Le Braqueur de Benjamin Heisenberg ou l'Autriche « surmoderne »

Valérie Carré

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/Allemagne/1503>

DOI : 10.4000/Allemagne.1503

ISSN : 2605-7913

Éditeur

Société d'études allemandes

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2013

Pagination : 309-320

ISSN : 0035-0974

Référence électronique

Valérie Carré, « *Le Braqueur* de Benjamin Heisenberg ou l'Autriche « surmoderne » », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* [En ligne], 45-2 | 2013, mis en ligne le 29 juillet 2019, consulté le 18 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/Allemagne/1503> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/Allemagne.1503>

Le Braqueur⁽¹⁾ de Benjamin Heisenberg ou l'Autriche « surmoderne »

■ Valérie Carré*

Introduction

Dans un article consacré à la question de savoir ce qui, chez Michael Haneke, serait typiquement autrichien, Stefan Grisseman écrit :

« Comment l'Autriche [...] est-elle perçue en dehors de ses frontières, si l'on fait abstraction du folklore autour de Mozart, de Sissi et des lipizzans ? Durant la décennie qui vient de s'écouler, ce sont avant tout Natascha Kampusch, victime d'enlèvement, Josef Fritzl, bourreau, Arnold Schwarzenegger, à la fois *bodybuilder*, star de cinéma et politicien, Jörg Haider, homme politique d'extrême droite et Hermann Maier, skieur, qui ont, pour quelques instants, fait parler de l'Autriche dans le monde entier. À quoi peut-on les associer ? À la psychopathologie et au culte de la victime, au populisme politique et culturel, au sport extrême. Dans la langue de Haneke, cela donne : crime, suicide, monotonie, dépression, refoulement et isolement grandissant. En ce sens, Michael Haneke, le pessimiste de la culture, est tout de même bien un réalisateur très autrichien » ⁽²⁾.

Dans le prolongement de ce qui précède, Katharina Pewny met en évidence le fait que dans sa pièce *Ein Sportstück*, Elfriede Jelinek présente le sport, la guerre, la compétition et la violence collective comme différentes facettes d'une seule et même chose : la base qui sous-tend l'identité autrichienne ⁽³⁾. Ce faisant, elle définit ce qu'on pourrait nommer, pour utiliser un néologisme particulièrement laid, « l'autrichitude » comme suit :

* Maître de conférences, Université de Strasbourg.

1 Benjamin HEISENBERG, *Der Räuber*, Allemagne / Autriche, 2009.

2 Stefan GRISSEMAN, « Comme les lemmings : le gouffre de l'Autriche et la politique de l'autodestruction dans les films de Michael Haneke », in : Valérie CARRÉ (dir.), *Fragments du monde. Retour sur l'œuvre de Michael Haneke*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2012, p. 201.

3 Voir à ce sujet Katharina PEWNY, « Das Prekäre lesen. Ein kontextanalytischer Zugang zu Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* », in : Hans-Peter BAYERDÖRFER, *Vom Drama zum Theatertext. Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen, Niemeyer, 2007, p. 144.

« Das 'Österreichische' ist demnach als prekäres Schwanken zwischen instabilen, jederzeit widerruflichen Extremen charakterisiert. »

L'objectif de cet article est d'étudier la façon dont certaines œuvres parlent aujourd'hui de l'Autriche, par quels truchements de la représentation, par quels recours narratifs, elles abordent ce que d'aucuns considèrent comme typique de l'Autriche. Un exemple récent du cinéma autrichien, le film *Michael* – qui reprend le fait divers de la séquestration de Natascha Kampusch – semble s'inscrire dans la lignée directe du cinéma de Haneke⁴. Mais nous nous concentrerons ici sur le film *Le Braqueur* (*Der Räuber*) de Benjamin Heisenberg. Cela pourra paraître surprenant à plusieurs titres : tout d'abord parce que Heisenberg n'est pas autrichien, ensuite parce que son film ne parle pas au premier abord de l'Autriche. Son action est simplement ancrée dans la réalité autrichienne d'aujourd'hui. La thèse que nous aimerions défendre consiste à dire que *Le Braqueur*, au-delà du fait divers qu'il relate, reprend les éléments évoqués plus haut, c'est-à-dire ce mélange de sport, de crime, de dépression et d'isolement, pour proposer en filigrane une image de l'Autriche qui puise dans une mythologie collective autrichienne tout en thématissant l'impossible prise de distance par rapport à sa propre identité. Toutefois, contrairement à ce qui se passe (ou ce qui se passait) chez les auteurs autrichiens, on ne trouve pas chez Heisenberg de confrontation directe avec le pays mais plutôt un regard fin sur l'Autriche d'aujourd'hui. Il convient d'ajouter, afin d'éviter tout malentendu, qu'il n'était certainement pas dans l'intention de Benjamin Heisenberg de faire un film sur l'Autriche. En revanche, le fait divers qu'il relate et la façon dont il le travaille cinématographiquement, sont inévitablement producteurs d'une réflexion sur le pays, sorte « d'ectoplasme » du film.

