



**HAL**  
open science

# Regards filmiques actuels sur une rébellion romanesque ancienne: Die Rebellion de Michael Haneke (1992) d'après le roman du même nom de Joseph Roth (1924)

André Combes

## ► To cite this version:

André Combes. Regards filmiques actuels sur une rébellion romanesque ancienne: Die Rebellion de Michael Haneke (1992) d'après le roman du même nom de Joseph Roth (1924). Fragments du monde; retour sur l'oeuvre de Michael Haneke, 2012. hal-02185175

**HAL Id: hal-02185175**

**<https://hal.science/hal-02185175>**

Submitted on 16 Jul 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Regards filmiques actuels sur une rébellion romanesque ancienne: *Die Rebellion* de Michael Haneke (1992) d'après le roman du même nom de Joseph Roth (1924)<sup>1</sup>

André Combes, Université de Toulouse – Le Mirail (CREG)

En guise d'introduction, on pourrait dire que *Das weiße Band* (*Le ruban blanc*) et *Die Rebellion* (*La rébellion*) sont, chronologiquement, comme l'amont et l'aval d'un même événement, la Première guerre mondiale. *Das weiße Band* met en scène pour ainsi dire la fabrication enfantine et adolescente ambivalente de cette « personnalité autoritaire » qu'analysera rétrospectivement, dans les années 1930-1940, l'École de Francfort en exil. L'un de ses traits de caractère les plus saillants, dont le protagoniste de *Die Rebellion* a été une illustration exemplaire, est une « sujétion à l'autorité » (Autoritätshörigkeit) faite de soumission masochiste à cette même autorité intériorisée dans le surmoi et d'intolérance brutale, volontiers sadique, envers toute rébellion contre ses représentants. C'est le type de creuset psychosociologique qui donnera naissance à un Andreas Pum, l'ancien combattant invalide issu du petit peuple qui est au centre de *Die Rebellion*, du roman comme de son adaptation<sup>2</sup>.

À ce propos, il est intéressant de s'attarder brièvement sur ce qui fonctionne comme l'excipit de *Das weiße Band*. Un dernier plan général fixe met en scène un impressionnant déni de réalité en montrant comment se réunit dans l'église du village à l'aube de la Première guerre mondiale ce dont tout le film a montré la désunion : une petite communauté villageoise pétrie d'une violence qui innerve le quotidien d'un système patriarcal où la lutte des classes traverse aussi la famille tandis que la voix off – celle de l'instituteur qui est un je narrateur rétrospectif qu'on peut penser avoir le même âge qu'Andreas Pum - la projette dans un futur immédiat encore hors champ qui sera le passé immédiat de *Die Rebellion*. Cette voix mêle dans la bande-son anticipation et rétrospection, prolepses et analepses, pour suggérer une « atmosphère » complexe d'affects collectifs référés à un moment historique décisif que l'image seule aurait eu des difficultés à rendre de manière aussi explicite, du moins dans le texte initialement prévu par Haneke et qui va être amputé d'une partie dont il a pu juger précisément qu'elle mâchait par trop le travail du sens au spectateur : « Il y avait dans l'air comme une atmosphère d'attente et de départ vers de nouveaux horizons. Maintenant, tout allait changer. *Il y a quelques jours à peine, tous auraient considéré la vie qu'ils menaient comme voulue par Dieu et digne d'être vécue et ils auraient redouté tout changement. L'étrange joie éprouvée à voir arriver la guerre montrait sur quelle base fragile reposait la conviction de vivre dans l'ordre et la sécurité.* » (en italiques, la partie de texte supprimée) (Haneke, 2009 : 209).

L'adaptation de *Die Rebellion* avait montré trois lustres plus tôt les conséquences tragiques de cette « étrange joie » de voir venir la guerre qui s'était emparée de tout un microcosme miné par une guerre civile qui s'ignorait et qu'Haneke a parfois tendance à cantonner dans le registre d'une conflictualité d'affects: « Je ne parle pas ici de cette guerre que nous les riches nous faisons aux pauvres de ce monde. On ne peut de toute façon pas la nier et espérer qu'elle est une épine dans la chair de chacun de nous. Par "guerre civile", j'entends la guerre de l'absence d'estime et d'amour que nous menons tous quotidiennement contre tous nos semblables. ». Et il ajoutait cette remarque qui rattache plus directement *Das weiße Band* à

<sup>1</sup> Je citerai le roman d'après l'édition de poche: J. Roth, *Die Rebellion*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2005. Les passages en italiques des citations désigneront ce que Haneke a conservé du roman dans le dialogue ou la voix off du film, en caractères gras ce qu'il a rajouté. La pagination sera indiquée entre parenthèses.

<sup>2</sup> Cf. Le film peut être lu - même si ce n'est pas l'intention première de Haneke - comme une certaine préhistoire idéologique et affective du fascisme allemand. Cf l'interview télévisée de M. Haneke par Alexander Kluge : La « conjuration des enfants du village de 1913 aura le pouvoir (das Sagen) en 1942 » (<http://www.youtube.com>).

*Die Rebellion*: « Ce sont les blessures quotidiennes de cette guerre civile qui sont peut-être les véritables causes de ce que nous appelons les “vraies” guerres. » (Wessely, Grabner, Larcher, 2008 : 12).

Nous verrons qu'à travers la représentation-cinéma de la « figure tragique de la comédie humaine kakanienne » (Jean-Paul Bier) qu'est Andreas Pum, Haneke a réinterrogé ce tournant essentiel de l'histoire autrichienne (et européenne) de la Grande guerre qui fut certainement à ses yeux l'une des origines lointaines de la « glaciation des sentiments » et de la violence systémique multiple et complexe de nos sociétés occidentales contemporaines. On peut penser que la conjoncture politique de l'Autriche de 1992<sup>3</sup> a pu l'inciter à revisiter des matrices de violences et de glaciations autrichiennes plus anciennes, et apparemment plus archaïques, que celles, très actuelles, de la « société néolibérale des requins » dont « la violence et la froideur affective sont les qualités dominantes », ainsi qu'il le rappelait dans l'interview citée plus haut (Wessely, Grabner, Larcher, 2008 : 17).

Par ces questionnements archéologiques Haneke pourra permettre au spectateur de mieux comprendre après coup certaines généalogies : « Nos pères et leurs idéaux ou bien n'étaient pas rentrés de la guerre ou bien il leur avait fallu refouler très vite l'effondrement de leur univers pour pouvoir continuer à vivre. Ce qui signifie que pour continuer à marcher droit dans l'existence il leur avait fallu faire, pour eux et pour les autres, comme si le 19ème siècle n'était pas terminé, comme si Dieu, l'Empereur et la Patrie avaient survécu mais sous un pseudonyme » (Wessely, Grabner, Larcher, 2008 : 38).

Dans *Die Rebellion*, Haneke, devenu petit-fils, serait alors remonté jusqu'aux refoulements et dénis que les grands pères avaient accomplis au nom d'une triade de pères symboliques éminemment transgénérationnels - « Dieu, l'empereur et la patrie »<sup>4</sup> - « pseudonymes » d'un pouvoir autoritaire qui fut aussi au fondement de la nazification d'une grande partie de la génération des pères historiques avant de déboucher sur la violence glacée et mortifère mise en scène dans la « trilogie de la glaciation ».

La guerre, nous dira la dernière séquence de *Das weiße Band*, avait signifié l'espoir pervers de redonner consistance humaine à de petites communautés fermées qui se délitaient souterrainement dans une violence implosive en leur permettant de se fondre dans une première « Volksgemeinschaft » guerrière et autoritaire que réorientera et exacerbera celle du nazisme. Encadrée par un pouvoir d'Etat qui prétendait avoir seul le droit de lui donner sens et objectif<sup>5</sup>, transformant les « masses fermées » en « masses ouvertes » aux pulsions dé(sen)chaînées quand la guerre éclata (Canetti, 1959 : 198-199), cette violence fera une première fois faillite. C'est précisément cette première faillite dans une guerre qui avait d'abord étouffé la société civile par l'« union sacrée » avant de disloquer successivement les corps des sujets de l'empereur (« Untertanen ») et la forme impériale habsbourgeoise de l'Etat que donneront à voir Roth puis Haneke.

## I. Quelques espaces historiques du roman et du film

<sup>3</sup> Rappelons que 1992, c'est la fin de la présidence de Kurt Waldheim qui avait ravivé beaucoup d'interrogations refoulées sur le rôle de l'Autriche sous le nazisme et suscité une foule de prises de positions intellectuelles dans toute l'Europe. Mais c'est aussi, depuis les élections de 1990, l'époque du succès croissant du FPÖ de Jörg Haider devenu « koalitionsfähig » qui valut à nouveau à l'Autriche, la politique comme la culturelle, la levée de boucliers européenne que l'on sait.

<sup>4</sup> Dans un poème publié lui aussi dans le *Vorwärts* à la même époque que le roman, « Général et Capital », Roth écrivait ces vers qui précisent les instances antagonistes d'un prolétariat auquel il s'associe par l'emploi du nous lyrique: « Qui plante le sceptre doré / sur nos tombes de prolétaires / l'empereur et le général / le journaliste et le Capital ».

<sup>5</sup> Dans « Zeitgemäßes über Krieg und Tod » (1915), Freud avait insisté sur le lien entre violence étatique et violence individuelle:

« L'état en guerre s'accorde toute injustice, toute violence qui déshonorerait l'individu [...]. L'Etat exige un maximum d'obéissance et de sacrifice de ses citoyens mais il leur dénie leur statut d'adulte responsable (entmündigt) par une quantité excessive de choses qu'il leur cache » (Freud, 1982 : 39)

Tourné en 1992 en pleine trilogie, entre *Bennys Video* et *21 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, *Die Rebellion* est l'adaptation télévisée d'un roman de Joseph Roth<sup>6</sup> qui fut d'abord publié dans le *Vorwärts*, organe du SPD, entre la fin juillet et la fin août 1924. La publication dans le grand quotidien social-démocrate au sortir d'une année terrible de paupérisation de masse, que Roth avait vécue en partie à Berlin avant de retourner à Vienne, pouvait avoir valeur d'indice. Elle semblait augurer du choix d'une thématique sociale voire politique particulièrement dense, faisant du roman un document d'époque (« Zeitroman ») dont l'auteur était alors un sympathisant affirmé de la gauche réformatrice allemande et autrichienne de ces premières années de l'après-guerre qui sont celles du temps du récit. On pouvait à bon droit imaginer Roth attentif à décrire, avec une précision critique de journaliste engagé en enquête sociale<sup>7</sup>, cette toute nouvelle république autrichienne qui, sous l'ère du prélat conservateur Ignaz Seipel (soit tout au long des années vingt), allait commencer à quitter sa dépouille impériale « kakanienne » pour celle d'un « état corporatif chrétien » (christlicher Ständestaat) austro-fasciste qu'instaurera plus tard le chancelier Dollfuss. Le titre du roman semblait lui aussi dans l'esprit du temps. Mais si les topoi de « révolte » et de « révolution » saturaient volontiers les visions collectives des avant-gardes littéraires et politiques de l'immédiat après-guerre, le vocable de « rébellion » semblait connoter un gestus protestataire plus individuel. Dans ses articles, Roth en avait d'ailleurs déjà pointé les traits les plus contradictoires, observables dans certains habitus idéologiques populaires où les exploités et les mutilés avaient intériorisé l'autorité qui leur faisait violence physique et psychique au point de vouer à ceux de leurs semblables qui la contestaient une haine viscérale. Il va en donner dans *Die Rebellion* une sorte de quintessence idéal-typique de la « personnalité autoritaire ». Il y sera ainsi question de la radicalisation autodestructrice d'Andreas Pum, figure exemplaire d'« homme simple »<sup>8</sup>, en butte à un monde dont il partageait avec obstination les valeurs jusqu'à ce qu'il s'en trouve à la fois logiquement (pour l'Etat) et arbitrairement (de son point de vue) expulsé. Le roman puis le film pointeront ainsi la conjonction de l'action d'une administration et d'une justice à l'autoritarisme aussi grotesque qu'humiliant et de la tradition antipopulaire d'une bourgeoisie dominante toujours acquise au respect de l'autorité et de son ordre mais aussi de plus en plus travaillée par le nationalisme raciste de l'idéologie « völkisch » naissante qui faisait fond sur l'antisémitisme autrichien et viennois traditionnels<sup>9</sup>. Avec le personnage d'Andreas Pum, Roth met en scène, sur le versant populaire de cette société post-impériale, un « sujet de l'empereur » (Untertan) transformé en chair à canon par les deux grands empires centraux engagés dans le conflit mondial. Pum en est sorti mutilé de guerre et voué à la plus grande précarité sociale, comme ses frères en infortune que le film

<sup>6</sup> Elle vient exactement trente ans après l'adaptation réalisée en 1962 par Wolfgang Staudte pour la première chaîne ouest-allemande (ARD).

