

Le cinéma entomologique de Michael Haneke

Jean-Philippe Gravel

Volume 17, numéro 4, hiver-printemps 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34376ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gravel, J.-P. (1999). Le cinéma entomologique de Michael Haneke. *Ciné-Bulles*, 17(4), 36-39.

Le cinéma entomologique de Michael Haneke

PAR JEAN-PHILIPPE GRAVEL

La fin du millénaire étant à nos portes, nous pouvons déjà être à l'affût de films qui auront su bien décrire les états d'âme de la décennie qui s'achève. Bien qu'elle soit encore peu connue de ce côté-ci de l'Atlantique, l'œuvre cinématographique de Michael Haneke s'impose comme un document entomologique de première importance. Et pas seulement parce qu'elle a su donner l'un des plus impitoyables portraits de la société autrichienne, mais parce qu'elle parvint aussi à reconstituer un monde qui est celui de la plupart des sociétés bourgeoises d'aujourd'hui: froid, insulaire, violent et abruti par le régime indigeste et quotidien de l'image sous toutes ses formes. En l'honneur d'un travail intellectuel qui a su user du fragment pour nourrir une démarche rigoureuse de mise en scène, nous proposons ici quelques éléments de réflexion sur le cinéma de Michael Haneke. Soulignons que les quatre films dont il sera question dans cet article sont offerts en copie vidéo à la Cinémathèque québécoise.

1 - Durant les premières projections des frères Lumière, on s'étonnait d'abord de ce qu'un appareil puisse saisir la totalité visible d'un fragment de réalité donné: le mouvement des foules comme le bruissement des feuilles d'un arbre ou le fer rougeoyant d'un forgeron. L'intérêt du sujet représenté ne comptait pas encore pour quelque chose à l'esprit des industriels, soucieux avant tout de faire mousser la vente de leur appareil; il comptait moins, en tout cas, que l'affirmation triomphante de cette saisie d'une totalité visible devant laquelle

il était maintenant possible de faire le portrait vivant. C'est sur cette révélation, explique Jean Mitry, que «la civilisation de l'image sortit de ses limbes».

Aujourd'hui l'image s'est si bien intégrée au réel qu'elle en vient même à le précéder. C'est pourtant lancé à la poursuite des conséquences de ce phénomène que Haneke parvient à provoquer chez le spectateur d'aujourd'hui une stupeur voisine à celle du spectateur des premiers temps du cinéma. Parce que, spécialement dans **le Septième Continent** (1989), le premier volet de sa trilogie, l'essentiel de la mise en scène aspire à ce geste de montrer, dans son plus simple appareil, ce qui peut se trouver sur une scène prélevée de la réalité, avec une absence d'embellissement qui confine à l'abstraction. Aussi le spectateur découvre-t-il l'étrangeté, l'aliénation diffuse que dégage l'accomplissement de gestes ordinaires, tels que nous les effectuons machinalement, par le seul fait qu'ils se trouvent représentés devant lui.

2 - Mais à quels gestes s'intéresse Haneke dans cette perspective? Si un certain Sigmund Freud comparait le rituel de déshabillage précédant le coucher du sujet à la levée de certaines résistances psychiques indispensable au bon accomplissement de l'activité onirique, Haneke s'intéresse plutôt à ceux du lever et du rhabillage. Le sujet qui se couche se permet un écart au principe de réalité; celui qui se lève montre le retour du refoulement indispensable au bon déroulement de l'activité quotidienne. C'est la remise des masques, en somme.

De quoi se compose donc un lever matinal? De pieds enfilant des pantoufles, de corps qui se lavent, des jeux de mains qui font la cuisson du déjeuner et l'infusion d'un café. Routines que découpe méticuleusement Haneke (spécialement dans **le Septième Continent**) parmi d'autres séquences gestuelles, hachées la plupart du temps en plans rapprochés, de manière que l'on voie les

