

L'IMAGE DÉRAISONNABLE DANS LES FILMS DE MICHAEL HANEKE

L'image cinématographique est d'emblée envisagée comme une empreinte de ce qui est visible et audible dans le monde, soit-il construit, pour les films de fiction, ou réellement existant, pour les documentaires. Néanmoins, André Bazin a révélé, dans une expression devenue célèbre, une particularité de l'image cinématographique : « le cadre est un cache¹. » L'image cinématographique peut donc fonctionner sur un mode d'expression autre que représentationnel, et dans ce cas, le primordial ne sera pas ce qui est saisi et représenté sur l'image mais ce à quoi elle donne accès. Ce n'est pas le visible de la représentation qui importe, mais des contenus de l'invisible que l'image évoque ou provoque. Notre étude se propose de démontrer que l'image dans les films de Michael Haneke s'est avancée sur cette voie et est parvenue au point où l'on peut désormais penser à un cinéma « post-représentationnel² ». Les racines d'une telle esthétique peuvent être cherchées dans, d'une part, une conception phénoménologique du fonctionnement du monde référentiel ; d'autre part, dans une conception de l'image, postulée dès l'aube de l'art chrétien.

Si le visible se définit par ce que l'on voit, « exactement : il bouche ma vue³ », selon le mot de Merleau-Ponty, l'invisible peut être pensé à deux niveaux. Un premier niveau de non-visible, lorsqu'un objet est placé en dehors du champ de la vision, ou lorsqu'un passé et un avenir ne sont pas actuellement visibles mais pourront l'être sur une autre image, après un laps de temps. Alors que le deuxième niveau de l'invisible, « l'invisible

de ce monde⁴ », sera « celui qui l'habite, le soutient et le rend visible, sa possibilité intérieure et propre, l'Être de cet étant ». L'invisible est alors « derrière » le visible, « une autre dimension » : « c'est ce négatif qui rend possible le monde *verticaF*. » Dans cette perspective, permettre à l'image d'exprimer le monde, signifierait transpercer le visible pour atteindre à des contenus qui ne sont pas immédiatement représentables. À travers un visible, parvenir à un invisible, délicat, fragile, mais tangible. L'image se transforme alors en champ et, comme le mot le dit assez, elle devient une étendue, le visible en elle retrouve l'invisible qui lui est propre, qui est son autre côté, « le moule de la figure⁶ ».

Il s'agirait de deux modes d'expression, de deux mondes sémiotiques. Représentative pour l'un apparaît la peinture médiévale. Au fond de la compréhension médiévale, souligne Georges Didi-Huberman, c'est le mystère de l'Incarnation considéré comme le plus grand *paradoxe figuratif* qui soit : « quel peut être l'aspect congruent d'un Verbe divin qui s'incarne ? ». La figure peinte devra en quelque sorte « *imiter le paradoxe* » : « tenter d'inclure en elle l'infigurable, d'inclure en son lieu l'incirconscribable, d'inclure en sa visibilité l'invisible, et d'inclure en sa *storia* l'inénarrable⁷. » Alors que le traité d'Alberti, *De pictura*, vient pour inverser et dénier l'ensemble des propositions médiévales concernant l'*historia* et la *figura*⁸. Pour Alberti, c'est juste le contraire :

4. *Ibid*, p. 198, souligné par l'auteur.

5. *Ibid*, p. 281, souligné par l'auteur.

6. *Idem*.

7. Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995, p. 57-58, souligné par l'auteur.

8. *Ibid*, p. 70-73, souligné par l'auteur. Cf. L.B. ALBERTI, *De pictura* (1435-1436), Laterza, Bari, Éd. C. Grayson, 1975.

1. André BAZIN, « Peinture et cinéma » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1990, p. 187-192, p. 188.

2. Nous reprenons le terme de Patrice Pavis, bien qu'il le délimite par rapport au personnage, voir P. PAVIS, « Le personnage romanesque, théâtral, filmique », *Iris* n° 24, 1997, p. 171-184, p. 177.

3. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 152.

« j'appelle signe, écrit-il, toute portion de superficie que l'œil peut voir. » Didi-Huberman rappelle que la divergence de ces deux conceptions de représentation est analysée dès saint Denys l'Aréopagite (appelé pseudo-Denys) pour qui il existe deux sortes d'images : les unes « façonnées à la ressemblance de leur objet », alors que les autres, au contraire, « poussent la fiction jusqu'au comble de l'in vraisemblable et de l'absurde ». Selon l'Aréopagite, il faut préférer les « *figures qui ne sont pas un signe explicite*, les figures déraisonnables et déplacées : « les images déraisonnables, écrit Denys, élèvent mieux notre esprit que celles qu'on forge à la ressemblance de leur objet¹. » Tandis que, pour Alberti, une figure, ne s'oppose pas à l'aspect, *c'est un aspect*, c'est une configuration du monde visible. Ainsi, conclut G. Didi-Huberman :

Les figures dissemblables sont faites pour transiter du visible à l'au-delà de tout visible, et du sensible à l'au-delà même de tout intelligible. [...] Telle est donc bien la vertu du dissemblable : nous y parlons de l'informe – l'en deçà de toute « figure » – pour transiter vers l'invisible proximité du mystère – l'au-delà de toute figure.²

Quant à l'histoire diégétique, « Alberti fait de l'*istoria* picturale une fonction du vraisemblable³ », l'enjeu ultime de toute composition picturale, et dès lors la notion s'empare d'une place prépondérante dans toute la conception humaniste de la peinture, et cela jusqu'au cinéma de nos jours. Alors que l'*istoria* n'est pas le primordial pour une image médiévale ou pour une icône, l'image n'y est pas sensée montrer mais provoquer, faire revivre. Dans cette perspective, l'image est par nécessité croisement de plusieurs histoires : l'histoire terrestre de Jésus qui révèle l'Incarnation mais ne la dévoile pas, les histoires de l'Ancien Testament qui la préfigurent et sont en corrélation avec elle, et, l'histoire de la vie du croyant, mise en parallèle avec celle du Christ et celles qui la préfi-

gurent. La signification émerge de la rupture ou de l'intervalle que l'image marque. Dans l'icône de la Sainte Trinité, par exemple, l'image marque le croisement de trois histoires : 1) l'histoire représentée : trois anges visitent Sara et Abraham et leur prédisent l'enfant à venir ; 2) l'histoire à venir : le sacrifice de cet enfant, Isaac, leur fils unique ; 3) l'« avant-histoire » : la réunion de la Sainte Trinité où se décide le sacrifice même du Christ, le Fils unique de Dieu. C'est le sacrifice de Dieu qui est le référent de cette image, mais est-il représentable ? Alors, l'objectif suprême de cette image n'est que de guider la sensibilité de celui qui regarde le « sujet » visible vers un autre « sujet », qui n'est pas sujet mais mystère⁴. Le mystère à proprement parler recouvre l'intervalle qui lie et sépare cette image actuelle avec ses images virtuelles.

Nous retrouvons, dans l'image cinématographique des films de M. Haneke, le même mode d'expression. Les catégories de visible et d'invisible entrent en divers rapports, un écart se produit entre représenté et visé, l'image s'éloigne de l'aspect des choses, se transforme en intervalle qui lie et sépare et marque le lieu de croisement de plusieurs histoires. Nous retrouvons donc, chez Haneke, la compréhension de l'Aréopagite quant à une image déraisonnable qui, ignorant la transparence de la représentation, « élève mieux notre esprit » car l'implique dans un monde « vertical », dont les contenus ne sont pas immédiatement représentables ni saisissables, mais constituent le mystère de l'existence humaine. L'image dans les films de M. Haneke est sujet de doute. Elle est un champ qui insiste sur l'existence des hors-champs. Elle se réfléchit dans sa durée, change de sens, se contredit et se dépasse. C'est une image discordante, confuse, déplacée, « déraisonnable ». Au fond, il s'agit d'une esthétique de dissemblable : à travers ce qui est à l'en deçà de la représentation, une image inexpressive, lacunaire, opaque ou tautologique, transiter vers un au-delà du visible. Notre étude se propose de tracer quelques voies par lesquelles les images dans les films de M. Haneke transpercent le visible en elles pour atteindre