<sup>7</sup> L'engagement social plus que politique de Roth au début de la nouvelle république est attesté par les articles qu'il écrit pour des publications socialistes comme *Die Wiener Tageszeitung*, *Der Neue Tag* ou le *Vorwärts* berlinois pour lequel, de 1922 à 1924 et sous le pseudonyme de « Joseph le rouge » (Roth signifie « rouge » en allemand), il décrit à travers des exemples individuels la formation d'une classe de parvenus, l'exploitation des ouvriers, le déclassement du personnel de service ou les désillusions de ceux qui ont fait l'expérience directe de la guerre et qui cherchent, comme l'Andreas Pum de *Die Rebellion*, un ordre social qui les protège de la précarité. A partir de 1923, c'est aussi dans la presse bourgeoise modérée mais libérale qu'il publie : essentiellement dans la *Frankfurter Zeitung* où Siegfried Kracauer, avec lequel il se liera d'amitié, dirige les pages littéraires.

<sup>8</sup> Comme le signifiera cinq ans plus tard le sous-titre de *Hiob* (« roman d'un homme simple »), autre « coeur simple » pris dans tout un réseau complexe de relations et de situations sociales qui le dépassent.

<sup>9</sup> Ce sera le personnage du bourgeois Arnold auquel le roman consacra tout un chapitre et le film une séquence brève mais néanmoins centrale sur le plan de la dramaturgie de la rébellion (voir infra). Roth avait caractérisé l'idéologie ultraconservatrice d'Arnold dans des séquences de monologue intérieur auctorial où Arnold vitupérait les « camarades », les anarchistes, les « juifs russes » et même la police payée par le contribuable et qui laissait faire. Roth en faisait un « instrument dans la main destructrice (vernichtend) du destin » (p. 52-53).

montre, sans insistance naturaliste, dans ses toutes premières séquences. La voix off les adosse directement à la parataxe impitoyable du roman: « Ils étaient aveugles ou paralysés. Ils avaient une colonne vertébrale trouée de balles. Ils étaient en attente d'une amputation ou étaient déjà amputés. La guerre était loin derrière eux. » (p. 7). Simplicité syntaxique réaliste qui se démarquait de la diction expressionniste - plus abstraite et plus violente dans ses métaphores et sa dimension illocutionnaire - d'un article publié par Roth en 1919 et intitulé significativement « Der Zeitgenosse ». La figure emblématique « contemporaine » de l'être humain y était l'homme-fragment, reflet d'une époque tout aussi disloquée: « L'homme venu des bas-étages de l'héroïsme et de la chair à canon, rentré au pays avec une échine brisée et des nerfs éclatés. Voyez le tituber ! [...] Qu'est-ce que c'est ? - un fragment, un reste d'humain [...]. Dans le spectacle désolant de ses zigzags, symbole d'un présent qui, l'échine brisée, traverse en titubant révolutions, idéologies et ordres sociaux. Pourquoi vous arrêtez-vous, contemporains ? Regardez ! C'est 'un choc nerveux et une échine brisée' ! Votre fidèle reflet ». Cette représentation d'un humain marqué au plus profond de son corps par la violence physique et psychique des « batailles de matériel » (Materialschlachten), tel qu'il « traverse en titubant » une époque qu'il ne perçoit qu'à travers sa fausse conscience, ce sera le personnage d'Andreas Pum.

Par des moyens différents - commentaire auctorial à statut de monologue intérieur ou voix off extra-diégétique qui aménagent un espace historique à la fois externe et interne au personnage principal - roman et film se focalisent sur cette fausse conscience d'un Andreas Pum fidèle soutien des idées et de l'ordre des dominants en dépit des avanies qu'il subit de leur fait. Il dénie par exemple avec acharnement toute légitimité aux luttes sociales et politiques menées par sa propre classe, préférant reconnaître le droit de tout pouvoir à ne jamais être contesté et illustrant par là en creux que la grande affaire de toute domination est de s'assurer « le consentement actif des dominés » (Gramsci) : « *Le gouvernement est au dessus des individus comme le ciel est au dessus de la terre. [...] Païen, c'est la meilleure expression pour désigner les gens qui refusent tout ce qui vient du gouvernement.* » (p. 8)<sup>10</sup>. Il faudra que Pum se déprenne de sa sujétion obstinée à l'occasion d'une agression sociale frontale dont l'affect violent dynamite sa fausse conscience de soi pour qu'il se métamorphose lui-même en un « rebelle païen » insurgé contre un Dieu en qui il verra une sorte de référent transcendantal d'un ordre social inique<sup>11</sup>.

C'est le rôle pervers pérenne du pouvoir d'Etat dans la gestion des innombrables corps délabrés par le conflit mondial qui est au centre du roman comme du film. Car le nouvel Etat, lui-même mutilé – l'Autriche-croupion (« Rumpfösterreich ») issue du Traité de Saint-Germain<sup>12</sup> -, sait décorer généreusement sa chair à canon tout en lui accordant (plus chichement) les moyens de sa survie : par exemple, une licence permettant de jouer de l'orgue de barbarie dans les rues et les arrière-cours<sup>13</sup> pour assurer son gagne-pain, dans le froid et la neige, comme le montrent de manière récurrente les plans de la diégèse du film qui instaurent par là des correspondances sous-terraines entre les « glaciations » météorologiques, psychologiques et affectives.

<sup>10</sup> La voix off du film citera la dernière phrase de ce passage.

<sup>11</sup> L'implication directe de Dieu dans la destruction de l'homme par la guerre avait déjà été soulignée dans l'excipit de *Les derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus (1918) :

« Voix d'en haut : l'image de Dieu, l'homme est anéanti  
Voix de Dieu: je ne l'ai pas voulu ».

<sup>12</sup> Notons ici que sous le premier gouvernement social-démocrate de la République de Weimar circulait, jusque dans les écoles, une carte d'Allemagne portant le titre « L'Allemagne mutilée ».

<sup>13</sup> Le fait qu'Andreas Pum le porte comme un sac à dos de soldat (p. 18) montre que, pour les mutilés, la paix est bien la continuation de la guerre avec d'autres moyens : un topos-clé du roman mais aussi du film où c'est un Pum constamment revêtu de son uniforme qui sillonne les espaces publics.

Le discours auctorial du roman<sup>14</sup> exhause – mais sans aucune véhémence rhétorique dans la critique sociale<sup>15</sup> - le poids des réflexes antipopulaires d'une administration policière et pénitentiaire aussi impitoyable que kafkaesque<sup>16</sup> qui font de l'appareil d'Etat la cause principale de la déchéance de ceux qu'il est censé protéger. C'est dans cette violence ordinaire qui institutionnalise l'arbitraire et dont l'Etat s'arroge le monopole qu'on peut voir l'indice des nouveaux et anciens antagonismes de classes sous une république autrichienne inédite qui pourrait en partie être allemande<sup>17</sup>. Mais la problématique omniprésente de l'oppression et de la répression arbitraires du « kleiner Mann » rescapé de la grande boucherie guerrière aura besoin d'une mini-constellation signifiante d'autres personnages représentatifs des antagonismes sociaux et qui en condensent ou déplacent les figurations :

Il y aura d'abord les divers représentants le plus souvent épisodiques de la justice et de la police qui seront là pour incarner le pouvoir. Il y aura aussi la veuve Katharina Blumich que Pum épousera après une brève rencontre et qui, dans le film, ne rendra que partiellement justice à son fantasme obstiné de « veuves solides, aux hanches larges et à la vaste poitrine » dont émane une « sexualité de chair tendre » (brünstige Weichheit) (p. 36). Chez Haneke, il y aura deux gros plans distancés d'un corset dégrafé par une Katharina moyennement plantureuse ou d'une chevelure blonde défaite secouée comme une crinière sous le regard cadré en rapide plan rapproché d'Andreas Pum que l'on vient de voir peiner à retirer sa chemise. Différentiel corporel entrevu l'espace d'un champ/contrechamp pour signifier par l'expression retenue du désir de Pum que la misère sexuelle d'un mutilé de guerre fait partie intégrante du système d'oppression. Cette même Katharina Blumich, plusieurs plans en avaient montré la grande douceur envers le cabossé de la guerre, douceur relayée par les gros plans muets du visage de sa petite fille : « l'enfant pâle avec ses grands yeux » (p. 41) qui illuminaient l'écran de leur rayonnement intérieur. C'est elle néanmoins qui va précipiter la déchéance affective puis sociale d'Andreas Pum en le traitant d'« infirme » et en le jetant quasiment à la rue après l'esclandre du tramway qui lui avait coûté sa licence de joueur d'orgue de barbarie.

Mais la constellation la plus centrale - dans le roman et dans le film qui la traite en une seule séquence au style visuel particulièrement dense - c'est le couple socialement (mais pas idéologiquement) antagoniste du bourgeois réactionnaire Arnold et de l'invalidé tout aussi réactionnaire mais socialement déclassé Andreas Pum, sur lequel vont se cristalliser, dans la séquence du tramway, les invectives ordinaires du discours antipopulaire (« Simulateur, Bolchévik ! ») qui vont être le catalyseur principal de la rébellion en apparence inattendue de ce dernier. Ce couple condense emblématiquement - dans le roman comme dans le film - la

<sup>14</sup> Roth privilégie la narration auctoriale réflexive avec des commentaires souvent empathiques des situations vécues fictionnellement par ses personnages.

<sup>15</sup> Des notations métaphoriques assez doxales comme: « Les grandes roues de l'Etat avaient déjà roulé sur le citoyen Andreas Pum et à son insu il était lentement et systématiquement écrasé » (p. 69), sont l'exception.

<sup>16</sup> Dans le roman, un très bref dialogue entre le docteur de la prison où est détenu A. Pum et celui-ci - il concerne une requête pour avoir la permission de nourrir les moineaux qui volètent devant la fenêtre du cachot - semble sorti en droite ligne du *Procès* : « Pourquoi m'avoir alors laissé déposer une requête ? / C'est le règlement. Si vous désirez quelque chose, il faut le faire par écrit. Mais ça ne sera pas accepté » (p. 96). Haneke donne une dimension proprement filmique au grotesque pénitentiaire dans une scène en plan large fixe des détenus marchant en carré sans un mot dans la cour de la prison qu'il associe en voix off à la requête très formelle de Pum adressée « à la très honorée direction ».

Dans un autre passage du roman repris dans une courte scène du film, la proximité de l'écriture de Roth avec celle de Kafka est particulièrement évidente : « L'homme en uniforme continuait d'écrire. Il en était à la lettre K. et ne voulait pas être dérangé. Ce n'est que lorsqu'il tourna la première page qui commençait par L. qu'il tourna la tête » (p. 75).

<sup>17</sup> Elle n'est explicitement nommée ni dans le roman ni dans le film si ce n'est par de très rares marqueurs historiques (la princesse Mathilde en tournée des hôpitaux) ou visuels : la séquence d'actualité d'ouverture du film qui montre la cathédrale viennoise Sankt Stephan ou quelques rares scènes en extérieur de la diégèse tournées dans des quartiers viennois. Mais, comme le « L » minéralogique (Linz) en gros plan de *Der siebente Kontinent*, ces marqueurs visuels ne sauraient être trop exclusivement référés à Vienne.

conjoncture idéologique et la violence latente des antagonismes de classe dans une Autriche officiellement républicaine mais aux classes dominantes demeurées ultra-conservatives. Haneke donnera beaucoup moins d'espace diégétique et psychologique au bourgeois Arnold : il supprimera ainsi tout le chapitre que consacre Roth à caractériser par le menu son statut social et une situation psycho-idéologique exacerbée par des frustrations amoureuses. Il ne lui confèrera donc aucune épaisseur individualisante, s'attachant par le seul langage des images à exhausser un antagonisme d'abord physique et visuel que le roman avait lui aussi esquissé. « C'était la première fois, dans la vie d'Andreas, qu'il trouvait antipathique le visage d'un homme bien habillé. *Andreas voyait le nez de travers et la moustache rousse [...]* » (p. 55). Car Haneke fait ici surtout confiance à la visualité d'une scène de « film de gueules » en champs/contrechamps de Pum et d'Arnold où s'intercalent les sous-cadrages de passagers du tramway dont la présence fugitive a le poids ambigu de l'apparente passivité. On y verra le visage lisse et fermé d'Arnold, éclairé sans contrastes, entrer en lutte physionomique avec celui de Pum à qui l'éclairage très contrasté de quelques plans et une casquette de guingois donnent, hors mimique, une mine particulièrement patibulaire.

