

# Le cinéma du soupçon *Caché* de Michael Haneke

Jean-Philippe Gravel

Volume 24, Number 2, Spring 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33609ac>

[See table of contents](#)

## Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

## ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

## Cite this review

Gravel, J.-P. (2006). Review of [Le cinéma du soupçon / *Caché* de Michael Haneke]. *Ciné-Bulles*, 24(2), 6–13.

# Le cinéma du soupçon

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

*« Je m'efforce de saper la confiance des spectateurs en la véracité des images. Nous sommes constamment entourés d'images qui nous font croire qu'elles représentent la réalité. Mais en vérité, ce ne sont que des trompe-l'œil qui n'ont aucun rapport avec la réalité. En effet, on ne peut appréhender la réalité que si elle est vécue, mais ce n'est pas le cas. Nous imaginons tout savoir sur le monde, alors que nous en savons moins maintenant qu'avant la dictature des médias, parce qu'à cette époque-là, au moins, on n'avait pas la prétention de savoir quoi que ce soit. C'est pourquoi c'est un thème récurrent de tous mes films. Je crois aussi que ce genre d'autoréflexion a tout à fait sa place dans un film qui considère le cinéma comme une forme artistique. Par exemple, plus aucun auteur, aujourd'hui, n'écrirait un roman en prétendant y dépeindre la réalité. Au contraire, il décrira dans son œuvre les doutes qu'il porte sur la représentation possible de la réalité. C'est exactement ce que j'essaie de faire<sup>1</sup>. »*

Michael Haneke, lors d'une entrevue avec Wolfgang Kabish

Le plan est fixe et long, pris du centre d'une rue dont les bords resserrent le cadre de l'image; il donne à voir, en face, le devant d'un appartement parisien. Une silhouette, une voiture, parfois, traversent le cadre : l'image est anonyme, comme prise d'une caméra de surveillance dissimulée dans un arbre ou sur un balcon.

Et ça dure un certain temps comme ça, avant que nous entendions la voix des deux acteurs, qui semblent à ce moment faire écho à notre perplexité de spectateurs.

« Alors ?

— Alors quoi... rien ! »

En voix *off*, Anne (Juliette Binoche) et Georges (Daniel Auteuil) viennent de parler, et l'on comprend qu'ils regardent cette image comme nous : le regard tendu, et anxieux de n'y rien trouver d'exceptionnel. Cependant, et grâce à cette voix *off*, cette image a changé de nature, car elle n'est plus, comme on pouvait le penser, une image narrative, mais un « objet » — voire un « agent » — du récit, l'enregistrement d'une bande anonyme que les protagonistes ont reçue à leur domicile. Dès lors, les questions fusent. D'où vient-elle? Qu'y a-t-il à y voir? Qui l'a envoyée? Le récit vient à peine de débiter, et nous sommes déjà en



plein mystère. Mais à ce stade, les tentatives d'interprétation ne peuvent reposer que sur du vent. Car au fond il ne s'agit pas tant de savoir d'où viennent ces images que d'observer les effets de tension qu'entraîne, dans leur sillage, leur résistance à toute interprétation.

Évidemment, la posture est inconfortable. Car d'habitude, nous nous attendons à ce que les images nous livrent, d'emblée, un sens; qu'elles nous révèlent quelque chose, isolent un détail signifiant, alors que la première image de **Caché**, au contraire, s'y refuse. Notre regard y déambule sans direction, sans savoir ce qui devrait capter son attention, à l'exception, peut-être, de la plaque qui mentionne le nom de la rue d'où cette image est prise : rue des Iris. Une boutade, évidemment, puisque c'est bien de « voir » ou « ne pas voir » dont il sera question dans **Caché**...

