

AMOUR FOU

By/De Jessica Hausner



OFFICIAL SELECTION
UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES



“You think you want to live, but in fact you want to die.”

Jessica Hausner Director

«On croit vouloir vivre alors qu'en fait on veut mourir.»

Cast / Distribution

Mit Birte Schnöink, Christian Friedel, Stephan Grossmann, Sandra Hüller, Holger Handtke, Barbara Schnitzler, Alissa Wilms, Paraschiva Dragus, Peter Jordan, Katharina Schüttler, Gustav Peter Wöhler, Marie-Paule von Roesgen, Marc Bischoff

Crew / Équipe Technique

Director and Scriptwriter / Réalisation et Scénario : **Jessica Hausner**

Director of Photography / Directeur de la photographie :

Martin Gschlacht

Production Design / Décors : **Katharina Wöppermann**

Costume Design / Costumes : **Tanja Hausner**

Casting / Casting : **Ulrike Müller**

Make-up / Maquillage : **Heiko Schmidt & Kerstin Gaecklein**

Sound Recordist / Ingénieur du son : **Uwe Haußig**

Sound Design / ChefMonteur Son : **Nicolas Tran Trong**

Sound Mixer / Mixage son : **Michel Schillings**

Editing / Montage : **Karina Ressler**

Script Consultant / Consultante scénario : **Géraldine Bajard**

Producers: **Martin Gschlacht, Antonin Svoboda, Bruno Wagner,**

Bady Minck, Alexander Dumreicher-Ivanceanu, Philippe Bober

Production Companies / Sociétés de Production : **Coop99**

Filmproduktion, AMOUR FOU Luxembourg, Essential Film

In cooperation with / En coopération avec : **Parisienne**

With the support of / Avec le soutien de : **Film Fund Luxembourg**

Österreichisches Filminstitut, FISA Filmstandort Österreich,

Medienboard Berlin-Brandenburg, Filmfonds Wien, Land

Niederösterreich, Media

In collaboration with / En collaboration avec :

ORF Film/Fernsehabskommen, WDR/ARTE, ARTE France

Cinéma, WDR

International Sales / Ventes Internationales : **Coproduction Office**



OFFICIAL SELECTION
UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES

AMOUR FOU

By/*De* **Jessica Hausner**

2014, 96 min, colour, Austria, Luxembourg, Germany

Synopsis

Berlin, the Romantic Era. Young poet Heinrich wishes to conquer the inevitability of death through love, yet is unable to convince his sceptical cousin Marie to join him in a suicide pact. It is whilst coming to terms with this refusal, ineffably distressed by his cousin's insensitivity to the depth of his feelings, that Heinrich meets Henriette, the wife of a business acquaintance. Heinrich's subsequent offer to the beguiling young woman at first holds scant appeal, that is until Henriette discovers she is suffering from a terminal illness. AMOUR FOU is a "romantic comedy" based loosely on the suicide of the poet Heinrich von Kleist in 1811.



Synopsis

Berlin, à l'époque romantique. Le jeune poète tragique Heinrich souhaite dépasser le côté inéluctable de la mort grâce à l'amour: il tente de convaincre sa cousine Marie, qui lui est proche, de contrer le destin en déterminant ensemble leur suicide, mais Marie, malgré son insistance, reste sceptique. Heinrich est déprimé par le manque de sensibilité de sa cousine, alors qu'Henriette, une jeune épouse qu'Heinrich avait également approchée, semble soudainement tentée par la proposition lorsqu'elle apprend qu'elle est atteinte d'une maladie incurable. Une «comédie romantique» librement inspirée du suicide du poète Heinrich von Kleist, 1811.

Interview with **Entretien avec Jessica Hausner**

C.P.: Originally, AMOUR FOU wasn't even planned as a film about the joint suicide of Heinrich von Kleist and Henriette Vogel. Where did the project start?

