

HAPPY END



LYCÉENS & APPRENTIS AU CINÉMA

HAUTS-DE-FRANCE

SOMMAIRE

PAGE 3

INTRODUCTION

PAGE 4

GÉNÉRIQUE & SYNOPSIS

PAGES 5 À 7

BIOGRAPHIE

PAGES 8 À 10

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

PAGES 11 À 13

ANALYSE DU RÉCIT

PAGES 14 À 16

ÉTUDE ESTHÉTIQUE

PAGES 17 À 20

APPROCHE THÉMATIQUE

PAGES 21 À 23

ANALYSE DE SÉQUENCE



* **Bruno Follet** : Coordinateur Lycéens et apprentis au Cinéma pour l'Académie de Lille, Bruno Follet est intervenant professionnel en ateliers de réalisation et formateur en écritures audiovisuelles et cinématographiques, du scénario au montage. Il est aussi rédacteur, auteur et scénariste, sound designer et monteur.

** **Youri Deschamps** : Dirige la revue *Éclipses* depuis 1994 et collabore ponctuellement à plusieurs autres revues et collections d'ouvrages sur le cinéma (dont *Trafic*, *Positif*, *Contrebande* et *CinémAction*). Conférencier, animateur et programmateur de ciné-clubs, il intervient régulièrement comme formateur et rédacteur de livrets pédagogiques dans le cadre des différents dispositifs nationaux d'éducation à l'image. Il est par ailleurs l'auteur d'un livre sur *Blue Velvet* de David Lynch (éditions du Céfal, Liège, 2004).

RÉDACTEUR EN CHEF

Bruno Follet*

Pour CinéLigue Hauts-de-France

COORDINATION LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA HAUTS-DE-FRANCE

ACAP – Pôle régional image
(pour l'Académie d'Amiens)
CinéLigue Hauts-de-France
(pour l'Académie de Lille)

AUTEUR DE CE DOSSIER

Youri Deschamps**

REMERCIEMENTS

Les Films du Losange
Pictanovo, Corinne Woittequand

CRÉDITS PHOTOS

Les Films du Losange
D.R.

CONCEPTION ET RÉALISATION

Émilie Bergogne

COPYRIGHT

CinéLigue Hauts-de-France
Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France

PUBLICATION

Novembre 2018

INTRODUCTION

LE SPECTATEUR TÉMOIN

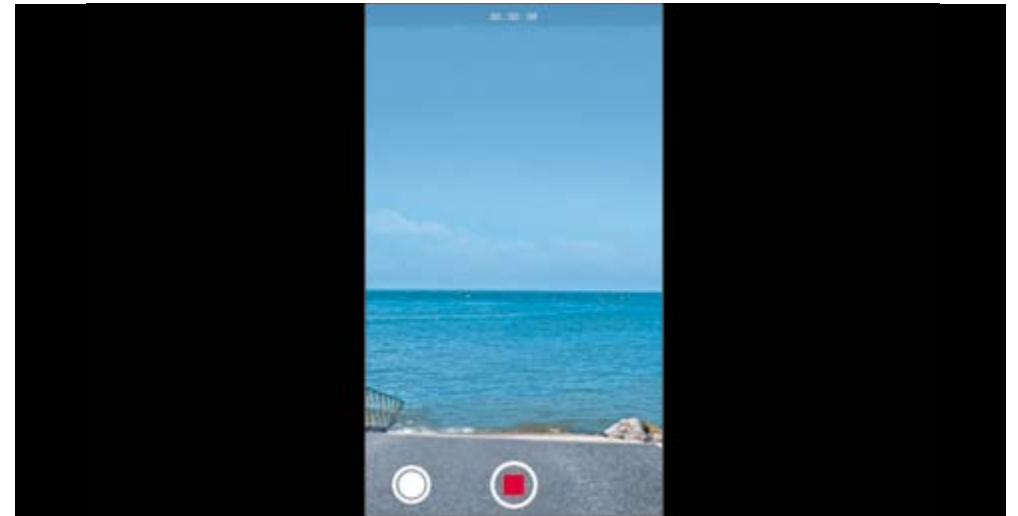
À l'évidence, l'œuvre de Michael Haneke est l'une des plus marquantes de ces trente dernières années. L'une des plus cohérentes également. Chacun de ses films constitue en effet autant de facettes d'un même prisme, à travers lequel le maître autrichien réfracte les maux et métamorphoses du monde occidental contemporain, dont il est l'un des plus pertinents observateurs. Pour preuve, tous ses longs métrages ou presque ont suscité le débat, créé l'évènement ou provoqué une salutaire polémique, et ceci bien au-delà du seul périmètre de la cinéphilie.

Malgré cette résonance importante de son travail dans l'espace public, Haneke a également la réputation de pratiquer un cinéma exigeant, austère, voire difficile d'accès. Si cette image s'est aujourd'hui dissipée (les succès récents y ont contribué), elle tenait finalement moins à la prétendue aridité du style qu'à une position éthique et artistique en net décalage avec la production dominante. Fait devenu rare, son œuvre attise en effet la réflexion davantage qu'elle ne vise à provoquer l'émotion. Chez Haneke, on ne s'identifie pas aux personnages, pas plus que l'on ne se projette dans l'intrigue selon le modèle commun. Au contraire, le spectateur est constamment placé en position de « témoin distant » face aux circonstances exposées, donc dans une relative situation d'inconfort, qui l'invite à repenser son rapport aux images et sa responsabilité face à ce qu'il regarde. En bref, notre attitude n'est plus immersive, elle est essentiellement réflexive. D'où ce jeu inhabituel sur la durée des plans, qui vise à enrayer l'effet de fiction et à suspendre

l'identification. L'exemple le plus célèbre de cette technique se trouve dans **71 fragments d'une chronologie du hasard** (1994), quand l'un des protagonistes s'entraîne au tennis de table en renvoyant inlassablement des balles lancées par une machine. Haneke laisse tourner la caméra et conserve la séquence entière au montage, dans le but de nous faire ressentir physiquement l'aliénation du personnage.

Si cette radicalité des débuts de carrière est aujourd'hui moins démonstrative, la mise en scène d'Haneke repose cependant toujours sur les mêmes principes, comme on peut en juger dès les premières images de **Happy End** (2017), lorsque la jeune Ève filme sa mère « live » en train de faire sa toilette. Il n'y a pas de montage et l'écran du smartphone enregistre l'action en continu, du début jusqu'à la fin. Par ailleurs, les quatre scènes du générique composent un préambule aussi surprenant que saisissant, qui sollicite immédiatement une attention soutenue de la part du public. Avant même que les personnages n'aient été présentés ou montrés, nous sommes d'emblée projetés au cœur de l'une des problématiques principales du film, relative à l'usage intensif des nouvelles technologies et des réseaux sociaux, ainsi qu'à leur impact sur l'individu dans son rapport aux autres et au monde.

L'histoire d'Ève est d'ailleurs inspirée d'un fait divers réel : une jeune japonaise de quatorze ans a ainsi empoisonné sa mère pendant des semaines et a documenté son acte sur le Net jusqu'à ce qu'elle soit dénoncée à la police. « *Cette affaire m'a fasciné* », confie le réalisateur. « *Pas le fait que la jeune fille ait voulu tuer sa mère ; de tous temps, il y a eu des filles qui voulaient se débarrasser de leur mère. Ce qui m'a fasciné, c'est qu'elle ait tout affiché sur le Web comme si elle*

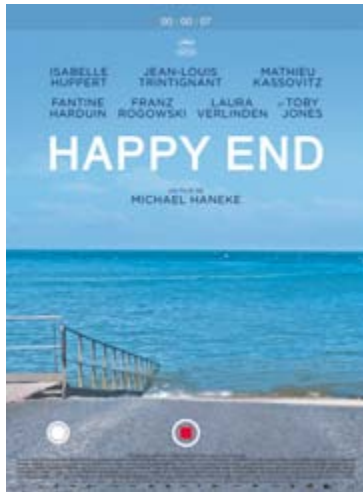


voulait être découverte et punie. [...] Aujourd'hui, Internet a en quelque sorte remplacé l'Église. Avant, on allait au prêtre et à la confession pour être pardonné. Maintenant, on avoue ses péchés sur Facebook pour que les abonnés à notre page nous pardonnent » (Entretien avec Nathalie Petrowski, dans La Presse +, 19 janvier 2018). Haneke s'intéresse aux nouveaux modes de communication et aux mutations sociétales qu'ils engendrent depuis son deuxième long métrage, **Benny's Video** (1992). « *Ces médias et leurs outils ont changé et influencé nos vies de manière incomparable* », poursuit-il. « *Rien n'a modifié l'humanité aussi rapidement. Par exemple, quand la roue a été inventée, ça a pris du temps avant que tout le monde le sache. Idem pour l'imprimerie : ça a pris du temps avant que tout le monde s'y mette. Ici, en dix ans, avec l'internet et les réseaux, le monde a complètement changé* » (Ibid.).

Dans **Happy End**, ce monde nouveau côtoie l'ancien, qui n'en finit plus de s'éteindre. Dans la famille Laurent, chaque membre souhaite en effet peu ou prou en finir avec la vie, avec autrui, avec l'amour filial, paternel ou maternel. Que signifie dès lors cette véritable épidémie mortifère qui gagne chaque génération ? De

quoi est-elle le symptôme ? Désabusé et amusé, Haneke prélève quelques échantillons épars de ces existences bourgeoises et nous invite à les interroger en les mettant en rapport. Fidèle à sa manière fragmentaire et elliptique, l'auteur se garde bien de nous asséner sa seule vision des choses. Au contraire, il scrute le quotidien de ses contemporains avec le regard neutre de l'entomologiste, formule des hypothèses implicites et ouvre des brèches qu'il nous appartient de combler. Dans sa facture volontairement lacunaire, l'intrigue elle-même nous y invite, tout autant que l'opacité tenace de certaines actions et comportements : pourquoi donc Ève a-t-elle commis un matricide ? Voulait-elle vraiment tuer sa mère ? Pourquoi a-t-elle ensuite essayé de se suicider ? Et pourquoi Anne vit-elle seule ? Qui est le père de son fils Pierre ? Qu'est-ce qui pousse le patriarche, Georges, à vouloir se donner la mort avec autant d'obstination ? Et qu'est-ce qui conduit Thomas et Claire à entretenir une relation intime d'un type si particulier ? C'est autour de ces questions, notamment, que s'articulent les différentes analyses rassemblées dans ce livret.

GÉNÉRIQUE



MICHAEL HANEKE.
FRANCE/AUTRICHE. 2017. 107mn.

ÉQUIPE TECHNIQUE

Réalisation : Michael Haneke

Scénario : Michael Haneke

Directeur de la photographie : Christian Berger

Chef monteur : Monika Willi

Chef décorateur : Olivier Radot

Directeur du casting : Kris Portier de Bellair

Chef costumier : Catherine Leterrier

Mixage : Jean-Pierre Laforce

Superviseur du design sonore : Guillaume Sciamma

Chefs maquilleurs : Thi-Loan Nguyen, Thi Thanh Tu Nguyen

Producteurs : Margaret Menegoz / Les Films du Losange (Paris), Stefan Arndt / X Filme Creative Pool (Berlin), Veit Heiduschka, Michael Katz / Wega Film (Vienne)

Directeurs de production : Sylvie Barthet, Ulli Neumann, Ulrike Lässer

Date de sortie France : 4 octobre 2017

Festival de Cannes 2017 Sélection officielle en Compétition
2017. 1H47. Couleur. 1.85. 5.1. Visa n° 143 805

DISTRIBUTION

Isabelle Huppert : Anne Laurent

Jean-Louis Trintignant : Georges Laurent

Mathieu Kassovitz : Thomas Laurent

Fantine Harduin : Ève Laurent

Franz Rogowski : Pierre Laurent

Laura Verlinden : Anaïs Laurent

Hassan Ghancy : Rachid

Toby Jones : Lawrence Bradshaw

Dominique Besnehard : Marcel le coiffeur

Nathalie Richard : l'agent immobilier

Hille Perl : la gambiste

Joud Geistlich : Selin

Philippe Du Janerand : Maître Barin

Bruno Tuchszer, Alexandre Carrière : les enquêteurs de l'Inspection du travail

David Yelland : le directeur de banque

Waël Sersoub, Marie-Pierre Feringue : le bagarreur et le témoin

Florence Masure : la réceptionniste

Maryline Even : l'épouse de la victime de l'accident sur le chantier

Maëlle Bellec : l'amie d'Anaïs

David El Hakim : le serveur de la buvette

Frédéric Lampire : le maître d'hôtel

Timothé Buquen « Tim » : le Youtuber

SYNOPSIS

Instantanés d'une famille de la grande bourgeoisie, les Laurent, à Calais, dans le nord de la France. Ève, treize ans, empoisonne son hamster avec les antidépresseurs de sa mère, puis filme cette dernière faire un malaise, avant d'appeler le SAMU. Anne, la cinquantaine sémillante, dirige la société familiale de BTP avec son fils Pierre, trentenaire instable et potentiellement dépressif. L'entreprise n'est pas en très bonne santé financière et doit faire face, qui plus est, à une situation de crise : un éboulement dans les fondations d'un chantier a grièvement blessé l'un des ouvriers, hospitalisé dans un état critique.