Au début de **Caché**, donc, on reçoit une « image » comme on recevrait, dans quelque film policier, une lettre de menace ou l'arme d'un crime non encore identifié. Elle a la présence mate d'un objet encore dénué de sens, et de fait, canalise des attentes encore bien étroitement codées. Elle est l'indice d'un mystère à

1. Sur le site de *Arte*, [http://www.arte-tv.com/fr/cinemafiction/Cannes\\_\\_2005/Toutes\\_20les\\_20vid\\_C3\\_A9os/876864.html](http://www.arte-tv.com/fr/cinemafiction/Cannes__2005/Toutes_20les_20vid_C3_A9os/876864.html)



Caché de Michael Haneke

résoudre, mystère qui ne s'accepte qu'à condition qu'il trouve, d'ici quelque temps, sa résolution. Mais rien ne nous dit en fait que le « contrat » qui lie le film à son public s'articule en ces termes, que ce mode de perception et d'attente ne conduise pas à l'impasse.

En fait, la première image de **Caché**, insignifiante par son contenu, mais très chargée quant à son rôle d'objet narratif, porte déjà en germe la proposition de mise en scène de Michael Haneke, qui œuvre ici à « diriger » notre regard autrement, à le « déconditionner » de ses habituels réflexes, bref, à l'« ouvrir », de façon à ce qu'il (ré)apprenne à se diriger lui-même. Tâche difficile pour nous — il faut voir le film deux fois — puisque cette autonomie du regard correspond justement à ce dont les images que nous puisons dans les informations télévisées ou les films hollywoodiens nous ont fait perdre l'habitude : les premières en réduisant la complexité du réel en quelques images qui l'organisent et le rendent lisible, les seconds en hiérarchisant, par leur montage, les détails à retenir pour la bonne compréhension du récit. Deux formes qui, sous prétexte de transparence, prédisent ce réel qu'elles prétendent nous faire connaître en le compressant, en supprimant les temps morts, et tout ce qui s'y présenterait comme de l'information résiduelle.

La mise en scène de Haneke, elle, ne saurait mieux se trouver aux antipodes de cette « grammaire » traditionnelle et bien assimilée. Là où il est habituellement question de montage et d'« inserts » (donc de compression du temps et de classement des informations), Haneke pratique le plan-séquence, développe les scènes dans la durée, et adopte très souvent un point de vue distancié, où ce qui est donné à voir, justement, ne se « donne » pas tout de suite, tant il menace de se perdre dans le fourmillement des informations concurrentes. Ainsi, au « plan vide » qui ouvre **Caché** correspond la surabondance d'informations que comprend le

plan final du film, long plan fixe qui se contente apparemment de montrer des enfants qui s'attardent à la sortie de l'école. L'abondance des figurants, la diversité des trajectoires que les voitures et les personnes inscrivent dans l'espace de ce plan, reflètent une réalité complexe qui force le regard du spectateur à balayer l'image, à repérer lui-même les informations importantes. Aussi, pour capter ce qu'il y a à voir dans le plan final le regard du spectateur doit-il opérer son propre « montage » au cœur du plan-séquence, autre manière de dire que son regard, quittant les oripeaux de sa passivité habituelle, doit prendre une part active à la compréhension, au « décodage » du film.

Cette nécessité de passer d'un regard passif à un regard qui soit actif est sans doute l'un des uniques traits qui permettent au spectateur de s'identifier de quelque façon avec Georges ou Anne. Car pour le reste, Haneke ne cherche pas à nous les rendre plus aimables qu'il ne faut, la tension dans laquelle ils se trouvent d'entrée de jeu n'étant pas pour les présenter sous un jour particulièrement sympathique. Tel est, peut-être, l'impact subversif des images et des œuvres « ouvertes » : elles divisent le public au lieu de le rassembler... Et raison de plus pour que la posture du spectateur de **Caché** se confonde à celle de ses deux protagonistes puisque, passant une partie de leur temps à tenter de lire et de décoder des images laconiques, Anne et Georges se trouvent dans une posture semblable à la nôtre. Eux aussi balaient du regard des images au sens opaque, en quête d'indices à trouver. Eux aussi élaborent toutes sortes de scénarios pour savoir d'où elles viennent et ce qu'elles expriment, scénarios qui se font l'écho des commentaires divergents que le film entraîne chez son public. Et en bout de course, eux aussi courent le risque de ne pas reconnaître ce que ces images donnent vraiment à voir. Auquel cas ces images-là, comme le film lui-même, garderont toujours une longueur d'avance sur ceux qui les regardent...