La séquence illustre après coup les remarques auctoriales du début du roman qui faisaient de la paix, pour les invalides, la continuation de la guerre avec d'autres ennemis : « *Leur paix avec l'ennemi était chose faite. Ils fourbissaient leurs armes pour une nouvelle guerre; contre les douleurs; contre les prothèses; contre les membres paralysés; contre les dos voûtés; contre les nuits sans sommeil; et contre les bien portants* », écrivait Roth dans un passage repris par la voix off du film (p. 19).

Cette guerre intérieure contre les séquelles de la mutilation, source de souffrances quotidiennes, elle est parfois décrite dans le roman avec un grand nombre de détails sur la douleur et l'inconfort de la jambe de bois (p. 19) ou sur tout ce qu'un unijambiste qui a perdu « un morceau de lui-même mais a continué à vivre » ne peut plus accomplir : taper du pied, sautiller, faire des flexions des genoux etc. (p. 78-79). Haneke, lui, montre d'abord Andreas Pum en chemise devant la commission militaire qui l'examine, découvrant avec lenteur et embarras un moignon, comme si on lui demandait d'effectuer un acte exhibitionniste littéralement ob-scène et peut-être ici assimilable à la monstration traumatisante d'une castration qui est, Haneke le sait bien, un des effets de sens symboliques collatéraux de toute mutilation. Mais il montre aussi le handicap dans la difficulté de ce corps à accomplir les gestes quotidiens les plus simples ou - plus caractéristique de sa conception antinaturaliste de la représentation cinématographique - dans le cahotement de la tête de Pum cadrée en plan rapproché à valeur métonymique : ce n'est pas la jambe de bois qui est montrée - elle aussi ob-scène en quelque sorte - mais seulement les effets de la claudication dans le brinquebatement du buste et de la tête et non pas là où il avait son origine, ce qui manifestait avec plus de force à quel point l'unijambisme était un tourment qui concernait l'ensemble du corps. Même dans la brève scène de l'étreinte et du baiser entre Andreas Pum et Katharina Blumich, la caméra s'attarde en plan fixe sur le couple mais n'abandonne jamais le gros plan. On peut voir dans la métonymisation de la violence subie par le corps invalide, comme souvent chez Haneke, une illustration de cette notion d'« agressivité esthétique » dont parle Noel Burch dans *Une praxis du cinéma* : contrairement au cinéma dominant, dit Burch, la monstration de la violence doit se faire au moyen d'une esthétique cinématographique à laquelle elle n'est pas consubstantielle (Burch, 1986 : 54). Dans *Die Rebellion*, la mise en images du corps d'Andreas Pum s'attachera à un corps refermé sur la violence multiple qui l'investit progressivement, faite de souffrance psychique autant que physique, de rébellion impuissante qui sera verbalisée sous forme de monologue intérieur dans la grande diatribe finale. C'est un corps qui ne s'ouvre à la parole dialoguée ou à l'échange de regards qu'en de

très rares moments, un corps en travail permanent pour maintenir, au sens propre comme métaphorique, cette faculté constitutive de l'humain qu'est la position debout<sup>18</sup>.

La guerre intérieure sans répit menée par Pum contre son propre corps, sur laquelle insistent le roman et le film, a aussi la particularité de redessiner les antagonismes. La guerre s'extériorise ainsi à nouveau et fixe une ligne de front corporelle plus politique qu'il n'y paraît: celle qui sépare les unijambistes amaigris des bipèdes gras: « Les bipèdes sont nos ennemis », écrit Roth, entre remarque auctoriale et monologue intérieur (p. 79). L'archétype en est le « ventripotent » Arnold (« Fettbauch ! ») mais les bipèdes hostiles comprendront, dans un passage où Roth passe au « nous » auctorial et multiplie les anaphores (« est un bipède celui qui... »), toute la cohorte de ceux qui ont précipité l'invalidé dans la déchéance : hormis Arnold, il y aura le contrôleur du tramway, le policier, Katharina, le commissaire. Comme si la lutte des classes opposait au premier chef - dans une logique souterraine de la conscience obscurcie du protagoniste - les corps amoindris et les corps intacts. Chez Roth, la mutilation traversait ainsi symboliquement un corps social qui, comme peut le suggérer dans l'après-coup le film de Haneke, se fantasmera quelques lustres plus tard en « corps du peuple » (Volkskörper) plein de force et de santé du « Reich grand-allemand », capable de mettre fin aux mutilations territoriales du traité de Saint-Germain<sup>19</sup>.

## II. Le personnage d'Andreas Pum : du cadrage psychologique romanesque à ses recadrages filmiques

« C'était un homme dont l'âme manifestait des dons peu répandus. Pieux, doux, aimant l'ordre et en harmonie parfaite avec les lois divines et terrestres. Un homme aussi proche des prêtres que des fonctionnaires, estimé par le gouvernement, on pourrait dire distingué par lui, sans casier judiciaire, un vaillant soldat, pas un révolutionnaire, un ennemi et un contempteur des païens, des buveurs, des voleurs et des cambrioleurs » (p. 36-37). Au début de son roman Roth esquisse un psychogramme idéologique d'Andreas Pum, l'invalidé décoré qui joue de l'orgue de barbarie dans les parcs, les rues et les arrière-cours des « casernes à locataires » (Mietskasernen) de Vienne, l'espace référentiel du film plus que du roman<sup>20</sup>. C'est une autre figuration rothienne de l'« homme simple », pourrait-on dire, par association avec le sous-titre de *Hiob*, le grand roman de 1929, « roman d'un homme simple » qui lui aussi, à la différence de son homonyme et contre-modèle biblique, se rebellera contre Dieu sous le poids de vicissitudes accumulées.

La simplicité de Pum est d'abord celle de son rapport au pouvoir, rapport simpliste axé sur le mythe post-féodal d'un pouvoir légitimement absolu, infaillible et en fin de compte protecteur de ses sujets. Ce pouvoir de l'Etat, Andreas Pum y croyait aussi fort qu'en la justice divine qui en était le fondement, ce qui pouvait signifier qu'il l'estimait habilité à transformer ses sujets en chair à canon pour peu qu'il ne leur ménage ni sa paternelle assistance ni sa reconnaissance symbolique :

*« Il croyait en un dieu juste. Celui-ci distribuait des balles dans la moelle épinière mais aussi des décorations attribuées au mérite. À bien y réfléchir, la perte d'une jambe n'était pas très grave et c'était un grand bonheur d'avoir obtenu une décoration. Un invalide pouvait compter sur l'estime générale. Un invalide décoré sur celle du gouvernement. »* (p. 8). En

<sup>18</sup> Le terme allemand de « aufrechter Gang » a une connotation éthique plus appuyée.

<sup>19</sup> De cette seconde mutilation et du « finis austriae » en général il n'est pas question dans le roman de 1924 - si ce n'est métaphoriquement à travers son personnage principal - alors que ce sera plus tard, avec les grands romans des années trente – *Radetzky marsch* et *Die Kapuzinergruft* - la grande affaire politique et esthétique de la dernière décennie d'existence de Roth, quand il verra dans le rétablissement de la monarchie un moindre mal et un antidote possible à la fascisation croissante de l'Autriche. L'adaptation de 1992 n'ouvre pas ce type d'espace mémoriel-là qu'Haneke sait depuis longtemps, et pour longtemps encore, propice à toutes les nostalgies.

<sup>20</sup> Il n'y a chez Roth aucun marqueur topographique précis dans le roman alors que le film, dans ses scènes en extérieur, fait entrer dans le champ de la caméra des éléments urbains viennois identifiables.



bonne logique, ce Dieu était la version positive du « Dieu de la royauté de droit divin et des canons de Krupp » qu'avait pointé un article critique du *Vorwärts* du 1<sup>er</sup> mai 1923 (Roth, 1976 (3): 1016).

Ces lignes montrent que le psychogramme de l'homme simple fait une très large place à une fausse conscience qui le rend imperméable à toute empathie pour le versant prolétarien et/ou prolétarisé de la lutte des classes. On pourrait le qualifier d'élément du peuple ennemi du peuple, comme le dira Brecht à propos d'un personnage de « petit nazi » de sa pièce *Grand peur et misère du Troisième Reich*. Le roman souligne ainsi l'irritation d'Andreas Pum lorsqu'il voit les affiches annonçant une manifestation d'invalides de guerre : « Les invalides sont à nouveau mécontents. Comme les païens qu'ils sont ! „Camarades“ crient les affiches [...]. Ils veulent abolir le gouvernement ! Lui, Andreas, pas question de compter sur lui pour ce genre de choses. » (p. 42).

Haneke modifie ici une fois encore le discours auctorial en insérant une scène d'actualités d'époque d'une manifestation en plan général qui va être raccordée par recadrage à une scène de manifestation fictionnelle. Il utilise quelques éléments discursifs du texte de Roth en les transformant en dialogues hors champ puis dans le champ entre badauds opposés à la manifestation, parmi lesquels on reconnaîtra Arnold, avant de cadrer Andreas Pum parmi les mêmes badauds et donc de l'assimiler dans sa présence muette à leur idéologie. Puis la voix off reprend le texte modifié du roman auquel est (inutilement ?) rajouté : « Andreas partageait l'opinion des gens ». La séquence du tramway qui va suivre montrera *in situ*, dans une situation d'agression de classe, comment Pum va pour ainsi dire se rebeller contre cette voix off et entamer sa dissimulation idéologique : sa métamorphose jouissive en « païen » (p. 83). Mais cette dissimulation s'effectuera progressivement : dans une scène postérieure à cette séquence qui fait fonction de césure existentielle, Haneke montrera la perdurance de l'idéologie réactionnaire chez Andreas Pum accompagnant un policier en civil au commissariat non plus en recourant à la distanciation de la voix off auctoriale mais en filmant un dialogue en son synchrone et en plan moyen-travelling au plus près du personnage qui réitère d'une voix calme son opposition foncière aux invalides simulateurs et protestataires et son attachement à l'autorité.

Andreas Pum est-il, dans la précarité définitive de sa situation économique et sociale et sa volonté psycho-rigide, ou plutôt idéologico-rigide, d'assujettissement au pouvoir en place, à la fois le double et l'antipode du Schwejk de Hasek, simulateur et « planqué » (Duckmäuser) de génie, qui lui est immédiatement contemporain (1920-1923) ? Contrairement à celui-ci, il est totalement dénué de ce « Mutterwitz », de cette perspicacité frondeuse et d'un profond comique social qui a toujours, contre tous les pouvoirs, caractérisé la subversivité fondamentale d'une certaine figure du populaire exhibant son antagonisme de classe sur la scène déplacée de la dérision voire de l'autodérision, sur-jouant son identification totale apparente avec les forces qui le dominent et le régissent quotidiennement.

Lorsque la lutte des classes se fraye un chemin inattendu dans l'espace restreint d'un tramway où Andreas Pum est agressé verbalement par un bon bourgeois conservateur, elle le fait sur le mode symptomal : l'attaque contre les invalides-simulateurs, Andreas Pum, inconscient de la solidarité qu'il rétablit là, va la ressentir comme personnelle et pousser brutalement un cri de lutte des classes inconscient dirigé non contre la bourgeoisie mais contre la vision qu'en a le petit peuple ou que véhiculent certaines caricatures politiques qu'il a depuis longtemps intériorisées : « Espèce de gros lard ! ». Roth puis Haneke pointent ici les refoulements que révèle une telle éruption incontrôlée de haine, en apparence inexplicable, qui « viole et violente » Andreas Pum : « Une haine inexplicable s'empara avec violence (vergewaltigte) d'Andreas. Peut-être était-elle installée en lui depuis longtemps, masquée par l'humilité et la religiosité ».