Comme sa mère n'est toujours pas sortie du coma suite à une intoxication médicamenteuse, Ève s'installe chez son père, Thomas, qui vit dans l'une des ailes de la grande villa des Laurent, avec son épouse Anaïs et leur jeune fils Paul. De son côté, Georges, le patriarche de quatre-vingt-cinq ans, n'a plus qu'une seule idée en tête : mettre fin à ses jours, par quelque moyen que ce soit. Une nuit, il emprunte un véhicule et fonce volontairement sur un arbre ; tentative avortée qui l'oblige désormais à se déplacer en fauteuil roulant. La nuit, Thomas entretient une correspondance secrète avec sa maîtresse Claire, qui lui envoie des courriels pornographiques à tendance sadomasochiste.

Pierre rend visite à la famille de l'ouvrier blessé sur le chantier pour trouver un arrangement à l'amiable. Il est accueilli par le fils qui l'agresse très violemment. Au lieu de prévenir la police, Pierre se terre dans son appartement et subit la réprobation d'Anne, qui juge son attitude inappropriée et surtout indigne d'un futur dirigeant. La mère d'Ève décède des suites de l'intoxication. Thomas se charge de vendre sa maison et l'adolescente s'installe définitivement dans la maison de Calais.

Aucune charge n'est retenue contre la société Laurent par l'Inspection du travail ; la famille de la victime est indemnisée et l'affaire est close. Ève découvre la correspondance érotique de son père et commet une tentative de suicide, parce qu'elle redoute d'être placée en foyer si cette relation adultère venait à briser le couple que Thomas forme avec Anaïs et qui lui sert de famille d'accueil. Anne signe un accord de prêt avec la banque britannique dans laquelle travaille son compagnon, Lawrence, et sauve ainsi l'entreprise familiale de la faillite. Mais le contrat stipule que Pierre devra être démis de ses fonctions de direction.

Georges confie à la jeune Ève qu'il a autrefois euthanasié son épouse malade pour abrégé ses souffrances. Confidence pour confidence, l'adolescente lui raconte qu'elle a tenté d'empoisonner l'une de ses camarades lors d'une colonie de vacances. Anne et Lawrence se fiancent. Pendant le banquet dans un restaurant du bord de mer, Pierre, de plus en plus ingérable, crée le scandale en invitant un groupe de migrants à se joindre au repas. Georges demande à Ève de pousser son fauteuil roulant jusque sur la jetée.

Face à la mer, le vieil homme s'immerge dans l'eau jusqu'à la mi-poitrine. Ève filme la scène avec son smartphone sans intervenir, tandis qu'Anne et Thomas accourent.

BIOGRAPHIE

CAMÉRA
SCALPEL

Né en 1942 à Munich, Michael Haneke débute sa carrière professionnelle sur les planches et sur le petit écran. En tant que metteur en scène de théâtre, il monte plusieurs pièces du répertoire traditionnel (August Strindberg et Heinrich Von Kleist notamment), aussi bien en Autriche qu'en Allemagne. Il débute à la télévision en 1973 et réalise une dizaine de téléfilms, qui sont pour la plupart des adaptations de la littérature autrichienne. En 1980, il signe son premier sujet personnel : **Les Lemmings**, programme fleuve d'une durée de quatre heures consacré aux jeunes nés dans les années cinquante (soit donc la génération de l'après-guerre) ; un projet audacieux et d'un format inhabituel qui lui procure une certaine notoriété dans son pays.

Quasiment inconnue du grand public en dehors des frontières de l'Autriche, cette première période s'étale pourtant sur près de vingt ans, où le réalisateur enchaîne les projets à un rythme soutenu. Lorsque son premier long métrage sort en salles en 1989, Michael Haneke est donc déjà un artiste confirmé et reconnu.

Trilogie de « la glaciation
émotionnelle »

Initialement développé pour la télévision, **Le Septième continent** est finalement refusé par la chaîne, en raison de la noirceur du sujet et du caractère trop conceptuel de son traitement. Le film décrit en effet de manière clinique le suicide progressif et collectif d'une famille, dont la vie se résume à la répétition absurde de gestes banals,

saisis dans leur durée concrète par une caméra neutre et distanciée, comme s'il s'agissait d'un documentaire scientifique. Cependant, cette singularité de style lui vaut d'être remarqué dans bon nombre de festivals un peu partout en Europe. Avec ce titre, Haneke inaugure une trilogie dite « de la glaciation émotionnelle », qui se poursuit avec **Benny's Video** (1992) et **71 fragments d'une chronologie du hasard** (1994).

Film choc ayant fait couler beaucoup d'encre à l'époque, **Benny's Video** raconte sèchement le meurtre commis par un adolescent passionné de vidéo jusqu'à l'obsession, et dont les parents effacent le crime. Deux ans plus tard, dans le troisième volet de cette trilogie, Haneke procède à une minutieuse déconstruction narrative qui analyse le geste homicide d'un étudiant et son lien avec les victimes. À travers ces trois films, l'auteur dépeint une société froide, impersonnelle, gagnée par la réification, où des personnages bombardés d'images et d'informations finissent par commettre des actes de violence insensés, sans réel mobile apparent.

Controverse et jeux dangereux

Jusqu'à alors confinée au réseau des salles « art et essai », l'audience du cinéma d'Haneke s'élargit significativement avec **Funny Games** (1997), présenté en compétition au Festival de Cannes, où il est autant hué qu'applaudi. La polémique qui enflamme ensuite attise la curiosité pour cette brillante entreprise de détournement du thriller et de ses codes. **Funny Games** s'écarte en effet de la critique sociale frontale et s'intéresse aux mécanismes de la fiction cinématographique elle-même. Basique, l'intrigue semble décliner celle de nombreux films de genre hollywoodiens : une famille bourgeoise est inexplicablement

attaquée puis méticuleusement torturée par un tandem de psychopathes raffinés. Mais il s'agit surtout pour Haneke de mettre en perspective le fonctionnement du film de terreur (et en particulier de ce sous-genre qu'est le « torture porn »), en interrogeant la place et la position morale du spectateur, qui éprouve du plaisir face à une montée de la violence dont il est impossible de savoir jusqu'où elle culminera. **Funny Games** multiplie ainsi les effets de distanciation et de manipulation de la narration, dans le but de susciter la réflexion au lieu de simplement favoriser la jubilation. Néanmoins, le culte dont le film est devenu l'objet a parfois contribué à brouiller le message initial, qui problématise notre rapport aux images et à leur pouvoir de plus en plus grand – ce qui est l'un des sujets de prédilection du cinéaste.

Malgré son nouveau statut de réalisateur d'envergure européenne, Haneke éprouve quelques difficultés pour réunir le financement nécessaire à son projet suivant, l'ambitieux **Le Temps du loup**. Dans l'attente, il repasse alors par la case télé et réalise une adaptation du roman **Le Château**, de Franz Kafka, avec les deux comédiens de **Funny Games** dans les rôles principaux. C'est alors que Juliette Binoche lui fait savoir qu'elle souhaiterait vivement tourner avec lui. L'actrice « bankable » lui ouvre ainsi les portes du cinéma français et Haneke amorce une nouvelle phase de sa carrière.

Un autrichien à Paris

Le premier film de cet exil volontaire sera finalement **Code inconnu** (2000), dans lequel le cinéaste mélange les nationalités et les langues à travers le destin de plusieurs protagonistes s'entrecroisant dans Paris. Il y a Maria, la roumaine clandestine qui mendie dans les rues ; il y a



Georges, le photographe de guerre qui porte en lui la souffrance de ses clichés ; puis Jean, le frère de Georges, qui a quitté la ferme familiale pour monter à la capitale ; et aussi Amadou, le professeur de musique naviguant entre trois « pays » dans la même ville : sa famille africaine, ses petites amies blanches et les enfants sourds dont il s'occupe. Enfin, il y a Anne (excellamment interprétée par Juliette Binoche), qui circule d'un

personnage à un autre. Le film est composé uniquement de plans-séquences, tantôt très sophistiqués (comme la scène d'ouverture qui règle un véritable ballet dans la rue) et tantôt très épurés (des plans fixes). **Code inconnu** progresse comme une mosaïque de vies éclatées, coupées les unes des autres, où chacun reste enfermé dans son monde. S'il y a bien du mouvement partout, il n'y a pas réellement d'échange et les places

demeurent assignées. Anne est celle qui éprouve le plus durement les limites étroites de son petit univers, qu'elle n'ose pas franchir pour aller aider l'enfant qui souffre chez ses voisins. Anne est aussi le principal vecteur d'émotion, mais elle est comédienne ; elle incarne dès lors l'artifice (les scènes les plus éprouvantes sont celles qu'elle joue dans un film). Au final, **Code inconnu** est un film assez grave, désabusé parfois, où le véritable

souci de l'autre semble bien illusoire pour Haneke.

Pour son deuxième film francophone, le réalisateur renoue avec la culture viennoise en adaptant un roman de sa compatriote Elfriede Jelinek. **La Pianiste** (2001) brosse le portrait d'un professeur de musique, victime d'une mère castratrice et d'un perfectionnisme névrotique qui l'amène à traiter ses élèves avec mépris, voire avec cruauté. La vie intime d'Erika se résume à la fréquentation secrète des *sex-shops*, à la consommation de films pornographiques, au voyeurisme et aux mutilations qu'elle s'inflige. La crudité de certaines scènes sexuelles masochistes suscite à nouveau la polémique, mais le film (très fort et très réussi) rapporte à son auteur une triple distinction cannoise : Grand Prix du Jury et double Prix d'Interprétation, pour Isabelle Huppert (dans le rôle-titre) et Benoît Magimel.

Projet déjà ancien, **Le Temps du loup** (2003) fera en revanche l'effet d'une contre-performance, boudée par le public comme par la critique. À la suite d'une catastrophe dont on ignore la nature, une famille tente de rejoindre sa maison de campagne, désormais occupée par des inconnus menaçants, qui en viennent à tuer le père. La mère et les enfants s'enfuient et essayent de survivre, mais personne ne semble vouloir les aider.

Au travers de cette intrigue relevant du cinéma d'anticipation, **Le Temps du loup** interroge le devenir de l'humanité et les dangers qui la guettent. Haneke attribue l'échec de ce film à des erreurs de casting et à d'importantes difficultés techniques rencontrées lors du tournage (au niveau de la lumière notamment), qui l'ont obligé à beaucoup couper au montage et à simplifier à outrance le scénario initial. Œuvre intrigante sur une civilisation presque revenue à l'état sauvage,

ce septième long métrage ne se déroule dans aucun pays en particulier et métaphorise ainsi plusieurs cultures européennes dans son drame. À l'inverse, le titre suivant fera le choix d'un ancrage national et historique spécifiques, structurant les enjeux du récit et ses développements.

Caché (2005) est à tous points de vue l'une des plus belles réussites d'Haneke, qui prouve de surcroît que le passage à un cinéma en apparence plus accessible n'a en rien édulcoré son regard ni ses obsessions. L'argument de départ en témoigne déjà : un couple de parisiens aisés et tranquilles reçoit une série de cassettes vidéo dont le contenu est pour le moins déconcertant : en visionnant les bandes, ils découvrent en effet que leur famille est observée de manière anonyme et volontairement inquiétante. Qui est donc cet étrange corbeau vidéaste ? Et dans quel but agit-il ? On ne le saura jamais vraiment, même si l'ultime séquence (et plus particulièrement le générique de fin) semble délivrer une clé de compréhension, mais sans toutefois résoudre complètement l'énigme.

Une fois de plus, c'est encore les images qui obsèdent, qui manipulent, qui rendent presque fou. Rythmé et construit de main de maître, **Caché** commence comme un polar (avec la recherche de la fameuse caméra), puis se développe en une étude de mœurs qui débouche sur une autopsie du couple, avant de s'aventurer sur le terrain de la psychanalyse à travers le refoulé d'une blessure d'enfance. Le film traite également du sentiment de culpabilité : culpabilité individuelle du personnage principal, mais aussi des Français en général, relative à la Guerre d'Algérie, au traitement des immigrés et aux événements d'octobre 1961 (la répression meurtrière par la police d'une manifestation d'Algériens organisée par la Fédération de France du FLN). Nouvelle

récompense pour Haneke au Festival de Cannes en 2005 (Prix de la mise en scène), à laquelle s'ajoute un accueil extrêmement favorable dans la presse comme dans les salles.

Parenthèse hollywoodienne

Le succès de **Caché** est considérable et place momentanément le cinéaste sur le chemin de Hollywood, où il réalise un remake de **Funny Games**. Haneke envisage alors l'exercice au pied de la lettre et refait exactement le même film, quasiment plan par plan, mais avec un casting américain (Naomi Watts et Tim Roth). Fiasco programmé (et confirmé) de ce **Funny Games US** (2007). L'approche analytique du réalisateur, qui ausculte au scalpel les procédures du cinéma de genre et renvoie au spectateur l'image de son plaisir ambigu, n'a pas convaincu les amateurs de pop-corn avides de sensations fortes.