Daniel Auteuil et Juliette Binoche

Cela dit, la situation s'avère particulièrement ironique dans le cas de Georges et d'Anne, puisque nous savons qu'ils travaillent tous deux dans le secteur de la culture : Anne comme assistante d'un éditeur, Pierre, qui est aussi un ami de la famille (Daniel Duval), et Georges comme animateur et producteur exécutif d'une émission littéraire. À leur façon, ils contribuent tous les deux à définir le paysage culturel parisien et, pourtant, on ne les verra pas une seule fois avec un livre entre les mains, ni discuter culture. En fait, les seuls documents imprimés que nous verrons Georges « lire » au cours du film se limiteront à une pile de factures et à un livre de comptes... De quoi nous indiquer que le ver est dans le fruit, puisque chez Anne et Georges, « vivre parmi les livres » n'est pas nécessairement l'indice d'une curiosité ou d'une ouverture particulière sur le monde. Cela semble plutôt un état de fait, une commodité de l'emploi, comme on le dirait des fours et des sacs de farine pour le boulanger.

Anne et Georges semblent donc de parfaits rejets de ce qu'on appelle la marchandisation de la culture. Ont-ils seulement lu les livres qui couvrent les murs de leurs bibliothèques, ou s'agit-il simplement d'exemplaires de presse, qui ont la fâcheuse habitude de s'entasser plus vite que nous n'avons de temps ou de curiosité pour les lire? Omniprésents, bien que singulièrement muets (en cela pareils aux livres peints, dont aucune jaquette ne porte de titre, qui constituent l'arrière-plan du décor de l'émission littéraire de Georges), les livres sont ici partout et nulle part à la fois : réduits à leur seule fonction décorative, ils se reflètent et se multiplient dans les fenêtres et sur les tables de verre de l'apparte-

ment, accentuant ainsi l'étroitesse et l'atmosphère étouffante qui caractérisent le mode de vie de ce couple.

On ne s'étonnera pas de voir comment l'existence d'Anne et de Georges se déroule sous le signe de l'isolement. Le studio de télévision, la voiture familiale, les cafés et les librairies qui sont leurs lieux de prédilection sont tous des endroits fermés, opposant au reste du monde des cloisons plus ou moins étanches. Et c'est quand ils s'aventurent à l'air libre que le danger — et la figure de l'« étranger » qui lui est étroitement liée — peut surgir, tel ce cycliste noir qui, circulant à contresens dans la rue, passe à deux doigts de frapper Georges quand il s'apprête à traverser. Comme si le couple n'était plus apte à côtoyer le monde réel et ne savait plus anticiper les risques d'imprévus qu'implique l'exploration concrète du terrain, contrairement à la connaissance théorique des lois ou des panneaux de signalisation qui sont censés l'ordonner.

Pendant ce temps, la télévision débite son lot habituel d'informations venues des quatre coins du globe, mais encore là, ce ne sont que des surfaces. Par un effet de contrepoint dont Haneke est assez friand, c'est encore pour accuser la distance et l'absence de proportions qui séparent les soucis domestiques du couple des événements extérieurs qu'il les utilise : en effet, le soir où Anne, arrivant tard au foyer, constate que son fils, Pierrot, n'est pas rentré, un reportage télévisé rapportant les derniers développements quant au scandale des tortures de la prison d'Abou Ghraïb sert de toile de fond sonore à la ronde d'appels

téléphoniques angoissés qu'elle effectue pour retrouver son fils. Ce faisant, le mixage sonore du film, qui à ce moment nous permet d'entendre aussi distinctement ses appels que les révélations du bulletin de nouvelles, semble accuser l'incompatibilité entre ces deux niveaux de réalité, entre le fait divers domestique et le fait divers politique.

