Amour
(Michael Haneke, 2012)

Critique

Conte cruel de la vieillesse ?

par Enrique Seknadje le 07.11.2012

Amour, qui a reçu la Palme d'Or cette année, à Cannes, est un grand film. Un film dérangeant. Un film qui divise, bien qu'une très grande partie de la critique lui soit acquise. Il est encensé, assez béatement, le plus souvent ; mais éreinté, aussi, parfois – avec manifestement, la volonté pour certains de régler des comptes. Gérard Lefort, dans *Libération*, y est allé d'une hallucinante et inopportune menace : « Qui ne versera pas une larme à la vision d'*Amour* peut-être raisonnablement traité de con » (1). Pour Isabelle Régnier, dans *Le Monde*, *Amour* est « un film immense », « un de ces films [...] qui vont chercher les larmes au tréfonds de votre être, vous laissent pantelant pendant un bon moment après en être sorti » (2). Dans les *Cahiers du Cinéma*, par contre, sous les plumes acerbes de Stéphane Delorme, Jean-Philippe Tessé et Joachim Lepastier, Haneke est décrit comme un manipulateur froid et autoritaire, comme un « misanthrope » (3).

Nous aimerions trouver une voie alternative qui soit, nous l'espérons, plus détachée, nuancée et analytique.

Amour raconte un moment capital de la vie d'un couple d'octogénaires dont la femme, Anne (Emmanuelle Riva), est frappée d'une maladie dégénérative, et est prise en charge à domicile par un mari dévoué qui abrégera ses souffrances à sa demande. Anne et Georges (Jean-Louis Trintignant) s'aiment, cela ne fait aucun doute. Ils se chérissent explicitement. Leur grand âge et l'habitude qu'ils ont l'un de l'autre ne les empêchent pas de se complimenter sur leur beauté et le charme qu'ils exercent. Ils ont tous les deux la même passion pour le piano. Anne a enseigné cette discipline. Haneke les filme avec précision et empathie dans leur vie quotidienne, et notamment au moment où, une nuit et un matin, l'épouse commence à avoir des *absences*. Celles-ci vont se révéler être le symptôme d'un grave problème de santé qui va devoir être soigné par une opération. L'intervention se passe mal. Anne devient partiellement paralysée. Par choix personnel et parce que sa femme lui a fait promettre de ne plus la laisser retourner à l'hôpital, Georges s'occupe lui-même d'elle. Il se fait certes aider par une infirmière, mais il est constamment auprès d'Anne. Beaucoup de choses sont montrées ou suggérées : le déplacement – difficile au début – de la malade d'un lieu à un autre, l'aide pour les besoins, les exercices pour garder une certaine souplesse aux membres valides, les stades très *douloureux* de la maladie : l'incontinence, l'aphasie... Les paroles, les gestes de chacun des époux sont pleins d'humanité, au sens large du terme : il y a de la gêne, de l'inexpérience, de la joie, de la nervosité et de l'emportement, et des erreurs sont commises...

Outre qu'il bénéficie d'acteurs exceptionnels, la grande qualité du film réside selon nous dans la capacité qu'a eue Haneke d'éviter à tous les niveaux le pathos. Devant les proches, les connaissances, le couple refuse de s'appesantir sur la paralysie, la douleur d'Anne. Il met très vite fin, de façon quasi exemplaire, à toute velléité d'apitoiement. Aucun des deux époux ne pleure, ne se plaint véritablement. Quant au cinéaste, on sent que son souci est de trouver la *bonne distance* pour montrer le dur quotidien des Laurent, les calvaires respectifs d'Anne et de Georges, sans fausse pudeur et en même temps de façon à ne pas trop donner l'impression qu'il viole l'intimité des personnages. Le *bon temps* aussi, avec un choix réfléchi d'ellipses ou de moments de filmage insistants. Avec des coupures de plans réalisées de façon pertinente. Quand un personnage pleure, notamment Eva (Isabelle Huppert), la fille des Laurent, c'est, comme en adéquation avec la démarche du réalisateur, dos à son père et à la caméra, et sans que naisse chez le spectateur un sentiment de lourdeur. Le film est dénué de musique extra-diégétique, ce qui évite au réalisateur toute tentation de verser dans le sentimentalisme. Les morceaux de piano que l'on entend appartiennent à l'univers diégétique, viennent de l'espace filmique – champ et hors-champ. Ils prennent parfois une dimension extra-diégétique – par exemple les notes jouées par Alexandre en concert qui se poursuivent pendant qu'il est dans sa loge, alors que les Laurent rentrent chez eux en bus. Mais ces pièces sont sobres, empreintes de dignité.