Traité comme ce qu'il est socialement par la police et la justice, c'est à dire un « underdog », lui qui se fantasme en permanence en invalide décoré et donc socialement distingué par le

pouvoir, Pum n'en sera que plus brutalement métamorphosé, chez Roth comme chez Haneke, en « rebelle » irrédentiste sous l'effet de l'injustice qui lui est faite par ces autorités auxquelles il semblait, contre vents et marées, avoir fait définitivement allégeance. Plus qu'une prise de conscience des effets de la violence et de l'injustice du pouvoir envers les plus faibles de ses sujets, c'est d'abord un refus obstiné et impuissant d'être expulsé d'un système dont il va être contraint d'habiter les marges par la grâce de l'un de ces marlous affairistes façon « Lumpenproletariat » qui, lui, a vite compris que dans la nouvelle république les marges pouvaient avoir pignon sur rue et prospérer sur les ruines fumantes de l'empire défait dans la Grande guerre<sup>21</sup>.

Mais cette reterritorialisation dans la marginalité va finir par se muer en prise de conscience des méfaits de la socialisation idéologique ordinaire des âmes simples : dans un passage de l'un des deux vrais grands monologues intérieurs du roman (avec le réquisitoire final) - « allocution muette », écrit Roth (p. 99), où Pum incarcéré s'adresse aux oiseaux qu'il aurait tant voulu pouvoir nourrir -, il décrit comment c'est dans « l'obscurité du cachot » que lui est venue la lumière sur sa condition, lui qui n'avait jamais eu de pensées propres et qui déplore la sécheresse et le long « sommeil de son cœur » sourd à la souffrance de ses semblables, bref la glaciation de ses propres sentiments : « Car la nature ne m'a pas doté d'un esprit très perspicace et ma faible intelligence a été grugée par mes parents, par l'école, par mes maîtres, par l'adjudant et par les journaux qu'on m'a fait lire [...]. Je me suis plié aux lois de mon pays car je croyais qu'elles avaient été inventées par une raison supérieure à la mienne et qu'une grande justice les mettait en pratique au nom du Seigneur qui a créé le monde. ». C'est précisément la partie que Haneke ne cite pas dans ce monologue intérieur en voix off, comme si le discours en était par trop univoque et n'apportait rien à la compréhension de ce tournant idéologique et affectif que les images n'auraient pas signifié. Dans cette mise en scène, non « du pouvoir des sentiments » cher à Alexander Kluge mais des dégâts causés par leur impuissance, la caméra, après avoir cadré le visage figé au regard baissé de Pum lui donne pour contrechamp insistant la fenêtre du cachot, ouverture de lumière sur fond de mur plus que sombre, avec le symbole chrétien de l'ombre de la croisée et des oiseaux voletant. C'est une illustration dense et ici quasi poétologique du style filmique de Haneke qui accole la voix off intérieure à un visage muet filmé en contrepoint d'un jeu d'ombres et de lumières animées comme dans la *laterna magica*, ce cinéma d'avant le cinéma.

Le paria que devient Andreas Pum, roman et film en décrivent longuement la longue marche à travers une existence précarisée dont les topographies ordinaires – omniprésentes dans la littérature et l'iconographie des années vingt - sont les baraquements hospitaliers peu reluisants, les appartements minables ou modestes où on loue un lit (« Schlafstelle »)<sup>22</sup>, les arrière-cours des « Mietskasernen », les rues sinistres de grisaille embrumée et verglacée<sup>23</sup> ou les cellules crasseuses et insalubres des prisons. Plus encore que la prose du roman qui s'attache davantage aux personnages et à leur caractérisation psychologique, idéologique et sociale, le style visuel du film fait une large place aux images blafardes des intérieurs et extérieurs urbains, hypostases d'une carcéralité qui reflète au plus près la situation de larges couches de la population viennoise à la fin de la guerre et témoignent du déclassement social général de l'existence populaire désintégrée dans son périmètre urbain enclavé.

Il me semble que la force du film de Haneke est dans la manière quasi bressonienne, j'y reviendrai, de filmer le parcours d'un mutilé vers la déchéance sociale et physique en évitant

<sup>21</sup> Dans le film comme dans le roman, sa formule-leitmotiv est : « Il faut de l'ordre ! » (Ordnung muss sein).

<sup>22</sup> « Andreas avait un endroit pour dormir (Schlafstelle) mais pas de logement. C'est ainsi dans le monde qu'on ne peut profiter que de ce qu'on peut payer. » (p. 21).

<sup>23</sup> Le topos de la glaciation physique et affective est présent chez Roth qui décrit la « rue hivernale » comme une ennemie de l'invalidé que « le froid prive de la mobilité de ses membres » et ajoute dans la phrase suivante : Andreas aurait bien aimé avoir une femme pour l'hiver » (p. 23). Haneke jouera de l'opposition entre chaleur et froidure dans des plans de chaleur colorée du bonheur domestique dans l'appartement de Katharina Blumich et des plans neigeux de rues ou d'arrière-cours.

de verser dans un traitement mélodramatique du personnage principal et de situations d'existence intimement liées aux lieux calamiteux qui forment son cadre de vie. Haneke va filmer les stations mortifères d'une existence que tout se lie à anéantir avec une précision démonstratrice qui, comme chez Brecht, n'exclut nullement l'empathie mais n'en fait pas un embrayeur de réception par le spectateur. Cela concerne au premier chef l'omniprésence filmique du corps du mutilé que l'on voit mainte fois dans ses pérégrinations sans fin, torse et tête cahotant en plan rapproché-travelling. Le cadrage non auratique de son visage dont l'expressivité est en proportion inverse d'une mimique plutôt minimaliste, presque immuable, style « effet Koulechov »<sup>24</sup>, schizée par le strabisme divergent de Branco Samarovski, est toujours éclairé par des contrastes de lumière qui donnent un contour propre à tous les éléments qui composent cette visagété particulière de l'acteur. Les gros plans ou plans rapprochés (les plus nombreux) rendent les mouvements de la tête et la mimique parcimonieuse du visage solidaires du corps invalide, mis en situation dans des lieux le plus souvent exigus, mais encore assombris et resserrés par l'éclairage : dortoir de la baraque de l'hôpital, « Schlafstelle » de la pièce-appartement de Willi, tramway bondé, cellule de la prison, toilettes où va s'effondrer Andreas Pum mourant avant de finir dans l'anonymat de la morgue<sup>25</sup>. Le visage à la physionomie sous-jouée, reflet de l'uniformité des vicissitudes vécues, est ici l'expression de souffrances qui ne sont plus seulement physiques mais surtout intérieures et qui sont, à la différence des lancements du moignon, toujours présentes: « Mais l'autre [douleur], celle qui se déchaînait en lui, ne prenait jamais fin » (p. 65).

Comme toujours chez Haneke, c'est le cinépsychosociogramme d'un individu et de son époque qui est proposé au spectateur et non un piège empathique complaisant qui amènerait celui-ci à jouir « culinairement » d'une représentation misérabiliste en se transformant en une sorte d'anthropophage des salles obscures : « Dramaturgie d'anthropophages » (Menschenfresserdramatik), disait Brecht de certaines représentations hyper-naturalistes d'un peuple qui ne semblait pouvoir susciter un quelconque intérêt scénique que sous la figure en fin de compte très peu « unheimlich » d'un sous-prolétariat effondré (Brecht, 2000 : 400). Même la séquence où l'on voit un Andreas Pum aux allures de chien battu réintégrer honteusement l'appartement dont il s'était chassé lui-même pour passer la nuit dans le cagibi de l'arrière-cour où logeait son âne, montre à quel point Haneke est soucieux d'éviter ce type de représentation en se cantonnant à des plans rapprochés de profil, comme il l'avait filmé dans la pénombre du cagibi nocturne.

Il n'y a donc pas de mise en image d'une problématique empathie dans *Die Rebellion* mais un regard précis sur les tribulations d'un corps mutilé, qui alterne gros plans, plans rapprochés ou de petits ensembles pour capter au plus près la glaciation du « corps » social dans la raideur douloureuse des membres et le mutisme sombre et figé d'un visage<sup>26</sup> dont la séquence colorée du bref bonheur domestique avait montré qu'il savait s'animer, même modestement, dans un sourire à la petite Anni<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Du nom d'une expérience faite en 1921 par les cinéastes russes Lev Koulechov et Vsevolod Poudovkine pour montrer l'importance décisive du montage au cinéma: trois plans identiques du visage d'un acteur sont montés en parallèle avec trois objets censés susciter des émotions différentes – une assiette de soupe, une morte et une femme lascivement étendue sur un canapé – afin de démontrer que le spectateur projette ses propres affects sur la physionomie inchangée de l'acteur et que seul le montage peut le mettre en scène.

<sup>25</sup> Elle sera signifiée par un ultime plan rapproché-synecdoque d'un pied sur une civière auquel on a accroché une étiquette.

<sup>26</sup> La mise en scène du physique d'Andreas Pum dans le film ne propose que deux ou trois plans furtifs valorisants du personnage mais sans jamais représenter la masculinité affirmée mentionnée (une seule fois, il est vrai): « Il se tenait droit (stramm), il avait de larges épaules, un nez étroit et osseux qui en imposait, des muscles saillants, une chevelure brune fournie et, quand il le voulait bien et tendait les traits de son visage, l'intrépide regard d'aigle d'un homme de guerre... » (p. 28-29).

<sup>27</sup> Le visage plein d'une lumineuse gravité bressonienne de celle-ci semble être, dans l'économie symbolique du film où elle est pure visagété sans véritable contrechamp, une promesse lointaine de la fin de l'ère glaciaire des sentiments et des relations humaines.

Pour clore ces remarques sur le personnage principal du film et du roman, je mentionnerais brièvement un aspect de sa caractérisation qui peut faire symptôme et dénoter une volonté de Roth et d'Haneke d'intégrer à la représentation du paria social qu'est Andreas Pum une composante antisémite structurelle. Dans la séquence du tramway, un des passagers, brièvement cadré et d'apparence bourgeoise, fait comme en aparté une remarque, reprise du roman, qui s'adresse indirectement à l'infirme : « C'est sûrement le juif » (p. 57). Haneke a-t-il utilisé ici comme intertexte potentiel des passages de Roth sur le « juif de l'est » - emblème d'une judéité orientale dénigrée par la bourgeoisie juive assimilée de l'empire austro-hongrois et valorisée dans les grands romans ultérieurs – que l'on trouve dans un texte de 1926, *Juden auf Wanderschaft* (Juifs en errance) ? On pouvait y lire ces lignes qui pourraient s'appliquer à la psychologie et à la situation du personnage principal de *Die Rebellion* :

« Le juif pauvre est le plus conservateur de tous les pauvres de ce monde. Il est quasiment le garant du maintien de l'ordre social ancien ». Ou encore: « Les juifs [pauvres] vivent dans des rues sales et des maisons délabrées. Leur voisin chrétien les menace. Le maître les bat. Le fonctionnaire les fait mettre en prison »<sup>28</sup>.

Andreas Pum serait ainsi également une sorte de représentant structurel, de tenant lieu de cette partie de la population autrichienne qui fait traditionnellement l'objet d'une discrimination sociale insistante, dans la Vienne du populiste antisémite Karl Lueger comme auprès de la bourgeoisie juive assimilée : les juifs de Galicie et des confins de l'Empire.

### III. Images et sons d'une cinématographie de la violence

#### IIIa. Structures dramaturgiques

La dramaturgie de la violence est parfaitement cadrée. Dans le film, tout commence et fini par un effet de réel historique obtenu par la projection de bandes d'actualités des années 1914-1918. Par le choix et le montage des sujets de ces actualités, Haneke les intègre à la fiction du film en extrayant du document historique, sans recourir à la voix off d'un narrateur extradiegetique, une sorte d'action-cadre qui n'est pas dans le roman et qui va infléchir pour le spectateur le sens de l'action principale.

