, devient l'expression en quelque sorte de la progression du récit dans le film, dont les fragments seront eux aussi progressivement réunis en une figure complète : la scène du meurtre à la fin du film. Le signe de la croix pré-figure ainsi la fin du film, il indique le croisement et le sens fatal de ce croisement.

Le micro-événement du jeu au Mikado est lui aussi soumis au dispositif-*outil* du jeu ; nous avons déjà commenté[543] sa fonctionnalité dans le récit : la mise en gage du pistolet de Max. Dans cet événement est énoncée l'« isotopie »[544] du « hasard » qui se constitue au long du film pour cristalliser dans la dernière séquence que l'on peut voir comme un affrontement de « l'adresse contre le hasard ».

Le dispositif-*outil* du jeu apparaît comme encadrement dans plusieurs événements de *Funny Games*. Les jeux deviennent de plus en plus abrupts dans ce film de « drôles de jeux »

Paul, Peter et Georg, *Funny Games*, © WEGA-Film.

comme l'indique le titre non sans ironie. Ainsi, la famille est présentée dans une séquence centrée sur le dispositif du jeu : en route vers leur résidence secondaire, les personnages jouent à deviner des morceaux de musique classique qu'ils se font écouter dans la voiture. Se dessine ainsi leur vie de couple somme toute harmonieuse. Un peu plus tard dans le film, l'un des tortionnaires fait jouer Anna à « chaud-froid », en la guidant pour retrouver le chien tué. L'état désinvolte de l'un des joueurs contraste avec la finalité terrorisante qui ne concerne que

[543]Supra chapitre 1.
[544]Sur la notion d' « isotopie », supra chapitre 7.

l'autre. Le personnage d'Anna se soumet à contre-cœur à ce jeu à la fin duquel elle n'aura rien à gagner. Ce jeu que tout un chacun connaît dès son enfance, se joue dans le film sur le lent rapprochement de la découverte, aussi repoussante qu'inévitable. Ainsi, le « chaud » qui indique le rapprochement de la découverte, produit un effet de froid. Suivent ensuite encore d'autres jeux dans ce film, que nous abordons dans la deuxième partie du chapitre, car les limites entre jeu, fiction et réel brouillées, une fusion sordide y surgit. Se constitue ainsi une problématique chère à l'auteur : le jeu comme substitut du réel.

Dispositif-outil du jeu contre l'automate dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

Le plan-séquence du jeu au ping-pong contre l'automate, dans *71 Fragment d'une chronologie du hasard*, est un cas ultime d'événement encadré par un dispositif-*outil*. La mise en scène est complètement emportée par le dispositif : le joueur est placé contre un automate, il doit répondre aux balles que celui-ci lui envoie. Le comportement du protagoniste est conditionné, limité et guidé par l'automate. La durée du plan, 2 minute 49 secondes environ, permet à une réalité de s'étaler, telle quelle. Nous avons déjà commenté[545] toute la richesse de rythmes et de comportements du protagoniste qui se produit dans ce plan-séquence. Peut-on envisager une interprétation de la part du comédien dans ces conditions ? L'interprétation s'efface au profit de la condition humaine. À partir d'un moment, l'interprète cesse d'interpréter, placé dans les conditions du jeu qui impose ses règles et absorbe sa personnalité. Son interprétation se déploie, grâce au dispositif, sur la limite de contrôle conscient, l'acteur est ramené à un être humain. On sait que pour détendre au tournage les personnages d'un documentaire, il faut les impliquer dans une action physique. Quant aux interprètes d'une fiction, les impliquer dans un événement gouverné par un dispositif les aide « vivre » l'instant au plus près de sa logique dans le réel. Toute tentative de mise en scène aurait fini par appauvrir l'événement, alors que le dispositif lui permet de se constituer tel un extrait du réel.

[545]Supra chapitre 5.

Dispositif-outil du visionnement (*Benny's Video*, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *Caché*).

Dans le plan-séquence de la partie de tennis, enregistrée sur la cassette vidéo, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, l'événement encadré par le dispositif-*outil* du jeu est une deuxième fois encadré par le dispositif-*outil* du visionnement. Cette fois-ci, le joueur est placé contre un adversaire vivant, on visionne leur partie de tennis enregistrée sur une cassette, le dispositif du visionnement souligné par les allers-retours que l'entraîneur de Max fait sur l'image. Au cours de la partie dans laquelle le personnage perd, se révèlent ses faiblesses du joueur. Le commentaire de l'entraîneur les énonce en voix *off* et stimule, grâce à certaines formulations[546], le passage au niveau connotatif : il ne s'agit pas seulement de faiblesses dans le jeu, à partir de celles-ci on peut déduire les faiblesses dans le comportement de l'étudiant Max en général dans la vie. Cet examen avec des allers-retours sur l'image, dont le but est de montrer combien le comportement de Max est lamentable, révèle en effet l'énorme pouvoir de celui qui dispose de l'image et qui l'utilise comme preuve. Chaque tentative de Max d'expliquer quelque chose, est interprétée comme tentative de se justifier alors que l'image est sensée (re)présenter la vérité. Ramené à un objet d'observation, le personnage est privé de toute liberté, il est d'une certaine façon privé de vie.

Nous dirons que le dispositif-*outil* du visionnement est mis en place lorsqu'un personnage apparaît sur une image diégétique, explicitement ou implicitement visionnée par d'autres personnages. Ce dispositif a pour effet de distancier du personnage, l'écran doublé aiguise le regard au détriment de l'effet du fusionnement avec le (re)présenté qui se produit normalement lorsque l'on regarde un film. Dans les événements du meurtre de la fille et des aveux, dans *Benny's Video*[547], la distanciation opérée par le dispositif-*outil* du visionnement incite à réfléchir non uniquement les événements, tels quels, mais aussi le fait de leur représentation sur l'image. La représentation est remise en cause dans ces deux événements, l'accent est déplacé vers le regard et la responsabilité d'exposer une image au regard.

Dans d'autres cas, la distanciation produite par le dispositif-*outil* du visionnement a un effet contraire : elle engendre une sorte de nostalgie par rapport au personnage visionné, suscite le désir de le revoir agir à nouveau dans la diégèse. Comme si, avec le dédoublement de l'écran (littéralement quand on voit l'écran diégétique ou implicitement quand on ne le voit pas mais le sous-entend), on avait perdu la « vraie » présence du personnage. Cet effet se

[546]Supra chapitre 4.
[547]Supra chapitre 5.

produit, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, lorsqu'on perd de vue le convoyeur Hans Nohal, dont les déplacement se poursuivent pourtant sur les écrans de surveillance dans la banque ; et au contraire, le personnage « revient », lorsqu'il sort des champs des caméras de surveillance et réapparaît « réel » dans le plan du film-cadre. Ce même effet est très prononcé lors du visionnement du documentaire sur l'enfant roumain dans le même film. Dans le documentaire, l'apparence de l'enfant a un peu changé : lavé et habillé propre, coiffé, les marques de fatigue sur son visage effacées. Contrairement au film-cadre, où on ne le voit presque jamais parler mais agir dans des situations tout différentes, dans le film diégétique, il parle et s'exprime assez adroitement. Il raconte sa vie d'enfant de la rue qu'il a menée en Roumanie et la manière dont il a émigré en Autriche. Le film diégétique révèle donc des informations jusqu'ici inconnues, il aurait fallu que l'on ressente la personnalité du personnage enrichie grâce aux détails biographiques révélés. Paradoxalement, on a la sensation d'une perte. Ce sentiment de perte provient, à notre avis, du visionnement qui sépare et éloigne du personnage. La femme du couple Brunner, qui regarde le film, fond en larmes. Il y a plusieurs causes pour sa crise de nerfs dans cette scène, mais l'une parmi toutes, à notre avis, c'est cette séparation d'avec l'enfant, que l'écran creuse et rend infranchissable. La distance créée par le dispositif du visionnement transforme le sujet en objet. Dans deux autres séquences avec l'enfant roumain, postérieures à celle du visionnement du documentaire, une surface transparente est placée entre l'enfant et la caméra et sépare ainsi celle-ci de celui-là : l'enfant est derrière un mur vitré, dans la séquence où le couple Brunner le rencontre, derrière le pare-brise de la voiture, dans la séquence devant la banque. Bien qu'il y ait cette surface qui sépare du personnage, l'effet de distanciation n'est pas si aliénant que dans le cas où le personnage est visionné sur un écran. Malgré cette surface séparatrice, on ressent le personnage revenu dans le film, sa « vraie » présence rétablie, le lien perdu retrouvé. Nous entrevoyons ici une preuve de l'idée que c'est justement le dispositif du visionnement, et non pas simplement la surface séparatrice, qui produit la sensation de distanciation et de perte.

Le dispositif-*outil* du visionnement agit comme une sorte d' « emballage » d'une « réalité ». « Emballée », cette réalité devient étrangère même à ceux qui y sont fixés, ceux à qui elle appartient. C'est cet effet qui terrorise le couple de *Caché* : les extraits de leur vie fixés sur les cassettes vidéo leur sont soustraits, ne leur appartiennent plus. Ils les a-lièvent d'eux-mêmes.

Dispositif-outil de l'ascenseur dans *La Pianiste*.

La spontanéité de la scène de la première rencontre entre Erika Kohut et Walter, dans *La Pianiste*, est due au fait qu'elle est encadrée par un dispositif-*outil*. Cette fois, c'est l'ascenseur qui fonctionne comme dispositif organisateur de la scène. Les caractères des deux personnages s'y exposent « naturellement », si l'on peut dire, sans que les interprètes recourent à une interprétation particulière, ils se soumettent simplement aux circonstances dictées par le dispositif. Erika, accompagnée de sa maman, en apercevant l'homme qui entre dans l'immeuble et vient après elles vers l'ascenseur, ferme la porte devant lui. Elle a un instant à choisir : lui laisser du temps pour ouvrir la porte de l'ascenseur et « voyager » ainsi ensemble tous les trois, ou appuyer sur le bouton et mettre l'ascenseur en marche. Elle appuie sur le bouton. L'ascenseur commence son élévation, Walter l'escalade de l'escalier. À chaque palier, l'homme se retrouve au même niveau que l'appareil, face à face avec ses passagères imperturbables. Leur imperturbabilité est accentuée par la caméra fixe qui se trouve derrière leurs dos. Ainsi, dans un plan-séquence fixe, tous les trois personnages montent deux étages de l'immeuble. Le caractère désinvolte de Walter s'esquisse, il ne lâche pas tout de suite prise. Quant à Erika, c'est son opiniâtreté qui la pousse à opter pour la compagnie de sa maman au détriment de celle d'un homme attirant. Le début promet déjà une relation bizarre. En plus, comme on le verra plus tard dans le film, la présence simultanée de ces trois personnages dans un même espace n'est jamais possible : s'il y a des rapports entre deux d'entre eux, le troisième sera exclu. Ce sera à la mère d'être enfermée à clef, isolée dans une pièce, lorsque Walter se rend dans leur appartement. Le dispositif de l'ascenseur est l'organisateur de la scène de la première rencontre entre Walter et Erika et les comédiens se soumettent aux circonstances dictées par lui. Il faut cependant rappeler que ce dispositif est préalablement cherché et trouvé par l'auteur, pensé et réfléchi comme tel. L'habileté de l'auteur se projette dans l'efficacité du dispositif qu'il trouve, car par sa capacité d'ordonnancement et d'agencement des éléments, le dispositif masquera la direction du réalisateur et la mise en scène. Nous rappelons ici que le sens initial du terme d'*oikonomia*, que nous avons mentionné au début du chapitre, inclut la séparation entre être et action au sein d'un même être. Ainsi, le réalisateur qui recourt à un dispositif actionne sur une extériorité, une réalité telle qu'elle est en dehors de lui, pour provoquer son libre déroulement, par lequel déroulement elle s'exprime tout en exprimant aussi celui qui l'a provoquée. La réalité extérieure apparaît ainsi dans une relative indépendance de l'être du réalisateur. Si en littérature, comme le formule Roland Barthes, « l'être de l'écriture (le sens du travail qui la constitue) est d'empêcher de jamais répondre à

cette question : *Qui parle ? »*[548], au cinéma, la question analogique, c'est : *Qui fait agir ?* Pour les scènes, dominées par un dispositif-*outil*, la réponse sera donc doublée jusqu'à devenir, dans certains cas, incertaine. « Plus l'origine de l'énonciation est irrepérable, plus le texte est pluriel. », dit Barthes[549]. Si dans le texte moderne, « le langage parle, c'est tout », dans les films de Michael Haneke, le dispositif-*outil* de la mise en scène engendre et conditionne l'agir des personnages.

Dispositif-outil de l'oiseau dans *Le Temps du loup*.

L'oiseau est, pourrait-on dire, le premier personnage présenté dans le film. Avant que l'on ait eu la possibilité de bien repérer les personnes descendant de la voiture qui vient de se garer devant la maison, dans le premier plan-séquence du film, une brève conversation entre le père et le fils attire l'attention sur l'oiseau dans la cage. La phrase du père, adressée à Ben, de ne pas se dépêcher de faire entrer l'oiseau dans la maison, devient la dernière phrase que le père échange avec son fils, car quelques minutes plus tard il est tué. Ainsi, l'oiseau à qui Ben est sans doute attaché, focalisera désormais son attachement et sa douleur de la perte de son père tué. Voilà pourquoi le profond bouleversement de Ben lorsque l'oiseau s'échappe de sa cage : la disparition de l'oiseau sera pour Ben une nouvelle perte d'un être aimé. D'autre part, ce que montrent les plans dans le film, c'est l'oiseau apeuré par sa propre fuite. L'oiseau ressent menaçante la main qui le guette pour l'agripper, alors qu'elle ne veut que le protéger. C'est sa propre peur qui le fait ressentir comme menace ce qui est en fait un acte de sauvetage. Ben est contraint à affronter, dans cette séquence, l'expérience de la distorsion qu'opère la peur et le renversement par conséquent qu'elle impose aux significations des choses. C'est, nous semble-t-il, grâce à cette expérience que Ben sera plus tard apte à appréhender une autre vision de la mort : c'est la peur d'elle qui la transforme en menace. Dans la séquence de l'oiseau, l'accent est mis sur la fuite de l'oiseau mais, en effet, les plans sont doublement orientés : ils racontent la fuite de l'oiseau de même qu'ils exposent le nouveau savoir que le personnage est en train d'acquérir et qui influe sur son parcours à venir. La figure de l'oiseau focalise la peur, la fragilité, la mort mais constitue un terme-carrefour : est-ce que la peur, la fragilité, la mort constituent le tout de la vie ? Après la mort de l'oiseau, Ben va inventer son rituel funéraire : il n'enterre pas l'oiseau mais le pose sur une sorte de cénotaphe en pierres. Dans l'acte de l'enterrement, on peut entrevoir déjà les indices de l'oubli ; en refusant l'enterrement, Ben énonce son refus d'oublier.

[548]Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 146.
[549]*Ibid.*, p. 48.

Dispositif-outil du feu dans la paille dans *Le Temps du loup*.

Le feu apparaît, dans ce film de Michael Haneke, porteur de plusieurs fonctions contradictoires : il donne de la lumière, éclaire, brûle, guide, annonce, rend en poussière, peut devenir autel de sacrifice. Dans la séquence de la recherche de Ben, le feu dans la paille donne de la lumière, l'unique dans cette nuit profonde, il aide à voir, à chercher le garçon disparu, mais le feu, fragile dans la paille qui s'enflamme vite et s'éteint vite, est également une menace, et on va voir la grange prise par le feu, entièrement brûlée tout d'un coup. Surgit ainsi la sensation d'une fragilité menaçante et d'une confusion se généralisant : on ne peut plus maîtriser ni distinguer ce qui protège et sauve de ce qui menace et tue. Ce qui protège peut aussi détruire, ce qui aide peut aussi tuer. C'est cette confusion qui signifie, qui exprime la catastrophe dans le film. Jamais dans le cinéma, on aura autant « vu » le manque de lumière enfermant si perceptiblement les personnages dans le champ clos du noir. Le feu, l'unique source de lumière, libère les personnages de la prison du noir, tout en menaçant leur existence et donne en même temps la possibilité au spectateur de voir ce qui se passe. Le spectateur vit pleinement cette scène grâce notamment au fait qu'il est placé presque dans les mêmes circonstances, lui aussi enveloppé par le noir. Une manière de faire vivre ensemble l'obstacle, aux personnages et aux spectateurs. Le hors-champ, dans cette séquence, c'est le noir total, l'inconnu absolu, tel qu'il est pour les personnages, pareil il sera pour le spectateur. Michael Haneke dit[550] :

> « Je cherche les images après avoir écrit le scénario mais jamais sous un aspect optique, toujours en me demandant comment je peux raconter mon histoire de la manière la plus efficace. […] Le cinéma… le grand plus, c'est de pouvoir faire sentir les choses… »

La scène de l'oiseau et celle de la recherche du garçon disparu dans la nuit réussissent à faire sentir au spectateur la fragilité dans laquelle se retrouvent les protagonistes du film. Voilà en quoi consiste la catastrophe : l'existence est mise à nu. La civilisation n'est qu'une construction de divers protèges qui rendent possible une existence vulnérable. Pris dans ces constructions, l'on oublie la cause qui les dicte : la vulnérabilité même. Les protèges emportés par une catastrophe, on se retrouvera complètement impuissant, pareil à cet oiseau qui s'est retrouvé hors de sa cage. Contrairement aux films du genre de catastrophe où les dégâts matériels se multiplient de plan en plan, des bâtiments et des voitures volent en l'air et des

[550]Entretien avec Nachiketas Wignesan et Laurent Devanne, l'émission de cinéma *Désaxés* diffusée le 12 Octobre 2003, *op.cit*.

cadavres remplissent l'image, le film de Michael Haneke rend sensitive et palpable la catastrophe grâce à un trait essentiel sur lequel il mise : la vulnérabilité de l'existence.

Dispositif-outil de la durée réelle de l'action filmée (*Le Temps du loup*).

Le dispositif de la durée réelle de l'action filmée est un dispositif récurrent dans l'œuvre de Michael Haneke. Ce dispositif est au fond du rythme de ses films[551]. Il est le cadre de la plupart des plans-séquences que l'on y retrouve[552]. Comme le remarque François Niney :

> « Les longueurs des plans dépendent autant de l'accentuation et du rythme significatifs choisis par le film que de la réalité en soi de chaque action filmée. »[553]

Il serait donc nécessaire de maîtriser cette double dépendance. Le rythme non authentique d'un événement peut faire planer la sensation du faux au-dessus de tout un film. « Le pouvoir catalytique du récit a pour corollaire son pouvoir elliptique.», dit Roland Barthes[554]. Ces deux pouvoirs répercutent l'un sur l'autre, sont en une interdépendance dans l'œuvre entière. Le dispositif de la durée réelle de l'action impose des pauses et des parties insignifiantes dans l'action filmique. À part la constitution du rythme, ce dispositif a pour fonction de faire observer les protagonistes et leurs relations se nouer et se dissiper dans le temps qui s'écoule. Ce dispositif accentue donc sur le « comment ? » derrière lequel on peut éventuellement entrevoir le « pourquoi ? ». D'autre part, les contacts entre les protagonistes, dans les films de Michael Haneke, passent par des aléas assez subtils, c'est pourquoi l'événement est souvent tourné en continuité, en plan-séquence ou en plans longs, afin de garder la fraîcheur et la spontanéité des réactions. Ainsi, la scène de la cigarette partagée dans *Le Temps du loup* se déroule en deux longs plans qui respectent le temps réel nécessaire pour fumer une cigarette. L'événement se consomme avec la cigarette fumée. Les deux plans font vivre l'instant en fonction de la vérité de l'action filmée et en fonction du récit. Il se crée l'effet d'authenticité de la présence des deux protagonistes dans le « ici et maintenant » de l'événement. Béa demande à Anne une cigarette et la lui paye avec une conserve poisson qu'elle a gagnée auparavant en se prostituant avec Koslowski. Béa allume la cigarette, en

[551]Supra chapitre 3.

[552]Il peut y avoir des plans-séquences qui ne sont pas soumis au dispositif de la durée réelle de l'action filmée, l'action filmique peut y être condensée ou manipulée de quelque façon que ce soit, par exemple les plans-séquences dans les films de Miklós Jancsó dans lesquels les époques changent, etc.

[553]François Niney, 2002, *op. cit*., p. 15.

[554]Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *op. cit.*, p. 24.

aspire quelques bouffées et la propose à Anne, en prenant occasion d'entrer en contact. Les deux femmes fument ensemble, chacune à sa manière, cette cigarette payée par Béa et cédée à Anne, qui la lui a vendue assez cher. Mais c'est aussi le contact que Béa vise, en cédant sa cigarette à l'autre femme qui, en plus, la tient longtemps entre ses doigts et la gaspille. Béa s'y fait afin de pouvoir discuter. Les deux caractères s'y profilent. Béa réunit les deux questions qui la préoccupent en une seule : « Croyez-vous qu'il [Koslowski] fasse partie des justes ? ». Ainsi, le mythe des trente-six justes qui a pour corollaire le sacrifice de Ben à la fin du film, est introduit dans le récit d'une manière fortement ambiguë : est-ce une invention de cette femme afin de se justifier de sa prostitution, y croit-elle sincèrement ou bien c'est bel et bien une folie, car on a déjà vu Koslowski : difficile de le confondre avec un saint ? D'autre part, Béa n'insiste pas sur ce dernier point : « Ou du moins, ce soit souhaitable, non ? […] J'en ai connu un une fois... […] Koslowski..., je suis pas sûre... » Interloquée, Anne interrompt le contact. La scène sert le récit car, entre autres, introduit l'information importante : le mythe. Par la durée réelle de l'action filmée : fumer ensemble une cigarette, ainsi que par les informations insignifiantes collées à celle qui est signifiante, la scène œuvre dans l'effet-de-réel. L'information importante, dissoute dans l'in-signifiant, passe imperceptiblement.

Dispositif-outil de la conversation téléphonique (*Benny's Video*).

Il nous semble légitime de parler de dispositif-*outil* de la conversation téléphonique dans les films de Michael Haneke. La conversation au téléphone n'est pas simplement un événement « réaliste » auquel l'auteur recourt dans tous ses films, à l'exception du *Temps du loup* et du *Ruban blanc* ; la manière dont l'événement se constitue relève d'une décision auctoriale très ponctuelle. La conversation au téléphone encadre et conditionne le comportement du personnage, en évoquant son isolement alors que, effectivement, il est pris dans l'élan même de la communication. Les conversations les plus marquées dans ce sens sont celles du vieil homme grincheux avec sa fille[555], de l'étudiant Max[556] avec sa mère, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, la conversation de Benny avec Ricci dans *Benny's Video*. Constituées de pauses d'écoute, de redites, d'échanges de paroles sans aucune importance, de pertes du fil de la conversation, tournées en plan-séquence ou en plans longs sans recours au montage alterné, sans même que l'on entende la voix et les répliques de l'interlocuteur, ces conversations deviennent des morceaux de la solitude du personnage. Seul dans l'espace, le personnage semble encore plus solitaire grâce au fait que l'on n'entende que ces répliques, comme si elles restaient sans effet. Son attention dirigée ailleurs, il est aussi

[555]Supra chapitre 3.
[556]Supra chapitre 4.

séparé de son environnement immédiat. La communication est remise en cause dans l'action même de communiquer. « On parle... on parle... mais on ne communique pas. », dit l'auteur lui-même[557]. L'effet d'isolement que produit le dispositif est souligné, dans *Benny's Video*, par l'action diégétique. Le téléphone sonne lorsque Benny est en train d'effacer le sang qui coule sans cesse du cadavre de la fille. C'est justement l'événement dans lequel il est confronté au vrai contenu de ce qu'il a fait, au meurtre même. Christa Blümlinger voit ici une des « figures du dégoût » hanekeniennes : « Les taches de sang au sol, sur le corps de Benny et le visage de la victime font ici office de figures-signifiants d'un affect localisé entre attraction et répulsion. »[558]. Comme l'évoque l'auteur, les figures du dégoût « permettent aussi d'empêcher une contemplation purement esthétique »[559]. Le meurtre, dans les films de Michael Haneke, fait partie de toute une chaîne de détails qui l'accompagnent ou le suivent, et qui exhibent justement son anormalité : il y a la douleur, les cris, la résistance du corps, ça dure, le râle, beaucoup de sang, le cadavre qu'il faut faire disparaître. Tous ces détails, qui participent de l'effet-de-réel, ont pour fonction de démontrer qu'il n'y a rien de fascinant dans un meurtre ; la mort est anormale pour l'être humain, tuer n'est pas facile. Ainsi, tout de suite après avoir

Le reflet de Benny dans le miroir après le meurtre de la fille, *Benny's Video*, © WEGA-Film.

commis le meurtre, Benny couvre le cadavre pour faire tranquillement ses devoirs. Mais peu après, il doit découvrir que la couverture est imprégnée du sang qui ne cesse de sortir du corps inanimé et d'affluer sur le plancher de sa chambre. Il faut déplacer ce corps inanimé devenu très lourd, il faut nettoyer et tout cela exige des efforts particuliers. À ce moment, le téléphone sonne et Benny doit convenir de sa sortie le soir avec son copain Ricci. Il est contraint à

[557]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *op.cit*.
[558]Christa Blümlinger, « Figures du dégoût chez Michael Haneke », *op. cit.*, p. 103.
[559]*Ibid.*, p. 95.

bavarder sur n'importe quoi, comme d'habitude, faire semblant, de la manière dont il s'exprime et de l'intonation de sa voix, qu'il n'y a rien de singulier en ce moment-ci. L'expression de son visage ne correspond pas du tout à ce que sa voix tente d'exprimer. Il est piégé dans cette conversation, il doit faire autre, simuler l'insouciance juste après avoir découvert l'atrocité de son acte, parler des banalités alors qu'il a à assimiler le meurtre qu'il a commis. Au cours de cette feintise, le regard de Benny glisse sur les objets dans la pièce pour passer par le miroir et y revenir. Benny va se voir : il y a une tache de sang sur son corps. Le reflet de son corps qu'il découvre dans le miroir interdit l'évasion. Son reflet dans le miroir apparaît comme un face-à-face qui l'isole des autres et qu'il doit affronter après le crime.

Dispositif-outil du service à la banque dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard.*

Nous rappelons ici brièvement cet événement que nous avons commenté précédemment[560] : la rencontre entre père et fille dans la banque, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. C'est un événement encadré par le dispositif-*outil* du service à la banque. C'est justement le dispositif qui dicte le comportement des personnages qui se retrouvent des deux côtés du guichet : le père client, la fille employée à la banque. Au cours de leur conversation retenue, concernant la pension que le vieil homme est venu percevoir, se faufilent quelques paroles « échappées » qui trahissent leur lien de parenté et leurs rapports, pareils à quelque service plutôt qu'à un échange affectif. C'est notamment ces rapports que le dispositif-*outil* révèle dans cette scène-« visite » insolite que le père rend à sa fille.

Ces quelques exemples de dispositif-*outil* de la mise en scène, que nous avons abordés, démontrent que l'élément encadreur peut être de nature toute différente : un automate, un oiseau, une action prise dans sa durée réelle, un dispositif de la vie réelle repris par la diégèse, etc. Se constituant sur un élément diégétique, le dispositif-*outil* est donc singulier à la scène, il se détache comme dispositif au fur et à mesure qu'il la conditionne et l'encadre, la fait s'exprimer. Le dispositif-*outil* de la mise en scène permet à celle-ci d'explorer et d'inclure des couches du réel au sein du fictionnel, laissant un espace à l'indéterminé et au spontané. Il permet ainsi au réalisateur de vérifier et de dépasser sa volonté auctoriale, le préserve d'une vision simplificatrice du monde, lui dévoile la complexité d'une situation, « même dans les dimensions qui échappent à son propre entendement forcément limité, à sa raison »[561], comme le formule Alain Bergala. Abbas Kiarostami, par exemple, parvient à ce

[560]Supra chapitre 1.

[561]Alain Bergala, *op.cit*., p.57.

que, d'après ses propres dires, « L'histoire [dans *Close up*] se déroule indépendamment de moi »[562]. Cela devient possible grâce à un dispositif-*outil* qui encadre le film entier. Michael Haneke avoue « vouloir toujours laisser ouverte la question « pourquoi quelqu'un a fait ça ? »[563]. Ses films affirment la suprématie du « ici et maintenant » construit sur la coexistence de codes de nature différente et contradictoire. L'accent sur le « comment » dans ses films est perceptible grâce aussi à l'emploi du dispositif-*outil* de la mise en scène. Sa mise en scène s'approche ainsi de la compréhension, formulée par André Bazin :

> « L'art du metteur en scène réside alors dans son adresse à faire surgir le sens de cet événement, du moins celui qu'il lui prête, sans pour autant effacer ses ambiguïtés. »[564]

L'art du metteur en scène réside, pourrait-on ajouter, dans l'adresse à trouver le dispositif le plus adéquat et efficace pour la scène, à lui permettre d'agir afin que l'événement s'émancipe de la volonté auctoriale, tout en l'exprimant. Car, comme Roland Barthes a noté :

> « […] la "réalité" d'une séquence n'est pas dans la suite "naturelle" des actions qui la composent, mais dans la logique qui s'y expose, s'y risque et s'y satisfait. »[565]

6.2. Des fragments de nature documentaire dans les films de Michael Haneke.

D'autre part, l'effet-de-réel agit, dans les films de Michael Haneke, à travers les fragments de nature documentaire. Ces fragments procèdent de divers niveaux de documentarité, si l'on peut dire, voilà pourquoi nous allons les délimiter en trois types. Pour ne pas entrer ici dans la longue discussion sur la différence entre fiction et documentaire, nous rappelons une formule de Guy Gauthier qui a le mérite d'évoquer, comme critère de la délimitation, le mode d'intervention :

---

[562]Cité par Alain Bergala, *ibid.*, p. 51.

[563]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *Benny's Video*, *op.cit*.

[564]André Bazin, « *Cabiria* ou le voyage au bout du néo-réalisme » (*Cahiers du Cinéma*, n° 76, novembre 1957), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op.cit*., pp. 337-345, p. 341.

[565]Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *op.cit*., p. 26.

> « Donc, le documentaire – et à ce moment, le mot cesse d'être une étiquette pour le genre, mais se réfère à un mode d'intervention – se définit par rapport à sa participation au flux du vivant. »[566]

L'auteur définit clairement :

> « Je pose donc en axiome que le documentaire se distingue de la fiction en ce qu'il atteste [...] une participation à la réalité (avec tout ce que cela comporte de partialité et de cécité) au moment du tournage. Au montage ensuite de "fictionnaliser" - en gommant toute référence au tournage -, ou de "documentariser" - en soulignant ces mêmes références. »[567]

André Gardies ajoute :

> « L'espace réel du tournage n'est pas seulement un espace profilmique (c'est-à-dire organisé en vue de son inscription dans le cadre) ; avant comme après le filmage, des gens y vivent, travaillent et meurent. »[568]

Ainsi, nous basant sur ces indications de distinction entre mode d'intervention fictionnel et mode d'intervention documentaire, nous distinguons, dans les films de Michael Haneke : 1) des fragments *documentaires* à proprement parler, 2) des fragments dans lesquels la prise « sur le vif » domine même s'il est évident qu'ils ont été réalisés pour servir le film de fiction : nous les appelons des fragments *documentarisés* et, 3) des fragments qui, bien que fictionnels, sont conçus sur des procédés qui évoquent le tournage du documentaire, dans ce cas nous parlons de *procédés documentarisants*. Nous allons entrer en détail quant à chacun de ces trois types de fragments de nature documentaire.

[566]Guy Gauthier, « Le documentaire narratif. Documentaire/fiction », in *Cinémas et réalités*, *op. cit.*, pp. 81-93, p. 83.
[567]*Ibid.*, p. 81.
[568]André Gardies, « Les perversions d'un genre : *Fad-jal* de Safi Faye », in *Cinémas et réalités*, *op. cit.*, pp. 109-122, p. 110.

6.2.1. Des fragments documentaires.

Les émissions d'actualités à la télévision.