1. *Ibid.*, p. 84-86 ; cf. Denys l'ARÉOPAGITE, *La Hiérarchie céleste* (vers 490), (trad. G. Heil et M. de Grandillac), Paris, Cerf, 1958, II, 3, p. 77.

2. *Ibid.*, p. 87, souligné par l'auteur.

3. *Ibid.*, p. 72.

4. Tel est aussi le cas de nombreux tableaux de l'Annonciation, voir G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico*, *op.cit.*, la deuxième partie du livre.

l'invisible, le rendre sensible, perceptible, signifiant. Par souci de clarté de l'analyse, nous allons délimiter 4 types d'images : 1) l'image *mutique*, dont l'inexpressivité remet en cause la représentation ; 2) l'image *réflexive*, qui, prolongée ou coupée, se réfléchit et gagne du sens ; 3) l'image *déplacée*, qui marque un grand écart entre ce qu'elle montre et ce qu'elle construit ; 4) l'image *pastiche du réel*, qui, étant tautologique par rapport au réel qu'elle fixe, s'émancipe du récit pour y inclure d'autres récits. Ainsi, l'ordre dans lequel sont placés ces 4 types d'images esquissera une progression quant à l'inclusion, dans le visible, des contenues de l'invisible : à partir de l'opacité du visible et de l'impuissance de l'image à énoncer (1) ; par la mise en œuvre des opérations qui lui fournissent la capacité de dépasser l'immédiatement représenté pour aborder des territoires de l'abstrait (2) ; par l'ouverture dans l'image d'une disjonction soulignée entre signifiant et signifié afin que cette image actuelle conçoive ses images virtuelles (3) ; jusqu'à une provocation de la part du discours par laquelle il tend à déclencher, pour les inclure dans le film, d'autres expériences et même d'autres discours (4).

L'image mutique

L'image ne représente pas, mais dissimule. Elle montre moins qu'elle ne cache. Par cette démarche, la représentation est remise en cause.

L'image de la plage australienne dans Le Septième continent

Dans *Le Septième continent* (1989), l'image de la plage australienne de l'affiche de l'agence de voyages réapparaît 5 fois dans le film, elle devient tragique par son impuissance à dépasser la réalité très concrète qu'elle fixe. Cette image ne parvient pas à assumer la signification d'une réalité autre, désirée et espérée, que les personnages, paraît-il, lui confèrent. Sortie de son rôle d'image de publicité, telle qu'elle est vue au début du film, l'image du bord désert de l'océan réapparaît comme un questionnement sur la vie quotidienne de cette famille, pour endosser, lors de sa dernière apparition, l'expression du naufrage. C'est le naufrage d'une famille qui a décidé de se suicider, mais aussi c'est le naufrage d'un esprit qui reste jusqu'au bout entrelacé par des liens avec une réa-



Le suicide de la famille, dans *Le Septième continent*, commence par celui de la petite fille, ©WEGA-Film

