

## Michael Haneke, *Le Ruban blanc/Das Weisse Band*

Martine Floch

Le réalisateur autrichien Michael Haneke signe avec *Le Ruban blanc*<sup>1</sup> (*Das Weisse Band*), son premier film dans sa langue natale depuis 1997. Le sous-titre allemand du film, « *Eine deutsche Kindergeschichte* » (« *Une histoire d'enfants allemande* »), ancre le récit dans le Nord protestant de l'Allemagne en 1913, dans un petit village du Mecklenbourg, juste avant la Première Guerre mondiale, pour interroger les sources du mal nazi et, plus largement, ce qui est l'un de ses thèmes de prédilection, la violence génératrice de violence et, surtout, les façons de la représenter. Il enjambe ainsi le III<sup>e</sup> Reich, revient à la période wilhelminienne qui l'a précédé, pour décrire la terreur que fait régner une société de notables sur les femmes et les enfants, ceux-là mêmes qui, devenus adultes vingt ans après, en 1933, en constitueront les forces vives. Des romans, des nouvelles – puis leurs adaptations au cinéma – dénonçaient déjà au début du siècle les ravages de cette éducation noire fondée sur l'autorité absolue du père, le principe du châtement purificateur : on pense notamment à toutes ces *Schultragödien*, ces tragédies scolaires, autrichiennes et allemandes, à *Frühlingserwachen* (*L'Éveil du printemps*, 1891) de Frank Wedekind, à *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906) de Robert Musil et au film éponyme de Volker Schlöndorff, *Les Désarrois de l'élève Törless*<sup>2</sup>, à la nouvelle de Hermann Hesse, *Unterm Rad* (1906) et au *Professor Unrat* de Heinrich Mann (1905), adapté au cinéma par Joseph von Sternberg en 1929-1930 dans son film *L'Ange bleu*<sup>3</sup>. On pense surtout à cet écrivain allemand qui figure parmi les cent-trente *Lieux de mémoires allemands*<sup>4</sup>, Theodor Fontane<sup>5</sup> et son roman *Effi Briest* qui dénonce, lui aussi, la psychorigidité d'une société wilhelminienne « *erstarrt* », figée dans ses hiérarchies ancestrales, qui ne se contente pas d'estropier l'âme des enfants, mais entraîne la mort psychique et physique de la jeune Effi. Le cinéaste Rainer Werner

<sup>1</sup> *Le Ruban blanc* (*Das Weisse Band - Eine deutsche Kindergeschichte*), Michael Haneke, Autriche, 2008, 144 mn, production française, autrichienne, italienne et allemande. Le film a obtenu la Palme d'or à Cannes en mai 2009 et sort en France le 21 octobre 2009 et en novembre en Allemagne.

<sup>2</sup> *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (*Les Désarrois de l'élève Törless*), Volker Schlöndorff, Allemagne, 1966, 87 mn.

<sup>3</sup> Joseph von Sternberg, *Der Blaue Enge* (*L'Ange bleu*), Allemagne, 1929-1930, 99 mn.

<sup>4</sup> Étienne François, Hagen Schulse, *Deutsche Erinnerungsorte*, Beck, München, 2001. Michael Haneke inscrit son film dans d'autres lieux de mémoire allemands : la *Gesangverein* (la chorale), institution née au XIX<sup>e</sup> siècle qui, au fil des décennies, a consolidé la conscience nationale ; la maison du pasteur évangélique, « *Das evangelische Pfarrhaus* », décrite par son auteur comme l'incarnation de la germanité et dont est issue une longue liste d'Allemands célèbres tels Schlegel, Schilling, Nietzsche. « Sans la maison du pasteur, ou du moins sans cet arrière-plan luthérien, il est impossible de comprendre les plus grands : que ce soit un Leibniz, un Bach, un Goethe », dit l'historien Robert Minder (in É. François, H. Schulse, *Deutsche Erinnerungsorte*, *op. cit.*, p. 221). On pense enfin au lieu de mémoire « *Struwelpeter* », du nom de ce livre pour enfants de Heinrich Hoffmann (1809-1894), pour les récits de terreur, de mort, de punition, de castration qui y sont rassemblés. Objet de multiples métamorphoses et adaptations, l'ouvrage demeure le livre de chevet des petits enfants allemands.

<sup>5</sup> Theodor Fontane, *Effi Briest*, 1<sup>ère</sup> éd. 1894, rééd. Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2001.

Fassbinder<sup>6</sup> s'est intéressé lui aussi à ce monument de la littérature allemande qu'il a adapté au cinéma pour interroger en amont – comme Michael Haneke – l'histoire allemande, sa violence latente dans l'Allemagne des années 1970, fruit du nazisme et d'une dénazification davantage subie qu'assumée, indice d'une massive occultation. Comme Haneke, Fassbinder est taraudé par cette quête des origines du mal national-socialiste et par la représentation à l'écran de la violence, refoulée ou exprimée<sup>7</sup>, latente ou patente.