Jessica Hausner: About ten years ago I wrote a draft script about a double suicide for love. But I felt that what I had written was in some way not close enough to life and was too constructed. Then about five years ago I got it back out of the drawer and worked on it again. I still didn't like it, but then I stumbled upon an article on Kleist and Vogel in a magazine. What interested me about it was that Kleist had apparently asked several people whether

C.P. : À l'origine, Amour fou n'était pas un film consacré au double suicide de Heinrich von Kleist et Henriette Vogel. Comment le projet a-t-il évolué ?

Jessica Hausner : Il y a une dizaine d'année, j'ai écrit un scénario sur un double suicide par amour, mais je n'en étais pas satisfaite : je le trouvais trop rigide, pas assez vivant. Je l'ai ressorti du tiroir cinq ans plus tard, je l'ai retravaillé, mais le résultat n'était toujours pas concluant. Et puis un jour, plus ou moins par hasard, je suis tombée sur un article de journal consacré à Kleist et Vogel. Ce qui m'a alors intéressée, ce fut de décou-

they wanted to die with him - his best friend, a cousin and then ultimately Henriette Vogel. I found that a little grotesque. He gave this romantic, exaggerated idea of double suicide for love a banal, slightly ridiculous side. And that was what was missing from my old drafts. The ambivalence of that which we know as love.

C.P.: You mean: is double suicide an act of love or rather the expression of two egoistical situations? Could you say it like that?

J.H.: Yes, the image of a joint suicide for love is generally a very romantic one. I was interested in bringing things back to the shaky foundations of reality, in which even dying together is in fact each person dying separately. A pair, but not together.

P.B.: So what interested you wasn't the historical figure of Heinrich von Kleist, but rather the double suicide, and you wrote a free adaptation of that. Could you tell us where the freedom started and where it ended?

J.H.: The love portrayed in the film is relative and actually based on misconceptions. In that respect, the key part of Kleist's biography which interested me most was the fact that his partner in death was somewhat coincidental. For me, that's the hook of the whole film, and I have changed some of the details which may have been different in the biography a little accordingly, based on this point of view.

vrir que l'écrivain avait proposé à plusieurs personnes de mourir avec lui : à son meilleur ami, à une cousine et finalement à Henriette Vogel. Je trouvais cela assez grotesque et légèrement ridicule : comment peut-on banaliser ainsi cette idée typiquement romantique du double suicide par amour ? Mais du même coup, j'avais trouvé ce qui manquait jusqu'alors à mon projet : l'ambivalence inhérente à ce qu'il est convenu d'appeler l'amour.

C.P. : Vous voulez dire : le double suicide est-il une preuve d'amour ou plutôt l'expression de deux égoïsmes distincts ? C'est bien cela ?

J.H. : Oui, car le double suicide par amour est généralement considéré comme très romantique. Ce qui m'intéressait, c'était de le ramener à une réalité plus prosaïque, à deux morts individuelles — La mort à deux, mais pas ensemble.

P.B. : Donc, c'est moins Heinrich von Kleist en tant que personnage historique que le double suicide qui semble vous avoir intéressé, et vous en avez donné une version assez libre. Pourriez-vous préciser quelles limites vous vous êtes imposées dans votre adaptation ?

J.H. : J'ai conçu un film qui présente un amour relatif et basé sur des malentendus. Je dois reconnaître que mon intérêt pour Kleist s'est focalisé sur l'aspect aléatoire du choix de la personne devant mourir avec lui. Il est donc évident que cette perspective m'a conduite à modifier légèrement certains détails de sa biographie.



P.B.: That also includes the fact that Henriette was ultimately not ill?

J.H.: The 1811 autopsy report was analysed again by modern doctors, and from a later perspective it is possible to say that at the time they believed it was a malignant tumour, but from a modern day perspective that may not necessarily have been the case. It may also have been a cyst or a benign tumour, at the time they wouldn't have known. So the assumption that what she had wasn't even terminal is a justified one. So she wouldn't necessarily have died as a result. In that respect, I condensed the facts to form a particular truth. What I wrote or showed in my film isn't false, it's just exaggerated.