L'action raconte l'histoire de Johann Rettenberger qui, tout juste sorti de prison, recommence les braquages de banque pour lesquels il avait été incarcéré cinq ans plus tôt. Rettenberger est un personnage peu sympathique, solitaire, qui se distingue par le fait d'être un coureur hors norme. La course semble d'ailleurs être sa seule raison d'être. Le récit de Heisenberg repose sur une histoire vraie, celle de Johann Kastenberger, personnage qui maintint à la fin des années 80 l'Autriche en haleine. Kastenberger était un criminel qui avait à son actif plusieurs crimes et braquages. Pour ces derniers, il avait la particularité de porter un masque de carnaval qui représentait Ronald Reagan et de menacer ses victimes à l'aide d'un fusil à pompe, d'où son surnom « Pumpgun Ronnie ». Parallèlement à cette « carrière » de criminel, Kastenberger était un grand sportif, un grand coureur de marathon. Cette combinaison fascina les Autrichiens, particulièrement friands de performances sportives, et le « cas » Kastenberger donna lieu à la plus grande course poursuite de l'après-guerre. Comme dans le film, il fut arrêté, parvint à s'échapper et à passer plusieurs fois à travers les mailles du filet de la police. Finalement, cerné de toutes parts sur l'autoroute, il finit sa course en forçant un barrage. Touché par une balle, il immobilisa sa voiture et se donna la mort avant l'arrivée de la police. Nous verrons que Heisenberg a opté pour une autre fin et tenterons également d'expliquer pourquoi.

4 Le film est signé Markus Schleinzler qui est un collaborateur de Michael Haneke et qui, par ailleurs, interprète le rôle de l'agent de probation dans *Le Braqueur* de Benjamin Heisenberg.

En 2002, un jeune auteur autrichien, Martin Prinz, consacra un court roman à ce fait divers⁽⁵⁾. C'est ce texte qui a servi de base à l'écriture du scénario du film. Heisenberg reprend en effet la plupart des modifications opérées par Prinz, notamment le changement des noms. Mais on note également de nombreuses différences entre le roman et le film. Nous nous contenterons d'évoquer celles qui ont une importance pour notre propos :

- Contrairement à Martin Prinz, dont le récit se situe dans l'Autriche des années 80, Heisenberg renonce au contexte historique du fait divers. Il transpose ainsi l'action dans l'Autriche contemporaine, ce qui l'amène à éliminer l'une des caractéristiques principales du personnage historique : le masque reconnaissable de Ronald Reagan qui, dans le film, cède la place à un masque neutre, ne représentant aucune personnalité.
- Le rôle de la course prend une tout autre dimension dans le film.
- Heisenberg renonce à tout ancrage social du personnage tandis que Prinz en évoquait les origines familiales.

Ces changements fondamentaux par rapport au texte de Martin Prinz nous amènent à nous concentrer sur deux caractéristiques en ce qu'elles sont constitutives de ce qui fait l'Autriche dans le film : le couple « sport » et « crime » d'une part et l'antagonisme entre les différents types de lieux d'autre part.