Le Septième Continent

35 mm / coul. / 111 min / 1988 / fict. / Autriche

Réal. et scén.: Michael Haneke

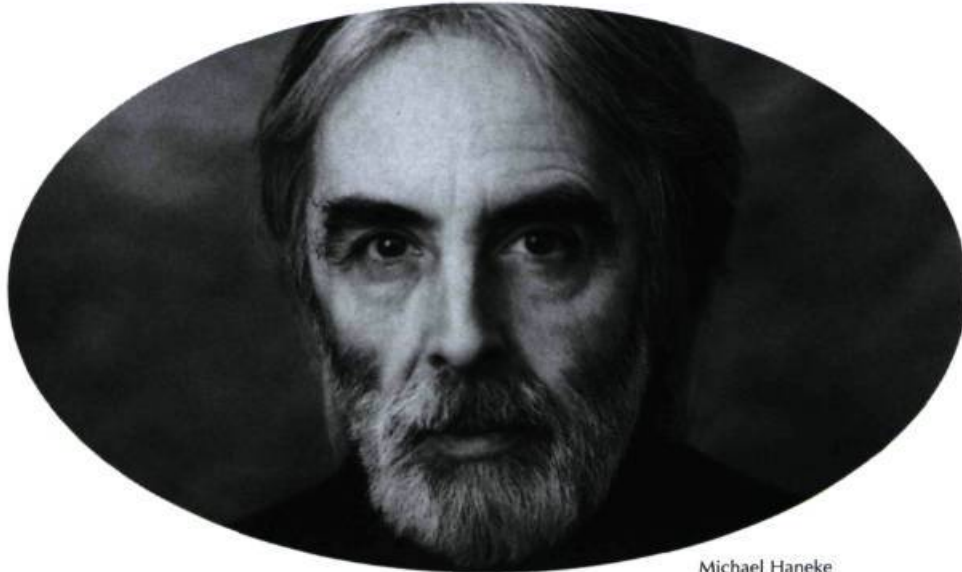
Image: Toni Peschke

Son: Karl Schlifflner

Mont.: Maria Homolkova

Prod.: Veit Heduschka - WEGA-Film

Int.: Birgit Doll, Dieter Berner, Leni Tanzer, Udo Samel, Silvia Fenz



Michael Haneke

objets et les membres de corps, mais pas de visage. Ainsi, la trilogie d'Haneke commence-t-elle par saisir son sujet, qui est aussi un monde, par ses automatismes, comme s'il fallait l'installer sur le sol le plus commun, le plus trivial possible. Leur représentation précède toute personnalisation: voilà les gestes de n'importe qui, les gestes de personne, ceux du public lui-même.

3 - Le cinéma d'Haneke témoigne malgré tout d'une dynamique qui tient d'un milieu particulier, tant géographique que socioéconomique, qui gagne en ampleur d'un volet à l'autre. Il y a d'abord les familles aisées, l'une située en banlieue (**le Septième Continent**) et l'autre dans un appartement urbain (**Benny's Video**, 1992). Ce n'est que dans **71 Fragments d'une chronologie du hasard** (1994) que le rayon couvert s'étendra jusqu'aux classes pavées, avec ses HLM et ses lieux d'itinérance. Pourtant, c'est moins «une» ville qu'il construit qu'une communauté impersonnelle de l'espace urbain, là encore dépourvue de nom.

4 - Mais créer une ville, dans ses lieux publics comme ses espaces privés, c'est aussi constituer des environnements sonores et visuels, et surtout un espace médiatique qui intercède avec elle. Cette nécessité permet de capter un paradoxe important de l'espace urbain. Car si, d'une part, il se caractérise par son extrême compartimentation (au point où ses éléments, comme on le verra, ont peine à communiquer, à s'associer les uns les

autres pour former des ensembles), il se trouve aussi complètement imprégné par les constructions de l'«espace médiatique», qui s'y mélangent et qui subvertissent toute notion de limite entre l'espace public, l'espace médiatique et l'espace privé, individuel.

Cela explique, notamment, pourquoi Haneke évite toute musique extra-diégétique et réserve ses fondus sonores pour de très rares moments. En se refusant à tout effet de contrepoint de l'action (voix-off, musique, etc.), le cinéaste se permet d'accuser les contrastes et l'artificialité qu'insuffle à une scène ordinaire l'audition d'une musique sirupeuse par le biais de la radio ou d'un spectacle de variétés télévisées. Le champ sonore du film expose comment toute scène de la vie quotidienne s'alimente de sa propre «bande son», aussi déphasée soit-elle. Ce qui nous permet d'assister à quelques belles scènes, notamment celle où la famille du **Septième Continent** contourne en voiture le site d'un mortel accident routier, sur l'air d'une musique nouvel âge aseptisée.