lité visible, limitée, concrète, un esprit dont la capacité de rêver ne dépasse pas la publicité. Dans la conscience s'éteignant de Georg, parmi les quelques bribes de tout ce qui a été vécu, l'image de l'affiche de l'agence de voyages s'installe dominante. Il y a du grotesque dans ce rêve qui se constitue sur une image publicitaire. Ou bien, ce n'est qu'une image aléatoire, restée par hasard coincée dans la conscience et pas du tout l'expression de la nostalgie d'un possible ailleurs. Le film ouvre ainsi un questionnement insistant sur la pertinence de ce que les images donnent à voir. D'après ce que l'on voit dans le film, ce sont un père et une mère attachés à leur fille, et qui, en décidant de se suicider, acceptent que leur fille se suicide elle aussi. Ce que l'on voit encore, c'est une petite fille qui a confiance en ses parents, qui ne remet pas en cause leurs décisions. Il n'y a pas de drame d'après ce que les images du film laissent voir. Et pourtant, cette absence du drame est le déchirement même du film. Le visible même devient insupportable : non le visible des images, mais le visible de ce monde. Les images ne font que le transmettre tel qu'il est, indifférent. Inapte de dévoiler l'âme, l'image ne capte qu'une extériorité mais la transmet, en témoigne. « Telle est la Photo, dit Roland Barthes : elle ne sait *dire* ce qu'elle donne à voir! » L'image dans les films de M. Haneke s'offre, mutique et désinvolte, à autrui. D'après le réalisateur :

On peut juste créer un choc émotionnel et réveiller la conscience des gens en lançant de petits cailloux

I. Roland BARTHES, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Éd. de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 156, souligné par l'auteur.

comme David contre Goliath. J'ai la naïveté de croire que cela est possible.¹

L'image réflexive

L'image au cinéma peut être soustraite au flot des images qui affluent par sa durée ou par la coupure franche qui ouvre une ellipse et interrompt la chaîne actantielle de laquelle l'image participe. L'image échappe ainsi au despotisme de l'action et parvient à se réfléchir par elle-même ou par les images qui manquent, à réfléchir sur le monde et sur les choses dans le monde.

la durée : le plan-séquence « Le mensonge » dans Code inconnu

« Parce que la scène dure, on comprend autre chose », dit Michael Haneke². Dans le plan-séquence « Le mensonge » dans *Code inconnu* (2000), Mihai Popa arrête sa luxueuse voiture anglaise pour y faire monter Maria et la rapprocher de sa maison. La conversation sur leurs séjours à l'étranger, lui à Dublin, elle à Paris, dure pendant que la voiture fait un trajet dans le village roumain. Par la vitre de la voiture, on voit les maisons qui longent la rue : d'énormes maisons, toutes en cours de construction. Après que Maria descend, après que nous avons entendu son mensonge sur son séjour à Paris où elle dit avoir été enseignante, alors que nous l'avons vue mendier dans la rue, la caméra reste dans la voiture en mouvement pour continuer le travelling sur cette interminable rangée de nouvelles maisons en construction. Le plan laisse du temps pour assimiler le mensonge de Maria et pour mettre en question les paroles de Mihai Popa sur son heureux séjour à Dublin. Mais aussi, dans sa durée, l'image dépasse son contenu concret : ces maisons, pareillement à celle de Maria, qui se construit grâce à l'argent mendicé par elle à Paris, apparaissent comme des constructions de divers mensonges. Nombreux sont ceux qui subissent un



L'icône de la Sainte Trinité d'Andrei Roublev, reproduit du site web Pages Orthodoxes La Transfiguration

sort pareil à celui de cette ex-enseignante en français qui va à Paris pour mendier. L'image dans sa durée se transforme en questionnement sur le prix de cette mutation, sur le sort de ces gens, sur leur passé et leur avenir. L'image dépasse le concret et devient réflexion.