I. Éléments constitutifs du récit

1. Du lien intrinsèque entre sport et crime

Tandis que dans le roman, les performances purement sportives de Rettenberger – c'est-à-dire celles de ses participations à des marathons – ne sont mentionnées qu'indirectement par le biais des journaux, elles sont constitutives, dans le film, de la dynamique du récit, à tel point qu'on assiste à une fusion entre les manifestations sportives auxquelles Rettenberger prend part et ses braquages de banque. En effet, le montage, tant dans sa dimension visuelle que sonore, souligne à la fois le lien intrinsèque qui existe entre ces deux domaines et l'incapacité des Autrichiens à reconnaître ce lien. Pour cela, Heisenberg a recours à deux figures de style : l'ellipse et l'enchaînement. À cet égard, la quatrième séquence est éloquent. Celle-ci est constituée de scènes qui se succèdent de manière abrupte et elliptique : on passe ainsi du magasin de chaussures au deuxième braquage, puis au marathon de Vienne. Parallèlement et par opposition, la bande son suggère la continuité, l'enchaînement logique, puisque le bruit des pas sur le tapis roulant du magasin de chaussures est progressivement remplacé par la musique *off* qui accompagne les images de vidéosurveillance de la banque ; elle-même fait ensuite place aux bruits d'ambiance de la retransmission télévisée du marathon. De même, nous avons à chaque fois une mise en abyme par le recours à des images médiales : l'écran de contrôle dans le magasin, la vidéosurveillance et les images de l'ORF – nous y reviendrons.

Mais pour le moment, il convient de souligner un autre élément, à savoir le fait que le film insiste sur l'évidence même : le marathonien est le même homme que le braqueur de banque. Ce dernier porte des baskets qui sont l'attribut du marathonien.

5 Martin PRINZ, *Der Räuber*, Salzburg, Jung und Jung, 2002. On notera que Prinz est co-auteur avec Benjamin Heisenberg du scénario du film.

Inversement, le coureur porte un maillot à l'effigie de la banque qui semble dire « Le braqueur, c'est moi » (fig. 1-4)⁽⁶⁾.

Fig. 1-4

Plus tard, cette collusion entre les deux domaines atteindra son paroxysme : Rettenberger le sportif deviendra Rettenberger le meurtrier. Après avoir remporté le marathon de montagne, il finira par tuer son agent de probation avec la coupe qu'il vient de gagner : où l'objet symbole de victoire sportive devient instrument de meurtre, et Rettenberger de dissimuler sa coupe dans son sac de sport comme il y dissimule son fusil à pompe après chaque braquage (fig. 5 et 6).

Fig. 5-6

2. Des espaces

Contrairement au roman, dans lequel des témoignages extérieurs apportent des informations sur l'entourage familial de Rettenberger tout en insistant sur le fait que, précisément, son environnement social ne saurait en aucun cas expliquer le fait qu'il soit devenu un criminel, le film présente un Rettenberger qui n'entretient aucune relation avec sa famille, ce que son agent de probation voit d'ailleurs d'un mauvais œil.

C'est notamment par le traitement de l'espace que Heisenberg travaille cet isolement. Dans un célèbre ouvrage déjà ancien, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de*

6 Les clichés sont directement issus du film. Nous remercions vivement Benjamin Heisenberg, les maisons de production Peter Heilrath Film et Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion pour l'autorisation de reproduire ces clichés. Copyright NGF.

la *surmodernité*, Marc Augé oppose deux types de lieux, le lieu anthropologique et le non-lieu⁽⁷⁾; on peut dans un premier temps avancer l'idée que le film s'articule autour de trois types d'espaces qu'il convient de décrire plus avant.

Le lieu anthropologique

Il a trois caractéristiques principales : il est identitaire, relationnel, historique⁽⁸⁾. Dans le film, l'archétype du lieu anthropologique, c'est l'appartement d'Erika que Johann se met à fréquenter, enfreignant ainsi une de ses propres lois : ne pas s'attacher à qui que ce soit. L'appartement d'Erika, c'est l'appartement familial auquel sont donc liées une identité, une histoire et des relations. Lorsqu'il y entre pour la première fois dans le film, Johann note que rien n'y a changé. Il s'agit là de la seule séquence dans laquelle le spectateur apprend quelque chose du passé de Johann : probablement qu'il était ami avec le frère d'Erika. C'est dans l'appartement que Johann demande à Erika si sa mère y habite toujours et que la jeune femme donne des nouvelles de son frère, dont on apprend simplement qu'il a fondé une famille. Dans le même ordre d'idée, c'est dans la cuisine que Johann observe une vieille photo de famille..., famille dont Erika déclare vouloir écrire l'histoire. Ainsi, Johann pénètre dans un lieu qui l'intègre dans un réseau social, ce qui est aux antipodes des lieux qui le caractérisent habituellement et qui relèvent de la deuxième catégorie mise en évidence par Marc Augé, celle des non-lieux. De manière peut-être plus générale, on peut dire que le lieu anthropologique est aussi le type de lieu avec lequel l'Autriche en tant que pays aime se voir associée, suggérant par là une identité culturelle basée sur la transmission d'une histoire, d'une culture, de valeurs et de traditions. L'appartement d'Erika est tout cela à la fois.