Nous considérons comme fragments documentaires les émissions télévisuelles d'actualités[569] qui apparaissent sur un écran diégétique dans le film-cadre. On les retrouvent dans presque tous les films de Michael Haneke, à l'exception du *Temps du loup* et du *Ruban blanc*. Pour la plupart, ce sont des reportages télévisuels ; inclus dans le film-cadre, ils deviennent des fragments documentaires car leur fonction est de transmettre une réalité telle quelle : à part la réalité des faits qui se sont réellement produits, la réalité des émissions de l'institution télévisuelle, et par induction, la réalité des médias. Dans *Le Temps du loup*, la petite communauté de survivants essaye, avec le reste de pile dont ils disposent, de capter des informations à la radio, mais en vain : aucune information quant à la catastrophe qu'ils subissent. La réalité des médias, le rôle et la place qu'ils tiennent dans la vie contemporaine, provoque de l'inquiétude chez l'auteur. Une inquiétude qu'il a à plusieurs reprises annoncée directement dans des entretiens :

> « A longueur de journées, la télévision présente des images violentes, parle de mort et de catastrophes dans une dimension nettement plus grande qu'elle ne l'est dans notre quotidien, dans nos expériences personnelles. Très peu d'entre nous ont réellement souffert de la violence. Vraiment très peu. Pourtant, la télévision donne l'impression contraire. C'est ainsi que les médias vident notre existence de toute réalité. Le vrai danger, c'est que quelques jeunes gens reproduisent cette violence, "pour voir ce que ça fait" comme ils disent. »[570]

D'autre part, les actualités qui passent à la télé sont datées, directement dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* où les dates s'affichent sur l'écran, et indirectement dans *Benny's Video*, *Funny Games*, *La Pianiste*, *Caché,* où les dates ne s'affichent pas mais on pourrait facilement les redécouvrir à partir des actualités qui se sont produites. Par cette précision du jour, l'événement fictionnel du film s'ancre dans le « flux de vivant », l'événement fictionnel se réfléchit dans le contexte des événements réels et trouve sa place parmi eux. Dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, les actualités à la télévision absorbent le plan du film, l'écran diégétique s'étend sur l'écran-cadre. Les fragments du récit fictionnel sont dispersés ainsi parmi les faits réels, tels les interventions de l'armée américaine dans différents pays dans le monde, une grève à Air France, le conflit israélo-palestinien, un

[569]Supra chapitre 5 : le hors-champ dans le champ.
[570]Propos recueillis par Marc Toullec, *Mad Movies* n° 111 ; disponible sur : http://yrol.free.fr.

massacre de Kurdes, la guerre en ex-Yougoslavie, le Noël à Sarajevo, le procès pour abus sexuel sur mineurs intenté à Michael Jackson. L'histoire de *Caché* est située, vu les actualités qui apparaissent à la télé, à l'époque de la guerre en Irak, et plus précisément lors des révélations des tortures physiques y exercées par des soldats américains. Le flot des événements réels et le flot des événements de la vie des personnages du film s'entremêlent littéralement, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, lorsque à la fin du film, le reportage sur la tuerie dans la banque, l'événement final du récit fictionnel, apparaît parmi les autres reportages du jour aux actualités à la télé. On peut voir ainsi le décalage entre l'information transmise par le reportage télévisuel et l'information véhiculée par l'événement diégétique. Le reportage télévisuel se termine sur la phrase de l'employé de la station d'essence : « C'est la folie ». Alors que dans l'événement diégétique, c'est ce même personnage qui est au fond du blocage, car c'est lui qui refuse la carte bancaire de l'étudiant Max et le redirige vers la banque pour y retirer de l'argent. L'altération de fragments fictionnels avec des fragments documentaires a pour effet de repousser les frontières diégétiques : la diégèse du film se constitue ainsi non uniquement des événements de la vie des personnages, la diégèse s'approprie des événements qui ont réellement eu lieu dans le monde. Peut-être qu'il n'y a pas de lien entre tous ces événements : le conflit israélo-palestinien, les atrocités de la guerre en ex-Yougoslavie qui répètent celles de la Deuxième Guerre mondiale, l'abus sexuel sur mineurs de la part d'une célébrité, tel Michael Jackson, ses larmes clamant l'innocence, l'ignorance affichée de l'employé de la station d'essence, l'impossibilité de l'étudiant Max de discuter avec son entraîneur, etc. Mais il se peut aussi qu'il y ait un lien, c'est au spectateur-lecteur de décider. En tous cas, la juxtaposition des événements fictionnels et des événements documentaires incite à les réfléchir les uns par les autres, même si la juxtaposition se veut arbitraire. Cette altération de factuel et de fictionnel rappelle d'une certaine façon le journal intime : bien que particulièrement personnels et subjectifs, les événements relatés dans un journal intime sont du Réel, du même réel duquel procèdent les événements qui marquent l'Histoire humaine. Ainsi, nous appellerons le style de Michael Haneke, ce composé de factuel et de fictionnel, un *intimisme du réel*.

Des extraits de films de fiction et de films porno.

Les extraits de films de fiction dans *Benny's Video* et dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, les extraits de films porno dans *La Pianiste*, pareillement aux extraits des actualités et des émissions télévisuelles, se transforment en éléments documentaires. Ils témoignent d'une réalité telle qu'est l'existence de ces films et de ces émissions, non pas de la

vérité ni du traitement de la réalité en eux-mêmes. L'imaginaire d'une époque fait partie de la réalité, nous rejoignons Guy Gauthier[571], même si cet imaginaire ne témoigne pas du meilleur en lui. Réalité, vérité, art, sont désintégrés, flottants. Cette désintégration est l'objet du récit dans un court fragment de *71 Fragments d'une chronologie de hasard* : le cambrioleur de la caserne, grâce à qui est fourni par la suite le pistolet à l'étudiant Max, passe par un poste de contrôle. Le soldat qui doit faire le contrôle de la voiture, pris de flemme, se contente d'échanger quelques mots avec le cambrioleur sans examiner la voiture. Le soldat revient dans la pièce où son collègue est en train de regarder un film d'action. « Il y a du nouveau ? », demande celui qui a laissé passer le cambrioleur, et qui, normalement, devait produire la nouvelle, s'il avait bien fait son travail. L'autre soldat, pris d'ennui lui aussi, répond par non, les yeux braqués sur l'écran de la télé où une jolie femme corpulente vole dans l'air, ne parvenant pas à remonter dans l'avion d'où on l'a jetée. La réalité se vide progressivement d'elle-même et se remplit d'ennui. Les films rocambolesques, bien que eux-mêmes privés de tout lien avec la réalité, de toute vérité et de toute valeur d'art, témoignent pourtant de la réalité et des dimensions de l'imaginaire qui les a créés ainsi que de celui qui aime les visionner.

Le documentaire sur l'enfant roumain dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

La troisième partie de *71 Fragments d'une chronologie du hasard* est prioritairement constituée par un film documentaire sur l'enfant roumain qui passe à la télévision et qui est visionné par quelques autres personnages du film-cadre : le couple Brunner et le vieil homme grincheux. Nous n'avons pas pu trouver d'information quant au tournage de ce film documentaire, nous ne savons donc pas existait-il avant le film de Michael Haneke ou avait-il été tourné afin d'être inclus dans son film. Autrement dit, est-il un film diégétique sur le personnage Marian Radu, le personnage du film-cadre, ou un film documentaire sur l'interprète du personnage, Gabriel Cosmin Urdes ? Ou bien, il est les deux en même temps. On pourrait se demander, certains événements qui arrivent au personnage du film-cadre ne proviennent-ils pas de la vie réelle de son interprète : le vol de la veste, de la revue, de l'appareil photo, la poursuite avec le policier dans le métro. Ces événements sont-ils fictionnels ou reconstituent-ils, plus ou moins fidèlement, ce qui est arrivé réellement à l'enfant ? D'autre part, les événements relatés par l'enfant dans le film documentaire, même

[571]À propos de *Marseille, la vieille ville indigne* (René Allio, 1993) : « [...] le film de fiction devenant alors un document non plus sur la vie mais sur l'imaginaire d'une époque. [...] Qui pourrait nier que l'imaginaire fait bien partie de la vie ? », Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, *op.cit*., p. 18.

s'ils ne lui sont pas arrivés, sont des événements qui arrivent à milliers d'autres enfants dans les pays ex-communistes, dont le quotidien consiste à voler, mendier, « faire le tapin ». Sans famille, sans proches, un enfant de la rue entreprend et mène à bien tout seul les projets de sa vie. Ainsi, menti par le trafiquant, qui prend la somme convenue de 200 dollars et l'abandonne, Marian Radu-Gabriel Cosmin Urdes sera contraint à traverser seul et sans argent la frontière pour venir en Autriche. À la question du journaliste pourquoi voulait-il venir vivre en Autriche, il répond : « Parce que les gens sont gentils ici. ». Voilà une réponse à un « pourquoi ? », nous la soulignons car c'est peut-être l'unique de la sorte dans l'œuvre de Michael Haneke. Ce qui compte pourtant, dans cette réponse, ce n'est pas sa vérité ou son illusoire, mais sa réalité car énoncée par un protagoniste de documentaire. En fin de compte, soit-il un vrai film documentaire sur l'enfant roumain ou non, le film diégétique fonctionne comme fragment documentaire, inclus comme tel dans le film-cadre, et c'est cette fonction qui est visée par l'énonciation. Le film sur l'enfant roumain produit la sensation que le filmique qui le constitue ne provient pas d'un profilmique mais porte les traces de quelque chose qui existe sur un mode autre que cinématographique. Comme le remarque André Gardies :

> « […] dans un espace réel s'est immiscé l'équipe de tournage – et quelque part peut-être une trace en subsiste – tandis que sur la pellicule s'est inscrite, symétrique et inverse, la trace de cet espace réel. La réalité que vise le documentaire n'a pas vocation à être constituée en un matériau profilmique ; elle ne l'est, pourrait-on dire, que par hasard et de façon provisoire. Et c'est précisément son existence sur un mode autre que cinématographique qui en fait la condition *sine qua non* d'émergence du documentaire. »[572]

L'espace réel où s'est immiscé l'équipe de tournage de Michael Haneke, c'est la personnalité de l'enfant roumain. D'autre part, les mêmes informations biographiques concernant le personnage de Marian Radu auraient pu être incluses dans le film-cadre sur le mode fictionnel, via un récit second par exemple du personnage, mais ce n'est pas le cas. C'est pourquoi, nous semble-t-il, le primordial pour l'énonciation, c'est cette absorption du code fictionnel par le code documentaire dans le fragment en question et par induction dans le film-cadre. Les deux codes coexistent au sein de l'instance actorielle de Marian Radu-Gabriel Cosmin Urdes, et au sein du film-cadre. Cela œuvre en fin de compte au profit de l'effet-de-réel.

[572]André Gardies, « Les perversions d'un genre : *Fad-jal* de Safi Faye », *op. cit.*, p. 110.

Les photos prises dans le métro dans *Code inconnu*.

Le code documentaire a la priorité dans la séquence constituée des photos prises par le personnage de Georges dans le métro, dans *Code inconnu*. En fait, ce sont des photos réellement prises dans le métro par le photographe de guerre Luc Delahaye et non pas des photos spécialement réalisées pour le film de Michael Haneke. Ainsi, elles portent les traces d'une réalité autre que cinématographique. Ces traces y sont portées par les visages photographiés, des visages des personnes qui voyagent réellement dans le métro, mais aussi par l'acte lui-même de la prise en photo, qui, dans ce cas, est réel. Michael Haneke explique sa démarche :

> « Puis Luc m'a offert un livre avec des photos prises par lui dans le métro, et j'ai trouvé l'idée extraordinaire pour le film. On a pensé lui en faire refaire, mais cela aurait donné des photos prises consciemment et aurait été totalement différent. […] Il ne faut pas reproduire, mais créer. »[573]

Le film reprend ainsi l'acte spontané et évite la simulation.

6.2.2. Des fragments documentarisés.

C'est le deuxième type de fragments de nature documentaire qui se dessine, à notre avis, dans l'œuvre de Michael Haneke. Ces fragments comportent des indications implicites ou explicites d'être pris « sur le vif » mais, ayant été réalisés pour servir le film de fiction, ils contiennent également certaines marques fictionnelles. Le côté fictionnel n'est pas le dominant, il n'est qu'attesté par la présence des personnages du film-cadre. Tous ces cas représentent aussi des « espaces » organisés par un dispositif-*outil* de la mise en scène, notion que nous avons déterminée dans la première partie du chapitre. Ce qui nous pousse à délimiter les fragments documentarisés des événements encadrés par un dispositif, c'est le fait que la nature documentaire soit prédominante dans le cas des fragments documentarisés. Tel est par exemple le plan-séquence de l'abattage de la truie dans *Benny's Video*, il n'est pas difficile d'y discerner le dispositif-*outil* de la mise en scène qui est justement l'abattage même de la truie.

Le plan de générique de début dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard.*

Dans certains cas, il est difficile de déceler si le plan a été réellement pris sur le vif ou a été en partie organisé afin d'être tourné. Ainsi, le plan de générique dans *71 Fragments*

[573]Entretien Michael Haneke, « La fragmentation du regard », par Michel Cieutat, p. 25-29, *Positif* n° 478 décembre 2000, p. 28, *op. cit*.

d'une chronologie du hasard : un long plan en légère plongée sur l'autoroute qui mène vers la ville. Il semble avoir été pris sur le vif ; reste à savoir si les voitures devant le camion dans lequel se trouve la caméra, ainsi que les vendeurs de journaux sortis aux feux, étaient convenus pour le film, organisés d'une certaine façon, « mis en scène », ou bien ils se trouvent là par hasard. Tel un plan pris sur le vif, ce plan se dégage du récit et énonce le réel qu'il fixe : l'autoroute menant vers une grande ville, les enseignes de *McDonald's* et de *Coca-Cola* se détachant dans le crépuscule, les premiers vendeurs de journaux sortis aux carrefours. S'annonce ainsi la réalité d'une grande ville inconnue, sans signes particuliers qui pourraient l'identifier, les enseignes de *McDonald's* et de *Coca-Cola* ne pouvant pas servir de repère car elles sont partout dans le monde. La neutralité ici travaille dans l'inconnu, la circonstance dominante pour le personnage qui se rend dans cette ville. D'autre part, la neutralité sert le récit : c'est son début et il ne donne aucun indice sur ce qui va suivre, l'absence d'indice encode la « neutralité » du récit, son « objectivité » et son « documentarité ». Le plan indique cependant sur la forme du récit, y compris sur le fait que le code documentaire va y coexister avec le code fictionnel.

Le dernier plan du *Temps du loup.*

Le dernier plan dans *Le Temps du loup*[574] est dépourvu de toute mise en scène, rien de plus qu'une image prise sur le vif d'un train en mouvement. Le trajet tourné nous semble cependant spécialement choisi, vu qu'aucune construction humaine n'entre dans le champ. Cette absence de traces humaines est au service du discours car il vise à ce que plusieurs interprétations différentes se produisent à la fin du film, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Plus l'image est neutre, moins d'informations le plan communique, plus variables seront les interprétations. Ce dernier plan, tel qu'il est, invite aussi à quitter la diégèse et ouvre le film vers le Réel.

Le voyage en Égypte dans *Benny's Video*.

Le dispositif des images prises sur le vif domine une grande partie de l'événement du voyage en Égypte dans *Benny's Video*. Les plans fixent la réalité qui entoure le personnage telle qu'elle est et ne participent pas du récit. Ils ne narrativisent pas son regard, leur fonction est de transmettre l'acte : le personnage prend des images avec sa caméra. Certains plans sont même réellement tournés par Arno Frisch, l'interprète de Benny, d'après les dires du réalisateur[575]. Ce qui confirme, à notre sens, l'importance de l'acte au détriment de

[574]Supra chapitre 5.

[575]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *Benny's Video*, *op.cit*.

l'importance de l'information que ces images véhiculent. La caméra subjective, très rare dans l'œuvre de Haneke mais que l'on retrouve dans cette partie du film, ainsi qu'au début du film et après le meurtre, vise à rendre perceptible l'acte du personnage. Le dispositif du tournage est révélé spontanément dans le plan que Benny prend dans une église où on entend la voix *off* de l'employé : « No photo hier ! No photo hier ! ». Cette authentique interdiction de tournage qui vient du réel provoque une réaction chez le personnage : la caméra bascule et l'image est coupée net, puis reprend. Le plan est gardé dans cet état-ci dans le film. On pourrait dire que le dispositif de tournage domine ici complètement la mise en scène. Grâce au dispositif, les plans du film ne donnent pas seulement à voir l'acte de Benny, ils le font sentir. D'autre part, l'absence d'organisation narrative dénote le tournage touristique et connote l'état de Benny, ennuyé et sans repère, chaotique.

L'abattage de la truie dans *Benny's Video*.

Dans le fragment de l'abattage de la truie, la frontière entre fiction et documentaire est très brouillée. Le plan est censé être pris par Benny, il est déclaré « documentaire » par le personnage même, le plan est réellement pris sur le vif puisque l'abattage de la truie se passe en réalité, mais en présence des personnages fictionnels du père et de la mère de Benny, désignés comme tels par lui-même lorsqu'il montre cette image à son invitée. Cette confusion tout à fait consciente exprime qu'il ne peut pas y avoir de frontière entre documentaire et fiction lorsque l'objectif primordial, c'est l'investigation du réel. D'autre part, la fonction de ce plan est d'imposer l'effet-de-réel : le même instrument que l'on voit ici apporter la mort à la truie sera réutilisé dans la séquence du meurtre de la fille. On visionne, avec Benny, plusieurs fois dans le film le plan de l'abattage de la truie, en continuité, en ralenti. On retransmet le savoir acquis, dans ce plan, sur l'image du meurtre de la fille, même si l'action dans le deuxième plan se déroule dans le hors-champ. L'image lacunaire du meurtre de la fille est dotée d'une forte intensité non seulement grâce au son, les cris de la fille blessée, mais grâce aussi au plan de l'abattage de la truie, dont la « réalité » est devenue incontestable pour le spectateur.

L'audition d'Anne (Juliette Binoche) dans *Code inconnu*.

On pourrait aussi s'interroger sur le plan-séquence de l'audition d'Anne-Juliette Binoche dans *Code inconnu* : le film diégétique est bien sûr fictionnel, mais l'interprétation fixée au cours de cette audition, est-ce l'interprétation du personnage d'Anne, comédienne diégétique, ou bien c'est l'interprétation de Juliette Binoche, comédienne en réalité ? Dans le

même film, les plans des enfants sourds-muets, ainsi que les deux plans-séquences de tambours sont, à notre sens, moins ambigus, ils relèvent du documentaire.

Les plans de « surveillance » (*Benny's Video*, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *Caché*).

D'autre part, il y a des fragments qui sont mis en scène, mais de manière à ce qu'ils fassent semblant d'être pris sur le vif. Ils représentent des « pans de réalité », des espaces-temps autonomes par rapport au récit, la fiction y est suspendue. L'exemple le plus éloquent, c'est les plans de « surveillance » de la maison de Georges et Anne dans *Caché*. L'action dramatique est réduite au maximum et est dans une neutralité extrême par rapport au récit. Selon le précepte de Roland Barthes, « pour faire "vrai", il faut à la fois être précis et insignifiant »[576]. Ainsi, ces plans s'approchent au plus près possible du « vrai », du documentaire. On peut retrouver des prédécesseurs, surtout quant à la manière dont sont organisés les figurants et quant au point de vue de la caméra, dans quelques plans de *Benny's Video* : Benny sur l'escalator traverse le champ d'une caméra qui semble dégagée de tout lien avec l'histoire. Pareil est, dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, le plan dans lequel l'enfant roumain mendie sur une place dans la ville. Les figurants, dans ce dernier plan, sont si bien dispersés qu'on se demande si la caméra n'était pas cachée. Comme d'ailleurs dans le premier plan-séquence de *Code inconnu*, où, s'il n'y a pas de doute quant à l'organisation de l'arrière-plan des figurants sur le boulevard, c'est à cause du travelling utilisé qui aurait été impossible dans des conditions réelles. Cette feinte de l'in-signifiance aboutit complètement dans le dernier plan de *Caché*, pris devant l'école de Pierrot, où même la composition du plan ne révèle mais dissimule la présence des personnages. Michael Haneke avoue[577] qu'il avait écrit et enregistré un dialogue entre Pierrot et le fils de Majid qu'il a supprimé au montage. Ainsi, le plan ne donne aucune réponse quant à l'intrigue : les jeunes hommes se connaissaient-ils auparavant à l'insu de leurs parents ou bien c'est la première fois qu'ils se rencontrent ? Sont-ils mêlés à l'existence et à l'envoi des cassettes ou non ? Ce plan a cependant une fonction très importante : déplacer l'intérêt de l'intrigue et de la diégèse vers le Réel « insignifiant » dans lequel naissent et fondent toutes les histoires. Il reste au regard et à la conscience à démêler, détacher, tresser ces histoires.

[576]Roland Barthes, *S/Z, op.cit.,* p. 75.

[577]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *Caché*, *op.cit*.

6.2.3. Des procédés documentarisants.

Le troisième type de fragments de nature documentaire se constitue, à notre sens, sur certains marques dans le filmique qui révèlent son élaboration, c'est-à-dire le tournage comme processus technique. Normalement, dans une fiction, les marques révélant l'artefact, y compris le tournage, sont effacés. Et au contraire, ce type de marques sont tolérés dans un documentaire. Voilà pourquoi nous les considérons comme des procédés *documentarisants*. Un tel procédé est, à notre sens, le renoncement au contrechamp et au syntagme alterné qui, lors du tournage d'une fiction, auraient été réalisés et montés afin d'inclure dans le film une présence ou une action importantes du point de vue du récit. Leur absence accentuée, car il s'agit d'un renoncement insistant, a pour effet de véhiculer l'idée que le champ de la caméra est restreint, voire partiel. Ainsi, la caméra « se fait sentir ». Elle n'a pas d'accès à tous les événements, comme si certains événements s'y produisaient indépendamment d'elle, c'est-à-dire ils n'ont pas été organisés afin d'être tournés, ils ne procèdent donc pas du profilmique, mais du réel. D'où l'idée que les événements dans le film surviennent d'une manière imprévue, c'est-à-dire réellement. Ainsi, le son atteste de la présence des personnages dans le hors-champ et met en attente d'un contrechamp qui, pourtant, ne se produit pas. Tel est le procédé utilisé dans les plans-séquences « Taxi », «Le piège », « Repassage » dans *Code inconnu*, dans le plan-séquence du meurtre de la fille dans *Benny's Video*[578]. Dans tous ces cas, il y a des personnages dans le hors-champ qui de surcroît participent activement dans l'action que l'on suit, mais ils restent jusqu'à la fin hors de l'image. Ou bien, un autre cas : lors de deux actions simultanées dans la diégèse, la caméra reste braquée sur celle qui est moins spectaculaire ou moins importante du point de vue du récit. C'est le cas du plan dans lequel Paul se prépare un sandwich dans la cuisine dans *Funny Games*, alors que, au salon, le personnage de Peter tue l'enfant. Le même procédé mais de manière moins frappante est mis à l'œuvre dans le plan-séquence « La moto » dans *Code inconnu*[579]. Ces procédés insistent ainsi sur le choix que l'instance énonciative a opéré, ils rendent l'énonciation perceptible et deviennent élément du discours. Comme le formule Roger Odin : « Tout récit finit de la sorte en *discours*, et toute intervention d'un *narrateur* se double de la construction d'un *responsable du discours*. »[580]. Selon la terminologie proposée par Jacques Fontanille, nous avons affaire à un *Observateur* : « L'observateur est, au moins, le simulacre par lequel l'énonciation va manipuler, par l'intermédiaire de l'énoncé lui-même, la compétence d'observation de

[578]Supra chapitre 5.

[579]Supra chapitre 5.

[580]Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 36.

l'énonciataire. »[581]. Et plus précisément, ce sera un *Spectateur*, selon la typologie élaborée par l'auteur, car l'observateur dont il est question ici « est directement impliqué dans les catégories spatio-temporelles de l'énoncé »[582], bien qu'il reste un *corps virtuel*. Chez Haneke, il dispose des moyens mêmes de l'expression cinématographique. Les procédés en question ont pour effet de brouiller la transparence du récit, de contester l'ubiquité de la représentation et d'imposer la réalité de l'énonciateur. Le narrateur est remplacé par un responsable de l'énonciation, à notre avis, le discours surgit souvent malgré lui, à l'encontre des intentions que le responsable de l'énonciation manifeste. Le responsable de l'énonciation se fait perceptible en tant que présence physique.

6.2.4. Lecture documentarisante et lecture fictivisante.

L'insistance sur la réalité physique d'un responsable de l'énonciation favoriserait la lecture documentarisante car, comme le postule Roger Odin, « Ce qui fonde la lecture documentarisante, c'est la réalité présupposée de l'Énonciateur, et non la réalité du représenté. »[583]. Ainsi, définit-il :

> « Lecture fictivisante : Refus de construction par le lecteur d'un « je-origine ».
> Lecture documentarisante : Construction par le lecteur d'un **Énonciateur présupposé réel**. »[584]

Dans un film de fiction, le spectateur peut prendre comme Énonciateur réel les décors, la caméra, le cinéma, la Société dans laquelle le film se produit, le responsable du discours, le caméraman, et même le réalisateur[585]. La lecture documentarisante peut concerner une portion ou plusieurs strates du film, et peut fonctionner de façon discontinue, comme acte volontaire du spectateur, mais aussi « elle peut **surgir à son insu**, d'une façon totalement soudaine et impromptue »[586]. Dans les films de Michael Haneke, le responsable de l'énonciation, cette présence physique que nous avons repérée, incite à être pris comme « Énonciateur réel ». Le responsable de l'énonciation ne doit être confondu ni avec le réalisateur, ni avec le narrateur. Sa présence est une construction auctoriale. D'autre part, le responsable de l'énonciation se distingue du narrateur à cause notamment du jeu dans lequel s'est engagée l'énonciation, par lequel jeu l'énonciation se montre défaillante. Elle se montre plus défaillante qu'elle ne soit,

[581]Jacques Fontanille, *Les Espace subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, p. 17.
[582]*Ibid*; p. 20.
[583]Roger Odin, « Film documentaire. Lecture documentarisante » in *Cinémas et Réalités*, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1984, pp. 263-278, p. 268.
[584]*Ibid.*, p. 268, souligné par l'auteur.
[585]*Ibid.*, p. 268-269.
[586]*Ibid.*, p. 270, c'est nous qui soulignons.

c'est sa manière de contester l'omniprésence du narrateur. La figure du responsable de l'énonciation fait atténuer la frontière entre monde diégétique et monde métadiégétique. Le responsable de l'énonciation hanekenien serait donc cette instance qui produit une énonciation filmique, en accentuant sur le processus du tournage et sur les moyens de production de l'énonciation filmique. Elle ne gomme pas « les références au tournage », selon la formule plus haut citée de Guy Gauthier. Ainsi, l'énonciation dans le film s'approprie des marques d'énonciation documentaire. Il s'agit d'un jeu de l'énonciation. Le responsable de l'énonciation manifeste sa « réalité » lorsqu'il intervient pour interrompre un fragment et pour lui juxtaposer un autre sans qu'il y ait de lien de causalité entre eux, lorsqu'il fait perceptible l'interstice entre les plans d'une même séquence, lorsqu'il redirige le regard vers le moins essentiel, lorsqu'il n'intervient pas et laisse à la caméra enregistrer ce qui se trouve devant elle alors que le récit est ailleurs, lorsqu'il insiste sur le champ restreint de la caméra et ne fait rien pour que le hors-champ se transforme en contre-champ. Roger Odin précise :

> « Comme pour la lecture documentarisante produite de façon externe au film, la consigne documentarisante inscrite dans la structure du film peut ne concerner que certains niveaux de fonctionnement du film […] »[587]

Ainsi, il y aura des films « hybrides », « trompeurs », « ambigus », etc., selon « une **échelle documentaire**, et des **degrés de « documentarité »** évaluables en termes de nombre de niveaux convoqués pour la construction de l'Énonciateur réel »[588]. Nous avançons donc l'idée que, par la construction de la figure d'un responsable de l'énonciation, les films de Michael Haneke produisent un effet de documentarité et intègrent, dans leurs structures, la consigne documentarisante. Plusieurs consignes de lecture s'entrelacent par conséquent, parmi lesquelles la consigne de lecture documentarisante tiendra une place importante, même si le film est envisagé, dans le champ de la réalisation, de fonctionner sur le mode fictionnel. Du coup, la lecture fictivisante est fortement troublée. Les attitudes de réception, très contradictoires, que suscitent ces films en sont la preuve[589]. Nous rappelons une précision de Roger Odin :

> « La différence entre fictionnalisation et documentarisation réside dans la façon dont ces deux modes me mettent en relation avec le réel. Si la documentarisation répond à mon désir de réel en m'interpellant directement en tant que personne réelle, au risque de me voir mobiliser mes défenses, la

[587]Roger Odin, « Film documentaire. Lecture documentarisante », *op. cit.*, p. 274.
[588]*Ibid.*, p. 274, souligné par l'auteur.
[589]Supra chapitre 7.

> fictionnalisation, elle, me propose une médiation pour accéder au réel sans que je me sente directement mis en cause : derrière le rempart du fictif ; c'est là indiscutablement sa vertu propre. Si le désir de fiction a un tel poids dans la société, c'est précisément parce qu'il m'offre un mode de relation pacifié au réel. »[590]

Dans les films de Michael Haneke, ce rempart fictionnel est très ténu, tendant à s'évanouir. Il s'y opère une interpellation au spectateur en tant que personne réelle et le film s'expose aux risques d'être rejeté sous différents prétextes : « ce sont des cas autrichiens » (alors que nous ne sommes pas en Autriche), « il y a trop de morale » (alors que l'on préfère le *feeling*), « trop de violence » et « de la complaisance à la violence » lorsque les plans durent plus de 7 secondes, durée maximale des plans dans la production courante. Comme le remarque François Niney, il s'agit d'une stratégie « d'*estrangement* du spectateur et de déstabilisation de sa perception de la réalité et du cinéma »[591], adoptée par ces réalisateurs « en rupture de ban »[592] qui, selon l'auteur, choquent non seulement

> « […] "le bourgeois", comme certains le prétendent, mais aussi "les gens de gauche" [car] ils ne proposent aucune dialectique progressive (façon Hegel) ni salvatrice (façon marxiste), ils refusent tout bonnement la rédemption du réel par l'image […] »[593]

Du coup, le film s'avère aussi peu divertissant que le réel qu'il vise et on se retrouve à un face à face avec le « monstre de foire »[594] que l'on voulait croire habiter loin de nos âmes.

6.3. La notion de « réel » chez Michael Haneke.

Nous considérons que la notion de « réel » occupe une place particulière dans la vision esthétique de Michael Haneke. Nous allons essayer de relever certains de ses traits à travers des formulations données par l'auteur dans des entretiens, ainsi qu'à travers le traitement, dans ses films, de certaines problématiques qui en proviennent ou y ramènent.

---

[590]Roger Odin, *De la fiction*, *op. cit.*, p. 128.

[591]François Niney, « Prendre le spectateur de front » in *Le Cinéma autrichien*, *Austriaca*, n° 64/juin 2007, *op. cit*., pp. 165-177, p. 169.

[592]*Ibid.*, p. 166 : « ...cette aura de provocation sulfureuse qui semble inévitablement (depuis Thomas Bernhard jusqu'à Haneke en passant par Jelinek) accompagner les artistes autrichiens en rupture de ban ».

[593]*Ibid.*, p. 167.

[594]*Ibid.*, p. 168.

6.3.1. Les rapports entre réel et fictionnel dans l'œuvre.

Tout en racontant une histoire, bien que d'une manière fort particulière, les films de Michael Haneke s'interrogent sur les relations qui se tissent en eux entre réel et fictionnel. Le réalisateur déclare :

> « Tout ce qu'on peut faire avec une œuvre, c'est tenter de s'approcher de la complexité contradictoire de la réalité. A l'inverse, chercher à résoudre cette complexité, ou à la nier, à la passer sous silence, revient à un mensonge. Ou simplement à une incapacité à percevoir ce qui fait la richesse de la vie. […] Il faut plutôt essayer de se mettre à sa hauteur, d'en assumer le caractère contradictoire, ambivalent. Si j'y arrive, c'est une autre question, qui d'ailleurs ne m'appartient pas... Mais je crois que toutes les œuvres majeures témoignent de cette complexité du réel. Avec une grande rigueur. »[595]

Il y a donc d'un côté le Réel, ambigu et contradictoire, avec sa part de visible et sa part d'invisible. Il y a de l'autre côté la création telle que la rendent possible les moyens d'expression du cinéma. Ces deux conditions cherchent leur harmonieuse symbiose. Le cinéma, ou cette partie de lui qui assume sa nature d'art, est placée devant la nécessité de s'interroger sur son écart par rapport au Réel, sur ses liens avec lui et sur les moyens de les exprimer. La compréhension que le cinéma se fonde sur le réel, à la suite tout simplement de la nature analogique des images cinématographiques et de ce qu'on a appelé « impression de réalité », ne tient plus. En effet, on peut soutenir l'inverse, comme le formule Haneke lui-même : « le cinéma repose sur un grand mensonge. Il estompe la réalité. »[596]. Dans le documentaire *24 Wirklichkeiten in der sekunde*[597], le réalisateur raconte trois souvenirs qui l'ont marqué, trois situations dans lesquelles il a senti l'écart entre image cinématographique et réalité. Amené dans son enfance voir *Hamlet* de Laurence Olivier, il a quitté la salle en pleurant, horrifié par les images sombres du début du film. Son deuxième souvenir est lié à un film vu au Danemark en hiver, alors que l'action du film se déroulait dans un pays de l'Afrique; en sortant de la salle, après le soleil et le beau temps dans le film, l'enfant Haneke a dû replonger avec regret dans la réalité sombre de l'hiver. Le troisième choc que l'auteur

[595]« Cinéaste du mal ? Portrait de Michal Haneke », par Alexandre Prouvèze, *Evene* octobre 2009 ; disponible sur: http://www.evene.fr/cinema/actualite/ruban-blanc-michael-haneke-funny-games-2311.php.

[596]Interview Michael Haneke, réalisée par Philippe Piazzo pour *Aden*, 14/01/1998, disponible sur : http://yrol.-free.fr/CINEMA/HANEKE/interviews.htm.

[597]*24 Wirklichkeiten in der sekunde* (24 réalités par seconde), film portrait de Michael Haneke, réalisé par Nina Kusturica et Eva Testor, *Arte* édition, 2004.

évoque, c'est le film *Tom Jones* (1963) de Tony Richardson dans lequel plusieurs procédés de distanciation sont mis à l'œuvre, parmi lesquels un plan où le personnage s'arrête au cours d'une poursuite, regarde dans la caméra et dit : « J'espère qu'ils ne m'auront pas ! ». Si l'on voulait s'aventurer dans une sorte de psychanalyse, on pourrait retrouver l'écho de ces trois souvenirs-chocs dans l'œuvre du réalisateur : la thématique de la famille comme lieu tragique dont nous avons parlé[598], le voyage de Benny en Égypte après le meurtre de la fille, les adresse de Paul à la caméra dans *Funny Games*. Ce qui nous semble important, c'est que, comme le précise Haneke, ces trois épisodes dessinent sa désillusion des images ; dans les trois cas, il a dû constaté le décalage entre image et réel. Cette désillusion s'est incrustée dans sa vision esthétique.

Le film, en tant qu'artéfact, distingue de la réalité. Mais est-il, dans tous les cas, une œuvre d'art ? Selon l'entendement de Michael Haneke : non. Ainsi, il déclare :

> « Si le cinéma veut être une forme d'art, il doit nécessairement d'abord s'interroger sur son pouvoir de figuration. C'est une question essentielle. Sans ça, il est trop facile d'en user pour imposer une vision simpliste du réel… »[599].

L'œuvre d'art est envisagée dans un rapport au Réel, lequel rapport procède toujours d'un écart. Quelque part dans cet écart se situe l'individualité de l'artiste.