Au début du film donc un empereur est enterré en grande pompe. Le premier plan d'ouverture est une brève image d'archives des obsèques de François-Joseph avec un plan large de tonalité funèbre – le noir et le gris sombre dominant, la caméra filme le pas lent et solennel des chevaux drapés de noir du cortège – qui fonctionne comme une sorte d' « establishing shot » symbolique connotant le « finis austriae ». C'est la fin d'une certaine Autriche, kakanienne, qui sera, on le sait, l'objet d'une ambivalente nostalgie chez le Joseph Roth des années trente avec les romans historiques à fort potentiel intertextuel (et transmédiat) que seront *Radetzky marsch* et *Die Kapuzinergruft*. Ici, le topos est mis en images sur fond musical « de fosse » (Michel Chion), celle du *Quatuor de l'Empereur* de Haydn, comme si la douceur de la mélodie et du tempo du quatuor était plus adaptée à la vision rothienne de cet empereur-là que la martialité symphonique de l'hymne national qui en avait repris la mélodie. C'est dans la séquence d'archives suivante que celle-ci résonnera, avec entrée de cuivres et changement de rythme musical. Le quatuor devenu en quelques plans hymne national sera alors associé à des scènes de combats aussi acharnés que confus: scènes d'assaut et de mitraille sur fond de musique de fosse qui cite les hymnes des pays en guerre dans une cacophonie que Haneke semble avoir voulu consubstantielle à la violence chaotique des images dont la rapidité du montage accentue volontairement l'illisibilité tant il paraît vain de vouloir identifier les belligérants. Le film le donne ainsi à entendre les hymnes nationaux

<sup>28</sup> Cité in: Müller K., Wagener H., 2009 : 80.

comme les embrayeurs musicaux de toutes les violences nationalistes et impérialistes concentrées dans les hécatombes inouïes des années 1914-1918

Le texte du roman, dit par la voix-off, signale le début de la diégèse, vers la fin de cette première séquence d'archive. Il accompagne l'apparition en surimpression d'invalides au garde-à-vous dans une chambrée d'hôpital, filmés en travelling latéral et en plan moyen sur fond de plans rapides de canonnades qui déchiquent littéralement leur lente émergence visuelle et inscrit donc la rémanence de la violence guerrière dans les corps qu'elle a disloqués. Puis la caméra s'immobilise sur Andreas Pum, lui aussi au garde-à-vous sur ses béquilles - « stand stramm », dit le roman - tandis que Haneke renforce cette attitude de soumission subalterne par un bout de dialogue absent du texte: « Canonnier Pum au rapport : l'effectif du baraquement est au complet ».

A la fin du film, dans l'avant-dernière séquence, c'est un mutilé de guerre décoré qui meurt dans les toilettes d'un grand café, après une rapide déchéance sociale que déclenche, dans le roman comme dans le film, une algarade de tramway qui dégénère, nous l'avons vu, en conflit kafkaïen avec l'autorité. Andreas Pum y officiait dans un uniforme chamarré fantaisiste d'empereur décati dont l'avait affublé son nouveau patron et ancien compagnon de galère devenu affairiste demi-mondain. Ce Pum-là pouvait être ressenti comme une copie calamiteuse mais émouvante de François-Joseph, voulue par Haneke, alors que Roth pointait surtout le clinquant épate-bourgeois des décorations d'opérette dans un propos nettement provocateur qui entendait donner à voir les « liens secrets entre le lieu où on fait ses besoins et le patriotisme » en jouant de l'« effet d'ornement produit par un invalide décoré dans les toilettes » (p. 109). Haneke aurait pu citer en voix off ces phrases du roman, comme il le fait de beaucoup d'autres, mais il a dû penser que les images qu'il montrait suffisaient à générer ces significations-là qui viennent en point d'orgue de l'habillage général d'Andreas Pum dans le film et qui est uniquement constitué d'uniformes (sauf dans un plan fantasmé où il se voit gérant de débit de tabac) : celui qu'il porte en tant que soldat de la Grande guerre, celui, également fantasmé, de gardien de musée ou de parc, celui de détenu puis, en fin de parcours, celui de monsieur-pipi grimé par son patron et ami Willi en empereur de toilettes<sup>29</sup>. Avant le grimage final, Haneke avait mis en question dans plusieurs plans le statut ostentatoire de la décoration réelle qui ornait la poitrine de l'ancien combattant en montrant en contrepoint significatif son environnement peu reluisant : la vareuse et le képi élimés du soldat paupérisé jouant dans des arrière-cours, réservant à une courte scène fantasmée la vision en légère contreplongée d'un Andreas Pum se rêvant en gardien de parc à l'uniforme flambant neuf, qui rehausse la décoration, et évoluant dans de beaux quartiers dont l'architecture et les espaces verts sont accentués par une photographie aux couleurs plus vives.

Cette fin est en rapport évident d'intericonicité avec *Le Dernier des hommes* de Murnau, de 1924 comme le roman de Roth<sup>30</sup>: l'ancien portier aux allures de Feldmarschall, interdit d'uniforme rutilant, y reflétait, entre métaphore et métonymie, les lumières de la ville avant d'être dégradé en préposé aux toilettes à veste blanche. Roth et Haneke en conservent certains des effets de sens - la déchéance et la mort d'un déclassé - en maintenant les signes symboliques anachroniques de l'empire disparu. Mais alors que les plans du *Dernier des hommes* montrent un personnage principal (joué par Emil Jannings) dont l'effondrement est pose - position particulière d'un corps courbé et décentré qui s'immobilise, ce qui vaut aussi pour la mimique entre hébétude et larmoyance - l'effondrement d'Andreas Pum, en plan

<sup>29</sup> Si l'idée de transformer l'uniforme râpé et miteux du mutilé en un uniforme chamarré, avec le clinquant de décorations fantaisistes pour épater le bourgeois des grands cafés, est de Roth, Haneke, dont le film vient après l'affadissement de l'image d'opérette de François-Joseph depuis les « Heimatfilme » et la série des *Sissi*, ajoute la métamorphose très visuelle du visage d'un vieillard prématuré et complètement passif dans un contexte dramaturgique éminemment tragique.

<sup>30</sup> Notons au passage que Roth, critique de cinéma peu connu, fera en janvier 1925 dans la *Frankfurter Zeitung* une analyse très fine du film de Murnau et surtout du scénario de Carl Mayer.

rapproché puis gros plan, est montré essentiellement comme dernière tentative du corps en lutte ultime avec sa mutilation pour se redresser, dernier effort malhabile d'un vieillard invalide exténué, inscrit tout entier dans le visage courroucé cahotant dans le gros plan qui le cadre. Le roman n'avait, quant à lui, nullement donné une présence aussi intensément physique à la mort de Pum, préférant insister sur la dimension onirique de sa fin. Dans la dernière séquence du film, Haneke opère un retour signifiant aux actualités où on retrouve le réel historique: la Vienne de l'entre-deux guerres. Plus de grisaille sépia ou de couleurs délavées de la diégèse mais un noir et blanc plutôt ensoleillé enchaînant rapidement panoramiques et travellings pour signifier que la grande métropole de l'ancienne Europe centrale remembrée était en route vers une modernisation socio-économique et une société de consommation à l'américaine façon « Nouvelle objectivité »: les images de publicités (plans d'affiches) alternent avec celles de la civilisation des loisirs de masse. Après les « masses ouvertes » du conflit mondial, cette dernière séquence donne à voir sans ostentation des masses redevenues foules indifférenciées et littéralement a-morphes des grandes métropoles<sup>31</sup>. Le point d'orgue du film est la grande roue du Prater qu'un dernier plan général semi-crépusculaire va immobiliser dans une posture un rien « unheimlich » qui pourrait vouloir être après coup, et par un effet d'extrême condensation chronologique, une citation de la spectaculaire séquence finale du *Troisième homme* de Carol Reed<sup>32</sup>. Dans l'économie générale de l'insertion de bandes d'actualités dans le film, il faut en mentionner une, très brève, du début du film qui ne relève plus de la constitution d'une action-cadre fictive par des images documentaires mais d'une scansion particulière de l'espace historique du film. Il s'agit d'une scène où les masses guerrières organisées et dirigées par l'appareil d'Etat impérial des bandes d'actualités de l'action-cadre se transforment en masses révolutionnaires cristallisées autour de manifestations et de combats de rue révolutionnaires, telle que « Vienne la rouge » les a connus dans les années d'après-guerre. Ce sont les seules masses en mouvement du film - masses « éruptives » au sens de Canetti (« Ausbruch »), c'est-à-dire passant sans transition de la « masse fermée » à la « masse ouverte »<sup>33</sup> -, qui peuvent figurer le contrepoint réel d'une scène ultérieure fictionnelle : un morose défilé d'invalides avec ses masses peu compactes passant tête baissée devant la caméra en plans d'ensembles lents qui ne génèrent aucun espace filmique ou historique véritable (voir infra). Filmées en plans généraux en plongée aérienne vertigineuse, avec un montage rapide - plans qui contrastent avec les plans en permanence resserrés et plutôt lents de la diégèse - ces masses d'archives montrent soldats et ouvriers en camions partant se battre pour l'espace urbain et politique qu'ils entendent conquérir. Elles sont l'emblème fortement contrastif d'un espace historique différent où s'est esquissée puis a été défaite une tout autre rébellion que celle, individualiste, d'Andreas Pum<sup>34</sup>. La voix off qui les accompagne et cite le roman (p. 13) marque la distance maximale entre ces images et la bande-son investie par l'idéologie réactionnaire de celui-ci, encore une fois renforcée par l'auctorialité du monologue

<sup>31</sup> La dernière séquence est rattachée à la diégèse par un son rémanent: le sifflement joyeux de Willi quittant la morgue se prolonge en fondu enchaîné sonore dans les images des actualités comme si la nouvelle société de consommation qu'elles mettaient en scène était le cadre adéquat de ses activités futures. Ces dernières images orientent les significations ultimes du film vers celles qui dominent l'ensemble de l'oeuvre de Haneke. Je renvoie ici au sous-titre de l'excellent ouvrage collectif de Wessely, Grabner, Larcher déjà cité : « Une pathologie de la société de consommation ».

<sup>32</sup> Film de 1949 que son grand retentissement (palme d'or cannoise et oscars) a pu faire considérer comme emblématique de l'après-guerre en Autriche. Si le plan du Prater fonctionne comme une citation, il ferait de 1949 une balise chronologique significative dans la constitution filmique de l'espace historique du film.

<sup>33</sup> « Souvent, on a l'impression qu'une masse s'écoule d'un espace où elle était en sécurité sur une place et dans les rues d'une ville, où elle se répand librement en attirant toute chose vers elle et en s'exposant à toute chose. » (Canetti, 1959 : 17-18).

<sup>34</sup> On pourrait ajouter que le discours conservateur post-freudien de Canetti soulignait la « fureur destructrice » de masses ouvertes mues par la peur de toute altérité qui remettrait en question le principe égalitaire de leur constitution. Cela ne me semble pas être le discours du film de Haneke.

intérieur : « *Dans les grandes villes on tirait sur les insurgés. Ils voulaient vraisemblablement renverser le gouvernement. Ils étaient mauvais et insensés. On les abattait et c'était bien fait pour eux. C'était des païens* ».

La diégèse du film s'insère donc entre deux morts qui se font écho dans un rapport à la fois d'écartement maximal (des existences) et de mimétisme maximal (des apparences): mort de l'empereur au début, mort du sujet de l'empereur grimé en empereur à la fin. Entre ces deux morts, l'une documentaire mais avec sa part d'imaginaire - puisque le double corps mythique du roi ne se manifeste peut-être jamais mieux que lors de ses funérailles nationales - l'autre fictionnelle, la dramaturgie de *Die Rebellion* déploie une narration cinématographique classique dont le temps de l'histoire (entre 1916 et 1919) est linéaire. La diégèse est, elle, fréquemment interrompue par des réflexions auctoriales qui s'élargissent à des réflexions générales sur la situation sociale et idéologique de l'époque, interruption moins marquée dans le film où la voix off accompagne le filmique en jouant sur la concomitance image/son propre au cinéma.

Dans le roman, comme dans le film, il y a une césure dramaturgique nette entre la première partie, qui culmine dans une sorte d'apogée du bonheur, et la longue descente vers le déclassement et la mort. Ce bref moment de bonheur, Roth le décrit en une page à peine, introduisant des prolepses météorologiques symboliques pour annoncer les revirements prochains : « L'amour s'installait en lui comme une grande et bonne chaleur qui calmait ses douleurs. Un des premiers jours de novembre ils se marièrent. Pour la dernière fois de l'automne le soleil était si chaud qu'on pouvait rester d'un cœur libre et léger devant l'église [...]. Puis vinrent les journées tristes, pluvieuses et froides. » (p. 41-42).