Les non-lieux

Le non-lieu est généralement lié au passage (par opposition au lieu anthropologique où l'on est et où l'on reste)⁽⁹⁾. Marc Augé en donne la définition suivante :

« [Par 'non-lieu,'] nous désignons deux réalités complémentaires mais distinctes : des espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir), et le rapport que des individus entretiennent avec ces espaces. Si les deux rapports se recouvrent assez largement, et, en tout cas, officiellement (les individus voyagent, achètent, se reposent), ils ne se confondent pas pour autant car les non-lieux médiatisent tout un ensemble de rapports à soi et aux autres qui ne tiennent qu'indirectement à leurs fins : comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire »⁽¹⁰⁾.

Cela signifie que l'individu qui utilise ces espaces aura souvent pour seuls contacts ceux qu'il entretient avec les machines : distributeurs automatiques de billets par exemple, ou comme dans le film, la carte magnétique utilisée par Johann à l'hôtel en guise de clé. Ainsi s'instaure un rapport médiatisé au monde, dont l'apanage est la solitude.

Une corrélation s'établit entre ce phénomène de rapport médiatisé au monde et le fait que Rettenberger semble avoir pour idéal la disparition de tout contact avec l'humain. Il conçoit sa vie comme un système mécanique où tout se déroulerait selon un plan préalablement défini. C'est pourquoi Johann considère la relation qu'il entame

7 Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

8 *Ibid.*, p. 69.

9 *Ibid.*, p. 100 sq.

10 *Ibid.*, p. 118 sq.

avec Erika comme un accident de parcours. Lorsque celle-ci lui demande, après avoir découvert les liasses de billets qu'il cache sous son lit, quelle place elle a dans sa vie, il répond : « Ich habe einfach nicht mit dir gerechnet », où l'emploi du verbe « *rechnen* » fait écho à l'ordinateur (« *Rechner* »). Coupé de toute relation sociale, Rettenberger refuse l'aide de qui que ce soit. Seules les machines sont propres à lui apporter un soutien : le tapis roulant pour l'entraînement dans sa cellule de prison ou encore les appareils des médecins destinés à lui permettre de définir la meilleure stratégie pour optimiser ses performances. Rettenberger va jusqu'à essayer de maîtriser ses émotions et son propre corps afin qu'il ne s'en fasse plus le relais. C'est le sens que l'on peut donner à la courte scène où on le voit brancher le pulsomètre sur son ordinateur. La courbe de son rythme cardiaque apparaît alors et le spectateur comprend que l'augmentation de son pouls correspond non pas à un effort physique qu'il aurait fourni mais à un braquage qui a provoqué une forte émotion.

Pourtant Rettenberger échoue dans sa tentative de maîtrise absolue, tout comme il échoue dans son utilisation du non-lieu. Car l'une des contradictions les plus flagrantes du non-lieu réside dans le fait qu'il semblerait être le lieu de l'anonymat, mais qu'il exige de l'individu qu'il décline son identité avant de gagner cet anonymat (*check in* à l'aéroport, achat de billet par carte bancaire...)⁽¹¹⁾. Cela amène Marc Augé à écrire :

« D'une certaine manière, l'utilisateur du non-lieu est toujours tenu de prouver son innocence. Le contrôle *a priori* ou *a posteriori* de l'identité et du contrat place l'espace de la consommation contemporaine sous le signe du non-lieu : on n'y accède qu'innocent »⁽¹²⁾.

C'est ici, dans cette contradiction intrinsèque au non-lieu, que sera scellé le sort de Johann Rettenberger. En effet, l'anonymat et le détachement auxquels il aspire en fréquentant ces lieux s'avèreront impossibles :

- Les hôtels et les chambres qu'il loue ressemblent désespérément à la prison (fig. 7-9) et font de lui un éternel détenu (ce qui est corroboré par un *traveling* récurrent le montrant de dos).
- L'absence de toute visagéité du masque qu'il porte dans ses braquages de banque deviendra bientôt un signe de reconnaissance.
- Les caméras de vidéosurveillance, qui vont de pair avec le non-lieu, permettront à Erika d'identifier Johann.