> « Par exemple, plus aucun auteur, aujourd'hui, n'écrirait un roman en prétendant y dépeindre la réalité. Au contraire, il décrira dans son œuvre les doutes qu'il porte sur la représentation possible de la réalité. C'est exactement ce que j'essaie de faire. »[600]

Nous avons déjà à plusieurs reprises remarqué le renoncement de Michael Haneke à une totalité de la représentation ainsi que ses doutes quant à la représentation elle-même. Ce sont les fondements de sa vision d'artiste qui s'expriment à travers l'effet-de-réel tel qu'il se manifeste dans ses films. L'auteur définit lui-même sa manière d'aborder le réel :

[598]Supra chapitre 4.
[599]Propos recueillis par Alexandre Prouvèze, *op.cit*.
[600]Michael Haneke pour *ARTE*, interview réalisée par Wolfgang Kabisch*, op.cit.*

> « J'ai toujours essayé de montrer des modèles. C'est-à-dire une concentration à l'essentiel. À travers ce modèle, on peut voir la réalité derrière. Mais prétendre qu'on peut reproduire la réalité, c'est un mensonge ridicule. Ce n'est pas possible. »[601]

Le Réel est le référent mais aussi la source, un objet d'étude vivant, en perpétuel changement, pareil à cet œil que Anna voit à l'autre bout du microscope dans *Le Septième continent* : un œil à la fois examiné et examinant, regardé et regardant.

Pour le plan-séquence qui se déroule sur le boulevard dans *Code inconnu*, Michael Haneke[602] s'est rendu un matin, entre 10h et midi, sur le boulevard Saint-Germain à Paris pour observer et prendre des notes sur les passants. Ces notes lui ont servi de base à la mise en scène du plan-séquence du film. « Je n'ai pas d'imagination », sourit-il[603] ; ainsi que : « Je ne suis qu'un bon monteur. »[604]. Finalement, s'il y a un savoir à transmettre par une œuvre d'art, c'est un savoir sur le Réel, sur notre façon de le nier ou accepter, d'y exister et partager ou non cette existence avec les autres.

Les films de Michael Haneke, fortement marqués par la réflexion sur la nature du film, création humaine, et celle du Réel, donné préexistant, désapprouvent la compréhension selon laquelle il est réservé au documentaire de s'interroger et de rendre compte du réel alors que la fiction pourrait s'en passer de ce compte rendu. C'est sur cet axe que Guy Gauthier distingue fiction de documentaire : « Les films documentaires – c'est leur spécificité essentielle – ont des comptes à rendre sur la réalité dont ils prétendent traiter, même si on accorde au cinéaste le droit de prendre ses distances et d'exprimer un point de vue. »[605], alors que « Le cinéma romanesque en revanche, de par son statut, se situe d'emblée comme un produit de l'imagination, et n'a pas à rendre compte de ses rapports avec le réel. »[606]. Bien au contraire, Michael Haneke fait partie des auteurs contemporains[607] qui essaient de rompre avec le mensonge du cinéma, tel qu'il apparaît dans la tentative d'estomper le réel, de le vider de réalité, de lui substituer une réalité simplifiée et manipulée.

---

[601]Entretien réalisé par Nachiketas Wignesan et Laurent Devanne, *op.cit.*

[602]Entretien avec Serge Toubiana, bonus DVD *Code inconnu*, *op.cit*.

[603]Le *Making of, Code inconnu*, bonus DVD, Éd. MK2.

[604]*24 Wirklichkeiten in der sekunde, op. cit*.

[605]Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, *op.cit*., p. 91.

[606]*Ibid.*, p. 153.

[607]Notre étude ne peut pas s'étaler sur les autres auteurs qui ont des recherches similaires. Abbas Kiarostami par exemple en est l'un, Bruno Dumont un autre, pour ne mentionner ici que deux auteurs.

« Je suis incapable de faire des documentaires », dit Michael Haneke en réponse à la remarque de Serge Toubiana qu'il y a quelque chose du documentaire dans ses films[608]. Peut-être que dans ses films, il ne fait qu'approuver le fait révélé par Jean-Luc Godard : « Tous les grand films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. […] Et qui opte à fond pour l'un trouve nécessairement l'autre au bout du chemin. »[609]. Il nous semble cependant qu'il y a une essence documentaire fortement prononcée dans les films de Michael Haneke, qui, à notre avis, provient de l'effet-de-réel qui y est mis à l'œuvre ainsi que du code documentaire auquel l'auteur recourt souvent. Il y a les faits divers qui sont au fond de plusieurs de ses films : *Le Septième continent*, *Benny's Video*, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. *Funny Games*, *Code inconnu*, *Caché* et *Le Ruban blanc* ne reposent pas sur des faits divers précis, mais il n'est pas difficile de déceler les cas réels qui constituent le canevas de ces histoires fictionnelles. Pour *Le Ruban blanc*, l'auteur avoue avoir lu beaucoup de livres de l'époque dans laquelle se déroule l'histoire du film. Plusieurs événements dans le film s'inspirent de faits qui se sont réellement passés, telle par exemple la scène du saccage des choux[610]. Bien que le fait divers ne suffise jamais pour que le film s'approche du réel, nombreux sont les films tout à fait rocambolesques qui affichent à leur début être conçus sur des histoires vraies, mais qui, finalement, ne font qu'« orner » et déréaliser le fait divers qui les a inspirés. C'est l'approche et le traitement du fait divers qui fait surgir le réel ou l'évacue. Comme le dit Christian Metz : « Le réalisme concerne l'*organisation du contenu*, non la *narrativité comme statut* [...] »[611]. La remarque de Guy Gauthier[612] : « ...[le] cinéma d'imagination [qui] doit veiller plus au sens du récit qu'à restituer la vérité d'origine de chaque plan. », nous semble bien raisonnable et c'est justement le contraire qui opère dans les films de Haneke. *La Pianiste* et *Le Temps du loup* se constituent sur des trames hypothétiques sans guère prétendre qu'ils reproduisent une réalité factuelle, et pourtant, dans les deux films, l'hypothétique devient un possible posé en analyse. La dimension qu'on pourrait qualifiée de « documentaire » dans les films de Haneke, c'est en fait l'effet-de-réel qui agit dans la construction du scénario, lors de l'élaboration de l'événement dramatique et de son rythme, dans l'image « dissemblable » dotée d'un grand pouvoir de réflexivité, dans les instances actorielles, fragmentaires et tautologiques, dont les

[608]Entretien par Serge Toubiana, bonus DVD *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *op.cit*.

[609]*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris, l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1998, p. 144.

[610]Entretien avec Michael Haneke, « Le plus insupportable, c'est la violence mentale », par Michel Cieutat et Philippe Rouyer, *Positif* n° 584 octobre 2009, pp. 17-21, p. 17 : « J'ai lu énormément sur la vie paysanne au XIX° siècle et sur l'éducation : de nombreuses scènes sont directement inspirées de ces lectures, comme celle du saccage des choux. ».

[611]Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I (1968), Paris, Klincksieck, 2003, p. 30, souligné par l'auteur.

[612]Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, *op.cit*., p. 47.

« personnalités » semblent exister en dehors du film, dans l'interprétation des comédiens pourvue d'une forte véracité physique, dans la mise en scène côtoyée par le dispositif. S'ajoutent ensuite des fragments littéralement documentaires et d'autres qui semblent l'être. Le tout réuni dans une œuvre qui ne prétend guère une totalité close. Nous avons commenté l'impact spécifique quant à tout composant du film dans les chapitres précédents. Michael Haneke déclare :

> « Dès mon premier film, en fait. *Le Septième continent* a déconcerté les spectateurs parce qu'il ne répondait pas à la question du pourquoi. [...] Contrairement à la télévision, d'ailleurs, qui donne toujours trois réponses avant de poser la moindre question, je pense que, quelle que soit la forme artistique choisie, on ne peut que poser des questions sans jamais pouvoir prétendre connaître la moindre amorce de réponse. »[613]

Tous ces éléments ont pour effet d'imposer un style particulier que nous avons appelé *intimisme du réel* pour exprimer l'approche intimiste et rigoureux à la fois.

6.3.2. Le réel comme problématique dans les films de Michael Haneke.

Dans les histoires traitées dans les films de Michael Haneke, le réel est côtoyé et menacé par des faux semblants qui visent son anéantissement et sa substitution. Il y a une déviation du réel qui devient le noyau du drame. Le phénomène de la déréalisation du réel n'est pas du tout innocent, car le videment du réel qui en résulte impacte sur le mode de vie et sur les relations avec autrui. Il s'agit d'une perte du sens de la réalité, comme le formule le réalisateur :

> « Je pense que les médias ont joué un rôle important dans cette perte du sens de la réalité […] nous assistons aussi à un refus de la réalité. Par exemple, on ne veut pas reconnaître ce qui nous déplaît. On se construit alors des murs intérieurs, psychologiques, spirituels. […] *Funny Games* se présentait comme une métaphore sur la société qui a réussi à se replier sur elle-même et à exclure le monde extérieur. Les hommes vivent aujourd'hui dans des prisons qu'ils se sont créées. Ils ne peuvent plus en sortir, car ils sont les auteurs de ces murs autour d'eux. »[614]

[613]Pour *ARTE*, interview réalisée par Wolfgang Kabisch*, op.cit.*

[614]Entretien Michael Haneke « La fragmentation du regard », par Michel Cieutat, *Positif* n° 478 décembre 2000,

La fiction conventionnelle et les films de genre, le jeu, le rituel, toute perversion, apparaissent comme des déviations du réel : ils tentent de l'envahir et de l'anéantir.

La fiction conventionnelle dans *Code inconnu*.

La narration fantasmagorique d'une fiction conventionnelle apparaît dans les extraits du film diégétique où joue le personnage d'Anne dans *Code inconnu*. On pourrait facilement réunir les morceaux et reconstituer l'histoire rocambolesque qui pourtant a ses « clairs » liens de causalité. Ainsi que cette sorte de suspense « cher au cinéma », dit François Niney, « entraînant le spectateur à jouer le jeu satisfaisant de la devinette et de la révélation à travers la chaîne logique et dramatique des causes et des effets »[615]. Puisque l'enfant monte sur le parapet du balcon situé au vingtième étage, sa maman, le personnage d'Anne, entame la recherche d'un autre logement et là elle tombe sur un pervers agent immobilier qui, sous le faux prétexte de lui faire visiter une maison à vendre, l'enferme dans une pièce et veut la voir mourir. On pourrait imaginer l'impact que cette histoire produirait, exploitant la note sentimentale du fait que la maman, voulant « protéger » son enfant, se retrouve piégée. Pour

Le personnage diégétique d'Anne voit son enfant sur le parapet du balcon au XX° étage, *Code inconnu*, © MK2.

Michael Haneke, « La sentimentalité, c'est le mensonge du sentiment, le sentiment qui n'est pas juste. »[616]. Le véritable objectif de cette histoire, c'est la situation de séquestration dans laquelle quelqu'un terrorise quelqu'un d'autre, le tout pour faire passer « un bon moment » devant l'écran de la télé. Cette trame fictionnelle fortement exorbitante est accompagnée d'un découpage dont le but est de dissimuler le faux et de le faire passer pour du vrai, y compris le plan avec le zoom de la caméra subjective qui illustre le regard de l'enfant monté sur le parapet du balcon[617]. Le film diégétique, bien que morcelé lui aussi, diffère complètement du film-cadre qui, pour sa part, laisse des brèches ouvertes vers la réalité afilmique, non

pp. 25-29, *op. cit*.

[615]François Niney, 2007, *op. cit.*, p. 168.

[616]Propos recueillis par Pascal Mérigeau, *Le Nouvel Observateur*, n° 1854, 18/05/2000.

[617]Supra chapitre 4.

seulement entre les fragments mais dans les fragments mêmes. Le questionnement sur le langage cinématographique et sur ses pouvoirs de représentation fait partie du filmique même. Le film est un artefact et non un mensonge ; il est possible de raconter honnêtement, c'est-à-dire sans manipuler, c'est-à-dire sans substituer à la réalité complexe, que l'on vise et qui existe, une autre, rocambolesque et ficelée, telle est la compréhension qui se dessine dans *Code inconnu.* L'objectif d'un auteur, dans de tels cas, c'est l'étude du Réel et la recherche de ses subtilités, et non pas la communication d'une vision simplifiée du monde. Le cinéma de divertissement produit, entre autres, la confusion qui consiste à considérer le travail des artistes comme divertissant. « Ça va la comédie ? », interrompt une lourde pause le père de Georges pour changer de sujet et se distraire un peu, en parlant du métier d'Anne. La compréhension que le cinéma doit divertir est répandue même parmi une partie des critiques de la presse. Certains ne cachent pas leur ennui des films qui analysent les problèmes de l'existence, d'autres sont agacés des moyens différents que l'on y retrouve, tels par exemple les plans longs, l'absence de musique, la dramaturgie non conventionnelle. On s'étonne que Michael Haneke n'a jamais fait de comédie et on va jusqu'à lui proposer de s'y essayer[618]. À la manière de cette tente du réalisateur qui le demande toujours : « Pourquoi tu ne fais pas une comédie ? Ce serait sympa !»[619].

Le film du genre dans *Funny Games*.

Films, médias et publicités, l'image régnant, parviennent à une opération savante : la substitution du réel par une vision du monde, dont le sens ultime s'exprime, ces derniers temps, en termes de *cool* et de *feeling*. S'instaure ainsi le « climat latent de « défaite de la pensée »[620], comme le remarque Laurent Jullier, où « un contrat implicite règle le troc d'une somme d'argent contre la promesse d'un *bon moment* »[621]. En termes réactualisés, on peut qualifiés les personnages de Paul et Peter de *Funny Games* comme *cool*. Selon la définition que Laurent Jullier en transmet[622], le *cool* « combine *narcissisme*, *détachement ironique* et *hédonisme »*. Au cours du film, on se rend compte de l'écart qui sépare les deux personnages *cool* de ceux de la famille : un écart dans le sentir : la douleur qu'éprouvent les uns n'est rien pour les autres. Du coup, on comprend qu'il n'y aura pas d'issue heureuse. Cela n'a pas plu au public, parce que, après avoir vu quelqu'un terrorisé, le public aime le voir gagner, c'est selon

[618]Idée lancée in « Portrait de Michael Haneke », réal. Jean-Jacques Bernard, bonus DVD *Caché*, *op.cit*.

[619]« La joie s'oublie vite, l'humiliation, jamais », propos recueillis par Didier Péron, *Libération*, 21/10/2009 ; disponible sur : http://next.liberation.fr/cinema.

[620]Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002, p. 115.

[621]*Ibid.*, p. 41-42, c'est l'auteur qui souligne.

[622]*Ibid.*, pp. 113-114, souligné par l'auteur. Cf. Dick Pountain et David Robins, *L'Esprit « cool » : éthique, esthétique, phénomène culturel*, Paris, Autrement, 2001.

la tradition cultivée par les fictions conventionnelles ; l'inverse n'est pas justement *cool*. Ce processus de désensibilisation n'est pas inoffensif aux yeux de Michael Haneke :

> « C'est ce que fait la télévision à longueur de temps et, du coup, le spectateur ne supporte plus la réalité : il ne veut pas voir la vérité d'un autre, il ne peut se confronter qu'à sa propre réalité. Donc, si l'on cherche à toucher le grand public, il faut surtout ne rien demander au spectateur, ne jamais le confronter à ses propres sentiments, il faut lui donner les sentiments auxquels il doit obéir. C'est le premier grand mensonge d'aujourd'hui. »[623]

L'auteur explique, à propos de son film *Funny Games* :

> « Le film n'est pas seulement contre la manière dont la violence est montrée, de façon complètement déréalisée, mais contre cette déréalisation elle-même, qui touche tous les aspects de la société. Ma cible est la déréalisation des rapports réels, et de ce fait la déréalisation des sentiments. Les médias modernes ont modifié l'antique spectacle de la mort, ils lui ont volé l'aura de l'unique, le caractère singulier qu'y conservait cet événement. »[624]

Les deux tortionnaires Paul et Peter, deux personnages fictionnels, ou plutôt, deux créatures du monde fictionnel, pénètrent dans le réel de la famille terrorisée. Peter déclare d'ailleurs à la fin du film qu'il « écrit un film » où son héros vit dans la fiction et sa famille dans le réel, deux mondes complètement délimités, selon lui. Paul, au contraire, insiste sur leur fusion : « La fiction, on la voit dans le film ? Alors, elle est tout aussi réelle que la réalité que tu vois, non ? ». Dans son article sur le film, Jacques Morice[625] l'a remarqué :

> « Et qu'est-ce qui fait si peur ici ? La violence, mais plus encore, sa gratuité. Dans cet affrontement, il n'y a pas d'un côté le bien, de l'autre le mal, mais plutôt la réalité et la fiction. L'habileté du film est de miser sur la confusion, sur l'assimilation des deux. N'est-ce pas là le propre du cinéma ? La mise en scène, les codes de narration, la manipulation, c'est aussi le sujet ici. […] Les

[623]Propos recueillis par Pascal Mérigeau, *Le Nouvel Observateur*, n° 1854, 18/05/2000, *op.cit*.

[624]Propos recueillis par Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 15/01/1998 ; disponible sur : http://archives.arte.tv/cinema/codeinconnu/.

[625]Jacques Morice, *Funny Games US*, *Télérama*, 26/04/2008 ; disponible sur : http://www.telerama.fr.

Paul et Peter, deux personnages « fictionnels », avant de tuer Anna à la fin de *Funny Games*, ©WEGA-Film.

> tortionnaires de fiction pénètrent le réel, voilà l'angoisse. Gantés et raffinés, d'une blancheur immaculée, ils semblent sortis d'un dessin animé de Tex Avery. Ils se renvoient la balle, leur numéro est bien rodé. Face à eux, cloués sur le canapé comme devant leur télé, le mari et la femme sont des spectateurs piteux […] ».

Or, il n'y aura pas d'échappatoire dans le film de Michael Haneke, ni lorsque l'enfant trouve le fusil dans la maison voisine, ni lorsque Anna l'agrippe et tire sur Peter. Paul saisit la télécommande et fait revenir l'image annulant le meurtre, faisant revivre son acolyte : eux deux sont du monde des images, là un tel rebondissement est tout à fait possible. Cela rappelle Benny qui faisait revivre la truie sur l'écran et qui pourrait arrêter l'image là où il voulait. Il y a pourtant une différence essentielle entre *Benny's Video* et *Funny Games* que l'auteur évoque :

> « Vous vous tenez à l'extérieur du jeu de *Benny's Video*. Vous le regardez, ça vous plaît ou pas mais, moralement, vous vous sentez en sécurité. Vous êtes étranger au jeu. Par l'intermédiaire de *Funny Games*, j'ai essayé de me frayer un chemin de manière à entraîner directement le spectateur dans le jeu. Pour lui rendre compte de sa propre responsabilité dans la violence que l'on voit à l'écran. »[626]

[626]Propos recueillis par Marc Toullec, *Mad Movies*, n° 111, *op.cit*.

Le premier regard de Paul adressé au spectateur dans *Funny Games*, © WEGA-Film.

Ainsi au cours du film, Paul s'adresse quatre fois à la caméra et au spectateur[627] comme à un complice : premier regard, lorsque Anna, en cherchant le chien disparu, s'approche de la voiture où elle le retrouvera tué ; deuxième regard, vers la 40ème minute après qu'il a annoncé le pari : « Vous, vous pariez que demain matin à 9h vous serez vivants, et nous, on parie que vous serez morts. D'accord ? » ; troisième regard à la caméra, avant le meurtre de Georg, le dénouement commence tel qu'il a été annoncé lors du pari. Ces trois regards à la caméra marquent la structure ternaire du film. Dans ce film, Haneke est au plus près d'une fiction conventionnelle, il utilise son propre code pour en dévier radicalement, entre autres, en annulant la deuxième perturbation telle qu'aurait pu être la mort de Peter. Le quatrième regard à la caméra vient juste à la fin : Paul et Peter sont déjà chez les voisins, « envoyés par Anna pour leur demander des œufs ». La réplique finale de Paul boucle l'histoire, on l'a entendue au début lorsqu'ils sont arrivés chez Anna et Georg, et rouvre le jeu. S'adressant au spectateur, Paul cherche son approbation : « on s'amuse pas mal, disposant des tenants et des aboutissants». S'appropriant la position d'auteur, une sorte d'auteur diégétique qui dirige les événements, Paul déroge une règle morale de la Nouvelle Vague française qui « interdit » à l'auteur d'entrer en complot avec le spectateur sur le dos des personnages[628]. La forte angoisse que le film communique, à notre avis, c'est l'insensibilité envers autrui. L'autre devient une construction vide : vide de sentiments, de sensations, vide d'existence. Pour Paul et Peter, ces « auteurs » de fiction qui ne s'intéressent pas au réel, il n'y a pas de différence entre l'action de se préparer un sandwich et l'action de tuer un enfant. En revenant au salon où Peter vient de tuer l'enfant, Paul lui reproche de s'être trompé : il ne fallait pas tuer celui sur qui tombe le nombre de 35 lors du décompte, mais le sortir du jeu. Et en tout cas, il l'a fait trop tôt : « Quelle heure est-il ? Tu n'as aucun sens de timing. ». C'est à cause de la gaucherie de Peter qu'on déroge ici une règle du genre : ne pas tuer des enfants. Chaque réplique de Paul est un

[627]Il peut y avoir d'autres types de regard à la caméra comme le montre l'étude de Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1988, pp. 9-28.
[628]Supra chapitre 5.

défi aux stéréotypes. Ainsi, lors de son troisième adresse au spectateur, avant que le « dénouement » ne commence, il remarque que les personnages du couple terrorisé sont très épuisés, contrairement à ce qui se passe dans un film du genre où les « gentils » ont toujours des forces pour continuer la « lutte ». « C'est insuffisant pour un long-métrage. Ça vous suffit à vous ? [regard à la caméra et aux spectateurs] Vous voulez une vraie fin, avec un développement plausible, non ? Notre pari tient toujours. Il n'est pas question de l'annuler unilatéralement. »

Le troisième adresse de Paul à la caméra, *Funny Games*, © WEGA-Film.

Paul est ce que l'on pourrait appeler un nihiliste contemporain, si le mot ne devenait du coup très romantique vu l'état des choses. Au début des années 1870 lors de l'apparition des premiers groupes de socialistes révolutionnaires en Russie, Dostoïevski remarquait : « Les nihilistes de nos jours sont allés plus loin que ceux d'autrefois, ils ne se contentent plus de nier le monde, ils veulent le faire exploser. »[629]. Que dire de nihilistes *cool* de nos jours ? - ils se sont engagés à recréer le monde à leur Image, rien que pour s'amuser. À chaque « pourquoi ? », Paul a pour réponse son « pourquoi pas. ». Ainsi, d'un geste désinvolte, il touche l'épaule d'Anna dont le corps épuisé se renverse de la barque et se perd, englouti, par l'eau de l'étang. Peter remarque qu'il n'est pas encore 9h. Paul avait oublié le pari, il a faim. Aucune trace de cette nuit ne reste dans leur conscience, les voilà prêts à recommencer, seulement le décor et les personnages du « jeu » vont changer. N'est-ce pas cette même attitude du spectateur qui retire le DVD pour mettre, dans le lecteur, le film suivant ? *Funny*

[629]Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *Les Démons* (1871, 1872), Paris, Gallimard, 1955, p. 218.

Games est un « thriller en trompe-l'œil », « adressé aux spectateurs qui consomment le cinéma comme du pop-corn », selon les mots de Michael Haneke[630]. L'auteur raconte[631] :

> « Après avoir tourné *Funny Games*, j'ai lu dans un grand hebdomadaire allemand le cas de cet étudiant très intelligent. Lui et un ami légèrement plus jeune ont choisi un homme dans la rue, un parfait inconnu. Ils l'ont torturé, tué, juste pour « rire », de manière si atroce que *Funny Games* ressemble par comparaison à *Bambi*. En prison, ce jeune homme a écrit un essai pour expliquer qu'il avait pris plaisir à son acte, qu'il en avait le droit parce que sa victime n'était qu'un nul. Il serait trop facile de prétendre que ce tueur est un nazi. Son cas va beaucoup plus loin. Il symbolise une nouvelle manière de regarder la vie. Une conception de l'existence : celle des individus qui pensent que d'autres ne sont que des objets dont on peut se servir. Des objets pour leur plaisir. Bien sûr, c'est un cas extrême mais il aurait actuellement tendance à faire des émules. Ce mode de pensée se répand de plus en plus dans la société. »

Tous les malentendus autour du film, dont nous donnons un aperçu au chapitre suivant, reposent sur le fait que le film ait l'air d'appartenir à un genre auquel il n'appartient pas. Les indices de dérogation du genre dans le film même sont d'ailleurs assez clairs. Les adresses de Paul à la caméra visant le spectateur, le long plan de l'écran de la télé après le meurtre de l'enfant, l'annulation de la résolution « positive », tel qu'est le rembobinage du meurtre de Peter. Ce sont des procédés du « déphasage », au sens que Roger Odin donne au terme. Contrairement au processus de « la mise en phase » qui produit une fusion entre spectateur et monde diégétique, le processus du déphasage rompt cette fusion pour interpeler le spectateur en tant que personne réelle.

> « La conséquence d'ensemble de ces phénomènes de déphasage est de m'empêcher de me laisser aller au plaisir de l'histoire racontée, au plaisir de l'effet fiction, et cela, alors même que, par certains aspects de son traitement, le film m'en a donné le désir. Il n'est pas surprenant, dans ces conditions, que j'éprouve un sentiment de frustration. »[632]

[630]Interview Michael Haneke réalisée par Romain Le Vern, 04/04/2008, *exessif.com*, *op.cit*.
[631]Propos recueillis par Marc Toullec, *Mad Movies*, n° 111, *op.cit*.
[632]Roger Odin, *De la fiction*, *op. cit.*, p. 119.

Hans Robert Jauss parle d'« *identification ironique* » qui est, nous semble-t-il, la seule possible avec les personnages du film :

> « […] en refusant au spectateur et au lecteur l'identification attendue avec l'objet représenté, on l'arrache à l'emprise de l'attitude esthétique pour le contraindre à réfléchir et à développer une activité esthétique autonome… »[633]

Il s'y ajoute, dans le film de Haneke, les démarches dramaturgiques qui dérogent les tabous du genre, tel le meurtre du chien, celui de l'enfant et le crime finalement non « puni ». Comme le déclare l'auteur lui-même :

> « Après le chien, je vais faire mourir l'enfant et, après, ça va continuer. Je refuse l'esthétisation de la violence qui la vide de son contenu réel et finit par ne plus gêner le spectateur. Je refuse aussi les rapprochements trop faciles entre mes deux assassins et ceux de la bande de Malcolm McDowell dans *Orange mécanique*. Kubrick, c'est une violence esthétique, un ballet surréaliste, un spectacle sur l'humour noir et l'ironie […] »[634]

Pourquoi, lors de la sortie du film, une partie considérable du public n'a pas lu ces indices très clairs ? Peut-être parce que le film déçoit notamment les attentes provenant du genre. Comme l'a démontré Hans Robert Jauss, dont l'objet d'étude est la littérature mais les choses ne se passent pas autrement au cinéma : il y a un horizon d'attente qui se constitue de ce que l'expérience esthétique antérieure offre « de familier ». Chaque nouvelle œuvre soit s'inscrit dans l'horizon d'attente de son premier public, soit le dépasse, le déçoit, le contredit, et dans ces trois derniers cas, incite à ce que l'on opère « un changement d'horizon » (*Horizontwandel*). L'écart produit devient un critère pour le jugement de la valeur esthétique de l'œuvre, selon l'auteur.

> « [...] lorsque cette distance diminue, et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue,

---

[633]Hans Robert Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique » in *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, pp. 123-157, p. 153.

[634]Interview réalisée par *StudioCinéLive* pour *L'Express*, 14/01/1998, disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/cinema/michael-haneke_816261.html. Par contre, Michael Haneke considère *Salò ou les 120 Journées de Sodome* de Pier Paolo Pasolini comme un film qui montre le côté insupportable de la violence, in Entretien par Serge Toubiana, *op. cit*.

> l'œuvre se rapproche du domaine de l'art « culinaire », du simple divertissement. Celui-ci se définit, selon l'esthétique de la réception, précisément par le fait qu'il n'exige aucun changement d'horizon, mais comble au contraire parfaitement l'attente suscitée par les orientations du goût régnant […] »[635]

Funny Games est un film-contestation des films du genre et de tout le cinéma conventionnel. Il démontre le danger qui provient de la déréalisation des sentiments et du vécu. Ce n'est pas uniquement un problème esthétique, car, propagée par les médias, la déréalisation des sentiments et du vécu, devient un modèle de vivre. Il s'agit en fin de compte d'une désensibilisation envers autrui.

Un autre type de reproches adressés au film et au réalisateur se résument par la phrase : « Il y a sans doute de l'hypocrisie dans le procédé courant qui consiste à étaler ce qu'on feint de dénoncer. »[636]. Les reproches en complaisance pour la violence représentée apparaissent encore moins pertinents que celles concernant le genre, car il n'y a pas de violence représentée dans les plans du film. Le spectateur est repoussé à distance de l'action diégétique. Comme par exemple dans la séquence où l'enfant se cache dans la maison des voisins : la tension monte dans les plans de l'enfant qui essaye de se cacher, Paul surgit derrière lui justement du sens dont on ne l'attendait pas, comme l'exige le suspense classique, et là la tension se dissipe tout d'un coup, parce que le comportement de Paul n'émane aucune menace. Le plan le plus violent dans le film est peut-être celui des œufs cassés sur le sol. N'importe quelle image peut devenir violente au cinéma, cela dépend du point de vue et de la composition du plan. Et inversement, l'analyse d'un acte violent a pour effet de mettre à distance de lui. *Funny Games* joue sur certains éléments provenant du genre qu'il conteste, tels la race du chien dans la première version, la brève visite des amis, le fusil trouvé, le coup de fusil d'Anna, son échappée, l'appel au téléphone, le couteau retrouvé dans la barque. Pour le déplaisir du spectateur, les attentes liées à un rebondissement de l'intrigue en faveur des « victimes », seront l'une après l'autre éliminée, et ce jusqu'au dénouement qui se déroulera tel qu'il a été annoncé dès le début par les tortionnaires. La surprise, pour ainsi dire, est dans le fait qu'il n'y aura pas de surprise. Le film refuse de « rassurer » ses spectateurs : les victimes restent victimes, pas de promesse de catharsis chez les bourreaux. Au contraire, tout reprend

[635]Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, « L'histoire de la littérature – un défi à la théorie littéraire », pp. 21-80, Paris, Gallimard, 1978, p. 53.

[636]F*unny Games* « Une allégorie fallacieuse », par Alain Masson, *Positif* n° 443 janvier 1998, pp. 39-40.

non sans la complicité du spectateur à qui est adressé le sourire final de Paul. *Funny Games* a dû opérer un changement d'horizon d'attente (*Horizontwandel*), vu l'accueil plus chaleureux et adéquat de la part des critiques lors de la sortie de son « *remake* » *Funny Games US*[637].

Le jeu comme thématique (*Funny Games*, *Benny's Video*, *71 Fragments d'une chronologie d hasard*).

Philippe Azoury rappelle [638] :

> « Avant d'être un film un *funny game* est un jeu qui rend fou les comptoirs de bars dans toute l'Asie du Sud-Est. Vous posez un galet de bois, votre adversaire en pose un second, les gestes s'enchaînent avec une régularité d'ouvrier du bâtiment. Maintenant que tout est solidement en place, vous n'avez d'autre solution, pour monter d'un étage, que de retirer une pièce à l'édifice sans que cette tour, qui va de plus en plus de guingois, ne s'écroule. Commence alors un jeu cruel, une partie avec l'équilibre, contre lequel on ne peut que perdre. »

Il n'y aura donc pas de gagnant parmi ceux qui participent à ce jeu, l'adresse n'y consiste qu'à repousser l'effondrement. Nous ne savons pas si Michael Haneke connaissait le jeu asiatique ou le titre de son film indique simplement le passage, dans la diégèse, d'un drôle de jeu au suivant. Tout au début dans *Funny Games*, Anna et surtout Georg ne prennent pas très au sérieux les deux jeunes hommes qui se nomment de façon chaque fois différente : Peter devient Tom, redevient Peter, puis Beavis ; Paul, à son tour, Jerry. Dans la séquence des œufs, cassés et redemandés pour être encore une fois cassés, et une troisième fois plus tard dans le film, on a du mal à différencier la maladresse d'un éventuel jeu, et tous les deux de l'insolence. C'est que, dans le jeu, on brouille facilement les frontières. Comme le démontre Stéphane Chauvier, dans le jeu, « on vit l'action, mais sans le poids des conséquences », car : « 1) le jeu imite l'action vivante, 2) il en grossit certains aspects et 3) il en allège d'autres »[639]. Il y a dans le jeu une certaine non liberté : le joueur ne choisit ni le but ni les

[637]Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, « L'histoire de la littérature – un défi à la théorie littéraire », pp. 21-80, *op. cit.*, pp. 56-57 : Pour illustrer le fonctionnement de *Horizontwandel*, H.R. Jauss se sert, entre autre, de l'exemple de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert et de *Fanny* de Ernest Feydeau : à l'époque où les deux romans sont publiés, le succès du second relègue dans l'ombre le sort difficile du premier. Mais lorsque ensuite *Madame Bovary* est reconnu comme marquant un tournant dans l'histoire du roman, le public dont elle avait formé le goût consacra « le nouveau canon esthétique qui rendaient insupportables les faiblesses de Feydeau [...] et condamnait *Fanny*, best-seller d'un jour, à sombrer dans l'oubli. ». On est encore loin de cela, au cinéma, mais l'accueil plus adéquat des derniers films de Haneke incite à y espérer.

[638]Philippe Azoury, « A coups redoublés », *Libération*, 23/04/2008 ; disponible sur : http://next.liberation.fr/cinema.

