

« Des effets de violence »: perspective critique sur le cinéma de Michael Haneke

Par Thibault Galland, Noëlie Plé
e-legal, Volume n°3

Pour citer l'article :

Thibault Galland, Noëlie Plé, « « Des effets de violence »: perspective critique sur le cinéma de Michael Haneke », in *e-legal, Revue de droit et de criminologie de l'ULB*, Volume n°3, avril 2019.

Adresse de l'article :

<http://e-legal.ulb.be/volume-n03/droit-et-culture-pop-2/des-effets-de-violence-perspective-critique-sur-le-cinema-de-michael-haneke>

La reproduction, la communication au public en ce compris la mise à la disposition du public, la distribution, la location et le prêt de cet article, de manière directe ou indirecte, provisoire ou permanente, par quelque moyen et sous quelque forme que ce soit, en tout ou en partie, ainsi que toute autre utilisation qui pourrait être réservée à l'auteur ou à ses ayants droits par une législation future, sont interdits, sauf accord préalable et écrit de l'Université libre de Bruxelles, en dehors des cas prévus par la législation sur le droit d'auteur et les droits voisins applicable en Belgique.

© Université libre de Bruxelles - avril 2019 - Tous droits réservés pour tous pays - ISSN 2593-8010



Faire l'expérience des films de Haneke laisse difficilement indifférent. Les situations cinématographiques proposées par le réalisateur nous confrontent, en tant que spectateur, à une violence dont les effets esthétiques génèrent un malaise profond dont il n'est pas si facile de se détacher. Ses longs-métrages suscitent des sentiments forts et marquants qu'on peine pourtant à nommer. Alors même que les situations qu'il nous fait traverser se heurtent pour la plupart au non-sens le plus complet, quel type de sens pouvons-nous malgré tout voir émerger des mises en scène du cinéaste ? Alors même que les agissements des personnages jouent avec les limites de la normalité et de la rationalité, quelles sont les valeurs et les jugements que nous pouvons dégager de ses longs-métrages ?

Une étude minutieuse mais orientée de la filmographie de Michael Haneke nous a semblé nécessaire pour éclaircir ces questions mais aussi, afin de préciser l'expérience de la violence faite par les personnages et les spectateurs aux limites du sens, de la normalité et de la rationalité. Pour rendre cela possible, ce travail d'analyse sera découpé en plusieurs parties: *i)* à la suite du philosophe Michel Foucault, nous constituons d'abord la représentation comme un certain cadrage sur les événements, laissant de côté tout ce qui ne s'inscrit pas dans la norme; *ii)* en ouvrant ensuite un dialogue entre Michel Foucault et Michael Haneke, nous soulignons comment les mises en scène du cinéaste, par le biais de la violence, n'ont de cesse de jouer avec les limites de la normalité et du « bon-sens » voulu par les événements; *iii)* à partir de là, nous dégageons des figures comme l'anesthésie, le choc et l'interpellation qui contribuent à mettre en tension les raisons attribuées aux actions des personnages, ce qui aboutit à une mise en crise de l'expérience du spectateur et de sa capacité d'évaluation; *iv)* nous exploitons le thème foucauldien de la « culture de soi » pour problématiser l'activité interprétative du spectateur et suivre certaines des pistes de réflexion que propose le cinéma de Haneke. Par ce parcours ouvert entre ce cinéma et la philosophie de Foucault, nous nous efforçons de mettre en exergue une perspective sur l'activité critique qui ose mettre à nu les valeurs animant notre jugement de spectateur. Dans un esprit d'expérimentation politique, cette analyse cherche à montrer comment le cinéma de Michael Haneke prolonge l'appel éthique au « courage de la vérité » lancé par Michel Foucault.

La représentation comme cadrage

L'ensemble des récits, des images et des sons qui façonnent nos vies participent à constituer notre représentation du monde. C'est à partir de tout ce dont nous héritons et de tout ce que nous transmettons en termes de culture, d'institutions, d'éducation, de droit et plus généralement de savoir, à partir de la manière même dont cet héritage est récupéré, intériorisé et communiqué par chacun, que se forme une sorte de ligne de démarcation séparant ce que notre représentation comprend et ce qu'elle ne comprend pas. La représentation serait ainsi ce cadre structurant la multitude hétérogène des êtres. Cette pratique de réappropriation propre à toute vie en société permet de distinguer d'un côté, l'ensemble des êtres vivants admis et légitimes et de l'autre, ceux qui en sont exclus. Comme tout cadre, celui de nos représentations ne peut exister qu'en inscrivant une *limite*: la coexistence entre l'intériorité et l'extériorité se fait en fonction d'un rapport d'opposition nette ou d'une sorte de tension qu'engendre la manière même dont cette limite est définie. En fonction des conditions de mise en place de cette démarcation, le jeu des rapports de pouvoir qui lui est associé peut se trouver en partie dissimulé ou au contraire, d'autant plus exacerbé. Tout ce qui dans une société va être reconnu ou ignoré, admis ou rejeté, tout ce qui définit le bon, le mal ou le mauvais, le sain et le pervers, tout cela se trouve réparti de part et d'autre de cette frontière. Ce qui nous amène à nous demander: comment penser autrement la quotidienneté de notre rapport aux formes de pouvoir sur lesquelles reposent les catégories du *normal* et de l'*anormal*¹? Peut-être qu'en adoptant le point de vue de la limite, les conditions de son possible déplacement pourront être réfléchies. Entre la mise en mots et la mise en images de cette frontière, des liens sont encore à tisser.

Si le monde de nos représentations est un cadre qui existe en tant que tel, c'est-à-dire indépendamment de la vie des individus et des êtres qu'il met en jeu, il en résulte que les dimensions du bon, du bien et du légitime qui ont cours dans une société donnée sont définies indépendamment de la dimension événementielle de l'expérience. Les aspects cités, auxquels la vie doit constamment faire face, apparaissent comme *extérieurs* aux individus que convoque cette notion même de « vie ». Les critères du bien, du bon ainsi que toutes les règles qui leurs sont associées, sont données indépendamment de la vie qui passe et qui arrive². Ces règles, explicite ou implicites, dépassent la temporalité de l'existence et semblent préexister à la vie. En structurant l'expérience, ce cadre n'est pas sans conséquences pour tous ceux qui gravitent à la fois en et autour de lui. Selon que l'on soit blanc ou racisé, homme, femme ou bien ni l'un ni l'autre, que l'on soit riche ou pauvre, valide ou non, cette configuration n'occasionnera pas les mêmes conséquences pour la vie de chacun. Ce cadre marque en quelque sorte l'étalon par rapport auquel chaque individu va devoir se positionner, qu'il le veuille ou non. Ainsi, loin d'être une simple abstraction conceptuelle, on peut concrètement

l'apercevoir en focalisant notre attention du côté des effets induits par la structure dont il est ici question. Dans les faits, cette structuration sociale s'établit sur plusieurs niveaux en même temps et se trouve être bien plus complexe que ce que dévoile sa seule face visible. Sous la surface, le jeu des contraintes est plus actif que jamais. Dans l'horizon de nos représentations, l'application du « bon » et de « l'adéquat » n'est qu'en partie déterminée par l'ensemble des règles posées explicitement, notamment au moyen de prescriptions juridiques. Un autre type de règles est en jeu: celles-ci se manifestent de façon plus insidieuse et plus diffuse que les lois, la nature de leur contrainte et l'instance apte à poser un verdict ou un jugement n'étant pas aussi clairement définie.

A l'intérieur du cadre, toute une série de comportements, d'attitudes et d'habitudes sont considérés comme valables et qualifiés de « normaux », cela signifie que ceux-ci ne sont pas seulement rendus légitimes par ladite société mais qu'ils sont bel et bien attendus de la part des individus, sous peine d'exclusion³. La catégorie du « normal » est constituée mais aussi renforcée par l'adéquation des manières de vivre ou de se comporter des individus avec les modèles comportementaux qui circulent actuellement dans l'étendue du cadre qui a été ci-dessus évoqué⁴. Ces règles-là ne sont plus extérieures aux individus qu'elles régissent mais passent *au travers d'eux*, se manifestent dans leurs corps, dans leurs vies, dans leurs manières d'habiter et de circuler dans le monde⁵. Cette différence entre l'intérieur et l'extérieur est invisibilisée dès que l'on se trouve du bon côté du cadre. Aucune différence n'est directement perçue par l'individu, celle-ci ne surgissant que lorsque pour une raison ou pour une autre, l'individu est exclu du cadre formé par les représentations communes et dominantes.