Haneke reprend une partie de ce texte en voix off mais concentre les signifiés de la transition entre les deux parties de son film dans une sorte de mise en abyme intermédiaire en filmant la photo de mariage d'Andreas Pum et de Katharina Blumich dans un plan qui prend ses distances avec ce qu'il montre : tout en profondeur de champ, avec un sous-cadre formé par la présence de deux gros troncs d'arbre en premier plan qui enserrent le couple et la petite fille à l'arrière-plan et que l'arrêt sur l'image assez doxal (indice du photographique dans le filmique) va brièvement rapprocher : le plan général devient brusquement plan moyen.

La deuxième partie du roman, qui va s'attacher à la déchéance sociale et physique d'Andreas Pum, est introduite par une sorte d'effet « cut » de narration avec l'intrusion brusque du socio-politique dans la sphère privée du bref bonheur domestique : « Des affiches apparaissent sur les colonnes Morris. Les invalides sont une fois de plus mécontents » (p. 42). Chez Haneke, il y a parallélisme entre l'irruption filmique de l'histoire réelle centrée sur un antagonisme social et la réintégration de la diégèse: elle s'opère par le biais d'une scène de manifestation de masse en plan général en plongée extraite d'une bande d'actualités (des années vingt ?) qu'un recadrage réinsère dans la diégèse en privilégiant dans l'image et le son les badauds conservateurs sur les trottoirs et leurs commentaires hostiles aux manifestants. Cette conjonction non marquée du document et de la fiction va opérer une sorte d'effet de zoom métaphorique sur le retour à la diégèse en recentrant les conflits collectifs sur un conflit individuel : l'altercation entre Andreas Pum et le bourgeois réactionnaire – que la caméra avait d'ailleurs montré tous les deux parmi les badauds - puis l'intervention policière de la séquence du tramway vont nouer les antagonismes sociaux aux personnages de la fiction tout en étant les embrayeurs dramaturgiques du basculement dans la déchéance sociale.

Le film va alors resserrer ses cadrages et le plan se remplir de personnages, plus rarement d'objets : la séquence du tramway, toute en plans rapprochés dans un espace restreint et surencombré, en représente la quintessence. Andreas Pum deviendra de plus en plus corps et visage sans paroles : il sera montré le plus souvent en gros plan ou en plan rapproché et aura de moins en moins de dialogue en voix in ou hors champ, tandis que la voix off gagnera en importance jusqu'à culminer dans le dialogue intérieur de la grande diatribe contre Dieu à la fin du film (voir infra).

La couleur du film sera désormais presque exclusivement le noir et blanc (sépia) - sauf les flash-backs du souvenir (en couleur parfois plus prononcées) – qui va parfois s’assombrir<sup>35</sup> et affirmer sa fonction narrative et dramaturgique dans la constellation des quatre couleurs, dont deux dominantes, qui caractérise l’ensemble du film<sup>36</sup>. Car au noir et blanc des premières images d’archives avait succédé un temps le sépia de la diégèse, troué trois fois d’images de couleurs vives, prolepses fantasmatiques d’une existence rêvée et jamais vécue de gardien de parc, de gérant de débit de tabac voire de joueur d’orgue de barbarie dans des arrière-cours fleuries et pimpantes où s’ébattaient les enfants et volètent les oiseaux, images que Haneke avait reprises d’une description de Roth et qu’il oppose aux plans de la grisaille quotidienne du musicien des rues. Une première césure existentielle importante - ce sera la scène de l’acquisition de l’orgue de barbarie qui marque le début de la nouvelle existence d’Andreas Pum – avait vu le sépia se transformer, par un imperceptible fondu enchaîné, en images faiblement colorées<sup>37</sup> qui seront dès lors celles de la vie quotidienne autour de la brève période de bonheur familial et professionnel. Après l’insertion des brèves images d’archives déjà décrites, prolongées sans transition - par une manipulation de bruitages - par des plans fictionnels sur des manifestations d’invalides, l’image récupère le sépia qui accentuera le contraste entre le noir et le blanc jaunis dans l’avant-dernière séquence de la diégèse : la mort d’Andreas Pum dans les toilettes. Avec la dernière-séquence d’archives de l’action-cadre, l’image retrouvera un noir et blanc indiciel de l’époque de l’entre-deux guerres où elle a été tournée.

### IIIb. Voix off et musique

Dans cette dramaturgie plutôt classique de la diégèse, la voix off narrative - extradiégétique ou « non focalisée » (Genette) et hors champ, comme c’est le cas le plus souvent – participe d’une construction externe. Elle pénètre depuis l’extériorité de l’omniscience auctoriale à l’intérieur des visages et des corps que montrent une image qui s’arrête, elle, à la surface de la physionomie, de la mimique et des gestes : éléments internes, diégétiques et dans le champ et donc proprement filmiques. Et ce, d’autant plus que ceux-ci sont utilisés avec autant de parcimonie sémiotique que chez Andreas Pum/Branko Samarovski avec sa physionomie « Koulechov » (voir supra). La voix off de *Die Rebellion*, a généralement la fonction d’une sorte de liant phonique qui connote, quand il y a utilisation d’une seule et même voix narratrice, la continuité dramaturgique d’une action qu’elle soutient et parfois enveloppe en connectant ensemble les images extra-diégétiques des bandes d’actualités, l’action diégétique, les flash forward du fantasme ou les flash back du souvenir, ou encore les visions dernières du mourant. Elle ne vient pas seulement dicter ses significations à l’image en reprenant le texte-hypotexte qui l’avait chronologiquement précédé et ne devient pas non plus, un peu à la manière des intertitres du cinéma muet, une sorte de « parole-texte » à valeur « iconogène »<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> En particulier dans les séquences du séjour en prison dominé par le « gris hachuré » de la cellule chez Roth (p. 85) et par un éclairage en clair-obscur chez Haneke.

<sup>36</sup> Cf. Knauss S., in: Wessely, Grabner, Larcher, 2008 : 349-350.

<sup>37</sup> Cf. ces propos de Haneke dans une interview récente: « Oui, j’essaie même de débarrasser l’image de sa „propreté“, de la rendre „sale“ pour lui éviter d’emporter la conviction du spectateur de façon complaisante ... » (Wessely, Grabner, Larcher, 2008 : 23).

<sup>38</sup> Au sens de Michel Chion : « La parole-texte correspond au cas où le son des paroles a une valeur de texte en soi, capable de mobiliser, par le simple énoncé d’un mot ou d’une phrase, les images ou même les scènes de ce qu’il évoque. Ce niveau de texte est généralement réservé à des voix off de narration [...], cette parole iconogène tendant à nier la consistance diégétique cinématographique, qui ne deviendrait plus qu’images qu’on feuillette au gré des phrases et des mots. » (Chion, 2003 : 66).

Mais il faut insister ici sur la dimension phonique de cette « parole-texte » qui induit une toute autre réception que les intertitres. Un article de Joseph Roth, « Remarques sur le cinéma parlant », publié dans la *Frankfurter Zeitung* du 6.5.1929, insistait sur l’importance décisive de la voix du parlant: « Dans le cinéma parlant, la voix



Elle peut même parfois produire un effet inverse de génération d'images mentales non iconiques qui viennent se superposer sur le mode contrapunctique à celles des plans : ainsi dans la scène du commissariat où Andreas Pum a un accès de fureur violente, la douceur de la voix off, qui décrit son agitation extérieure extrême tandis que la mimique ne modifie que faiblement la physionomie habituelle du personnage, donne à cette violence apparemment irrépressible une intensité plus implosive qu'explosive. Elle est portée par la voix d'Udo Samel, voix volontairement neutre, presque blanche mais empreinte d'une douceur expressive, qui fait souvent penser à la diction et au rythme de la voix off des films d'Alexander Kluge, le plus souvent celle du cinéaste lui-même. Le texte du roman acquiert ainsi un caractère moins empathique et plus démonstratif, aussi éloigné du mélodrame que de l'introspection psychologisante. Par ailleurs, cette voix « allemande » s'oppose aux voix in fortement marquées par l'accent autrichien<sup>39</sup>. Elle est donc déjà par son grain et sa coloration une voix déterritorialisée, hors diégèse et hors de cette Autriche dont il sera en permanence question dans les images et les voix des dialogues, à l'exception de la voix étrangère - tchèque ? hongroise ? - profondément « *verfremdend* » de Judith Pogany qui joue Katharina Blumich<sup>40</sup>.

Cette extériorité de la voix off concerne au premier chef les signifiés du roman qu'elle véhicule, en particulier l'aliénation idéologique totale de Andreas Pum aux valeurs les plus réactionnaires de « Vienne la noire ». Elles restent pour ainsi dire hors champ tandis que le champ montre en contrepoint - et sous l'apparente froideur de la mimique - l'humanité et le courage quotidien d'un infirme amoureux du travail bien fait, qui pense contribuer à rendre plus gaie la vie des enfants où des femmes des « *Mietskasernen* » et qui ne comprend pas qu'on ne lui permît pas d'ouvrir la lucarne à barreaux de sa cellule pour nourrir les moineaux qui volètent devant.

Déjà mainte fois perceptible dans sa profération hors champ<sup>41</sup>, la mise en retrait de la voix des dialogues au profit d'une voix off volontairement blanche laisserait ainsi à l'image plus d'espace signifiant tout en rappelant que la parole dialoguée n'est au cinéma jamais pleinement consubstantielle à l'image des personnages du champ<sup>42</sup>.

La « musique de fosse » du long adagio du quintette pour deux violoncelles de Schubert, qui ne revient pas comme un leitmotiv mais est poursuivie à chaque reprise, connote elle aussi la continuité dramaturgique avant de laisser sa tonalité intensément élysiaque dominer la bande-son dans la deuxième partie du film, devenant une sorte d'insistant « bruit des affects »<sup>43</sup>.

La première occurrence du quintette, qui correspond au début de l'adagio, intervient dans une brève scène où Haneke fait parler un « trembleur » - décrit dans le roman mais sans dialogue - entouré de ses camarades de chambrée. Scène hautement dramatique, comme la description détaillée du roman, qui montre ce « *Zitterer* » dont le corps immense tressaute en permanence

nous est plus proche que la photo, la photo animée. Elle remplit tout l'espace, atteint physiquement chaque spectateur, peut s'entendre presque avec la même force depuis chaque place de la salle. » (Roth, 1976 (3) : 622).

<sup>39</sup> Comme la voix off de *Drei Wege zum See*, voix non autrichienne du cinéaste Axel Corti, Autrichien qui a vécu en France dans son enfance. On peut remarquer par ailleurs qu'il y a – dans l'utilisation omniprésente de l'adagio du quintette de Schubert – interdiscursivité sonore entre le film de Haneke et la trilogie de Corti *Welcome in Vienna* (1985).

<sup>40</sup> Je n'ai pas trouvé de précisions sur la nationalité de l'actrice.

<sup>41</sup> Dans plusieurs scènes, le son entre dans le champ avant les personnages qui en sont la source, la caméra cadrant un autre personnage, de sorte qu'il y a un bref instant d'incertitude sur l'émetteur du son.

<sup>42</sup> Dans la dernière séquence le sifflement-leitmotiv de Willi quittant la morgue (cf. n. 31) continue longtemps après que celui-ci ait disparu du champ de la caméra, produisant jusqu'au générique de fin un pont sonore avec la séquence d'archives d'images urbaines qui suit. Il y a là un clin d'œil possible au sifflement indicel de Peter Lorre, entre champ et hors champ, dans *M.* de Fritz Lang, le premier grand film parlant allemand qui ait systématiquement « acousmatisé » le son.