[639]Stéphane Chauvier, *Qu'est-ce qu'un jeu ?*, Paris, Vrin, 2007, p. 114.

règles du jeu, normalement, « *les buts et les moyens des jeux sont constitués de manière solidaire par les règles du jeu* »[640]. D'autre part, le jeu n'est pas une partition close ni une procédure, ce qui veut dire que même si les actes des joueurs ne procèdent pas de leur propre arbitre, ils visent quand même un but qui est d'avance défini comme « manquable ». Le but peut être atteint mais aussi manqué. Ainsi, les jeux dans *Funny Games* privent les joueurs de toute liberté. Parfois, Paul annonce solennellement le nom : le jeu au « chaton dans le sac », lorsqu'il couvre la tête de l'enfant avec la taie d'oreiller pendant que Anna doit se déshabiller. Paul est un joueur habile, tandis que Peter se trompe de temps en temps, comme lors du décompte sur 35, en exécutant l'enfant. Parmi les membres de la famille, Anna est la plus impliquée dans les jeux. « Anna, tu veux jouer encore... », constate Paul car, après avoir essayé de s'échapper, elle manifeste toujours quelque force. Il lui propose une prière : la dire d'abord du début vers la fin, puis à l'envers. Paul donne ses instructions, n'importe que c'est un jeu, il faut faire de manière vraisemblable : demander avec ferveur, se mettre à genoux, s'adresser au ciel, regarder donc vers le haut. Lorsque à la fin, Anna saisit le couteau dans la barque et tente de couper la ligature qui attache ses poignets, Paul sera interloqué : « Ça c'est l'esprit sportif ! ». C'est que, d'après lui, Anna continue toujours à jouer, même à bout de forces. La fusion entre réalité et jeu, qu'opère le personnage de Paul, l'implication du réel dans le jeu et du jeu dans le réel, constitue justement le difforme. Le jeu innocente les comportements. La délimitation entre jeu et réalité est nécessaire, selon Stéphane Chauvier, parce que c'est grâce aux jeux, que nous découvrons certains traits de la vie, ceux justement par lesquels la vie se distingue des jeux et qui en font une existence :

> « Dans la vie, ce qu'on fait porte à conséquence. Dans la vie, ce qu'on a manqué ne peut plus être obtenu. Dans la vie, si l'on regrette ses actions, on doit en accomplir d'autres pour réparer nos erreurs et non les effacer en refaisant une partie. Dans la vie, on ne peut arrêter la partie, pour gagner une zone de repli ou se mettre à l'abri du jeu. Dans la vie, on ne triche pas : on meurt. Tous ces traits de la vie nous les voyons grâce au contraste significatif des jeux. »[641]

Inversement, tous ces traits on les perd lorsque le jeu s'installe sur des terrains appartenant à la vie. Dans le jeu, la réalité s'estompe et on s'égare. Jeu et réel ne se déroulent pas sur les mêmes lois, pas sur les mêmes règles. Amenée à l'extrême dans *Funny Games*,

[640] *Ibid.*, p. 47, souligné par l'auteur.
[641] *Ibid.*, p. 86.

cette même problématique existe dans d'autres films de l'auteur. Dans *Benny's Video*, Benny et son invitée franchissent la limite fragile entre jeu et réalité : leur échange, entamé comme jeu, aboutit au meurtre. L'étudiant Max dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, que l'on voit se perfectionner aux différents jeux, se retrouve interdit dans une situation du réel où il réagit de la manière la moins adéquate : le pistolet en mains, il ouvre le feu en réponse à l'indifférence de ceux qui l'entourent. L'écart entre jeu et réalité n'est pourtant perceptible que si l'on a gardé un sens de la réalité.

Le rituel dans *Le Temps du loup*.

Le rituel apparaît comme un autre substitut de la réalité. C'est un vide dans le réel que le rituel tente de combler. Il est une lutte contre le manque et l'absence, la minutie dans sa durée dessinant les méandres de la détresse. Ainsi le rituel de l'enterrement de l'oiseau dans *Le Temps du loup* vient comme une tentative de remplir l'absence que la mort a creusée. La croyance au mythe des trente-six justes et la tentative de sacrifice de Ben surgissent là où la réalité inconcevable a atteint ses limites. La réalité insupportable ouvre la voie à la croyance au surnaturel, unique possible, pour essayer d'échapper au cours des choses. Dans l'extrême de la détresse, on n'a qu'à refouler une réalité douloureuse pour lui substituer la croyance à un au-delà ou à un en-deçà d'elle.

La ritualisation du quotidien (*71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *Le Septième continent*).

Mais il y a aussi l'inverse dans les films de Michael Haneke : une ritualisation du quotidien que les personnages mettent en place. Elle s'exprime par une suite de menus actes et gestes qui les aident à s'inscrire dans leur propre vie, à l'assumer telle qu'elle est, différente de celle qu'ils ont désirée. Cette sorte de ritualisation marque les journées de Hans Nohal dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, dès la sonnerie du réveil et la préparation du petit déjeuner le matin jusqu'à sa rentrée à l'heure précise le soir, le dîner et le coucher. Pareil pour les journées du vieil homme dans le même film, dont l'existence est partagée entre les repas, la télé et les « visites » de sa fille à la banque. Ainsi se passent les journées de la famille dans *Le Septième continent* : les repas, allers au travail, toujours les mêmes trajets dans la ville, le lavage de la voiture. Jusqu'au jour où ils vont décider de mettre fin au rituel du quotidien par un autre, celui de la destruction. Les actes ritualisés remplacent une relation que l'on aurait voulue réelle mais qui s'est évanouie au profit de sa simulation. La communication entre les êtres humains devient, elle à son tour, un simulacre car le lien ne s'établit pas, la

communication se transforme en quelque rituel dans lequel les protagonistes effectuent des gestes d'échange vides.

La ritualisation de l'amour dans *La Pianiste*.

Dans *La Pianiste*, inspirée par les produits du sex-shop, Erika Kohut s'est fait une image de l'amour qui s'avère en plein décalage avec l'amour réel tel qu'il se présente à elle par

Erika Kohut et Walter dans *La Pianiste*, © WEGA-Film.

la rencontre de Walter. La relation entre une femme et un homme, telle que Erika l'entend, à l'image des films porno qu'elle regarde, tranche brutalement avec le sentiment d'intimité que Walter imagine partager. Dans la ritualisation, il y a toujours de l'exhibition, une tentative de compenser justement ce qui manque en surévaluant une apparence. Le drame de Erika Kohut a lieu dans une époque où les images profanes et vulgaires du sexuel l'exhibent pour le substituer à beauté, intimité, identité, telle apparaît notre époque contemporaine. Le drame du film se manifeste comme l'opposé complet de celui des siècles précédents lorsque l'amour butait sur un réel qui l'annihilait, le réel étant trop pragmatique ou vulgaire pour accueillir un amour d'emblée entendu pur. Même dans les romans réalistes du XIX° siècle, tels par exemple *Madame Bovary*[642] ou *L'Idiot*[643], les personnages féminins, respectivement Emma Bovary et Nastasia Filipovna, ayant beaucoup lu des romans romantiques, ont du mal à s'adapter au réel fade et vulgaire de la vie. Les rapports entre amour et imaginaire et leur « réactualisation » par le réel, sont renversés dans *La Pianiste*. Dans sa lettre d'amour adressée à Walter, Erika Kohut décrit la relation avec le bien-aimé telle qu'elle l'imagine : tout un

[642]Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), Paris, Gallimard, 2004.

[643]Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *L'Idiot* (1869), Paris, Gallimard, 2001. A noter que vers la fin du roman, s'approchant de sa perte, Nastasia Filipovna lit *Madame Bovary*.

scénario de film porno y est déployé, des figures sadomasochistes côtoyant la vulgarité ordinaire. Erika adresse à Walter la réplique déchirante : « Je t'ai attendu, tu sais » ; effectivement : elle sort une boîte cachée sous le lit, et là-dedans les accessoires correspondants : des chaînes de fer, fouets, gants noirs, etc. Sur ce fond, la passion de Walter, sans déviation, apparaît comme un amour pur, voire romantique. Le grotesque semble gagner ici le tragique. L'auteur avoue : « Nous vivons dans un univers qui n'est plus tragique, on est plutôt ridicule. »[644]. Mais en fait, le tragique dans ses films surgit de la disproportion que le grotesque prend par rapport au réel. La déhiscence, cette rupture anormale entre Réel et réalités construites par les personnages, produit du tragique.

La ritualisation du réel dans *Le Ruban blanc*.

Dans *Le Ruban blanc*, la rupture, la haine et le mensonge s'instaurent en norme de vie dans la société. Jeux, rituels et refoulement de la vérité au profit d'un mensonge dans les apparences constituent, dans le film, un dense substitut du réel. Les contacts sont si pervertis que les humiliés s'attachent à ceux qui les humilient, les victimes ne peuvent plus reconnaître leurs bourreaux. Uniquement la relation de l'instituteur avec la nurse Éva échappe à l'anormalité répandue. Vivre à double face devient la norme de l'existence, dès le plus jeune âge. C'est l'exemple des parents que les enfants développent à leur manière et à leur tour pour parvenir quelques années plus tard, on le sait de l'Histoire et des films documentaires, à une réalité emphatique dans laquelle les grands rituels sordides du XX° siècle l'emporteront sur le réel de la vie. Les régimes fascistes et communistes[645] sont justement parvenus à substituer, au cours normal de la vie, une vie ritualisée dans laquelle point d'intime ne pouvait échapper à la représentation soigneusement organisée de la société. C'est l'existence même de l'identité personnelle qui était niée et traquée. Hannah Arendt[646] démontre les mécanismes de cette substitution : objet d'affirmation réitérée dans des cérémonies rituelles, la fiction, ou l'utopie, proposée par l'élite totalitaire, supprime tout rapport à la réalité et toute lutte idéologique pour la définition de la réalité. Mais, ajoute Jean-Pierre Esquenazi[647] :

[644]Entretien in bonus DVD *Le Château*, Paris, Repérages, 2003.

[645]Les propos suivants de l'auteur nous donnent le droit d'élargir le terrain : « Il y a toujours ce genre de situation de changement quand s'installe cette sorte de terrorisme, que ce soit le fascisme ou le fascisme de gauche quarante ans plus tard, en Allemagne aussi. Et c'est aussi le cas du fascisme musulman aujourd'hui. Cela n'a rien à voir avec les religions, elles ne sont pas violentes en elles-mêmes. » Propos recueilles par Christophe Ayad, *Libération*, 22/05/2009 ; disponible sur : http://next.liberation.fr.

[646]Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, Paris, Points/Seuil, 1972, pp. 119-200.

[647]Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, Paris, Éd. La Découverte, 2003, p. 34.

> « […] un film d'aventures ou une chanson d'amour proposent eux aussi des utopies (le bon gagne toujours, l'amour triomphe de toutes les barrières) qui font "obstacle" à la réalité (si le public s'y laisse prendre). Et les stars qui vendent ces produits sont les "façades" des industries du divertissement. »

C'est pourquoi, en fin de compte, la problématique de la substitution du réel par des simulacres, l'anéantissement du sens de la réalité par les fictions, n'est pas un problème si innocent que cela puisse paraître à première vue. *Le Ruban blanc*, dont l'histoire se situe à l'époque juste avant l'éclatement de la Première Guerre mondiale, mais dont la problématique aborde le fonctionnement d'une vie à double face, n'est pas ainsi sans rapport avec notre époque contemporaine où un processus de substitution du réel par l'image d'une vie « sans problèmes » et *cool*, d'une vie vouée au divertissement, progresse.

III Troisième partie
QUESTIONS DE RÉCEPTION

Chapitre 7 : Les films de Michael Haneke et le spectateur

L'attention que Michael Haneke porte envers la réalité et envers les pouvoirs de représentation du cinéma qui, en tant qu'art s'interroge sur ses moyens d'expression, impacte sur son style particulier d'auteur. Nous l'avons qualifié d' « intimisme du réel » afin de réunir deux aspects différents et pourtant caractéristiques de son œuvre : l'intimisme du regard et la rigueur de l'expression. L'œuvre « de chambre » prend chez Haneke une telle acuité qu'elle se transforme en analyse de la société. Fondés sur les valeurs de base de notre civilisation judéo-chrétienne, ses films embrassent une large étendue de problématiques, des problèmes de l'existence et des rapports avec autrui aux questions de l'éthique et de la post-modernité. Tout cela dans un équilibre rigoureusement maîtrisé, sans pencher vers l'égocentrisme du personnel ni vers le pathétique sociologique. En effet, à travers ses films, Michael Haneke engage un dialogue sur des énigmes morales, confiant au spectateur et à sa volonté d'échange un espace important. Tout au long de notre étude, nous avons à plusieurs reprises évoqué les brèches ouvertes dans l'énonciation. Dans ce chapitre, tout en précisant les attentes d'interactivité du discours, nous allons aborder la manière dont le spectateur réel, représenté par les critiques dans les médias français, s'empare de l'espace qui lui est dédié et les attitudes de réception qu'il manifeste.

7.1. Des films en attente d'interactivité.

Tout récit au cinéma suppose en effet de la part du spectateur une interprétation de chaque image et de chaque plan, confirmée ou infirmée par les images qui suivront. Reste à savoir si : « *dans le texte, seul parle le lecteur* » comme le postule Roland Barthes[648]. Ou bien, étant un « mécanisme paresseux (ou économique) » un texte « veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité », telle qu'est la compréhension d'Umberto Eco[649]. Ou bien, s'agit-il d'un processus très complexe dont la dynamique est produite « dans l'interaction de l'œuvre et du récepteur (public, critique, nouvel auteur), c'est-à-dire dans l'interaction de l'événement accompli et de la réception qui lui est consécutive » et dont l'impact dépasse les frontières d'un territoire réservé à l'esthétique pour influer sur la vie sociale, telle qu'est l'idée fondamentale de Hans Robert Jauss[650]. Ou bien, ne s'agit-il que d'un « *effet de communication* » entre les partenaires

[648]Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit*., p. 157, souligné par l'auteur.

[649]Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit.*, 1985, p. 63.

[650]Hans Robert Jauss, « L'histoire de la littérature – un défi à la théorie littéraire » in *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit*., pp. 21-80, pp. 65-66.

qui ont « le sentiment de communiquer » alors qu'il y a seulement convergence entre les deux procès de production de sens, l'un dans l'espace de la réalisation, l'autre dans l'espace de la lecture, comme le définit Roger Odin[651], bien qu'il n'exclue pas que les deux actants, l'actant réalisateur et l'actant lecteur, puissent se comprendre.

7.1.1. L'interprétation coopérative du texte : « Auteur Modèle » et « Lecteur Modèle ».

Nous adoptons les termes, et, jusqu'à un certain point la compréhension d'Umberto Eco : l'activité coopérative « amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite »[652]. Le texte est toujours « *réticent* »[653], « une machine présuppositionnelle »[654], il postule son destinataire comme « condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice »[655]. Un texte postule donc son « Lecteur Modèle », et inversement, à travers la stratégie du texte, le lecteur construit la figure de l'« Auteur Modèle ». Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur se réfère à une série de compétences qui doit être la même à laquelle se référera son lecteur, et alors le Lecteur Modèle sera capable « d'agir interprétativement comme lui (l'Auteur Modèle) a agi génératívement. »[656]. D'après la compréhension d'Umberto Eco, il y a des textes « fermés » et des textes « ouverts »[657], selon l'intensité du contrôle que l'auteur exerce en vue d'élargir ou de restreindre la coopération de son Lecteur Modèle, et là « la typologie des textes risque de devenir un continuum de nuances »[658].

Pour nous, et par rapport à l'œuvre de Michael Haneke, le « contrôle » que l'auteur exerce dans ses textes « ouverts » s'avère non pas moins intense, mais plus complexe. Il s'agit d'une stratégie qui vise la traversée de plusieurs possibles à travers le texte ; guidée, désapprouvée, relancée, cette traversée est effectuée donc ensemble, par auteur et lecteur-spectateur. Le Lecteur Modèle apparaît comme une facette de l'Auteur Modèle dans le texte, ce sont deux facettes d'une même instance, celle qui produit l'énonciation. Gérard Genette proposait déjà, après Barthes, d'appeler « narrataire »[659] le destinataire du récit, sur le modèle

---

[651]Roger Odin, *De la fiction*, *op. cit*., p. 12, souligné par l'auteur.
[652]Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 5.
[653]*Ibid.*, p. 28 (c'est l'auteur qui souligne).
[654]*Ibid.*, p. 27.
[655]*Ibid.*, p. 64.
[656]*Ibid.*, p.67-68.
[657]*Ibid.*, p. 69.
[658]*Ibid.*, p. 71-72.
[659]Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 227 ; cf. R. Barthes, *Communications* 8, p. 10 ; cf. A.J. Greimas, *Sé-*

de l'opposition proposée par A. J. Greimas entre *destinateur* et *destinataire*, laquelle proposition accentue sur le fait que les deux instances, « narrateur » et « narrataire », liée l'une à l'autre, appartiennent au texte. Le Lecteur Modèle hanekenien est loin d'une « cible », « une cible, ça coopère très peu : ça attend d'être touché »[660], alors que, il s'agit dans les films de Michael Haneke, d'une interaction immanente au texte. Pour prolonger une idée de Roland Barthes :

> « Dieu s'est donné un sujet, l'homme une compagne, etc., dont la relative indépendance, une fois qu'ils ont été créés, permet de *jouer*. Tel le discours : s'il produit des personnages, ce n'est pas pour les faire jouer entre eux devant nous, c'est pour jouer avec eux [...] »[661]

Le « jeu » implique déjà cette dualité du sujet de jeu, c'est lui qui pose les codes et en dispose ensuite. Il peut se faire plus tard (ou dès le début), en remaniant son texte, un autre lecteur, plus « autonome » et distinct de lui, ce sera plus ou moins un lecteur cible. Alors qu'au niveau génératif, à notre sens, lecteur et auteur, dans une relative indépendance, ne font qu'un.

La particularité qu'on peut repérer dans les films de Michael Haneke, c'est que les codes de jeu et l'interaction leur implicite, qui se déploie au cours de la confirmation ou de l'infirmation du suggéré, passe par des repères assez subtils, souvent contradictoires, ouvrant à leur tour sur des nouveaux possibles d'interprétation. Le discours s'accomplit sur un va-et-vient incessant, le lecteur-spectateur y est impliqué, en partenaire de jeu, c'est un co-narrateur. Il doit unir ce que les plans ou les séquences ont disjoint, reconstituer ce qui a été élidé, et même plus. Le spectateur doit intervenir à trois niveaux, nous allons décloisonner ces trois niveaux pour les mettre en évidence, bien qu'ils existent liés l'un à l'autre, s'interpénétrant et se déterminant mutuellement.

7.1.2. L'élidé dans la narration : l'élaboration des « scénarios communs » et des « scénarios intertextuels », la recherche du « topic ».

À un premier niveau, le spectateur doit combler les vides dans la narration. Il doit imaginer ce qui se passe dans le hors-champ ou dans les séquences élidées. Il est entraîné dans

---

mantique structurale, *op. cit.*, p. 177.

[660]Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 70.

[661]Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 184, souligné par l'auteur.

le processus d'élaboration des « scénarios dits communs » et des « scénarios intertextuels » qu'Umberto Eco[662] a définis. Des actions importantes et des séquences entières sont souvent expulsées de l'image, comme nous l'avons déjà vu : les meurtres de l'enfant dans *Funny Games*, ou celui de Georges dans *Le Temps du loup*, ou celui de la fille dans *Benny's Video*, ainsi que toutes les actions dramatiques importantes qui se déroulent dans le hors-champ ou dans le hors-cadre des séquences déjà commentées de *Code inconnu*. Le spectateur doit reconstituer ce qui a été englouti par les ellipses : le vol de la veste par exemple dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. Ou donner parfois des réponses plus compliquées comme dans le cas avec les lunettes que le garçon sauvage propose à Éva dans *Le Temps du loup* : l'ellipse dans laquelle retombe la réaction de l'héroïne devient un questionnement pour le spectateur. Si on recourt à l'image expressive d'André Bazin[663] qui considérait déjà les événements dans un film néo-réaliste « comme des blocs de rochers éparpillés dans un gué », un « complément d'invention » est exigé du spectateur afin de traverser le gué, afin d'aboutir à une lecture :

> « […] sautant de l'un à l'autre, je m'en sers [des rochers] pour franchir la rivière […] j'ai su apporter au hasard de leur disposition mon complément d'invention, y ajouter le mouvement qui, sans en modifier la nature et l'apparence, leur a donné provisoirement un sens et une utilité. De la même façon le film néo-réaliste a un sens, mais a posteriori, dans la mesure où il permet à notre conscience de passer d'un fait à l'autre, d'un fragment de réalité au suivant, tandis que le sens est donné a priori dans la composition artistique classique : la maison déjà est dans la brique. »

Dans d'autres cas, l'énonciation oblige le spectateur à faire un effort particulier afin d'extraire une information quelconque des images « mutiques ». C'est le cas du plan-séquence du trafic de l'arme dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, par exemple, le trafic même étant illisible dans cette image qui ne montre que deux personnes prenant leur café de matin dans un bistrot. Pareil est le cas de la séquence qui suit le meurtre de Georges dans *Le*

---

[662]Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 99 : « Un scénario semble être quelque chose à mi-chemin entre une représentation sémémique très "encyclopédique" exprimée en termes de grammaire des cas et un exemple d'hypercodage. », et encore, p. 104 : « ...les scénarios dits "communs" proviennent de la compétence encyclopédique normale du lecteur, qu'il partage avec la majeure partie des membres de la culture à laquelle il appartient […] Les scénarios intertextuels, eux, sont au contraire des schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous. »

[663]André Bazin, « Défense de Rossellini », *Lettre à Aristarco, rédacteur en chef de « Cinema Nuovo »*, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, pp. 347-357, p. 354.

Temps du loup, une séquence composée de plans descriptifs du village aux maisons fermées, aux fenêtres à peine éclairées, aux rues désertes, suivis par des paysages enveloppés de brouillard, dépourvus de bruits naturels. Ces plans descriptifs confirment d'une certaine façon qu'une catastrophe est survenue mais n'apportent aucune réponse quant à sa nature ni à son ampleur. Le spectateur doit ainsi assumer l'ignorance dans laquelle « vivent » les personnages. Il est privé du confort de l'explication qu'offrirait un récit. L'ignorance fait partie du réel, et c'est par elle, par cette ignorance propre au réel, que Haneke l'implique dans le film. Le spectateur est emmené à vivre cette histoire pareillement aux personnages, en éprouvant l'angoisse qu'ils éprouvent face à l'inconnu et à ce qui est hors de leur maîtrise. Dans ces cas, le spectateur doit émettre des hypothèses sur ce qui constitue le sens de la séquence, alors que l'instance énonciative n'a pas voulu l'énoncer explicitement. Pour faire cela, il recourt, selon Umberto Eco, à un instrument métatextuel, le « topic », qui lui permet de décider quelles propriétés du signe (ou de l'image, ou de la scène) « doivent être privilégiées et de celles qui doivent être narcotisées »[664]. Ainsi,

> « Le topic ne sert pas seulement à discipliner la sémiosis en la réduisant : il sert aussi à orienter la direction des actualisations. »[665]

En fin de compte, « Les structures discursives sont actualisées à la lumière d'une hypothèse sur le *topic* ou les *topics* textuels. »[666]. Le « topic » d'Umberto Eco apparaît comme une autre face de l'« isotopie » de Greimas : « *le topic est un phénomène pragmatique tandis que l'isotopie est un phénomène sémantique »*[667], précise Umberto Eco. Ainsi le *topic* est une hypothèse dépendant de l'initiative du lecteur, tandis que l'*isotopie* est « un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit », comme le formule Greimas[668]. En tous cas, il y a toujours des indications dans le texte quant à la constitution d'une *isotopie* ou à la formulation d'un *topic* : le titre, des mots clefs « lâchés » par un personnage, le point de vue, la durée. Cependant, un *topic* peut être faussement indiqué et désapprouvé plus tard, ou bien désapprouvé et ré-approuvé à nouveau, ce qui est souvent le cas dans les films de Michael Haneke. Il se constitue une chaîne d'éléments approbateurs et désapprobateurs autour d'un *topic* ; il serait donc inapproprié de prétendre découvrir un *topic* sur un seul indicateur, une telle « découverte » proviendrait plutôt de la « sémiosis illimitée »

[664]Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 110.
[665]*Ibid.*, p. 112.
[666]*Ibid.*, pp. 110-115.
[667]*Ibid.*, p. 116, c'est l'auteur qui souligne.
[668]Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, *op. cit*., p. 188.

et non pas d'une coopération interprétative postulée par le texte même, nous en verrons des exemples dans la seconde partie du chapitre.

Tout en comblant les vides dans la narration, le spectateur est amené à se rendre compte que ce sont justement des vides. Il les réfléchit comme tels, non seulement pour compléter et actualiser le récit, mais pour les assimiler au discours. Le manque à l'image et au récit devient une « manière de dire » dans le discours hanekenien. Ainsi, le spectateur n'est pas seulement un co-narrateur conscient qui effectue une conversion d'images et du manque d'images en texte, il est amené à méditer le discours, à se positionner *devant* l'écran, à devenir interlocuteur.

7.1.3. Des flous et des contradictions dans l'énonciation : l'examen des modèles virtuels.

À un deuxième niveau, le spectateur doit affronter les contradictions dans le comportement des personnages et par conséquent dans l'énonciation, les chaînes d'éléments approbateurs et désapprobateurs autour des *topics*, les assumer comme telles et en chercher une résolution. Ainsi, le comportement de Benny dans *Benny's Video*, celui de Georges dans *Caché*, celui du père et de la mère dans *Le Septième continent* apparaissent contradictoires et même incohérents, tous les trois cas représentant des énigmes morales sur la culpabilité et la responsabilité de l'être humain vis-à-vis de ses actes et de ses relations avec autrui. Comme le dit nettement Michael Haneke : « Dans tous mes films, je fais tout pour rester ambigu et laisser la liberté au spectateur de décider comment il doit interpréter le film. »[669], ainsi que, à propos de *Caché* : « Le personnage principal est-il coupable ? C'est au spectateur d'en décider. »[670].

Le rêve de Georges dans *Caché.*

Dans tous les films de Michael Haneke que nous étudions, il n'y a pas un autre rêve fait par un autre personnage, sauf celui de Georges dans *Caché*. Il est basé sur un événement « réel » qui s'est produit dans la diégèse. Le rêve reproduit presque l'événement vécu, et c'est en cela le cauchemar ; c'est la réalité qui est cauchemardesque. Et pourtant, l'énonciation aurait pu utiliser un flash-back pour reproduire l'événement. C'est un rêve, insiste l'énonciation, ce cauchemar réveille Georges, on le voit, ce n'est pas l'événement même. Dans le réel, Georges, toujours en se justifiant, raconte à sa femme Anne l'histoire du coq : un jour,

[669]Entretien réalisé par Nachiketas Wignesan et Laurent Devanne, 12/10/2003, *op.cit*.
[670]Interview réalisée par Wolfgang Kabisch pour *ARTE,* 20/05/2005, *op.cit*.

il a demandé au petit Majid de tuer le coq, « une sale bête, méchante », en lui disant que la demande venait de son père, visant par cette manipulation que Majid soit puni et chassé de la famille. Rien de plus qu'un mensonge, pense Georges. Il a fait d'une pierre deux coups : s'en débarrasser à la fois du coq et de Majid, l'un détesté non pas moins que l'autre. Toujours dans le même but, il dira à ses parents que Majid crache du sang. L'envie et les machinations de l'enfant Georges visant à ce que Majid quitte la famille sont assez opérationnelles, et

L'enfant Majid dans le rêve de l'adulte Georges dans *Caché,* © WEGA-Film, Les Films du Losange.

finalement, il réussit à se débarrasser du personnage détesté. Dans le rêve de l'adulte Georges, l'enfant Majid tue le coq et pendant que la bête agonise, s'approche vers la caméra subjective substituant l'enfant Georges et ouvre la bouche pour l'engloutir. À travers le rêve, Georges est menacé d'être englouti. Est-ce seulement une figure fantasmagorique de rêve ? Le coq tué, il ne reste que Majid, une partie de cet « être » qui est détesté, cette partie cherche à se venger pour sa part mutilée, le coq, c'est la logique fantasmagorique du rêve. Ce que le rêve révèle réellement, c'est la peur de Georges d'être « englouti ». L'enfant Majid dans la scène du coq devient une figure qui focalise le mensonge et la haine de Georges. En fait, Georges a peur d'être englouti par son propre mensonge et par sa haine. D'autre part, l'agonie du coq décapité dans le rêve représente une sorte de *prolepse*[671] car évoque l'agonie de Majid lors de son suicide auquel on va assister : le couteau planqué dans la gorge, son corps sursaute presque de la même manière que celui du coq, le sang en jaillit comme autrefois celui du coq a jailli. Tous ces événements, certains faisant partie du film, d'autres seulement évoqués : l'événement de la mort du coq, le rêve de l'adulte Georges, le mensonge de l'enfant Georges, le mensonge,

[671]Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1972 ; l'auteur désigne par *prolepse* « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur », p. 82.

la peur et la haine de l'adulte Georges, le suicide de Majid, sont ainsi traversés par des liens que le discours ne dispose pas dans une chaîne limpide de cause à effet, ni d'anticipation à l'approbation, les liens sont plus flous et plus complexes. « ...lire, c'est lutter pour nommer », dit Roland Barthes, mais la difficulté provient du fait que « Le connotateur renvoie moins à un nom qu'à un complexe synonymique, dont on devine le noyau commun, cependant que le discours vous emporte vers d'autres possibles, vers d'autres signifiés affinitaires […] Cette expansion est le mouvement même du sens : le sens glisse, recouvre et avance à la fois », et là où ce glissement s'arrête et se fixe, c'est la thématique[672]. Dans le rêve de Georges, se fixe ainsi une thématique : le mensonge engloutit et conduit vers la mort. Le discours recourt à la figure du rêve pour montrer littéralement et en même temps glisser le sens. L'interférence entre réel et cauchemardesque, exagérée dans le rêve, réapparaît dans la scène du suicide de Majid, le second acte de ce spectacle qui menace son spectateur unique qu'est Georges.

Dans *Le Temps du loup*, le discours multiplie les contradictions et les énigmes morales. Il serait pourtant réducteur de considérer le message que produit le film comme pessimiste, une pareille interprétation ignore toutes les scènes qui au contraire révèlent des actes d'humanité.

Le sacrifice de Ben dans *Le Temps du loup.*

Le sacrifice de Ben à la fin du film, bien que non réalisé, aboutit à éveiller cette part notamment d'humanité qui demeure dans tout être humain : tel apparaît l'énoncé de la fin du film. En tant que « lecteur », on pourrait avoir des doutes par rapport au mythe des « trente-six justes » dont l'existence sauve ce monde en repoussant sa destruction : raconté deux fois dans le film, le mythe apparaît assez discrédité. « Vous ne pouvez pas créer un mythe aujourd'hui, vous ne pouvez faire qu'une parodie d'un mythe. C'est un système postmoderne. […] On peut le prendre au sérieux et on peut aussi s'amuser sur ça. », dit Michael Haneke lui-même[673]. Par contre, en tant que spectateur on ne peut pas avoir des doutes face à l'acte de l'enfant, face à son corps nu devant le bûcher. Le corps nu de l'enfant devant le bûcher a la force d'un scandale, son sacrifice est un défi à l'indifférence répandue. Ce n'est pas le mythe qui importe dans le film, ce qui importe c'est ce corps nu de l'enfant devant le bûcher. Le sacrifice, un acte incompréhensible et dépourvu de sens aux yeux des êtres modernes, se confirme ainsi comme un acte exceptionnel, illogique, non intelligible, miraculeux. Le sacrifice de Ben dans *Le Temps du loup* aboutit, parce qu'il provoque de la compassion chez le

[672]Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, pp. 98-100.

[673]Entretien pour l'émission *Désaxé*, *op.cit*.

gardien du camp provisoire, le pousse à agir. Si la compassion chez autrui était réveillée, il n'y aurait plus besoin de sacrifice, le monde serait sauvé. Tel apparaît le postulat du discours dans ce film. Dans son monologue que l'homme balbutie, dans ces paroles qu'il improvise pour retenir l'enfant loin du feu, une pensée pareille à une foi quelconque perce et ne sera pas rejetée. Après avoir réagi sans comprendre : « …Mais qu'est-ce que tu fous ici ?... », après avoir étreint l'enfant, l'homme continue à parler : « Il faut pas croire n'importe quoi aussi… Il emmerde tout le monde avec ses conneries-là, celui.., le bouffeur de lames... Il y croit, c'est sûr, mais il n'ose pas le faire... Tes parents, ils sont où tes parents ?... Pourquoi ils te laissent tout seul comme ça... ». Il réalise progressivement ce que Ben voulait faire et son monologue improvisé se termine par : « Tu l'aurais fait... Crois-moi, tu as voulu le faire... ça déjà, c'est

Le sacrifice de Ben dans *Le Temps du loup*, © WEGA-Film, Les Films du Losange.

suffisant... Tu vas voir, tout va s'arranger là... Peut-être que les morts ressuscitent ? Ah ? Qu'est-ce que t'en dis ?... ». Bien sûr, ces phrases[674], à peine audibles, restent ouvertes à différentes interprétations : rien de plus qu'une consolation adressée sur le coup à l'enfant..., une redite mécanique..., du bavardage sans sens précis..., un vague espoir survenu au cours des paroles..., ou bien enfin, qui sait et pourquoi pas ? Il faut traverser plusieurs possibles dans la recherche d'une interprétation et peut-être ne pas se fixer sur une : la phrase gardera sa pluralité. En plus, l'histoire n'est pas achevée, elle est interrompue : l'énonciation évite de fixer la fin, et par là, elle évite une interprétation univoque. Toutefois, le plan final du travelling du train fonctionne comme une réponse. Il ouvre l'œuvre vers les hors-champs d'un réel qui continue son existence. Il reste au spectateur, à sa sensibilité et à son expérience, de réfléchir l'énigme du sacrifice.

Dans *Code inconnu*, l'auteur va encore plus loin, à travers la deuxième lettre de Georges et à travers le mot que le garçon sourd-muet joue à la fin du film, il suggère où est l'issue de la crise dans les rapports humains[675]. L'auteur évite d'appuyer sur la réponse, il s'adresse à autrui, lui laissant la liberté de chercher la réponse et de participer ainsi au fait du film. Haneke avoue sa position :

> « Je ne prétends donner de conseils à personne. Je ne sais pas. Je ne peux que constater, et poser les questions de la manière la plus forte dont je sois capable. »[676]

À partir d'une image, le plan par exemple où la mère touche la main de sa petite fille pendant sa crise dans la voiture, dans *Le Septième continent*, le spectateur pourrait reconstituer des liens élidés, il pourrait supposer toute l'anxiété que les parents ont éprouvée avant de décider du suicide de leur fille, un fait avoué dans la lettre que Georg écrit à ses parents. Et pourtant, l'acte de suicide entamé, le spectateur est amené à l'interpréter : acte suicidaire ou acte meurtrier...

---

[674]Nous précisons qu'on entend la phrase sur la résurrection des morts dans la version du son stéréo, DVD *Le Temps du loup*, *op. cit.*, et qu'on ne l'entend pas dans la version du son *Dolby Digital* 5.1 de la même édition.