Le philosophe Michel Foucault nous dit que le pouvoir n'est pas quelque chose que l'on possède mais toujours quelque chose qui s'exerce⁶. De sorte qu'il conviendrait d'orienter notre regard du côté de la « vie banale et quotidienne » pour interroger la légitimité d'une telle mécanique de mise en ordre du réel, reposant sur un pouvoir dont l'assise est une forme de rationalité exacerbée. Cette forme de raison dit « le vrai », définit ce qui est valable et ce qui ne l'est pas, constitue une manière de régir et de contrôler, de *gouverner*⁷ dirait Foucault, l'ensemble des corps, des comportements et plus globalement, des vies liées à ce pouvoir qui les comprend en les incluant ou en les excluant. C'est ainsi que chaque système de représentations, à chaque époque donnée, ne se constitue qu'en fonction d'un vaste entremêlement de rites et de pratiques normatifs. Ces pratiques ne sont pas ou plus interrogées de manière quotidienne, précisément parce qu'elles ont été progressivement intégrées et fondues à l'intérieur même de la structure de l'expérience. Désormais, elles participent à lui donner son apparence. C'est bien pour cela que chercher des moyens d'adopter une « attitude critique »⁸ vis-à-vis d'une telle entreprise de gouvernementalisation des corps, aux multiples facettes et aux multiples visages, nécessite d'en passer par une entreprise de renouvellement de notre rapport au monde.

Par quelles instances de savoir ou de pouvoir s'opère l'ordre du bien et du mal dont nous faisons l'expérience ? Qui « sait » et qui « dit » quoi faire et comment le faire ? Dans cette façon de faire le réel, ceux qui savent sont également ceux qui ont le pouvoir, précisément parce qu'ils détiennent le « discours vrai »⁹ par lequel se gouverne une société ainsi que chacun de ses membres. La particularité de ce pouvoir est la multiplicité de ses formes et son absence de centralité. Ceci explique la différence de nature des règles qui en découlent. L'incapacité à répondre correctement à cette répartition du vrai et du faux vient justifier le contrôle exercé par ces systèmes complexes mêlant ensemble « des savoirs et des pouvoirs » aux allures variées. Au sein de la société, c'est paradoxalement du fait de ce contrôle que découle l'augmentation des phénomènes d'exclusion, d'oppression, de pathologisation, d'enfermement ou encore, de marginalisation des individus. Le caractère paradoxal du mouvement décrit se situe dans la reprise qui s'en suit immédiatement après: l'ensemble de ces phénomènes aboutit lui-même à une augmentation du contrôle exercé. La mécanique en place fonctionne sur base d'une logique autosuffisante ayant pour conséquence de renforcer l'asymétrie initiale. Pour sortir de l'impasse dans laquelle nous entraîne cette boucle, il s'avère nécessaire d'en passer par une forme de mise en crise de cette logique. S'extirper de cette forme de raison partie en roue libre en précipitant un grand nombre d'entre nous avec elle, imaginer la possibilité d'une métamorphose du sens, nécessite de retrouver l'appui qu'apporte la pluralité vécue de l'expérience. C'est à l'intérieur même de la diversité des faits que l'on cherchera à percevoir un signe ou un indice nous permettant de voir et donner à voir le fait qu'il y a là, l'expression de quelque chose d'autre.

La violence comme limite du cadrage

En continuant à penser à l'intérieur de l'horizon réflexif tracé par Foucault, il s'avère nécessaire de préciser qu'aucune sortie totale de ces mécaniques de pouvoir n'est effectivement envisageable. Chaque aspect du vécu en est imprégné et ces mécaniques existent en prenant simultanément une multitude de formes, plus ou moins contraignantes en fonction des cas. Le pouvoir n'est pas concentré dans une seule et même instance, il n'est pas exercé par un individu souverain puisqu'on le trouve disséminé dans l'ensemble du tissu sociétal. Il est présent et intégré à l'intérieur de chacune de nos pratiques usuelles de vie. Dans chacun des rôles que l'on adopte, il y a déjà des effets de pouvoir observables. L'image du bon père de famille, celle de la femme douce et attentive, de l'enfant modèle, l'image de la réussite, celle d'une bonne carrière, d'une bonne sexualité, d'une bonne vie, participent toutes à contraindre et à modeler nos comportements. La conséquence de cette gouvernementalisation de la vie opère une perte du sens de nos actions ainsi qu'une mise à distance de nos propres désirs. Une autre conséquence est l'oubli de la singularité caractéristique de nos histoires et de nos manières de vivre. Le pouvoir interrogé contrôle la vie « de l'intérieur »: plus « ça » répond juste et plus l'efficace du pouvoir se trouve dissimulé¹⁰. C'est aussi pour cela qu'interroger la dimension problématique impliquée par un tel procédé nous demande d'en passer par d'autres voies que celles de la raison. Parce que la frontière entre l'acceptable et l'inacceptable est toute empreinte de ces savoirs ayant l'autorité de nous dire ce qui est bon et ce qui ne l'est pas.

Dans son œuvre cinématographique, notamment en raison d'un recours à la zone du non-sens, le réalisateur autrichien Michael Haneke nous offre une occasion de mettre à l'épreuve notre expérience du raisonnable. Loin d'adopter une posture d'ordre moral, l'ensemble de son travail filmique vient cibler en la révélant, l'ambiguïté sur laquelle repose l'assise d'un pouvoir trop exclusivement rationnel. Malgré la diversité des thèmes que chacun de ses films aborde, c'est par l'œil du réalisateur qu'un lien d'une nature particulière se tisse entre eux. C'est à partir d'un questionnement sur la violence et la multiplicité de ses formes ou plutôt, en donnant une forme concrète et sensible à la multiplicité des formes que peut prendre cette violence, que la texture problématique de la toile sociétale sur laquelle tout se joue est indirectement rendue perceptible. Chaque film de ce réalisateur peut s'entendre comme une manière singulière de venir poser encore et encore ces questions: quelle forme de violence résulte au quotidien d'un pareil usage de l'ordre du savoir? Comment se traduit le fait « d'être dans le vrai » ou « d'être dans le faux »¹¹ à l'intérieur même de cet ordre? Comment est-ce que les catégories qui structurent cet ordre nous traversent et s'expriment en chacun de nous? C'est là un des points importants du travail de Haneke: chercher à rendre compte de la complexité du vécu et tenter de traduire à l'image une certaine dimension du réel où s'exprime l'entrelacement du sens et du non-sens; où l'on

perçoit l'ambiguïté qui existe entre les domaines visibles et invisibles de la vie; où la vérité et son absence coexistent dans un rapport de lutte à l'intérieur même des corps. Cette société dans laquelle nous évoluons nécessite d'être questionnée et aperçue par le prisme de la non-évidence, précisément parce que notre propre vécu s'en trouve totalement imprégné.

De manière presque clinique, Haneke cherche à mettre en scène certains des aspects les plus tranchants de nos sociétés contemporaines. On retrouvera d'ailleurs cette idée de « coupe » à plusieurs niveaux de son travail: au niveau purement formel en usant par exemple de techniques comme celle de la fragmentation du temps, au niveau de la narration en tant que telle mais également, au niveau de l'effet à produire et de l'impression à laisser au spectateur. Le geste du réalisateur s'étend jusqu'à proposer au spectateur, à la fois l'expérience d'une confrontation *avec* le film et ses enjeux, mais aussi un face à face *avec* lui-même opéré *par* le film. Dans le dispositif filmique mis en œuvre par Haneke, on observe une réelle volonté de couper court avec le circuit habituel de nos réactions, d'en passer par un questionnement qui parle un peu plus aux corps et un peu moins aux têtes. Cette idée de ne pas simplement « dire » mais de « faire la coupe » s'accompagne d'une sorte de mise en suspension ou plutôt, d'une mise en crise de l'ordre « du dessus ». Ce qui est valable, ce qui est acceptable et au contraire, ce qui n'est pas et ne peut pas être acceptable, doit dans la perspective qui est la sienne, être davantage ressenti intérieurement et ne pas ou plus seulement être compris, entendu ou appliqué. Chaque film devient alors une possible capsule d'expérimentation permettant de révéler, en la creusant, une nouvelle facette du problème mis en jeu par telle ou telle situation quotidienne. Cette nécessité de la coupe se répétera avec insistance de part en part de la filmographie du réalisateur. On trouvera une coupe des corps et de leurs actions dans *Le Septième continent*, une coupe de la raison et du « bon sens » dans *Funny Games*, une découpe d'un futur rendu impossible dans *Le temps du loup*, une coupe de l'expression du désir dans *La Pianiste* ou encore de la mémoire de l'histoire dans *Caché*, etc.

