

LA PICTURALITE

dans *Le Ruban blanc* de Michael HANEKE

Si *Le Ruban blanc* est une œuvre ouverte à de multiples analyses, tant historiques que psychanalytiques, sociales ou religieuses, leur concomitance s'impose à travers les partis pris forts du réalisateur d'un point de vue esthétique dans la mesure où le film est marqué par une picturalité plus ou moins diffuse tout au long de son déroulement. L'espace pictural et l'espace filmique ont en commun de privilégier le visible, ils montrent, donnent à voir et pourtant nous nous pencherons sur le paradoxe suivant inhérent au *Ruban blanc* qui est certes celui de montrer, de rendre visible par sa forme même mais laissant aussi une large place à l'invisible, au suggéré, il rend ainsi sa lisibilité plus difficile et inspire au spectateur le sentiment d'une inquiétante étrangeté. Les références picturales émaillant le film, particulièrement celles inspirées par les écoles du Nord sont au service de la diffusion de ce sentiment de malaise qui ne manque pas d'étreindre le spectateur que nous sommes.

Comment la picturalité du film voulue par le réalisateur est-elle au service de la diégèse ?

I. L'influence de la peinture hollandaise : rencontre entre l'espace filmique et l'espace pictural

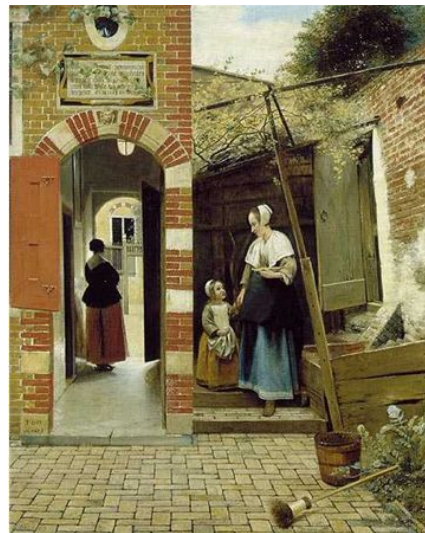
Les écoles picturales du Nord de l'Europe avec particulièrement les artistes du XVII^{ème} siècle tels Pieter de Hooch ou Johannes Vermeer (école de Delft) ayant développé la peinture de genre c'est-à-dire la représentation de la vie quotidienne nous paraissent avoir influencé l'ensemble du *Ruban blanc* et nous nous attarderons sur l'étude de cinq séquences : (voir photogrammes ci-dessous)

- la toilette mortuaire de la paysanne décédée lors d'un accident à la scierie et le chagrin de son époux (1)
- le repas entre Anna et son frère Rudolf et leur conversation sur la mort (2)
- le retour du fils dans sa cuisine après la découverte du corps pendu de son père (3)
- le retrait du ruban blanc du bras de ses enfants par le pasteur lors des fêtes de fin d'année (4)
- la découverte par l'instituteur de la maison de Karl paraissant abandonnée et sa conversation avec les enfants rôdant autour de la demeure(5).





Les cinq séquences ont pour point commun les surcadres (cadres en plus de la bordure de l'écran) matérialisés par des encadrements de porte, d'escalier ou de portail, avec emboîtement de cadres (fenêtres, portes) à l'intérieur même du champ visuel. Les cinq séquences jouent à chaque fois avec la profondeur du champ faisant penser inévitablement au peintre Pieter de Hooch (voir *Une cour d'une maison à Delft*), les similitudes sont aussi frappantes avec la présence d'ouvertures vers l'extérieur (fenêtres) pour les scènes d'intérieur (Voir *Le Devoir maternel*).



Pieter de Hooch, *Une cour d'une maison à Delft*, huile sur toile, 1658,

National Gallery, Londres.



Pieter de Hooch, *Le devoir maternel*, huile sur toile, 1658-1660,

Rijksmuseum, Amsterdam, 52,5 cm sur 61 cm.