Nous, auteur de cet article, n'avons pas versé une seule larme, mais nous ne considérons pas pour autant le film raté du point de vue *dramatique*. Nous y voyons la maîtrise du cinéaste qui a vraisemblablement choisi, tenté de ne pas spécialement faire pleurer son spectateur.

L'état d'Anne va s'aggravant. Elle perd en grande partie sa lucidité. Elle refuse de continuer à vivre dans ces conditions. Georges accède à son désir de mettre fin à ses jours. Il considère d'ailleurs lui aussi, manifestement, que c'est le mieux pour elle et qu'il n'y a pas d'autre solution. Même si le mot d'euthanasie n'est jamais employé et même si *Amour* ne se présente pas sous la forme d'un film à thèse ou à message, il est clair que l'idée défendue est que, dans l'état de souffrance dans lequel se trouve Anne, et du fait que sa situation est désespérée, apparemment sans rémission possible, le mieux à faire est de ne pas prolonger son supplice. Il y a aussi la volonté, chez Anne et Georges, de ne pas montrer aux *autres* le spectacle humiliant d'un être diminué, plongé dans un état végétatif. Georges tue Anne. Il le fait par amour. C'est certain.

Mais le bât blesse, là, pourtant. Les choses sont plus complexes qu'elles peuvent paraître ou que l'on veut nous faire croire. A un certain niveau d'analyse et de compréhension du film, de perception du comportement des protagonistes, on se rend compte que ceux-ci ont une défiance excessive vis-à-vis de l'extérieur, des autres. Une peur foncière de ce qui les entoure. Une volonté de se replier sur eux-mêmes, de se cacher et de cloîtrer l'autre. Ce qui est révélé finalement de leur attitude relève aussi d'une pulsion de mort

fondamentale et irrépressible. Et si Haneke décrit avec un certain recul ce qui semble être l'idiosyncrasie de ses personnages, les mouvements profonds de leur psyché, il les *accompagne* également, les fait siens. En fait, à bien y regarder, il les projette sur ces personnages car ils renvoient probablement, en premier lieu, à ce qu'il est lui-même, à ce qui se passe en lui. Et cela est plus ou moins à mettre en relation avec le fait que le réalisateur a apporté dans son film un vécu personnel en relation avec l'histoire des Laurent : il a reconstruit pour eux l'appartement de ses parents, s'est souvenu d'une tante malade qui s'est suicidée. Le cinéaste raconte également que lui et sa femme se sont promis qu'aucun ne placerait jamais l'autre dans une maison de retraite.