Ainsi, Rettenberger ne peut plus prétendre au non-lieu puisqu'il ne peut prouver son innocence.

Fig. 7-9

11 *Ibid.*, p. 127 sq.

12 *Ibid.*, p. 128 sq.

Par-delà les lieux anthropologiques et les non-lieux: le lieu mythologique

Mais il existe dans le film un autre type de lieu – la forêt – qui ne relève pas des catégories définies par Marc Augé. Par rapport à ces dernières, on pourrait dire qu'il serait l'envers du lieu anthropologique puisque la forêt, telle qu'elle apparaît à la fois dans les contes traditionnels et dans le film, est un lieu non investi par la société; elle représente l'autre des constructions sociales. Nous avons choisi de qualifier ce type de lieu de « mythologique ».

Très souvent, les braquages de Rettenberger se terminent dans la forêt. Dans l'imaginaire des contes, on le sait, la forêt est le lieu des forces maléfiques et des dangers. Il suffit de penser à *Hansel et Gretel* (ou au *Petit Poucet*) et au *Petit Chaperon Rouge* pour s'en persuader. Ainsi, le brigand Rettenberger a sa place dans cet endroit qui peut être considéré comme son élément. Elle devient pour lui un refuge, ce qui, par la même occasion, transforme l'homme-machine des non-lieux en homme-animal. Ainsi, c'est dans la forêt que Rettenberger, un instant tenté par le suicide, trouvera son salut: épuisé et traqué de toutes parts, il s'assied un instant à même le sol, et observe le cordon de policiers qui se rapproche irrémédiablement de lui. Ayant perdu tout espoir de se soustraire à eux, il sort son revolver. Son regard se vide et il semble littéralement prendre congé du monde lorsqu'un oiseau qui s'envole lui indique *in extremis* le refuge qui lui permettra une fois encore d'échapper à sa capture: un terrier qui se trouve à ses pieds et dans lequel il s'engouffre immédiatement. Cependant, la référence à la forêt ne provient pas seulement des contes. L'indice nous en est donné par la musique, que nous avons peu évoquée jusqu'ici. Dans la séquence du grand marathon de montagne auquel participe Rettenberger, on entend une musique peu usuelle pour un film de l'École de Berlin¹³, tant elle semble solliciter les sentiments du spectateur. Cette musique a été composée par Lorenz Dangel et le texte en est constitué d'extraits de la première partie de la *Divine Comédie* de Dante, consacrée à l'Enfer. Ce faisant, la musique ouvre un nouveau champ de références. L'air qu'on entend est celui de Francesca. Or, dans la *Divine Comédie*, Dante rencontre, dans le deuxième cercle de l'Enfer, Francesca et Paolo, tous deux assassinés par le mari de Francesca parce qu'ils étaient tombés amoureux l'un de l'autre « par inadvertance », en lisant un livre. Dans le film, on entend cet air deux fois, pendant le marathon donc, puis dans la séquence finale. Il est sans doute possible d'établir un parallèle entre la relation Francesca/ Paolo et Erika/ Johann. Une piste pourrait être le fait que Johann, par inadvertance, s'attache à Erika pour laquelle il éprouve de l'affection, même s'il ne l'avait pas « prévue » dans sa vie. Mais plus intéressant, nous semble-t-il, est la dernière partie du film, lorsque Johann tente d'échapper à la police dans la forêt. Dans cette partie s'accumulent les motifs chrétiens et christiques. Rettenberger revient par exemple à deux reprises vers la croix qui marque le sommet de la montagne sur laquelle il s'est réfugié, associant ainsi sa course à un chemin de croix. Évidemment, cet éternel retour à la croix insiste aussi sur l'importance de la religion catholique en Autriche d'une part et sur l'impossibilité pour Rettenberger d'échapper à la société autrichienne. Peu après toutefois, on assistera à la transformation de Rettenberger en figure christique, nous y reviendrons.

13 Les films dits de « L'école de Berlin » à laquelle appartient Benjamin Heisenberg ont la réputation de n'utiliser que très peu de musique *off* afin d'éviter toute influence émotionnelle du spectateur. Le premier film de Benjamin Heisenberg, *Schläfer*, en était presque totalement dénué.