La consécration

Le Ruban blanc (2009) est d'abord pensé comme une mini-série de trois épisodes. À la demande de la productrice des Films du Losange, Margaret Ménégoz, Haneke réécrit son scénario pour le transformer en long métrage. L'intrigue se déroule dans un petit village de l'Allemagne du Nord, à la veille de la Première Guerre mondiale. L'été 1913 est marqué par une série d'étranges accidents (le docteur fait une grave chute de cheval parce qu'on a tendu une corde sur son chemin, le fils du baron est molesté...), qui prennent peu à peu le caractère d'un rituel punitif dirigé contre les différentes autorités morales, religieuses et sociales de cette communauté profondément ancrée dans la tradition luthérienne. Les soupçons s'orientent vers une bande d'enfants sages conduite par la progéniture du pasteur, mais l'enquête, d'abord

menée par l'instituteur puis par la police quand les agressions se font plus violentes, n'aboutira pas vraiment. Comme dans **Caché**, le recours à la forme policière n'est ici qu'un moyen, un prisme qui permet à Haneke d'observer à la loupe chaque composante de ce microcosme rigoriste et mortifère, qui implose sous l'effet de la condamnation du désir sous toutes ses formes. Le film est tourné en noir et blanc : un choix visuel qui accentue la distance temporelle et qui exprime surtout judicieusement l'étouffement des pulsions et des sentiments. Dans ce qui constitue à ce jour son premier et seul film historique en costumes, Haneke déterre les racines du mal européen : en effet, les différentes ramifications de l'intrigue constituent une sorte d'allégorie à peine voilée de la naissance des totalitarismes et du nazisme en particulier. Pour ce dixième long métrage, le cinéaste reçoit la Palme d'or, le Golden Globe du meilleur film étranger, ainsi qu'une nomination à l'Oscar dans la catégorie équivalente.

Après la cellule sociale, Haneke se penche sur la cellule conjugale, au sens biologique et carcéral du terme. **Amour** (2012) suit le quotidien d'un couple d'octogénaires, incarnés par Jean-Louis Trintignant et Emmanuelle Riva. Georges et Anne coulent une retraite paisible dans leur appartement parisien. Ils ont passé toute leur vie ensemble. Une vie heureuse et harmonieuse. Mais les attaques cardiovasculaires dont Anne est victime les privent progressivement de ce qui faisait la saveur de leur quotidien à deux. C'est le début d'un douloureux déclin pour elle et celui d'un difficile combat pour lui. Malgré tout, la maladie ne les éloigne pas. Leur relation résiste et se réinvente, avec des mots et des gestes nouveaux, comme une parade spontanée aux assauts du malheur. Bouleversant de justesse et d'humanité, le film

montre comment le dépérissement et l'imminence de la mort resserrent le lien amoureux et renforcent également l'autarcie. Du huis clos de l'appartement, on ne sort plus qu'à l'occasion de quelques scènes oniriques ou mentales. La lumière fait varier les nuances de vert et les plans se répètent selon le même angle et la même valeur de cadre. L'état des protagonistes, à l'inverse, évolue et scande, avec pudeur et crudité mêlées, les différentes étapes qui les rapprochent de l'inéluctable issue.

C'est le film de la pleine consécration pour Haneke.

Amour est un succès mondial et se voit couronné d'une avalanche de prix : Palme d'or (la deuxième consécutive pour l'auteur), Golden Globe, Bafta et Oscar du meilleur film étranger (un triplé qui constitue alors une première), qui s'additionnent aux Césars majeurs : meilleur film, meilleur réalisateur, meilleurs acteur et actrice, meilleur scénario original – ce qui n'était pas arrivé depuis **Le Dernier métro** de François Truffaut en 1981.

Au tournant

Après cet accueil unanime, Haneke doit négocier une difficulté presque paradoxale mais bien réelle : comment (et avec quoi) enchaîner après un tel plébiscite institutionnel et public ? D'une certaine façon, il apprivoise l'obstacle en faisant le choix d'un film-bilan. **Happy End** (2017) est en effet un concentré de l'univers du cinéaste, de ses thèmes et de son style. Il y retrouve par ailleurs Trintignant, qui campe un personnage voisin du précédent, dont on apprend qu'il a autrefois abrégé lui-même les souffrances de son épouse en fin de vie.

Happy End établit ainsi une continuité fictionnelle avec le titre antérieur, ce qui laisse dès lors à penser qu'il a effectivement été conçu comme une œuvre de transition, vers une nouvelle période du cinéma d'Haneke. La suite de son œuvre nous le dira.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Les repères temporels figurants entre crochets sont exprimés en [Heure:Minute:Seconde] et ne correspondent pas aux chapitres du DVD, lequel ignore le plus souvent la notion de séquence à proprement parler.

Ce découpage séquentiel voudrait répondre à un double objectif : tout d'abord, permettre une remémoration rapide et précise du film dans son intégralité ; ensuite, favoriser un repérage simple et aisé des principaux développements de l'intrigue et de son fonctionnement.

Les chapitres de l'édition DVD ont cependant été intégrés dans le découpage séquentiel.

01. TOILETTE RITUELLE – SÉQUENCE GÉNÉRIQUE 1/4 [00:00:00]

Chapitre 1

Avec son smartphone, Ève filme sa mère à son insu alors qu'elle est en train de faire sa toilette avant d'aller se coucher. L'adolescente utilise une application de type « *Snapchat* », qui lui permet de commenter les images par écrit. Les textos se succèdent sur l'écran du téléphone, anticipant les gestes ritualisés et immuables de la femme dans la salle de bain.

Les noms des principaux acteurs du film s'affichent sur fond noir.

02. AGONIE DU HAMSTER – SÉQUENCE GÉNÉRIQUE 2/4 [00:01:55]

Ève a mélangé les antidépresseurs de sa mère à la nourriture de son hamster et filme l'agonie du rongeur. Les messages qu'elle poste sur les images font état de ses sentiments hostiles à l'égard de sa « *daronne* ».

La suite du générique apparaît sur fond noir.

03. PRÉPARATION DU REPAS – SÉQUENCE GÉNÉRIQUE 3/4 [00:03:48]

Depuis l'étage, Ève filme sa mère en train de faire la cuisine. Les messages qu'elle tape insistent sur l'incompréhension et le désintérêt dont la jeune fille estime être la victime.

Fin des crédits du générique sur fond noir.

04. AGONIE DE LA MÈRE – SÉQUENCE GÉNÉRIQUE 4/4 [00:04:53]

À distance, Ève filme sa mère qui semble assoupie sur le canapé du salon. Les textos qui défilent sur l'écran du smartphone précisent la nature de la situation : « *Comme c'est facile de faire taire quelqu'un. Là, je vais appeler le Samu. Maintenant,*

elle est plus la grosse conne qui sait tout ».

Le titre du film et le nom du réalisateur s'inscrivent sur fond noir.

05. ÉBOULEMENT SUR LE CHANTIER [00:05:22]

Depuis l'écran d'une caméra de surveillance vidéo, on assiste à un spectaculaire éboulement dans les fondations d'un chantier de construction.

06. ANNE EN VOITURE [00:06:31]

Dans sa voiture, Anne est au téléphone avec Pierre, son fils et également son collaborateur, qui lui apprend que l'éboulement sur le chantier a provoqué la chute d'un ouvrier, lequel a été hospitalisé dans un état critique.

Anne appelle ensuite Lawrence, son fiancé, pour l'informer que les conséquences de l'accident l'obligent à différer leur rendez-vous galant.

07. DÎNER CHEZ LES LAURENT [00:07:49]

Georges, le patriarche, Anne, Pierre et Anaïs, l'épouse de Thomas, sont réunis autour de la table de la salle à manger pour le dîner. Anne sermonne son fils au sujet de sa consommation excessive d'alcool. Afin d'éviter que la conversation ne s'envenime, Anaïs évoque avec émotion le deuxième mot prononcé par son jeune enfant (« *Papa* »). Mais Thomas n'est toujours pas arrivé alors que le repas s'achève.

08. AUX URGENCES [00:09:32]

Chapitre 2

Aux urgences de l'hôpital, Nathalie, la mère d'Ève, est toujours inconsciente. Le médecin interroge Thomas au sujet de l'intoxication de son ex-épouse : les analyses ont en effet révélé la présence dans son organisme de médicaments contre le

paludisme (comme ceux que l'on prend avant un voyage), en plus de la surdose d'antidépresseurs.

Lorsque Thomas demande à Ève si sa mère gardait ce genre de médicaments à la maison, l'adolescente répond qu'elle ne sait pas.

09. ÈVE PRÉPARE SES BAGAGES [00:10:05]

Dans sa chambre de la maison de sa mère dans le sud de la France (on entend les cigales), Ève range ses affaires dans une valise et un gros sac de sport. Elle descend au rez-de-chaussée et déclare à son père qu'elle est prête.

10. LAWRENCE À LONDRES [00:12:05]

Dans son appartement londonien, Lawrence dîne seul face à la télévision. Au téléphone, il s'entretient avec Anne au sujet de l'accident survenu sur le chantier. Une fois la conversation terminée, il remet le son du téléviseur, qui diffuse un reportage concernant un conflit social au sein de la raffinerie « *Shell* ».

11. INSTALLATION D'ÈVE CHEZ THOMAS [00:14:25]

Première nuit d'Ève dans une chambre improvisée chez Thomas, son père, et son épouse Anaïs, laquelle se montre rassurante et chaleureuse avec la jeune adolescente.

Dans son appartement de la vaste villa Laurent, Georges observe longuement à travers la fenêtre.

12. PETIT-DÉJEUNER DE GEORGES [00:17:00]

Alors qu'il part servir le petit-déjeuner de Georges, Rachid, le maître d'hôtel de la famille Laurent, est interpellé dans le couloir par Anne, qui l'informe de la présence d'Ève dans la maison et lui demande de prendre les dispositions nécessaires au confort de la jeune fille. Le téléphone révé

à l'oreille, Anne retourne dans son bureau et achève sa conversation avec Lawrence.

[00:18:46]

Chapitre 3

Dans l'appartement de Georges, le maître d'hôtel demande au vieil homme : « Vous êtes au courant, Monsieur ? ».

13. VISITE SUR LE CHANTIER

[00:19:45]

Sur le chantier, Anne et Pierre accompagnent deux fonctionnaires de l'Inspection du travail, qui cherchent à établir les circonstances exactes de l'accident et à évaluer la part de responsabilité de chacun. Au cours de la discussion, Pierre perd son sang froid et Anne s'en excuse auprès des deux hommes. Le site est fermé jusqu'à réception du rapport d'enquête définitif.

14. SORTIE DU COLLÈGE

[00:21:56]

Première journée d'Ève dans son nouveau collège à Calais. Son père est venu la chercher à la fin des cours. Dans la voiture, elle pleure à chaudes larmes. Thomas se gare et tente de la reconforter comme il peut.

15. REPAS DE FAMILLE RECOMPOSÉE

[00:25:12]

À table, la jeune Ève subit un quasi-interrogatoire de la part de Georges, qui s'intéresse notamment à la durée du séjour de l'adolescente. La discussion s'achève toutefois sur une note bienveillante : « Quand même, bienvenue au club », lui lance le vieil homme.

16. CORRESPONDANCE SEXUELLE

[00:27:03]

Plein cadre sur un écran d'ordinateur. Claire répond à un mail de Thomas. Les échanges des deux amants sont ouvertement sexuels

et font état de pratiques sadomasochistes.

17. FUGUE DE GEORGES

[00:28:08]

La nuit, Georges pénètre en robe de chambre dans un hangar de la société Laurent et subtilise un véhicule.

18. GEORGES A DISPARU

[00:29:30]

Chapitre 4

Alors qu'Anne est au téléphone dans son bureau, elle reçoit la visite de Rachid, le maître d'hôtel, qui l'informe que Georges était inexplicablement absent de son appartement pour le petit-déjeuner et que le vieil homme reste introuvable malgré plusieurs recherches effectuées dans toute la maison.

19. YOUTUBER, PLEURS DE PAUL ET ACCIDENT DE GEORGES

[00:30:54]

Dans le salon, Ève regarde une vidéo de « youtuber » sur son ordinateur portable. Lorsqu'elle entend les pleurs du petit Paul dans la chambre attenante, elle quitte son écran et console le nourrisson en le prenant dans ses bras. Quand Anaïs revient des toilettes, elle couche son bébé, qui ne pleure plus, et répond à la question d'Ève concernant l'état de santé de sa mère, toujours hospitalisée. Lorsque Thomas rentre, il apprend à Anaïs que Georges a été retrouvé : le vieil homme a percuté un arbre de plein fouet au volant de la voiture volée, et ceci de manière volontaire. Il s'en sort avec plusieurs fractures et diverses contusions.

20. FANTASMES VIA MESSENGER

[00:35:45]

Claire et Thomas poursuivent leur correspondance sulfureuse sur la messagerie privée d'un réseau social de type « Facebook ».

21. ALTERCATION VIOLENTE

[00:38:03]

Chapitre 5

Pierre se rend en voiture dans une cité HLM. Dans la cour de l'immeuble, il est violemment agressé par un jeune homme, que l'on devine être le fils de l'ouvrier victime de l'accident sur le chantier. Lorsque Pierre quitte les lieux, il a le visage en sang. Une passante lui demande si elle peut lui venir en aide.

22. ÈVE FILME LE PETIT PAUL

[00:41:26]

Avec son smartphone, Ève filme le petit Paul qui joue dans son parc. Les commentaires que tape la jeune fille s'affichent sur l'écran et concernent la mort de son frère aîné alors qu'elle n'avait que cinq ans.

23. IMPAIR SUR LA PLAGE DE CALAIS

[00:42:08]

Ève se promène avec son père sur la plage de Calais. Au moment où ils décident de s'acheter des glaces, le téléphone de Thomas retentit. Il prétexte alors un appel professionnel pour s'isoler. Mais Ève le surprend ensuite affichant un large sourire pendant la conversation, et comprend dès lors qu'il n'est certainement pas en communication avec un collègue de travail. Tandis qu'ils mangent leurs glaces, elle lui demande s'il aime Anaïs (sa deuxième épouse). Question qui surprend Thomas et le désarçonne quelque peu.