Si Michael Haneke a, comme Fassbinder pour *Effi Briest*, renoncé pour son film à la couleur et fait le choix du noir et blanc, c'est parce qu'il aime la photographie en noir et blanc mais, surtout, parce que, quand il pense à cette époque du début du siècle, ce sont des images en noir et blanc qui lui viennent à l'esprit : les images d'archives, les photographies, celles d'August Sander probablement. August Sander (1876-1964), mu par une obsession de sociologue ou d'anthropologue, entreprend de documenter son époque en photographiant toutes les couches sociales et les corps de métiers, ainsi que des archétypes de la grande ville, mendiants, prostituées, musiciens de rue. La fascination qu'exerce le recueil *Menschen des XX<sup>e</sup> Jahrhunderts*<sup>8</sup> tient sans nul doute à la beauté et la puissance de ces portraits, mais, avant tout, à la forte interrogation que suscite chacune des photos : que notre regard se pose sur *Arbeitsloser* (*Chômeur*, Cologne, 1928) ou, mieux encore, *Kölner Gymnasiasten bei der Kaisergeburtstagsfeier* (*Lycéens de Cologne à la fête anniversaire de l'empereur*, Cologne, 1915), il ne cessera alors – à la manière de l'écrivain et archéologue de la mémoire Winfried Georg Sebald<sup>9</sup> – de scruter les visages de ce chômeur ou de ces enfants en costumes militaires, droits dans leurs bottes, affublés de casques à pointes, arborant drapeaux, sabres et cors de chasse : des visages tous différents, tantôt doux et rêveurs, tantôt durs, fermés, prématurément vieillis ou remplis de morgue – et, considérant la date des photos, il sera assailli de mille questions concernant le passé mais, surtout, le futur de ce chômeur ou de ces enfants : quand sont-ils nés et quel âge auront-ils sous le III<sup>e</sup> Reich, quel choix politique feront-ils alors, auront-ils le choix ou sont-ils définitivement déterminés par

<sup>6</sup> Rainer Werner Fassbinder, *Effi Briest*, Allemagne, 1974, 140 mn.

<sup>7</sup> C'est dans l'espace que Fassbinder, pour son adaptation filmique du roman de Fontane, choisit d'inscrire les deux forces qui s'affrontent : l'instinct de vie et de liberté de cette « *Naturkind* » qu'est la jeune Effi, confronté à la rigidité des codes et des normes de la noblesse prussienne. La demeure des Briest épouse le corps social dont elle est le prolongement et définit une norme de comportement. L'étrangeté de Effi à sa propre demeure se lit dans l'usage des miroirs, fil directeur de l'œuvre de Fassbinder, constat de la solitude fondamentale de ses personnages renvoyés littéralement à eux-mêmes.

<sup>8</sup> August Sander, *Menschen ohne Masken*, Luzern, C. J. Bücher AG, 1971. La Fondation Henri Cartier-Bresson organise du 9 septembre au 20 décembre 2009, à Paris, une exposition consacrée au photographe allemand, « Voir, Observer et Penser » ([www.henricartierbresson.org](http://www.henricartierbresson.org)), et publie un ouvrage, *Voir, observer et penser*, Cologne, Schirmer/Mosel, 2009.

<sup>9</sup> Lynne Sharon-Schwartz, *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald*, Paris, Actes Sud, 2009. Les romans de W.G. Sebald (1944-2001) sont connus pour les photos qui s'y trouvent disséminées.

Parce qu'il était né en 1944 et avait été élevé dans une société allemande qui avait délibérément choisi d'être amnésique, Sebald envisageait la remémoration comme un acte moral et politique. Pour lutter contre la « conspiration du silence qui dure encore en Allemagne », il insère de nombreuses photographies dans ses textes. Outre leur grande force d'évocation, elles servent de déclencheurs à un récit dont elles accréditent la véracité. Elles offrent aussi une forme de rédemption, quand elles permettent de s'abstraire de la temporalité et d'arrêter le temps.

leur époque, leur milieu, leur éducation ? Michael Haneke, tout au long et à la fin de son film, n'évoquera jamais le national-socialisme et la Solution finale, mais le spectateur du *Ruban blanc*, lui, ne pense qu'à cela. Il semble bien que Michael Haneke ait été interpellé par ces photos<sup>10</sup> d'August Sander et d'autres artistes contemporains tels Karl Blossfeldt, Winfried Georg Seiwert et Heinrich Hoerle, ténors du groupe d'artistes *Kölner progressive*<sup>11</sup>. Interpellé et désireux de les affronter, les scruter, pour pousser la réflexion induite par la photographie documentant un moment de l'histoire et pour que s'opère un vrai travail d'anamnèse : voir, observer et penser, apprendre quelque chose à partir des images figées d'une société figée. Il s'agit ensuite de *monter, remonter* cette matière visuelle qu'il a choisie d'examiner, interrogeant par-là notre propre capacité à voir, aujourd'hui, les documents de notre propre histoire, celle de l'Allemagne d'avant 1914, celle, plus globalement, de l'Europe et pour nous placer, spectateurs, face à cette pédagogie de la perversité et de la mort et, plus généralement, face aux racines de n'importe quel fanatisme, politique ou religieux. Haneke ne voudrait pas que le film soit vu dans une perspective uniquement allemande. Ce serait trop facile, selon lui, de nous tenir à distance. À ce moment-là, c'est le monde occidental tout entier qui allait basculer dans l'horreur de la Première Guerre mondiale.

