

**Michael Haneke**  
**Violences**

Anne-Christine Loranger

Number 282, January–February 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68553ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

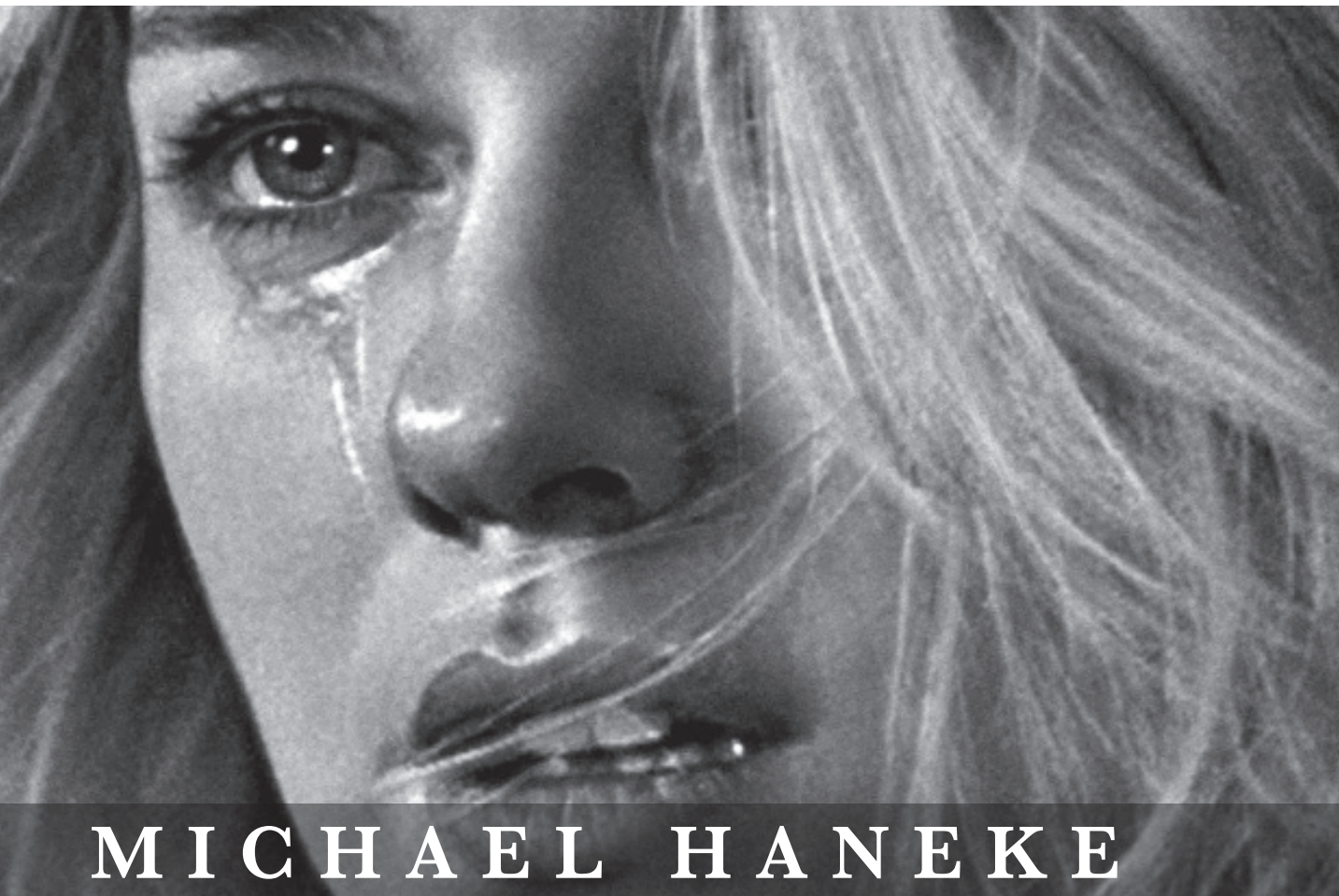
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Loranger, A.-C. (2013). Review of [Michael Haneke : violences]. *Séquences*, (282), 44–45.