Passons outre la facilité d'un tel procédé et venons-en à l'essentiel : la famille, chez Haneke, ne réagit que lorsque ses intérêts sont en jeu. C'est donc dire que les images du monde extérieur que diffuse la télévision reposent elles aussi les unes contre les autres, comme des livres dans une bibliothèque, et que les conditions de leur réception dépendent entièrement d'événements qui ne les regardent pas. Or, les images de *Caché*, elles, « refusent » obstinément de rester à leur place, de demeurer sagement dans les « cases » des catégories étanches dans lesquelles notre conditionnement de spectateur aurait tendance à les placer. Leur nature, leur fonction dans la logique du film — souvent au cours du même plan — varient sans cesse, au point de prendre un « statut flottant » dont le soupçon finit par contaminer toutes les images du film. Ce glissement opère parfois de manière fort subtile, presque subliminale : ainsi, au cours d'un plan capté par l'une des caméras de télévision dans le studio où travaille Georges, un étrange panoramique nous fait passer du plateau de tournage, où Georges finit de tourner son émission, aux coulisses du plateau, où Georges se rend pour répondre à un appel téléphonique. Ainsi la caméra, en un glissement assez inusité, nous fait passer, sans rupture apparente, de la sphère publique à la sphère privée, d'un point de vue « officiel et autorisé » à un point de vue indiscret et potentiellement intrusif. Quant à elles, les images narratives de *Caché*, tournées en vidéo HD, ayant le même rendu que les images vidéo qui émaillent la crise du couple, empêchent le spectateur de distinguer clairement

lesquelles relèvent des images « captées » par une caméra indiscrète de celles qui servent simplement à raconter l'histoire...

Tout au long du film, donc, Haneke ne cesse de doter ses images d'un « flou épistémologique » qui semble vouloir littéraliser concrètement l'omniprésence des images en les dotant d'une insolite capacité d'infiltration, presque d'une vie et d'une volonté propres. Abolissant, comme nous l'avons vu, les frontières qui séparent le public du privé, et l'image à fonction narrative de l'image qui servirait simplement d'objet narratif, ce brouillage provoque une tension inhabituelle, venant du fait que, très vite, nous ne savons plus qui regarde, qui filme, ou à qui les plans s'adressent. Cette tension est à rapprocher du sentiment de l'« inquiétante étrangeté » freudienne, cet affect angoissant par lequel, dans notre perception, les frontières qui séparent le vivant du non-vivant, l'animé de l'inanimé, comme la perception du rêve et de la réalité, viennent à se confondre.

Le choix paraît logique, quand on plonge au cœur du récit. Car l'essentiel de l'« inquiétante étrangeté » freudienne vient aussi de l'émergence, dans la sphère du visible et de la vie consciente, de quelque chose qui n'est « ... en réalité, rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est, pour la vie psychique, familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement »<sup>2</sup>. L'« inquiétante étrangeté » se lie donc étroitement à l'apparition, au découverte de quelque chose qui avait été refoulé ou oublié. Pas étonnant alors que les images que reçoit Georges cessent d'être « méconnaissables » pour rapidement pointer vers son passé, d'abord par l'envoi d'une cassette qui montre le domaine où il a grandi, et qui a été la scène d'un épisode depuis longtemps connu, bien que depuis longtemps oublié.

2. FREUD, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard, 1988, coll. Folio essais, p. 246.



Bernard LeCoq et Daniel Auteuil



Une scène de **Caché** où les parents s'inquiètent de « l'absence » de leur fils

Cet épisode est le suivant : au début des années 1960, les parents de Georges emploient sur leur domaine un couple d'Algériens, parents d'un enfant, Majid, qui est à peu près du même âge que Georges. Le 17 octobre 1961, les parents de Majid meurent à Paris au cours d'une manifestation contre la guerre d'Algérie, fusillés par la milice de Papon, qui tuera, au cours de cet événement authentique, plusieurs centaines de manifestants, avant de jeter les cadavres dans la Seine. Peu après l'événement, les parents de Georges récupèrent l'orphelin et sont alors tentés de l'adopter. Mais le jeune Georges, refusant de partager sa chambre et l'attention de ses parents avec lui, décide de dénoncer son rival : faisant d'abord croire qu'il est tuberculeux, il pousse ensuite ce dernier à tuer le coq de la ferme, événement décisif qui incitera ses parents à envoyer Majid à l'orphelinat.

