

## ***Benny's Video* de Michael Haneke**

Alain Charbonneau

Numéro 65, février–mars 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22696ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Charbonneau, A. (1993). Compte rendu de [*Benny's Video* de Michael Haneke]. *24 images*, (65), 52–53.

## THE BLUE HOUR DE MARCEL GISLER

Invité pour la troisième fois à Montréal, Marcel Gisler, un Suisse d'origine alémanique tournant depuis dix ans en Allemagne, demeure un réalisateur méconnu des cinéphiles. Pourtant ses films ne sont pas dénués de qualités, ne serait-ce que par cette façon qu'ils ont de saisir l'air du temps, d'interroger l'Ange de la jeunesse allemande. *The Blue Hour*, présenté cette année, est après *Loafers* (1985) et *Sleepless Nights* (1988) le troisième volet d'une trilogie berlinoise et il devrait clore la description d'univers de non-dupes.

Car c'est essentiellement de cela que le réalisateur a parlé jusqu'à maintenant: de jeunes en dérive, dans la déshérence des

possibles, en quête d'utopie. Ses personnages étaient des désœuvrés, au bord de la déprime qu'ils oubliaient dans la vacuité des nuits dont ils étaient les voleurs infidèles (*Voleurs de jour* était le titre français du premier long métrage). Ils étaient la métaphore de cette ville-blessure qu'était Berlin avant la chute du Mur.

*The Blue Hour* est donc un film de l'après, celui de la réunification de l'Allemagne et d'une capitale devenue lieu d'affaires. Finie la vie d'artiste, il s'agit maintenant de la gagner. Marcel Gisler raconte le quotidien d'un gigolo, nommé Théo, saisi par la fièvre de l'argent plutôt que par celle de l'utopie. Si le cours des jours n'est

pas sans ennui ni désespoir comme auparavant, la mélancolie (qui imprégnait les volets précédents et leur donnait teinte et richesse) en est absente. La structure mosaïque qui guidait les récits antérieurs fait place à une linéarité aussi implacable et froide que la course au fric. On comprend alors que la poésie devienne dorénavant atrophiée, et que *The Blue Hour* délaisse même toute empathie – qu'un spectateur ayant vu les anciennes productions voudrait bien ressusciter parce qu'il s'est pris de sympathie pour cet univers d'abandon et de fragilité.

Cet univers, on le devine plus qu'on ne le voit parce qu'on reconnaît certains des êtres qui y ont séjourné: ces comédiens qui reviennent de film en film. Cette petite troupe vient donc faire un dernier tour de piste avant de disparaître dans un Berlin bleuté. On n'est pas sûr qu'elle ait vécu quelque chose pour nous, comme si l'auteur s'était contenté de la garder pour lui, en plus d'escamoter probablement le vrai sujet de son film, la prostitution, déjà abordé par un cinéaste allemand comme Fassbinder. D'où également l'impression que la société berlinoise d'après-le-Mur que filme Marcel Gisler est celle justement d'avant-Fassbinder. Le cinéaste tournera son prochain film en Suisse; il s'y retrouvera peut-être de nouveau en avance, autant dans le scénario que dans l'époque, comme il l'avait été dans les années 80. ■



André Roy

## BENNY'S VIDEO DE MICHAEL HANEKE

Deuxième volet d'une trilogie placée sous le signe d'une critique de la déshumanisation qui gangrène l'Autriche moderne, *Benny's Video* était le film tout trouvé pour le Festival du nouveau cinéma et de la vidéo puisque cinéma et vidéo s'y fécondent et s'y télescopent constamment, avec plus de bonheur et d'intelligence que dans le triste psychodrame hongrois *Video*

*Blues*, présenté dans le même cadre festivalier. La scène capitale sur laquelle s'ouvre cette chronique glacée et glaciale d'un drame de famille, signée Michael Haneke, donne tout de suite le ton, en même temps qu'elle en constitue l'emblème à la fois thématique et formel: les images de la mise à mort d'un cochon de ferme – abattu d'une balle dans le crâne –

visionnées à maintes reprises, au ralenti et au super ralenti, sur appareil-vidéo. Le spectateur est ainsi sommé de partager la fascination morbide toute dostoïevskienne qu'exerce sur le spectateur virtuel (Benny), non pas la mort mais bien le passage-éclair de la vie à son contraire, cet instant que l'image, terriblement lourde et atrocement lente, dilate de reprise en reprise

jusqu'à lui donner la consistance utopique d'une durée, comme s'il s'agissait de voir le moment, par définition invisible, insaisissable, où la vie n'est déjà plus et la mort pas encore.