Mais avant cela, il convient également de dire que le recours à la *Divine Comédie* permet aussi d'élargir le champ des associations. Dans le texte de Dante, le premier giron du septième cercle, situé déjà assez bas en enfer, est le giron des brigands et des meurtriers. Ce sont ceux qui ont sciemment et volontairement péché, qui ont fait violence à Dieu et à la nature. Or, on entend l'air de Francesca pour la première fois juste avant le meurtre perpétré par Johann sur son agent de probation, puis une seconde fois après la mort de Johann. Dès lors, sa course dans la forêt prend des airs de paysage dantesque. Dans le chant XII, consacré aux brigands et meurtriers, Dante décrit un paysage escarpé, qui descend abruptement. Ce cercle est dominé par les Centaures, ces créatures à corps d'animaux et têtes d'hommes qui surveillent les habitants du giron. Ces derniers sont condamnés à séjourner dans un ruisseau de sang et reçoivent des flèches lorsqu'ils tentent d'en sortir :

« Mais fiche tes yeux plus bas, car voici que s'approche / la rivière de sang où sont bouillis / ceux qui ont nui aux autres par violence. / O cupidité aveugle et colère folle, / qui nous éperonne dans la courte vie, / pour nous baigner si mal dans l'éternelle ! / Je vis une ample fosse tordue en arc, / car elle embrassait toute la plaine, / comme l'avait expliqué mon escorte ; / entre le fleuve et la falaise, en file indienne, / couraient des centaures, armés de flèches, / tout comme, sur terre, ils allaient à la chasse » ⁽¹⁴⁾.

Dans le film, ce sont les policiers armés qui arpentent la forêt en rangées à la recherche du braqueur. Plus tard, lorsque Johann sera sorti de la forêt, il sera blessé par un vieil homme tandis qu'il était en train de le ligoter. Ce coup de poignard peut faire à la fois écho aux flèches des centaures qui touchent ceux qui quittent davantage le fleuve de sang que ne le permet leur faute, et au Christ, puisque la blessure fait du braqueur une véritable figure christique, dont la mort s'apparente toutefois à celle de l'animal. Par ce biais donc, le film construit encore une fois une double identité du personnage principal, à la fois criminel et victime. À un autre niveau, la fin de Rettenberger réunit deux aspects essentiels de sa vie : la condition d'homme-animal d'une part, le non-lieu d'autre part. Après être parvenu une dernière fois à déjouer la vigilance de la police grâce à une voiture volée sur une aire d'autoroute, il se voit contraint, à bout de forces, d'immobiliser le véhicule sur la bande d'arrêt d'urgence. Il meurt peu après, littéralement « à bout de sang », comme un animal qui agonise tandis que les essuie-glaces de la « machine » automobile continuent imperturbablement le balayage du pare-brise. Ainsi est soulignée la défaite de Rettenberger qui rêvait de devenir homme-machine et qui meurt en homme-animal, en proie de surcroît aux sentiments. Cette séquence finale est en effet également le moment où Johann tente mentalement de parvenir à un ancrage « social ». Sur le non-lieu par excellence que constitue l'autoroute, il revoit par flashes des images de son passé récent dont la plupart sont associées au lieu anthropologique de l'appartement d'Erika, puis appelle cette dernière à partir d'un portable trouvé dans la voiture afin de ne pas mourir totalement seul. Cela laisse donc apparaître une tentative de réintégration dans le giron de la société humaine.

Ainsi, la dernière séquence réunit les trois types de lieux, l'autoroute pour le non-lieu, la forêt pour le lieu mythologique (l'homme animal) et enfin l'appartement d'Erika

14 DANTE, *La Divine Comédie*, Traduction, préface et notes par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2010, p. 63.

pour le lieu anthropologique. Rettenberger entretient un rapport tantôt symbiotique, tantôt conflictuel avec ces trois espaces. Son échec vient de son incapacité à résoudre ce conflit.

II. L'impossible connaissance de soi ?

Après cette étude typologique des lieux, il convient de revenir à l'interrogation initiale et de se demander quelle image apparaît en filigrane de l'Autriche.