[675]Supra respectivement chapitre 5 et chapitre 4.

[676]Propos recueillis par François Gorin, *Télérama*, n° 2505, 14/01/1998, *op. cit*.

L'absence de réponse dans le film...?

L'absence de liens de causalité simplifiés entre les événements accentue l'angoisse lors de la réception et trouble l'interprétation. Benny, qui avait l'air indifférent après le meurtre qu'il a commis, ne supportera cependant pas le poids très lourd du crime non avoué. Trahit-il son crime à la fin ou bien ses parents qui ont essayé de le dissimuler, la réponse restera incomplète si elle tranchait sur l'une de ces interprétations sans prendre en compte l'autre. Les assassins de Georges dans *Le Temps du loup* se retrouveront face à face avec sa femme et ses enfants, tous perdants, « confrères » dans la recherche de refuge, le désastre de la catastrophe estompant le crime, remettant en cause le jugement même. Le personnage à pouvoir provisoire, dans le film, renonce à les juger : « Je ne suis pas juge », annonce-t-il. Et si l'instance énonciative les jugeait d'une manière ou d'une autre, tout en ayant laissé entendre « personne ne peut les juger », elle n'entrerait pas seulement en contradiction, elle serait hypocrite ; de même, si elle transmettait le jugement au spectateur. Et voici, dans le film, ce n'est pas le jugement de l'extérieur qui importe, la manière spontanée et effarée dont les assassins nient ce qu'ils ont commis devient le jugement de leur acte, leur conscience est le seul juge d'eux-mêmes. Rien ne reste caché ni sans effet, comme nous le montre *Caché*. Ainsi, nous sommes enclin à remettre en cause une caractéristique que l'on attribue au style de l'auteur : le refus de fournir des réponses aux questions qu'il soulève dans ses films. Il s'agit plutôt, à notre avis, d'une ouverture volontaire visant à faire envisager et à faire parcourir à soi-même et au spectateur toute la complexité de possibles des causes et des motivations, qui quant à elles se renient et entrent en contradiction, afin d'éviter la réponse simplificatrice. Et pourtant, il serait inexact de dire que la réponse manque. La manière dont on expose une situation dramatique contient déjà la réponse du questionnement qu'elle soulève. La traversée de différents possibles rend l'événement ouvert et discutable. Il ne devient plus « vrai » ni plus « objectif », simplement, l'on se retrouve impliqué dans un processus dont l'objectif est de faire traverser plusieurs et différents modèles virtuels lors de l'émergence de la signification.

7.1.4. L'interprétation finale de l'œuvre : des énigmes morales posées en réflexion.

Une difficulté supplémentaire dans l'interprétation des films de Michael Haneke provient, à notre avis, du contenu même de ses films, du fait que ce soient des analyses des énigmes morales. Est-il possible de résoudre une énigme morale ? Résolue, elle n'existerait plus... Ce ne serait donc pas la résolution qui est visée, mais l'« autopsie », selon le mot de Romain Le Vern[677], l'exposition de l'énigme. De surcroît, nous nous trouvons à une époque où

[677]Romain Le Vern, « Autopsie Haneke », *excessif.com*, 11/04/2008 ; disponible sur : http://www.excessif.com.

les critères, y compris ceux qui concernent la morale, s'évanouissent. C'est, selon les sociologues, « une époque où il n'y a plus de norme unique, où les repères normatifs deviennent pluriels » ce qui a pour effet, entre autre, de rendre « difficile pour les gens d'identifier dans un univers si fluctuant quelles normes de comportement adopter »[678]. C'est l'époque de l'accomplissement de la formule célèbre d'Ivan Karamazov : « Si Dieu n'existe pas, tout est permis. »[679].

L'idée de Dieu comme problématique morale : la prière dans les films de Michael Haneke.

Parmi les figures judéo-chrétiennes que l'on retrouve dans l'œuvre de Michael Haneke, nous allons analyser celle de la « prière ». La prière comme conversation avec Dieu constitue l'événement dramatique ou apparaît comme comportement d'un personnage, elle revient dans plusieurs films de l'auteur.

La prière dans *Funny Games*.

Au cours de leur jeu, franchissant frontière après frontière, de l'impolitesse à l'outrage, des coups physiques à l'humiliation, les deux tortionnaires de *Funny Games* ont soudain l'idée de demander à la femme de la famille terrorisée de leur réciter une prière. De s'adresser à Dieu pour voir ce que ça donne, « Vous devez avoir votre chance. Le vent souffle où il veut. C'est tout le plaisir de la voile, non ?! », ironise Paul, sûr d'être lui le seul maître de jeu dans cet univers, soit-il énorme mais vide, sûr que, uniquement, sa décision compte. Dans l'extrême de la détresse, la femme est contrainte d'envisager cette possibilité d'aide à laquelle elle n'avait pas pensé. Très vite, elle va constater : « Je ne connais pas de prières ». C'est à son tortionnaire qu'elle va l'avouer. Là, s'appropriant la position de protecteur désintéressé, il lui

[678]Hugues Peeters et Philippe Charlier, « Contribution à une théorie du dispositif », in *Le Dispositif, entre usage et concept*, *op. cit*., pp. 15-23, p. 20.

[679]Feodor M. Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2007. La phrase citée n'existe pas sous cette forme concise dans le roman. L'idée et sa formulation sous différentes formes traversent le texte. Ivan Karamazov dit au *starets* Zosime : « Oui, je crois qu'il n'y a pas de vertu sans immortalité. », p. 118. Son idée est reprise et commentée par les autres personnages tout au long du roman. Ainsi, p. 135 : Rakitine à Aliocha : « Pas d'immortalité de l'âme, donc pas de vertu, ce qui veut dire que tout est permis. » ; p. 740 : Dmitri à Aliocha : « Mais alors, que deviendra l'homme, sans Dieu et sans immortalité ? Tout est permis, par conséquent, tout est licite ? » ; p. 788 : Smerdiakov à Ivan : « ...puisque "tout est permis". C'est vous qui m'avez en effet appris et souvent expliqué cela : si Dieu n'existe pas, il n'y a pas de vertu, et elle est inutile. » ; p. 808-809 : le diable dans l'hallucination d'Ivan : « ...comme Dieu et l'immortalité n'existent pas, il est permis à l'homme nouveau de devenir un homme-dieu, fût-il seul au monde à vivre ainsi. Il pourrait désormais, d'un cœur léger, s'affranchir des règles de la morale traditionnelle, auxquelles l'homme était assujetti comme un esclave. […] *Tout est permis*, un point, c'est tout !... », souligné par l'auteur. Au fond, c'est une idée chrétienne, Dieu comme source de toute vertu, que Dostoïevski retourne, en la reléguant à son personnage athée. Jean-Paul Sartre reprend et retourne une deuxième fois cette même idée dans *L'Existentialisme est un humanisme* (1945), Paris, Gallimard, 1996, p. 39 : « Dostoïevski avait écrit : « Si Dieu n'existe pas, tout serait permis. » C'est là le point de départ de l'existentialisme. En effet, tout est permis […], et par conséquent l'homme est délaissé […] ».

propose une pour la lui faire réciter à l'endroit d'abord, puis à l'envers, en lui donnant des instructions sur comment faire, où regarder, s'agenouiller, mettre plus de ferveur. Du coup, la famille dans le film quitte le rang de victime impuissante ; ils sont bien dans le jeu. Paul et Peter sont, d'une certaine manière, de la descendance de cette famille. L'auteur avoue : « Tout le traitement de cette famille est ambigu. S'ils ne peuvent s'enfuir c'est qu'ils sont eux-mêmes coupés du monde. »[680]. La famille dans *Funny Games* s'est volontairement renfermée sur elle-même, satisfaite de sa propre existence. Dans la version américaine, l'événement reste presque inchangé, seulement le personnage de Paul sera étonné et amusé par cette ignorance de la femme : « Mais où sommes-nous ?! », s'exclame-t-il. Le renfermement sur soi a pour corolaire l'ignorance de l'autre et l'ignorance de l'idée de Dieu. Michael Haneke déclare clairement à propos de l'ignorance de son héroïne : « Cette radicalité négative est à mes yeux une manière de se révolter contre l'absence de Dieu, c'est clair. »[681]

La prière dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*.

Au contraire, la prière comme conversation avec Dieu, devient une rupture avec le sentiment d'abandon. C'est dans ce sens qu'apparaît la prière dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. Agenouillé dans la salle de bains, entouré de brosses à dents, dentifrices, savons, serviettes, déodorants, le convoyeur Hans Nohal, légèrement gêné lui-même et en cachette, fait sa prière de matin. Anxieux par la maladie de sa petite fille, arrivé au travail dans la banque, il téléphone chez lui pour prendre des nouvelles. Peut-être qu'a-t-elle été entendue sa prière, puisque la petite fille va mieux : une employée de la banque, suivant de regard Hans Nohal, le voit se signer rapidement, remerciant et soulagé, juste au moment où son père, venu percevoir sa pension, en face d'elle de l'autre côté du guichet, en client, lui reproche son manque d'attention envers lui et s'en va vexé. Ce signe de la croix, marque le lieu de croisement de ces deux couples de pères et filles et souligne le renversement des rôles survenu avec le temps. Un appel de tolérance, de plus de pitié, se produit lors de cette coïncidence. Ce vieil homme grincheux, qu'est devenu le père de l'employée à la banque, a lui aussi, ou au moins a eu autrefois, ses moments de tourment et d'inquiétude pour la vie et pour l'avenir de sa fille.

[680]Propos recueillis par Maureen Loiret, *CinéLibre* n° 45, janvier 1998, *op. cit*.
[681]Propos recueillis par François Gorin, *Télérama*, n° 2505, 14/01/1998, *op. cit*.

La prière dans *Le Temps du loup*.

Dans *Le Temps du loup*, désespérée jusqu'au bout, affolée par son impuissance, détestant tout et tous, Mme Brandt, la femme de l'intellectuel gauchiste, se jettera sur une femme que l'on voit toujours silencieuse, jamais prenant parti dans les disputes, lui hurlant : « Arrêtez vos prières ! ». Cette dernière lui pardonnera l'excès de violence, lui adressant la phrase : « Je vous comprends », sans emphase et sans reproche. L'existence même de cette

Madame Homolka (Luminita Gheorghiu) assise à l'arrière-plan, *Le Temps du loup*, © WEGA-Film, Les Films du Losange.

femme est devenue transparence par la prière ininterrompue, aucune haine ne prend racine dans son âme où la prière amortit toute passion, l'élimine. Selon l'« encyclopédie », au sens d'Umberto Eco, des croyances, il y en a une qui dit que c'est notamment grâce à ces quelques personnes dévouées que le monde continue à exister, comme Dieu l'a promis à Abraham avant la destruction de la ville de Sodome. « Feras-tu aussi périr le juste avec le méchant ? »[682], lui demande Abraham, recourant à la justice devant celui qui est, dans sa conscience, la justice même, « Faire mourir le juste avec le méchant, en sorte qu'il en soit du juste comme du méchant, loin de toi cette manière d'agir ! loin de toi ! Celui qui juge toute la terre n'exercera-t-il pas la justice ? »[683] Dieu lui a répondu : « Si je trouve dans Sodome cinquante justes au milieu de la ville, je pardonnerai à toute la ville, à cause d'eux. »[684] Le nombre des justes sera réduit après l'examen, mais la promesse reste, même si le nombre des justes n'accède pas à dix. Cette promesse est toujours valable. Le personnage de Mme Homolka dans le film appartient à la chaîne d'éléments de l'*isotopie* « croyances et existence du monde », à laquelle appartiennent aussi le mythe des « trente-six justes » raconté dans le film, ainsi que le

[682]*Genèse*, XVIII : 23, *Bible*.
[683]*Ibid.*, XVIII : 25.
[684]*Ibid.*, XVIII : 26.

sacrifice de Ben. Le personnage de Mme Homolka, avec ceux des enfants Ben et Éva, sont les seuls épargnés de tout doute sceptique de la part de l'énonciation dans ce film.

La prière dans *Le Septième continent.*

Dans *Le Septième continent*, tous les soirs avant de s'endormir, la petite fille Éva adresse sa prière au « petit Jésus », en présence de sa maman. Elle décide de « rester avec ses parents », c'est-à-dire de se suicider avec eux, en entendant à la messe dominicale des vers, rappelant ceux du psaume « Je me suis réjoui, lorsqu'on m'a dit : Nous allons dans la maison du Seigneur. »[685]. L'énonciation fait ces indications sur l'appartenance de la famille à la religion chrétienne alors que l'on sait que cette religion n'accepte pas le suicide comme solution. Ainsi, on évite une explication rapide : ils recourent au suicide parce qu'ils ne sont pas chrétiens ou parce qu'ils font partie d'une secte quelconque. D'autre part, est soulignée de la sorte l'ampleur de l'acte de digression : s'ils avaient pu franchir la loi naturelle d'amour, tel le sentiment qui relie l'homme à sa femme, et tous les deux à leur enfant, qui est une loi de vie, ils pourraient également franchir toute autre loi, ne soit-ce que celle provenant d'une religion qu'ils pratiquent, quelle qu'elle soit. Mais aussi, ce qui advient avec la petite fille Éva dans le film est hors de toute nomenclature de lois, hors de toutes considérations, hors de toute explication : c'est le réel lui-même.

La prière dans les films de Michael Haneke apparaît comme un rappel d'un lien perdu, hypothétique ou réel peu importe, celui avec Dieu. C'est l'idée même de Dieu qui paraît désormais inappropriée. Le rappel dans les films de Michael Haneke semble parfois nostalgique, d'autres fois ironique. Il soulève un questionnement : est-il désormais possible pour un être humain d'entrer en conversation avec Dieu, à la manière d'Abraham de *La Genèse* : d'égal à égal, ou à la manière fusionnelle du personnage flaubertien de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*[686], ou à la manière désespérée d'Alexandre du *Sacrifice* (Andreï Tarkovski, 1986), à la manière limpide de Bess, la simple d'esprit de *Breaking the Waves* (Lars von Trier, 1996) ou à la manière rassérénée de Marianne bergmanienne de *Sarabande* (2003)...

[685] *Psaume 122*, Livre des psaumes, *Bible*.

[686] Gustave Flaubert, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, in *Trois contes* (1877), Adamant Media Corporation, 2006.

> « C'est au spectateur d'en déduire ce qu'il veut. - dit Michael Haneke - Si je lui donne les clés, je travaille contre moi puisque je cherche avant tout à développer ses capacités de réflexion. »[687]

D'autres figures centrales pour la culture judéo-chrétienne qui apparaissent comme des noyaux des énigmes morales, dans les films de Michael Haneke, sont : la culpabilité, la prise de conscience et le repentir, l'amour, la compassion, le respect envers autrui, les rapports entre parents et enfants, le sacrifice. Ainsi, même si l'énigme morale reste non résolue, les films nous donnent à nous voir où nous situons-nous dans l'évolution ou dans l'abandon de ces valeurs qui ont traversé les siècles d'existence de cette même civilisation dans laquelle nous sommes de passage.

L'expérience du spectateur intégrée au film : le « discours intérieur ».

Ainsi, à un troisième niveau de coopération interprétative, le spectateur est contraint à assumer une très grande responsabilité quant à une interprétation finale de l'œuvre. Les repères ayant été contradictoires, il doit miser et risquer que *quelque chose* (des entités) de son propre for intérieur s'échappe pour s'ajouter aux contenus du film afin qu'une interprétation finale se concrétise. Le film est un appel au spectateur. Il déclenche son discours intérieur. Le « discours intérieur » du spectateur, une notion formulée par Boris Eikhenbaum[688], « relie entre eux les cadres isolés », construit « les ciné-phrases et les ciné-périodes », doit « continuellement composer la chaîne des ciné-phrases », ce qui demande déjà un effort qui, comme le remarque l'auteur, est pour certains « difficile, fatiguant, inhabituel et déplaisant ». Ainsi, certains réalisateurs, voulant éliminer cet effort, se préoccuperaient de « faire en sorte que le cadre « parvienne » au spectateur, c'est-à-dire qu'il devine le sens de l'épisode », d'autres laissent au spectateur traduire les plans « dans le langage de son discours intérieur ». Boris Eikhenbaum conclut : « Ce discours entre ainsi en ligne de compte dans la construction même du film. »[689]. Le discours intérieur transforme le sujet d'observation en temps vécu, ajoute François Niney[690]. Cela démontre toute importance accordée au spectateur : c'est plus qu'une interprétation que lui est demandée, c'est son vécu et

[687]Propos concernant la prière dans *Funny Games*, recueillis par Maureen Loiret, *CinéLibre* n° 45, *op. cit.*

[688]Boris Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique » in *Poètika kino*, in *Poétique du film, Textes des formalistes russes sur le cinéma*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, pp. 44-45.

[689]*Ibid*., p. 45.

[690]François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, *op. cit.*, p. 101.

son expérience qui sont visés. Le spectateur est dressé face à lui-même. Sans cette part active du spectateur l'œuvre ne retrouvera pas son entité. Se produit ainsi une inversion qui fait que, selon l'expression de François Niney, « nous ne voyons pas seulement un film, mais que le film nous regarde »[691]. Certains spectateurs seront vraiment fâchés contre l'auteur, comme nous le verrons ci-dessus. Le film ne leur fait pas seulement voir quelque chose qu'ils auraient préféré d'ignorer, « le monstre de foire », dira François Niney : il les regarde. Le spectateur est contraint à tracer des liens non seulement entre les événements mais entre l'énigme morale soulevée par le film et l'énigme de sa propre expérience. Il est interpellé en tant que personne réelle. C'est en effet l'objectif visé par Michael Haneke :

> « Je veux raconter une histoire en espérant que les gens me suivent pour se demander : où suis-je dans cette histoire, moi ? »[692]

7.2. Les attitudes critiques de réception.

Après avoir attiré l'attention sur l'ouverture du discours hanekenien et ses attentes de coopération interprétative de la part du lecteur-spectateur, il mériterait prendre en considération les attitudes de réception que celui-ci manifeste. Notre analyse ne comprend que des écrits critiques parus dans la presse française, nous ne prétendons pas à une exhaustivité de l'étude, cependant, nous avons essayé de lire le plus grand nombre possible d'articles publiés, sans nous limiter à quelques revues ou journaux explicitement choisis. Les tendances que nous évoquons ci-dessous s'imposent d'elles-mêmes, elles reviennent d'un texte critique à un autre et indiquent, par elles-mêmes, les problèmes de lecture. Nous étions amenés à déduire que : certains problèmes de réception proviennent notamment du fait que plusieurs consignes de lecture entrent en jeu dans les films de Michael Haneke. Autrement dit, le discours hanekenien traverse sans cesse les codes, cela constitue le pluriel de ses films ; certaines lectures ignorent pourtant, ou identifient mal, cette pluralité et se retrouvent renfermées dans leur propre inflexibilité. D'autres problèmes proviennent de la nouveauté du discours et de sa différence : il est bien connu que la réaction devant le nouveau consiste souvent à le déclarer comme du « déjà-vu », c'est « l'accumulation de savoir artistique », d'après Laurent Jullier, qui permet en contrepartie « d'apprécier l'originalité là où un œil inculte ne diagnostiquait paradoxalement que du *déjà vu*. »[693]. D'autres problèmes encore sont

[691] *Ibid.*, p. 11.
[692] Entretien pour l'émission *Désaxé op.cit*.
[693] Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, *op. cit.*, p.161.

causés par le statut différent que l'énonciation confère au spectateur : ressurgit ainsi le problème ancien : celui qui est doté de la liberté, peut-il l'assumer. Se dessine après tout une évolution sensible de l'opinion critique quant à l'œuvre de Michael Haneke, nous allons essayer de retracer et rendre compte des mutations de cette réception.

7.2.1. Attitudes critiques axiologiques.

Pour préciser les attitudes de réception que provoquent les films de Michael Haneke, nous recourons à la typologie des attitudes de réception établie par Pierre Beylot[694] car elle nous permet de bien situer la lecture de l'œuvre du réalisateur. Il s'impose la conclusion que la plupart des critiques dans la presse concernant son œuvre relèvent des « attitudes critiques axiologiques », centrées sur une axe historico-politique. Le cas qui se produit a du coup l'avantage de tracer la frontière entre « l'attitude référentielle » qui consiste à « évaluer la fiction en fonction de la réalité qu'elle est censée représenter »[695] et « l'attitude critique axiologique » qui, quant à elle, consiste à « envisager la fiction en tant qu'elle construit un système de valeurs éthiques ou idéologiques »[696], la frontière entre les deux types d'attitude étant assez fragile, comme le souligne l'auteur lui-même, et pourtant bien existante. Pierre Beylot précise :

> « L'attitude sera dite axiologique si elle s'accompagne d'une prise de conscience de l'intentionnalité idéologique à l'œuvre dans le discours. »[697]

Or, dans le cas des films de Michael Haneke, la lecture que l'on applique croit reconnaître une intentionnalité idéologique à l'œuvre dans le discours, alors que, à notre avis, l'intentionnalité idéologique n'est pas la dominante. Ce décalage entre intention générative du texte et lecture interprétative n'est pas si innocent que cela puisse paraître à première vue. Comme le postule clairement Umberto Eco :

[694]Pierre Beylot, 2005, *op.cit.*, pp. 116-119.
[695]*Ibid*., p. 116.
[696]*Ibid*., p. 117.
[697]*Ibid*., p. 117.

> « Référé à des lecteurs que le texte ne postule pas et qu'il ne contribue pas à produire, le texte devient illisible (plus qu'il ne l'est) ou alors cela devient un autre livre. »[698]

Cela entraîne une création d'attentes qui ne seront pas confirmées, sans que ce soient celles avec lesquelles l'énonciation joue. Il se produit une incompréhension par rapport à la problématique réelle du film, celle-ci est négligée, totalement ignorée, remplacée ; le discours et son expressivité reste incompris, non abordés, non appréciés, rejetés. D'où provient le malentendu et quelle est son ampleur ?

La nationalité autrichienne de l'auteur.

À un premier temps, cette lecture se fonde sur la nationalité de l'auteur : « [Haneke] a grandi en Autriche, lieu géographique du nazisme, et fait partie d'une génération marquée par la question du mal. »[699]. Une autre critique discerne dans les trois premiers films de l'auteur (*Le Septième continent*, *Benny's Video* et *71 Fragments d'une chronologie du hasard*) une réflexion sur le passé autrichien : « C'est le plus sombre passé de l'Autriche qui hantait les films de Haneke : la complicité avec le nazisme, de profondes sympathies fascistes. Une vision à laquelle les récentes errances politiques du pays ont donné raison. Mais Haneke pouvait-il voir le monde autrement qu'à travers ce prisme de "l'horreur" autrichienne ? Bonne surprise : *Code inconnu* donne le sentiment d'être plus ouvert que les films précédents du cinéaste, tendus jusqu'à l'irrespirable. »[700]. Dans une autre critique, toujours sous l'axe idéologique, Benny de *Benny's Video* est chargé d'une orientation politique : « Il dérive vers le néo-nazisme et assassine froidement sa petite amie. »[701]. L'auteur de la critique interprète peut-être de la sorte la scène où Benny va chez le coiffeur pour se raser les cheveux ? Le critique dit aussi avoir retrouvé dans le film une « symbolique du cochon dans l'imaginaire nazi »[702], mais il n'explique pas davantage. Toujours dans la lignée de référence au nazisme en Autriche, la chambre de Benny est vue comme : « prison puis salle d'exécution, devient camp d'extermination »[703]. Pour un autre critique, « ...L'imaginaire du passé nazi traverse les films

---

[698]Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 73.

[699]*Le Ruban blanc, Le Parisien,* 20/10/2009 ; disponible sur : http://www.leparisien.fr.

[700]*Code inconnu*, par Frédéric Strauss, *Télérama*, 18/11/2000 ; disponible sur : http://www.telerama.fr.

[701]*Benny's Video* par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 22/04/1992 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.-com.

[702]*Ibid*.

[703]*Benny's Video* de Michael Haneke, par Antoine de Baecque, *Cahiers du cinéma* n° 457, 1992, pp. 61-62.

Benny et la fille dans *Benny's Video*, © WEGA-Film.

de Haneke […] [Dans *Benny's Video*] Dans un hors champ extrêmement pesant, on sait que le père est occupé à faire disparaître le corps de la jeune adolescente : effacement des traces de l'effacement d'un être. L'imaginaire de l'extermination est alors omniprésent. »[704]. En poursuivant cette lecture historico-politique, on remarque que dans *Funny Games*, « un plan extérieur et nocturne de la maison lui donnera l'aspect d'un stalag, la mère prenant la fuite en sectionnant une clôture barbelée »[705]. La critique dans *Les Cahiers du cinéma* recourt aux mêmes expressions : « Haneke fixe frontalement et longtemps son sujet : la propriété de vacances de sa famille bourgeoise devient camp d'extermination, la maison un stalag »[706]. L'article dans *Les Inrockuptibles* propose une interprétation politique du film entier : « Ainsi, si la famille représentait ici la démocratie et les deux agresseurs le fascisme, *Funny Games* serait un parfait exposé des méthodes de prise de pouvoir d'un parti extrémiste. »[707]. Dans le même esprit : « *Funny Games* est indissociable de la nationalité autrichienne de son réalisateur. […] la "propreté" des décors naturels et le confort de la vie bourgeoise coexistent avec la mémoire du nazisme, d'Hitler enfant du pays […] la brutalité métaphorique de certains plans : la villa filmée de nuit en plan général ressemble aux baraquements concentrationnaires, une évasion à travers des clôtures grillagés en rappelle d'autres, l'enfant en fuite surpris par des éclairages carcéraux, des tortionnaires aux manières polies mais dont les gants blancs produisent un effet d'uniforme pseudo-médical. […] La référence au nazisme est esquissée en des plans rapides qui n'épouvantent qu'après coup... »[708]. Le mal est identifié

[704]« Un cas », Michael Haneke à la Cinémathèque du 19 octobre au 22 novembre 2009, par Arnaud Hée, 13/10/2009 ; disponible sur : http://www.critikat.com.

[705]*Funny Games* par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 14/01/1998 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.-com.

[706]« La violence disposée » par Antoine de Baecque, *Cahiers du cinéma* n° 514, 1997, pp. 34-35.

[707]*Ibid.*

[708]« L'empêcheur de filmer en rond », à propos de *Funny Games* de Michael Haneke, par Dominique Païni, *Ca-*

et nommé : « un mal qui s'appelle l'Autriche »[709]. L'attitude critique axiologique sous l'aspect « cas autrichien : mal nazi » n'épargne pas *La Pianiste* : « Et tandis qu'elle [Erika] visionne un film porno, Haneke nous fait entendre l' « Andantino » de Schubert. Car voilà où mène en Autriche la belle musique, érigée en diktat social : à l'obscénité. […] On peut ne pas se sentir concerné par ce naufrage autrichien. Mais, à l'évidence, Haneke vise toute culture dominante, qui finit en simulacre. »[710].

Cet aperçu démontre déjà que les interprétations très fixées sur l'axe politique ont pour conséquence d'éliminer les histoires différentes des films, les « fabulae » dirait Umberto Eco, ainsi que la richesse et la différence des « sujets »[711] et de leur traitement cinématographique. Voir *Benny's Video*, *Funny Games* et *La Pianiste*, mais aussi *Le Septième continent* et *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, sous la lumière des connotations au nazisme, expulse la problématique des rapports avec autrui ainsi que celle de la « douce » violence dans la communication dans notre monde contemporain. Réduire la « violence » au « nazisme autrichien », c'est appauvrir la complexité très nuancée de celle-ci et refouler l'expansion hors de l'Autriche de celui-là. Quant au processus de la *sémiosis*, par nature illimitée, Umberto Eco prévient : « ...si la chaîne des interprétations est infinie, comme nous l'a montré Peirce, l'univers de discours intervient pour limiter le format de l'encyclopédie »[712]. Il y a donc des interprétations – sinon légitimes – légitimables, et d'autres qui ne le sont pas. Reste à savoir « ce que l'on veut : faire subir un entraînement à la sémiosis ou interpréter un texte »[713]. Les films de Michael Haneke incitent à une traversée de différentes interprétations, mais il serait dommage d'utiliser leur ouverture pour les ramener aux stéréotypes contre lesquels ils combattent. Christian Metz attirait déjà l'attention sur un pareil malentendu qui pouvait se fonder sur la séparation de signifiants des signifiés :

---

hiers du cinéma n° 514, 1997, pp. 36-37.

[709]*71 Fragments d'une chronologie du hasard* par Frédéric Strauss, *Cahiers du cinéma* n° 491, 1995, p. 76.

[710]*La Pianiste* par François-Guillaume Lorrain, « La musique n'adoucit pas les mœurs » *Le Point*, 07/09/2001 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr.

[711]Pour la différence entre « fabula » et « sujet » voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 130 : « ...la vieille opposition énoncée par les formalistes russes entre *fabula* et « sujet ». La fabula, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement. (…) Le « sujet », c'est en revanche l'histoire telle qu'elle est effectivement racontée, telle qu'elle apparaît en surface, avec ses décalages temporels, ses sauts en avant et en arrière (anticipation et *flash-back*), ses descriptions, ses digressions, ses réflexions entre parenthèses. » ; Cf. Iouri Tynianov, « Le sujet et la fable au cinéma », in *Poétique du film*, *op. cit.*, pp. 197-198.

[712]Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 74.

[713]*Ibid.*, p. 74.

> « Parler *directement* de la diégèse […] ne nous permettra jamais d'analyser le film, puisque cela revient à examiner des signifiés sans tenir compte de leurs signifiants. Inversement, vouloir découper des unités sans tenir compte *du tout* de la diégèse […] c'est opérer sur des signifiants sans signifiés, puisque le propre du film narratif est de narrer. »[714]

Ainsi, si l'on reconnaît une référence au mal du nazisme au niveau des signifiants, dans les premiers films de Michael Haneke, cette référence ne devrait pas servir pour éliminer leurs mondes diégétiques, situés clairement dans l'époque contemporaine. On se rendra alors compte que ce que l'on avait tendance à attribuer au nazisme, existe bien en dehors de lui. Et c'est justement là le problème.

Les adeptes de la lecture historico-politique se retrouvent démunis d'outil face aux films *Code inconnu* et *Le Temps du loup*. Certains lancent l'idée d'un « racisme latent perceptible dans *Code inconnu* […], une sorte d'atavisme post-colonial persistant. »[715].

Le personnage de Maurice Bénichou réagit contre celui qui vient d'humilier Anne (Juliette Binoche), dans *Code inconnu*, © MK2.

Le propos ne tient cependant pas, le récit du film le dément clairement : une Française est humiliée dans le métro et défendue par un maghrébin, un jeune Black intervient pour défendre la mendiante roumaine et provoque son expulsion de France, c'est une famille française où s'exerce la violence familiale, les photos de Georges prises dans le métro parisien montre des visages d'origines toutes différentes.

[714]Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, *op. cit.*, p. 143, souligné par l'auteur.

[715]« Un cas », Michael Haneke à la Cinémathèque du 19 octobre au 22 novembre 2009, par Arnaud Hée, *op. cit*.

7.2.2. Attitude formaliste et attitude réflexive de réception.

Code inconnu et *Le Temps du loup* sont illisibles si l'on sépare, lors de leur lecture, signifiants des signifiés. Autrement dit, ces deux films exigent une « *attitude formaliste* » ou des « *attitudes réflexives* » de réception. L'« *attitude formaliste* » consiste, selon Pierre Beylot[716], « à envisager la fiction en tant qu'elle fait référence à un ensemble de formules et de conventions narratives et représentatives », elle mobilise un savoir intertextuel. Tandis que les « *attitudes réflexives* », selon l'objet sur lequel porte la conscience réflexive du spectateur, peut « s'attacher à la *réflexivité du récit fictionnel lui-même* » ou « à *la manière dont la fiction reflète le champ social* dont elle est issue », ou à la manière dont « le spectateur *prend conscience de lui-même* ». La non-activation de ces attitudes de réception explique, à notre avis, l'indifférence avec laquelle les deux films ont été accueillis, sinon rejetés, de la plupart des critiques. Et au contraire, là où la lecture critique axiologique sous l'aspect historico-politique peut fonctionner, dans le cas de *Caché* et du *Ruban blanc*, on assiste à un accueil plus chaleureux, même à un certain « succès ». Nous mettons les guillemets autour de ce mot, car, comme l'a démontré Laurent Jullier[717], il serait impossible de préciser les critères qui désignent un film comme bon et réussi aux yeux du public d'amateurs ainsi que de celui de professionnels. Les films qui ont reçu des prix aux festivals prestigieux ne bénéficient toujours d'un bon accueil chez les critiques ni d'un grand nombre d'entrées, et vice versa : très souvent ce sont des films « à la mode » ou au sujet sulfureux qui ont un nombre d'entrées élevé. Le nombre d'entrées ne constitue donc pas « un facteur esthétique fiable pour cinq raisons au moins »[718] et l'auteur en rend compte, les étudiant l'une après l'autre. Nous avons toutefois consulté les entrées des films de Michael Haneke que *Le Film français* publie. Ainsi, nous avons pu constater que le nombre d'entrées enregistré pour *Le Ruban blanc*[719] est plus élevé que celui pour *Caché*[720], cela coïncide avec l'évolution de l'opinion positive des critiques dans la presse française que nous avons d'autre part repérée. Par contre, *La Pianiste*[721], qui ne bénéficie pas d'un très chaleureux accueil parmi les critiques, a eu un nombre d'entrées plus élevé que les deux autres films de l'auteur. La comparaison entre le nombre d'entrées pour

---

[716]Pierre Beylot, 2005, *op.cit*., p. 118, c'est l'auteur qui souligne.

[717]Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, La Dispute/Snédit, 2002.

[718]*Ibid.*, p. 67-78.

[719]*Le Film français* n° 3348 du 25 décembre 2009 : *Le Ruban blanc* à la 9ème semaine dans les Top 40 des films de la semaine a 593 377 entrées. Dans la semaine du 20 janvier 2010, Box Office France publie le cumul de 642 296 entrées pour le film ; disponible sur : http://www.allocine.fr.

[720]*Le Film français* n° 3130 du 16 décembre 2005 : *Caché* est resté 10 semaines dans les Top 40 de la semaine et a 486 899 entrées.

[721]*Le Film français* n° 2916 du 28 décembre 2001: *La Pianiste* est dans le classement des films sortis sur les 52 dernières semaines et a 750 596 entrées.