Le travail filmographique de ce réalisateur nous est apparu comme un allié possible pour aborder la question que nous nous posons : « qu'est-ce que ça nous fait? », puisque celle-ci se trouve aussi être la sienne. Cette question nous permet d'interroger la manière dont « ça » nous concerne actuellement, ce « ça » renvoyant à l'ensemble de ces mécaniques coercitives évoquées plus haut. Chaque film déroule un nouveau fil et vient broder ensemble une série de faits nous permettant de poser ces questions: ce qui est montré à l'image, qu'est-ce que ça implique et par où ça passe? Par qui? Par quoi? Comment est-ce que l'on répond à cela? Quelle stratégie adopte t-on pour survivre à ça? Par le biais de ce dispositif, le travail de mise en scène de la violence se constitue sans que celle-ci ne soit pour autant explicitement travaillée. Dans chacun des cas mis en image ainsi que dans chacune des situations insoutenables auxquelles nous confronte Haneke, il s'avère

difficile de prononcer immédiatement la formule: « ici, c'est violent ». Malgré cela, on pourra néanmoins chaque fois faire l'expérience du fait qu'ici, « il y a de la violence ». Ces réflexions sur la violence, celle de Haneke ainsi que la nôtre, ne sont et ne seront donc pas élaborées autour du point central et trop évident de l'institution judiciaire, communément invoquée pour représenter la manière dont la violence se condamne. Puisqu'il s'agit d'une infiltration bien plus complexe, l'enjeu va consister ici à comprendre par d'autres biais le « par où ça passe ». Gardons à l'esprit que ce qui est remis en cause, c'est la possibilité de pouvoir donner une *explication* à l'intrigue, en usant d'une raison valable.

Matière cinématographique

Explorons maintenant de plus près les films de Michael Haneke pour tâcher de mieux cerner sa manière de mettre en question l'ordre du normal et de l'évident et ce, afin d'amener le spectateur à mettre au travail sa posture critique. Commençons par la figure esthétique de l' « anesthésie ». Le terme provient du domaine médical et est défini comme une suspension momentanée de la sensibilité provoquée en vue d'une intervention sur un corps¹². Par extension, l'anesthésie désigne un état d'indifférence qui va de l'inertie à la quiétude et à l'oubli. On retrouve cet état comme « point de départ » de l'intrigue dans bon nombre de longs-métrages de Michael Haneke. Cet état d'apathie des personnages instauré en lien avec un quotidien « normal » ou « banal », celui que l'on peut vivre et sur lequel on peut ne pas s'arrêter, celui dont on peut facilement détourner le regard, participe dans plusieurs de ses films à créer l'impression grandissante d'un malaise chez le spectateur. Ce sentiment n'est pas anodin si l'on considère en particulier le fait que la plupart des films de Haneke tissent des liens très forts avec des questions d'actualité. Un certain nombre d'entre eux s'inspirent d'ailleurs de faits divers réels. C'est par exemple le cas pour *Le Septième continent* (1989), *71 fragments d'une chronologie du hasard* (1994) ou encore *Funny Games* (1997). La mise en parallèle réalité-fiction est donc un point d'attention à ne pas négliger pour comprendre la perspective réflexive que nous offre le travail de ce réalisateur.

De quelle façon la vie des personnages est-elle initialement dépeinte? « Ce qu'ils sont » est défini par le biais d'une focalisation sur la normativité stricte des rôles qui sont les leurs. Par exemple dans *Le Septième Continent*, le père est présenté comme responsable de l'ordre économique de la famille, la mère est en charge de l'ordre du foyer et ils attendent de leur fille qu'elle se comporte comme on l'attend. C'est-à-dire qu'ils attendent d'elle qu'elle ne pose pas de problème. Le film commence par une succession de plans fragmentés décrivant la répétition quotidienne d'un rituel de vie composés par des gestes précis, montrant une vie qui « se fait » plutôt qu'une vie qui s'éprouve. Presque immédiatement après, s'en suivra la convocation de la mère dans l'école de la fillette où celle-ci a menti et raconté qu'elle était devenue aveugle. À l'image, la scène du mensonge est constituée par la fixité de son regard, elle ne fait que répéter qu'elle ne voit plus rien. La supercherie est rapidement découverte. La mère de l'enfant tentera par la suite et de manière insistante, d'obtenir une explication qui permettrait de rendre compte de son geste, sans succès. L'immensité du trouble qui s'en suit semble dépendre de cet impossibilité d'expliquer cette petite sortie de l'ordre réalisée par l'enfant, laquelle nous apparaît après coup comme une tentative de résistance face à l'inertie quotidienne, face à tout ce « vu et ce revu ». Il y a donc de l'ordre mais il y a aussi du malaise et cet exemple n'en est qu'un parmi tant d'autres. Par là, il semble que Haneke cherche à rendre compte d'états de distance profonde à soi, où

le cours de la vie ne semble plus attaché à aucune sorte de logique intérieure. Il n'est plus alors qu'une forme de « réponse »¹³ à l'ordre normalisé, où chacun et chacune se comporte en fonction du rôle qu'il ou elle doit tenir.



Photogrammes 1. et 2. - tirés du film *Le 7e Continent*, le premier présente la scène de la fillette dont la mère cherche à savoir « pourquoi » est-ce qu'elle a menti à l'école ; le deuxième présente la mort de celle-ci lors du suicide collectif sur lequel s'achève le film.*

En mettant le comportement routinier à la base de la narration, le réalisateur inscrit dès le départ son propos autour d'une sorte de jeu avec la forme du contraste: celui qui advient lorsqu'un ou plusieurs personnages se mettent à dériver hors de l'ordre raisonnable. Cet effet de contraste ne peut fonctionner qu'en soulignant les états initiaux d'insensibilité qu'éprouvent les personnages vis-à-vis de leur environnement. Les personnages sortent ainsi du sentier de la raison et l'insistance de leurs gestes à poursuivre en direction de ce « non-sens » évoque une sorte d'état de choc. Ce choc, c'est la vie qui résiste¹⁴ face à cet ordinaire standardisé. Cette tangente que tous empruntent pose chacun de leur comportement à l'inverse du « bon-sens » voulu par la société. L'ensemble des actes de violence, qu'ils soient crime, suicide ou encore perversion, ne parviennent pas être recoupés à l'intérieur du dispositif rationnel dominant. Le contrôle ne tient plus: les actes qui nous sont donnés à voir sont perpétrés sans « raison ».

Avec la « trilogie de la glaciation émotionnelle » — comprenant le film *Le Septième Continent*, mais aussi *Benny's Video* (1992) et *71 Fragments d'une chronologie du hasard* — Michael Haneke montre comment les réponses déviantes viennent

finalement prolonger une certaine forme d'inertie, d'oubli et de quiétude momentanée. Le lieu de l'anesthésie, c'est la banalité quotidienne standardisée. Le choc et le crime adviennent comme une rupture, comme une réponse outrancière face à toute cette inertie du normal. Le choc, c'est finalement le moment où le « pas assez » de la vie et le « trop » de la violence qui y répond finissent par se rencontrer.

Pour autant, les personnages du *Septième Continent* ne parviendront à imaginer d'autres réponses possibles face à la « distance » qui est la leur, qu'en s'enfermant si ce n'est davantage dans les logiques aliénantes de consommation et de matérialisme de la fin des années 1980. La famille choisit de mourir plutôt que de vivre et le parallèle répétitif entre les gestes de la vie et les gestes de la mort, marque l'ambiguïté initialement présente dans cette manière de « faire la vie » qui est déjà comme une petite mort. Bien qu'une lettre soit laissée par la famille pour rendre compte du sens de leur geste, celui de leur suicide collectif, les parents du père ne pourront pas y croire et feront appel à la police pour élucider l'affaire. Ce thème de la déconnexion est repris d'une autre manière dans *Benny's video* où le personnage de Benny (Arno Frisch) est littéralement captivé par les vidéos qu'il regarde. Cette fascination de Benny pour le médium vidéo est présentée comme un comportement normal que l'on retrouve chez d'autres adolescents dans le film, pour qui la vidéo est un moyen de communiquer avec l'environnement. Une telle activité devient pathologique mais aussi un symptôme d'anesthésie, dès lors que la réponse apportée par le protagoniste à cette mise à distance du monde qui le tient, l'engage dans une logique menant au meurtre. Le jeune garçon dira d'ailleurs de son acte qu'il était sans raison, que « c'était comme ça, pour voir ce que ça fait ». La perte de sensibilité est d'autant plus complexe que l'expérience du meurtre reste médiatisée pour le personnage par la vidéo, qui reste le canal par lequel il fait véritablement l'expérience du meurtre.