<sup>43</sup> Au sens où l'entend Denis Lévy de bruits des affects du spectateur: «... car la fonction principale de la musique de film n'est pas tant d'exprimer les sentiments des personnages, que de susciter les émotions du spectateur. » (Lévy, 2008 : 13).

sur son lit prononcer des phrases hachées et peu compréhensibles pour un auditoire dont les nombreux contrechamps de visages en gros plan manifestent pourtant l'intensité de l'écoute, mettant comme en abyme celle du spectateur. Roth parlait de « silence plein de passion » (leidenschaftliche Stille) avant de décrire comment, par contagion en partie inconsciente qui se transforme rapidement en désir de simulation (l'un des topoï les plus présents dans le roman), le tremblement s'empare de plusieurs des paralytiques et des unijambistes assis autour du « trembleur » et introduit un clivage dans le topos du corps détruit : le corps trop mobile contre celui à mobilité réduite. L'adagio du quintette de Schubert qui se greffe sur un gros plan du visage du « Zitterer » prend le relais de sa parole qui se bloque : il y a ici comme un effet de « music over », de refoulement d'une voix quasiment insupportable par une musique sublime dont le volume sonore augmente. C'est sûrement un exemple rare dans le cinéma de Haneke, préoccupé, on le sait - comme le groupe de cinéastes danois de « Dogma 95 » autour de Lars von Trier et Thomas Vinterberg - d'éviter tout effet musical extra-diégétique qui à la fois déréaliserait l'image et en manipulerait la réception par le spectateur. L'adagio va assurer la soudure avec les deux scènes suivantes dont l'une extra-diégétique. Elle se prolonge d'abord en pont sonore dans le plan général de la chambrée la nuit où on verra le seul très gros plan (particulièrement saisissant) du strabisme d'Andreas Pum appuyé contre la croisée de la fenêtre, leitmotiv symbolique et indice visuel d'une religion chrétienne refoulée à la fin du film par le topos plus politique que religieux du paganisme. Par une figure de rhétorique cinématographique bien connue, ce regard clivé en gros plan que remplit l'adagio de Schubert va avoir pour contrechamp imaginaire la vision rêvée - pleine de couleur et de soleil qui contraste avec les plans diégétiques ultérieurs du joueur d'orgue - d'un Andreas Pum en plan général et légère contreplongée jouant dans une arrière-cour bourgeoise pleine de verdure tandis que des enfants virevoltent autour de lui. La bande-son mêle ici trois pistes : l'adagio de Schubert est refoulé à l'arrière-plan par la musique d'écran de l'orgue de barbarie qu'accompagne le bruit acousmatique (postsynchronisé ?) du chant des oiseaux. Dans la séquence de la mort d'Andreas Pum, la voix off et la musique vont jouer à nouveau un rôle important, typique de son utilisation filmique par Haneke qui s'inscrit dans la longue tradition de la disjonction entre images et sons mais aussi parfois d'une conjonction qui n'est jamais illustrative.

Un bon exemple en est, à la fin du roman et du film, la grande diatribe révoltée contre Dieu et l'injustice de sa création pour les êtres « simples » qui annonce *Hiob*, écrit cinq ans plus tard<sup>44</sup>, et peut se lire comme un discours de lutte des classes déplacé sur le référent transcendantal de celle-ci dans une monarchie de droit divin. Cette diatribe, qui ne reprend qu'une faible partie du texte de Roth, montre que, lorsque le corps mutilé s'effondre, c'est le monologue intérieur dit en voix off qui prend en charge, en le métaphorisant, le redressement intérieur d'une subjectivité enfin désaliénée. Que la rébellion ultime et définitive ait lieu dans ce no man's land des toilettes, ultime refuge des « derniers des hommes », est particulièrement significatif. Car c'est un espace exterritorial mais connotant une exterritorialité négative : on sait qu'il peut y avoir une exterritorialité assumée, processus volontaire de subjectivation, comme celle du Trotta de *Drei Wege zum See* chez Bachmann et Haneke. La paganisation d'Andreas Pum rejoindra cependant cette deuxième forme d'exterritorialité par déterritorialisation délibérée qui reconstitue un territoire du sujet, au sens de Deleuze et Guattari: « Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité, plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis »

---

<sup>44</sup> Dans la rébellion contre Dieu du personnage principal du roman, Mendel Singer, un juif galicien émigré aux Etats-Unis, il y a - la diction judaïsante en moins - une intertextualité forte avec l'ultime diatribe d'Andreas Pum. Après avoir déclaré: « Je veux brûler Dieu », et sourd aux objurgations de ses amis juifs qui lui rappellent l'histoire de Job, Mendel Singer poursuit : « Je n'ai pas peur de l'enfer [...]. J'ai déjà subi tous les tourments de l'enfer. Il y a chez le diable plus de bonté que chez Dieu. » (Roth, 2002 : 142, 146-147).

(Deleuze, Guattari, 1972 : 162), bref, pourrait-on ajouter dans ce contexte, c'est être sujet et non plus « Untertan ».

Dans cette dernière séquence de la diégèse, la reterritorialisation subjective privilégie la mise en scène du corps et de la voix off puis in sans reconstituer une unité illusoire du sujet. La voix off n'est pas celle du corps que la caméra donne à voir plein champ, celle de l'acteur Branko Samarovski, et la diatribe n'est donc qu'indirectement signifiée comme monologue intérieur, ce qu'on aurait pu imaginer : l'acteur récupérant sa voix, même acousmatisée, dans ce grand réquisitoire qui, comme le dialogue/monologue intérieur avec les oiseaux dans son cachot (voir supra), est le moment du roman et du film où se marque avec le plus de force la rébellion radicale d'une subjectivité subalterne dont l'expression cinématographique était indirecte car jusque là cantonnée dans les remarques auctoriales reprises par Haneke en voix off. Mais celui-ci choisit de laisser parler les images du corps qui se traîne sur le sol alors que le discours est celui du redressement métaphorique, de l'« aufrechter Gang », et de maintenir l'effet de distanciation de la voix du narrateur Udo Samel. Cela lui permet, et c'est particulièrement signifiant, d'entendre le halètement en son synchrone du corps qui s'éténue à ramper<sup>45</sup> puis, lorsqu'il s'immobilise, de laisser la voix in de l'acteur répéter l'excipit de la diatribe - « in die Hölle » (en enfer) - en détachant chacun des termes pour sursignifier cette descente volontaires aux enfers dont le spectateur avait depuis longtemps compris qu'elle avait commencé bien plus tôt : avec les carnages de la guerre et la mutilation.

On pourrait néanmoins se demander ici - dans l'insistance de ces images en gros plan-séquence de la tête et des mains qui semblent « crapaüter » une dernière fois - si Haneke n'est pas infidèle à l'un de ses grands principes, lui qui déclarait : « J'avais toujours ressenti le fait de regarder souffrir et mourir quelqu'un et d'en donner une représentation véhémement (mit darstellerischem Furor) comme une obscénité – cela revenait à priver celui qui souffrait et mourait réellement de son dernier bien: la vérité. Et à priver les spectateurs de ces reproductions de professionnels de leur bien le plus précieux en tant que spectateurs: leur imagination. On les contraignait de jouer les voyeurs en regardant par le trou de la serrure, ne leur laissant pas d'autre issue que de ressentir des émotions toutes prêtes et de réfléchir sur des pensées toutes prêtes. » (Wessely, Grabner, Larcher, 2008 : 67).

Quant à la musique, elle va illustrer cette « valeur ajoutée » - sémantique, narrative, expressive - du son projetée par le spectateur sur les images dont parle Michel Chion (Chion, 2003 : 191). La dernière scène montre le vieillard allongé en gros plan tourner le regard vers la caméra (et donc vers le spectateur) avant qu'un contrechamp de raccord ne montre un plan moyen déréalisé (fond intégralement blanc) de l'âne portant l'orgue de barbarie. La musique de fosse diégétique fait entendre le « Kaiserlied » de Haydn joué en sourdine au même instrument avant de devenir musique symphonique de l'hymne national lorsque la caméra recadre en gros plan l'illustration peinte de l'orgue, reléguant dans le hors champ les deux objets aimés (l'âne et l'orgue) pour laisser investir le champ par une image de terreur enfantine, celle de la sorcière qui change les enfants en animaux<sup>46</sup>. Cette précision propre au film alors que le roman dit simplement de l'orgue qu'il « en sortait des sons » est-elle l'indice que le nationalisme est un élément identitaire qui ne quitte pas Andreas Pum à l'instant ultime de sa vie où il s'obstine à identifier l'instrument à cet hymne national qu'il disait jouer avec prédilection car, disait Roth, il était comme l'indicatif de son véritable statut de fonctionnaire

<sup>45</sup> Mise en scène comme un effort physique intense du corps qui rampe avant de mourir, cette scène pourrait bien abolir le sens métaphorique de ramper devant l'autorité.

<sup>46</sup> Haneke reprend dans le dessin qui orne la face arrière de l'orgue, celle que voit le public, l'illustration décrite dans le roman: « Une sorcière aux cheveux gris et en broussaille tenait dans sa main une fourchette magique. Devant elle, deux enfants dont la tête était surmontée de bois d'animaux et au dessus desquels paissait une biche. Il ne faisait aucun doute que cette image soit censée montrer la métamorphose magique d'êtres humains par une méchante femme. Andreas n'avait jamais pensé que de tels phénomènes fussent possibles dans le monde réel (p. 20) ».

d'Etat<sup>47</sup>. On peut y voir alors l'indice d'une fausse conscience inébranlable des dominés que Roth pointait dans le *Vorwärts* du 2 décembre 1923 où il faisait le portrait d'un mendiant qui préférerait chanter des chants patriotiques - le « Deutschland über alles », « Gloire à toi vainqueur couronné » (Heil dir im Siegerkranz) ou « Le veilleur du Rhin » (Die Wacht am Rhein) – que ceux qui faisaient entendre les voix d'en bas, comme le « Chant des tisserands » de Heine : « Qui pensait-il émouvoir par ses chants patriotiques ? [...] Et qu'avait-il à faire, lui le mendiant frigorifié, affamé et sans toit, du Rhin et de la couronne du vainqueur ? » (Roth, 1976 (1) : 1072-1073).

Mais le champ/contrechamp entre le mourant et son ultime vision pourrait aussi suggérer d'autres signifiés : par l'association de l'imagerie enfantine en gros plan - celle qui s'offre immédiatement au regard du jeune public des arrière-cours et renvoie aux interdits et aux angoisses corrélatives que les contes instillent dans la psyché enfantine - et d'un hymne national, dont la séquence d'archive du début du film avait montré la transformation d'une musique de chambre pour aristocratie mélomane en musique de champs de bataille labourés par la mitraille, ces signifiés préfigureraient ceux que reprendra plus tard *Das weiße Band* : la violence guerrière est à l'origine une violence d'enfance.

### III.c Mise en scène et mise en images<sup>48</sup>

Le style visuel du film de Haneke est peut-être particulièrement perceptible dans les deux séquences sur les séjours d'Andreas Pum en prison que deux plans successifs du film – un plan général en plongée de l'arrière-cour minable où logeait Pum, immédiatement suivi d'un plan général en légère contreplongée des murailles et du portail massifs de la prison<sup>49</sup> – avaient donné à voir comme étapes obligées du parcours d'un exclus de la société. Au lieu d'accumuler les citations en voix off pour restituer un maximum de significations du roman, Haneke recourt au contraire au minimalisme filmique de plans qu'on pourrait appeler « bressoniens », le cinéma de Robert Bresson étant, on le sait, l'une de ses grandes références. Ce sont des plans moyens ou gros plans en général fixes, les très légers mouvements de caméra sont toujours motivés par la nécessité de suivre un corps qui se redresse ou une tête qui se déplace, des plans fragmentés plus qu'enchaînés qui privilégient une captation métonymique des personnages et des espaces, concentrent les significations sur les mains ou d'autres parties du corps autant que sur le visage, sans qu'il y ait forcément raccord, des plans qui travaillent sur la présence/absence du champ/hors champ et sur la suture qui les articule l'un avec l'autre (Rancière, 2003 : 11 et ss.). Ce sont des plans qui s'attardent sur des objets d'une signification apparemment non centrale mais qui relèvent d'un système signifiant secondaire essentiel à la représentation tout en donnant à voir l'« ambiguïté immanente au réel », selon la formule d'André Bazin. Mais, à la différence du même Bazin, ces plans ne renverraient pas à ce « simple respect photographique de l'image » qui interdirait le montage pour des raisons « ontologiques »<sup>50</sup>. Car Haneke (comme Bresson) a besoin de décadrer le soi-disant central et de cadrer l'insignifiant sans les laisser obligatoirement occuper tous deux le même plan. Ce sont donc peut-être aussi des plans, pour reprendre la terminologie de *La*

<sup>47</sup> « Oui, il n'y avait aucun doute, son activité ne pouvait se comparer qu'à celle des administrations et lui-même qu'à un fonctionnaire ; en particulier quand il jouait l'hymne national. » (p. 24).

<sup>48</sup> La théorie cinématographique s'efforce depuis quelque temps de préciser le « style visuel » (Bordwell/Thomson, 2000) d'un film en découplant de plus en plus la mise en scène – la mise en forme du profilmique : décors/scénographie, jeu des acteurs etc. – de la mise en image – le travail propre de l'« oeil de la caméra », celui de l'équipe visuelle constituée par le metteur en scène et le chef opérateur (cf. Prümm, in : Koebner, Meder, 2006).

