

## De quel amour peut-il bien s'agir ?

Michael Haneke, *Amour*, France / Allemagne / Autriche, 2012, 127 min.

Suzanne Beth

Number 301, Fall 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69940ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Beth, S. (2013). Review of [De quel amour peut-il bien s'agir ? / Michael Haneke, *Amour*, France / Allemagne / Autriche, 2012, 127 min.] *Liberté*, (301), 56–56.

# De quel amour peut-il bien s'agir ?

La stratégie de déshumanisation de Michael Haneke

SUZANNE BETH

**A**MOUR : un tel titre, au sein de la filmographie de Michael Haneke, a de quoi terrifier. La production cinématographique d'Haneke touche toute une gamme d'émotions et d'affects produits par les situations de domination. C'est une des raisons pour lesquelles son cinéma est parfois si pénible, et pourtant passionnant : il ne se contente pas de

montrer ces situations, il les donne à éprouver à ses spectateurs – pour lesquels ses films deviennent littéralement des épreuves. Affectant ceux qui les regardent, ils révèlent l'étonnante capacité du cinéma à constituer un terrain d'expérimentation affectif.

De quel amour, alors, est-il question dans ce film ? Étrangement, il semble désigner une soumission radicale, par l'identification entre perte d'autonomie et sujétion. Tout concourt à faire de la maladie d'Anne, personnage joué par Emmanuelle Riva, une pure dégradation – c'est-à-dire, au fond, une diminution de son humanité.

Il semble presque qu'Haneke se soit délibérément privé des possibilités d'ouverture inédites que peut susciter la dépendance, de façon à ne pas se priver de l'acte qui organise le film : l'assassinat d'une personne

aimée – non pas sous le coup de la colère ou de la jalousie, mais simplement parce que, peu à peu dépourvue de ses possibilités d'agir, la simple consistance de cette personne semble se dissoudre. Dans le film, la perte de la capacité à contrôler son corps en vue d'actions volontaires et décidées entraîne la dépossession de sa légitimité à exister. Cette femme serait-elle une machine, dont la valeur disparaîtrait alors que son mécanisme se détraque ? Anne la musicienne serait-elle une chaîne hi-fi, vouée ou à la virtuosité ou aux vidanges ?

En tant que personnage de cinéma, Anne incarne l'idée selon laquelle seules ses actions pourraient faire avancer les images, identifiant ainsi le mouvement du film à un agir maîtrisé et conscient, comme si aucun autre registre n'était possible. Le moment où cet agir reflue pour s'éteindre peu à peu est ainsi construit comme une impasse, notamment mise en scène par des dialogues filmés dans des champs-contre-champs confinés, excluant tout espace autour des personnages. Ainsi figurée, la fermeture apparaît comme une nécessité : pas d'ouverture possible à partir d'un corps de moins en moins autonome; pas d'issue sans intervention. Si Anne est enfermée dans sa chambre, c'est qu'elle ne peut sortir seule; mais cela devrait-il impliquer qu'elle ne puisse y recevoir personne ? Anne ne reçoit rien : ni le chagrin de sa fille ni la clairvoyance pleine de sollicitude de son ancien élève devenu pianiste professionnel. Aucun espace n'est ménagé par la réalisation pour une telle circulation.

Cette fermeture atteint également le personnage de Georges, interprété par Jean-Louis Trintignant. Les soins qu'il prodigue à sa femme souffrante ne parviennent pas à se constituer en gestes qui déplaceraient l'identification entre vie et action. Le soin, cette pratique à l'écoute du pâtir, s'adresse pourtant à la part incontrôlable de l'existence, à la dimension subie de la vie. Tourné vers la passivité et la réceptivité, il les révèle comme des capacités à proprement parler. Prodiguer des soins palliatifs implique de dissocier l'acte de soigner de l'idée de résultat, entendue en termes de guérison. Tout l'enjeu en est l'accompagnement, infime et minutieux, des derniers temps où la vie est toujours là. Des gestes contre la douleur, contre l'inconfort, contre l'angoisse, non pas des assauts contre la mort, qui arrive inéluctablement.

Le risque, sinon, est que la mort ne puisse pas exister, à la manière des dernières images d'Anne, à la fin du film, hallucinées par Georges, la montrant en pleine possession de ses moyens, en santé, debout, s'appêtant à sortir de l'appartement. Dans l'enfermement structurant le film, il n'y a pas de passage pour la mort et vers elle. La seule issue s'énonce littéralement en termes de sortie, par la porte dans l'hallucination de Georges et par la fenêtre dans la tentative de suicide d'Anne, sorties reposant sur la motricité corporelle.

Anne la musicienne serait-elle une chaîne hi-fi, vouée ou à la virtuosité ou aux vidanges ?

Bien sûr, il ne s'agit pas de dire qu'il est facile de mourir, de vivre effectivement le temps qui conduit à la mort. Mais en construisant la perte d'autonomie du personnage d'Anne comme une sujétion valant disparition, le film réaffirme la conception occidentale et moderne du sujet, en tant qu'il a le pouvoir d'intervenir dans le monde et de contrôler sa vie – une position de maîtrise au fondement de multiples situations de domination caractéristiques de notre modernité.

Une autre voie, celle d'une liberté bouleversante et inattendue que peut ouvrir la dissociation de notre humanité et de notre capacité de contrôle, avait été explorée par Sarah Polley dans son adaptation d'une nouvelle d'Alice Munro, *Away From Her* (2006). Du fait de la proximité de leurs thèmes, la sortie de ce film avait retardé le projet d'Haneke, qui s'était alors consacré à la réalisation du *Ruban blanc* (2009). Relatant la vie amoureuse d'une femme atteinte de la maladie d'Alzheimer, le film de Polley élaborait le renouvellement des possibilités de vie de Fiona (Julie Christie), du fait même de sa maladie. Et, de fait, l'amour est une expérience de la dépendance, une limite vitale à notre autonomie. L'amour est un affect, il nous anime, au sens fort de ce qui donne vie, dans la mesure où il nous traverse et trouve sa place en nous. C'est grâce avec laquelle nous accompagnons ce qui nous est échu. **L**