Dans *Le Ruban blanc*, la picturalité de ces plans est induite par leur durée souvent longue (de 20 secondes à presque 2 minutes) et par leur fixité. Si les personnages peuvent à l'occasion se mouvoir dans le plan, ils sont la plupart du temps assez hiératiques. L'angle de vue toujours frontal peut entretenir la confusion entre peintre et réalisateur, Haneke fait dans ce film toujours le choix de ne tourner qu'avec une caméra entretenant l'illusion d'une « caméra pinceau » avec point de vue univoque comme pourrait l'être celui d'un peintre. La seule exception est la scène entre le personnage d'Anna et son frère qui aurait dû constituer un plan séquence mais la difficulté de faire jouer un enfant de cinq ans fait que la séquence s'achève sur un champ/contre-champ classique constitué de 15 plans. Néanmoins cette séquence commence par un long plan fixe de 38 secondes au cours duquel la conversation s'engage entre les deux protagonistes.

Dans le cas des séquences que l'on a choisies, nous pourrions dire qu'il y a fusion entre l'espace filmique et l'espace pictural. Le cadre au cinéma a une fonction de limite, de bordure, filmer c'est d'abord cadrer. Mais dans l'usage dominant du cinéma, le cadre a tendance à s'effacer pour représenter le monde. Le cadre cinématographique provoque toujours une attirance vers le hors-champ, le spectateur en a souvent une lecture centrifuge tandis que le cadre pictural sous-entend une lecture centripète, les regards vont se porter vers le centre du tableau. Dans l'espace filmique que Haneke met en place dans les séquences que nous avons citées, il y a instauration d'un espace pictural, le surcadrage vient interrompre la vision centrifuge classique de l'espace filmique pour diriger le regard du spectateur vers le centre du plan. L'attention portée à l'élaboration du plan, cadrage, composition, lumière, la mise en place du décor, des objets, des personnages, tout concourt à envisager l'espace filmique comme espace pictural faisant appréhender le champ d'abord comme un espace plastique où la spatialité prend l'ascendant sur la temporalité.

De fait, l'espace filmique se voit transformé en espace pictural par différents procédés que sont les surcadrages, l'organisation interne du champ, la durée des plans et leur frontalité. Tous ces éléments mis en place par Haneke concourent à la picturalité de l'ensemble de ces séquences dont les

références à l'école de Delft sont particulièrement claires. Cependant, là où les peintres hollandais dans ces scènes de genre faisaient passer un discours concernant les vertus de la vie domestique, Haneke utilise ces mêmes scènes à des fins toutes autres délivrant un message d'une inquiétante étrangeté.

II. Une esthétique picturale au service d'une inquiétante étrangeté

La multiplication des scènes de genre représentées par les artistes de l'école de Delft entre 1650 et 1675 sont la conséquence de la doctrine calviniste dominante aux Provinces Unies au XVIIème siècle. Les calvinistes ayant fermé la porte à la peinture religieuse ou à la peinture d'Histoire, les artistes se sont alors tournés vers des commandes privées dont la modestie a été compensée par leur nombre important. Ainsi se sont multipliés les portraits à l'intérieur de tableaux de genre. Les scènes de genre célébraient les mystères discrets de la vie domestique dans des demeures propres et pimpantes. Les gestes lents attelés à des rites quotidiens leur faisaient revêtir un caractère quasiment sacré (Voir Vermeer, *La Dentellière*, 1669-1670).



Johannes Vermeer, *La Dentellière*, huile sur toile

1669-1670, Musée du Louvre, Paris, 24cm sur 21 cm.

Pieter de Hooch a été un peintre très populaire à une époque où la famille était célébrée comme la principale unité sociale du pays où vertu domestique et ordre étaient des valeurs montantes (Voir *Une Famille hollandaise*). Pieter de Hooch représente souvent des mères et leurs enfants dans leurs occupations quotidiennes au sein de scènes intimistes (Voir *Devoir maternel* et *Intérieur avec deux femmes près d'une armoire à linge*).



Pieter de Hooch, *Une famille hollandaise*, huile sur toile, 1662,
Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie, Vienne, 114 cm sur 97 cm.



Pieter de Hooch, *Intérieur avec deux femmes près d'une armoire à linge*,
huile sur toile, 1663, Rijksmuseum, Amsterdam, 70 cm sur 75,5 cm.

Mais là où les peintres de l'âge d'or hollandais mettaient en avant les vertus familiales dans des gestes quotidiens, Haneke les détourne pour délivrer un message marqué par la morbidité.