On voit bien ici comment l'histoire « fictive » du film rejoint l'Histoire elle-même, et comment **Caché** évoque aussi la question brûlante des politiques migratoires européennes, qui ont connu un certain durcissement depuis le sommet de Séville de 2002 : durcissement qui a eu pour résultat l'accroissement des problèmes de discrimination, d'inégalités sociales et de difficultés d'intégration pour la population immigrante. Un sujet qui est à la fois brûlant et tabou, plus que jamais d'actualité, comme l'a attesté la vague d'émeutes qui ont incendié les banlieues de Paris en octobre dernier, à peine quelques mois après la sortie européenne du film. En « ressuscitant », pour ainsi dire, l'épisode peu connu (et pas encore reconnu des autorités

françaises) des fusillades du 17 octobre 1961, **Caché** semble vouloir nous rappeler que l'intolérance, qui ne date pas d'hier, perdure toujours en Europe occidentale, et que sa culture raffinée masque un fond d'intolérance brutale et une tendance au repli xénophobe, capable à tout moment d'exploser, de part et d'autre, en manifestations de « barbarie » — qu'il s'agisse de violences policières ou des émeutes qui en sont la riposte désespérée.

Cela dit, il ne faut pas oublier que Haneke tente moins, ici, de s'installer dans une posture dénonciatrice que dans celle, plus nuancée, d'un observateur critique. S'il y a tout de même de la dénonciation dans **Caché**, celle-ci ne pointe que vers les symptômes, nombreux, d'un malaise dont on aurait oublié la cause première, mais dont les effets sont observables partout. Tout comme il paraît vain, ou accessoire, de deviner la source des images anonymes qui sont envoyées à Georges en regard des conséquences qu'elles entraînent dans sa vie, Haneke ne cherche pas tant à savoir qui a parti le bal des hostilités qu'à montrer ce qui le garde en place. Ce qui lui permet, tout au long du film, de démonter ce qu'on pourrait appeler toute une mécanique de l'oubli : mécanique complexe, autant nourrie par la mauvaise conscience que par la mauvaise foi; aggravée par la dissimulation, entretenue par une tendance manifeste à la distorsion des faits, comme à une méconnaissance complète de l'autre. Autant de procédés qui, tantôt conscients, tantôt inconscients, travaillent de concert afin que la « remontée » de ce dont il fallait se souvenir s'interrompe à mi-course et retourne dans le *no man's land* de l'oubli.

On comprend vite que l'« oubli » dont il s'agit est beaucoup plus fort que le simple refus, chez Georges, de reconnaître sa part de culpabilité dans l'histoire de Majid. Car l'oubli, effectif, a déjà commencé un sérieux travail de sape. Lorsque Georges rencontre Majid (Maurice Bénichou) pour la première fois après s'être fait indiquer le chemin de son appartement par une image vidéo anonyme, on remarque aussitôt qu'il ne le reconnaît pas, bien que ce dernier, lui, le reconnaisse presque immédiatement. La conversation qui s'ensuit accuse alors un étrange décalage puisque, tandis que Majid, en signe de reconnaissance, tutoie Georges, ce dernier, ne sachant manifestement pas à qui il a affaire, ne cesse de le vouvoyer. Plus tôt dans le film, une discussion entre Georges et sa mère (Annie Girardot) au sujet de Majid tourne court lorsque celle-ci se révèle incapable de reconnaître le nom de l'enfant qu'elle fut autrefois tentée d'adopter. Le refoulement a bien fait son œuvre.

Ces deux scènes sont intéressantes également en ce qu'elles exposent des démarches que Georges effectue délibérément en cachette de sa femme. Peine perdue, les bandes vidéo (dont celle du premier entretien entre Georges et Majid) veillent au grain pour accuser ses mensonges et court-circuiter ses tentatives de dissimulation... Avec pour conséquence l'aggravation des rapports déjà tendus qu'il a avec Anne.