Dans *71 fragments d'une chronologie du hasard*, c'est le témoignage de l'agent de la pompe à essence auprès des policiers et des journalistes qui exprime le non-sens contenu par la situation. L'homme fait référence à la violence démesurée du geste compte tenu de la situation apparente - une file d'impatients à la station, des klaxons et une série de petites choses qui « ne se mettent pas », donnant à voir l'acte comme celui d'un fou, injustifié, « sans raison ». De manière plus brutale, cette absence de logique trouve une représentation extrêmement explicite dans *Funny Games* qui arrive en épilogue de la *Trilogie*. À deux moments distincts du film, le père de famille tentera de savoir « pourquoi » les deux pervers se comportent avec tant de sadisme? La réponse apportée sera d'autant plus déstabilisante qu'elle est donnée à deux reprises par un plan face caméra des jeunes hommes expliquant leur geste en se jouant du père et donc de nous spectateur, n'offrant comme réponse qu'une démultiplication des versions possibles. Toute tentative de rapporter ces actes à une normalité psychologique ou sociologique est mise à mal. Le savoir et la raison auxquels en appelle le père de

famille désignent tous deux un référent absolument vide de sens pour les deux « pervers ». La question est transfigurée et devient un cri vain, une demande totalement irrecevable.



Photogrammes 3. et 4. - le premier est tiré de *Benny's Video* et présente la fascination du personnage pour l'image vidéo, le second est tiré de *71 Fragments* et présente l'absence d'explication rationnelle de l'agent de la pompe à essence

Les pervers, suicidaires et autres criminels qui nous sont montrés en images ne sont pas des figures monolithiques. La question: « qu'est-ce qui pousse un individu à agir de la sorte? », semble hanter chacun des films évoqués. Comment expliquer l'inexplicable? Haneke dénonce-t-il une perte d'imagination et de sensibilité? Le vocabulaire de la perte aurait tôt fait de réduire cette filmographie à un discours réactionnaire déplorant la perte de connexions authentiques au monde, que ce soit sur le plan imaginaire ou sensible. Pourtant, tel ne semble pas être le diagnostic que propose le cinéaste. Certes, les réponses qui sont mises en avant par les protagonistes de ces films n'aboutissent qu'à une plus grande aliénation mais ces logiques participent aussi d'une transformation de leur expérience. Les manières de se relier au monde de la famille du *Septième Continent* ou de Benny sont ainsi mises en crise. Leurs actes viennent questionner et problématiser cet état initial d'anesthésie qui est le leur. Plus qu'une perte, le processus à l'œuvre est celui d'une transformation de l'expérience initiale des personnages qui passe tantôt par l'excès de consommation menant à l'auto-destruction, tantôt par la réalisation concrète de la violence par le meurtre. L'excès et le meurtre sont alors des thèmes que Michael Haneke travaille pour styliser les réponses au diagnostic d'anesthésie qu'il pose sur la société autrichienne - voire occidentale capitaliste—de la fin du XXe siècle.

Ceci nous amène donc à traiter de deux autres figures esthétiques, celle du « choc » et celle de l'« interpellation ». Nous avons esquissé le rapport entre anesthésie et choc dans la mesure où le choc est le moment qui met l'anesthésie à mal (ce sont les soubresauts du corps en plein sommeil, les engourdissements et tensions du corps en train de se réveiller). Le choc s'établit avec violence. La virtuosité de Haneke est d'avoir progressivement tiré ce choc, interne au développement de ses films, vers des logiques interpellatives vis-à-vis des spectateurs.

Le film *Benny's Video* par exemple, évoque la distance avec le monde et la perte de notre rapport avec celui-ci au moyen d'une « mise en texture » de l'image regardée. Benny rembobine les images de ses vidéos et celles-ci se confondent avec les images du film, avec les journaux télévisés que Benny regarde. Ces images vidéo se perdent dans d'autres images filmiques et documentaires qui participent toutes de la création de l'intrigue. De ce fait, notre propre rapport à ce que nous voyons est engagé dans la révélation du support par lequel le récit nous est lui-même donné à voir. Le spectateur ne peut plus s'oublier dans ce qui lui est donné à voir, il ne peut plus se cantonner passivement dans une position de retrait, être un simple observateur. Au travers de cette mise en perspective du support cinématographique, c'est finalement l'expérience même de la vision filmique en cours qui nous est renvoyée. Par des effets miroirs texturés, le processus aboutit à une perception de nous-mêmes en train de voir.





Photogrammes 5 et 6. – le premier représente le poste vidéo de Benny au moyen duquel nous assistons au meurtre qu'il commet et via lequel il se revisualisera lui-même les images de son acte; le deuxième représente la scène du « clin d'oeil » évoqué plus après dans le film *Funny Games*.

Similairement, le réalisateur recourt à ce type de procédé dans *Funny Games* où il est cette fois, employé de manière bien plus incisive. La méthode ne consiste plus simplement à mettre en lumière notre position de spectateur, il s'agit désormais de forcer le rapport de participation à la scène, de nous inclure totalement dans le spectacle sadique qui est en train d'être montré à l'écran. Le spectateur est pleinement introduit et comme capturé dans le dispositif filmique que met en place Haneke. Au début du film, par exemple, lorsque les jeunes hommes commencent à mettre en place le « jeu », la première « brisure narrative » se produit. La femme est priée de chercher son chien dans le jardin et se voit guidée à l'aide d'indications « chaud » et « froid » par le jeune homme nommé Paul (Arno Frisch). La caméra suit le jeu et recule pour finalement inclure les deux personnages dans le cadre : la scène est donnée à voir de manière rapprochée, nous sommes positionnés juste derrière la tête du jeune homme, placés dans la position de l'œil-caméra laissant suggérer que la perspective à partir de laquelle la scène nous est donnée serait celle du deuxième jeune homme. Le jeu continue quand soudain le visage de Paul se retourne vers « nous » et fait un clin d'œil dans « notre » direction. Nous sommes comme l'œil du complice et infligeons aussi cela à la famille. La mère arrive finalement au stade de « brûlant » et le cadavre du chien est découvert. Puis, on assiste au retour des deux personnages dans la maison où nous voyons le deuxième jeune homme en train de surveiller le père et le fils ; il n'était pas là et ce, depuis le début. C'est donc bien vers ce « nous-spectateur » que s'est tourné le pervers dans la scène précédente. Il ne s'agissait pas d'une identification avec le point de vue du complice mais d'une interpellation nette et réelle de notre propre présence à l'intérieur du mécanisme cinématographique. Par le fait de voir, de continuer à voir et à regarder la violence infligée comme si cela ne nous concernait pas, nous participons directement à celle-ci. Cette scène est donc significative par deux fois : du fait de cette supposée identification au complice, va être renversée la possibilité pour l'observateur de s'assimiler aux « gentils » en opposition aux « méchants », partage et orientation qu'on trouve assez largement institués dans le genre du cinéma d'horreur auquel fait référence ce film. Mais surtout, et cela fait écho à des éléments énoncés ci-avant, ce rapport de l'image à l'observateur donne à penser que la raison du geste s'il en faut une, n'est pas à rechercher à l'intérieur du film lui-même.

Dans *Benny's Video* comme dans *Funny Games*, le cinéaste établit un dispositif filmique qui nous place dans un rapport forcé de participation à la scène, tout en nous faisant douter des raisons pouvant justifier pareil acte de violence. De

surcroît, le choc et l'interpellation se conjuguent pour problématiser la représentation même de la violence dont nous ne voyons jamais la réalisation visible dans le champ de la caméra¹⁵. En plus d'une démarche d'interrogation sur la légitimité et la normalisation des actes que les personnages de ces quatre films posent, s'engage un questionnement sur la représentation et la perceptibilité de la violence à l'écran ainsi que sur nos manières de recevoir ce type d'images et de sons.