Dans les séquences du *Ruban Blanc* que nous avons citées, la plupart d'entre elles montrent des éléments de la vie quotidienne mais à des moments où le quotidien rejoint l'horreur. Une scène

anodine de repas entre un frère et une sœur est marquée par l'explication du concept de Mort à un enfant de cinq ans prenant conscience de la disparition de sa mère et réagissant de manière violente en jetant à terre son assiette. L'affairement d'une femme dans sa cuisine ignorante de ce que son frère vient de découvrir dans la grange attenante, à savoir le cadavre de leur père pendu laisse une profonde impression de malaise. Le réalisateur joue sur le savoir du spectateur et le savoir du personnage féminin qui sont ici des savoirs différents tandis que le jeune homme qui s'assied lentement sur l'escalier sert d'intermédiaire en termes de connaissance de l'horreur entre le spectateur et le personnage du premier plan. Bien entendu la toilette mortuaire de la paysanne décédée dans la scierie, toilette interrompue par l'intervention de l'époux voulant rester auprès de sa femme dans un chagrin muet et émouvant est une scène particulièrement éprouvante par la présence de ce cadavre nu même si une grande partie du corps est cachée par une saillie de mur à droite du plan. C'est peut-être même cette vision partielle qui instille encore plus d'horreur dans la scène laissant imaginer au spectateur des blessures épouvantables.

Des séquences qui n'évoquent pas directement la mort sont tout aussi inquiétantes que ce soit le retrait du ruban blanc par le pasteur entouré par sa famille évoquant le rigorisme des vertus familiales au sein du protestantisme (statisme des personnages, vêtements noirs), scène ô combien sévère alors que l'on est dans un moment de « fête ». La rencontre de l'instituteur avec le groupe d'enfants dans la cour de la maison de Karl est tout aussi inquiétante du fait du rétrécissement du champ de vision induit par la composition du plan et l'attitude suspecte des jeunes gens qui ont à leur tête Klara dont on sait précisément qu'elle est capable du pire (la crucifixion de l'oiseau).

Pour toutes ces séquences empruntant une composition à la peinture hollandaise, le discours est lourd de sens ajoutant une pesanteur au film puisque Haneke détourne des scènes de rituels domestiques pour un message grave et inquiétant. Les compositions symétriques des plans, leur durée, l'immobilisme des personnages, la frontalité de l'angle de vue, tout contribue à renforcer cette idée de société figée, emprisonnée dans des conventions sociales, religieuses génératrices de l'horreur et de perversions suggérées. *Le Ruban blanc* est la peinture d'un univers étrangement immobile et figé, avare de paroles, de mouvements, refusant le changement et la mise en scène est à la hauteur de ce monde à la fois proche et lointain. La longueur des plans fige les personnages dans un hiératisme qui n'a rien d'admirable mais fait naître cette inquiétante étrangeté freudienne chez le spectateur confronté à un univers rural et quotidien qui n'a rien de rassurant. L'angoisse est diffuse puisque le rythme des plans est souvent lent et les scènes paroxystiques y sont rares, le quotidien y est perverti par la lenteur et tout ce qui est montré devient générateur d'inquiétude.

Si certaines séquences sont directement inspirées de la peinture hollandaise, on peut affirmer que la pictorialité est présente tout au long du film est au service de la diégèse, instaurant un climat de malaise fort chez le spectateur.

III. Une pictorialité diffuse tout au long de l'œuvre

On pourrait multiplier à l'envi les références de plans dits picturaux qui émaillent le film mais nous avons choisi d'évoquer certains d'entre eux ici tels les paysages ou les plans utilisant le clair-obscur.

1). Les paysages

Les plans successifs de paysages permettent de faire le lien entre les séquences et servent d'ellipses temporelles, ce rôle de transition est renforcé par la voix off qui donne des indications sur la chronologie de l'année 1913-1914 en appui des paysages filmés (neige pour hiver, champs de blé pour l'été). Ces plans de paysages sont des plans fixes souvent longs (plus de six secondes), souvent complètement vides d'hommes. Admirablement composés tels des tableaux, ils sont conçus de manière à trouver un équilibre des masses et à produire un effet de pulsion scopique sur le spectateur qui les admire comme s'il visitait une galerie picturale. Les plans sont souvent plats avec une profondeur du champ annihilée provoquant la sensation d'un espace bidimensionnel qui caractérise normalement l'espace pictural (plans 3b, 3c, 4b, 4c, 4d, 4d). L'espace filmique tridimensionnel perd donc dans ces plans sa nature même.