On a d'abord affaire à un pays tiraillé entre tradition et immobilisme d'une part, surmodernité et vitesse d'autre part. Et on pourra peut-être dire de Rettenberger qu'il rassemble en lui toutes les contradictions intrinsèques à la société autrichienne, à la fois en ce qui concerne ses propres aspirations et le regard que l'on porte sur lui.

Afin de développer plus avant cette idée, il paraît nécessaire de s'arrêter sur un plan récurrent montrant Rettenberger de dos (cf. fig. 7-9). Ce type de plan atteint son paroxysme lorsque l'agent de probation demande à Rettenberger, après son succès au marathon de Vienne, un autographe sur la photo d'un magazine le représentant de dos et titrant : « Der große Unbekannte. Versuch eines Portraits » (fig. 10).

Fig.10

Dès lors, le film devient une sorte de miroir truqué qui place le spectateur en position de voyant, voyant les autres qui ne voient pas et ne peuvent pas voir. Paradoxalement, plus la multiplication des images médiées contribue à faire de Rettenberger un héros national, qu'il soit positif ou négatif (fig. 10 et 11), plus la cécité collective est

Fig.11

grande : comment en effet expliquer que personne ne fasse le lien entre les braquages et le marathonien Rettenberger alors que tous ont les éléments en mains, que ce soit la journaliste de la radio qui souligne le fait que Rettenberger s'est entraîné dans sa cellule de prison où il purgeait une peine pour tentative de braquage de banque ou pire, son agent de probation, qui dit pourtant avoir réétudié le dossier, ce qu'il fait toujours « après un tel succès », ainsi qu'il le souligne. Rettenberger, précisément, caresse l'égo collectif de ses compatriotes, il répond trop à leurs attentes : on sait bien que c'est un criminel mais on ne veut pas le savoir car c'est avant tout un grand sportif.

Un détour par un tableau célèbre de Magritte – *La reproduction interdite* – permet peut-être d'illustrer ce mécanisme. L'œuvre de Magritte, dont le sous-titre est *Portrait d'Edward James*, montre un homme dont le reflet est une reproduction ou duplication de ce que voit l'observateur du tableau et, par la même occasion, de ce que ne peut voir le personnage représenté, à savoir son propre dos. Cela pose plusieurs questions :

- S'agit-il vraiment d'un reflet ou d'un double ?

- Pourquoi n'y a-t-il pas de reflet mais seulement duplication ?
- La personne ne dispose-t-elle d'aucune identité ?
- Le miroir se fait-il le reflet du refus de la personne de se regarder en face ?

Il nous semble qu'il soit possible de transposer les questionnements que soulève ce tableau de Magritte au personnage de l'agent de probation. Le film, en ayant recours

Fig.12

aux plans le montrant de dos derrière Rettenberger (fig. 12), met en image le fait que le fonctionnaire ⁽¹⁵⁾ non seulement ne voit pas qui est réellement Rettenberger alors qu'il dispose de tous les éléments pour le faire, mais aussi que cette incapacité est due à sa propre façon de fonctionner : l'agent aura beau se plain-

dre du manque de coopération de la part de Rettenberger pour écrire son rapport, il est co-responsable, co-porteur de la cécité collective en ce qu'il est lui-même admirateur de Rettenberger. Ce faisant, il devient au fil de l'action une sorte de double du sportif/ criminel qui colle de près au personnage, symbolisant ainsi l'impossible prise de distance par rapport aux identités, celle de Rettenberger, mais aussi la sienne. On remarque en effet une évolution du positionnement des deux hommes au cours du film (fig. 13-17) : ils se font tout d'abord face comme s'il existait entre eux un antagonisme. Dans l'entrevue suivante toutefois, ils sont assis de manière perpendiculaire l'un par rapport à l'autre et enfin l'un derrière l'autre, comme dans le tableau de Magritte. Ce faisant, il s'avère que l'agent de probation, plutôt que d'être un personnage qui ferait réellement face à Rettenberger et le confronterait à la réalité, refuse de regarder la réalité en face et par la même occasion de se regarder en face. C'est pourquoi lorsque, dans la séquence du meurtre, le véritable regard miroir survient, c'est-à-dire lorsque Rettenberger se retourne subitement vers l'agent de probation, cela équivaut littéralement à regarder la mort en face : le regard miroir qui surgit ne peut être que violent (fig. 16-17).