Funny Games[722] et *Funny Games US*[723] confirme l'idée que la deuxième version a contribué à redécouvrir le film. Ainsi, la deuxième version du film a été vue par beaucoup plus de spectateurs bien que la première version soit mieux appréciée. Vers la même conclusion mènent les données du vote des utilisateurs publiées par *IMDb*[724].

La nouveauté du discours.

Les films de Michael Haneke, avec leurs particularités et différences d'une fiction conventionnelle, un discours qui accomplit un va-et-vient incessant d'un code à l'autre, ouvrent normalement la voie à des attitudes formalistes et réflexives, qui, en réalité, s'avèrent présentes chez très peu de critiques, la plupart d'entre eux restant insensibles à la nouveauté du discours de l'auteur. La situation va changer avec le temps, nous le verrons, ce qui prouve entre autre que c'était justement la nouveauté du discours qui causait des difficultés de réception à tout début. Dans sa critique à propos du *Temps du loup*, Romain Le Vern lance une idée proche de la nôtre : « Cette forme de cinéma, atypique parce qu'elle s'affranchit des conventions usuelles et ne donne pas immédiatement d'entité claire, peut dérouter. »[725]. Avec le temps, le discours de Michael Haneke sera progressivement assimilé, accepté et même glorifié par certains critiques.

Mais au début et assez longtemps, le discours hanekenien est considéré comme : marqué par un « bressonisme un peu rigide »[726], examinant ses sujets « à travers un prisme entomologiste dont il est coutumier »[727], son esthétique est « froide, distanciée, comportementaliste »[728]. On retrouve beaucoup de « défauts » dans ce discours : « des défauts

[722]Nous avons cumulé le nombre d'entrées publié dans *Le Film français* du n° 2703 du 23 janvier 1998 au n°2707 du 20 février 1998, dans la rubrique « Les Films art et essai » : 21 265 entrées sur 5 semaines d'exploitation dans les salles.

[723]Pour 6 semaines, 52 001 entrées selon *Le Film français*, n° 3265 du 6 juin 2008 ; Box Office France publie le chiffre de 82 256 entrées, disponible sur : http://www.allocine.fr.

[724]*Funny Games* : vu par 17 915 utilisateurs, note : 7.6/10 ; *Funny Games US* : vu par 28 500 utilisateurs, note : 6.3/10 ; disponible sur : http://www.imdb.com. Par contre, pour les utilisateurs de *IMBd*, *Caché* (24 513 utilisateurs, note : 7.3/10) est plus populaire que *Le Ruban blanc* (18 940 utilisateurs, note 7.8/10) et *La Pianiste* (15 444 utilisateurs, note : 7.3/10). Notre avis est que ces chiffres ne démontrent que le goût du groupe particulier que constituent les utilisateurs qui votent sur le site de *IMBd*, cf. Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 78, l'auteur évoque que ce sont des classifications des amoureux de films, 65% ont entre 18 et 29 ans, 54% ont la nationalité américaine, et il n'y a qu'un septième de filles.

[725]*Le Temps du loup* par Romain Le Vern, *Objectif Cinéma*, 2003 ; disponible sur : http://www.objectif-cinema.com/pointsdevue/0749.php.

[726]*Code inconnu* par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles,* 15/11/2000 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

[727]*La Pianiste* par Anne-Laure Bell, *Fluctuat.net,* 05/09/2001 ; disponible sur : http://cinema.fluctuat.net.

[728]*Benny's Video* par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 22/04/1992 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.-

qui marqueront la filmo d'Haneke : l'esprit de sérieux virant à l'intransigeance, la position parfois facile du donneur de leçon, et surtout la contradiction interne d'Haneke qui est celle classique des puritains partagés entre la fascination pour ce qui dérange et la dénonciation brutale de leur objet de fascination. Car si Haneke entend dénoncer le comportement de Benny et ses causes, il se complaît aussi à donner beaucoup du temps de son film aux scènes de meurtre. »[729]. Ce qui impressionne dans ce type de critiques, c'est que des scènes très complexes et abouties, suscitant des interprétations différentes, comme par exemple les scènes du meurtre et des aveux dans *Benny's Video*[730], passent complètement ignorées, refoulées ou inaperçues, alors que le commentaire critique, soi-disant psychanalytique, s'occupe de la personnalité du réalisateur. Cette tendance critique à « esprit freudien », remarquée par Umberto Eco[731] ainsi que par Georges Didi-Huberman[732], s'empare du texte afin de construire le *personnage de l'auteur* avec les fantômes de sa vie la plus intime et jusqu'à l'enfoui de son jeune enfance. Ainsi, il ne s'agit plus d'une coopération interprétative de la part du critique mais plutôt d'une violence exercée sur le texte[733]. Pour d'autres critiques, le discours de Haneke ne passe pas inaperçu, mais il les agace par sa différence: « Impossible, devant *Funny Games*, de ne pas voir la propre fascination du réalisateur laissant durer des plans d'une rare atrocité. […] Terroriste, *Funny Games* prend son spectateur en otage et n'évite jamais la complaisance. Le film est une pure contradiction ne cessant d'employer les moyens qu'il veut dénoncer, sans s'en rendre compte. […] Tourné comme un thriller, ce récit […] est à nouveau parasité par les lourdes ambitions discursives de l'auteur. »[734]

Lorsque les critiques mettent en place une certaine lecture réflexive et comparent les films de Michael Haneke à ceux d'autres réalisateurs, c'est pour lui reprocher sa différence. Ainsi, le début de *Caché* est comparé au film de David Lynch, la suite au film de Cronenberg,

---

com

[729] *Ibid.*

[730] Supra chapitre 5.

[731] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 235-236, à propos des interprétations de Marie Bonaparte de l'œuvre d'Edgar Allan Poe : « Ces données (qu'elle utilise, ma note) sont prises indifféremment dans la vie du poète et dans ses textes ; procédé correct pour une enquête psychologique sur le personnage dit Edgar Allan Poe, mais à rejeter pour une enquête sur cet Auteur Modèle que le lecteur de ses textes se représente, et qu'il a besoin de se représenter, même s'il ne possède aucune donnée biographique sur Poe. »

[732] Georges Didi-Huberman, « Une ravissante blancheur », in *Phasmes, Essais sur l'apparition*, *op. cit.,* pp. 76-98 ; p. 82 : « Ainsi croit-on être « freudien » en étant curieux de ce qui ne se voit pas dans le tableau : qu'est-ce qu'il y a au-delà du cadre ? (...) » ; p. 86-87 : L'auteur évoque le piège dans lequel s'est retrouvé Sigmund Freud lui-même, se lançant dans la recherche qui était la *Joconde* au lieu de regarder simplement le tableau ; p. 86 : « bien souvent nous *constituons* le détail au moment même où nous croyons l'*observer* », souligné par l'auteur.

[733] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 71.

[734] Michael Haneke, « Biographie » ; disponible sur : http://cinema.fluctuat.net/michael-haneke.html.

dans les deux cas, une défaillance quelconque est entrevue dans celui de Haneke, sans pour autant que l'on élucide en quoi exactement consiste-t-elle : « D'un film lynchéen, on passe alors à un mélange étrange entre le dernier Cronenberg, *A History of Violence* (retour du refoulé) […] et une allégorie simpliste sur la fracture (voire la facture) postcoloniale. […] Il est d'ailleurs instructif de comparer ce film au Cronenberg pour s'apercevoir que, sur un sujet voisin, le Canadien se montre plus modeste, moins culpabilisant, plus cinéaste, moins Auteur, et livre un meilleur film. »[735]. Si l'on répète, en déchiffrant : le personnage de Michael Haneke est dévoilé comme « pas assez modeste », il traite une problématique qui le dépasse, à savoir la « fracture postcoloniale » pour le critique qui n'est qu'une « facture » pour son « personnage » en question ; n'importe, le film provoque quand même une réaction chez son spectateur, celle-ci est identifiée désagréable car « culpabilisante » ; le « personnage » qui a réalisé le film ne sait pas s'exprimer comme cinéaste, il le fait comme Auteur : décidément, ça ne passera pas, car le critique et son lecteur savent ce que c'est « Auteur » ; tout naturellement, le film que Haneke ne fait ni réalise mais « livre », n'est pas aussi bon que d'autres le sont. Les comparaisons avec d'autres réalisateurs ne seront guère au bénéfice de Michael Haneke. Ainsi, à propos de *Funny Games US* : « On peut penser que le *Psychose* de Gus Van Sant (copie plan par plan du film d'Hitchcock) est un travail expérimental, conceptuel sur le thème de la copie. Ici [*Fynny Games US*], il n'en est rien, d'abord parce qu'Haneke succède à Haneke derrière la caméra. Rien n'est changé, sinon les acteurs et la langue utilisée... »[736]. On lui reproche même l'utilisation du plan-séquence sous prétexte de copier quelqu'un d'autre : « A l'instar du récent *Chansons du deuxième étage* de Roy Andersson, Haneke structure son projet en scènes/blocs, longs plans-séquences majoritairement fixes, maniaquement composés, séparés par des fondus au noir. »[737]. Même dans *Positif*, l'on n'échappe pas à ce type de comparaisons compétitives et rapides : « Le plan interminable d'un pongiste renvoyant inlassablement une balle de ping-pong lui vaudra sans doute, trente ans après Warhol, l'admiration de quelques gogos en quête d'esthétique « nouvelle ». Il s'agit plutôt de prétention rance. »[738], ainsi que : « Et l'on peut préférer l'opacité d'un Desplechin – cinéaste de doute, même lorsqu'il filme une libération (*Esther Kahn*) – au cinéma moral et plus démonstratif de Haneke. »[739]

---

[735] *Caché* par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles,* 2005 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

[736] *Funny Games US* par Jean-Baptiste Morain, *Les Inrockuptibles,* 16/04/2008 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

[737] *Code inconnu* par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 15/11/2000, *op. cit*.

[738] *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, par M. C., *Positif* n° 401-402 juillet-août 1994, p. 66. Supra chapitre 5, nous encourons le risque d'être placé dans le rang de ces quelques « gogos ».

[739] *Code inconnu, «* La main tendue », par Stéphane Goudet, *Positif* n° 478 décembre 2000, p. 23-24.

La réflexivité du discours hanekenien est considérée comme « théorique » : « *Code inconnu* ressemble plus à une installation conceptuelle doublée d'une austère leçon de morale qu'à un objet de cinéma. […] Pas d'air, pas de béance, dans ce froid déroulé programmatique et théorique. »[740]. Ou bien : « Michael Haneke est un cinéaste théorique qui, le plus souvent, fait des films à thèse. L'impressionnant *Caché* ne fait pas exception mais, à deux ou trois plans près (les actualités télévisées sur la guerre en Irak par exemple), ne tombe pas dans la démonstration pesante de *Funny Games* ou *Code inconnu*. »[741]. Ainsi, *Caché* est « sauvé » grâce à trois plans d'actualités intégrés dans sa structure. D'autres, au contraire, reconnaissent l'impact que le discours produit mais le juge quant à eux démesurément fort : « Le cinéma de Michael Haneke fait souvent l'effet d'un petit coup de badine bien sec, tchac, sur le bout des doigts. »[742]. La maîtrise du réalisateur lui est reconnue, mais ... comme défaut : «... son cinéma cérébral peut déplaire. […] Haneke, habile, gère ainsi l'émotion de ses personnages, et par-là de ses spectateurs, comme un chercheur envoyant des impulsions électriques à des rats de laboratoire. »[743] Ou encore : « Si la mise en scène d'Haneke, impressionnante de dépouillement et d'organisation, est souvent admirable, *Benny's video* est une œuvre tellement théorique, froide et verrouillée qu'elle en devient irrespirable. […] On a beau être d'accord avec Haneke, on a le droit de rejeter son cinéma, malséant et antipathique. »[744] Ou encore à propos de *La Pianiste*, « Haneke sait que contre la façade bourgeoise s'impose un art de l'excès, mais ici sa radicalité esthétique tourne à vide. S'impose alors une démonstration clinique et désincarnée. On n'y voit que la prouesse technique des acteurs, des scènes de sexe faites pour choquer le bourgeois, et même les plans-séquences s'épuisent dans la durée. »[745] Toujours à propos de *La Pianiste* : « Après cette belle introduction, Haneke lâche, hélas!, rapidement la bride à ses mauvaises habitudes. Il y a, chez lui, une pulsion scopique malsaine qui ne peut s'empêcher de montrer et d'infliger au spectateur ce qui gagnerait grandement à n'être que suggéré. »[746] Décidément, on n'aime pas les plans-séquences : « Progressant avec la patience sadique propre aux expériences de laboratoire, appuyés le plus souvent sur la table d'opération du plan-séquence, chacun de ses récits conduit vers d'irrémédiables apocalypses. »[747]

---

[740]*Code inconnu* par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles,* 15/11/2000, *op. cit*.

[741]*Caché* par Douhaire Samuel, *Libération*, 21/04/2006 ; disponible sur : http://next.liberation.fr.

[742]*Le Ruban blanc* par *Le Parisien*, 21/10/2009, *op. cit*.

[743]« Retour du refoulé », *Fluctuat.net*, 16/05/2005 ; disponible sur : http://cinema.fluctuat.net.

[744]*Benny's Video* par Olivier Père, *Les Inrockuptibles*, 01/01/1992 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

[745]*La Pianiste* par Sophie Bonnet, *Les Inrockuptibles*, 05/09/2001 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

[746]« Le quatuor des névroses », par Patrice Blouin, *Cahiers du cinéma* n° 560, 2001, p. 80.

[747]« Juste sous la surface », par Jean-Pierre Rehm, *Cahiers du cinéma* n° 605, 2005, pp. 30-31.

Comme le remarque Pascal Mérigeau : « Cinéaste dont la précision maniaque peut contrarier parfois l'invention, Haneke s'obstine à démonter les mécanismes d'une société moderne obsédée par ses propres peurs, avec une maîtrise qui en rebute certains et en subjugue d'autres. »[748]. Cependant, le fait que la maîtrise devienne source d'agacement et de rejet, étonne pour le moins.

Code inconnu et *Le Temps du loup.*

Code inconnu et *Le Temps du loup* s'imposent comme les films les plus contestés de l'auteur de la part des critiques. *Code inconnu* a cependant eu son public, bien que peu nombreux : « ...le plus sensible, le plus profond, le plus original, le plus inattendu, le plus intelligent, le mieux construit, le plus attractif, le plus intense, le plus dangereux car le plus lucide des films en compétition, *Code inconnu* de Michael Haneke. »[749]. Certains jugent « injuste » l'échec rencontré par *Code inconnu*, avis notamment énoncé par Pascal Mérigeau[750] qui a apprécié le film lors de sa sortie : « ...tout conduit à voir dans *Code inconnu* une expression majeure du cinéma moderne, avec ses limites, mais avec surtout la variété et la profondeur des interrogations qu'il peut susciter. Que cela n'ait pas paru évident au jury et aux spectateurs cannois demeure source d'étonnement. »[751]. Revu quatre ans plus tard, le film ne perd pas de ces qualités : « En multipliant les longs plans-séquences (la première scène dure neuf minutes sans la moindre coupe) et les fragments lapidaires, en triturant les frontières entre le réel et sa représentation, Haneke stimule notre perception, nous oblige sans cesse à nous interroger sur la véracité des images qu'il dévoile... Ce petit jeu formel pourrait être synonyme de pose moderniste et d'ennui incommensurable. Il suscite au contraire un intérêt permanent, tant la matière fictionnelle du film est riche. »[752]. Dans l'article de Romain Le Vern, qui qualifie *Code inconnu* comme un « dense hymne à la tolérance », le film est : « un agencement de saynètes dotées de la même intensité, avec un regard humain et plein de compassion. […] son film le plus optimiste. »[753].

---

[748]« Obsessionnel Haneke », par Pascal Mérigeau, *Nouvel observateur*, mai 2005 ; disponible sur : http://archives.nouvelobs.com.

[749]« Cinéma d'art contre ciné gadget », par Claude Baigneres, *Le Figaro*, 22/05/2000.

[750]« Froid dans le dos », *Code inconnu* par Pascal Mérigeau, *Le Nouvel observateur,* novembre 2000 ; disponible sur : http://tempsreel.nouvelobs.com.

[751]*Ibid*.

[752]*Code inconnu*, par Olivier de Bruyn, « Ils flânaient sur le boulevard... », *Le Point*, 10/11/2000 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr/archives.

[753]« Autopsie Haneke », par Romain Le Vern, *excessif.com*, *op. cit*.

Il s'impose par contre une unanimité dans l'incompréhension du *Temps du loup* qui ne peut que surprendre. Le début du film est censé être bon, mais plus le récit du film déçoit les attentes narratives liées au genre de film-catastrophe ou de film-fantastique, plus la lecture déraille : « Michael Haneke a voulu faire un film fantastique sans effets spéciaux. […] Il a voulu aussi montrer que la société occidentale n'est pas à l'abri d'un effondrement, que l'homme peut redevenir une bête féroce dans certaines conditions extrêmes. Là encore, professeur Michael ne nous apprend rien de très neuf. […] le film fait du surplace... »[754]. Ou bien : « Haneke déverse ici un tel goudron, un tel charbon qu'on ne peut que s'écrier "houille!", s'écrie l'auteur d'un autre article à propos du *Temps du loup* et déverse à son tour pas mal de goudron sur le film et sur son auteur[755]. Certains reconnaissent : « Avec *Le Temps du loup* et comme chaque fois, Michael Haneke divise. Même au sein de la rédaction de *Positif*. Démarche artistique et politique exemplaire et aboutie pour les uns ; simplisme et agacement face au donneur de leçons pour les autres (plus nombreux). […] Il montre, chez l'individu, au sein du groupe, la balance ininterrompue entre bestialité et humanité. Sans jamais trancher, sans jamais expliquer ce qui fait qu'un individu dérape. »[756] Romain Le Vern est peut-être le seul critique qui adopte des attitudes référentielles et réflexives par rapport au *Temps du loup*, sans que la comparaison qu'il fait soit portée au détriment du film : « Haneke autopsie les maux d'une société déliquescente. Il constate que ce quotidien exécrable anesthésie le cerveau et la raison de gens comme vous et moi. C'est d'autant plus insupportable que cette réalité est vue des yeux d'un enfant qui se trouve face à un portrait terrifiant de l'humanité. Une scène magnifique qui montre ce même enfant sur les rails d'un train nu face au feu évoque le final du *Sacrifice* d'Andreï Tarkovski (86). On retrouve un peu cette même démarche et ce sens de l'abnégation chez cet Ivan. Et devant tant de méchanceté contenue, ses pleurs sont les nôtres. […] ce film dérange et pose les questions qui préoccupent précisément tout le monde. C'est aussi pour cela qu'il tend vers l'universel et se révèle puissamment humain. C'est tragique et bouleversant. C'est fort et c'est indispensable. »[757]

Il ne manque pas des avis contraires sur une même scène, jugée par les uns comme échec complet, alors que pour les autres elle est réussie. Ainsi à propos de la scène de la recherche nocturne de Ben dans *Le Temps du loup* on peut lire : « La nuit est propice aux

[754] *Le Temps du loup* par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 2003 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

[755] Alain Riou, « Sifflets », *Le Nouvel observateur*, 16/10/2003 ; disponible sur : http://artsetspectacles.nouvelobs.com.

[756] « Films de Cannes : *Le Temps du loup* », *Positif* n° 509-510 juillet-août 2003, p. 103.

[757] *Le Temps du loup* par Romain Le Vern, *Objectif Cinéma*, 2003, *op. cit.*

peurs, mais aussi aux belles images. Quand on réussit à voir quelque chose dans ce parti pris nocturne qui tient de la glorification esthétique de la pelle à charbon. »[758]. Alors que dans une autre critique, « Le talent de metteur en scène de Haneke est en effet intact, il se révèle même immense dès lors qu'il s'agit pour lui de provoquer la peur, par exemple dans une scène de nuit qui justifie à elle seule que l'on voie le film. Car la nuit, chez Haneke, n'est pas une nuit de cinéma, il y fait noir, vraiment, il y fait froid, il y fait peur, on y sent la fin du monde proche... »[759]. On peut nous objecter que ces deux critiques relèvent de deux objets différents, la première étant esthétique, la seconde référentielle. La scène du film[760] que les deux articles visent, telle qu'elle est, apparaît transgressive par rapport aux conventions usuelles du tournage nocturne, quant à l'intensité d'éclairage la nuit et à la visibilité de l'image, et c'est justement cette transgression qui impressionne les deux auteurs des deux articles, pour provoquer le rejet du premier et l'appréciation du second.

Laurent Jullier a déjà remarqué un « esprit kantien » chez les critiques qui, considérant la faculté esthétique de juger comme universelle, intuitive et désintéressée, ne trouvent pas nécessaire d'expliquer « *en quoi* le film est génial » ou ne l'est pas[761]. Ainsi, ces deux films de Michael Haneke restent mal compris. La difficulté de leur réception provient de la nouveauté du discours, à notre avis, qui de surcroît est porté, dans ces deux films, très loin. Nous ne reviendrons pas ici sur toutes les spécificités de la dramaturgie, de la mise en scène et de l'image que nous avons abordées le long de notre étude. Nous allons résumer : *Code inconnu* apparaît le film le plus énigmatique, parmi les films de l'auteur, quant à la logique qui relie les fragments les uns aux autres, alors que *Le Temps du loup* est une expérimentation avec la structure portée à l'extrême, l'événement de l'attente y constituant une partie considérable du film, 70 minutes environ, sans que son deuxième terme, l'issue de l'événement, soit explicitement montré dans le film. Les conventions du récit filmique sont mises à rude épreuve dans ces deux films.

[758]« Un exode à fuir », par Dufreigne Jean-Pierre, *L'Express*, 02/10/2003 ; disponible sur : http://www.lexpress.-fr.

[759]« Œuvres au noir », par Pascal Mérigeau, *Le Nouvel observateur*, octobre 2003.

[760]Supra chapitre 3 et 6.

[761]Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, op. cit., pp. 53-54, souligné par l'auteur.

Michael Haneke : « moraliste » et « moralisateur ».

Le côté peut-être le plus attaqué dans le discours de Haneke s'avère ce que les critiques formulent comme « moraliste » ou « moralisateur ». Ces mots traduisent et trahissent d'une certaine façon la démarche auctoriale qui consiste à disposer le récit du film autour des énigmes morales à l'analyse desquelles le spectateur est invité. En effet, tout film de Michael Haneke soulève un problème existentiel d'une manière si percutante qu'il est impossible de le regarder dans l'intention de passer simplement un « bon moment » devant l'écran. Les films de Haneke activent, et comme on l'a vu au chapitre précédent, cela ne se passe pas toujours de manière consciente chez le lecteur-spectateur, plusieurs lectures : documentarisante et fictivisante, référentielle, formaliste et réflexive, et si l'on veut empêcher cette activation, la rencontre n'aura pas lieu. Jean-Pierre Esquenazi[762] appelle cette rencontre « situation sémantique », il la définit comme « le moment du sens ». « Dans la rencontre entre le signe et l'interprète, le premier s'expose et le second se détermine », dit l'auteur. Essentiellement, cette rencontre doit être comprise comme « actualisation », car il y a « *un intervalle qui sépare une proposition d'interprétation d'une interprétation effective* ». Dans cet intervalle interviennent aussi tous les facteurs liés à l'interprète : sa volonté ou son refus ou son incapacité de répondre à la proposition d'interprétation par une interprétation effective. L'auteur donne un exemple éloquent :

> « Si quelqu'un siffle dans la rue pour attirer mon attention, et si je prends ce sifflet pour le chant d'un oiseau parce que je crois que seuls les oiseaux sont capables de siffler, le sifflet perd sa fonction intentionnelle qui était d'attirer mon attention. Il reste, même de mon point de vue, un signe, mais dans une interprétation idiolectale. D'une certaine façon, on peut dire que le signe et son destinataire ne se trouvent pas dans la même situation. Comprendre demande alors une mise au point, qui permettra au foyer de jouer son rôle, c'est-à-dire d'articuler le signe à la situation. L'acte de siffler ne réussit pas à attirer mon attention parce que ma connaissance collatérale du monde où cet acte peut prendre sens est insuffisante. »[763]

[762]Jean-Pierre Esquenazi, « Éléments pour une sémiotique pragmatique : la situation, comme lieu du sens », in *Après Deleuze, philosophie et esthétique du cinéma*, Éd. Place Public/Dis Voir, Paris, 1996, pp. 85-114 , p. 95.
[763]*Ibid.*, pp. 105-106.

C'est donc « la mise au point » que certains critiques-interprètes refusent de faire pour comprendre, et ils restent ainsi en dehors de la « situation sémantique ». Ainsi, on peut lire : « Mais ce qui est le plus irritant, une fois de plus, c'est que le cinéaste autrichien ne puisse s'empêcher de revêtir ses films d'un couche théorique qui nous fait bien rire quand elle ne nous agace pas. […] Mais ce qui est insupportable, c'est que ce sadisme ne soit pas assumé, et qu'Haneke nous serve à la place une leçon de morale sur l'abjection de la violence des images. C'est cela qui est abject dans ce *Funny Games U.S.* : pas son sadisme, mais sa tartuferie. »[764]. D'autres sont agacés jusqu'au point de menacer, comme on peut le voir dans cette critique à propos du *Temps du loup* : « C'est le sadisme de *Funny Games*, sans la violence complaisante, remplacée ici par l'ennui et l'agacement. On y devient fou, malade. Le spectateur lui-même ne se sent pas bien. […] Les scènes se succèdent dans un infini d'ennui éclairé par la lumière des bûchers, où un adorable gamin menace de se jeter pour sauver le monde. Influence néfaste des légendes mal digérées. Là, un sursaut moral saisit le spectateur : si Haneke filme le gosse dans le brasier, on se promet de lui casser la gueule à la sortie. Il y renonce. Il a bien fait... »[765]. D'autres encore, afin de ne pas se questionner, écartent ce qu'ils voient sous prétexte qu'ils relèvent du déjà-vu : « *Code inconnu* ou *Le Temps du loup* n'étaient que sécheresse théorique, didactisme culpabilisant et modernité vieillotte. Le spectateur se retrouvait dans la peau d'un élève recevant des coups de règles sur les doigts de la part d'un cinéaste-instituteur assénant des leçons déjà sues. »[766]. Il y a cependant ceux qui reconnaissent franchement que le gêne provient du statut différent que les films de Haneke imposent au spectateur : « Mais le dessein d'Haneke n'est pas de faire surgir l'émotion, il serait plutôt de trouver les moyens cinématographiques de la représentation du malaise d'une civilisation occidentale déshumanisante et pathogène. Au sein de laquelle le cinéaste entend placer le spectateur dans une position d'inconfort à peu près total, en posant constamment la question de la responsabilité morale de son regard. »[767]

Dans son ouvrage sur la « situation sémiotique », Jean-Pierre Esquenazi insiste sur le fait « qu'une personne doit savoir se situer à la place que lui désigne le signe, pour que le processus signifiant entre en jeu »[768] : « Reconnaître le signe veut dire : reconnaître le monde

---

[764]*Funny Games US* par Jean-Baptiste Morain, *Les Inrockuptibles*, 16/04/2008 ; disponible sur : http://www.le-sinrocks.com.

[765]« Un exode à fuir », par Dufreigne Jean-Pierre, *L'Express*, 02/10/2003, *op. cit*.

[766]*Caché* par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 2005, *op.cit*.

[767]« Un cas, Michael Haneke à la Cinémathèque du 19 octobre au 22 novembre 2009 », par Arnaud Hée, *op. cit*.

[768]Jean-Pierre Esquenazi, « Éléments pour une sémiotique pragmatique : la situation, comme lieu du sens », *op. cit.*, p. 108.

et le jeu de langage que le signe suppose, et reconnaître la place qui m'est accordée comme sujet possédant la rationalité me permettant d'apprécier le signe. »[769]. Lorsque le sujet ne reconnaît le signe ni la place qui lui est accordée, il n'y a pas de situation sémiotique, mais un moment de non-sens.

Le scandale de *Funny Games.*

La réception de *Funny Games* révèle, dans toute son ampleur, la lecture inappropriée ou ce que signifierait la situation sémiotique manquée. Romain Le Vern rappelle : « Lors du festival de Cannes, le film a eu son effet : à la fin de la projection, la salle a clairement été divisée en deux groupes : d'un côté, ceux qui sont contents et qui applaudissent, de l'autre, ceux qui ont détesté et qui huent. »[770]. Nous reprenons deux critiques qui représentent les deux lectures différentes du film. Pour ceux qui n'ont pas aimé : « Le problème, c'est qu'Haneke projette sur son spectateur des sentiments qui ne sont pas forcément les siens. Pire encore, sa position morale est quand même difficilement tenable, puisqu'il dénonce des outils qu'il

Paul et l'enfant dans la scène du déshabillement d'Anna dans *Funny Games*, © WEGA-Film.

utilise lui-même avec une maîtrise assez confondante : cruauté mentale et physique insupportables, jusqu'à ce retour en arrière dans le temps, dans l'une des scènes les plus connues du film, qui retire aux gentils la moindre chance de triompher du mal, puisque le scénario est du côté des tueurs… »[771]. Comme on peut le constater, l'auteur de l'article

[769] *Ibid.*, p. 107.

[770] « Autopsie Haneke », par Romain Le Vern, *excessif.com*, 11/04/2008, *op. cit.*

[771] *Funny Games US* par Jean-Baptiste Morain, *Les Inrockuptibles*, 16/04/2008, *op. cit.*

construit sa lecture fictivisante conformément à la « problématique » d'un cinéma conventionnel où les personnages sont traités de « méchants » et de « gentils », et tombe dans le piège dressé par Paul, qui, après le pari qu'il a lancé aux personnages de la famille, s'adresse aux spectateurs : « Pensez-vous qu'ils ont une chance ? Vous êtes bien de leur côté ? Sur qui misez-vous ? ». Paul rappelle les règles du genre, mais le film de Haneke n'œuvre pas dans ce registre de « confrontation » entre « le mal » et « le bien » ; nous en avons déjà parlé, la problématique centrale du film c'est la « déréalisation » comme phénomène propagé par le cinéma conventionnel ; ce qui s'oppose au phénomène de la « déréalisation », c'est la « réalité » ou la force, ou la douleur de la douleur. D'après ceux qui ont accepté le film tel qu'il est : « Haneke dénonce le voyeurisme du spectateur. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il est souvent détesté par les fans de film d'horreur : ces fictions ne possèdent aucune échappatoire et se vivent comme des expériences cauchemardesques dans lesquelles on ne tue pas pour le fun et où le sang n'a rien d'un effet de palette. »[772]

Funny Games est qualifié comme « un film terrible »[773], « épouvantable de violence »[774], « ignoble »[775]. Mais s'inaugure en même temps une lecture réflexive de la part d'une critique sensible au discours de l'auteur. Ainsi, pour Jean-Michel Frodon, *Funny Games* est : « un exercice radical et controversé sur la représentation de la violence »[776]. Pour Pascal Mérigeau, « Haneke refuse de filmer la violence, qu'il place toujours hors du champ de sa caméra, s'applique à renvoyer au spectateur sa propre fascination pour les scènes épouvantables, le confronte à sa position de voyeur en quête d'une violence virtuelle. Il conteste ainsi fermement, et directement, le cinéma hollywoodien, celui d'Oliver Stone notamment. »[777]. Pour Philippe Rouyer : « Les codes du genre ne sont pas détournés, ils sont reniés. […] En évitant de représenter visuellement les crimes, il coupe court à toute tentation de rendre la violence esthétique ou de la ramener à une démonstration d'effets spéciaux. »[778]. Pour *Le Point* : « *Funny Games* a un peu vite été rangé avec tous les autres films traitant de la violence des images. Alors qu'il livre une brillante réflexion sur la léthargie du spectateur face

[772]« Autopsie Haneke », par Romain Le Vern, *excessif.com*, 11/04/2008, *op. cit.*

[773]« Représentations de la violence » *(Funny Games)* par Olivier Mauraisin, *Le Monde*, 24/01/1999.

[774]*Funny Games* par *Le Figaro*, 14/01/1998.

[775]*Funny Games* par *Le Figaro*, 16/05/1997.

[776]*Funny Games* par Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 16/05/1997.

[777]« La violence ne doit pas séduire », *Funny Games* par Pascal Mérigeau, *Le Nouvel observateur*, janvier 1998 ; disponible sur : http://artsetspectacles.nouvelobs.com.

[778]*Funny Games*, « Souffrir n'est pas jouer », par Philippe Rouyer, *Positif* n° 443 janvier 1998, p. 37-38.

à la violence. »[779]. *Les Inrockuptibles* ne renonce pas à leur lecture politique mais remarque également le discours : « Aussi haletant que les meilleurs films du genre, c'est aussi une réflexion sur le statut contemporain des images, une métaphore politique sur le mal. »[780]. *Les Cahiers du cinéma* dépassent la référence au nazisme : « Chez Haneke nulle rémission. […] Le film n'a pas été un répit, une parenthèse fictive. […] Ce n'est pas tant notre supposé voyeurisme (cette tarte à la crème pour critiques de cinéma sans imagination) qui nous plonge dans ce malaise (d'ailleurs, tous les crimes ont lieu hors-champ), que notre refus de voir, notre peur de comprendre. »[781]

Dix ans plus tard, la discussion est relancée avec *Funny Games US*, cette fois-ci, il n'y aura pas de scandale. La démarche de l'auteur, consistant à refaire plan par plan son film précédent, provoque de l'incompréhension et dans certains cas, de la suspicion. Le titre dans *Le Figaro* est éloquent : « Michael Haneke revient sur les lieux du crime »[782]. *L'Express* annonce : « *Funny Games US*, remake formidable du génialement insupportable *Funny Games*. »[783]. Pour *Le Parisien*, « *Funny Games US* : ultra-pénible »[784]. *Le Nouvel observateur*, sans apprécier le film, rend justice à l'auteur : « Ce nouveau *Funny Games* est certainement l'un des films les plus insoutenables jamais réalisés. […] Peu de spectacle, au sens premier du terme, cependant. Les scènes de violence physique et les exécutions sont presque exclusivement hors champ et bien plus brèves que les tortures psychologiques qui les ont précédées. »[785]. On remet en cause le remake : « ...cet étrange *Funny Games U.S.*. Un remake ? Non, tout simplement une réplique, pratiquement au plan près […] La démarche a de quoi désarçonner et poser quelques questions abyssales à la critique. »[786]. Dans la même critique, on peut cependant déjà entrevoir une certaine raison d'être de cette deuxième version telle qu'elle est : « D'ailleurs, le postulat de l'austro *Funny Games* apparaît aujourd'hui comme excellent. L'évolution déjà bien entamée à la fin des années 1990 est allée dans le sens de cette chosification et de l'humiliation, la télé réalité en tête, mais aussi le cinéma, entre autres la série *Saw*. Sans parler des "images du réel" (ou de leur absence) : 11 septembre

[779]*Funny Games* par Agnès Brunet, *Le Point*, 10/01/1998 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr/archives.