la coupure : les lunettes proposées dans Le Temps du loup

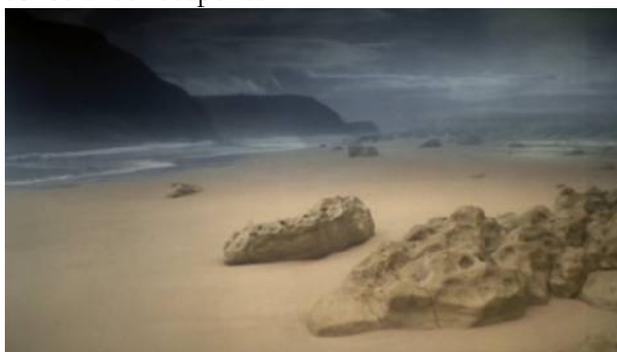
Lorsque l'image fait partie d'une chaîne actantielle, interrompue par l'énonciation, l'interstice qui s'ouvre incite à chercher un prolongement, une réponse, un autre lien. C'est le cas de l'image des lunettes que le garçon sauvage propose à Éva dans *Le Temps du loup* (2003). Contre le médicament avec qui Éva soigne sa plaie, le garçon sauvage lui propose ses lunettes. La séquence se termine sur le plan des lunettes proposées. La réaction d'Éva est élidée. L'accent est mis sur l'hésitation du garçon qui propose ses lunettes pour payer, une hésitation née bien sûr du regret de se séparer de l'objet, mais aussi de la peur de remettre en cause l'amitié de la fille, de la peur de la vexer, de l'humilier. Une hésitation morale dans un temps amoral. Le plan des lunettes proposées évoque, qu'on le veuille ou non, une autre image

1. Propos recueillis par Maureen LOIRET, *CinéLibre* n° 45 Janvier 1998 ; disponible sur : <http://yrol.free.fr/CINEMA/HANEKE/interviews.htm>, visité le 28/02/2012.

2. Entretien avec Serge TOUBIANA, bonus DVD 71 *Fragments d'une chronologie du hasard*, Éd. WEGA FILM, Les Films du Losange, 2005.

qui reste coincée dans nos consciences : un tas de lunettes qui témoigne de l'inhumain dans l'humain¹. Retranchée de l'enchaînement événementiel, laissée sans réponse, cette image obtient une présence insistante et gratuite, elle abolit le temps. Dépourvue de son prolongement naturel, telle qu'est la réaction de la fille, cette image reste dans la conscience réceptrice et y cherche une réponse, y cherche son lien, son interprétation. Le récit traverse un hors-champ lointain. Ce n'est pas un procédé de suspense qui vise à retarder la réponse pour aiguïser ainsi l'intérêt du spectateur. Par ce recul, l'énonciation laisse le spectateur réfléchir l'acte, sa difformité, faire son deuil.

L'éliidé intensifie en quelque sorte la force de ce qui est montré, car paradoxalement, ce qui est omis insiste sur le point de vue et sur ce qui l'a engendré. D'autre part, le manque à l'image la désigne comme image et rappelle le Réel qui se produit en dehors d'elle. L'objectif visé par l'instance énonciative ne sera pas l'activation simplement de l'imaginaire du spectateur, l'objectif ultime, nous semble-t-il, c'est l'implication de nouvelles couches du réel, différentes de celles qui sont présentes sur l'image. Sera impliquée, dans le récit du film, une expérience vécue, celle du spectateur. L'image cinématographique reprend ainsi une fonction essentielle de l'icône et de l'image médiévale : réveiller la mémoire, faire revivre. Elle marque l'intervalle qui lie l'événement dramatique se déroulant dans la diégèse, le visible de l'énoncé et la mémoire d'une expérience vécue dans la conscience réceptrice.



L'image de la plage australienne dans *Le Septième continent*, © WEGA-Film²

L'image déplacée

Les images ne fixent pas, elles donnent accès à des contenus non représentables et non montrables qui, pourtant, agissent en nous, qui nous constituent.

