

Le Ruban blanc

La violence du hors-champ

Das weisse band — Autriche / Allemagne / France / Italie 2009,
144 minutes

Sylvain Lavallée

Numéro 265, mars-avril 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63440ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lavallée, S. (2010). Compte rendu de [Le Ruban blanc : la violence du hors-champ / *Das weisse band* — Autriche / Allemagne / France / Italie 2009, 144 minutes]. *Séquences*, (265), 44–45.

Le Ruban blanc

La violence du hors-champ

Habitué à diviser la critique et à attirer le scandale, Michael Haneke s'est enfin vu remettre les grands honneurs pour son dernier film, **Le Ruban blanc**, Palme d'Or à Cannes. Comme de fait, il s'agit d'une œuvre beaucoup plus sage que ce à quoi il nous avait habitués, moins déstabilisante. En effet, dès l'ouverture, le cinéaste nous propose une interprétation des événements à suivre, nous invitant à voir dans ce portrait d'un village allemand à la veille de la Première Guerre mondiale, dans cette chronique fragmentaire d'une vie rigoriste et protestante, les symptômes du fascisme naissant.

SYLVAIN LAVALLÉE

Pourtant, bien que séduisante, cette thèse est à relativiser : elle nous est donnée par un narrateur, l'instituteur du village, qui nous dit dans le même souffle que les faits présentés ne sont peut-être pas réels, qu'ils proviennent en partie de ragots, qu'ils sont sujets aux aléas de sa mémoire. La notion de point de vue est essentielle chez Haneke, celui-ci remet constamment en question le statut de l'image et notre relation à celle-ci, parfois de manière radicale, dans **Funny Games** particulièrement où les personnages s'adressaient directement au spectateur pour l'intégrer dans leurs jeux de torture. Dans **Le Ruban blanc**, la mise en scène est plus subtile : la caméra est d'apparence omnisciente, mais les traits de la subjectivité de l'instituteur restent affichés. Haneke se garde bien par exemple de montrer des actes de violence ayant lieu sans témoin. Lorsque la fille du pasteur prend sa revanche sur son père, nous voyons dans un premier plan l'enfant s'approcher de l'oiseau avec des ciseaux, puis dans un second l'oiseau mort les ciseaux à la gorge,

les deux plans étant entrecoupés par une autre scène ; donc nous ne voyons jamais le geste violent lui-même. Cet événement ne peut être connu du narrateur, il ne peut s'agir que d'un soupçon ; de même, les punitions données derrière des portes fermées ou le hors-champ souvent suggéré mais jamais montré nous rappellent la nature ambiguë du récit.

Un peu comme dans **Caché**, le film prend des allures d'enquête policière, alors que des méfaits de plus en plus violents s'accumulent dans le village, sans que des coupables soient démasqués. Comme pour le responsable des vidéos dans **Caché**, l'énigme reste ainsi irrésolue, mais cette fois la mise en scène nous suggère une réponse de manière plus insistante : avec leur air mystérieux, tout plein d'inquiétante étrangeté, les enfants des villageois semblent responsables d'au moins une partie des crimes. Justement, cette théorie de la culpabilité des enfants, n'est-ce pas celle du narrateur ? N'est-ce pas par ses yeux que nous les voyons ainsi, comme s'ils sortaient tout droit de **Village of the Damned** ?



Des allures d'enquête policière



Le mal surgit du hors-champ

La représentation de la violence n'est pas en cause ici; il s'agit plutôt de confronter le spectateur dans son désir de trouver une réponse.

Qu'ils soient coupables ou non importe peu, d'où l'irrésolution qui nous indique non pas que la faute est à rechercher dans l'ensemble de la société, mais plutôt que les origines de ce mal sont à chercher ailleurs que dans le visible. Haneke nous montre clairement la violence engendrée par les structures sociales, dans cette sous-intrigue mettant en scène la famille paysanne dont le fils aîné ose se révolter contre le baron, ou lorsqu'un enfant moins fortuné pousse le fils du baron dans la rivière. La lutte des classes représentée entraîne une certaine violence et celle-ci est clairement montrée, le coupable dûment identifié. Il en va de même pour le protestantisme: à la suite de la scène où le pasteur effraie son fils pour le dissuader de se masturber, on passe brusquement au médecin en train de faire l'amour, un personnage que l'on saura plus tard misogyne et incestueux. Haneke suggère par cette transition un lien de cause à effet dans ce cadre religieux trop rigide qui, en éclatant, entraîne des comportements immoraux, comme ce ruban blanc symbole de pureté qui trahit sa fonction inhibitrice et suscite une réaction inverse.