[780]*Funny Games* par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 14/01/1998, *op. cit.*

[781]« Un cauchemar sans réveil » par Serge Grünberg (*Funny Games*), *Cahiers du cinéma* n° 520, 1998, p. 63-65.

[782]*Funny Games US* par Dominique Borde, *Le Figaro*, 22/04/2008 ; disponible sur : http://www.lefigaro.fr/cinema.

[783]*Funny Games US* par Christophe Carrière, *L'Express*, 25/04/2008 ; disponible sur : http://www.lexpress.fr.

[784]*Funny Games US* par *Le Parisien*, 23/04/2008.

[785]*Funny Games US* par Jacqueline Artus, *Le Nouvel observateur*, juillet 2008.

[786]« Quoi de neuf la violence Monsieur Haneke (1997-2008) ? », par Arnaud Hée, *Critikat.com*, *op. cit.*

2001, guerres, décapitations et pendaisons filmées, Guantanamo, Abu Ghraib. Tout cela rend, si on peut dire, justice à Michael Haneke et à son brûlot de 1997.»[787].

L'Express note par ailleurs à propos des adresses du personnage de Paul à la caméra : « Ce procédé permet aussi de démontrer l'aspect visionnaire du *Funny Games* original, qui s'est actualisé avec le temps. »[788]. Et encore : « Le propos de Haneke également : dénoncer la violence au cinéma, utilisée comme un élément jouissif et déréalisant, en filmant des meurtres sans effet, afin de mettre le spectateur face à son propre regard, perverti, selon Haneke, par une trop grande "spectacularisation" de cette violence. La démonstration est efficace. Le film, formidable - si j'ose dire. Glaçant. Terrible. […] Que la seconde version soit plus impressionnante que la première dit bien le rapport que l'on entretient avec ces images américaines devenues si familières. »[789]. D'autres, au contraire, considèrent la seconde version comme moins réussie, et cela justement à cause de l'interprétation des comédiens : « L'intensité de certains plans a été gommée par le jeu sur de menus détails : la radio allumée plus vite dans le remake après le faux départ de Peter avec les œufs ; le plan-séquence légèrement raccourci quand les époux se retrouvent seuls après le meurtre de leur fils. Dans cette scène, les cris de douleur du père sont eux aussi moins intenses. Ce qui renvoie à la différence majeure entre les deux versions : l'interprétation. […] Le couple que ce dernier (Tim Roth) forme avec Naomi Watts fait vraiment cinéma et impose une distance qu'on n'éprouvait pas face aux acteurs autrichiens. »[790]

On peut déjà constater que le ton a changé. Même lorsque le film n'est pas apprécié, le reproche en complaisance de l'auteur vis-à-vis de la violence ne revient presque plus. Presque toutes les critiques remarquent désormais la différence entre le film de Haneke et les films du genre. Certains procédés du discours hanekenien, les plans prolongés et le refoulement d'une partie du récit, les scènes des meurtres par exemple, dans le hors-champ, sont évoqués. Finalement, l'effet le plus important qui se produit avec la deuxième version, est remarqué par Romain Le Vern : « Pour ceux qui découvrent *Funny Games* avec cette version US, un choc. Pour ceux qui connaissent déjà très bien la version précédente, Haneke invite à considérer l'objet de manière plus théorique que émotionnelle. […] Voilà pourquoi, au-delà du simple remake qui reprend plan par plan le canevas originel sans changer la moindre miette formelle

[787] *Ibid*.
[788] *Funny Games US* par Thomas Baurez (Studio Magazine), *L'Express*, 08/04/2008, *op. cit*.
[789] *Funny Games US* par Éric Libiot, *L'Express*, 22/04/2008 ; disponible sur: http://www.lexpress.fr.
[790] *Funny Games US* de Michael Haneke, par Philippe Rouyer, *Positif* n° 566 avril 2008, p. 38.

ou narrative, *Funny Games US* doit avant tout être vu comme une réponse aux malentendus. »[791]

Ainsi *Funny Games US* fait redécouvrir aux spectateurs le film. Pour Michael Haneke, les deux versions sont pareilles parce que ce qui importe surtout pour lui c'est la problématique mise en analyse et non pas les quelques différences dans les moyens. Le rôle que ce remake a joué, c'est de relancer la lecture et de l'ajuster car, en 1997-1998, lors de la sortie de la première version, la lecture était déplacée pour une grande partie des critiques et des spectateurs. *Funny Games* remet en cause un genre de films, sinon tout une tendance de « déréalisation du réel » répandue dans la production cinématographique courante. Le film, pareillement à toute œuvre qui vient contester un genre bien établi, comme le formule Hans Robert Jauss, s'attache d'abord à évoquer chez le lecteur

> « […] un horizon d'attente résultant des conventions relatives au genre, à la forme ou au style, pour rompre ensuite progressivement avec cette attente – ce qui peut non seulement servir un dessein critique, mais encore devenir la source d'effets poétiques nouveaux […] »[792].

Cela explique pourquoi la compétence de certains lecteurs-spectateurs leur a servi à reconnaître le genre, mais ne leur était pas suffisante pour achever le chemin et reconnaître la rupture d'avec ce genre. L'expérience esthétique antérieure fonde chez le spectateur un « horizon d'attente »[793]. Accepter la rupture opérée par une nouvelle œuvre signifierait se soumettre au changement d'horizon d'attente que cette œuvre produit. Finalement dans le cas de *Funny Games*, ce changement d'horizon s'est produit grâce à la relecture déclenchée par la deuxième version du film, même si celle-ci n'était qu'une version moins réussie.

La commutation de réception avec *Caché.*

L'auteur s'impose progressivement. Comme le rappelle Alexandre Prouvèze, « Révélé avec *Funny Games* en 1998, Michael Haneke a pu paraître inquiétant. "Pervers", "culpabilisé", "manipulateur" : les raccourcis ont ainsi plu pour passer à côté de ce qui fait la

[791]*Funny Games US,* « La critique d'*Excessif* », par Romain Le Vern, 2008, http://www.excessif.com/cinema/critique-funny-games-us-4707216-760.html.

[792]Hans Robert Jauss, « L'histoire de la littérature – un défi à la théorie littéraire », in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 21-80, p. 51. Dans le champ littéraire, l'auteur évoque les exemples de *Don Quichotte* de Miguel de Servantes et de *Jacques le Fataliste* de Denis Diderot.

[793]Notion de Hans Robert Jauss que nous avons commentée au chapitre précédent.

profondeur du réalisateur autrichien. »[794]. Même ceux qui le considéraient comme « moralisateur » vont quand même accepter *Caché* : « Mais le plus important, c'est que l'on oublie un tant soit peu le vouloir-signifier de l'auteur et que l'on soit tenu par une histoire, une efficace mécanique de suspense. »[795]. Les critiques commencent à apprécier le discours de l'auteur, en attirant l'attention sur sa manière de poser des questions et de laisser les brèches ouvertes à plusieurs interprétations : « Chargé de ces interrogations, *Caché* n'offre finalement pas de solution. De sorte que l'enjeu de ce film réside moins dans son dénouement, que dans ce qu'il recèle dans les interstices de sa mise en scène. […] Avec ce trait qui n'est pas sans rappeler celui de Robert Bresson, le réalisateur accentue plus encore ce "réalisme" dont il a fait la marque de ses précédents films. Ce dépouillement est lourd de sous-entendus. »[796]. Ou encore : « L'une des spécialités de Michael Haneke est de proposer des histoires en laissant le choix au spectateur d'en faire sa propre lecture. Une fois encore, l'intrigue de *Caché* recèle plusieurs zones d'ombre et ouvre le champ à plusieurs interprétations. »[797]. « Scruter le dernier plan-séquence du film », prévient *Le Nouvel observateur*, « Plus abordable et moins provocateur que ses précédents films […] la réalisation en est originale, maîtrisée, sobre et efficace, et le propos intéressant. »[798]. *Le Point* qualifie le film de chef-d'œuvre : « Il suffit parfois d'une scène pour qu'un très bon film devienne un chef-d'œuvre. Cette scène-là, dans *Caché*, de Michael Haneke, se trouve tout à la fin : un dernier plan général, assez lointain, d'une sortie d'école. […] On ne vous dira donc rien de plus sinon que l'interprétation de *Caché* dépend de ce qu'on aperçoit. Mieux même : ce plan fulgurant résume tout le film. Où il s'agit de bien savoir regarder, en l'occurrence son passé, au lieu de le dissimuler honteusement sous le tapis.»[799]

Caché est aimé dès le début : « A mi-parcours du Festival [de Cannes], la plupart des critiques donnaient le film de Michael Haneke favori pour la Palme. […] Ce film énigmatique […] se retrouve en tête des classements établis par les revues spécialisées *Screen* et *Le Film français* lundi 16 mai. L'avis des panels de critiques réuni par ces publications concorde

[794]« Cinéaste du mal ? », portrait de Michael Haneke par Alexandre Prouvèze, *op. cit.*, *Evene,* octobre 2009.

[795]*Caché* par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 2005, *op. cit*.

[796]« Passé non-assumé, présent et avenir en péril », *Caché* par Sophie Labeille & Philippe Rocher, *Critikat.com*, 04/10/2005 ; disponible sur : http://www.critikat.com.

[797]*Caché* par Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 16/05/2005 ; disponible sur : http://www.lemonde.fr.

[798]*Caché* par *Le Nouvel Observateur*, « Très bon accueil pour *Caché* d'Haneke » mai 2005 ; disponible sur: http://tempsreel.nouvelobs.com..

[799]« Un secret ravageur », *Caché* par *Le Point*, octobre 2005 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr/archives.

également avec le sentiment des 815 festivaliers interrogés quotidiennement par l'institut Médiamétrie. »[800]

Le bon accueil de *Caché* surprend. Romain Le Vern se demande : « Comment expliquer le si grand engouement pour son nouveau film qui, à l'inverse des autres opus du cinéaste, ne divise pas les spectateurs ? »[801]. L'unanimité n'est cependant pas absolue. Alors que certains acceptent l'absence d'éclaircissement de l'énigme dans le film, d'autres s'obstinent à chercher la réponse et en trouvent une, trop rapide, à notre sens : « Mais restera alors entière la question de savoir *qui* a filmé. […] L'ubiquité, le harcèlement ne peuvent être autres que ceux du cinéaste, soit. Mais d'avantage qu'une mise en abîme fastidieuse, c'est l'aveu d'un cinéaste qui révèle sa cruauté puérile, son plaisir à cadrer, à jouer des durées, à multiplier les miroirs. »[802]. L'interprétation de *Positif* est similaire, mais sans le coloris négatif des *Cahiers du cinéma* : « Michael Haneke a retrouvé la puissance d'évocation de ses premiers films autrichiens […] pour autopsier le malaise d'une société bourgeoise […] le fait de filmer ou d'être filmé n'a jamais été si important en tant que moteur dramatique. […] finalement, le metteur en scène s'autoproclame … le seul coupable d'avoir filmé les cassettes anonymes. Un peu comme si Hitchcock avait lu ses entretiens avec Truffaut avant de commencer à faire du cinéma ! »[803]

La réception de *Caché* est facilitée, à notre avis, par la lecture axiologique fonctionnant sur l'axe historico-politique, basée sur le fait historique, inclus dans le récit du film : « Le réalisateur autrichien Michael Haneke révèle dans *Caché* un passé français qui ne passe pas. »[804], « La barbarie dont il est question a ici des racines historiques. Les fantômes de la guerre d'Algérie sont visiblement encore là. Ils imprègnent le passé des protagonistes et constituent une des clés de l'énigme. Et l'on devine que c'est un sourd remords qui empoisonne le héros, celui du petit Occidental que l'Histoire et son cortège de terreurs et d'horreurs ont épargné. »[805]. Ainsi que : « Le trouble est d'autant plus grand, qu'il ne porte pas seulement sur un conflit entre deux enfants mais ressort des événements de la guerre

[800]*Caché*, par *Le Nouvel observateur*, mai 2005, *op. cit.*

[801]Interview : Michael Haneke (*Caché*), par Romain Le Vern, e*xcessif.com*, 04/10/2005, *op. cit*.

[802]« Juste sous la surface », par Jean-Pierre Rehm, *Cahiers du cinéma* n° 605, 2005, pp. 30-31, souligné par l'auteur.

[803]*Caché* de Michael Haneke, par Yann Tobin, *Positif* n° 536 octobre 2005, p. 19-20.

[804]*Caché*, par *Le Point*, octobre 2005, *op. cit*.

[805]« *Caché*, chronique d'un passé enfoui », *Caché* par *Le Monde*, 06/10/2005 ; disponible sur : http://www.lemonde.fr.

d'Algérie, avec notamment les journées meurtrières du 17 octobre 1961 à Paris, un épisode sans image, longtemps occulté, « caché »[806]

Un autre élément qui aide, à notre avis, la réception du film c'est le personnage de Georges, interprété par Daniel Auteuil. Il apparaît comme une preuve que l'auteur ne se comporte en juge envers personne, sinon ce personnage d'un potentiel fortement négatif ne serait pas construit d'une manière si complexe. Comme le remarque *Le Point* : « Prodigieusement sincère dans sa mauvaise foi, Auteuil résiste, plaide non coupable. […] Comment ne pas s'identifier à Auteuil ? Comment ne pas tomber dans le piège d'un formidable cache-cache de la mémoire, où vérités et mensonges se disputent une partie oppressante ? Haneke n'a pas son pareil pour réveiller la culpabilité du spectateur et l'obliger à regarder l'écran comme un miroir. A nous ensuite d'ouvrir nos petits placards personnels. »[807]. La nature « compatissante » de Michael Haneke, ou bien cette part d'humanisme propre à

Le fils cadet du pasteur offre l'oiseau à son père, *Le Ruban blanc*, © WEGA-Film.

l'auteur, ne lui sera pas reconnue tout de suite, mais on pourrait déjà s'attendre à la remarque du *Point* faite quelques années plus tard à propos du *Ruban blanc* : « Même les bourreaux,

[806]« Passé non-assumé, présent et avenir en péril », *Caché* par Sophie Labeille & Philippe Rocher, *Critikat.com*, 04/10/2005, *op. cit*.

[807]*Caché* par *Le Point*, octobre 2005, *op. cit.*

prisonniers de leurs valeurs, font pitié. »[808]. Une remarque qui à elle seule démontre déjà le renversement de l'opinion critique vis-à-vis de l'œuvre de Michael Haneke. Les lueurs d'espoir seront désormais remarquées : « Le plus étonnant n'est pas la force du malaise que distille Haneke - puisque c'est là sa marque de fabrique -, mais les quelques lueurs d'espoir que le film réserve, malgré tout : la romance attendrissante de l'instituteur rougissant et de sa dulcinée villageoise ; le geste d'amour absolu de ce petit garçon qui offre un oiseau à son père tortionnaire. Ces éclats de bonté bouleversent... »[809].

Le succès du *Ruban blanc.*

L'inquiétude existentielle de Michael Haneke qui a été souvent interprétée comme pessimisme ou comme une obsession dans la recherche du mal, est enfin justifiée aux yeux des critiques par le sujet de son dernier film, *Le Ruban blanc* : « Michael Haneke est un rigoriste. Un exigeant. Un moraliste sombre. Dans ses films les plus réussis (*Benny's Video*, *Caché*) ou franchement discutables (*Funny Games*), il n'a fait que filmer la violence à l'œuvre. Chez lui, le mal court, toujours. Il se répand comme un gaz invisible. Il s'attrape comme un virus mortel. Cette fois, il en traque l'origine. Il en dévoile les racines. Il en mesure les conséquences. »[810]. C'est pourquoi, conclut un autre critique : « À ce titre, *Le Ruban blanc*, chronique d'une communauté de l'Allemagne du Nord protestante et roman de la gestation du nazisme, est un aboutissement logique dans la filmographie de Haneke. »[811]. Le « Mal » a retrouvé son pays d'origine, si l'on croit certains critiques, qui ne reprochent plus à l'auteur d'être « violent » ni « moralisateur ». L'axe historique sert à nouveau de base à la lecture de son dernier film. Longtemps soupçonné de fouiller le passé nazi de l'Autriche, avec *Le Ruban blanc* il le fait, paraît-il, quasi littéralement.

Une autre explication du succès auprès des critiques de son dernier film, à notre avis, c'est le fait que le discours de l'auteur est plus ou moins déjà assimilé par les critiques. Se confirme ainsi un avis optimiste, énoncé par Umberto Eco, selon qui « Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire »[812]. Après les discussions, après

---

[808]*Caché* par Frnaçois-Guillaume Lorrain, *Le Point* n° 1915, 28/05/2009 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr/archives.

[809]*Le Ruban blanc* par Florence Colombani, *Le Point*, 20/10/2009 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr.

[810]*Le Ruban blanc* par Pierre Murat, *Télérama*, 24/10/2009 ; disponible sur : http://www.telerama.fr.

[811]« Un cas », Michael Haneke à la Cinémathèque du 19 octobre au 22 novembre 2009, par Arnaud Hée, *criti-kat.com,* 13/10/2009, *op. cit.*

[812]Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 69.

les reproches et les malentendus, c'est fait. Les articles dans la presse ne le contestent plus, ils commencent par l'exposer : « *..."bien des questions restent sans réponse"*, nous dit le narrateur […] Il ne faut pas compter sur le cinéaste (et auteur du scénario original) pour dissiper ces énigmes […] qui tient à ce que le spectateur fasse sa propre lecture, qu'aucune interprétation ne lui soit dictée. […] ce film impressionnant et implacable […] assène un ton particulier, avec ses bourreaux aux yeux bleus et tignasses blondes. »[813] ; ou bien : « Michael Haneke se révèle en grande forme […] Son approche glaciale de ses personnages comme son sens du hors champ sont d'une efficacité redoutable pour mettre le spectateur mal à l'aise. […] C'est du grand Haneke et de l'excellent cinéma. »[814] ; ou encore : « Ovationné ou décrié, le réalisateur autrichien […] a signé des films durs et forts, parfois plébiscités (*La Pianiste*), parfois fustigés (*Le Temps du loup*), parfois les deux (*Funny Games*). Lui, s'échine à travailler l'épure, à fuir l'épate et à toujours œuvrer dans la neutralité. […] Par sa réussite formelle et l'intelligence de son propos, cette impitoyable chronique d'un village allemand en 1913 est l'aboutissement de la constance d'Haneke. »[815]. Désormais, des attitudes formalistes et réflexives entrent en jeu même lorsqu'on n'apprécie pas forcément le discours de l'auteur : « Disons-le tout net, Haneke est un metteur en scène de grand talent, notamment lorsqu'il se rend libre de son propre système formel. […] Durée et hors champ permettent à Haneke de se ranger du côté d'une mise en scène de la suggestion faisant appel à l'imaginaire et à l'activité du spectateur face à la représentation. Des procédés de mise à distance qui témoignent « *d'un respect du spectateur* » explique-t-il dans le dernier numéro du magazine *Transfuge*. […] Mais le mot est lâché ci-dessus : procédé. Or, […] la mise en scène de Haneke repose sur un principe d'autorité du cinéaste sur le spectateur. »[816].

Le bon accueil du *Ruban blanc* est presque unanime : « un chef-d'œuvre et une palme d'or méritée »[817]; « une leçon de grand cinéma »[818]; « Michael Haneke triomphe avec ce qui est sans doute son récit le plus directement accessible, sans qu'il n'ait rien sacrifié de ses pratiques qui aiment entretenir le mystère, la provocation, la perplexité. »[819] ; « Une toile de

[813]*Le Ruban blanc* par Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 22/05/2009 ; disponible sur : http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/.

[814]*Le Ruban blanc* par Caroline Vié, *20minutes.fr,* 21/05/2009 ; disponible sur : http://www.20minutes.fr.

[815]*Le Ruban blanc* par Christophe Carrière, *L'Express*, 20/10/2009 ; disponible sur : http://www.lexpress.fr.

[816]« Un cas », Michael Haneke à la Cinémathèque du 19 octobre au 22 novembre 2009, par Arnaud Hée, *criti-kat.com,* 13/10/2009, *op. cit.*

[817]*Le Ruban blanc*, par François-Guillaume Lorrain, *Le Point* 21/05/2009 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr.

[818]*Le Ruban blanc* par Stéphane Leblanc, *20Minutes.fr*, 21/10/2009 ; disponible sur: http://www.20minutes.fr.

[819]*Le Ruban blanc* par *Ouest France*, 21/10/2009 ; disponible sur : http://www.ouest-france.fr.

maître ! »[820] ; « Maîtrise impressionnante de la mise en scène. »[821] ; « …en sortant de la projection cannoise de ce *Ruban blanc*, on était sûr que le dernier film de Michael Haneke aurait la palme d'or (et il l'a eue) et que cette œuvre resterait dans l'histoire du cinéma. […] Cela n'a l'air de rien et, pourtant, on a l'impression rare et délicieuse de voir un « classique »[822]. Comment interpréter le silence des *Cahiers du cinéma*, d'autant plus pesante que le chœur de louanges est intense ? Dans les deux numéros de la revue, ceux des mois de mai et de juin en 2009, dont les articles sont normalement consacrés aux films participant au Festival de Cannes, on ne retrouve que ces quelques lignes, concernant le film palmarès du prix le plus prestigieux du festival, la Palme d'or : « Il ne s'agit pas ici de commenter le Festival, encore moins son palmarès largement prévisible, et qui couronne un film, *Le Ruban blanc*, et un réalisateur que l'ensemble de la rédaction aura accueilli avec ce que Michael Haneke suscite le moins d'ordinaire : une indifférence polie. »[823] Vu que le réalisateur n'a jamais été parmi les favoris de la revue, on peut se demander est-ce la « prévisibilité » de son couronnement qui ne donne pas envie d'en parler, ou bien la reconnaissance du style, longtemps décrié ?

Le fils du pasteur dans *Le Ruban blanc*, puni et ornementé à la fois du ruban blanc, © WEGA-Film.

[820] *Le Ruban blanc* par Thomas Baurez, *Studio Ciné Live*, 21/10/2009, disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/cinema/le-ruban-blanc-le-ruban-blanc_837669.html.

[821] *Le Ruban blanc* par Eric Libiot, *L'Express*, 21/10/2009 ; disponible sur : http://www.lexpress.fr.

[822] *Le Ruban blanc* par François-Guillaume Lorrain, *Le Point* 21/10/2009 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr.

[823] « L'usage de Cannes », par Jean-Michel Frodon, *Cahiers du cinéma* n° 646 juin 2009, pp. 8-9.

D'autre part, les attitudes axiologique et réflexive, fonctionnant normalement par rapport à ce film, ont à nouveau pour effet de refouler l'attitude référentielle. À part quelques exceptions, les critiques reproduisent l'attitude du personnage du pasteur dans le film qui refuse d'analyser le comportement de ses enfants. Solitaires restent les voix dans la presse qui insistent sur une lecture référentielle, transposant la problématique du film hors de l'époque et du lieu dans lesquels le récit du film se déroule. Ainsi, pour *Positif* : « Avec maestria, Haneke a déjoué tous les pièges du film d'époque pour signer une fable dont la beauté des images en noir et blanc (fruit d'un travail exigeant sur le numérique) et la finesse de la mise en scène invitent le spectateur à la réflexion. […] *Le Ruban blanc* laisse ouvert le débat sur l'innocence ou non de l'enfance. »[824]. Didier Péron, dans *Libération*, élargie le terrain : « Avec *Le Ruban blanc*, Michael Haneke interroge les frontières entre barbarie et civilisation. »[825]. Le critique remet en cause la lecture axiologique historique :

> « Cette lecture en un sens est fondée, mais elle devient envahissante […] *Le Ruban blanc* devient plus intéressant si on le voit aussi comme le tableau édifiant d'une faillite morale qui n'a pas l'Allemagne pour seul décor d'élection, ni le passé révolu pour unique refuge. […] La juste société dévoile sa vraie nature : une communauté de démons. […] Haneke semble dire que la société est submergée par l'hypocrisie de ses propres représentations qui ne sont qu'un vernis de civilisation. […] Le film, au-delà de son ancrage historique, prend une pertinence particulière à l'heure où, via Internet et son immense forum d'opinions en continu, se constitue sous nos yeux une nouvelle entité morale prête à bondir et à juger, occupée à tendre des câbles virtuels pour faire trébucher les "méchants", répandant partout la rumeur et le soupçon. Comme le fils du pasteur, stigmatisé par son père pour s'être touché de nuit, de quel ruban immaculé, immense et planétaire serons-nous tous bientôt décorés ? »[826]

La lecture sur l'axe historique est contestée, d'une certaine façon, par l'auteur lui-même. Comme pour *Caché* :

---

[824]*Le Ruban blanc*, « Dans un miroir, obscurément », par Jean-Loup Bourget, *Positif* n° 584 octobre 2009, pp. 14-16.

[825]*Le Ruban blanc* par Didier Péron, *Libération*, 21/10/2009 ; disponible sur: http://next.liberation.fr/cinema.

[826]*Ibid.*

> « Mais je ne veux pas trop qu'on prenne *Caché* comme un film sur la France. C'est plus un film sur la culpabilité personnelle, de nous tous. A la fin, lorsque le personnage de Daniel Auteuil prend ses deux comprimés pour bien dormir, c'est une façon de réagir face à notre culpabilité vis-à-vis du Tiers-Monde. Pour d'autres, c'est l'alcool ou le travail. Nous avons tous notre manière de nous protéger de notre mauvaise conscience. »[827]

De même pour *Le Ruban blanc* :

> « J'essaie de regarder comment l'être humain devient, à travers l'humiliation et le malaise, disposé à se saisir de n'importe quelle idée pour sortir de sa situation. […] Les enfants, en érigeant en absolu les idéaux de leurs parents, se mettent à les juger défavorablement. Ils deviennent la main droite de Dieu, cependant celle-ci ne s'abat pas sur leurs bourreaux, mais sur les plus faibles : c'est le vrai drame du film. Et ce processus renvoie en un sens à celui qui préside à l'antisémitisme et au racisme en général. »[828]

Pour conclure, la lecture historique n'est pas, à notre avis, la plus appropriée quant aux films de Michael Haneke, car elle a pour effet d'appauvrir la pluralité de l'œuvre, de mutiler sa complexité. Il s'avère pourtant que cette lecture facilite, pour certains lecteurs-spectateurs, la réception de ses films. Ne serait-ce parce que la lecture historique permet de rapporter, sinon de refouler, la problématique traitée par le film à un autre lieu géographique ou dans une autre époque historique. Quant au discours de Michael Haneke, il s'est progressivement imposé et a été accepté par la plupart des critiques. C'est le résultat de la constance de l'auteur et de celle des critiques, lecteurs-interprètes, qui l'ont soutenu et mis du temps à analyser son œuvre et à affronter l'incompréhension qui l'accompagnait. D'autre part, il existe, paraît-il, un processus global de prise de conscience de la crise des images, qui ne préoccupe plus uniquement la pensée élitiste[829], mais se dessine même dans certains films de la production conventionnelle[830]. La croyance en la véracité des images, telles quelles, en la véracité de ce

[827]Interview : Michael Haneke (*Cache*), par Romain Le Vern, *Exessif.com*, 04/10/2005, *op. cit*.

[828]« La joie s'oublie vite, l'humiliation, jamais », propos recueillis par Didier Péron, *Libération*, *op. cit*.

[829]Voir par exemple le livre, déjà cité par nous, *Histoire du visuel au XX° siècle* de Laurent Gervereau, dans lequel le problème de la représentation sur l'image est réfléchi au long de l'histoire du XX° siècle.

[830]Laurent Jullier attire l'attention sur le même fait et sur deux films « grand public », *The Last Action Hero* (John Mc Tiernan, 1993) et *A..I.* (Steven Spielberg, 2001) : « ils proposent à leurs spectateurs, si l'on veut bien faire abstraction des présupposés machistes du premier et *new age* du second, de réfléchir au fait de croire aux images (programme godardien standard, ici noyé de sauce hollywoodienne) », *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, *op. cit.*, p.

qu'elles donnent à voir, n'est plus intacte. L'approbation progressive du discours de Michael Haneke atteste, à notre sens, de l'élargissement de ce processus.

Et enfin, avec *Caché* et *Le Ruban blanc*, l'auteur a, lui aussi, fait un pas vers un récit plus abordable. Construits sur des fragments moins « hasardeux » (les deux films sont traversés par une fabula claire), centrés autour d'un concept auctorial qui, grâce à l'axe historico-politique devient plus facilement identifiable que celui de *Code inconnu* ou du *Temps du loup*. Dans ces deux précédents films de l'auteur, l'identification de l'amour et de la compassion comme des « codes » qui ouvrent l'accès vers autrui, ne s'est pas produite et les lueurs d'espoir quant à l'issue de la crise dans les relations humaines ont passé non détectées. Alors que c'est notamment cette lueur d'espoir qui a été surtout évoquée dans la lecture de *Caché* : le dernier plan du film qui trace peut-être un lien entre les deux fils, celui de Majid et celui de Georges. Quant à son dernier film, *Le Ruban blanc*, l'auteur commence le récit par donner une clé de lecture : les paroles d'introduction du narrateur second du film préviennent que les événements relatés seront étranges et mystérieux, et resteront non élucidés. D'autre part, l'époque, l'année 1913-1914, et le lieu, un village allemand, où se déroule l'histoire du film, ne suscitent pas de polémique quant à l'interprétation de leur emplacement dans l'Histoire humaine. Le point de vue auctorial présent dans le film ne diverge pas de l'opinion officielle. L'on pourrait dire que pour la première fois, avec son dernier pour l'instant film, *Le Ruban blanc*, Michael Haneke ne dépasse pas l'horizon d'attente de ses spectateurs. Ses films précédents ont œuvré avec succès pour un changement d'horizon qui s'est imposé.

> « Comme on dit au théâtre : "Was gestrichen ist, kann nicht dur chfallen", c'est-à-dire "ce qui a été retranché ne peut pas être un échec" […] »[831]

166.

[831]Entretien avec Michael Haneke, « Le plus insupportable, c'est la violence mentale », par Michel Cieutat et Philippe Rouyer, *Positif* n° 584 octobre 2009, pp. 17-21, p. 21, *op. cit*.

Conclusion

Nous dirons que les films de Michael Haneke, réalisés pour le cinéma entre 1989 et 2009, marqués par la réflexion constante de l'auteur sur l'écart entre réel et représentation, mettent en place une stratégie que nous avons appelée *effet-de-réel* et contribuent à l'épanouissement du langage cinématographique. Notre thèse est une étude de certaines problématiques surgissant lorsque les catégories de « réel », de « représentation » et de « fiction » entrent en relation. La thèse a été envisagée dans cette double interdépendance – les films de Michael Haneke se présentent comme une réponse actuelle aux problématiques de la construction du récit, de l'élaboration des figures de la mise en scène et de la mise en image dans la fiction cinématographique. Autrement dit, les films du réalisateur s'inscrivent dans la tradition cinématographique et la prolongent. Ainsi, d'une part, l'œuvre cinématographique de Michael Haneke focalise en elle des questionnements qui ont hanté l'esprit et les recherches artistiques des réalisateurs et théoriciens dès le début du cinéma moderne, si l'on se met d'accord avec Gilles Deleuze que le cinéma moderne commence avec le néo-réalisme italien. D'autre part, les solutions que les films de Michael Haneke proposent, en tant que figures du récit, de la mise en scène et de la mise en image, sont aussi radicales que réussies. Les innovations du réalisateur apparaissent dans, notamment, l'élargissement réussi du code fictionnel : les postulats de vraisemblable sont écartés, le recours à la motivation bafoué, la transparence du récit remise en cause, l'ubiquité de la représentation ironisée. Les territoires du récit filmique sont élargis, sa subtilité approfondie, la frontière entre diégétique, extradiégétique et métadiégétique atténuée et sans cesse traversée, souvent abolie. Les bases d'un cinéma « post-représentationnel » sont posées.

L'effet-de-réel apparaît comme une stratégie qui embrasse plusieurs procédés à l'œuvre dans le film et impacte sur sa réception. Notre point de départ était le principe de base établi par Roland Barthes dans son article « L'Effet de Réel » paru en 1968[832]. Au fond, il s'agit d'un intérêt porté à l' « insignifiant » et à l' « inutile » dans le récit. L' « insignifiant », le « superflu », le « non-fonctionnel », l' « illisible », le « dissemblable » s'approprient, dans les films de Michael Haneke, des strates beaucoup plus larges que celles repérées par Barthes dans la littérature classique réaliste. Il s'agit désormais d'unités narratives entières qui constituent le récit. Et puisque le propre de l'image cinématographique, c'est la durée, l'effet-de-réel se constitue sur une durée qui outrepasse l'action dramatique. Et puisqu'il s'agit

[832]Roland Barthes, « L'Effet de Réel », *op. cit.*

d'images, l'effet-de-réel est ce qui, dans l'image, tend vers le référent au détriment de la représentation. L'effet-de-réel recourt au code documentaire. Le Réel dans l'effet-de-réel conteste la représentation, il est « scandaleux », inintelligible, du point de vue des conventions fictionnelles. Le Réel apparaît constitué de réalités divergentes dont le croisement provoque une crise et ouvre sur des possibles. Nous étions amené à élargir le concept de départ. Nous appelons *effet-de-réel* cette stratégie esthétique dont la teneur n'est dans la reproduction ni dans la représentation du réel, impossible objectif, mais dans l'ouverture vers la constitution virtuelle d'un Réel, caché par les images, à rechercher par le regard, à éprouver par la conscience, à reconstituer par l'expérience. Un signifiant en quête du signifié, exposé au regard. La carence du signifié de dénotation a pour objectif de remettre en cause le visible de la représentation, la dénotation même, pour signifier mais aussi pour évoquer un Réel qui déborde et existe surtout en dehors d'elle, dans des strates de l'invisible. Le signifié de dénotation n'est pas donné, il est visé à surgir dans une expérience qui se produit au cours de la réception dans la conscience réceptrice. La catégorie même du Réel devient impensable sans le sujet de la perception. Ce n'est donc pas le référent qui est saisi dans l'effet-de-réel, c'est la perception d'une zone périphérique du référent qui est communiquée.