Ces plans sont au service de la narration puisqu'ils constituent des points de repère pour la temporalité de la diégèse mais ils forment aussi un écho à cette communauté rurale dépeinte par Haneke. Ces paysages ruraux plus ou moins aménagés par l'Homme représentent l'idée d'une Nature domptée mais inquiétante dans sa rigidité, dans sa fixité, dans sa composition symétrique à l'image de la communauté villageoise enserrée dans son carcan de conventions sociales et religieuses. Les plans si paisibles de cette Nature sont souvent le prélude à des événements tragiques tels le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Sous le calme apparent couve la tempête.



(1)



(2)



(3a)



(3b)



(3c)



(4a)



(4b)



(4c)



(4d)



(4e)

2). Les clairs-obscurs

Le noir et blanc employé par Haneke permet bien entendu la multiplication des clairs-obscurs à l'origine technique picturale dans laquelle des parties claires côtoient immédiatement des parties très sombres, créant des effets de contraste parfois violents. Les parties éclairées trouvent souvent leur origine dans une source de lumière représentée dans le tableau (bougie par exemple). Les clairs-obscurs admirables d'Haneke, caravagesques dans leur conception ont un effet esthétisant en contraste brutal avec la réalité représentée. On peut évoquer les plans mettant en scène la mort (plans 1 et 2), la torture (3 et 4), ou la préparation de la marque infâmante infligée aux enfants (plan 5). La source de lumière est toujours présente dans le plan que ce soit sous forme de bougie, torche, lanterne et sert à mettre en avant l'horreur tandis que sont laissés dans l'ombre les causes, les initiateurs de ces phénomènes. Encore une fois l'esthétisme de la mise en scène est au service de la profonde impression de malaise du spectateur.



(1)



(2)



(3)



(4)



(5)

Conclusion

Le Ruban blanc est marqué par une picturalité forte dans l'esthétisme des plans, leur composition, leur durée, leur fixité en accord avec la rigidité de cette communauté villageoise protestante du Nord de l'Allemagne à la veille de la Première Guerre mondiale. Le fait pour Haneke de faire un film en noir et blanc répond à une volonté de filmer ce moment de l'Histoire tel qu'il est fixé dans nos mémoires, il évoque son travail inspiré de l'œuvre photographique d'August Sander qui lui a permis non seulement de travailler sur les costumes de l'époque mais aussi de reproduire son noir et blanc d'une netteté incroyable et qui donne cette beauté plastique au film.

En outre, il a voulu s'éloigner d'une réalisation faussement naturaliste. Haneke avoue lui-même une certaine tendance à se radicaliser dans sa mise en scène pour aller vers plus de simplicité. La simplicité ici va de pair avec le rigorisme protestant qui tend à la sobriété voire au dépouillement. L'attention portée à la mise en scène, à la composition des plans ainsi que le noir et blanc contribuent en effet à l'instauration d'un certain dépouillement posant une distance dans un but avoué d'universalité du propos qui est celui ici de la naissance de la barbarie provoquée par le carcan éducatif. La sobriété de la mise en scène incite aussi le spectateur à la réflexion et on pourrait dire qu'Haneke a fait sienne la profession de foi du photographe August Sander qui tenait en ces trois mots : « Voir, observer, penser ». En ce sens la picturalité du film que Haneke donne à voir permet de poser l'observation et pousse ainsi la réflexion du spectateur ce qui est le signe indubitable d'un chef-d'œuvre.

Picturalité et cinéma

Quelques pistes pédagogiques à partir des séquences et plans étudiés plus haut.

1. Lettres

- Les valeurs de la description : valeur informative, valeur symbolique.
- Genre et registres : la théâtralité, la tragédie.

2. Arts plastiques/ Histoire de l'art

- Les références picturales : Caravage, de La Tour, Vermeer, De Hooch...
- Le rôle du clair-obscur dans *Le Ruban blanc*
- Le rôle du noir et blanc, un hommage à August Sander
- L'influence de l'image fixe (peinture, photographie) dans *Le Ruban Blanc*

3. Histoire

- Des références picturales au service de la représentation d'une communauté protestante

4. Cinéma-audiovisuel

- L'appropriation de l'espace pictural au sein de l'espace filmique
- La forme picturale au service de la diégèse
- Le noir et blanc
- Le champ/le hors champ