Revenons-en une dernière fois aux relations entre les figures de l'anesthésie et du choc pour comprendre la dynamique interpellative que produisent les films de Michael Haneke. Les quatre longs-métrages peuvent difficilement laisser indifférents tant les spectateurs sont confrontés à des dispositifs audiovisuels qui les plongent dans des émotions de plus ou moins grande intensité. Cela place les spectateurs face à la violence fondatrice de l'ordre dictant le normal et le légitime, ainsi que face aux violences qui assurent la prolongation de cet ordre. En d'autres termes, les représentations de la violence dans les films de Haneke viennent interpellier les spectateurs: comment ces derniers se positionnent-ils face aux événements, comment en rendent-ils raison, les jugent-ils, les justifient-ils? En un mot: comment les spectateurs construisent-ils le sens des œuvres qui leur sont proposées et celui de leurs expériences, un sens qui n'est pas donné *a priori* mais qui reste toujours à tisser?

Reprise de la « culture de soi » de Michel Foucault

Cette mise en crise de l'expérience à laquelle nous soumet Michael Haneke pose ainsi la question de l'activité interprétative elle-même, c'est-à-dire les questions du sens et des valeurs qui se construisent au sein et au contact des œuvres à travers les expériences filmiques. Quelles sont les possibilités d'interpréter, quelles sont les possibilités d'établir des valeurs déviantes face à l'ordre du légitime, quelles sont les possibilités de construire un sens pervers face à l'ordre du normal ? C'est bien sur le registre de la possibilité et de la puissance que nous situons le cinéma de Haneke. Pour rapprocher ces développements des mots de Michel Foucault, nous pourrions dire que la matière cinématographique telle qu'elle est travaillée par le cinéaste nous permet de cultiver la critique comme un « art de l'inservitude volontaire »¹⁶.

L'activité de suspension de l'ordre normal se conjugue à l'amplification d'autres possibilités, jusqu'alors anormales. L'activation d'autres puissances a trait à l'imaginaire comme dans *Le Septième Continent* et au sensible comme dans *Benny's Video*. Explorons d'abord la puissance imaginative par le biais des longs-métrages *Le Ruban blanc* (2009) et *Le temps du loup* (2003). Ces films représentent des ordres fictifs, un ordre passé pour le premier et un ordre futur pour le second. Ainsi, avec *Le Ruban blanc*, Haneke imagine les instances fondamentales d'un ordre disciplinaire et de contrôle, et comment les interactions de celles-ci au sein d'un système corrompu auraient pu mener à un état totalitaire au tournant des années 1930 en Allemagne. Le style du film est résolument marqué par un iconoclasme tant le réalisateur s'attaque et met en défaut les représentations légitimes de l'autorité, du pouvoir et du savoir que sont le pasteur (Burghart Klaussner), le baron (Ulrich Tukur) et l'instituteur (Christian Friedel). Dans *Le temps du loup*, le cinéaste conjecture ce que serait un ordre politique dans la perspective d'une catastrophe imminente et innommable. Cette fabulation met peut-être moins à l'épreuve les figures d'autorité, de pouvoir et de savoir, qu'elle montre comment les institutions, les relations sociales et les formes de subjectivations se reproduisent avec une plus ou moins grande inventivité en dépit d'une fin du monde annoncée. Les deux films engagent la faculté imaginative sur des modes temporels particuliers, le conditionnel passé (« ce qui aurait pu mener à ») et le conditionnel présent (« ce que serait si »). Le mode conditionnel met alors en scène des spéculations qu'en tant que spectateurs, nous ne pouvons nous empêcher de rapporter à notre situation présente. Plus précisément, au travers des mises en crise de notre activité d'interprétation, ces fabulations nous font nous interroger sur ce que nous sommes, sur toutes les histoires et récits qui nous ont constitué (« ce qu'on aurait été si »), ceux qui nous font actuellement (« ce que nous sommes »), et ceux qui sont encore à venir (« ce qu'on serait si »).



Photogramme 7. - tiré du Ruban Blanc qui présente en séquence d'ouverture le cadrage du récit comme une histoire incertaine mais qui aurait pu permettre d'éclairer des événements qui se sont passés

Dans les films de Michael Haneke, l'imagination est invitée à mettre au travail des hypothèses pour nous permettre de problématiser ce que nous sommes. Par l'effet de la violence, cette mise en crise se conjugue à la suspension de l'ordre existant pour envisager d'autres possibles. Certes, ceux-ci ne sont pas de bonne augure, ils résonnent de manière ignoble quant à ce qui est à venir. Mais il s'agit là d'une composante du ton profondément critique que nous lisons dans l'œuvre du cinéaste. Plus qu'à un optimisme ou à un pessimisme, le cinéaste nous confronte avec lucidité à la violence des interactions humaines au sein d'un environnement. Plus particulièrement, Haneke nous engage dans une mise à l'épreuve des instances et des activités qui mettent en ordre cette violence. Outre l'agression que les films développent, ceux-ci sont exigeants parce qu'ils sont dérangeants et intempestifs, ils ne peuvent pas facilement être réduits à une position éthique ou morale car ils problématisent l'ordre des valeurs et du discours. C'est bien en ce sens que la mise en crise se fait *critique* dès l'instant où elle se fait activité de diagnostic des valeurs et qu'elle problématiser nos manières d'interpréter l'expérience, nos façons de réfléchir à ce que nous sommes.

Pour autant, Haneke ne nous laisse pas en reste face à cette tâche abyssale de comprendre ce qui nous fait actuellement. À côté des fabulations qui, par interpellation, soulignent les éléments, les manières, les réseaux, etc. qui nous constituent et nous attachent au présent, le réalisateur développe d'autres manières de se faire et de se réfléchir soi au sein d'un milieu. La faculté imaginative travaille nécessairement de pair avec la sensibilité de chaque corps individué au sein d'un environnement. Cette collaboration souligne alors que la mise en crise est aussi l'occasion d'un retour sur les relations sensibles qui nous

constituent afin d'insister sur des puissances, afin d'actualiser des virtualités autres que rationnelles. À ce titre, les comportements déviants ou anormaux mis en scène visent à interroger le processus par lequel des sujets tendent à se constituer en tant que tels.

Attardons-nous sur l'analyse des longs-métrages *La Pianiste* (2001) et *Caché* (2005) pour tâcher de préciser les stratégies que les personnages imaginent et développent par rapport à l'ordre normal et établi. Dès les premières scènes de *La Pianiste*, nous sommes confrontés à la violence de l'autorité : qu'il s'agisse de l'autorité de la Mère (Annie Girardot) sur sa fille pianiste—la protagoniste Erika Kohut (Isabelle Huppert)—à laquelle elle reproche d'avoir pris certaines libertés, ou bien de l'autorité de cette pianiste envers ses élèves. Dans cet univers où la répression se fait omniprésente, les agissements sexuels d'Erika constituent une

Photogrammes 8. et 9.- tirés de *La Pianiste*, le premier présente la scène d'automutilation interrompue par l'appel du repas par la mère à travers la porte de la salle de bain, le seconde présente la lecture de la lettre exprimant les désirs pervers d'Erika Kohut

Si ce premier exemple reste marqué par la répression, ici, de soi à soi, il n'en demeure pas moins qu'il est l'occasion d'une pratique sexuelle inattendue et véritablement transgressive de la norme de la reproduction. De manière peut-être plus évidente, la lettre d'Erika à Walter est un élément qui, à travers les scènes, met en discours la sensibilité et les désirs les plus profonds de la protagoniste. Si Walter lui préfère dans un premier temps la chair palpitante, le texte est finalement lu par ce dernier à la suite des demandes insistantes d'Erika. Walter rapporte alors cette mise en discours à l'ordre de la maladie et recommande à Erika d'aller se faire soigner. Il cède même à une attitude empreinte d'un moralisme puritain, en refusant dès lors tout contact avec pareille perversité. Face au rejet de cette stratégie épistolaire, Erika ne peut alors chercher l'amour qu'avec le corps de sa mère qui, en bonne instance de répression, lui oppose un refus, la taxe de folle et s'efforce de ramener sa fille à la conscience des représentations sociales. Chacun à sa manière rapporte les pratiques d'Erika à la norme en les qualifiant de pathologiques. Se dessine ainsi socialement une caractérisation perverse du comportement de la protagoniste, et ce depuis des points de vue externes aux pratiques d'Erika.

Pourtant, les rapports sensibles et pulsionnels qu'entretient Erika avec elle-même dans le domaine de sa sexualité participent d'une véritable *culture de soi*—entendons, l'ensemble des rapports à soi-même—que la protagoniste déploie en de multiples *techniques de soi*—des techniques façonnant ces rapports à soi-même—telles que les représentent entre autres la scène d'automutilation. La rencontre avec Walter polarise une relation sadomasochiste entre les deux partenaires qui, par contamination affective et linguistique, défait progressivement la normalité des pratiques sexuelles de Walter et met à mal la domination du masculin sur le féminin. Finalement, la victoire du premier sur la seconde mènera à l'issue fatale du personnage d'Erika dont l'accablement sera tel qu'elle ne pourra trouver d'autre issue que dans la mort¹⁸.