24. PIERRE CLOÎTRÉ DANS SON APPARTEMENT

[00:46:09]

Chapitre 6

La sonnette de la porte d'entrée résonne avec insistance puis le téléphone prend le relai, mais Pierre ne répond pas. Il est étendu sur son lit, le visage couvert d'ecchymoses, dans un appartement très sommairement meublé. Il finit par se lever et fait entrer Anne, qui le sermonne au sujet de son

attitude qu'elle juge indigne d'un futur patron et totalement inappropriée en semblable situation (« Pourquoi tu te tires comme ça au lieu d'aller tout de suite voir la police ? Ça aurait pu nous servir si on veut les amener à un arrangement »).

Pierre fait montre d'un état d'abattement et de découragement prononcés (« Je vaux rien »), et manifeste peu d'enthousiasme pour l'avenir de l'entreprise familiale, contrairement à sa mère qui se démène pour la sauver de la faillite et la sortir de cette difficulté liée à l'accident sur le chantier.

25. RETOUR DE GEORGES À LA VILLA

[00:53:01]

Une ambulance stationne devant le domicile des Laurent. Tandis que le chien ne cesse d'aboyer, deux infirmiers déplient un fauteuil roulant pour y installer Georges. Anne vient accueillir le retour de son père et l'embrasse.

26. PIERRE AU KARAOKÉ

[00:53:44]

Visiblement ivre, Pierre se produit sur la scène d'un bar à karaoké, où il exécute une chorégraphie endiablée mais peu assurée, qui provoque le rire de l'assistance.

27. VISITE À L'HÔPITAL

[00:55:47]

Chapitre 7

Ève et Thomas rendent visite à la mère de l'adolescente au service des soins palliatifs de l'hôpital de Calais. Nathalie est toujours inconsciente. Ils restent quelques instants à son chevet, silencieux, puis ils quittent la chambre.

28. NOUVELLE FUGUE DE GEORGES

[00:58:47]

Georges circule en ville dans son fauteuil roulant. Il hèle un groupe de migrants et leur propose sa montre en échange de leur aide pour mettre

fin à ses jours (en tout cas le comprend-on, car la conversation, saisie de loin, reste inaudible). Un passant assiste à la scène, auquel Georges formule très probablement la même demande. Mais l'homme passe son chemin également.

29. LA MAISON DE NATHALIE [01:02:00]

Dans le sud de la France, Thomas fait visiter la maison de son ex-épouse à une agent immobilier. On apprend, au détour de la conversation, que la mère d'Ève est décédée.

30. GEORGES ET SON COIFFEUR [01:04:09]

Alors qu'il se fait couper les cheveux, Georges propose à son coiffeur de lui donner une importante somme d'argent en échange d'une arme à feu ou de médicaments en quantité suffisante. Pour le moins abasourdi et décontenancé, le coiffeur repousse évidemment la demande du vieil homme et tente de le raisonner.

31. FÊTE D'ANNIVERSAIRE DE GEORGES [01:08:34]

Chapitre 8

À l'occasion de l'anniversaire de Georges, les invités assistent à un concert de viole de gambe. Le patriarche, qui fête ses quatre-vingt-cinq ans, félicite chaleureusement la jeune musicienne. Anne fait un discours en l'honneur de son père et se félicite de l'agrandissement de la famille Laurent (naissance récente du petit Paul et installation définitive d'Ève dans la villa de Calais). Anne présente Lawrence, son fiancé britannique. Pierre provoque l'assemblée en désignant Jamila, la cuisinière, comme leur « esclave marocaine ». Thomas emmène Ève auprès de son grand-père pour qu'elle lui souhaite un joyeux anniversaire. Mais Georges ne semble pas la reconnaître (« *Mais qui es-tu ma petite ?* »).

32. CABINET DE MAÎTRE BARIN [01:14:32]

Anne, Pierre, le fils et l'épouse de l'ouvrier victime de l'accident sur le chantier, sont réunis dans le cabinet de l'avocat de la société Laurent. Maître Barin expose la situation : l'enquête de l'Inspection du travail n'a déterminé aucun comportement fautif de la part de l'employeur, dont la responsabilité civile n'est nullement engagée. L'avocat précise par ailleurs aux plaignants que le Procureur de la République n'a pas encore été informé de l'épisode violent qui a eu lieu dans la cour de leur immeuble, et dont Pierre porte toujours les stigmates sur le visage. De manière explicite, Maître Barin leur fait comprendre qu'il serait donc dans leur intérêt d'accepter l'indemnisation financière conséquente proposée par la société Laurent, et d'abandonner toute poursuite.

33. ÈVE À L'HÔPITAL [01:16:49]

Ève est hospitalisée à la suite d'une tentative de suicide : elle a absorbé le reste des médicaments de sa mère qu'elle avait conservés. À son chevet, Thomas tente de comprendre les raisons de ce geste insensé et soudain, mais l'adolescente ne cesse de répondre qu'elle ne veut pas aller dans un foyer, et insiste auprès de son père pour qu'il lui promette de la garder avec lui s'il venait à quitter Anaïs. Déconcerté par les propos de sa fille, Thomas lui assure qu'il n'a nullement l'intention de quitter son épouse. Ève lui avoue alors qu'elle sait tout, qu'elle a lu sa correspondance érotique avec Claire et qu'elle a entendu sa conversation téléphonique sur la plage de Calais. « *Je sais que tu n'aimes personne* », conclut la jeune adolescente. « *Tu n'aimais pas maman, tu n'aimes pas Anaïs, tu n'aimes pas cette Claire et tu m'aimes pas non plus. C'est pas plus grave que ça. Je veux juste pas aller dans un foyer* ». Thomas

reste médusé par la déclaration de sa fille.

34. ACCORD AVEC LA BANQUE LONDONNIENNE [01:19:19]

Chapitre 9

Dans la salle de réunion de la banque londonienne où travaille Lawrence, Anne signe un accord de prêt, qui stipule que son fils Pierre devra être écarté de la direction de la société Laurent et remplacé par un nouveau responsable, nommé par la banque en accord avec Anne.

35. THOMAS INFORME CLAIRE [01:21:10]

Thomas écrit un message à Claire où il lui explique qu'il a dû effacer toute leur correspondance suite à la découverte d'Ève et à sa tentative de suicide.

36. ÈVE CHEZ SON GRAND-PÈRE [01:21:52]

À la demande de Thomas, Georges s'entretient avec sa petite-fille. Le vieil homme confesse à l'adolescente qu'il a jadis lui-même mis un terme aux souffrances de son épouse, par étouffement. Georges demande ensuite à Ève de lui raconter son histoire à elle. Après une brève hésitation, elle lui confie qu'elle a tenté d'empoisonner l'une de ses camarades avec des anxiolytiques pendant une colonie de vacances, peu après la séparation de ses parents.

37. MORSURE BÉNIGNE [01:29:29]

Chapitre 10

Thomas examine la blessure de la fillette des domestiques, qui s'est fait mordre par le chien de la maison. Pendant qu'il rédige son ordonnance, Anne arrive et offre une boîte de chocolats à la petite fille pour la consoler. Rachid, le maître d'hôtel et le père de l'enfant mordue, félicite Anne pour ses fiançailles. Lorsqu'il lui demande

si elle va quitter la maison, Anne réagit avec stupéfaction et formule une réponse sans ambages : « *Mais vous allez chercher ça où ?* ».

38. ORDINATEUR VERROUILLÉ [01:32:24]

Dans le bureau de Thomas, Ève tente d'accéder au contenu de l'ordinateur de son père, mais le mot de passe a été changé. Surprise par Anaïs, l'adolescente prétexte une panne de son portable personnel pour justifier son intrusion.

39. BANQUET DE FIANÇAILLES [01:33:40]

Chapitre 11

Lors du banquet de fiançailles de Lawrence et Anne dans un restaurant du bord de mer, Pierre crée un esclandre en invitant un groupe de migrants à se joindre au festin. Anne parvient à calmer son fils et tente de faire bonne figure devant ses invités en leur expliquant que Pierre a des problèmes et qu'il est sous traitement médical. Tandis que les migrants sont conviés à prendre place dans la salle, Georges demande à Ève de pousser son fauteuil roulant jusqu'à l'extérieur.

40. SUR LA JETÉE [01:38:24]

Ève emmène son grand-père jusque sur le bord de la jetée. À la demande du vieil homme, elle s'en va. Georges desserre alors les freins de son fauteuil roulant et s'immerge dans l'eau jusqu'à la mi-poitrine. L'adolescente observe la scène à distance, sans intervenir. Puis elle sort son smartphone de sa poche et se met à filmer, tandis qu'Anne et Thomas accourent.

41. GÉNÉRIQUE DE FIN [01:41:10]

Chapitre 12

[Fin à 01:43:01]

ANALYSE DU RÉCIT



DISLOCATION FAMILIALE

À l'instar de ce qui caractérise la famille Laurent, le récit de *Happy End* est marqué par la brisure, la lézarde, la fêlure. Comme à son habitude, Michael Haneke compose une narration parcellaire, où le heurt et le jeu (au sens mécanique du terme) entre les séquences comptent parfois presque autant que leur contenu. Le spectateur pénètre ainsi immédiatement dans le vif de l'action, sans ménagement et sans que les différents protagonistes n'aient fait l'objet au préalable d'une forme quelconque de présentation. À nous, dès lors, d'être d'emblée particulièrement attentifs pour comprendre qui est qui, qui fait quoi, et pourquoi il le fait au moment où il le fait.

Action et déduction

La vie des Laurent est faite de morceaux qui ne se joignent pas (ou plus) et de trajectoires autonomes autant qu'incomplètes. Comme le montre le découpage séquentiel qui précède (voir chapitre « **Découpage séquentiel** »), le film progresse par l'intermédiaire de blocs narratifs indépendants et juxtaposés, qui esquissent une mosaïque relationnelle fragmentaire dont les pièces empruntent à l'existence de cinq personnages



en particulier (Ève, Anne, Thomas, Georges, Pierre), issus de trois générations différentes.

L'absence totale de transition entre les séquences (qui se succèdent davantage qu'elles s'enchaînent à proprement parler), associée à la nature résolument elliptique du récit, amplifient le sentiment d'atomisation familiale. Dans sa facture, la narration se fait donc le miroir de cette désunion et certaines scènes sont mêmes délibérément conçues sur le mode du brouillage. Ainsi, directement après le passage aux urgences où la mère d'Ève a été admise suite à son empoisonnement [séq. 08], on retrouve l'adolescente en train de préparer ses bagages dans un lieu que nous n'avons encore jamais vu [séq. 09]. Pour accéder aux coordonnées spatio-temporelles élémentaires, le spectateur doit alors mettre en relation lui-même les différents éléments visuels et sonores qui lui parviennent. Il doit en effet noter la forte lumière blanche qui filtre à travers la fenêtre ouverte, écouter le chant des cigales [01], remarquer le sol carrelé de tomettes hexagonales (typique de la Provence), pour comprendre que l'action ne se déroule plus à Calais mais dans le Sud de la France, dans la maison où Ève vivait jusqu'alors [02].

Le film requiert ainsi une activité cognitive particulièrement soutenue de la part du public, qui culmine sans doute lorsque Pierre est victime



d'une agression [séq. 21]. Au moment où l'action se déroule, nous n'en connaissons strictement ni les tenants ni les aboutissants. On peut, au mieux, en avoir une idée partielle en procédant par déduction : la façade et la cour de l'immeuble où il se rend réfèrent aux quartiers populaires [03], donc permet d'établir un lien avec le milieu ouvrier et, par association d'idées, avec l'accident sur le chantier dont l'entreprise Laurent pourrait être tenue pour responsable (Pierre tente ici de trouver un arrangement à l'amiable avec la famille du blessé). La manière dont la scène est filmée encourage d'ailleurs ce type d'observation déductive : la caméra reste fixe et le plan dure près de deux minutes. Les dialogues ne sont pas audibles et la situation est observée de loin, en demi-ensemble, depuis le trottoir. Nous sommes mis à la place d'un passant, d'un badaud distant, dont le regard peut vagabonder dans le cadre avant d'être polarisé par l'irruption soudaine de la violence [04]. Mais la raison exacte de la



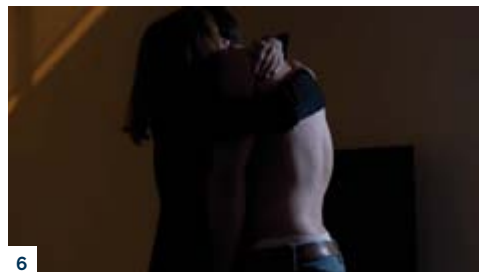


5

présence de Pierre en ce lieu, ainsi que la cause des coups qu'il reçoit de la part de cet individu dont on ne perçoit pas les traits du visage, ne seront révélées que plus tard, quand Anne blâmera son fils pour cette initiative inopportune.

Quelle est donc, dès lors, la fonction réelle de cette séquence dont le contenu est si peu intelligible au moment où il nous est délivré ? Il s'agit d'abord de donner à voir l'effacement du fils Laurent dans le fond du plan, et d'anticiper ainsi visuellement sur le sort narratif qui va lui être réservé par sa mère au sein de l'entreprise familiale. Dans ses choix de filmage, ce fragment procède en effet à la réduction figurative de Pierre : il agit, mais uniquement à l'extrême arrière-plan (dans les coulisses de la perspective en somme) ; et, consécutivement à ce « défaut de présence », il sera jugé inapte socialement, familialement et professionnellement (ironie de ce pauvre sort et de cette malencontreuse décision, son passage à tabac sera ensuite utilisé par Maître Barin, l'avocat de la société Laurent, pour faire pression sur les plaignants et les dissuader d'engager toute poursuite judiciaire éventuelle).