Mis à part leur présence à un concert d'Alexandre (Alexandre Tharaut), un ancien élève d'Anne, au début du récit, et mises à part leurs incursions dans l'univers médical (qu'on ne voit pas, mais cela est un problème sur lequel nous reviendrons), Georges et son épouse ne sortent pas de leur appartement. Qu'est-ce qui empêcherait Georges d'emmener Anne en promenade, voir la lumière du jour, le soleil ? Comment se fait-il qu'ils n'achètent pas le CD d'Alexandre alors qu'ils affirment vouloir le faire ? Georges se coupe manifestement de l'extérieur, tient sa femme recluse. Il ne répond pas toujours au téléphone, et de moins en moins au fur et à mesure que le drame avance. Au début du film, les époux constatent que la porte de leur appartement a été fracturée, que des voleurs ont tenté d'entrer mais sans y réussir – probablement des *amateurs*. Chacun évoque la terreur qui l'aurait fait mourir si quelqu'un s'était introduit dans le domicile alors qu'il était là, couché dans son lit. La seule fois où l'on voit Georges s'aventurer hors de l'appartement, c'est à l'occasion d'un cauchemar qui le fait se réveiller en criant au coeur de la nuit. Une main a tenté de l'étrangler. Le sédentarisme maladif des Laurent est mis en opposition significative avec les nombreuses possibilités de voyages qui s'offrent à Alexandre – Londres et Copenhague –, à Eva et son compagnon anglais Geoff (William Schimmell) – la Scandinavie.

Des personnes de l'extérieur ont l'occasion d'entrer, de séjourner dans le domicile des deux protagonistes. Certes, quelques-unes sont sympathiques, mais la plupart sont malveillantes. Les concierges aident les Laurent et disent leur admiration pour les efforts fournis par Georges, mais ils sont un peu comme les *gardiens* du foyer. Ils parlent du domicile des Laurent comme si c'était aussi leur maison. Eva se plaint de la situation, mais elle n'est pas capable d'apporter de solutions alternatives. Georges, aidé d'Haneke, se charge de relever son inconséquence, son irresponsabilité, son hypocrisie. Eva parle surtout, et notamment à sa mère, de ses soucis matériels. De ses préoccupations concernant la recherche d'un logement à acheter. Elle fait preuve d'un manque de gentillesse et d'une *non-compréhension* de la souffrance de sa mère, d'une incapacité à trouver un terrain sur lequel elle puisse échanger avec elle – comme le fait Georges à travers quelques caresses ou le chant... (4).Une infirmière chargée de s'occuper d'Anne se comporte de façon brutale et humiliante avec elle, et Georges la congédie. Elle devient agressive, insultante. Sa violence semble précipiter, de façon étonnante, le cours tragique des événements que vivent les Laurent. Une autre infirmière s'occupe d'Anne et elle est un peu plus attentionnée, mais son *humanité* est en fait montrée, jugée comme toute relative.

La volonté des Laurent de ne pas accepter l'apitoiement des autres se révèle être une sorte de rigidité cassante, de froideur, de fermeture, de refus du dialogue et de la contradiction. « Ne dis rien », « Ne parle pas », « Ne m'explique rien », a l'occasion de dire Anne à son mari. Lors d'une conversation avec sa fille, Georges cloue littéralement le bec de celle-ci. Avec des arguments valables certes, mais sans laisser de place à la répartie.

Les Laurent semblent hors de *leur* monde, comme ils paraissent aussi, par certains aspects, hors de leur temps – l'arrivée, entre autres, du lit médicalisé est un peu comme l'irruption étrange de la technologie dans un univers organisé *à l'ancienne*.

Nous semble un peu forcée la volonté affirmée très tôt, trop tôt peut-être – même si nous comprenons les problèmes qui ont pu se poser à Haneke au niveau de l'économie narrative –, de la part d'Anne, de ne jamais retourner à l'hôpital, de ne jamais ressortir de chez elle. Ġalement sa tentative ratée de suicide. Et, bien sûr, la façon finalement extrêmement surprenante, insensible et *violente* dont Georges met fin aux souffrances de sa femme. Ne transparaît chez lui aucune émotion (5). Ne pas céder au sentimentalisme, à l'apitoiement, ne veut pas dire ne rien ressentir, et ne rien ressentir de si fort qu'il ait besoin de s'exprimer au niveau physique, somatique, à travers par exemple des tremblements, des pleurs, de la nervosité. Certes, on voit de temps en temps le vieil homme fumer ou prendre une cigarette, ce qui ne semble pas être pour lui une réelle habitude, mais ce geste traduit peu au regard de ce qui se joue.