Funny Games présentait aussi une forme de Mal absolu, les deux bourreaux étant des personnages conceptuels sans assises réelles qui refusaient dans une discussion ironique toutes les causes possibles de leur violence présente, la laissant inexpliquée, tout comme ici Haneke élimine toutes les explications matérielles, présentant la violence que le cadre social et religieux provoque de manière directe, au contraire des crimes plus abjects qui restent irrésolus et surtout indéterminés. C'est dans cette interrogation sur les origines de ce Mal transcendantal qu'Haneke dépasse la simple démonstration du surgissement du fascisme allemand (quoique le nazisme soit souvent perçu comme un mal incompréhensible). Cette thèse sur le nazisme demeure soutenue par le film (en témoigne, par exemple, le ruban blanc porté au bras comme un

brassard nazi), mais elle est aussi réductrice que le point de vue du narrateur qui la soutient; à quel point est-ce que les réminiscences de ce dernier sont orientées, ses souvenirs déformés, afin de s'y conformer? Comme toujours, Haneke joue sur les attentes du spectateur, en utilisant ici un récit sous forme d'investigation et en nous faisant adhérer subtilement au point de vue d'un personnage afin de nous amener vers une conclusion pourtant aberrante: des enfants coupables d'enlèvements et de torture.

Contrairement à **Benny's Video**, où un enfant tuait effectivement un autre enfant, la représentation de la violence n'est pas en cause ici; il s'agit plutôt de confronter le spectateur dans son désir de trouver une réponse, même s'il lui faut pour cela soupçonner des enfants, alors qu'absolument rien ne prouve que ces enfants aient commis quelques gestes répréhensibles, alors que les seuls beaux gestes posés dans le film le sont par ces mêmes enfants (la sœur qui explique à son frère ce qu'est la mort ou le fils qui donne son oiseau à son père). Dans la scène citée plus tôt du meurtre de l'oiseau, Haneke substitue au geste de violence supposé le récit d'un rêve, celui de la fille du régisseur qui a vu en songe son frère ouvrir la fenêtre de la chambre du nouveau-né. Or, ce dernier a récemment attrapé une pneumonie quasi mortelle. Haneke interrompt donc un acte meurtrier pour nous parler d'un autre crime commis par un enfant, mais encore là il utilise le hors-champ, celui d'un rêve. Il n'en faudra pas plus pourtant pour que l'instituteur se demande si la rêveuse n'essaie pas d'accuser indirectement son frère. De même, le spectateur a conclu par la force de deux images que la fille du pasteur a tué l'oiseau, même si, de toute évidence, personne ne peut savoir qui a posé ce geste. *Le Mal*, comme toujours chez Haneke, surgit du hors-champ.

C'est dans ce même hors-champ que sont projetées les pulsions de voyeur du spectateur, lui qui toujours est forcé d'imaginer le Mal, que ne représente pas Haneke, obligé de l'incarner dans une forme, celle des enfants ou de tout autre coupable; le regard du spectateur et le Mal s'entremêlent, indissociables. La dernière image du film questionne directement notre position de spectateur-voyeur en montrant tous les villageois qui s'assoient paisiblement dans la chapelle face à la caméra, reflétant notre propre posture face à eux, comme s'ils nous renvoyaient notre regard. Il n'y a pas là d'accusation, Haneke n'est pas le moraliste que l'on décrit souvent; sa réflexion est avant tout transcendantale, à rapprocher de celle d'un Robert Bresson ou d'un Carl Dreyer. Il y a plutôt interrogation, ou le constat d'une inconnaissable mais violemment réelle part humaine. **S**

■ **DAS WEISSE BAND** — Autriche / Allemagne / France / Italie 2009, 144 minutes — **Réal.** : Michael Haneke — **Scén.** : Michael Haneke — **Images** : Christian Berger — **Mont.** : Monika Willi — **Son** : Guillaume Sciamia, Jean-Pierre Laforce — **Dir. art.** : Christoph Kanter — **Cost** : Moidele Bickel — **Int.** : Christian Friedel (L'instituteur), Leonie Benesch (Eva), Burghart Klafner (Le Pasteur), Ulrich Tukur (Le Baron), Leonard Proxauf (Martin), Susanne Lothar (La Servante) — **Prod.** : Stefan Arndt, Veit Heiduschka, Michael Katz, Margaret Ménégoz — **Dist.** : Métropole.