La séquence de la deuxième fugue de Georges [séq. 28] reconduit la même configuration dramaturgique et stylistique. La caméra suit à distance la progression du fauteuil roulant dans la rue, en travelling latéral depuis le trottoir



6

opposé [05] ; la prise de vue est parasitée par le passage incessant des voitures, et le son sous-mixé ne nous permet pas d'entendre les dialogues lorsque Georges s'adresse au groupe de migrants. La seule chose qui nous permet de saisir les enjeux de cette scène, c'est la connaissance que nous avons du désir du vieil homme d'en finir avec la vie. Si la situation est assez surréaliste (voire comique), figurativement, cette plongée urbaine, « à la rame » dans le flux de la circulation automobile, préfigure l'immersion finale de Georges dans les flots de la mer du Nord.

Liens dénoués

Les multiples lignes de vies parallèles et discontinues qui composent la trame du film ne convergent véritablement qu'en de rares occasions, lors de quelques scènes intimistes qui en viennent finalement à distendre encore plus le lien familial au lieu de le resserrer (à une et notable exception près, comme on le verra), déjouant de surcroît les réactions émotionnelles escomptées.

Dès lors qu'une virtualité de rapprochement filial semble s'amorcer, elle se solde invariablement, à des degrés divers, par l'éloignement ou la rupture. C'est le cas dans la longue scène entre Anne et son fils Pierre [séq. 24], quand elle lui rend visite alors qu'il s'est cloîtré chez lui suite à son agression. Dès la première réplique d'Anne,



7

on mesure qu'elle pénètre dans cet appartement pour la première fois : « *Eh bien, je ne sais pas quoi dire !* », déclare-t-elle sur un ton dédaigneux, en constatant la quasi absence de mobilier dans la pièce – une remarque qui dénote ainsi d'emblée la nature distante de leurs rapports. Certes, la suite de la séquence prend une tournure en apparence plus empathique et maternelle (« *Laisse-moi t'aider [...] Mon chéri [...] Mon amour* »), mais elle l'enlace d'une façon si appuyée [06] qu'il peine à se soustraire à cette étreinte quasi vampirique, où il s'agit effectivement moins de compatir, d'essayer de comprendre l'état d'abattement psychologique du fils que de le contraindre à se conformer davantage à la fonction sociale qu'il doit occuper : dirigeant de l'entreprise Laurent, avec toute l'énergie, l'assurance et la confiance en soi que cela suppose. En serrant Pierre dans ses bras pour le faire tenir debout (il était étendu sur son lit [07] durant toute la première partie de la scène), Anne s'emploie littéralement à le « remettre à sa place », dans la « bonne » position. Mais le jeune homme s'y refuse sans détour (« *Je ne reprendrai jamais cette boîte de merde* ») et signe à ce moment-là rien moins que son arrêt de mort symbolique, son éviction familiale. Pierre sera en effet « échangé » contre un prêt bancaire, dont l'une des clauses stipule qu'il devra être définitivement écarté de la direction de la société.



8

Pendant toute la durée du dernier mouvement de cette confrontation mère/fils, Anne est symptomatiquement filmée de dos et à contrejour [08]. Visuellement, elle se désincarne et prend l'aspect d'une pure silhouette ténébreuse, inquiétante et prédatrice. Elle n'est déjà plus qu'une ombre en mission, pour laquelle la préservation du patrimoine prévaut sur n'importe quelle autre considération.

La séquence qui réunit Thomas et Ève à l'hôpital après la tentative de suicide de l'adolescente [séq. 33] suit un développement similaire et symétrique. *A priori*, la situation implique une vive émotion dans la confession de ce qui a pu motiver un tel geste désespéré, surtout à un si jeune âge. Mais, bien au contraire, Ève s'explique avec une neutralité glaçante [09], sans laisser poindre de sentiment particulier, y compris lorsqu'elle déclare tout de go à son père [10] qu'elle a lu sa correspondance privée et qu'elle sait dès lors qu'il n'aime et n'a



9



10

jamais aimé personne, tout en lui assurant que cette découverte est pour elle sans gravité. La seule chose qui lui importe et l'anime un tant soit peu, c'est de conserver sa place actuelle et de ne pas être envoyée dans un foyer en cas de divorce. Le contenu déconcertant de la déclaration d'Ève est de surcroît amplifié par le découpage en champs-contrechamps, qui veille scrupuleusement à ne *jamais* montrer les deux personnages dans un même cadre (y compris de façon partielle, en amorce, comme c'est l'usage), abolissant ainsi tout l'effet de proximité spatiale habituellement induit par cette figure classique de montage.

Ève et sa tante Anne représentent ainsi deux âges d'une façon identique de se comporter et de (non) réagir. Elles se distinguent chacune par une sorte de disposition naturelle à la pétrification des affects présumés.

La troisième grande scène intimiste (tant par sa longueur que par son intensité), qui rassemble cette



13



11

fois-ci Ève et son grand-père [Iséq. 361](#), fonctionne à première vue selon une syntaxe identique. La distance « naturelle » entre ces deux générations les plus éloignées dans le temps est même inscrite de manière factuelle : pendant près de trois minutes, l'adolescente reste en effet plantée dans l'embrasure de la porte qu'elle hésite à franchir [\[11\]](#) ; le vieillard est obligé d'insister. Elle s'approche enfin quand Georges sort son album de famille [\[12\]](#) et commence à raconter son histoire, puis elle s'assied [\[13\]](#) lorsqu'il lui demande de relater la sienne (pourquoi elle a pris des comprimés). Ce sont ainsi les photos de l'aïeule défunte qui amorcent physiquement le rapprochement. Et en effet, les deux interlocuteurs sont liés par les images (les clichés jaunés pour lui, les vidéos *Snapchat* pour elle), lesquelles renvoient à l'acte homicide (l'euthanasie et le matricide). Comme dans la scène à l'hôpital précédemment examinée, le découpage affecte toujours un principe d'étanchéité stricte en ne rassemblant jamais



14



12

les deux interlocuteurs dans un même plan. Mais ici, cependant, le contact s'établit et l'échange a bel et bien lieu, ceci au-delà des simples paroles qui sont prononcées.

À l'évidence, l'anecdote de la camarade de classe intentionnellement intoxiquée au Lexomil procède d'un aveu formulé à demi-mot, implicite, qui n'échappe pas à la sagacité du grand-père, comme en témoigne la façon dont il revient à la charge après avoir digressé sur l'histoire du rapace déchiqueté ([voir chapitre « Approches thématiques »](#)). « *Pourquoi as-tu fait ça ?* », lui



15

lance-t-il en reprenant abruptement le fil de leur conversation principale. « *Quoi ?* », lui demande alors Ève, comme prise en défaut, les yeux désormais embués [\[14\]](#), trahissant cette fois une émotion visible. Georges précise sa question tout en la laissant ouverte : « *Les comprimés...* ». Ce à quoi elle répond par un « *Je sais pas* », qu'elle répète à deux reprises, alors que le vieil homme esquisse un sourire qui vient clore la scène [\[15\]](#). On comprend dès lors que l'issue de cette discussion ne porte plus sur l'épisode d'enfance ni sur la récente tentative de suicide de la jeune fille, mais qu'il concerne en fait le secret d'Ève (l'empoisonnement de sa mère avec les antidépresseurs).

Au fur et à mesure du déroulement de l'entretien, la confiance se mue lentement en confession et la connivence se transforme ni plus ni moins en complicité. C'est ainsi la mort, l'homicide, qui retissent souterrainement le lien familial, dont cette séquence constitue par ailleurs et paradoxalement l'occurrence la plus authentique.

LA MORT AU TRAVAIL

Inscrite dès le titre du film, l'idée de « fin » recoupe tous les enjeux dramatiques et esthétiques de **Happy End**, qui enregistre à différents niveaux la mort au travail, scène après scène jusqu'à la dernière. Le clan Laurent est en effet un grand corps malade, diminué et partiellement démembré, qui œuvre – inconsciemment ou non – à son autodestruction, tout en s'épuisant – délibérément ou non – à amorcer sa régénération. L'effacement et l'effondrement structurent l'intrigue, caractérisent la plupart des personnages, y compris les plus secondaires et influent directement sur la mise en scène elle-même.

Secrets mortifères et symptômes en série

Toute famille possède ses secrets, lesquels s'organisent le plus souvent autour de la naissance, de l'exclusion sociale ou de la mort. C'est ce dernier cas de figure qui détermine essentiellement les Laurent. Chaque membre est en effet le dépositaire d'un secret, plus ou moins voilé par le récit, mais qui a invariablement partie liée avec la mort, d'une manière ou d'une autre.

Dès les premières images, nous sommes mis dans la confiance du plus important de ces secrets (en termes d'impact narratif) ; celui d'Ève, qui prémédite méthodiquement l'empoisonnement de sa mère [séc. 01 à séc. 04] en testant d'abord l'effet des médicaments sur son hamster (lequel fait littéralement office de cobaye). Les motivations réelles de son acte ne seront jamais véritablement explicitées. Les raisons factuelles avancées par la jeune fille semblent effectivement bien minces et presque dérisoires au regard de la solution extrême

mise en application. Les textos qui défilent sur l'écran du téléphone indiquent qu'elle reproche à sa « daronne » de manquer de prévenance, de se plaindre continuellement et de se complaire dans un repli sur soi sclérosant. Donc, aux petits maux adolescents, les grands remèdes irrévocablement, comme l'expression monstrueuse d'une crise de puberté à l'ère du multimédia déresponsabilisant.

Mais Ève agit-elle réellement dans l'intention de tuer ou seulement dans le but de restaurer l'attention maternelle, en un geste désespéré et un cri d'alerte émis sur un réseau virtuel ? Là encore, on ne peut que spéculer pour se forger une intime conviction, que la suite des événements viendra confirmer et invalider presque tout autant, relançant régulièrement l'interrogation. Est-ce parce qu'elle éprouve des remords qu'elle pleure plus tard dans la voiture de son père quand il vient la chercher à la sortie du collège [séc. 14], ou bien s'agit-il seulement de larmes dues aux difficultés d'adaptation dans un nouvel établissement scolaire et une nouvelle ville ? Est-ce parce qu'elle prend pleine conscience de son geste suicidaire que ses yeux se troublent face à son grand-père quand il la soumet à la question [séc. 36], ou bien est-ce parce qu'elle comprend alors qu'il l'a percée à jour et qu'il sait ce qu'elle a fait (voir chapitre « Analyse du récit ») ? Le véritable secret d'Ève, c'est celui de son âme ; c'est ce que renferme son regard d'inhumaine au si doux visage. Toujours est-il qu'elle a retourné contre elle les armes du matricide, dans l'unique objectif, affirme-t-elle, de ne « pas aller dans un foyer » en cas de divorce [séc. 33], et donc de demeurer dans la famille. La raison profonde, viscérale et inconsciente de ses actes serait la suivante : écartier la mère pour rejoindre le clan et participer coûte que coûte à sa revitalisation (quitte à tenter de se supprimer



si les circonstances venaient à l'en empêcher), à sa pérennisation et à son développement – ce que saluera d'ailleurs significativement Anne dans son discours lors de la fête d'anniversaire de Georges [séc. 31]. La finalité ultime de la trajectoire d'Ève peut ainsi tout à fait s'interpréter comme l'expression symbolique de l'instinct de survie de la cellule familiale bourgeoise, désormais affaiblie et presque exsangue, parce que déjà anachronique selon Haneke, car sourde aux manifestations du monde extérieur. Et effectivement, la fonction « d'anticorps » potentiel d'Ève se limitera finalement à « documenter » avec son Smartphone l'extinction d'une caste et à publier sur la toile ses dernières convulsions.

Le « code génétique » de l'organisme bourgeois semble ainsi touché dans sa structure même, et c'est sans doute pour cela que le patriarcat emploie tout ce qui lui reste d'énergie à vouloir mettre fin à ses jours. Pour lui non plus, le tourment moral n'est pas ce qui motive sa volonté : l'euthanasie de son épouse « *était une décision juste* », affirme-t-il sincèrement à Ève lorsqu'il lui révèle son secret, qui en cache un autre plus profond. Pour filer la métaphore biologique, on peut dire que l'obstination mortifère de Georges relève de « l'apoptose », terme médical qui désigne précisément un « suicide cellulaire », un processus par lequel des cellules



déclenchent leur autodestruction en réponse à un signal génétiquement programmé. Ici, le signal se rapporte à tout ce que Georges a incarné socialement et qui est promis à la disparition : l'entreprise familiale (en grande difficulté financière) et, par extension, tout le système de valeurs et d'acquis de la classe dominante, dont la société de BTP est à la fois le symbole et le vestige. Le secret d'Anne concerne la nature véritable de la relation qu'elle entretient avec Lawrence, le banquier londonien, et qui se solde à la fin du film par des fiançailles officielles. Les deux futurs époux ne sont montrés ensemble qu'à trois reprises seulement dans tout le métrage : pendant la fête d'anniversaire de Georges (où les circonstances mondaines ont fait que le fiancé n'a cependant pas pu lui être présenté en bonne et due forme), lors de la réunion au siège de la banque britannique où l'accord de prêt en faveur de la société Laurent est signé [Iséq. 34], et pendant le banquet qui a valeur de promesse d'union [Iséq. 39].