Cette analyse de *La Pianiste* est l'occasion d'aborder le thème de la culture de soi au travers des stratégies perverses que met en place la protagoniste pour répondre de manière sensible et pulsionnelle à l'ordre normal et répressif. La question de la culture de soi¹⁹ est présentée comme un ensemble de techniques visant à travailler son rapport à soi, au monde, aux autres et à la vérité. En suivant Foucault, ce type de pratiques constitue une réponse à la question profondément critique que pose Kant dans son texte *Qu'est-ce que les Lumières ?* L'interrogation centrale de ce texte est celle de l'actualité : « qu'est-ce que notre actualité ? » et

« que sommes-nous actuellement ». Ces questions peuvent être formulées en des termes empruntés à Foucault : « que sommes-nous et que devons-nous être en tant que figure historique, en tant que faisant partie de cette actualité ? ». Dans la veine *critique* qui est la nôtre, le problème de l'actualité prend dès lors de l'importance. Il nous faut à présent considérer les stratégies d'action qui sont représentées par Michael Haneke à la mesure des effets *critiques* que celles-ci peuvent provoquer chez le personnage et chez le spectateur. Par exemple, comment les stratégies d'action déployées par Paul ou Erika ont des effets troublant l'ordre établi dans le récit et par l'activité d'interprétation du spectateur. Plus fondamentalement, nous voulons en dernier ressort dégager de ces effets critiques une problématisation quant aux manières d'*évaluer* les types de conduites, de sensibilité, d'imagination et de rationalité que le soi actualise à travers son point de vue ou sa stratégie d'action.

En ce sens, *Caché* peut être conçu comme un véritable laboratoire de pensée politique et cinématographique, en ce qu'il confronte le spectateur à une expérience audiovisuelle qui le force à questionner les perspectives des personnages sur l'action. Pour faciliter l'analyse, prenons ce film comme le récit d'une enquête menée par le protagoniste Georges Laurent (Daniel Auteuil) et sa femme Anne Laurent (Juliette Binoche). Enquête qu'ils mènent depuis qu'ils se sont mis à recevoir des cassettes vidéo filmant clandestinement leur maison et leurs allers-et-venues. L'objet de la quête est alors de découvrir l'identité du responsable de ce harcèlement violent et les motivations qui le poussent à mener de tels agissements dont l'intensité ira crescendo et qui se feront de plus en plus personnels à mesure de l'avancée du long-métrage. En somme, ce récit nous plonge dans une quête de vérité qui devient progressivement une mise en question de la quête elle-même mais, surtout, du point de vue de son protagoniste Georges sur les événements.

Pour rendre ceci plus clair, déplaçons la manière dont opère le long-métrage. Trois points de vue majeurs sont développés dans le film: celui de Georges Laurent et de sa famille, celui de Majid (Maurice Bénichou) et son fils (Walid Afkir), et celui des cassettes. Au départ confondues l'une avec l'autre, il s'avère que la perspective de Majid et celle des cassettes doivent être dissociées comme l'annonce la cassette où l'on voit un point de vue en contre-champ rendant compte de la première rencontre entre George et Majid à l'issue de laquelle le premier menace le second, mais également par les dénégations répétées de Majid et de son fils. S'il est facile de rapporter les motivations des deux points de vue de Georges et de Majid parce qu'ils correspondent à des personnages dans le film, le troisième point de vue, celui des cassettes donc, reste plus flou et ambigu. On ignore l'identité et les motivations de celui qui en est responsable. C'est en cela que *Caché* constitue un dispositif cinématographique expérimental. Un point de vue tiers y est proposé à la façon d'une incise dans l'univers du film. Ce point de vue intermédiaire interroge le savoir et la vérité qu'expriment les points de vue des personnages, ainsi que les

les événements et l'histoire qui lient les deux personnages. Plus précisément encore, cette médiation renverse le rapport de force du blanc occidental sur l'immigré algérien. Au départ, les cassettes s'inscrivent dans un style « caméra de surveillance » qui fait référence à la manière dont le regard du dominant a pu, non sans violence, fixer l'identité et objectiver le colonisé dans sa position de dominé. Elles évoluent ensuite vers un style plus personnel et empreint de l'histoire des deux personnages. En témoignent les plans insérés du supposé Majid malade dans la maison d'enfance de Georges. Nous pensons alors que les cassettes sont l'initiative du dominé algérien qui cherche à révéler la vérité de l'histoire partagée entre Georges et Majid. Il nous faut enfin nous résoudre à dissocier ce projet du

chef de Majid au vu de sa fin tragique. Le thème du « gaze » est ici proprement post-colonial en ce qu'il ne cherche pas simplement à décoloniser la perspective du dominant sur les événements mais à véritablement proposer une sortie tierce au-delà du dualisme dominant/dominé, ce qui ne pourra pas se faire sans violence.

Peut-être faut-il revenir à l'évolution du point de vue de Georges sur les événements? Il faut au moins une deuxième vision du film pour comprendre que certains plans insérés au gré de conversations de George avec sa femme ou lors de la scène du rêve dans la chambre d'enfant du personnage, sont en fait le fruit de l'imagination et des fantasmes de George et ne sont appréhendables que par lui-même. C'est dire que parallèlement à l'enquête objective menée par Georges et ses proches, Georges mène lui-même sa propre investigation en ayant accès à des sensations et des savoirs—des souvenirs—que l'ensemble des personnages ne partage pas. Ainsi, les premiers inserts de Majid enfant sont l'occasion d'évoquer le souvenir de cet événement remontant à l'enfance. La scène du rêve va plus loin car elle est un produit imaginé par Georges. Il est en train de rêver le mensonge qu'il a inventé à ses parents pour se débarrasser de Majid lorsque ceux-ci ont voulu l'adopter à la suite de la disparition de ses parents (qui est survenue dans le contexte des troubles politiques causés par la guerre d'Algérie, à Paris). Ce rêve teinté de violence et d'agressivité peut être rapporté à la représentation fantasmée du blanc envers le colonisé, en ce que celui-ci a été considéré, au moins durant la décolonisation, comme une menace à la propre puissance d'être et d'agir du blanc²¹.

Les cassettes peuvent être perçues comme une technique du soi, que Georges pourrait mobiliser pour mettre au travail et affronter son histoire intrinsèquement liée au passé colonial de la France et de l'Algérie. Pour autant, Georges ne parvient pas à renégocier l'histoire afin d'associer la perspective de l'autre—celle de Majid—avec son histoire à lui. Pensons à cette scène où Georges avoue à sa femme qu'il lui a menti, confronté qu'il est, à l'évidence de sa rencontre avec Majid dont rendent compte les cassettes. L'aveu n'est alors que partiel. Georges déforme la réalité notamment quant à la raison pour laquelle Majid a dû autrefois quitter le domicile familial et voudrait aujourd'hui se venger. Par la suite, Majid fait assister Georges à sa propre mise à mort. La scène d'une violence inattendue plonge Georges dans un trouble plus profond et ne fait que renforcer chez ce dernier la conviction de la responsabilité de Majid dans l'affaire des cassettes. Cet acte de violence fera enfin passer Georges aux aveux auprès de sa femme. Il n'interroge cependant pas, de manière critique, sa façon d'évaluer les événements et n'intègre pas davantage la portée éthique de ces aveux. En dernier ressort, l'histoire de Majid fait irruption dans la vie de Georges lorsque le fils du premier vient confronter ce dernier, sur son lieu de travail, à sa responsabilité dans la mort de son père. Confronté au fils de Majid, après avoir sèchement répondu qu'il n'a rien à cacher, Georges dénie sa responsabilité. « Je n'en suis pas responsable », référence étant faite à la vie minable et bousillée de Majid. Cette phrase résonne

avec l'ensemble de la perspective de Georges et atteste que les cassettes comme techniques de soi n'ont pas réussi à faire évoluer son point de vue, à renégocier l'histoire pour reconnaître l'Autre et s'associer avec sa perspective alternative.