Qu'est-ce qui empêchait Georges d'*anesthésier* Anne avant de lui ôter la vie – avec des somnifères, par exemple ? Cela n'aurait-il pas été un geste plus serein ? Moins cinématographique, peut-être, diront certains. Moins spectaculaire. Oui, mais Haneke est censé ne pas céder au spectaculaire.

L'époux ne fait pas qu'abréger les souffrances de sa compagne. Il vient aussi lui *donner la mort*. Nous ne pouvons entièrement donner tort à Jean-Philippe Tessé quand il écrit : « Par sa brutalité, sa soudaineté, la scène est terrifiante à souhait : elle intervient dans un des rares moments de quiétude, que le cinéaste ne laisse pas se terminer, et elle est filmée de manière à ressembler moins à une ultime étreinte qu'à une radicale mise à mort, une suppression de l'autre – la faire taire » (6). Georges a bien quelque chose du « monstre » dont Anne avait parlé à son endroit, avec ironie et sympathie. Lorsque l'on constate cette froideur et que l'on voit la méticulosité avec laquelle le mari bouche à l'aide de ruban adhésif tous les espaces à travers lesquels l'air peu circuler entre la chambre à coucher et les pièces attenantes, et ce afin que personne ne sente la présence d'un cadavre se décomposant dans l'appartement – on comprend aussi, au tout début du récit, qu'il a ouvert la fenêtre pour que la chambre soit aérée –, revient en mémoire la folle, glaciale et maniaque pulsion destructrice et auto-destructrice de la famille du *Septième Continent*. Un film réalisé à une époque où Haneke manifestait une fascination complaisante pour la violence – insuffisamment réfléchie et distanciée comme elle a pu l'être chez un Pasolini ou un Kubrick. Le moment où Georges *arrête* très visiblement de jouer du piano quand il en joue, provoquant l'étonnement de sa femme, ne pourrait-il pas laisser supposer que son acte mortifère est prémédité à un certain niveau de son psychisme ? Un des premiers titres envisagés pour le film était : *La musique s'arrête*. Le morceau qu'il interpréte est une adaptation pour piano réalisée par Ferruccio Busoni à partir d'une cantate pour orgue de Bach dans laquelle est utilisé le Psaume 130 de la Bible, le *De profundis*. Dans la liturgie chrétienne, ce psaume est récité pour les défunts, lors des enterrements !

Nous nous posons aussi quelques questions renvoyant à la supposée forte et inébranlable *humanité* des protagonistes, admirée par tant de spectateurs – au risque, que nous assumons, d'avoir un propos que certains pourraient considérer comme légèrement *déplacé*.

Comment se fait-il que Georges ne caresse jamais sa femme que du bout des doigts, alors que ces caresses-là ont déjà un effet apparemment fort apaisant ? Pourquoi pratiquement rien ne passe à travers le corps ? Il y a deux solutions : soit les Laurent n'ont pas de francs contacts sensuels, de sexualité – au sens large –, et donc ne savent pas ce qu'est la Vie dans sa totalité, dans ce qu'elle peut apporter comme plénitude et bien-être, même à un âge avancé. C'est entre autres suggéré quand Anne évoque le caractère coincé de Georges. Mais cela ne semble pas correspondre à la réalité à laquelle Eva fait référence quand elle parle à son père d'un souvenir

d'enfance : les moments, réconfortants pour elle, où elle entendait ses parents faire l'amour. Soit le cinéaste ne veut pas montrer cette réalité ou considère qu'il ne peut le faire – pour des raisons touchant à la morale, à des problèmes de censure, etc. Mais dans ce second cas, comment considérer le fait qu'il choisisse de filmer l'étouffement d'Anne par Georges du début à la fin, dans le détail pourrait-on presque dire ? N'y a-t-il pas morbidité de la part du metteur en scène – et de la société dans laquelle il vit et dont nous faisons partie ? La mort ne finit-elle pas par prendre plus de place que l'*amour* ? Nous posons cette question en ayant conscience que le problème de la représentation de cette dite mort est complexe... Le crime dans *Benny's Video*, qui est filmé hors-champ, pose lui aussi problème. Doit peut-être alors être reposée ici, mais de manière plus *critique*, la question du *bon temps*...