On passe ainsi « de la banque au banquet » en somme, comme s'il fallait établir un rapport de cause à effet entre ces deux engagements. Compte tenu de la personnalité d'Anne (froide et discrètement calculatrice, peu encline à l'épanchement sentimental), tout laisse à penser qu'elle se marie avec la société de créances davantage qu'avec son représentant. La dote implicitement captée a valeur d'antidote, d'une certaine façon. Anne personnifie en effet la version « vampirique » de l'anticorps familial : elle va chercher du « sang neuf » à l'extérieur pour maintenir en vie l'organisme social dont elle est à la tête depuis la retraite de son père. Le mariage auquel elle consent procède d'une véritable « perfusion » entre le grand capital mondialisé et l'entreprise patriarcale localisée, dont la grande villa de Calais est l'emblème – endroit qu'elle n'a surtout pas l'intention de quitter d'ailleurs, comme elle l'affirme haut et fort à Rachid, le maître d'hôtel, lorsqu'il l'interroge à ce sujet [Iséq. 37].

Sa réaction vive et offensée (« *Mais vous allez chercher ça où ?!* ») a dès lors presque valeur d'aveu sur ce qui fonde son attachement à Lawrence. Qui plus est, cette « transfusion » lui permet d'expulser une cellule devenue « antigène ».

En effet, à l'issue de la signature du contrat avec la banque, son fils Pierre est évincé de l'entreprise, selon l'une des clauses de l'accord, laquelle ne constitue donc que le terme apparent du secret d'Anne.

Pierre, on l'a vu, est jugé inapte à assurer la qualité de successeur. Il est le « corps étranger » (ce dont la scène du karaoké [Iséq. 26], où il se roule littéralement par terre, pourrait être la traduction physique) qui « infecte » les relations familiales en révélant leur artifice et leur absence de cohésion véritable – il est d'ailleurs le seul, significativement, à ne pas vivre dans la villa calaisienne, et il est également « privé de père » : l'ancienne vie d'Anne n'est effectivement jamais évoquée, ce qui en fait presque un fils illégitime. Toujours est-il que Pierre est celui qui attende à la règle du jeu ; de ce fait, il constitue une menace dans la mesure où il contrevient à la transmission naturelle des acquis sociaux et patrimoniaux (il refuse de reprendre « cette boîte de merde »). D'abord larvée, son insubordination s'actualise progressivement et de plus en plus nettement, jusqu'à se transformer en un véritable cheval de bataille (ce serait là la vocation « secrète », informulée, de ce rejeton récalcitrant ; ce qui équivaut à un suicide statutaire et social). L'absence de modération qui le caractérise se manifeste d'abord à table (sa consommation d'alcool), puis sur le chantier (il fait preuve d'une agressivité déplacée envers les deux inspecteurs du travail au lieu d'adopter un profil bas). De l'insoumission, il passe ensuite à la sédition en mettant à nu et avec sarcasme les



rapports de domination sur lesquels s'épanouit la classe privilégiée dont il est issu (« *Je vous présente Jamila, notre esclave marocaine* », lance-t-il à l'assemblée pendant la fête d'anniversaire). Son ultime esclandre relève à la fois de l'insurrection et du happening contestataire lorsqu'il invite la jungle de Calais à rejoindre la table immaculée de l'opulence et du raffinement [Iséq. 39].

La réponse « immunologique » face à cette inadmissible « contamination » ne se fait pas attendre, et le trouble-fête est neutralisé *manu militari* par Anne en personne (elle l'agresse physiquement), qui s'excuse en précisant justement que « *son fils est malade* », tout comme l'est également (et surtout) la salle de réception d'une excessive blancheur aseptisée (la scène baigne dans une lumière tellement nette et intense qu'elle semble factice), qui refoule discrètement vers l'extérieur le groupe de migrants inopportuns. Pierre sort de scène à son tour, sans doute pour toujours.

À l'opposé, Thomas, quant à lui, serait le « corps sain ». Il possède en effet tous les signes extérieurs du fils prodigue, conforme aux attentes de sa classe d'origine et bien sous tous rapports. Il a refait sa vie après son divorce, il est père d'un jeune enfant et exerce une profession en accord avec l'image publique qu'il renvoie : il est médecin, dirige le service de chirurgie



du CHU de Lille mais, curieusement, on ne le voit jamais exercer (sauf quand il désinfecte la morsure bénigne de la fille des domestiques [\[séc. 37\]](#), un soin cependant ordinaire qui ne requiert pas de compétences particulières et que tout un chacun peut administrer).

Comme tous les autres protagonistes, Thomas cache un secret qui a également partie liée avec la mort ; non pas la grande, cette fois, mais la petite (la « petite mort » est une locution qui désigne l'orgasme sexuel, et qui a été popularisée par l'écrivain Georges Bataille notamment). Il entretient en effet une correspondance adultère et de nature sadomasochiste avec Claire, où il est question de désir d'anéantissement, d'aviilissement et d'humiliation consentis : « *Cette poupée de porcelaine que je suis* », écrit-elle [\[séc. 16\]](#), « *Je veux que tu la détruises, que tu la dépraves [...], que tu me baises jusqu'à ce que mon corps soit trempé de sueur, comme quand on croit qu'on va mourir* ». Thomas, de son côté, parle de cette sexualité alternative comme d'une obsession pathologique et addictive : « *Je ne peux penser à rien d'autre qu'à ton corps [...]. C'est comme une maladie, je ne sais pas comment guérir. Mais je ne veux pas guérir. Je veux manger ta chair et boire tes jus jusqu'à satiété* ». Le mal d'Éros du jeune médecin est révélé très tôt dans le film (avant la première demi-heure), puis il est introduit au cœur même de la famille,

clandestinement exposé aux yeux de tous : en effet, un spectateur attentif aura reconnu Claire derrière les traits de la joueuse de viole de gambe qui se produit lors de la fête d'anniversaire de Georges ([voir chapitre « Analyse de séquence »](#)).

Les personnages-fantômes

Durant ces échanges épistolaires entre les deux amants, les écrans d'ordinateurs occupent la totalité de la surface du cadre. Le visage de Claire ne s'y actualise qu'une seule fois [\[séc. 20\]](#), dans la pénombre de sa chambre à coucher, lors d'un contrechamp filmé d'assez loin, qui plus est. Claire appartient à cette catégorie de personnages fantomatiques qui hantent le film de part en part, sans jamais toutefois se doter d'une dimension dramatique autonome, ou bien parfois sans même accéder véritablement à la pleine représentation, comme c'est le cas pour Nathalie, la mère d'Ève, qui lance l'intrigue d'une manière retentissante mais que l'on ne voit finalement jamais.

Nathalie est placée dans la ligne de mire de la filmeuse embusquée pendant toute la séquence générique, mais la distance que suppose cette caméra cachée entraîne une vision forcément partielle. Ainsi, dans la scène de la toilette rituelle [\[séc. 01\]](#), elle est filmée de dos, dans l'embrasement de la porte de la salle de bain, et son reflet dans le miroir est trop lointain pour être discernable ; lorsqu'elle prépare le repas, elle est vue depuis l'étage, le profil voilé par ses cheveux attachés [\[séc. 03\]](#) ; et quand elle agonise sur le canapé du salon, elle n'est qu'une forme indéterminée à l'extrême arrière-plan, saisie depuis le couloir de l'entrée. Ce principe de vision tronquée est maintenu par la suite, y compris dans les passages n'impliquant pas l'œil électronique du Smartphone. Lors de la visite aux urgences [\[séc. 08\]](#), on ne

voit que ses jambes allongées, à travers la vitre d'un sas où elle est regardée par Ève ; plus tard, au service des soins palliatifs [\[séc. 27\]](#), le même dispositif se répète : sur le lit médicalisé, un drap recouvre son corps et sa tête est occultée par le rideau qui compartimente la chambre. Nathalie est donc un personnage sans visage, du début jusqu'à la fin. Elle est même un personnage sans nom – il faut en effet voir le film plusieurs fois pour pouvoir le retenir. Sa mort est tout autant fantomatique : on apprend son décès presque incidemment, au détour de la conversation avec l'agent immobilier lors de la visite de la maison provençale [\[séc. 29\]](#).

Sa disparition programmée ne fera d'ailleurs l'objet d'aucune mention dans la suite de l'intrigue, comme si elle était déjà morte bien avant de décéder – ce qui est effectivement le cas au niveau figuratif, ceci dès les premières images.

Un traitement similaire est réservé à l'ouvrier blessé sur le chantier. L'accident est vu par le truchement d'une caméra de surveillance, d'un point de vue unique donc [\[séc. 05\]](#). La focale de l'objectif permet de couvrir la totalité du chantier, si bien que l'on ne sait pas très bien où regarder : notre regard est naturellement attiré par le mouvement des engins de terrassement au centre du cadre, et l'on ne s'intéresse à l'action principale (qui se déroule dans la partie supérieure gauche de l'écran) seulement au moment de l'éboulement, c'est-à-dire quand il est déjà trop tard et que l'ouvrier a été enseveli, qu'il a disparu de l'image.

Le même sort visuel caractérise le fils du blessé pendant la séquence de l'altercation violente avec Pierre [\[séc. 21\]](#), où il n'est qu'une vague forme humaine s'agitant au fond du plan. Plus tard, dans le cabinet de Maître Barin [\[séc. 32\]](#), son visage sera bel et bien montré, mais au



terme d'un très long plan rapproché sur l'avocat exposant les faits (dont la durée excède la moitié de la scène), lors d'un contrechamp tardif et comme « empêché », qui exprime déjà tout le déséquilibre des forces en présence.

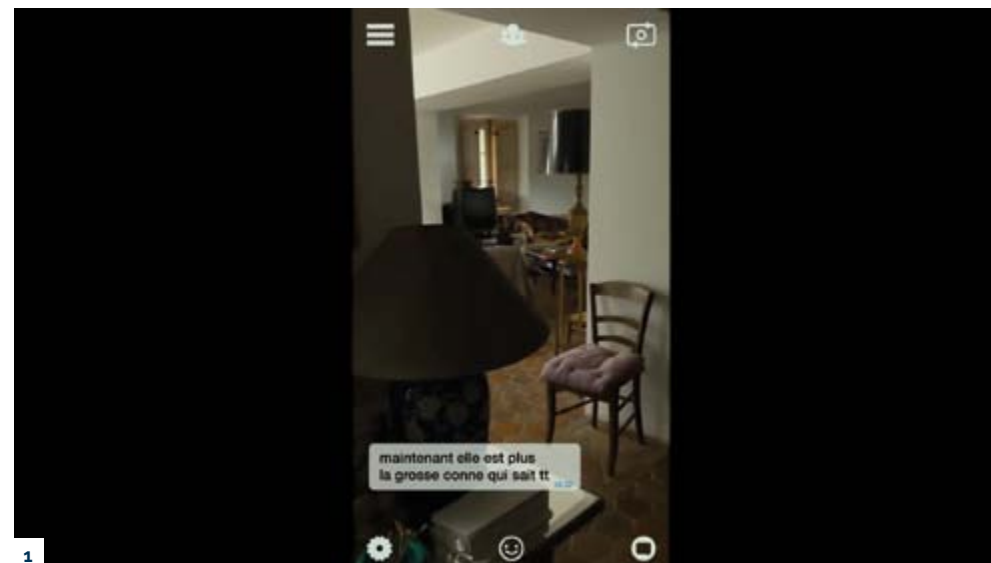
Les migrants relèvent également de cette catégorie de personnages-silhouettes. Ils apparaissent dès la scène de la sortie du collège, où on les voit faire la queue devant l'entrée d'un organisme d'aide sociale quand Ève se dirige vers la voiture de son père [\[séc. 14\]](#). On les retrouve ensuite (et toujours en groupe) dans la séquence de la fugue de Georges en fauteuil roulant [\[séc. 28\]](#), puis à la fin, pendant le banquet de fiançailles [\[séc. 39\]](#), où Pierre tente cette fois (mais vainement) de les restaurer dans leurs identités singulières en racontant à l'assemblée offusquée l'histoire particulière de quelques-uns d'entre eux. Finalement, les migrants occupent à l'écran la même place que celle qui leur est réservée par la hiérarchie bourgeoise du monde : celle de l'ombre, de la marge et de la périphérie du visible. Mais pour Pierre le dissident devenu révolutionnaire (qui les propulse sur le devant de la scène), ils ne représentent rien moins que la pure pulsion de vie, tandis que la « bonne vieille société », elle, n'est plus agie désormais que par la seule pulsion de mort, que l'on nous montre au travail jusque dans les ultimes images du film.

D'UN ÉCRAN À L'AUTRE

Depuis le début de sa carrière, Michael Haneke s'intéresse de près aux nouvelles technologies de l'information et de la communication – il en a même fait le ressort principal de deux de ses films majeurs : *Benny's Video* en 1992 et *Caché* en 2005. Pour le cinéaste autrichien, ces nouveaux médias et leur utilisation massive ont conduit à une mutation sociétale et comportementale sans précédent (voir « Introduction »), dans la mesure où ils ont modifié en profondeur notre rapport au monde et, plus récemment, notre relation aux autres. Dans *Happy End*, les écrans sont particulièrement présents (smartphone, ordinateur portable, téléviseur, vidéosurveillance) et interviennent de manière significative : ils structurent le développement de l'intrigue, servent de supports à ses rebondissements essentiels et participent à la caractérisation des personnages. D'une génération à l'autre, ces différents types d'écrans ne sont pas utilisés de la même façon et ne remplissent pas la même fonction. Mais dans tous les cas, ils ne cessent d'alimenter la réflexion du réalisateur et de solliciter celle du spectateur.