Ce terrible pouvoir de l'image, Benny, le jeune protagoniste du film, en est à la fois le jouet et la victime, puisqu'il passe l'essentiel de ses temps libres en circuit fermé, coupé d'un monde qui ne s'achemine plus vers lui que par le canal de l'écran, au double sens que peut avoir ce mot : ce qui protège et ce qui montre. Vidéo et télévision médiatisent le rapport que cet adolescent, visiblement gâté à l'extrême par ses parents, entretient avec la réalité, et alimentent chez lui la perte de réel, qui sera à l'origine du drame à venir : le meurtre artisanal et sans mobile aucun d'une

fillette, commis en toute innocence dans la chambre du garçon et enregistré par une caméra-vidéo indifférente, fixe, si objective qu'elle confine le plus souvent l'action au hors-champ. Paniqués, les parents de Benny, de beaux spécimens de la haute bourgeoisie autrichienne, se chargeront de découper le cadavre en dés et de l'évacuer par les toilettes, afin d'éviter à leur fils des années d'institution psychiatrique et – surtout – d'échapper eux-mêmes aux médisances de leur milieu. Leur complicité hypocrite se retournera contre eux, puisque ce sera le fruit de leurs amours qui courra le premier les dénoncer aux autorités policières, encore sans raison apparente et toujours aussi gratuitement.

Sur ce fait divers croustillant, le cinéaste brode une charge sans pathos ni

cynisme, contre le conformisme bourgeois de son époque. Se refusant à tout discours réactionnaire sur les méfaits de l'image, *Benny's Video* épingle la double irresponsabilité parentale, à l'égard de la vie que mène l'adolescent et des conséquences du geste odieux qu'il a posé, et nous rappelle ainsi que c'est moins l'image qui transmet les germes du déséquilibre psychique que l'inertie d'un système qui est là derrière, contrôlant et s'aliénant le paysage visuel en même temps que celui qui le regarde – un système dont les parents de Benny constituent en un sens les agents imbéciles et hypocrites. ■

Alain Charbonneau

## LA VIE DE BOHÈME D'AKI KAURISMÄKI

Pour la deuxième fois de sa carrière, le cinéaste finlandais ne signe pas un scénario original mais adapte une œuvre. Avec *Hamlet Goes Business*, en 1987, Aki Kaurismäki quittait son univers mélodramatique, fragile et intimiste, pour une tragédie ancrée dans un monde matérialiste (une famille de corrompus qui s'entre-déchiraient) et tirée de la pièce de Shakespeare. Ce revirement, il ne l'effectue pas avec l'adaptation du roman d'Henri Mugler qu'il a transposé dans un vingtième siècle imprécis. Il a tout simplement transporté son humanité de perdants pas-magnifiques en finlandisant Paris (même un des trois artistes bohèmes a fait le voyage du Nord au Sud, c'est l'interprète habituel du réalisateur, Matti Pellonpää).

Un poète, un peintre et un compositeur vont de déboires en déboires, plaqués (à la fois épinglés et lâchés) dans un décor minimaliste, enfermés dans des plans presque tous de la même taille (américains), réunis dans un noir et blanc qui dit tout de leurs rêves étouffés, de leur vie mal assurée et qu'eux-mêmes ne cessent de commenter dans une langue surannée, très XIX<sup>e</sup> siècle. Tout est montré au premier degré, parfois avec justesse, parfois avec lourdeur. *La vie de bohème* s'appuie sur un étrange mélange

André Wilms,  
Jean-Pierre  
Léaud, Kari  
Väänänen et  
Matti  
Pellonpää



de finesse et de trivialité, privilégiant le décalage entre le sordide et le poétique pour que rien ne poisse.

Respectant les lois du mélo, ses codes et ses clichés, Aki Kaurismäki se maintient ainsi au fil du rasoir, assurant au spectateur une place difficile entre la compassion et l'humour, le rivant à l'ordre immuable de la misère qui colle à la peau des personnages qui, surtout pour les interprètes finlandais, disent rapidement leur texte, sans égard à l'émotion qu'ils pourraient susciter, concrétisant l'espace dans lequel ils se meuvent, presque immo-

biles: un espace pauvre, désenchanté, désespérant.

Malgré son aspect répétitif, autant dans les scènes que dans l'ordre des plans, *La vie de bohème* tire sa force d'une mise en scène entièrement fondée sur ce qu'elle scotomise continuellement: le naturel qui, évincé, nous fait redécouvrir une réalité réinventée de toutes pièces, totalement formelle, étrange, ironique dans son maniérisme, et qui, par là, questionne le réalisme cinématographique. ■

André Roy