Par ailleurs, comment se fait-il que le personnage de Georges disparaisse de l'espace diégétique après la mort de sa femme ? Donc qu'il ne soit pas vu au début du film, au moment où des policiers et des pompiers entrent dans l'appartement – puisque le récit commence par un des moments finaux de l'histoire. On voit ceux-ci se protéger d'une forte odeur, porter des masques, ouvrir des fenêtres et l'on peut croire que le mari s'est suicidé au gaz... Mais non, rien ne vient l'attester. L'odeur semble bien être celle du cadavre en décomposition d'Anne. S'il y a attachement profond et total de Georges pour sa femme, pourquoi donc, vivant ou mort, n'est-il pas à ses côtés, dans la chambre, dans l'appartement ?

Si cette absence se justifie par l'échappée hors du domicile conjugal du vieil homme qui a tué sa femme et qui hallucine, imagine la présence de celle-ci, encore jeune, belle et souriante... celle-ci qui l'entraîne avec elle... alors c'est tout le film qui est susceptible de prendre une dimension fortement poétique, symbolique, allégorique. Et on peut donc bien se demander si Georges n'est pas à considérer à un certain moment du récit, à un certain niveau de signification, comme un être extérieur, transcendant, qui vient mettre fin à une vie, en sonner le glas. Un personnage omnipotent, comme le réalisateur, comme le Créateur. Un être qui décide que ce que vit Anne est *mal* – dans sa phase de la maladie la plus grave, la vieille femme qui se plaint à la fois parce qu'elle souffre et peut-être par automatisme, ne dit pas tant « ... J'ai mal ... » que « ... mal ... » (7). Ou qui décide peut-être – nous émettons cette hypothèse en prenant le risque de la *surinterprétation* – que c'est la vie tout court qui est un mal – Georges a l'occasion de dire, un peu comme s'il parlait de l'Existence en général : « Ça se passera comme ça s'est passé jusqu'ici. Ça ira de mal en pis. Ça durera et puis un jour ça sera fini ».

Nous nous devons de faire référence ici au texte beau et *positif* de Stanislas Bouvier qui perçoit à juste titre dans le film de Haneke la dimension d'une tragédie et qui fait certaines remarques rejoignant notre compréhension d'*Amour* : le mari « va au-devant et précipite la fin de sa femme en un baiser d'adieu où Eros et Thanatos fusionnent dans la violence et la passion. Ordonnateur du passage vers l'autre rive, Georges est aussi le grand prêtre d'une cérémonie funèbre où le corps de l'aimée, préparé, habillé, maquillé, orné de fleurs coupées, est déposé pour l'éternité dans la chambre des époux dont les ouvertures ont été scellées par un ruban adhésif, telle une relique sacrée dans un cénotaphe » (8).