Génération Y

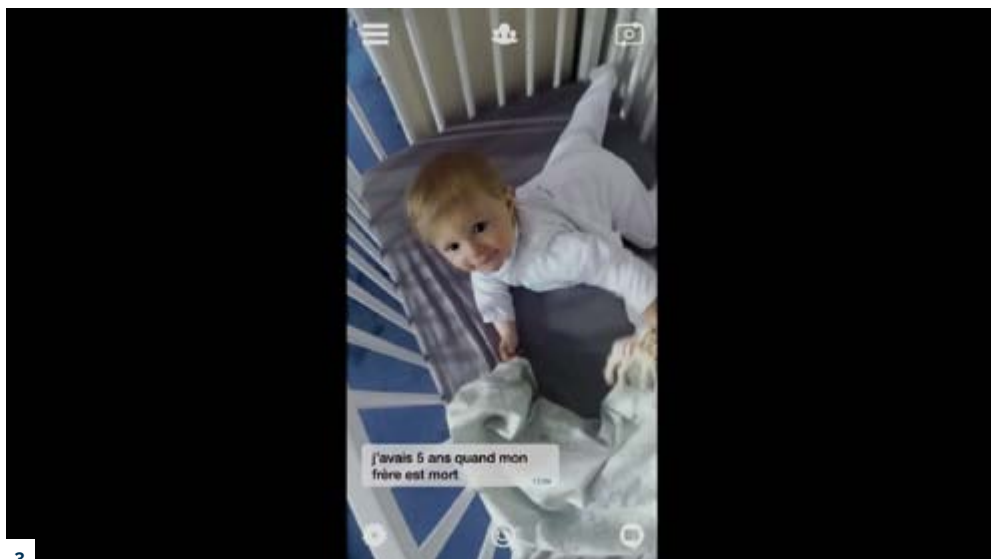
Outre le contenu des faits qui y sont relatés, ce qui rend la séquence d'ouverture du film aussi déroutante et retentissante, c'est qu'elle est filmée, commentée et diffusée en direct sur le Net, par une jeune adolescente de treize ans. Ève est une « Milléniale », elle est née avec le nouveau millénaire et représente cette « Génération Y », habituée depuis toujours à vivre dans l'instantanéité et la connectivité permanentes. L'application pour



téléphone portable qu'elle utilise est inspirée du fameux programme « Snapchat », très populaire chez les jeunes, qui permet d'envoyer sur le réseau des images et des textes qui s'effacent automatiquement au bout de quelques secondes [01]. Donc, pendant un court laps de temps, les contenus postés sont virtuellement accessibles à n'importe qui, lancés en pâture à tous les connectés, au hasard du « scrolling » sur le fil d'actualité. Mais surtout, il est impossible ensuite de retrouver ou revoir ce que l'on a vu (depuis peu, l'application autorise cependant une publication sans limite de durée). « C'est le moyen rêvé de dire et montrer n'importe quoi sans en être responsable », commente le cinéaste, « des photos les plus obscènes aux menaces de mort. L'idéal pour les exhibitionnistes de toutes sortes et pour les voyeurs qui savent qu'à chaque instant, tout peut arriver » (in *Haneke par Haneke*, entretiens avec Michel Cieutat et Philippe Rouyer, éditions Stocks, 2017, page 339).
Tout peut arriver, y compris le matricide

méticuleusement préparé par une jeune fille *a priori* comme les autres. L'histoire d'Ève extrapole ainsi l'un des traits comportementaux typiques des « Natifs digitaux » (« *Digital Natives* »), accros à la 4G et l'œil constamment rivé à l'écran de leur smartphone, en représentation constante sur les réseaux sociaux et documentant la moindre trivialité de leur quotidien – voir à ce sujet la scène avec le Youtuber [séq. 19], qui consacre une vidéo entière à l'évolution de sa coupe de cheveux [02]. Cette autobiographie capillaire (authentique par ailleurs !, Michael Haneke a dit





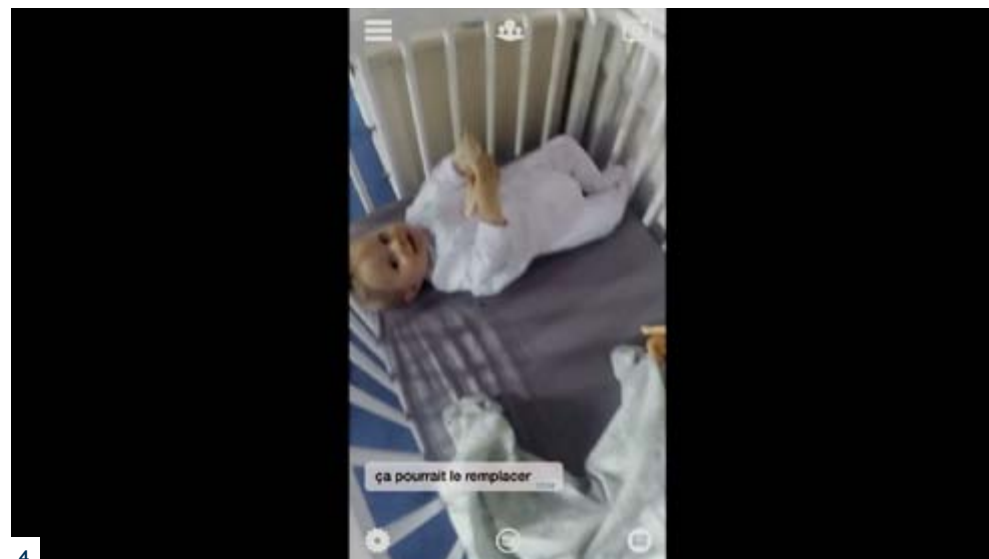
3

l'avoir effectivement trouvée sur la plateforme « YouTube » et utilisée telle quelle) accumule tous les poncifs de l'autodérision en la matière et toutes les afféteries audiovisuelles requises pour s'assurer une audience confortable de « followers ».

L'identité numérique d'Ève est beaucoup moins bénigne et inoffensive. L'adolescente est en quelque sorte un avatar allégorique et monstrueux de cette « Génération Y », presque dépourvue de toute empathie et dont le rapport au réel se retrouve altéré de manière inquiétante. C'est d'ailleurs peu ou prou le constat que fait Georges lorsqu'il raconte à sa petite-fille l'anecdote du rapace [séc. 36] : « *L'autre jour, je regardais le jardin et j'ai vu par hasard un rapace quelconque déchiqueter un petit oiseau. Il l'a attrapé en plein vol, l'a secoué dans tous les sens, et après il l'a déchiqueté sur le sol avec son bec. Vraiment déchiqueté. Les plumes volaient et retombaient tout autour. On aurait dit qu'il avait neigé. Et puis une voiture est passée et le rapace s'est envolé. À part les*

plumes, il ne restait presque rien de la victime. En tout cas pour ce que j'en voyais d'ici. C'est drôle. Quand tu vois ce genre de choses à la télé, ça te paraît normal – c'est ça, la nature. Mais dans la réalité... tu as les mains qui tremblent quand tu vois ça ».

Anodine et totalement accessoire en apparence, cette petite histoire possède en fait la valeur d'une fable ou d'une parabole, qui synthétise métaphoriquement une partie importante du propos du film : ce que dit Georges de cette *télé-vision*, c'est qu'elle désamorce la production d'affects, qu'elle « déréalise » et distend notre lien au monde – un constat qui recoupe celui qui constituait déjà le sujet central du deuxième long métrage de Michael Haneke. En effet, dans *Benny's Video* (1992), le jeune protagoniste se retrouve comme « hypnotisé par la lumière cathodique », si bien qu'il finit par ne plus distinguer la fiction de la réalité ; ce qui le conduit à commettre un meurtre. Le signe extrême de sa névrose se manifeste lorsqu'il occulte



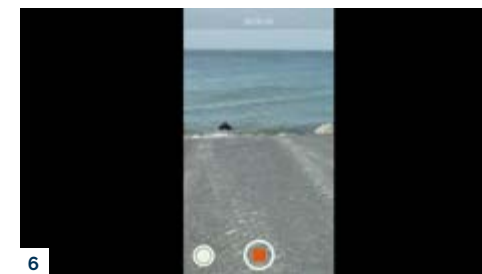
4



5

les fenêtres de sa chambre, qu'il remplace par une caméra filmant en direct sa propre rue, qu'il peut alors voir sur un téléviseur.

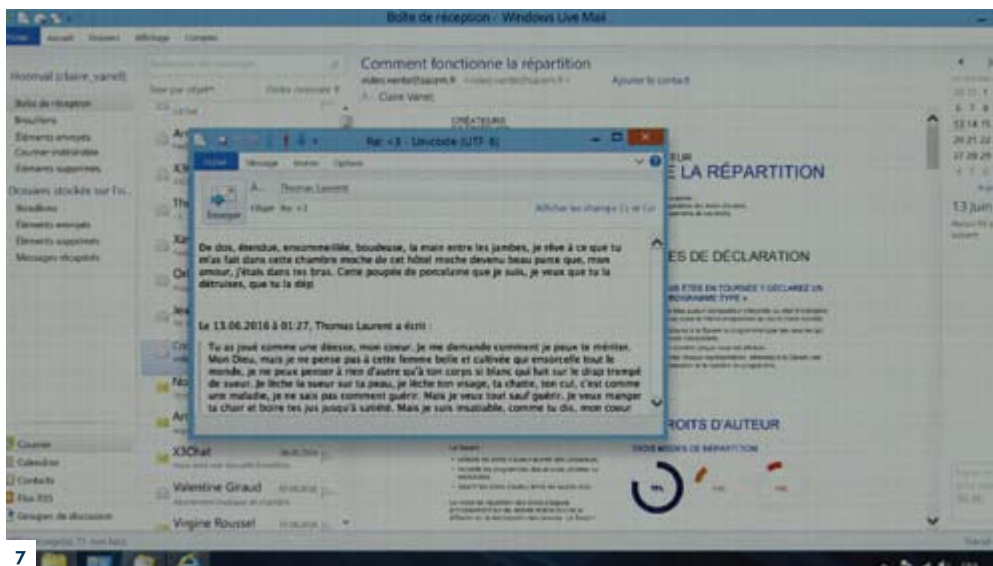
Il y a toutefois dans *Happy End* un passage où l'écran du smartphone d'Ève recueille une émotion authentique, mais il est de courte durée et fonctionne finalement comme un leurre. Lorsqu'elle braque son objectif sur le petit Paul qui joue dans son lit [séc. 22], elle confie par textos que son frère aîné est décédé d'une pneumonie à l'âge de cinq ans, qu'elle l'aimait beaucoup et qu'il lui manque [03]. Le « snap » semble alors



6

témoigner d'une reconnexion avec le passé et avec les sentiments sincères qu'il fait revivre, jusqu'à ce que la formulation particulière d'un message vienne infirmer abruptement cette impression : « *Ça pourrait le remplacer* », écrit-elle en désignant le bambin comme substitut fraternel possible [04] ; « *Ça* », et non pas « *Il* », soit donc le démonstratif neutre là où on attendrait évidemment le pronom personnel.

L'œil électronique réifiant désigne ainsi l'objet à la place du sujet et fait dévier, dénature la réaction émotionnelle escomptée – ce que



7

vient parachever la toute dernière séquence du film, lorsque Georges s'immerge dans la mer jusqu'à la mi-poitrine. En lieu et place de la tentative spontanée de sauvetage, Ève reste immobile et dégaine machinalement son téléphone [05] pour « snaper » la scène [06]. S'impose alors le double-sens du verbe anglais « to shoot », qui signifie à la fois « filmer » et « tirer » (avec une arme), venant clore l'intrigue d'une manière aussi frappante que signifiante.

Génération X

La « Génération X » (celle née entre les années soixante et quatre-vingt) est représentée dans le film par le père d'Ève, Thomas, et par sa sœur Anne. Leur rapport aux NTIC est très différent, dans la mesure où ils se sont initiés à leur utilisation à l'âge adulte. En tant que « femme de tête » occupant un poste à responsabilité, Anne utilise abondamment son téléphone portable, mais à des fins strictement professionnelles (ce qui est



8

également le cas, finalement, pendant ses appels privés – voir chapitre « Approches esthétiques »).

C'est même un trait définitoire majeur du personnage : la gérante de la société Laurent a en effet son cellulaire très souvent collé à l'oreille ou son kit mains-libres activé dans sa voiture, et elle gère fréquemment plusieurs communications en même temps, qu'il s'agisse de négocier une affaire, de faire face à une situation de crise dans l'entreprise ou de régler un souci domestique.

Si le smartphone caractérise Anne, c'est surtout dans sa dimension fonctionnelle



9

et comme marqueur social, comme fétiche déjà un peu suranné de l'*Executive Woman* toujours sur la brèche.

Il en va tout autrement pour Thomas, qui a recours à son ordinateur portable uniquement dans le cadre d'une correspondance intime, à haute teneur sexuelle qui plus est. À l'opposé de l'usage utilitaire d'Anne, la pratique numérique de Thomas se développe sur le terrain fantasmatique de l'assouvissement pulsionnel. Les mails et messages en *chat* qu'il écrit sont échangés dans le but de stimuler le plaisir physique et mental, *via* les scénarios sadomasochistes qu'il élabore avec sa partenaire [07]. Le réseau est pour lui le lieu du secret, le canal du désir et de l'inavouable, ce que souligne le mode de filmage adopté par Haneke lors de ces trois séquences épistolaires [séq. 16, séq. 20 et séq. 35], dans lesquelles les visages ne sont jamais montrés (à une exception près). Si bien que l'identité des deux interlocuteurs est laissée longtemps dans l'incertitude et

génère une certaine forme de suspense.