71 Fragments d'une chronologie du hasard

35 mm / coul. / 100 min / 1994 / fict. / Autriche-Allemagne

Réal. et scén.: Michael Haneke

Image: Christian Berger

Son: Marc Parisotto

Mont.: Marie Holmokova

Prod.: WEGA-Film et Caméra-Filmproduktion GMBH, Berlin

Int.: Gabriel-Cosmin Urdes, Lukas Miko, Anne Bennent, Udo Samel, Otto Grünmand



Funny Games de Michael Haneke

5 - On peut en conclure que, si l'espace médiatique et l'espace personnel se superposent, ils le font de manière qu'aucun de ces univers ne communiquent. Et là encore il n'y a pas vraiment d'opposition, puisque tous deux se structurent finalement de la même façon en témoignant d'une même incommunicabilité. Les séquences d'actualités que Haneke intercale dans ses films sont, comme ceux des véritables téléjournaux, à montage discontinu: un reportage sur Sarajevo peut précéder les derniers développements du procès intenté contre Michael Jackson pour pédophilie. L'examen des parties génitales de la star s'interprète au même niveau de sens que la fin du cessez-le-feu en Bosnie pour la période de Noël. Et l'individu intègre pour lui-même cette discontinuité comme une façon d'être: les encadrés qui tapissent le mur de la salle à manger des parents de Benny font cohabiter une reproduction de la Joconde, des lépidoptères épinglés, un tableau d'Andy Warhol, une vieille pub de Pepsi-Cola, la photo d'une cuisine, etc. Et c'est peu dire que, dans cet univers,

Funny Games

35 mm / coul. / 103 min / 1997 / fict. / Allemagne

Réal. et scén.: Michael Haneke

Image: Jürgen Jürges

Son: Walter Amann

Mont.: Andreas Prochaska

Prod.: Werner F. Reitmeier

Int.: Suzanne Lothar, Ulrich Mühe, Frank Giering, Arno Frisch, Stefan Clapczynski, Doris Kunstmann, Christoph Bantzer

les choses glissent en se croisant sans la moindre friction, dans un système où sont exclus tous les rapports: le jeune Benny, suffisamment intelligent pour monter des combines très payantes, ne semble plus avoir besoin de ses parents pour subvenir à ses besoins. Et comme c'est son inconséquence qui le caractérise, on ne s'étonnera pas de le voir frapper un ami ou dénoncer ses parents à la police «comme ça, pour voir comment c'est».

Mais l'invasion des médias n'entrave en rien la liberté d'action du sujet lorsqu'il se trouve chez lui. Dans **le Septième Continent** comme dans **Benny's Video**, la notion d'«espace privé» est poussée à l'extrême: derrière la façade anonyme d'une maison ou d'un appartement bourgeois peuvent se dérouler d'incroyables scènes de mort. C'est d'abord la façade indifférente du décor où la famille du **Septième Continent** s'enferme pour mourir, tandis qu'elle permet également au père de Benny d'éliminer le cadavre de la victime de son fils en toute tranquillité, le découpant en morceaux. Trop élégant pour nous montrer la scène, Haneke nous en distrait par une séquence de dix minutes racontant le voyage en Égypte du fils et de la mère; à l'instar de la façade polie que présentent ses personnages et les lieux qu'ils habitent, cette séquence ne semble avoir d'utilité qu'à «faire écran», et dérober au spectateur la vision d'une scène innommable.

6 - C'est dans ce paradoxe que la problématique du cinéma d'Haneke parvient à s'articuler, au fil d'une trilogie construite comme un syllogisme. L'hypothèse de base — la description d'un style de vie aliénant — étant posée dès le début, **le Septième Continent** décrit le mode de renoncement choisi par une famille qui, ne sachant pas quoi faire pour s'en sortir, décide de s'éliminer. Au contraire, c'est au maintien de ce type d'existence qu'aspirent désespérément les parents de Benny, quitte à se rendre complices du meurtre de leur fils. La posture antithétique des personnages de ces deux premiers volets se résout par l'absence de moyens dont ils disposent pour affronter une situation insupportable.