À cet égard, le rêve que Rettenberger raconte à Erika après avoir entendu du bruit dans la cage d'escalier est symptomatique :

« Es ist wie in meinem Traum, nur dass das Geräusch dort noch viel lauter ist. Wie wenn einer die Tür eintritt. Ich hab das Gefühl, es kommt von innen. Bin tot, liege im Grab und hab so viel Energie in mir, dass ich zurückkomme. Einfach aus Widerstand. »

Cette image de quelqu'un qui enfonce la porte de l'extérieur, et en même temps le sentiment que cela vient de l'intérieur, n'est en réalité qu'une variante de la constellation des deux personnages : étant le double l'un de l'autre, l'intérieur de l'un est aussi l'extérieur de l'autre et inversement. Mais cela est également paradigmatique de la société autrichienne et des tensions que travaille le film entre tradition et modernité, entre sport et crime.

Pour le spectateur, le personnage de Rettenberger n'est pas particulièrement sympathique, mais il ne fait guère de doute que toute la société autrichienne est pour

15 On notera que le personnage, non seulement n'a pas de nom mais une fonction, mais en plus est fonctionnaire. En cela, il est un représentant parfait de l'Autriche.

Fig. 13-17

lui une sorte de cercueil forcé. C'est pourquoi il cherche à rester en dehors de cet environnement oppressant, ne renvoyant aux autres que le miroir de leur médiocrité : le commentateur sportif qui voit dans la prime de 5 000 euros une grande motivation à gagner le marathon, le policier convaincu que la fuite de Rettenberger ne durera pas car nul être humain ne peut supporter longtemps d'être traqué, ou les discours moralisateurs de l'agent de probation. La petitesse de cette société ne fait que provoquer la révolte violente, contre l'autre et contre soi-même. Cela transforme paradoxalement le criminel en figure christique, tant la blessure sournoisement administrée par le vieil homme à la fin inverse les rôles : où le criminel devient victime et la victime criminelle. Même si le film de Benjamin Heisenberg est dépourvu de toute attaque frontale par rapport à la société autrichienne, on y trouve donc nombre d'éléments qui font écho à ceux mis en exergue par une multitude d'artistes autrichiens, tout en les réagénant afin de proposer en creux une réflexion sur ce qui est constitutif de la société autrichienne aujourd'hui, une fois révolue l'époque des grandes confrontations.

Résumé

Dans son film *Der Räuber* (2010), Benjamin Heisenberg, réalisateur allemand, revient sur un fait divers qui, dans les années 80, tint l'Autriche en haleine, celui d'un braqueur de banque qui surgissait toujours avec un masque de Ronald Reagan et un fusil à pompe et qui parvint bien des fois à échapper à la police parce qu'il était un sportif hors norme. Mais Heisenberg a fait le choix de détacher son récit du contexte historique des années 80 pour le transposer dans l'Autriche d'aujourd'hui. Ce faisant, il retravaille les « mythologies » nationales pour représenter en creux un pays tiraillé entre tradition et modernité. L'article montre, en partant des stratégies de récit, des éléments récurrents et du traitement de l'espace (lu à travers les catégories de Marc Augé), en quoi le film de Benjamin Heisenberg élabore une réflexion sur l'identité autrichienne ainsi que sur l'appréhension même de cette identité tout en gardant à l'esprit le fait que cette dimension du film est sans doute plus fortuite que voulue.

Zusammenfassung

Benjamin Heisenberg greift in seinem Film *Der Räuber* (2010) die Geschichte von Johann Kastenberger auf, der in den 80er Jahren mehrere Banküberfälle in Österreich verübte. Man nannte ihn „Pumpgun-Ronnie“, weil er immer mit einer Pumpgun und einer Ronald-Reagan-Maske auftauchte. Anstatt seinen Film in den 80er Jahren zu verankern, entschied sich B. Heisenberg dazu, die Geschichte im heutigen Österreich abspielen zu lassen. In diesem Aufsatz wird nachgezeichnet, inwiefern Heisenberg durch Erzählstrategien, wiederkehrende Motive und durch seine Arbeit mit dem Raum, eine Reflexion über das Österreichische und den Umgang damit einleitet. Es soll hierbei gezeigt werden, dass er bekannte Elemente, Urmuster des Österreichischen aufgreift, und diese verarbeitet, ohne jedoch unbedingt dieselbe kritische Absicht wie viele der österreichischen Autoren zu verfolgen.