le plan-séquence « La moto » dans *Code inconnu*

L'image peut ignorer l'action et le spectaculaire et donner à voir un temps faible. La discordance entre l'in-signifiant présent dans le champ et l'action se déroulant dans le hors-champ, c'est-à-dire une inversion de l'état conventionnel, constitue le rythme, l'émotion et le sens du plan-séquence « La moto » dans *Code inconnu* (2000). La camionnette du père rentre dans le domaine et se gare dans la cour. Le père en descend et sort la moto neuve qu'il a achetée pour en faire cadeau à son fils, la range soigneusement contre le mur, et se dirige, accompagné d'un travelling de la caméra, vers l'étable, y entre. Le fils en surgit et, se dépêchant vers son cadeau, sort du champ, alors que la caméra reste fixée sur l'entrée sombre de l'étable. Dans le hors champ, le fils enfourche la nouvelle moto et se perd sur le chemin dont un bout traverse le plan de cette caméra toujours fixée sur l'entrée du sombre intérieur, là où est le père, tour à tour quitté par tous ceux qu'il a aimés. La caméra, qui suivait le déplacement du père, se fixe, après sa disparition, et refuse de suivre les mouvements de l'autre personnage. L'« attitude » de la caméra suggère ce qui est important pour l'énonciation, bien qu'il soit caché *sous* l'image. On ressent *sous* cette image l'angoisse et la joie d'un père qui ne sait pas les exprimer. Cette image ne montre ni dévoile, mais construit des contenus autres, différents de ceux qui sont présents sur elle. Cette « pauvre » image : une porte d'étable et un bout de chemin, devient susceptible d'exprimer : le désir d'un père de s'approcher de son fils, l'espoir de le retenir auprès de soi, l'amour et la maladresse de cet amour. Cette image déclenche la mémoire émotionnelle dans la conscience réceptrice. Elle évoque aussi la force du choix que l'on opère lors de la composition des images. La délimitation du champ et du hors-champ apparaît profondément relative et personnelle. Le sens émerge à travers ce choix. L'instance énonciative s'y exprime. S'infiltrant dans l'image les substances de l'invisible de ce monde, dont l'essentiel est, comme le dit Merleau-Ponty :

1. Voir *Nuit et Brouillard* (1955, Alain Resnais).

2. L'auteur remercie WEGA Film et Mme Julia Heiduschka pour l'autorisation d'utiliser des images des films de M. Haneke.

d'être "voilées de ténèbres", de paraître "sous un déguisement". Elles nous donnent l'assurance que la "grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme" n'est pas vide, n'est pas "néant"; mais ces entités, ces domaines, ces mondes, qui la tapissent, la peuplent, et dont elle sent la présence comme celle de quelqu'un dans le noir, elle ne les a acquis que par son commerce avec le visible auquel ils restent attachés.¹

le meurtre de l'enfant dans Funny Games

Le choix entre ce que l'image montre et ce qu'elle laisse dans le hors-champ pourrait paraître « dérisoire » lorsque, entre deux événements se déroulant parallèlement dans la réalité diégétique, l'image ignore l'événement qui est important du point de vue du récit et montre celui qui est sans importance. Ainsi dans *Funny Games* (1997), le spectateur va voir le plan dans lequel Paul se prépare un sandwich dans la cuisine, alors que pendant ce temps, au salon, Peter tue l'enfant de la famille séquestrée. Le meurtre de l'enfant, l'événement important pour le récit, reste dans le hors-champ. À part la volonté de l'auteur de ne pas imposer la violence d'une image qui oblige à voir l'insupportable à voir, ce choix « dérisoire » soulève des questionnements sur ses propres pouvoirs. D'autre part, la deixis spatio-temporelle propre à tout point de vue de la caméra est accentuée, voire exagérée, par ce choix : puisque la caméra est avec Paul dans la cuisine, elle ne pourrait pas enregistrer ce qui se passe au même moment au salon. Le syntagme alterné est bafoué de la sorte, y compris aussi le procédé de suspense qui joue sur l'alternance de temps forts et temps faibles dans le but d'aiguiser l'intérêt du spectateur. Sur le plan narratif, le comportement du personnage de Paul, complètement indifférent par rapport à ce qui se passe au salon, incite à réfléchir sur la « violence de l'indifférence » comme l'a formulé Dominique Païni², qui est au fond et soulève la cause de toute violence. Ainsi l'instance énonciative, dans *Funny Games*, exploite, à tous les niveaux possibles, les effets que produit son choix « dérisoire ». Cette image littéralement

déplacée et déraisonnable distancie de l'action diégétique et incite à réfléchir la problématique traitée dans la diégèse. Dans le même temps, elle projette la réflexion au-delà de la réalité diégétique pour la confronter aux procédés métadiégétiques, incite à prendre conscience des moyens d'expression cinématographiques et de la nécessité d'une éthique lorsqu'on les utilise.

