

Résumé de la thèse de Mme Ralitzza BONEVA :

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

Avec les films de Michael Haneke réalisés pour le cinéma, des innovations décisives apparaissent dans la fiction de nos jours. Réel, représentation et fiction, et leurs rapports, sont reconsidérés et réévalués dans l'œuvre du réalisateur. Le réel est envisagé de manière équivoque : d'un côté, immédiat, accessible à la vue et à la (re)présentation, de l'autre, fragmentaire dont la partie visible dissimule des possibles qui ne sont pas immédiatement représentables ni déchiffrables. Dans cette perspective, le réel déborde l'image, l'événement, le visible, le saisissable, il est en continuel changement, dans le champ et dans les hors-champs. Envisagée comme un acte humain, la représentation apparaît parcellaire et incomplète. Ses défaillances sont accentuées. La transparence et l'ubiquité sont niées. La représentation apparaît comme une image que la caméra est parvenue à fixer à partir d'une réalité multiple et opaque, une image le plus souvent « déplacée » par rapport au sens codé de ce qui s'y est passé. Sa portée est au-delà de l'immédiatement représenté. Réalité et artefact sont distincts, l'écart entre eux est accentué et non pas masqué, le signifiant est dans une collusion directe avec le référent, le signifié est expulsé. Il se produit un effet-de-réel : ce n'est pas la réalité qui est saisie, elle est signifiée à travers de certains de ses traits. L'effet-de-réel met à l'épreuve le code fictionnel. Il agit comme une reconversion au sein du conventionnel, tel un « code sur code »¹, une dissolution de l'effet-de-vraisemblable qui soude la fiction. Ce n'est pas que la fiction cesse d'exister, son code est, au cours de l'œuvre, sans cesse réexaminé. Le souci d'une véracité de l'instantané prévaut sur celui de la lisibilité. Il s'y insinue une consigne documentarisante.

L'effet-de-réel a été défini par Roland Barthes dans son article « L'Effet de Réel »². Cette définition, simple et pertinente, constitue le point de départ pour notre étude. Cela prédétermine en partie son approche. Notre étude sera marquée par les recherches sémiotiques et narratologiques, telles les recherches de Roland Barthes et Algirdas Julien Greimas, Gérard Genette, Christian Metz, et plus récemment celles de Roger Odin, Guy Gauthier, André Gardies, Pierre Beylot. Une autre source pour notre étude représente, bien entendu, l'œuvre de Michael Haneke. Elle nous amène à repenser l'effet-de-réel en tant que stratégie intentionnelle entreprise par un auteur. D'autre part, par le biais de l'analyse des rapports entre réel et

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

2 Roland Barthes, « L'Effet de Réel », *Communications*, n° 1, 1968, pp. 84-89.

représentation, notre étude s'inscrit dans les recherches cinématographiques imprégnées par la problématique, depuis André Bazin, Gilles Deleuze et jusqu'à François Niney. Et puisque le réel se constitue non seulement de pans de visible mais aussi bien de pans de réalité invisible, ce point de vue nous rapproche aux auteurs qui s'y sont intéressés : Maurice Merleau-Ponty et Georges Didi-Huberman. Bref, au cours de notre étude, nous recourons aussi bien aux acquis de la sémantique structurale qu'aux approches narratologiques et esthétiques.

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

Nous commençons par délimiter l'effet-de-réel de l'effet-de-vraisemblable, ces deux territoires qui se complètent et se renient en même temps dans l'œuvre. S'y joignent ce que Robert Bresson avait appelé l'effet-avant-la-cause et la figure du hasard, dont la représentation et la portée, dans l'œuvre de M. Haneke, sont fort différentes de celles que l'on lui concède dans une fiction classique. Dans certains cas, nous verrons des exemples, l'effet-de-réel engendre un autre effet, dont l'essence esthétique se rapporte à ce que justement fait l'œuvre dans l'œuvre : nous l'appelons « effet-de-l'apparition ». Nous étudions les procédés et les impacts que la stratégie nommée par nous l'effet-de-réel produit au sein de la construction du scénario et de la mise en intrigue, au sein de l'événement dramatique. Nous proposons une typologie d'événements à effet-de-réel, en attirant l'attention sur le fait qu'à ce niveau l'innovation de Michael Haneke est décisive : le récit, souvent itératif, avance imperceptiblement, avec piétinements et retours, il s'égaré dans les aléas de l'imprévu, de l'inessentiel, de l'insignifiant, du fortuit, du « flot de la vie ». Le conventionnel est expulsé des événements. Les procédés esthétiques visent à reproduire des caractéristiques propres à la perception humaine du référent et par là parvenir à une reconstitution virtuelle de celui-ci, une reconstitution dans laquelle une part décisive est réservée à l'expérience de la conscience réceptive. Parmi les procédés esthétiques utilisés, nous distinguons les procédés de dédramatisation et de fragmentation dont l'objectif primordial est d'abolir la constitution d'une totalité parachevée. Les deux procédés visent au contraire l'ouverture de l'œuvre vers la réalité, métadiégétique et extradiégétique. Les séquences filmiques, conçues comme des fragments, ne s'agencent pas dans une progression de causes à effets, les unités narratives sont juxtaposées, le souci du lisible abandonné. Il s'impose une délimitation entre développement du récit et mise en intrigue, cette dernière se retrouvant refoulée du récit du film, hors des images et des événements dramatiques. Les événements apparaissent arbitraires et