Le film est donc une oeuvre empreinte de poésie et de subjectivité. Sont visualisés des rêves, des fantasmes et hallucinations de Georges. Dans ces moments, certains éléments prennent la dimension de symboles. L'extérieur que le vieil homme visualise dans un cauchemar présente au moins un élément qui est associé à la présence et à la personne d'Anne : l'eau – l'eau, c'est celle du robinet que Georges fait couler lorsque sa femme a une absence ; c'est la pluie qui tombe au moment où la malade voudrait se suicider, alors que son mari assiste à un enterrement. On peut ainsi lire ce rêve douloureux où Georges se retrouve les pieds dans l'eau comme la sensation pour lui qu'Anne l'étouffe, le noie, et comme une étape dans un parcours où mûrit l'idée d'éliminer son conjoint pour *se* libérer (9). Georges a l'impression de voir Anne, encore valide, dans l'appartement. Une fois, en train de jouer du piano. Plus tard, l'encourageant à le suivre au dehors. Et puis il y a, bien sûr, les deux épisodes du pigeon. Le volatile s'introduit un jour dans l'entrée de l'appartement qui a cette fameuse fenêtre, parfois ouverte, donnant sur ce qui pourrait être une cour intérieure, et il picore. Georges le fait sortir. Cet oiseau pourrait être un symbole de vie et de liberté. Mais vue sa place au sein du montage, il renvoie plutôt à des éléments extérieurs négatifs et indésirables qui viennent comme *piquer* de l'argent. Lors de sa première apparition, le pigeon est clairement associé à la mauvaise infirmière qui est entre autres cupide. La seconde fois que le pigeon apparaît, c'est après que Georges a étouffé Anne et alors qu'il écrit une lettre, probablement pour expliquer son geste, laisser une trace testamentaire, ou parce qu'il tient un journal. Cette fois-ci, il ferme la fenêtre et attrape l'oiseau avec une couverture. On ne sait pas ce qu'il va en faire. L'animal conserve peut-être la première *signification* : Georges empêche alors quelqu'un de l'extérieur de voir Anne, de voir l'acte qu'il a commis. Mais le sens du symbole peut varier, changer. L'oiseau, c'est aussi l'épouse sur laquelle il a mis un drap. D'ailleurs, on a l'impression qu'au moment où cette scène se termine, Georges caresse le pigeon caché. La présence de celui-ci rend peut-être possible, dans la logique onirique et poétique du film, la scène où Georges s'*échappe* de l'appartement avec le fantôme d'Anne, avec l'image de celle-ci encore relativement jeune et belle, en bonne santé. La vision du film en salle de cinéma ne permet pas de bien comprendre ce qu'écrit Georges. Le visionnement d'une copie en DVD devrait rendre les choses plus claires dans les mois qui viennent. Mais le scénario peut nous aider. Il fait comprendre que le texte que rédige le vieil homme est adressé à sa femme. Georges écrit : « Je l'ai remis en liberté ». Le vieil homme a donc le sentiment d'avoir libéré son épouse, de lui avoir apporté une fin *paisible*. Concernant le caractère polysémique de la figure de l'oiseau, on se reportera à l'entretien avec Haneke publié dans *Positif* où le cinéaste explique : « En français, vous avez deux mots, « pigeon » et « colombe », alors que nous n'en avons qu'un pour ces deux oiseaux, *Taube*. Le mot allemand est très poétique, mais, chez nous, le pigeon est à la fois considéré comme un rat de l'espace et comme un symbole de liberté » (10).

Haneke ne fait pas que rendre compte artistiquement de l'univers intérieur de Georges. Il intervient significativement dans son film. Lorsque la scène initiale de découverte du cadavre est passée, on voit les Laurent assister à un concert d'Alexandre. Cette deuxième séquence est, par rapport à la précédente, un flash-back. Le récit principal a la forme d'un retour en arrière, à moins que l'on ne considère la première séquence comme un flash-forward. On voit ici le travail effectué par le réalisateur pour distinguer temps du récit et temps de l'histoire. C'est cette construction narrative qui permet de donner à l'aventure la dimension d'une tragédie, où les personnages subissent le poids du fatum. Notons par ailleurs qu'au Théâtre des Champs Elysées, la caméra se trouve sur la scène, filme les spectateurs/auditeurs et ne montre jamais le contrechamp : c'est-à-dire cet espace de représentation, le piano, Alexandre. Probablement parce que ce *hors-champ* c'est le lieu du film. Les spectateurs qui sont montrés « nous » représentent, nous les spectateurs (du) hors-cadre. Haneke nous rappelle que nous voyons une œuvre cinématographique – on se souviendra à ce propos du récit que Georges fait à Anne d'un film émouvant qu'il a vu dans sa jeunesse, autre occasion pour le cinéaste de se livrer à une opération réflexive (11) –, qui justifie sa facture en partie poétique, ses intrusions d'auteur. En même temps, bien sûr, qu'il établit un lien de similarité et d'égalité entre les personnages de la diégèse et les êtres que nous sommes. Georges et Anne sont nous, nous devrions être eux.