L'image *pastiche* du réel

Dans la durée excessive du plan filmique, les moyens d'expression « brûlent » au profit du référent qui, paraît-il, gagne le signifiant. Rien de plus « réel » qu'une action dans son authentique durée. Mais le signifié aboli, le signifiant persiste, alors que « le référent n'a pas de « réalité »³. L'image qui fixe une action dans son authentique durée ne sera donc pas une « copie » du réel, c'est une image à son image : une quête énonciative s'y communique, tout en désignant son effacement. Nous allons appeler image *pastiche* du réel cette image qui dans une durée excessive fixe, sans intervention au cours de son déroulement, une action telle qu'elle se serait déroulée dans la réalité, la caméra absente. Cette image s'émancipe donc d'une signification codée et devient une pure « imitation du style⁴ » du réel. Le sens se dilue dans l'indicible et dans l'illisible. D'autre part, dans sa durée, l'image provoque le changement du regard. Telles sont ces images aplaties et dépourvues de récit que quelqu'un prend devant la maison de Georges dans *Caché* (2005) : l'objectif visé par leur « filmeur », c'est fixer du réel « tel quel », le sens naîtra à l'intérieur de celui qui regarde. Pareille apparaît la visée du dernier plan dans *Le Temps du loup*.

le dernier plan dans Le Temps du loup

Tout un jeu d'hypothèses est déclenché par le plan final dans *Le Temps du loup* (2003), l'histoire diégétique y apportant son concours. À la suite d'une catastrophe, dont la nature ne sera pas élucidée dans le film, la vie normale est perturbée, des gens de différents statuts sociaux et de différentes ori-

1. M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 197.

2. Dominique PAÏNI, « L'empêcheur de filmer en rond », *Cahiers du cinéma* n° 514, 1997, p. 36-37.

3. Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 87.

4. Laurent JULLIER, *L'Analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 142.

gines se retrouvent rassemblés dans le lieu désaffecté d'une petite gare où ils sont en attente d'un train salvateur qui va passer et les amener loin du lieu de la catastrophe. L'événement de l'attente constitue une grande partie du film, 70 minutes environ, mais ce n'est pas l'attente comme suspense (figure des films classiques) ni comme flottement (figure des films modernes, comme la définie François Niney¹), c'est l'attente comme syncope prolongée, comme un risque extrême avec la structure. L'événement de l'attente reste dépourvu, dans le film, de son deuxième terme, l'issue de cette attente. Le dernier plan, pris d'un train en mouvement, ne donne aucune information quant à la catastrophe, aucune réponse quant aux questions dramatiques soulevées dans le film, et évoque en même temps plusieurs possibles par sa durée. Une manière de « désinaugurer » le récit, dirait Barthes², lorsque « le codage de la situation de récit est escamoté », les signes n'ont pas l'air de signes, et « le récit se défait dans le monde, se consomme ». Ainsi, un long travelling pris d'un train en mouvement nous montre des champs, petites collines, arbres, tout ce qui peut longer les rails d'un train, hormis des habitations et des constructions humaines. Au cours de sa durée, le plan assume plusieurs interprétations. La première interprétation provient de la mise en intrigue : peut-être c'est le train salvateur que les personnages attendent. Il s'ensuit la question : va-t-il s'arrêter ? Le plan rappelle la séquence où, malgré les appels désespérés des personnages, un train aux passagers impassibles a continué sa marche et s'en est allé vers le hors-champ. La caméra dans le train, l'on se retrouve maintenant dans un contre-champ possible. Le plan dure, la gare où sont les protagonistes du film n'apparaît toujours pas. Surgit alors une deuxième interprétation : c'est un train qui passe loin de l'endroit où se trouvent les personnages de l'histoire, loin dans l'espace ou loin dans le temps. La durée du plan continue et rien ne confirme le déplacement du récit dans un autre temps ni dans un autre espace. Rien ne le démentit non plus. On ne voit, par la vitre du