déconnectés, y compris ceux du début, les *climax* et ceux de la fin. Au lieu de déclencher une histoire, l'événement du début fait irruption dans la problématique dont le film se présente comme une étude. Quant à l'événement final, il intervient telle une coupure, lui-même coupé à son tour, et non pas une résolution finale. L'instance énonciative tient compte de ce que lui échappe et ne veut pas s'imposer de quelque manière que ce soit. Ainsi, elle renonce à parachever l'œuvre et à clôturer les questions dramatiques soulevées. La monstration se veut prévaloir la narration. À la place de l'intrigue, c'est le concept auctorial qui organise et structure les événements. La structure devient la clef de signification de l'œuvre. L'instance énonciative ne fait qu'assembler des fragments d'un réel qui se produit même elle absente, elle accentue ses propres défaillances, sa présence limitée dans l'espace et dans le temps.

La deuxième grande partie de notre thèse est consacrée à la mise en scène et à ses figures : de la figure de l'acteur au travail sur le hors-champ et à l'élaboration de dispositifs qui peuvent donner lieu à une lecture documentarisante. Nous recourons donc à la catégorie de l'instance actorielle et ses quatre composantes : rôle, actant, personnage, comédien, pour rendre compte de différentes couches et leurs échanges qui participent lors de la constitution dynamique du protagoniste hanekenien. Cette dynamique est fondée sur le décalage constant entre actant sémantique et actant syntagmatique, entre rôle et personnage. Les attentes créés par une composante sont contredites ou compliquées par d'autres. Une importance particulière est attribuée à l'axe du « savoir », tandis que les manifestations du « faire » et du « vouloir » apparaissent arbitraires. Le récit ne dévoile ni le passé ni le devenir des protagonistes, ils apparaissent tels des « inconnues » à l'instance énonciative, bien qu'ils possèdent des « personnalités » épaisses. La gestuelle et le comportement trahissent leurs histoires de vie. Ils existent dans un « ici et maintenant » de l'événement, contradictoires, incohérents, paradoxaux, agissant spontanément, souvent contre leur gré, et les réponses des questions de type « Pourquoi ? », « Pour quelle raison ? », « Dans quel but ? » ne sont pas données. Le psychologique dans sa fonction de motivation et d'explication est refoulé du récit. Ce qui constitue et prouve l'existence, c'est le physique. Le physique est le terrain où une vérité se joue, une vérité de l'existence et une vérité de l'interprétation de la part des acteurs. L'œuvre de Michael Haneke présente une expérience particulière : les deux versions de *Funny Games* qui étaient censées être identiques. Cela nous offre la possibilité de déployer une analyse comparative et de révéler ce qui dans la prestation du comédien résulte de son savoir-faire et quelle est sa portée. Notre étude se poursuit sur la distinction de certains procédés de l'effet-de-réel qui agissent dans la mise en image, lors de la constitution du champ et du hors

champ. L'image est sujet de doute. Elle est « jouable » et distincte de la réalité, Réel et représentation sont en décalage constant. Le visible est contesté : le visible « bouche [la] vue »³, il n'est abordé que dans la mesure où il donne accès à un invisible où est le vrai sujet. L'action est souvent déplacée dans le hors-champ, l'image cache plus qu'elle ne (re)présente, elle capte une périphérie de l'action. S'impose ainsi sa nature « tautologique » et « pasticheuse ». Sans code, l'image est dépourvue de signification, mais dans sa durée, exposée au regard, elle devient génératrice de multiples projections et interprétations. Dans sa durée excessive, l'image pastiche devient « expérience ». Dans la mise en scène, nous repérons la présence du dispositif : un élément diégétique qui devient l'encadrement-organisateur de la scène et masque la fonction directrice de l'instance auctoriale. Sous la tutelle du dispositif, les relations des protagonistes se déclenchent, avancent ou piétinent, de la sorte qu'une réalité s'y produise et s'y expose. Le dispositif, tel un outil de la mise en scène, libère et conditionne en même temps l'action et les protagonistes. Il désoriente quant au questionnement : « qui est-ce qui fait agir les protagonistes ? ». S'y ajoutent des fragments quasi documentaires et d'autres qui font semblant de l'être, dominés par des procédés documentarissants. S'insinue dans le fictionnel la consigne documentarissante. Pareillement aux films documentaires, les films de Michael Haneke visent à rendre compte de la réalité et contestent le processus de déréalisation du réel opéré par la fiction conventionnelle. Le rempart fictionnel est aboli, le spectateur est interpellé en tant que personne réelle, la lecture fictivisante est brouillée. Dans ces circonstances, le lecteur-spectateur organise ses défenses. La réception, telle qu'elle s'esquisse à travers les réactions critiques dans la presse française, est fort différente des attentes d'une interprétation coopérative que les films mêmes postulent. Ainsi, il s'avère nécessaire de reconnaître que les films de Michael Haneke dépassent l'horizon d'attente de leur lecteur-spectateur ; avec le temps et progressivement, d'un film à l'autre, ils contribuent à son élargissement. Fondés sur des énigmes morales, ces films s'adressent à l'expérience intime du spectateur sans la coopération active duquel le film n'aura pas lieu. Ainsi, même si dans l'effet-de-réel l'on ne saisit qu'une image du référent, « la partie visible de l'iceberg »⁴, selon les mots du réalisateur, s'ajoute, au cours de la réception, d'autres et de nouveaux « champs d'expérience »⁵ aux hors-champs qu'ouvre le film.

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

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

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