# MICHAEL HANEKE

## Violences

À tous ceux qui prétendent que les films de Michael Haneke sont ennuyeux, Séquences propose l'expérience qui fut la nôtre pour cet article, celle de revoir son entière filmographie en moins de dix jours. Cogitations, retours sur soi et insomnies garanties. Cauchemars en option.

Anne-christine Loranger

Deux Palmes d'Or. On dit cela et on a tout dit. Peu importe les cinquante et quelques prix internationaux qui couronnent l'œuvre de Michael Haneke (il vient d'ailleurs de triompher pour la troisième fois aux European Film Awards), avec ses deux Palmes, le réalisateur autrichien a rejoint le très sélect podium occupé jusqu'ici par Sjöberg, Coppola, August, Kusturica, Imamura et les frères Dardenne. Alors qu'*Amour* se prépare de toute évidence à prendre la route des Oscars, une analyse de l'œuvre hanekienne nous paraît pertinente.

Tandis que les crédits d'*Amour* défilent à l'écran, une constatation s'impose: ce film s'insère parfaitement dans la ligne des films de Michael Haneke. L'introduction, d'abord, dépourvue de musique, générique blanc sur fond noir. Les noms des personnages principaux, toujours les mêmes dans ses scénarios, Georges et Anne. La musique, du piano écouté par les personnages. Les lieux, clos, comme souvent. Les couleurs ensuite, variantes de blanc, de gris et de brun. Le sujet, surtout, celui de la violence. Car Michael Haneke n'a jamais scruté autre

chose que les multiples formes de violences qui affectent les sociétés contemporaines. À croire qu'il ne fait que présenter depuis vingt ans les différentes facettes du même film. Même film, pardon? Même film, *Amour* et *Funny Games*? Même film, *La Pianiste* et *Le Ruban blanc*? Même film, *Caché* et *Code inconnu*? Mêmes films, oui. Même approche. Celle d'observer comment la violence s'immisce dans les interstices du quotidien, petit à petit, jusqu'à l'éclatement: un geste soudain, brutal, filmé sans éclat ni mélodie. Contrairement à la violence-objet commerciale institutionnalisée par Hollywood, la violence de Haneke est celle d'une réalité froide et crue, dépourvue de transcendance ou même de passion. L'intérêt de ses films est l'extrême précision avec laquelle elle est scrutée, analysée, décortiquée, pour en extraire l'insoutenable moelle et l'offrir à l'écran, devenu par son art la table d'examen d'un pathologiste virtuel.

Les vingt premières minutes de *Funny Games* résument à elles seules l'approche de Haneke. Une famille idéale, Georges et Anna, leur jeune fils et leur chien, débarquent pour la fin de

Photo: Illustration tirée de l'affiche de *Funny Games* (Version US)

semaine dans leur belle maison de campagne, au bord d'un lac. Tandis que Georges, aidé d'un voisin et de Paul, son jeune visiteur (un bel adolescent vêtu et ganté de blanc), lance à l'eau le bateau, Peter, le frère dudit visiteur, lui aussi ganté de blanc, se présente à la porte de la cuisine où Anna range les provisions dans le frigo. Il veut emprunter des œufs pour la voisine. Peter n'est pas passé par le portail automatique mais par un trou dans la haie, ce qui surprend Anne qui, gentiment, ne s'insurge pas. Ayant cassé les quatre œufs, Peter en exige poliment quatre autres. Anne, un peu embarrassée, obtempère malgré elle. Après avoir fait tomber le portable d'Anna dans l'eau de l'évier, le rendant du coup inutilisable, Peter est rejoint par Paul. Ce dernier implore Anna d'essayer les bâtons de golf de Georges. Il faudra, à partir de ce point, moins de dix minutes au réalisateur pour transformer les deux ados à têtes d'anges en psychopathes cruels qui s'amuseront à kidnapper la famille et à l'exterminer au sein de jeux sadiques qui dureront jusqu'au lendemain matin. Si le film dans son ensemble a rendu certains spectateurs fous furieux (le film a fait scandale lors de sa sortie en salle), les vingt premières minutes exemplifient la façon dont un psychopathe s'introduit sur un territoire donné et en déplace subtilement les frontières jusqu'à occuper tous les lieux stratégiques. Psychologue raffiné (il a d'ailleurs étudié la psychologie et la philosophie en plus de l'art dramatique), Haneke a étendu ce procédé à tous ses films, variant les thèmes et les personnages, mais toujours avec cette idée d'une violence envahissant subtilement les cellules de la vie sociale. Soit qu'elle se manifeste au sein d'une glaciation généralisée de l'être (*Le Septième Continent*, *Code inconnu*), soit qu'elle s'exerce au travers des médias (*Benny's Video*, *Caché*), soit qu'elle est le fruit de pulsions refoulées et de personnalités entravées (*La Pianiste*, *Le Ruban blanc*). Violence aussi dans *Amour* (voir la critique dans ce numéro); celle, la plus insupportable de toutes, du déclin inexorable d'un être aimé.