En s'imposant finalement comme la synthèse des volets précédents, **71 Fragments d'une chronologie du hasard** mélange le devenir d'individus issus de milieux différents, occupant des places intermédiaires sur l'axe du refus ou de l'acceptation servile délimités par les autres films. Le portrait de

ce «prélèvement sociologique» gagne en complexité, d'autant plus que sa finale ahurissante — le meurtre de presque tous les personnages lors d'un attentat — ne va pas sans rappeler la maîtrise d'un Krzysztof Kieslowski, plus près de **Tu ne tueras point** que de **la Double Vie de Véronique**. La violence impulsive et catastro-phique, entraînée par un concours de circonstances où toutes les caractéristiques de l'univers de Haneke se trouvent concentrées (incommunicabilité, insularité, saturation de l'information, envahissement de l'espace personnel, etc.), s'impose comme une chose tout aussi redevable à l'action gratuite d'un particulier qu'à la responsabilité diffuse et passive de la collectivité. Et le spectateur se trouve face à cette ambiguïté.

7 - Que faut-il faire maintenant de **Funny Games** (1997), tant cette réflexion y prend un tournant si ambigu qu'on ne sait plus s'il tient du règlement de comptes ou s'il n'essaie pas d'engager dans la voie du suspense et de l'exercice de style la problématique que la trilogie avançait avec un brillant sens clinique. Dans **Funny Games**, Haneke semble donner libre cours à une certaine haine de la bourgeoisie que ses films précédents ne laissaient que deviner. En racontant l'histoire d'un couple et de son enfant que deux fils à papa séquestrent dans leur chalet pour leur infliger les pires sévices (psychologiques s'entend), le cinéaste semble renvoyer au visage du spectateur le type de «désir de violence» que repaît habituellement le cinéma d'action ou le suspense qu'il consomme. Au fil de ce récit qui ne dévie pas d'un pouce (ou à peine...) de son programme initial (il n'y aura pas de survivants), Haneke va pourtant très loin pour solliciter l'indignation du spectateur, notamment en faisant tuer l'enfant et l'animal d'abord, et la femme en dernier. Mais le cinéaste se trouve en quelque sorte pris par sa propre signature. Le spectateur de ses films précédents connaît dès le départ l'issue finale. Et s'il en éprouve une certaine (et vaine) compassion pour les victimes, la pensée que celles-ci appartiennent à la même caste insularisée et présentent les mêmes symptômes que la cellule familiale de **Benny's Video** impose d'emblée une distance critique face à eux: ils auront beau endosser le rôle des victimes dans **Funny Games**, il demeure évident pour le «spectateur averti», et sans doute encore plus pour le cinéaste, qu'il s'agit là moins d'individus qu'on exploite que de places qu'on occupe, et que le



Funny Games de Michael Haneke

«jeu» de Haneke avec le spectateur interfère de manière contradictoire avec l'entomologisme propre au regard de ses films précédents.

Les questions que soulèvent le cinéma de Haneke concernant les formes postmodernes de la violence restent donc ouvertes. Mais c'est peut-être en effectuant un retour aux sources de son œuvre que nous trouverons le fin mot de l'affaire. Ce n'est sans doute pas pour rien que l'un des premiers projets du cinéaste, réalisé pour la télévision, s'intitulait **les Lemmings** (1980). Sous l'enseigne évocatrice de ce rongeur qui, lorsqu'il atteint un certain niveau de population, court en masse se jeter dans la mer, on peut offrir une explication bien simple au déploiement de violence auquel nous conditionne la civilisation actuelle. Il y a certains moments où la destinée de l'humanité semble rejoindre la pulsion de mort qui guide naturellement cet animal vers la voie de son propre anéantissement. ■

Benny's Video

35 mm / coul. / 105 min / 1992 / fict. / Autriche

Réal. et scén.: Michael Haneke

Image: Christian Berger

Son: Karl Schlifflner

Mont.: Marie Holmokova

Prod.: Veit Heiduschke, Bernard Lang - WEGA-Film

Int.: Arno Frisch, Angela Winkler, Ulrich Mühe, Ingrid Stasner