train en mouvement, aucun stigmat de la catastrophe dans cet espace parcouru, vient une troisième interprétation : la situation a déjà changé, le sacrifice de Ben, bien que non accompli, a abouti. Ou bien, comme on ne voit non plus aucun être humain, il est possible aussi que la catastrophe ait eu lieu, qu'elle ait pris ses victimes, l'espèce humaine n'a pourtant pas été complètement anéantie, sinon ce plan ne serait pas tourné, ce train en mouvement n'aurait pas existé. Le sens du plan change au long de sa durée sans que l'image y ajoute des informations. C'est en fait la conscience perceptive qui intervient, qui cherche et confère des sens différents à cette image toute « innocente » de sens. En tous cas, l'image a une consonance positive à cause du paysage de verdure et de la nature non dévastée, qu'elle donne à voir. « Si vous me racontez que vous avez deux interprétations différentes, je suis content parce que c'est exactement ce que je voulais. », dit Michael Haneke³. Comme dans la vie réelle, une apparence dévoile ses différents contenus avec le temps, de même pour le plan cinématographique, dans sa durée, il s'approprie ce souffle du réel. Le passage d'une interprétation à une autre et à une suivante reproduit le mouvement explorateur de la pensée dans le réel. Le plan final du *Temps du loup* incite à interpréter. Il ne referme pas le récit sur lui-même, mais l'ouvre vers la réalité extradiégétique. Cette image se transforme en lien entre ce récit et notre quotidien, reste dans la conscience pour lui rappeler à chaque fois que l'on se retrouve à observer les arbres et les champs à travers la vitre d'un train en mouvement, la beauté et la gratuité de l'existence.

Pour conclure, l'image dans les films de Michael Haneke, mutique ou lacunaire, déplacée ou pastiche du réel, cette image donc que nous, à la suite de l'Aréopagite et par l'intermédiaire de G. Didi-Huberman, avons nommée déraisonnable, parvient à reconstituer cette part d'invisible qui donne sens au visible, le lieu où apparaît le mys-

1. François NINEY, *L'Épreuve du Réel à l'écran*, Bruxelles, De Bœck Université, 2002, p. 125.

2. Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 1-27, p. 22.

3. Entretien avec M. Haneke, par Nachiketias WIGNESAN et Laurent DEVANNE, émission de cinéma *Désaxés*, 12/10//2003, Radio Libertaire ; disponible sur : http://www.arkepix.com/kinok/Michael%20HANEKE/haneke_interview.html, visité le 28/02/2012.

tère de l'être et de l'existence humaine. Il s'y opère un décalage constant entre le visible de la représentation et le « sujet invisible » dont il est question dans le film. L'image marque le croisement de plusieurs histoires, elle est l'intervalle qui lie et sépare une image actuelle avec ses images virtuelles. L'image hanekienne donne à voir mais ne représente pas. Elle est là pour provoquer la conscience réceptrice : traverser d'autres images, construire d'autres contenus, réveiller son vécu, franchir les frontières diégétiques, abolir le monde clôt du film. Ainsi, nous sommes amené à penser qu'un cinéma « post-représentationnel » est né.



La fin du plan-séquence « La moto » dans *Code inconnu*, © MK2, disponible sur : <http://wetoldyouwhattodream.blogspot.com/2011/08/my-week-in-movies-august-27-11.html>, visité le 28/02/2012

Ralitza BONÉVA