Dans *La Pianiste*, Erika reste tragiquement prisonnière d'une identité de genre et sexuelle différenciée. Ici, la médiation technique des cassettes ne parvient pas à transformer le point de vue de Georges. Si nous relions les trois points de vue dépeints dans le film, nous observons que le récit en tant qu'il est une quête de vérité cherche, autrement que dans *La Pianiste*, à interroger le rapport de soi à soi. *Caché* ose la question du fondement du savoir et de la vérité et souligne que ce savoir et cette vérité sont toujours affaire de perspective et donc insérés dans un circuit de pouvoir. *La Pianiste* finit sur une note violente par la victoire du point de vue dominant masculin sur la figure de la différence perverse féminine. Dans *Caché*, la réflexion se prolonge dans une veine éthique, le suicide de Majid apparaissant comme seule réponse possible au déni de Georges et de son échec à renégocier le passé. Le film soulève la question de la responsabilité et du jugement face à l'absence de reconnaissance de l'Autre, dans le cadre d'une communication rendue impossible. À cet égard, *Caché* nous paraît exemplaire car il parvient à faire coexister des points de vue en une multiplicité « polyphonique »²² de perspectives sur les événements filmiques, tout en ne niant pas les rapports de force qui s'établissent entre les différentes vérités et savoirs inhérents à chacun de ces points de vue.

La réflexion va même plus loin car le point de vue tiers, en se dissociant des personnages, s'efforce de proposer une sortie post-coloniale du dualisme dominant-dominé. Cette ouverture que le point de vue tiers insère dans le récit, ne peut se faire que par une remise en question des manières d'évaluer et de mettre en rapport les points de vue dominant et dominé. Par l'échec de la médiation des cassettes, le point de vue méta-cinématographique tiers nous laisse face à la problématisation de ce qui fait l'actualité des rapports de force. C'est sur le terrain éthique de la culture de soi qu'il nous faut alors porter notre regard, et, il n'est pas anodin que le dernier plan du film *Caché* soit celui de l'école du fils de Georges (Lester Makedonsky). L'importance que le cinéaste accorde à la sphère éducative est ainsi soulignée. Une éducation qui resterait fidèle au geste critique consistant à problématiser ce que nous sommes actuellement, à nous décentrer des savoirs, des images, des sons, des représentations qui ne sont que trop les nôtres pour en re-problématiser les fondations violentes. Il s'agit aussi de mettre en crise le savoir lui-même et de se confronter à d'autres façons de sentir et de raisonner les événements. En dépit des échecs des techniques de soi, Haneke s'efforce tout de même de les présenter comme des manières de travailler un rapport élargi et sensible à soi, aux autres et au monde à travers autant de formes de souci de soi, plutôt qu'une stricte connaissance de soi par le moyen de l'unique raison²³.

Conclusion: le courage de la vérité

En posant la représentation comme lieu du pouvoir normatif, opposant le normal et l'anormal, nous avons cherché à explorer cette limite elle-même. Nous l'avons fait en confrontant l'actualité de cette opposition avec d'autres variantes des enjeux qui lui sont propres: vrai/faux, in/juste, ir/raisonnable, etc. Avec comme prisme d'analyse les manières de « faire expérience », nous avons montré comment les expériences sont contraintes par ces catégories dès lors qu'il est question de produire du sens et de s'y reconnaître. Dans le cinéma de Michael Haneke, la violence devient le vecteur nous permettant de mettre en crise l'exercice efficace et dissimulé du pouvoir. Comme frontière entre les catégories, l'expérience de l'insoutenable vient révéler la nature même de notre propre rapport à ce qui est normal et anormal. L'idée de la « coupe » illustre ainsi les tentatives du cinéaste de faire rupture avec le circuit habituel des réactions et des façons de « faire du sens ». Pour ce faire, Haneke passe par des figures esthétiques comme l'anesthésie, le choc et l'interpellation, qui proposent des manières de transformer l'expérience initiale des personnages et de renouveler le sens produit dans et par l'expérience. Ces transformations ne se font pas sans violence étant donné la participation du spectateur au développement filmique lui-même.

La reprise du thème de la « culture de soi » chez Michel Foucault nous a permis de questionner la crise à laquelle aboutissent les mises à l'épreuves de la raison par lesquelles les personnages et les spectateurs sont amenés à passer. On a pu observer comment l'activité de suspension de l'ordre normal s'accompagne de l'imagination d'autres possibilités, ainsi que de la sensibilisation à d'autres manières de faire expérience. C'est en ce sens que nous avons souligné au combien *critique* était le cinéma de Michael Haneke, au combien son travail artistique rendait problématique non seulement les valeurs et le sens qui donnent formes aux expériences, mais également l'activité d'évaluation elle-même qui oriente plus fondamentalement ces expériences. Les notions de stratégie et de techniques de soi font alors signe vers des obstacles et des résistances qui peuvent émerger et devenir vecteurs d'une véritable transformation de l'expérience.

Malgré les échecs des protagonistes et l'ambiguïté morale qui imprègne les longs-métrages, nous clôturons notre étude du cinéma de Michael Haneke en insistant sur le pouvoir qu'il donne à l'éducation, à une éducation capable de mettre en crise et de donner de la valeur à tout ce qui peut vivre aux limites de la normalité. C'est dans cette veine éthique que nous voulons conclure en appelant enfin au « courage de la vérité »²⁴ qui consiste à faire face au pouvoir que la violence met en crise, à oser savoir et problématiser notre rapport au pouvoir. C'est dans cette veine que le cinéma de Haneke peut être conçu comme un laboratoire d'évaluation et de jugement *critiques* sur notre actualité. En écho avec Michel Foucault, les expérimentations renvoient alors à des mises en scène scandaleuses du normal et

du vrai. Les scandales mettent en déroute nos habitudes, nous paraissent incompréhensibles et posent problème à notre raison et à nos manières usuelles de faire du sens. Le cinéma de Haneke résonne singulièrement avec la philosophie de Foucault, tant Haneke conçoit son travail artistique comme une mise à nu du « raisonnable », de nos valeurs et de notre capacité à interpréter. Le geste du cinéaste relève d'un profond cynisme en ce qu'il ouvre à une parole libre, à une franchise qui même si elle est violente, en appelle au courage toujours risqué de dire ce qui dérange dans un ordre trop efficacement normal et banal.

Filmographie

HANEKE Michael (réalisateur et scénariste),

- *Le Septième continent (Der Siebente Kontinent)*, 1989.
- *Benny's Video*, 1992.
- *71 Fragments pour une Chronologie du Hasard (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls)*, 1994.
- *Funny Games* (version autrichienne), 1997.
- *La Pianiste*, 2001.
- *Le Temps du Loup*, 2003.
- *Caché*, 2005.
- *Le Ruban blanc (Das Weisse Band - Eine deutsche Kindergeschichte)*, 2009.

Bibliographie

Ashcroft B., Griffith G. & Tiffin H., *Post-colonial Studies: The Key Concepts Second Edition*, New York, Routledge, 2007, 292p.

Fanon F., *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, 219p.

Foucault M.,

- « Le sujet et le pouvoir », in *Dits et Ecrits IV* (1980-1988), Paris, Gallimard, 2001, 902p.
- *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, Paris, Gallimard (coll. « tel »), 1992, 224p.
- *La société punitive*, Paris, Seuil, 2013, p. 242.
- « Le courage de la vérité: l'ascète, le révolutionnaire et l'artiste », in *Esprit*, 2008, pp51-60.
- *Le courage de la vérité: Le gouvernement de soi et des autres II* (Cours donnés au Collège de France 1984), Paris, Seuil, 2009, 368p.
- *Les anormaux* (Cours au Collège de France 1974-1975), Paris, Seuil, 1999, 356p.
- *L'Herméneutique du sujet* (Cours au Collège de France, 1981-1982), Paris, Seuil, 2001, 560p.
- *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, 88p.
- *Qu'est-ce que la critique ?* suivi de *La culture de soi*, Paris, Vrin, 2015, 190p.

Jewsiewicki B. & Mudimbe V. Y., « La diaspora et l'héritage culturel de l'impérialisme comme lieu de discours critique et de représentation du monde », in *Revue Canadienne des Etudes Africaines* (vol. 28, n°1), 1994, pp89-100.

Lazzarato M., « Du biopouvoir à la biopolitique », in *Multitudes*, 2000, disponible sur [\[https://www.multitudes.net/Du-biopouvoir-a-la-biopolitique/\]{.underline}](https://www.multitudes.net/Du-biopouvoir-a-la-biopolitique/), consulté le 1/11/2019.

Saïd E., *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, 2000, 560p.