Le film se présente grosso modo comme un huis-clos. Il y a un effet obtenu au niveau dramaturgique : l'action est concentrée, densifiée. Le réalisateur de *Funny Games* renforce le côté artificiel revendiqué de son oeuvre en faisant correspondre ce que nous voyons sur l'écran avec ce que pourraient voir les spectateurs du Théâtre des Champs Elysées s'ils assistaient à une *pièce*. Il rend

compte formellement de l'enfermement et de la pulsion de repli des Laurent, mais les renforce aussi – il aurait pu en effet tourner des scènes en extérieur et évoquer autrement cette tendance maladive du couple –, prêtant le flanc aux attaques de ceux qui ne voient en lui qu'un entomologiste impitoyable, un expérimentateur travaillant en laboratoire, et en ses acteurs/personnages que des cobayes.

Haneke, c'est celui qui choisit de filmer plutôt de dos la première infirmière, celle que Georges garde et qui est censée être pourtant relativement attentive. Haneke, c'est celui qui fait donner la fenêtre de la cour intérieure sur *rien*, sinon un autre mur. Haneke, c'est celui qui, grâce à son montage incisif, aide Georges à couper le sifflet à Eva. Ou, à une autre occasion, Eva à couper celui de son père.

La position du cinéaste est ambivalente, polyvalente... Il décrit et en même temps il conduit. Il laisse certains éléments dans un flou *productif*, ouvert à des interprétations variées, et il empêche parfois toute dialectique de se développer. Il semble placer ce qu'il filme à relative distance mais il montre aussi, avec cruauté autant qu'avec amour, une part non négligeable de la vie intime des Laurent, dont justement il est dit qu'elle ne devrait pas être montrée. Mais Haneke assume et se donne raison. Un rapprochement est à établir entre le récit que fait Georges au début du film du vol des peintures, découpées pour les sortir de leur cadre, effectué par des *professionnels*, et les plans de tableaux que Haneke montre vers la fin du film, plein écran – en ne filmant pas leur cadre (12). Le cinéaste justifie ainsi fortement et avec une certaine arrogance sa position *asmodéenne*.

Notes :

1) « L'Amour dans l'âme », 20 mai 2012.

2) « *Amour* : comment c'est l'amour à la fin, quand la vie vous lâche ? », 23 octobre 2012.

3) N°683, novembre 2012.

4) Eva est un personnage négatif... Elle exprime un étonnement légitime quant à ce qui se passe chez ses parents, mais n'apporte aucune solution, et la fin du film qui la montre visitant sans apparente tristesse l'appartement dans lequel elle va manifestement emménager (ce qui va mettre fin à ses problèmes et soucis de logement) trahit du cynisme par rapport auquel on ne sait trop si Haneke se montre véritablement critique. Le scénario du film, traduit de l'allemand et dont le cinéaste est donc l'auteur, a été publié aux Editions Actes Sud (Paris, 2012). Eva y est décrite comme étant « mal à l'aise », « indécise », « épuisée ». Cela ne correspond pas à ce que l'on voit à l'écran.