<sup>49</sup> Ce plan qui rappelle Fritz Lang (*Nibelungen, Les trois lumières*) illustre bien une phrase du roman (p. 85) : « La prison se dressait là, dominant le pays, sacrée comme une église et sombre comme le mur de pierres d'une loi (gemauertes Gesetz) ».

<sup>50</sup> Cf. le chapitre VI, intitulé « Montage interdit », in : Bazin, 1985 : 49-61.

*chambre claire* de Roland Barthes, qui privilégient le « punctum », qui est un détail, c'est-à-dire un « objet partiel ». Les objets cadrés en gros plan, ou en plan rapproché qui laisse voir un bout de décor, ne le sont pas pour leur importance diégétique, comme dans le cinéma narratif, ou pour leur densité dramaturgique de personnage auxiliaire – ce pourquoi ils ne sont pas nécessairement suivis d'un plan de raccord qui continue l'action - mais pour leur valeur d'indice d'une réalité qui excède leur seule présence dans le champ. Ainsi ces cadrages apparemment quelconques du quotidien carcéral d'un invalide aux activités infimes et répétitives, dont on a pu étudier les similitudes avec *Un condamné à mort s'est échappé* de Bresson<sup>51</sup> : comme le long plan fixe qui cadre le bas du corps de détenus vidant leurs excréments dans la cour de la prison ou l'écuelle déposée en plan rapproché anonyme dans un coin de la cellule ou encore le plan, répété une fois à l'identique, des mains qui reçoivent puis restituent le paquetage de détenu. On pourrait encore citer une autre série de plans repris du *Condamné à mort* mais non répétés, à la différence du film de Bresson : celle d'une brève scène de détenus se rassemblant figés au garde-à-vous dans le couloir avant de se mettre en marche comme des automates humains, mais sans l'effet de spectaculaire des cadrages en plongée de colonnes noires robotisées de *Metropolis*<sup>52</sup>. Une autre scène en plan général fixe de promenade en carré des détenus dans la cour de la prison va dans le même sens tandis qu'on entend en voix off la requête de Pum « à la très honorée direction », reprise intégralement du roman, demandant de pouvoir nourrir les moineaux qui volètent devant la fenêtre grillagée de sa cellule<sup>53</sup>.

Ces plans semblent dénier la possibilité d'un bouillonnement intérieur de la psyché du prisonnier qu'on peut penser anesthésiée par ce quotidien-là. Ce serait alors au spectateur de remplir le vide apparent de ces plans vides et largement muets – deux ou trois phrases de dialogue d'Andreas Pum avec le gardien - et d'enrichir de significations projectives le mutisme des gros plans de visage. Mais Haneke ne laisse pas ce vide investir complètement ni l'image ni surtout la bande-son. Là où Roth mentionne les « mille images » qui « fleurissent (en lui) dans sa solitude » et les « mille voix » intérieures qui compensent l'absence de dialogue (p. 88), il multiplie les flash backs de la vie antérieure – Anni, Katharina, l'âne et les arrière-cours où il jouait mais aussi le « trembleur » et les séjours dans la neige et la grisaille – et réintroduit massivement la voix off pour énoncer la métamorphose qui s'opère lentement dans la psyché d'Andreas Pum : cela vaut d'abord pour le premier grand monologue intérieur en voix off adressé aux oiseaux avec la lucarne symbolique en contrechamp de la voix off, sans le support iconique du visage du personnage (voir supra).

Mais la prépondérance des plans « quelconques » - non valorisés par les cadrages et le clair obscur sinistre baignant les murs lépreux – est peut-être la meilleure expression d'une violence sourde et diffuse, dans ces scènes du quotidien carcéral, de l'attente vaine au commissariat ou de gardiennage de toilettes, qui se refuse toute violence directe sauf dans les deux scènes brèves - altercation avec le bourgeois du tramway et le commissaire de police lors de sa convocation - où Andreas Pum est littéralement hors de lui, ne comprenant pas, dit

<sup>51</sup> Cf. Leisch-Kiesl Monika, in: Wessely, Grabner, Larcher, 2008: 329-330. M. Leisch-Kiesl, qui analyse comparativement une scène de prison de *Un condamné à mort s'est échappé* et de *Die Rebellion* parle de captation d'une « contingence non spectaculaire » (unspektakuläre Beiläufigkeit) chez les deux cinéastes : « Michael Haneke fait des coupures, là où le regard aimerait s'attarder et prend son temps là où l'oeil, et surtout la tête, en ont terminé depuis longtemps. Il montre des fragments, des fragments de personnes, des fragments d'espaces, des fragments d'action et laisse au spectateur le soin de reconstituer un monde qui n'arrive pourtant jamais à former un tout. » (*ibid.*, p. 328).

<sup>52</sup> Chez Haneke comme chez Bresson, ce sont des plan gris de petit ensemble d'une caméra qui filme fixement la scène depuis l'intérieur de la cellule d'A. Pum avec le sous-cadre de la porte.

<sup>53</sup> Le roman décrit la scène sans aucune interruption de la monotonie quotidienne de la vie en prison: « Cent cinquante-quatre détenus défilaient en vague (wallte), l'un derrière l'autre, la tête baissée, toujours de droite à gauche, toujours le long des murs. [...] Il parcouraiem quatre fois le carré de la cour. Puis l'heure était terminée. Ils ne se parlaient pas. [...] Parfois l'un d'entre eux souriait. Andreas Pum était le soixante-treizième. » (p. 89).

de la première scène le roman repris par la voix off, par quelle éruption physique – cris de colère, coups de canne – cette violence a pu, l'espace d'un instant l'affecter. Mais c'est bien plutôt la violence qui n'explose pas mais glace le quotidien – un plan moyen de Andreas Pum jouant dans la grisaille neigeuse d'une arrière-cour ou une sortie du commissariat dans la rue embrumée en plan semi-général en seraient les images emblématiques – qui est peut-être la seule à vraiment mériter ce nom.

Dans le film, l'ambiguïté ou plutôt l'ambivalence du réel dominé par cette violence sourde est également mise en scène dans quelques un certain nombre de plans en profondeur de champ où le protagoniste principal en avant plan regarde une scène en fond de plan qui le concerne mais sur laquelle il n'a aucune prise : le montage dans le plan – le « découpage en profondeur », comme disait Bazin - permet des significations densifiées qui se déploient dans la transformation de « l'espace (plus ou moins indifférencié, simple résultat des propriétés mimétiques de base de l'appareil filmique), en lieu, c'est à dire en espace vectorisé, structuré organisé en vue de la fiction qui s'y déroule, et affectivement investi par le spectateur de façon différenciée... » (Aumont, Marie, 1993 : 136). En l'absence de montage, les transformations du cadre s'opèrent en une seule opération visuelle coulée dans le temps du plan qui devient à la fois « image-temps » et « image-mouvement » (Gilles Deleuze) et qui découpe l'espace en plusieurs scènes dont le cadre constitue l'unité formelle dans la complexité sémantique de ce qu'il donne à voir. Ainsi la scène dans l'arrière-cour de l'appartement de Katharina, plan-séquence fixe qui montre Andreas Pum en plan américain de dos regarder la transaction lointaine qui va lui enlever son âne en plan général sans qu'aucun contrechamp ne viennent cadrer en gros plan un regard qui exprimerait des affects pouvant infléchir la réception par le spectateur. C'est une scène diffuse, rendue floue par la neige qui tombe et la grisaille blanchâtre de la photographie, au dialogue à peine perceptible mais avec la présence sonore de la voix off qui décrit en la distanciant l'émotion intense qui s'empare de l'invalidé. Après que les deux protagonistes ont quitté le champ, la caméra s'attarde sur la scène où l'âne et le maquignon disparaissent d'une manière presque irréaliste en fond de plan, laissant l'adagio du quintette de Schubert emplir l'espace déserté avant le fondu au noir. Ce genre de plan qui s'intègre faiblement à la narration filmique, dont il ralentit un rythme déjà lent, est une sorte de micro-récit en lui-même, en faible rapport associatif avec les plans qui précèdent et suivent et donc moins inscrit dans le discours du montage. Il est surtout ici une belle illustration de la violence sourde qui habite *Die Rebellion* tant les personnages que la caméra semble réunir dans un même plan sont prisonniers d'un espace complètement hétérotopique<sup>54</sup> où sont juxtaposés plusieurs espaces existentiels incompatibles les uns avec les autres.

Démembrement des personnages mutilés, de l'espace fragmenté des plans « bressoniens » ou de l'unité contradictoire de plans-séquences en profondeur de champ : dans la cinématographie d'Haneke, l'image manifeste elle aussi son autonomie en sachant se décrocher d'elle-même et en instaurant une conjonction (paradoxalement souvent disjonctive) avec le travail des sons, voix in ou off, musique d'écran ou de fosse. Dans un article fondamental de 1995 consacré précisément à un film de Bresson, « Terreur et utopie de la forme. *Au hasard Balthazar* de Bresson », Haneke écrit ces lignes qui décrivent en filigrane tout le potentiel métaphorique que la thématique du mutilé renferme pour la mise en images et en sons de la violence et des glaciations anciennes autant qu'actuelles: « On renonce à simuler toute totalité quelle qu'elle soit, ce qui vaut aussi pour la représentation des êtres humains – le tronc et les membres ne se recollent que pour quelques instants fugaces, ils sont séparés, mis sur le même plan que les objets devant lesquels ils sont impuissants, le visage n'est

---

<sup>54</sup> Dans l'un des sens que Michel Foucault associait à ce concept dans une conférence de 1967, « Des espaces autres » (Foucault, 1984).

maintenant qu'une partie parmi beaucoup d'autres, une icône immobile et inexpressive de la mélancolie engendrée par la perte d'identité »<sup>55</sup>.

## Références

- Aumont J., Marie M., 1993, *L'analyse des films*, Paris, Nathan  
 Bazin A., 1985, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Ed. du Cerf  
 Brecht B., 2000, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard  
 Bordwell D., Thomson K., 2000, *L'Art du film Une introduction*, Bruxelles, De Boeck & Larcier  
 Burch N., 1986, *Pour une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard  
 Canetti E., 1959, *Masse und Macht*, Frankfurt/Main, 2010  
 Chion M., 2003, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma  
 Deleuze G., Guattari F., 1972 *L'Anti-Oedipe*, Paris, Ed. de Minuit  
 Foucault M., 1984, *Dits et écrits (IV)*, Paris, Gallimard  
 Freud S., 1982, *Studienausgabe Bd. IX Fragen der Gesellschaft Ursprünge der Religion*, Frankfurt/Main, Fischer  
 Haneke M., 2009, *Das weiße Band Das Drehbuch zum Film*, Berlin, Berlin Verlag  
 Lévy D., « Musique et cinéma », in : *L'Art du cinéma*, 57-60  
 Müller K., Wagnier H., (Hg.), 2009, *Österreich 1918 und die Folgen Geschichte, Literatur, Theater und Film*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau  
 Prümm K., « Von der mise en scène zur mise en images », in : Koebner Th., Meder Th., 2006, *Bildtheorie und Film*, München, R. Boorberg  
 Rancière J., 2003, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique  
 Roth J., 2005, *Die Rebellion*, Köln, Kiepenheuer & Witsch  
 Roth J., 1976, *Werke*, Köln, Kiepenheuer & Witsch  
 Roth J., 1929, *Hiob Roman eines einfachen Mannes*, München, DTV, 2002  
 Wessely C., Grabner F., Larcher G., 2008, *Michael Haneke und seine Filme*, Marburg, Schüren

**Art. publié in: *Fragments du monde Retour sur l'œuvre de Michael Haneke* (sous la dir. de Valérie Carré), Le Bord de L'eau, Paris, 2012**

---

<sup>55</sup> Je cite ici exceptionnellement le texte allemand : « Ausgelassen wird die Vortäuschung jedweder Ganzheit bis hinein ins Abbild des Menschen – Rumpf und Gliedmaßen fügen sich nur noch für flüchtige Augenblicke zusammen, sind separiert, den Dingen gleichgestellt und ausgeliefert, das Gesicht ist ein Teil unter vielen geworden, eine unbewegliche, ausdruckslose Ikone der Melancholie über den Verlust der Identität. » (cité par M. Leisch-Kiesel, in : Wessely, Grabner, Larcher, 2008 : 320).