Que reste-t-il à faire pour Georges, face à cette situation qui se détériore, sinon déformer sa présentation des faits, en exagérant son rôle de victime (Majid le déteste et le « terrorise » dans le but de le détruire, dira-t-il, même si rien dans le film ne l'atteste) et en minimisant ses propres responsabilités? Il en résulte, on le sait, un discours fermé et proche du délire, les réactions obstinément défensives de Georges et son refus acharné d'avoir mauvaise conscience (bien que son embarras nous indique le contraire), désamorçant d'emblée toute possibilité de dialogue ou de reconnaissance.

Ce comportement, bien sûr, porte à conséquence. Non seulement trahit-il en Georges une pensée quasiment infantile, installant sur un même plan les places du persécuteur et du persécuté dans un rapport d'agression. Mais, plus important encore, ce mode de réaction ne cesse d'écarter Majid, et son drame, comme « quantité négligeable » dans toute cette affaire, comme un être dont on reconnaît à peine l'existence ou l'humanité. Dans le mouvement d'émergence à la mémoire de ce qui était depuis longtemps connu, mais depuis longtemps oublié, celui qui était autrefois un être familier — quitte à occuper la place d'un rival — est définitivement passé dans le camp des étrangers, de ceux envers qui aucune identification, ni aucune prise de responsabilité, n'est possible. Devenu radicalement « Autre », résolument installé à la place imaginaire de l'agresseur, Majid n'est plus qu'une surface sur laquelle Georges projette ses angoisses et son désir de

trouver un coupable. Une tête de Turc et rien d'autre, ce qui explique sans doute que, le soir où Pierrot ne rentre pas chez lui, c'est aussitôt Majid que l'on dénonce à la police.

Ce refus de reconnaître à Majid jusqu'à son existence, on le sait, trouve son point culminant lors de cette scène hallucinante où, après avoir convoqué Georges chez lui, Majid s'ouvre la gorge sous ses yeux. Or, comment Georges réagit-il, face à ce qui est peut-être une demande, ultime et désespérée, de Majid pour que sa souffrance soit reconnue? Il n'esquisse pas un seul geste pour lui porter secours, comme si, même devant l'évidence, Majid demeurait, jusqu'à la fin, une abstraction. Non. Après cette scène d'une violence extraordinaire, Georges va au cinéma... Car c'est bien d'un cinéma que nous le verrons sortir, au plan qui suit immédiatement cette pénible scène. Non seulement cela, mais il sort tout juste en dessous d'une affiche du mièvre film de Jean-Jacques Annaud, **Two Brothers** — qui raconte incidemment l'histoire de deux frères tigres qui, séparés durant leur enfance, ne se retrouvent ensuite plus tard que pour se battre en combat singulier. L'ironie est à hurler.

Dans **Caché**, Michael Haneke accomplit donc un mariage impressionnant entre le courant plus « humaniste » qu'on peut reconnaître dans certains films récents comme **Code inconnu** et **Le Temps du loup**, et une variation extrêmement pertinente sur l'un de ses thèmes de toujours, l'incommunicabilité entre les êtres. Tant et si bien que l'on ne peut, au bout du compte, expliquer le premier sans passer par le second. Le message paraît clair ici, tant c'est par son refus, son obstination à ne pas reconnaître en l'« Étranger » une humanité égale à la sienne que la société européenne semble condamner sa population immigrante à une exclusion tragique, débouchant sur la diabolisation de la figure de l'autre. Or, ce refus de reconnaître en l'« Autre » un semblable n'est qu'un des avatars d'une tendance au repli et à l'isolement qui mine aussi bien la sphère privée et les rapports familiaux. Car, le film le montre bien, ces rapports d'étrangeté et de méconnaissance caractérisent non seulement l'hostilité que Georges nourrit envers Majid, mais aussi, par exemple, le voile d'opacité qui recouvre les liens qu'entretiennent Anne et Georges avec leur fils, Pierrot.