Nous résumons les spécificités que nous étions amené à découvrir dans les films de Michael Haneke :

La totalité close de l'œuvre filmique est anéantie. La structure du film n'est plus ternaire. Le début et la fin du film ne coïncident pas avec le début et la fin d'une histoire transparente. La fin est aléatoire : ce n'est pas une fin ouverte, comme dans le cinéma moderne, c'est une coupure qui intervient pour interrompre l'énonciation et laisser l'histoire non achevée. Paradoxalement, dans cette interruption, le discours se construit.

Les événements dramatiques ne s'agencent pas dans une chaîne de causes à effets, ils discordent et déjouent constamment les attentes narratives. Ils s'enchâssent selon un concept auctorial. L'effet est montré avant la cause, à la manière de Robert Bresson, mais très souvent, la cause n'est pas du tout élucidée. L'événement est plutôt saisi que (re)présenté dans la durée réelle de l'une de ses phases, sans que celle-ci soit la plus spectaculaire. L'événement se déroule ainsi dans des plans prolongés ou, très souvent, dans des plans-séquences. Les événements sont « catalysés », se constituant sur des temps faibles. La disjonction des événements, mais aussi des plans dans un même événement, est accentuée par des inserts

noirs ou par des coupes brusques qui surviennent parfois au milieu d'une action ou d'une phrase. Les temps forts du récit, les « noyaux fonctionnels », sont prioritairement expulsés dans les ellipses. L'événement de *climax* est déplacé vers le début du film, le film se transforme ainsi en une analyse de la problématique dont un concentré est affronté dans l'événement excessive.

Les personnages apparaissent contradictoires, sans objectifs à atteindre, sans biographies qui fournissent des réserves dramatiques. Ce sont des inconnus à l'instance énonciative, ils existent en dehors du film. Leurs personnalités se manifestent dans le « ici et maintenant » des événements divergents. Ce sont des protagonistes sans cesse agissants mais dans un décalage systématique entre « vouloir », « pouvoir » et « faire ». Se constitue une instance actorielle qui résulte de l'échange et de l'emboîtement de quatre composantes : actant, rôle, personnage et interprète. Cette instance est dominée par l'existence physique, le psychologique est remis en cause. Le « faire » classique se dissout dans l' « agir ». L'instance actorielle bénéficie d'une plus-value de sens provenant des autres éléments diégétiques. Le manque initial qui déclenche l'agir des protagonistes n'est pas progressivement comblé, juste au contraire, il est davantage creusé à la fin du film.

L'image montre une périphérie de l'action, elle cache plus qu'elle ne montre, elle est mutique et lacunaire malgré sa durée. L'image est « dissemblable » et « déraisonnable ». Elle semble affranchie du signifié alors que le signifiant se veut une copie du référent : l'image devient un pastiche du Réel. La délimitation champ-contrechamp ne dépend plus de l'action et se transforme en discours. Le hors-champ envahit le champ en tant qu'image sur un écran diégétique ou en tant que son, une action importante s'y déroulant sans pour autant le transformer en contrechamp. La représentation est remise en cause. L'image est sujet de doute. Elle montre un visible qui donne accès à un invisible où est le vrai sujet.

La mise en scène recourt souvent à un dispositif : un élément diégétique qui devient l'encadrement de l'événement dramatique. Le dispositif libère et conditionne à la fois le déroulement de l'action et les rapports des protagonistes. D'autre part, l'énonciation recourt souvent aux fragments de nature documentaire. La figure d'un responsable de l'énonciation se dessine en tant qu'énonciateur réel qui remplace le narrateur. La consigne documentarisante, mise à l'œuvre, déclenche une lecture documentarisante. La lecture fictivisante est troublée, le spectateur est interpelé en tant que personne réelle, il mobilise ses défenses. Le discours laisse

des brèches ouvertes à plusieurs interprétations, il vise l'interactivité du spectateur. Une place importante, dans le texte, est assignée au lecteur-spectateur, envisagé comme foyer d'une coopération interprétative. La réception du film est visée comme une situation sémantique où des attitudes de réception référentielles et réflexives seront mises en place. Les lacunes dans le récit visent à activer l'expérience même du spectateur et à l'inclure ainsi dans l'œuvre. Le jeu dans lequel s'engage l'énonciateur, dans les films de Michael Haneke, met à l'épreuve les compétences d'observation de son énonciataire. Ceci se confirme par les attitudes de réception que le spectateur réel manifeste, tels les écrits critiques dans les médias français. S'impose une conclusion qui, exprimée en termes de Hans Robert Jauss, serait formulée de la sorte : l'œuvre cinématographique de Michael Haneke dépasse l'horizon d'attente créé par l'expérience antérieure de ses lecteurs-spectateurs et contribue dans le même temps à son élargissement. Ce phénomène, mieux connu en littérature et en peinture, atteste de l'importance, de la nouveauté, de la signifiance, de l'audace de l'œuvre de l'auteur qui en est à l'origine.

Pour évoquer certaines perspectives qu'ouvre ce travail, l'effet-de-réel pourrait être vu comme un schème intersémiotique ou intertextuel, et pourrait être utilisé lors de l'étude des œuvres d'autres réalisateurs, certains apparaissant comme prédécesseurs de Michael Haneke, d'autres lui étant contemporains, dont quelques noms ont été mentionnés dans la thèse, sans qu'une étude comparative ait été envisagée à cette étape. Au cours de notre étude, nous avons eu recours à l'expérience de certains cinéastes antécédents, ainsi qu'à des recherches théoriques qui les accompagnent. Ainsi se sont dessinés certains prédécesseurs dans ces mêmes recherches, tels par exemple Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Andreï Tarkovski, Jean-Luc Godard. Une étude approfondie pourrait mettre en évidence les liens et les reprises dans les recherches artistiques antécédentes qui ont contribué à l'apparition de l'effet-de-réel tel qu'il se manifeste aujourd'hui. D'autre part, l'effet-de-réel pourrait être retrouvé dans l'œuvre de quelques autres réalisateurs contemporains, comme par exemple Abbas Kiarostami, Bruno Dumont, Nuri Bilge Ceylan, bien qu'il y apparaisse marqué par les singularités particulières de chaque auteur. Nous entrevoyons la stratégie de l'effet-de-réel à l'œuvre chez ces auteurs et ce notamment dans ses traits caractéristiques : l'étalement du récit filmique sur des zones périphériques de l'action dramatique, des zones insignifiantes et superflues, au détriment de la mise en intrigue, prioritairement refoulée des événements et des images. En découlent comme conséquences la mise en priorité d'une existence physique de protagonistes contradictoires aux actes paradoxaux, dont la motivation est élidée ; la suspension de la frontière entre

diégétique et métadiégétique. Ce ne sont que quelques points communs, des études approfondies pourraient en relever encore d'autres.

Pour conclure, l'effet-de-réel peut être à la base de différentes stylistiques artistiques qui quant à elles changent d'un auteur à l'autre, d'une époque à l'autre. Ce qui persiste dans l'effet-de-réel, ce qui s'avère son objectif, c'est la recherche des moyens d'expression qui réfléchissent le lien et l'écart entre réel et représentation. L'effet-de-réel fonctionne comme une mise en épreuve de la fiction.

Bibliographie

Champ de la théorie littéraire :

Aristote, *La Poétique* (texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Paris, Seuil, 1980.

Barthes, R., « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, pp. 1-27.

Barthes, R., « L'Effet de Réel », *Communications*, n° 1, 1968, pp. 84-89.

Barthes, R., « La Mort de l'auteur » (1968), in *Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Le Seuil, 1984, pp. 63-69.

Barthes, R., *S/Z*, Paris, Le Seuil,coll. Tel Quel, 1970.

Barthes, R., « Cette vieille chose, l'art... » (1980), in *L'obvie et l'obtus,* Essais critiques III, Paris, Le Seuil, 1982, pp. 181-188.

Eco, U., *Lector in fabula – Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985.

Fontanille, J., *Les Espace subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989.

Fontanille, J., *Sémiotique du Discours*, Limoges, Pulim, 2003.

Genette, G., *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969.

Genette, G., *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1972.

Genette, G., *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1991.

Greimas, A. J., *Sémantique structurale : recherche de méthode* (1966), Paris, PUF, 1986.

Greimas, A. J., *Du sens*, Paris, Le Seuil, 1970.

Hamon, P., « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1977, pp. 115-180.

Hegel, F., *Esthétique* (textes choisis), Paris, PUF, 1953.

Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception* (1974), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978.

Ricœur, P., *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983.

Zilberberg, C., *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim, 2006.

Champ philosophique, sociologique, théâtre, esthétique de l'image :

Agamben, G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2006, Nottetempo), Paris, Éd. Payot & Rivages, 2007.

Arendt, H., *Le Système totalitaire* (1951), Paris, Le Seuil, 1972.

Barthes, R., *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Éd. de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

Barthes, R., « Diderot, Brecht, Eisenstein » (1973), in *L'Obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1982, pp. 86-93.

Beyaert-Geslin, Anne, Dondero, Maria Giulia et Fontanille, Jacques, « Introduction », *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Actes de colloques, 2006, Arts du faire : production et expertise. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3063> (consulté le 25/10/2011).

Chauvier, S., *Qu'est-ce qu'un jeu ?*, Paris, Vrin, 2007.

Cournot, Antoine-Augustin, *Essai sur les fondements de nos connaissances et sur les caractères de la critique philosophiques* (1851), Paris, Hachette, 1912.

Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste* (vers 490), Éd. et trad. G. Heil et M. de Grandillac, Paris, Cerf, 1958.

Didi-Huberman, G., *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration* (1990), Paris, Flammarion, coll. Champs, 1995.

Didi-Huberman, G., *Phasmes, Essais sur l'apparition*, Paris, Éd. de Minuit, 1998.

Didi-Huberman, G., *Images malgré tout*, Paris, Éd. de Minuit, 2003.

Le Dispositif, Entre usage et concept, *Hermès* n° 25, Cognition, Communication, Politique, Paris, CNRS Éditions, 1999.

Foucault, M., *Dits et écrits*, Tome III : 1976-1979, Paris, Gallimard, 1994.

Abécédaire de Michel Foucault, Mons/Paris, Ed. Sils Maria/Vrin, 2004.

Gervais, B., « L'effet de présence », *Archée* n°4, mai 2007.

Gervereau, L., *Histoire du visuel au XX° siècle* (2000), Paris, Le Seuil, 2003.

Heidegger, M., *Chemins qui ne mènent nulle part* (1962) Paris, Gallimard, col. Tel, 2006.

Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1964.

Stanislavski, C., *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1963.

Tovstonogov, G., *Le Métier du metteur en scène*, Saint-Pétersbourg, Iskusstvo, 1984, non traduit en français.

Champ de la théorie du cinéma :

Esthétique du film (1983), Aumont, J., Marie, M., Vernet, M., Bergala, A., Paris, Armand Colin, 2008.

Amiel, V., *Le Corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, PUF, 1998.

Baecque (de), A., Parsi, J., *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1996.

Baudry, J.-L., « Le dispositif, approche métapsychologique de l'impression de réalité », in *Communications* n° 23 : « Psychanalyse et cinéma », Paris, Le Seuil, 1975, p. 56-72.

Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1945-1958) Paris, Cerf, 1990.

Beylot, P., « L'empirisme hérétique de Pasolini », *Champs visuels*, Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image, Paris, L'Harmattan, n° 2 1996, pp. 51-61.

Beylot, P., *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005.

Beylot, P., « Politique de l'acteur chez Pasolini », revue *Europe*, n° 947 mars 2008.

Le cinéma vers son deuxième siècle, (dir.) Jean-Michel Frodon, Marc Nicolas, Serge Toubiana, Paris, Éd. Le Monde, 1995.

Bonéva, R., « Dispositif-outil de la mise en scène », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Analyses sémiotiques, en ligne, 2012.

Deleuze, G., *L'Image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983.

Deleuze, G., *L'Image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1985.

Eikhenbaum, B. « Problèmes de ciné-stylistique » in *Poètika kino*, in *Poétique du film, Textes des formalistes russes sur le cinéma*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008.

Esquenazi, J.-P., « Éléments pour une sémiotique pragmatique : la situation, comme lieu du sens », in *Après Deleuze, philosophie et esthétique du cinéma*, Paris, Place Public Éd. et Éd. Dis Voir, (dir. Jacques Serrano), 1996. pp. 85-114.

Esquenazi, J.-P., « Qu'est-ce qu'un discours vrai ? (2) L'image « vraie » aujourd'hui », *Champs visuels*, Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image, Paris, L'Harmattan, n° 2 1996, pp. 8-18.

Esquenazi, J.-P., « Films et sujets », in *Iris* n° 23, 1997, pp. 129-145.

Esquenazi, J.-P., « Le sens du public », in *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 183-208.

Esquenazi, J.-P., *Sociologie des publics*, Paris, Éd. La Découverte, 2003.

Ferro, M., *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1977.

Ferro, M., *Nazisme et communisme /Deux régimes dans le siècle/*, Hachette Littératures, 1999.

Gardies, A., « L'acteur dans le système textuel du film », *Études littéraires*, vol. 13, n° 1, 1980, pp. 71-107.

Gardies, A., « Les perversions d'un genre : *Fad-jal* de Safi Faye » in *Cinémas et réalités*, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1984, pp. 109-122.

Gardies, A., *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

Gauthier, G., « Le documentaire narratif » in *Cinémas et réalités*, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1984, pp. 81-93.

Gauthier, G., *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*, Paris, Médiathèque Edilig, 1989.

Gauthier, G., *Le Documentaire, un autre cinéma* (1995), Paris, Armand Colin, 2008.

Hitchcock/Truffaut (1966), Paris, Ed. définitive, Gallimard, 1993.

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1 (1950-1984), tome 2 (1984-1998), Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

Jullier, L., *L'Écran post-moderne, Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Jullier, L., *L'Analyse de séquences*, (2002), Paris, Armand Colin, 2007.

Jullier, L., *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002.

Leblanc, G., *Scénarios du réel*, tome 1, *Quotidien, évasion, science*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Lotman, I., *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Éditions sociales, 1977.

Marie, M., « Le direct et la parole » in *Cinémas et réalités*, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1984, pp. 47-56.

Metz, C., *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 1968, et tome II, Paris, 1972.

Nacache, J., *L'Acteur du cinéma*, Paris, Nathan Cinéma, 2003.

Niney, F., *L'Épreuve du Réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire* (2000), Bruxelles, De Boeck Université, 2002.

Niney, F., « Prendre le spectateur de front, Sur le nouveau documentaire autrichien : Sauper, Geyrhalter, Seidl, Salmonowitz », in *Austriaca*, n° 64, 2007, pp. 165-177.

Odin, R., « Film documentaire. Lecture documentarisante », in *Cinémas et réalités*, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1984, pp. 263-278.

Odin, R., *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990.

Odin, R., *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

Pavis, P. « Le personnage romanesque, théâtral, filmique » in *Iris*, n° 24 Automne 1997 : « Le personnage au cinéma », pp. 171-184.

Tröhler, M. et Taylor, H. M., « De quelques facettes du personnage humain das le film de fiction », in *Iris*, n° 24 : « Le personnage au cinéma », *op. cit.*, pp. 33-58.

Tröhler, M., « Les récits éclatés : La chronique et la prise en compte de l'Autre » in *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, L'Harmattan, 2002, pp. 15-32.

Truffaut, F., *Le Plaisir des yeux, Écrits sur le cinéma*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000.

Tynianov, I., « Le sujet et la fable au cinéma », in *Poétique du film*, *op. cit.*, pp. 197-198.

Vanoye, F., *Récit écrit, récit filmique* (1989), Paris, Armand Colin, 2005.

Vanoye F., *Scénarios modèles, modèles de scénarios* (1991), Paris, Armand Colin, 2008.

Vernet, M., « Freud : Effets spéciaux – Mise en scène : USA », in *Communications* n° 23, op. cit., pp. 223-234.

Vernet, M., *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.

Champ Michael Haneke :

Blümlinger, Christa, « Figures du dégoût chez Michael Haneke » in *Austriaca,* n° 64, *Le cinéma autrichien,* 2007, pp. 95-115.

Hée, Arnaud, « Un cas, Michael Haneke à la Cinémathèque du 19 octobre au 22 novembre 2009 », 13/10/2009 ; disponible sur : http://www.critikat.com.

Joos, Jean-Ernest, « Une violence sans sujet David Cronenberg et Michael Haneke », *Parachute* n° 123, 2006.

Kusturica, Nina et Testor, Eva, *24 Wirklichkeiten in der sekunde* (24 réalités par seconde), Film portrait de Michael Haneke, *Arte* édition, 2004.

Le Vern, Romain, « Autopsie Haneke », 11/04/2008 ; disponible sur : http://www.excessif.com.

Prouvèze, Alexandre, « Cinéaste du mal ? Portrait de Michael Haneke », *Evene*, octobre 2009 ; disponible sur : http://www.evene.fr.

Toubiana, Serge, Entretien avec Michael Haneke, bonus DVD *Le Septième continent*, *Benny's Video*, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *Caché*, Éd. WEGA FILM, Les Films de Losange, 2005.

Toullec, Marc, Interview Michael Haneke, *Mad Movies* n° 111 ; disponible sur : http://yrol.free.fr.

Tracq, Bruno, *Haneke : Filmer l'Iceberg*, film-analyse ; disponible sur : http://vimeo.com.

Des donnés sur : http://www.allocine.fr.

Des donnés sur : http://www.imdb.com.

Michael Haneke, Biographie ; disponible sur : http://cinema.fluctuat.net/michael-haneke.html.

Entretien avec Michael Haneke in bonus DVD *Le Château*, Éd. Repérages, 2003.

Benny's Video

Baecque, Antoine de, *Benny's Video* de Michael Haneke, *Cahiers du cinéma* n° 457, 1992, pp. 61-62.

Kaganski, Serge, *Benny's Video*, *Les Inrockuptibles*, 22/04/1992 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

Nevers, Camille, « L'œil de Benny », *Cahiers du cinéma*, n° 466, 1993, pp. 66-68.

Païni, Dominique, « La trace et l'aura », in *Le Cinéma, un art moderne*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 1997, pp. 159-168.

Père, Olivier, *Benny's Video*, *Les Inrockuptibles*, 1992 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

71 Fragments d'une chronologie du hasard

71 Fragments d'une chronologie du hasard, par M. C., *Positif* juillet-août n° 401-402, 1994, p. 66.

Strauss, Frédéric, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, *Cahiers du cinéma* n° 491, 1995, p. 76.

Funny Games

Baecque, Antoine de, « La violence disposée », *Cahiers du cinéma*, n° 514, 1997, pp. 34-35.

Brunet, Agnès, *Funny Games, Le Point*, 10/01/1998 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr/archives.

« Ignoble », *Funny Games* par *Le Figaro*, 16/05/1997.

« Un cauchemar ! », *Funny Games* par *Le Figaro*, 14/01/1998.

Le Film français du n° 2703 du 23 janvier 1998 au n° 2707 du 20 février 1998.

Frodon, Jean-Michel, « Michael Haneke, cinéaste de l'artifice revendiqué », *Le Monde*, 15/01/1998 ; disponible sur : http://archives.arte.tv/cinema/codeinconnu/.

Gorin, François, Entretien avec Michael Haneke, *Télérama*, n° 2505, 14/01/1998 ; disponible sur : http://yrol.free.fr/CINEMA/HANEKE/interviews.htm.

Grünberg, Serge, « Un cauchemar sans réveil » (*Funny Games*), *Cahiers du cinéma* n° 520, 1998, p. 63-65.

Kaganski, Serge, *Funny Games*, *Les Inrockuptibles*, 14/01/1998 ; disponible sur :

http://www.lesinrocks.com.

Loiret, Maureen, Entretien avec Michael Haneke, *CinéLibre* n° 45, janvier 1998 ; disponible sur : http://yrol.free.fr.

Masson, Alain, F*unny Games* « Une allégorie fallacieuse », *Positif* n° 443 janvier 1998, pp. 39-40.

Mauraisin, Olivier, « Représentations de la violence » *(Funny Games), Le Monde*, 24/01/1999.

Mérigeau, Pascal, « La violence ne doit pas séduire », *Le Nouvel observateur*, 8 janvier 1998 ; disponible sur : http://artsetspectacles.nouvelobs.com.

Funny Games par *Le Monde*, 15/05/1997.

Païni, Dominique, « L'empêcheur de filmer en rond », à propos de *Funny Games* de Michael Haneke, *Cahiers du cinéma* n° 514, 1997, pp. 36-37.

Piazzo, Philippe, Interview Michael Haneke, pour *Aden*, 14/01/1998 ; disponible sur : http://yrol.free.fr.

Rouyer, Philippe, *Funny Games*, « Souffrir n'est pas jouer », *Positif* n° 443 janvier 1998, pp. 37-38.

Interview réalisée par *StudioCinéLive* pour *L'Express*, 14/01/1998 ; disponible sur : http://www.lexpress.fr.

Code inconnu

Baigneres, Claude, « Cinéma d'art contre ciné gadget », *Le Figaro*, 22/05/2000.

Bruyn, Olivier de, *Code inconnu*, « Ils flânaient sur le boulevard... », *Le Point*, 10/11/2000 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr/archives.

Cieutat, Michel, Entretien avec Michael Haneke, « La fragmentation du regard », *Positif* n°478 décembre 2000, pp. 25-29.

Goudet, Stéphane, *Code inconnu, «* La main tendue », *Positif* n° 478 décembre 2000, pp. 23-24.

Grassin, Sophie, « Haneke décodé », Interview, *L'Express*, 09/11/2000 ; disponible sur : http://www.lexpress.fr.

Kaganski, Serge, *Code inconnu*, *Les Inrockuptibles*, 15/11/2000 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

Mérigeau, Pascal, « Froid dans le dos » (*Code inconnu*) *Le Nouvel observateur,* 21 novembre

2000 ; disponible sur : http://tempsreel.nouvelobs.com.

Strauss, Frédéric, *Code inconnu*, *Télérama*, 15/11/2000 ; disponible sur : http://www.telerama.fr.

Bonus DVD, *Making of Code inconnu*, MK2 éditions.

La Pianiste

Bell, Anne-Laure, « Trio allegro » (*La Pianiste)*, 05/09/2001 ; disponible sur : http://cinema.-fluctuat.net.

Blouin, Patrice, « Le quatuor des névroses », *Cahiers du cinéma* n° 560, 2001, p. 80.

Bonnet, Sophie, *La Pianiste, Les Inrockuptibles*, 30/11/2001 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

Lorrain, François-Guillaume, *La Pianiste* « La musique n'adoucit pas les mœurs », *Le Point*, 07/09/2001 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr/archives.

Le Film français n° 2916 du 28 décembre 2001.

Le Temps du loup

Dufreigne, Jean-Pierre, « Un exode à fuir », *L'Express*, 02/10/2003 ; disponible sur : http://www.lexpress.fr.

Kaganski, Serge, *Le Temps du loup, Les Inrockuptibles*, 2003 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

Le Vern, Romain, *Le Temps du loup* par *Objectif Cinéma*, 2003 ; disponible sur : http://www.objectif-cinema.com.

Mérigeau, Pascal, « Œuvres au noir », *Le Nouvel observateur*, octobre 2003.

« Films de Cannes : *Le Temps du loup* », *Positif* n° 509-510 juillet-août 2003, p. 103.

Riou, Alain; « Sifflets », *Le Nouvel observateur*, 16/10/2003 ; disponible sur : http://artsetspectacles.nouvelobs.com.

Wignesan, Nachiketas et Devanne, Laurent, « Michael Haneke, cinéaste », entretien pour l'émission de cinéma *Désaxés*, diffusé sur Radio Libertaire le 12 Octobre 2003 ; disponible sur : http://arkepix.com.

Bonus DVD *Le Temps du loup*, le *Making of,* Paris, Éd. France télévisions distribution, 2004.

Caché

Bernard, Jean-Jacques, « Portrait de Michael Haneke », bonus DVD *Caché, op. cit*.

Cieutat Michel et Rouyer, Philippe, Entretien avec Michael Haneke, « On ne montre pas la réalité, juste son image manipulée », *Positif* n° 536 octobre 2005, pp. 21-25.

Douhaire, Samuel, (*Caché) Libération*, 21/04/2006 ; disponible sur : http://next.liberation.fr.

Douin, Jean-Luc, « Regard forcé sur les démons de l'enfance pour un homme filmé à son insu », (*Caché), Le Monde*, 17/05/2005 ; disponible sur : http://www.lemonde.fr.

« Retour du refoulé », 16/05/2005 ; disponible sur : http://cinema.fluctuat.net.

« Face Caché », bonus DVD *Caché*, *op. cit.*

Le Film français n° 3130 du 16 décembre 2005.

Kabisch, Wolfgang, « Michael Haneke, réalisateur de *Caché* », Interview pour *ARTE,* 20/05/2005 ; disponible sur : http://www.arte.tv/fr/.

Kaganski, Serge, *Caché* par *Les Inrockuptibles,* 2005 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

Labeille, Sophie & Rocher, Philippe, « Passé non-assumé, présent et avenir en péril », (*Caché)* 04/10/2005 ; disponible sur : http://www.critikat.com.

Le Vern, Romain, « Interview : Michael Haneke (*Caché*) », 04/10/2005 ; disponible sur : http://www.excessif.com.

Lorrain, François-Guillaume, *Caché, Le Point* n°1915, 28/05/2009 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr/archives.

Mérigeau, Pascal, « Obsessionnel Haneke », *Le Nouvel observateur*, 12 mai 2005 ; disponible sur : http://archives.nouvelobs.com.

« *Caché*, chronique d'un passé enfoui », par *Le Monde*, 06/10/2005 ; disponible sur : http://www.lemonde.fr.

« Très bon accueil pour *Caché* d'Haneke » par *Le Nouvel Observateur*, 16 mai 2005 ; http://tempsreel.nouvelobs.com.

« Un secret ravageur », *Caché* par *Le Point*, 6 octobre 2005 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr/archives.

Rehm, Jean-Pierre, « Juste sous la surface », *Cahiers du cinéma* n° 605, 2005, pp. 30-31.

Tobin, Yann, *Caché* de Michael Haneke, *Positif* n° 536 octobre 2005, pp. 19-20.

Funny Games US

Artus, Jacqueline, *Funny Games US, Le Nouvel observateur*, juillet 2008.

Azoury, Philippe, « A coups redoublés », *Libération*, 23/04/2008 ; disponible sur : http://next.liberation.fr/cinema.

Carrière, Christophe, « Michael Haneke : « Un réalisateur ému, c'est nul ! », entretien, *L'Express*, 25/04/2008 ; disponible sur : http://www.lexpress.fr.

Funny Games US , « Michael Haneke revient sur les lieux du crime », *Le Figaro*, 22/04/2008 ; disponible sur : http://www.lefigaro.fr/cinema.

Le Film français, n° 3265 du 6 juin 2008.

Hée, Arnaud, « Quoi de neuf la violence Monsieur Haneke (1997-2008) ? », 22/04/2008 ; disponible sur : http://www.critikat.com.

Le Vern, Romain, Entretien avec Michael Haneke, 04/04/2008, disponible sur : http://www.excessif.com.

Le Vern, Romain, *Funny Games US, «* La critique d'Excessif », 2008 ; disponible sur : http://www.excessif.com

Libiot, Éric, « Du pareil au même », *Funny Games US, L'Express*, 22/04/2008 ; disponible sur: http://www.lexpress.fr.

Morain, Jean-Baptiste, *Funny Games US, Les Inrockuptibles,* 16/04/2008 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

Morice, Jacques, *Funny Games US*, *Télérama*, 26/04/2008 ; disponible sur : http://www.telerama.fr.

« *Funny Games US* : ultra-pénibles », par *Le Parisien*, 23/04/2008.

Rouyer, Philippe, *Funny Games US* de Michael Haneke, *Positif* n° 566 avril 2008, p. 38.

Funny Games US par *Studio Magazine*, *L'Express*, 08/04/2008 ; disponible sur : http://www.-lexpress.fr.

Interview Naomi Watts, par *Studio Magazine*, 15/04/2008 ; disponible sur : http://www.lexpress.fr.

Le Ruban blanc

Ayad, Christophe, « Un certain amour de la rigueur », portrait de Michael Haneke, *Libération*, 22/05/2009 ; disponible sur : http://next.liberation.fr.

Baurez, Thomas, *Le Ruban blanc*, par *StudioCinéLive*, 21/10/2009, disponible sur : http://www.lexpress.fr.

Bourget, Jean-Loup, *Le Ruban blanc*, « Dans un miroir, obscurément », *Positif* n° 584 octobre 2009, pp. 14-16.

Carrière, Christophe, « Les noirs désirs de Michael Haneke », *L'Express*, 20/10/2009 ; disponible sur : http://www.lexpress.fr.

Cieutat Michel et Rouyer, Philippe, Entretien avec Michael Haneke « Le plus insupportable, c'est la violence mentale », *Positif* n° 584 octobre 2009, pp. 17-21.

Colombani, Florence, « *Le Ruban blanc* et la Palme d'or » *Le Point*, 20/10/2009 ; http://www.lepoint.fr.

Douin, Jean-Luc, « *Le Ruban blanc* : violence et boucles blondes dans l'Allemagne puritaine », *Le Monde*, 22/05/2009 ; disponible sur : http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/.

Le Film français n° 3348 du 25 décembre 2009.

Frodon, Jean-Michel, « L'usage de Cannes », *Cahiers du cinéma* n° 646 juin 2009, pp. 8-9.

Kaganski, Serge, « *Le Ruban blanc*, l'obsession du mal par Haneke », *Les Inrockuptibles*, 21/10/2009 ; disponible sur : http://www.lesinrocks.com.

Leblanc, Stéphane, « Un *Ruban blanc* impitoyable » *20Minutes.fr*, 21/10/2009 ; disponible sur: http://www.20minutes.fr.

Libiot, Eric, « *Le Ruban blanc*, une Palme méritée », *L'Express*, 21/10/2009 ; disponible sur : http://www.lexpress.fr.

Lorrain, François-Guillaume, « Haneke, la généalogie du mal », *Le Point*, 21/05/2009 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr.

Lorrain, François-Guillaume, « *Le Ruban blanc*, la révolte des petits », *Le Point*, 21/10/2009 ; disponible sur : http://www.lepoint.fr.

Murat, Pierre, « Mes films suggèrent un doute sur la réalité qu'ils montrent », entretien avec Michael Haneke, *Télérama* n° 3118, 21/10/2009 ; disponible sur : http://www.telerama.fr.

Murat, Pierre, *Le Ruban blanc, Télérama*, 21/10/2009 ; disponible sur : http://www.telerama.fr.

« *Le Ruban blanc* s'attache à une période noire » par *Ouest France*, 21/10/2009 ; disponible sur : http://www.ouest-france.fr.

« Palme d'or à Cannes, *Le Ruban blanc* dans les salles mercredi », *Le Parisien,* 20/10/2009 ; disponible sur : http://www.leparisien.fr.

Péron, Didier, Interview avec Michael Haneke, « La joie s'oublie vite, l'humiliation, jamais », *Libération*, 21/10/2009 ; disponible sur : http://next.liberation.fr/cinema.

Péron, Didier, « L'enfance du mal », *(Le Ruban blanc) Libération*, 21/10/2009 ; disponible sur: http://next.liberation.fr/cinema.

Vié, Caroline, « *Le Ruban blanc* de grand Haneke », *20minutes.fr,* 21/05/2009 ; disponible sur : http://www.20minutes.fr.

Champ autres réalisateurs :

Michelangelo Antonioni :

Antonioni, M., *Ce bowling sur Le Tibre* (1976, trad. française 1985), Paris, Images Modernes, 2004.

Moure, J., *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Scemama-Heard, C., *Antonioni : le désert figuré*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Tassone, A., *Antonioni*, Paris, Flammarion, 1995.

Ingmar Bergman :

Assayas, O. et Björkman, S., *Conversation avec Bergman*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1990.

Marty, J., *Ingmar Bergman, Une poétique du désir*, Paris, Cerf, 1991.

Robert Bresson :

Arnaud, P., *Robert Bresson*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 2003.

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (1975) Paris, Gallimard, 2006.

Robert Bresson – Éloge, Cinémathèque française, Paris, 1997.

Provoyeur, J-L, *Le cinéma de Robert Bresson, De l'effet de réel à l'effet de sublime*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Abbas Kiarostami :

Bergala, A., *Abbas Kiarostami*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 2004.

Ishaghpour, Y., *Le réel, face et pile (Le cinéma d'Abbas Kiarostami)*, Tours, Éd. Farrago, 2000.

Kéy, H., *Le cinéma iranien. L'image d'une société en bouillonnement – de La Vache au Goût de la cerise*, Paris, Performing Arts, 1999.
Abbas Kiarostami, *Textes, entretiens, filmographie complète*, Paris, Éd. de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1997.
Ragel, P. (dir.), *Abbas Kiarostami, Le cinéma à l'épreuve du réel*, Université de Toulouse II – Le Mirail, Éd. Yellow Now/LARA pour l'ensemble, 2008.

Andreï Tarkovski :

Baecque (de) A., *Andreï Tarkovski*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, Coll. Auteurs, 1989.
Governatori, L., *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, Paris, L'Harmattan, 2002.
Tarkovski, A. *Le Temps scellé*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1989.
Tarkovski, A., *Journal 1970-1986*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1993.
Tarkovski, A., *Œuvres cinématographiques complètes*, 3 tomes, Paris, Exils Éditeur, 2001.

Lars von Trier :

Lars von Trier, *Entretiens* avec Stig Björkman, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 2000.
Lasagna, R., *Lars Von Trier*, Paris, Gremese, 2003.

Images non-légendées : p. 16 : L'enfant roumain dans le métro, *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, © WEGA-Film ; p. 143 : 1) « Boulevard 1 », *Code inconnu*, © MK2 ; 2) Michael Haneke et Juliette Binoche pendant le tournage de *Code inconnu*, © MK2 ; p. 329 : Les deux tortionnaires et la famille, *Funny Games*, © WEGA-Film.