Mais, par delà la critique sociale et l'analyse, le génie de Haneke est de créer un climat d'angoisse tel que le spectateur ne puisse s'empêcher d'être rivé à son siège, presque en dépit de lui-même. Déjà, à la troisième minute de *Funny Games*, le cinéaste arrive à instaurer l'inquiétude par un plan d'ensemble figurant de loin le voisin, sa femme et les deux garçons gantés de blanc, corps rigides, immobiles, plantés sur le gazon d'une façon à la fois ordinaire et inhabituelle. Ce même jeu des corps vu de loin, étonnement parlants dans leur rigidité, se retrouve dans *Le Ruban blanc*, alors que le fils maudit du fermier pendu essaie tant bien que mal de se joindre au cortège funèbre. De même dans *Code inconnu*, alors que le personnage joué par Juliette Binoche tente, au milieu d'un wagon de métro rempli de personnes douloureusement immobiles, d'échapper au jeune Beur qui la poursuit de ses avances.

Est-ce le fait d'être né en 1942 à Munich et d'avoir grandi dans la très fascisante Autriche? La violence chez Haneke explose toujours subitement (un peu à la façon de la Kristallnacht de 1938), suite à une période de gestation où le spectateur a parfois l'impression que rien n'avance. Cet effet d'ennui, exacerbé par l'absence de musique d'ambiance, force le spectateur à s'imaginer le monde émotif des personnages. Haneke augmente d'autant cet effet qu'il présente l'insupportable avec décence, telle cette scène dans *La Pianiste* où Isabelle Huppert se mutile calmement le sexe dans la baignoire avec une lame de rasoir. Un mince filet de sang coule sur l'émail blanc, vite épongé suite à l'appel de la mère qui annonce l'heure du dîner. Il n'en fallait pas plus, pourtant, pour montrer les tréfonds émotifs dans lesquels se vautre Érika. Ce n'est cependant pas par de telles scènes que le réalisateur choisit de nous faire tressaillir, mais en nous montrant la violence des êtres dans les relations qu'ils entretiennent avec les autres. Benoît Magimel envoyant son pied dans la figure d'Isabelle Huppert ramassée sur le plancher, Juliette Binoche qui se fait cracher à la gueule dans le métro ou Maurice Bénichou se tranchant la gorge face à un Daniel Auteuil saisi: toutes ces scènes adviennent après des moments d'angoisse si longuement travaillés que le spectateur épuisé a déjà perdu une partie de son ressort au moment où l'action arrive, le clouant effectivement sur place.

Magicien du trouble, c'est au moment où Haneke se joue de son public en le triturant là où il est le plus sensible qu'il dévoile sa maîtrise. Une maîtrise ni transcendante, ni poétique, ni charmante, ni magique, mais peinte aux couleurs d'une insupportable et trop réelle douleur. ⑤



La Pianiste



Caché



Le Ruban blanc