En effet, **Caché** fourmille d'indices qui laissent entendre qu'entre les enfants et leurs parents, les liens sont superficiels, sinon rompus. Si, en qualité de parents, Anne et Georges déploient envers Pierrot les habituels réflexes de protection et d'encouragement — acclamant bruyamment ses succès en natation, ou s'inquiétant lors de sa courte « fugue » —, il n'en reste pas moins que Pierrot brille par son absence de la sphère familiale... Ici, les enfants sont presque toujours absents de l'univers des adultes. Et lorsque ces derniers — pensons à une scène de repas, au début du film, qui unit Georges, Anne, et deux couples amis de la



Ci-dessus et page suivante : Michael Haneke sur le tournage de *Caché*

famille — les mentionnent dans une conversation, c'est seulement pour débiter quelques généralités qu'ils seraient bien en peine d'approfondir. « Mon fils et moi n'avons jamais été proches, de toute façon », dira une invitée. « Le mien écrit un scénario de film, je crois [...]. Je ne sais pas ce que ça raconte », dira Pierre. « Pierrot a sa natation... il traverse les affres de la puberté... », dira Georges, comme si cela constituait une explication valable. Le bilan est expéditif, au mieux.

Et c'est bien l'un des traits qui différencie considérablement le monde de Georges et celui de l'« Autre ». Car, au cours du dernier dialogue du film, qui opposera Georges au fils de Majid (Walid Afkir), on voit bien comment ce dernier évoque fièrement le souvenir de son père, de ses épreuves et de ses sacrifices, en une ultime tentative, peut-être, de faire en sorte que Georges reconnaisse en Majid sa dignité d'homme. Mais qu'en sera-t-il? Face aux habitués — et hostiles — réflexes défensifs et autres menaces de Georges, on peut douter que le message soit entendu. Tant et si bien qu'à la conclusion de *Caché*, c'est Georges qui ne semble plus que l'ombre d'un homme — rentrant chez lui, avalant deux cachets avant d'aller lourdement faire une sieste en plein jour, après avoir tiré les rideaux de sa chambre à coucher comme d'autres fermeraient leurs yeux sur la lumière de certaines évidences. Le portrait, alors, est d'un pathétique funèbre, faisant culminer, dans cette séquence qui s'offre comme une figure condensée de la dépression ordinaire, ce thème hanékien de la solitude, dans sa proximité déconcertante avec la mort.

On l'aura compris : à ceux qui savent garder l'œil ouvert, *Caché* donne ainsi bien des choses à voir. Importe-t-il vraiment, alors,

que nous devinions qui est l'auteur des images vidéo anonymes qui ont parti toute l'affaire? On pourrait en douter, mais cela n'empêchera pas Haneke, dans le plan final du film, de nous offrir une dernière pirouette. En balayant du regard, comme Haneke nous a entraînés à le faire tout au long du film, le dernier plan qui donne longuement à observer le va-et-vient des étudiants à la sortie de leur école, Haneke semble semer, dans ce trop-plein d'informations, ce qui a l'allure d'un indice : l'apparition, au coin inférieur droit de l'écran, du fils de Majid, parcourant le cadre pour rejoindre Pierrot — au coin supérieur gauche du cadre — afin de s'entretenir avec lui quelques secondes. Nous n'entendons pas ce qu'ils se disent, mais il paraît évident que ces deux jeunes se connaissent déjà suffisamment pour se passer de toute présentation.

Pour certains, ce signe de connivence suffirait à suggérer qu'ils ont machiné toute l'affaire, mais il est sans doute plus prudent, devant la roublardise habituelle que met le cinéaste à déjouer toute propension, chez le spectateur, à « sauter aux conclusions », d'y reconnaître quelque chose d'autre — un signe, peut-être, de l'absence de toute peur chez Pierrot face à cet « Autre » que craint son père. Ce qui n'est pas rien, comprenons-le. Chez un cinéaste qui, dans d'autres films, n'a pas jeté un regard tendre sur la jeunesse adolescente (celle de *Benny's Video* et de *Funny Games* flirte avec le néonazisme), la finale de *Caché* indique peut-être une lueur d'espoir, laissant penser que les jeunes générations n'hériteront pas nécessairement des préjugés et de l'étroitesse d'esprit de leurs parents. Mais ça ne sera, au fond, qu'une conjecture parmi d'autres...