On est en effet d'abord enclins à croire que ces échanges particuliers sont le fait d'Anne et de Lawrence – le célibat de la chef d'entreprise et l'éloignement géographique des deux futurs époux nous conduisent à le penser. Certes, les écrans plein cadre qui se substituent totalement aux personnages délivrent objectivement toutes les informations nécessaires à une identification stricte des deux complices (on voit en effet distinctement les noms de Thomas Laurent et Claire Vanel [08] dans les zones d'adressage des fenêtres informatiques), mais en situation de visionnement « normal », le spectateur ne peut pas véritablement enregistrer et mettre en relation la totalité de ces informations (ce qui n'est pleinement réalisable que lors d'une seconde vision, ou bien en effectuant un arrêt sur image avec un support vidéo). À l'évidence, notre attention se porte d'abord (et presque exclusivement) sur le contenu des phrases qui sont rédigées en temps réel (et



10

qui constituent la seule zone dynamique dans ces interfaces statiques de communication). Le voile identitaire est levé seulement lorsque le visage de Claire s'actualise pendant un contrechamp unique **[09]**, où l'on découvre alors un personnage féminin encore inconnu, mais bel et bien étranger à la famille Laurent.

Génération W

La « Génération W » (celle des baby-boomers, née entre l'après-guerre et le début des années soixante) n'est présente dans le film que par l'intermédiaire d'un seul personnage, qui plus est secondaire : Lawrence Bradshaw, manager dans une banque britannique. Une scène unique lui est spécifiquement consacrée, quand il dîne seul chez lui, à Londres, en s'entretenant avec Anne au sujet du prêt bancaire qu'elle souhaite contracter pour son entreprise **[séq. 10]**. Lawrence est face à un téléviseur, dont les images ouvrent la séquence

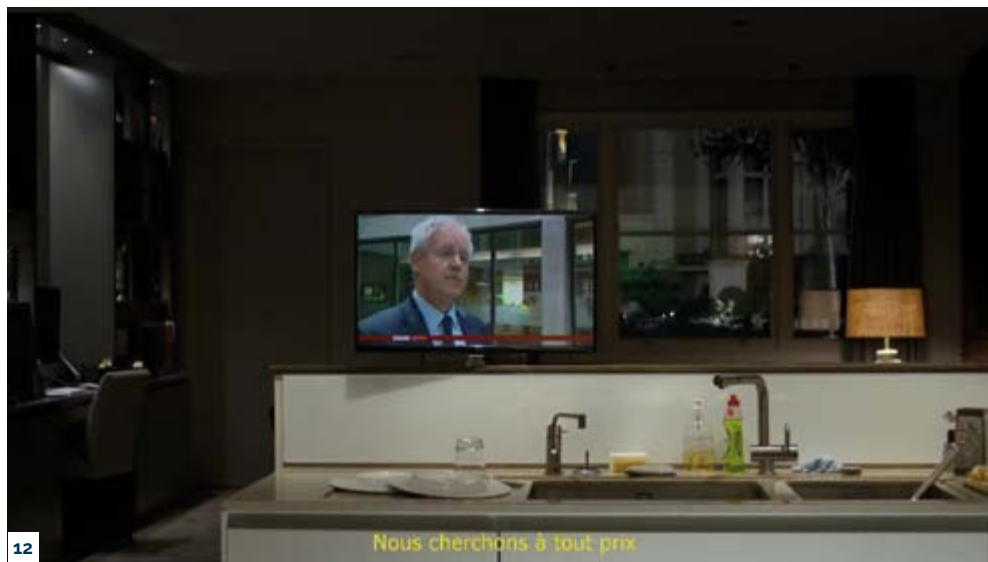
en occupant la totalité du cadre **[10]**. À la fin de la conversation téléphonique, il remonte le son du reportage qu'il était en train de regarder **[11]** et qui concerne un mouvement social au sein d'une raffinerie d'un grand groupe pétrolier. *Via* cette courte séquence se dessine dès lors un autre rapport à l'écran : pour Lawrence (la soixantaine avancée), la télévision est encore cette « fenêtre ouverte sur le monde » **[12]**, permettant de s'informer, qui témoigne ainsi d'un souci de l'autre (ou pour le moins d'un intérêt – il regarde le reportage jusqu'à la fin), tandis que pour les deux générations suivantes (la « X » et la « Y »), l'écran connecté est surtout un miroir égotiste, traduisant presque exclusivement le seul souci de soi ou l'ambition personnelle.

Alors, « autre écran, autres mœurs » ?

En tous cas, on ne peut pas manquer de remarquer ce bref passage, le seul à montrer ce type de pratique, sans doute désuète et peut-être déjà anachronique.



11



12

ANALYSE DE SÉQUENCE

LES INCONNUS DANS LA MAISON

[Analyse de la séquence 31]

La séquence s'ouvre sur un très gros plan d'un instrument de musique d'une autre époque : une viole de gambe. Elle occupe la totalité du cadre pendant près de dix secondes [01], en maintenant le visage de la soliste dans le hors champ. La musicienne interprète l'un des « couplets vifs » des *Folies d'Espagne*, qui sont une série de variations sur le thème de la « folia » (« la folie »), composées par Marin Marais à la fin du dix-septième siècle. Ces *Folies* constituent le sommet du répertoire pour l'instrument et convoquent toutes ses possibilités expressives. On peut en juger dès que la gambiste apparaît enfin à l'image [02], où l'accent est d'emblée porté sur l'extrême engagement physique [03] que la partition requiert : coups d'archet furieux, grands écarts de doigté, balancements rapides et rythmés de la tête, yeux clos ; la jeune femme est visiblement très investie dans la musique qu'elle joue. (Notons que le personnage est incarné par Hille Perl, musicienne authentique et considérée comme l'une des plus grandes interprètes actuelles de la viole de gambe).

Le spectateur aura peut-être reconnu Claire Vanel



1

sous les traits de cette virtuose qui se produit chez les Laurent, à l'occasion du quatre-vingt-cinquième anniversaire de Georges. Claire est la maîtresse de Thomas, mais elle n'a pour le moment été vue qu'une seule fois dans le film, qui plus est dans un plan unique et bref (voir chapitre « **Approches thématiques** »), si bien que son identification est encore sujette à caution en ce début de séquence.

Mais une chose demeure certaine cependant : Claire met autant d'ardeur dans la pratique de son art que dans sa correspondance érotique avec Thomas. On assiste en effet à un véritable corps-à-corps endiablé avec l'instrument, qui

résonne avec le contenu des messages sulfureux que s'échangent les deux amants passionnés – le thème espagnol de la *folia* n'est donc pas fortuit et réfère implicitement à « l'amour fou » qui lie secrètement les deux personnages. Mais ce lien occulte entre Claire et Thomas est ensuite discrètement mis en lumière par le montage, au moment où Anne prend la parole.

La teneur de son discours est parfaitement convenue et n'a d'autre fonction que de satisfaire aux exigences protocolaires : elle remercie les invités, rend hommage au patriarche et se félicite du développement récent de la famille (naissance



2



3



4



5

du petit Paul et installation définitive d'Ève dans la villa de Calais). L'intérêt, ici, ne réside pas sur scène mais se loge en coulisses et transite par un jeu de regards auquel ni l'assemblée ni la maîtresse de cérémonie n'ont accès. Quand Anne adresse ses félicitations à la soliste **[04]**, le regard de Claire se détourne rapidement de celui qui est fêté (Georges), pour se diriger machinalement vers Thomas **[05]**, assis au premier rang.

Un plan rapproché le montre alors entouré de sa fille et de son épouse tenant leur jeune fils sur ses genoux **[06]** – Thomas est ainsi cerné par sa vie présente (Anais et le petit Paul) et par sa vie d'avant (Ève, le fruit de son premier mariage), tandis qu'il n'a d'yeux que pour sa vie d'amant, lui faisant face avec insistance. Le buste de Claire investit effectivement son champ de vision **[07]**, et la circonstance festive rejoint le hors champ pendant qu'ils se dévorent littéralement l'un l'autre du regard. Il faut plusieurs secondes pour que la gambiste reprenne ses esprits et parvienne à se défaire de cette manifestation soudaine du désir, qui procède presque de l'envoûtement ou de l'hypnose réciproque, comme en témoigne sa réaction (un sursaut la traverse) lorsqu'elle tourne enfin la tête vers Anne, qui termine son allocution **[08]**. L'attitude de Thomas dénote un trouble de même nature : il reste parfaitement immobile et les yeux fixes, comme s'il était littéralement



6



7

pétrifié par le regard de cette « Gorgone Méduse » musicienne. L'aspect physique de Claire invite effectivement à ce rapprochement mythologique : elle est intégralement vêtue de noir, et son teint de porcelaine est réhaussé

par une chevelure très brune en désordre (du fait de sa prestation musicale), qui évoque la sombre toison serpentine de la créature grecque, parangon de la puissance féminine (telle que l'a représentée Le Caravage notamment **[09]**).



8



9



10

Anne tente ensuite de présenter Lawrence à son père, mais le goût du vieil homme pour le beau sexe contrarie cette rencontre – il est accaparé par plusieurs femmes **[10]**, ce qui permet par ailleurs à Thomas d'adresser ses hommages à la gambiste et donc de se rapprocher d'elle physiquement. Ironie savoureuse de la situation, le fiancé officiel (Lawrence) reste ainsi sur la touche, tandis que



11

la maîtresse officieuse (Claire) a finalement été acclamée par tous les invités, introduite à toute la famille et embrassée par Georges en personne, qui la félicite chaleureusement en lui faisant un baise-main appuyé [11]. Posté dans un coin [12], Pierre observe à distance la discussion entre sa mère et Lawrence [13], en affichant une expression interrogative, voire désapprobatrice ; peut-être se doute-t-il déjà de ce qui se trame en aparté (l'alliance d'Anne avec la banque londonienne sera effectivement l'occasion de son éviction de l'entreprise).

Toujours est-il qu'il est l'unique personnage de l'assemblée à être montré seul lors de cette réunion festive, comme si la mise en scène anticipait alors sur son bannissement prochain de la famille. Fils en sursis, Pierre se tourne naturellement vers Ève [14], qui fait office de « pièce rapportée » dans le nouvel organigramme familial. Lorsqu'ils se rendent tous les deux au buffet, la caméra les suit en travelling avant,



15



12

de dos [15], captant çà et là quelques bribes de conversations banales parmi les convives, lesquelles produisent une sorte de magma sonore anonyme et indifférencié, traduisant toute la présence-absence de ces deux corps étrangers, peu rompus à la sociabilité mondaine. Quand Pierre, le « fils désaccordé », tente un solo discordant en présentant la cuisinière comme leur « *esclave marocaine* » [16], il n'obtient finalement qu'un court silence guindé en guise de récrimination muette, avant qu'Anne n'intervienne et que le bruit de fond compassé fasse à nouveau office de musique d'ambiance.



16



17

Tout rentre dans l'ordre et chacun retrouve sa place dans le dernier mouvement de la séquence. Quand Thomas emmène Ève voir son grand-père [17], on constate en effet que Lawrence a enfin pu être introduit auprès du patriarche. Une rencontre longtemps différée, qui possède d'ailleurs l'allure d'une véritable cérémonie d'adoubement, puisque le banquier a dû consentir à une quasi gèneflexion pour se mettre au niveau du fauteuil roulant de son interlocuteur. C'est le vieil homme qui a le dernier mot : « *Qui es-tu, ma petite ?* » [18], demande-t-il à l'adolescente venue lui souhaiter un joyeux

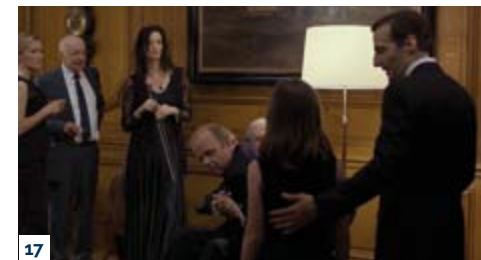


13



14

anniversaire. Conclusion en guise de question on ne peut plus avisée, dans la mesure où la famille Laurent n'est *in fine* qu'un assemblage de personnalités hermétiques et de volontés opaques (l'érotomanie de Thomas et Claire, l'affairisme filicide d'Anne, l'obsession mortifère de Georges, l'insoumission suicidaire de Pierre, le matricide d'Ève, etc.). Comme le montre cette séquence, la réunion familiale, formelle et bourgeoise, se confond alors avec un simple rassemblement d'inconnus dans une même maison.



17



18

HAPPY END

LYCÉENS & APPRENTIS AU CINÉMA

HAUTS-DE-FRANCE

Dispositif national mis en œuvre
avec le soutien du Ministère de la
Culture - DRAC Hauts-de-France,
de la Région Hauts-de-France et
du Centre National du Cinéma
et de l'image animée.

En partenariat
avec le Rectorat
des Académies d'Amiens et de Lille
et la DRAAF Hauts-de-France.

Avec la participation
des cinémas, lycées, CFA et MFR
associés.

Coordination du dispositif
en Région Hauts-de-France :



ACAP - Pôle régional image
(pour l'Académie d'Amiens)
www.acap-cinema.com



CinéLigue Hauts-de-France
(pour l'Académie de Lille)
www.cineligue-hdf.org