1. Foucault M., *Les anormaux* (Cours au Collège de France 1974-1975), Paris, Seuil, 1999. ←
2. À propos des catégories du bon, du bien et du légitime, Michel Foucault écrit ainsi: « Ces positivités sont des ensembles qui ne vont pas de soi, en ce sens que, quelles que soient l'habitude ou l'usure qui ont pu nous les rendre familières, quelle que soit la force d'aveuglement des mécanismes de pouvoir qu'elles font jouer ou quelles que soient les justifications qu'elles ont élaborées, elle n'ont pas été rendues acceptables par quelque droit originaire ; et ce qu'il s'agit de faire ressortir pour bien saisir ce qui a pu les rendre acceptables, c'est que justement cela n'allait pas de soi, ce n'était inscrit dans aucun a priori, ce n'était contenu dans aucune antériorité. », in Foucault M., *Qu'est-ce que la critique ?* suivi de *La culture de soi*, Paris, Vrin, 2015, p. 5 ←
3. Foucault M., *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971. ←
4. « Si en effet, maintenant, le pouvoir ne se manifeste plus par la violence de sa cérémonie, mais s'exercer à travers la normalisation, l'habitude, la discipline, on va assister à la formation d'un nouveau type de discours. Le discours qui va maintenant accompagner le pouvoir disciplinaire, ce ne peut plus être le discours mythique ou héroïque, qui racontait la naissance du pouvoir et avait pour fonction de le conforter. C'est un discours qui va décrire, analyser, fonder la norme et la rendre prescriptible, persuasive. ». Foucault M., « Leçon du 28 mars 1973 » in *La société punitive*, Paris, Seuil, 2013, p. 242. ←
5. Lazzarato M., « Du biopouvoir à la biopolitique », in *Multitudes*, 2000, disponible sur [<https://www.multitudes.net/Du-biopouvoir-a-la-biopolitique/>], consulté le 1/11/2019. ←
6. Foucault M., « Le sujet et le pouvoir », in *Dits et Écrits IV*, (1980-1988), Paris, Gallimard, 2001, p. 235-236. ←

7. Foucault M., *Qu'est-ce que la critique?*, *op. cit.*, p. 36. ←
8. « La critique, c'est le mouvement par lequel le sujet se donne le droit d'interroger la vérité sur ses effets de pouvoir et le pouvoir sur ses discours de vérité ». Foucault M., *ibidem.*, p. 39 ←
9. « Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité. ». Foucault M., *L'ordre du discours*, *op. cit.*, p. 10-11 ←
10. A ce propos: « On peut dire alors comment l'appareil de séquestration (la société disciplinaire) peut effectivement fixer les individus à l'appareil de production : il les fixe en formant des habitudes par un jeu de coercitions et de punitions, d'apprentissages et de châtements. Il fabrique un tissu d'habitudes par quoi se définit l'appartenance sociale des individus à une société. Il fabrique quelque chose comme de la norme ; la norme, c'est l'instrument par lequel les individus sont liés à ces appareils de production. ». Foucault M., « leçon du 28 mars 1973 », in *La Société punitive*, *op. cit.*, p. 242 ←
11. Foucault M., *L'ordre du discours*, *op. cit.* ←
12. TLFi, « anesthésie », disponible sur [<https://www.cnrtl.fr/definition/anesth%C3%A9sie>]{underline}, consulté le 31/10/2019. ←
13. Foucault M., « Le sujet et le pouvoir », in *op. cit.*, p. 233 ←
14. *Ibidem*, p. 225 ←
15. Notons que nous insistons beaucoup sur la visibilité de la violence et moins sur son audibilité ou le fait qu'elle puisse être entendue. Non sans amoindrir l'importance du caractère audiovisuel du cinéma, il y aurait alors matière à problématiser davantage les relations qui peuvent exister entre paramètres visuel et sonore au sein du long-métrage. Par souci de précision et de concision, nous n'aborderons dans le présent article la question du sonore et de ses relations complexes au visuel. ←
16. Michel Foucault précise ainsi que la critique renvoie « au mouvement par lequel le sujet se donne le droit d'interroger la vérité sur ses effets de pouvoir et le pouvoir sur ses discours de vérité ». Foucault M., *Qu'est-ce que la critique* suivi de *La culture de soi*, *op. cit.*, p. 39. ←
17. Dans des développements consacrés à la sexualité, Michel Foucault montre comment cette activité fut conditionnée par une mise en discours qui a contribué à définir une norme du développement sexuel et à réprimer comme perverses toutes les formes de sexualité en-dehors du couple et du circuit de la reproduction. Paradoxalement, rendre la perversité anormale n'a fait que stimuler à partir du XIXe siècle la multiplication et la prolifération de la sexualité et des plaisirs. La répression et l'extension du pouvoir au domaine de la sexualité n'ont eu pour effet que de consolider, d'intensifier et d'élargir les pratiques. Pour plus de détails, Foucault M., *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, Paris, Gallimard (coll. « tel »), 1992. ←
18. Si la notion de techniques de soi s'inscrit chez Foucault au sein d'une culture du plaisir intense, violent et orienté vers l'érotisme, il nous semble que la représentation proposée dans *La Pianiste* permet d'affiner une telle conception. En effet, le plaisir est souvent représenté à l'aune d'une décharge pulsionnelle, violente et/ou agressive. Toutefois, il est un domaine qui autorise une certaine tendresse, c'est celui de la musique. De nombreuses scènes musicales figurent des échanges autoritaires, répressifs, violents, presque disciplinaires et empreints d'un sadisme, mais c'est non sans oublier les moments musicaux, tels que ceux joués par Walter, qui sautent de la violence et la sévérité au sentiment, au lyrisme et à la tendresse. En ce sens, la musique peut être pensée comme une technique de soi, génératrice de plaisir et qui se situe en-dehors du domaine sexuel. Toutefois, les personnages d'Erika et Walter l'abordent de manière différenciée et irréconciliable. ←
19. Cette question sera une des directions de recherche que suivra Foucault dans la dernière partie de son travail consacré au gouvernement des vivants. Voir *La culture de soi* et le lien dressé avec Kant et l'*Aufklärung*, comme nous le précise Danielle Lorenzini dans l'édition couplée du texte avec la conférence *Qu'est-ce que la critique ?* (Foucault M., *op. cit.*). ; les cours donnés au Collège de France consacrés à l'« Herméneutique du sujet » vont aussi dans ce sens, Foucault M., *L'Herméneutique du sujet* (Cours au Collège de France, 1981-1982), Paris, Seuil, 2001. ←
20. Dans le cadre post-colonial, le « gaze » désigne le *point de vue* stratégique du pouvoir s'établissant par la surveillance et le contrôle des uns sur les autres. Cette perspective est politique dans la mesure où elle réifie des sujets acteurs des événements en des objets à l'identité fixée et subordonnés à l'autorité de cette perspective. Dans *Caché*, il y a reprise de cette manière de contrôler pour que, grâce au point de vue tiers, cette perspective vise plutôt à une forme d'émancipation. Pour plus de précisions sur le concept de « gaze », cfr. Ashcroft B., Griffith G. & Tiffin H., *Post-colonial Studies: The Key Concepts Second Edition*, New York, Routledge, 2007, pp. 208-209. ←

21. Pensons à Frantz Fanon qui évoque notamment le besoin ressenti par le Blanc de rappeler le passé anthropophagique du Noir trop zélé de s'assimiler: FANON F., *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952. ←
22. L'idée de polyphonie renvoie à la possibilité de faire coexister une multiplicité de discours ou perspectives cherchant à résister à l'autorité—ici impérialiste et blanche—inscrite dans la structure du discours et sans que l'un des discours ne recouvrent les autres. Saïd E., *Culture et impérialisme*, Paris, Editions Fayard, 2000, 560p. ; Jewsiewicki B. & Mudimbe V. Y., « La diaspora et l'héritage culturel de l'impérialisme comme lieu de discours critique et de représentation du monde », in *Revue Canadienne des Etudes Africaines* (vol. 28, n°1), 1994, p. 89-100. ←
23. Pour des développements plus étayés, nous renvoyons à la distinction qu'opère Michel Foucault entre techniques de soi comme « *gnothi seauton* » ou connaissance de soi et techniques de soi comme souci de soi « *epimeleia heautou* » ou souci de soi. Foucault M., *Qu'est-ce la critique* suivi de *La culture de soi*, op. cit. ←
24. Pour plus de développement sur le courage de la vérité, notamment dans la direction de la parole libre et vraie (la *parrésia*), Foucault M., « Le courage de la vérité: l'ascète, le révolutionnaire et l'artiste », in *Esprit*, 2008, pp. 51-60; Foucault M. *Le courage de la vérité: Le gouvernement de soi et des autres II* (Cours donnés au Collège de France 1984), Paris, Seuil, 2009. ←