Quant à la provenance des images anonymes, l'hypothèse du *deus ex-machina* est loin d'être exclue. Après tout, il est difficile d'expliquer autrement qu'une caméra installée en plein centre d'une rue — comme celle qui filme la maison de Georges au début du film — ne puisse être remarquée ni par les personnages du film, ni par un public observateur. Accepter cette solution, c'est reconnaître que la stratégie de **Caché** ne vise pas à satisfaire aux lois superficielles de ces jeux de surface que l'on appelle couramment la « vraisemblance », mais qu'elle cherche à exprimer une forme plus profonde de réalité et d'énonciation, qui n'hésiterait pas à recourir aux artifices les plus manifestes pour se faire comprendre. Égales en cela aux deux tortionnaires adolescents de **Funny Games**, que Haneke identifiait comme des « émanations de la violence des médias », les « caméras cachées » de **Caché** n'existent pas pour être vues, mais pour « donner à voir » notre propre aveuglement, aveuglement qui commence dès que le spectateur se révèle incapable de reconnaître « de quoi le film traite vraiment » — la solitude, le soupçon et la culpabilité, la dictature des images, la peur de l'Autre... — en y voyant plutôt une sorte de polar décevant parce que dépourvu, sur cet aspect, de solutions.

Ce faisant, et en cette ère de postmodernisme et de dictature des images, où l'on confond encore si facilement le réel avec les images qui prétendent nous le représenter, les puzzles filmiques de Michael Haneke empruntent un chemin fécond, bien qu'assez peu fréquenté. Ce chemin, ce sont plutôt certains romanciers, notamment américains, qui en ont fait leur miel avec des œuvres difficiles et exigeantes, qui n'ont cessé d'accuser la désuétude de certains procédés dont l'usage est encore courant. Je ne pense pas seulement aux théories du Nouveau roman d'Alain Robbe-

Grillet, mais aux romans complexes de John Hawkes ou William H. Gass, aux nouvelles de Donald Barthelme, qui brocardent autant les codes du romanesque que le cinéma de Haneke malmène la narration filmique et qui n'ont cessé de prouver que la fiction ne « reflète » pas tant le réel qu'elle y « ajoute » quelque chose, avec ses propres constructions. Et que ce n'est pas tant sur la « réalité » que l'Art peut avoir quelque influence que sur la conscience de ceux qui en tirent un choc esthétique. Un art, de plus, qui met en question la nature et les buts de ses propres procédés, à l'aide d'une utilisation ludique et autoréflexive de ces procédés mêmes. Au moment où s'élargit encore le fossé entre le cinéma d'essai qui ne cesse de remettre en cause ses propres moyens d'expression — quitte à sombrer dans un certain hermétisme formel — et le cinéma narratif qui ne demande qu'à être vu au premier degré, l'entreprise d'Haneke fait montre, et particulièrement dans **Caché**, d'un remarquable équilibre : aussi capable d'interroger le réel que les modalités du regard que nous posons sur lui, en ce lieu de tension où l'engagement du propos rencontre une certaine éthique de la forme. ■

#### Caché

35 mm / coul. / 115 min / 2005 / fict. / France–Autriche–Allemagne–Italie

Réal. et scén. : Michael Haneke

Image : Christian Berger

Son : Jean-Paul Mugel et Jean-Pierre Laforce

Mont. : Michael Hudecek et Nadine Muse

Prod. : Veit Heiduschka

Dist. : Vivafilm

Int. : Daniel Auteuil, Juliette Binoche, Maurice Bénichou, Annie Girardot,

Daniel Duval, Bernard LeCoq, Walid Afkir