5) On a presque l'impression – nous l'avons eue en tout cas et nous la formulons en tant que pure hypothèse interprétative – qu'en *sautant* sur sa femme pour l'étouffer, Georges se *venge* de sa mère évoquée dans le souvenir d'enfance qu'il raconte juste auparavant à son épouse. Sa mère qui n'a pas pu ou pas réussi à le sortir d'une situation comparable à celle dans laquelle se trouve Anne...

6) « Mal, mal, mal », in *Cahiers du Cinéma*, *op.cit.*, p.8.

7) Dans le scénario publié, Anne ne lance que des « au secours » et il n'est question que « d'appels à l'aide ».

8) « Michael Haneke – *Amour* – Amour à mort », in *Positif*, n°620, octobre 2012, p.17.

9) Georges est aussi montré ressentant sa femme comme un poids. On peut considérer qu'à certains moments, il a envie d'en finir avec elle et le prévoit même peut-être. La prise en compte de cette position contradictoire, complexe du mari – où l'agressivité se mêle à l'amour, l'égoïsme à l'altruisme – est à mettre au crédit du cinéaste. L'oxymore du « monstre gentil » est bien trouvé. L'eau est associée à la personne d'Anne, on l'a dit. L'écoulement continu du liquide est le fil maintenu de la vie. Mais cette eau est parfois envahissante. Il y a le rêve, donc, pour le prouver, mais aussi un lapsus de Georges. Un soir, le mari lit à sa femme un article sur les rapports de l'Etat hébreu avec les Palestiniens et les Etats-Unis. Au lieu de lire : israélo-palestinien, il lit : isréalo-palestinien... « Isréalo » ? « Y s'rait à l'eau » ! Ce contenu n'est pas mentionné dans le scénario du film publié - cf. p.57. Lorsque Georges raconte à Anne la façon dont s'est déroulé l'enterrement d'un ami auquel il a assisté, il parle d'un moment insupportable de ridicule et d'incongruité. Et notamment pour la compagne du défunt. L'urne contenant les cendres de celui-ci aurait été posée sur un petit véhicule électrique. Haneke fait ainsi évoquer par Georges la situation de sa femme qui va justement bénéficier d'une chaise roulante électrique. Il y a un désir de mort venant du mari, peut-être, et une décision prise tôt par lui qu'Anne ne serait pas enterrée. Un refus des conventions, des habitudes sociales, fussent-elles critiquables.

10) *op.cit.*, p.19 (Entretien réalisé par Michel Cieutat et Philippe Rouyer).

11) La réflexivité, la mise en abyme, l'*intertextualisation*, la citation, sont présentes à bonne dose dans le film. Il y a l'évocation de l'univers du cinéma et des films, du monde de l'art en général avec le théâtre, la musique, la littérature – le livre sur Harnoncourt –, la peinture. Elle est justifiée par le haut niveau de culture des Laurent. Il y a également le lien établi par Haneke avec au moins un autre de ses films : *Caché*... Le couple de protagonistes de cette oeuvre de 2005, tournée elle aussi en France, a pour nom Laurent. Les prénoms sont Georges et Anne. Difficile de savoir si le cinéaste s'amuse ou veut établir un lien entre l'histoire et la psychologie des deux couples. Mais le fait est que le premier Georges Laurent (qui a une mère invalide) semble finir son parcours filmique dans une chambre-tombeau, avec peut-être comme issue le suicide. Et que le couple d'*Amour* vit *caché*.

12) Les paysages que l'on peut contempler renvoient à la situation du film : il y a notamment, dans l'une des peintures, un homme debout près d'une femme assise. La séquence où ils apparaissent peut être perçue comme constituant un moment d'apaisement dans le cours du récit et renvoyant à un tel état d'esprit chez les protagonistes, mais aussi comme révélant plus tristement des natures mortes, où pratiquement toute présence humaine est malheureusement absente. Ils sont à mettre en relation avec les plans fixes de l'appartement – apparemment vide – vus auparavant.

par Enrique Seknadje le 07.11.2012
Site Revue Eclipses - Copyright