Le photographe August Sander a réussi l'exploit d'une analyse sociologique éblouissante en se passant de mots, par l'unique médium de l'image. La démonstration de Michael Haneke n'est aussi convaincante que parce qu'elle passe par les moyens de la mise en scène, plutôt que par ceux du discours, mis à part la densité des dialogues et le soin apporté au titre du film<sup>12</sup>.

On n'entre ni ne sort impunément du film de Michael Haneke. Ses films, il les considère comme des tremplins de saut à skis. Après, c'est au spectateur de sauter, de plonger dans une société malade, au bord de l'implosion.

Le générique du film, silencieux, prend d'emblée le spectateur pour le faire entrer dans un autre monde, lui faire vivre une expérience longue (le film dure deux heures trente) et radicale : le lettrage, minuscule et blanc sur fond noir, est comme une injonction au spectateur à se concentrer pour affronter l'obscurantisme le plus terrible. Michael Haneke mise sur l'austérité la plus sobre, a fait le choix du noir et blanc pour éviter tout ce qui pourrait s'apparenter à l'idylle d'un petit village, et donc tout effet mélodramatique.

---

<sup>10</sup> Dans le cadre de son travail préparatoire pour le film, Michael Haneke a effectué des recherches impressionnantes : outre un casting de 6000 enfants, issus du Nord de l'Allemagne ou de Roumanie, quand il s'agissait de retrouver des visages conformes à ceux des centaines d'ouvrages de photographies consultés, il a lu un millier d'ouvrages de pédagogie, ceux-là mêmes qui ont servi de guides à l'éducation des jeunes au début du siècle et jusque dans les années 1950.

<sup>11</sup> Le *Kölner progressive* ou *Gruppe progressiver Künstler* est ce groupement d'artistes créé au début des années 1920, rassemblé autour des peintres Franz Wilhelm Seiwert et Heinrich Hoerle, du sculpteur Otto Freundlich et de August Sander, entre autres.

<sup>12</sup> « Le ruban blanc » fait référence au morceau de tissu blanc que doivent porter les enfants du pasteur, Martin et Klara, elle, soupçonnée injustement, lui, après l'aveu de son onanisme, pour les rappeler à la pureté que l'on attend d'eux. Elle le portera dans les cheveux, lui au bras. Le mot allemand de « *band* » désigne le ruban et le lien. Dès le XII<sup>e</sup> siècle, il est employé au sens figuré avec, selon le contexte, la valeur de qui unit affectivement. Il signifie aussi ce qui maintient dans une étroite dépendance, en servitude. Dans un contexte biblique, il apparaît avec le sens de refuser d'absoudre, d'imposer des obligations en relation avec le péché. L'adjectif « blanc » se charge très tôt de la valeur symbolique de ce qui est pur, dont procède le sens moral d'innocent.

Il a confié la photographie, splendide, à Christian Berger<sup>13</sup>, son directeur de la photographie depuis plusieurs films. Et c'est dans l'espace qu'il inscrit la rigidité de l'époque, l'oppression, l'omniprésence de l'autorité et de la coercition et l'enfermement et la solitude des êtres qui en résultent. Ce sont les lieux, étroits, exigus, fermés, qui façonnent les personnages. Les maisons sont tirées au cordeau, les intérieurs sont sombres, rectilignes, l'ombre du quadrillage des fenêtres se projette sur les murs, tandis que grince le bois des planchers et des escaliers raides et hostiles. Les plans sont longs sur les portes fermées avant les humiliations et les coups infligés aux enfants. Outre un cadrage très serré et des plans fixes, Haneke utilise magistralement le hors-champ pour maintenir le spectateur dans une zone d'insécurité. Il n'est pas question qu'il dicte au spectateur ce qu'il doit penser. Aucune clé ne lui sera livrée concernant ces actes de cruauté commis tout au long du film. Le spectateur sort ébranlé de cette expérience d'oppression et de glaciation terrible. La force du film de Haneke est d'avoir maintenu, dans sa démonstration de cette pédagogie de la mort – les enfants ont été détruits, ils détruisent déjà et détruiront –, une empathie totale pour ses victimes, femmes et enfants, quelle que soit leur appartenance sociale. Le spectateur retiendra pour toujours et entre autres, tous aussi magnifiques, le visage de Martin, fils du pasteur, un visage aux traits tirés, dépressifs, un visage prématurément vieilli, comme ceux des enfants des photographies de Sander. Le photographe et le cinéaste les fixent avec la même humanité.

---

<sup>13</sup> La qualité de la photographie obtenue tient au procédé mis au point par Christian Berger, le *CRLS*, pour *Cine Reflect Lighting System*, une méthode reposant sur l'utilisation d'un nombre de sources réduites reprises par une multitude de réflecteurs spécialement conçus.