P.B.: What was the reason for her ultimately not being ill at all in your film?

J.H.: To bring the entire situation to the extreme. It's about a chain reaction of misconceptions.

C.P.: Ten years ago, as a very young filmmaker, what made you consider making a film on this topic?

J.H.: To me, it's a paradox to think that you can "die together". At the point at which you die, you are inevitably alone, and death will always separate you from the other person. Like many others, this paradox interested me. It has to be said that AMOUR FOU is not a naturalistic story. It's not about about a specific "case", but rather

P.B. : Par exemple le fait que Henriette ne soit pas condamnée par la maladie ?

J.H. : Des médecins ont repris récemment le rapport d'autopsie de 1811, l'ont analysé à la lumière de la science moderne et en sont venus à la conclusion que la maladie dont Henriette souffrait n'était pas forcément mortelle. C'était peut-être tout simplement un kyste ou une tumeur bénigne qui n'engageait aucunement son pronostic vital. Ma version est donc un concentré de vérité. Ce que j'ai écrit et filmé n'est pas faux, seulement extrapolé.

P.B. : Pourquoi dès lors avoir choisi de dire dans le film que Henriette n'était pas mortellement malade ?

J.H. : Pour souligner le caractère absurde de la situation, pour mettre en évidence le fait que le double suicide est une réaction en chaîne basée sur des malentendus.

C.P.: Qu'est-ce qui vous a poussé à vous intéresser à ce thème il y a dix ans, alors que vous étiez encore une très jeune réalisatrice ?

J.H. : C'est pour moi paradoxal de penser qu'on peut mourir à deux. On est irrémédiablement seul face à la mort, puisque son essence même est de couper nos liens avec les autres. C'est ce paradoxe qui m'intéressait, comme il a déjà intéressé d'autre gens. Cela étant, Amour fou n'est pas un récit natura-

er it's more a reflection or an "essay" on the subject of love as an ambivalent feeling. In one moment you're close to another person, you're one with that person, you understand one another, and in the next moment you notice how misleading that is. The fact that at the same time you can have the opposite feelings for the person, who may not have loved you any more for a long time anyway.

C.P.: Reflection or "essay". That fits with Heinrich von Kleist in every respect. An author who frequently used real occurrences to determine the emotional and societal consequences. You just have to think of "The Marquise of O.", "The Earthquake in Chile" or "Michael Kohlhaas"...

J.H.: Exactly. A specific example is used to showcase a general human situation. But for me, in all my films actually, but this film in particular, it's not so much about a specific historical case but rather about the various different variants of an assertion, in this case love.

C.P.: In AMOUR FOU, the highly elaborate dialogue borders on the absurd. It's absurd if a man simply turns to people and says "would you be interested in taking your own life with me?"

J.H.: I was looking for a form that also had something artificial about it. So the story doesn't stick to the biographical facts - it's not a biopic - but merely based on an example. Geraldine Bajard, who



liste. Plutôt que de se consacrer à un cas particulier, le film se veut un essai sur l'ambivalence du sentiment amoureux : on peut se sentir très proche l'un de l'autre à un moment précis et remarquer tout de suite après que c'était un malentendu ; ou encore éprouver des émotions contradictoires pour une personne qu'on n'aime en fait plus depuis longtemps.

C.P. : Un essai, voilà qui est bien dans l'esprit de Kleist, puisque cet auteur s'est inspiré à plusieurs reprises de la réalité pour des œuvres sondant les profondeurs de l'âme et de la société telles que La Marquise d'O., Le Tremblement de terre au Chili ou encore Michael Kohlhaas...

J.H. : Exactement : dans un essai, un exemple concret permet de mettre en lumière une situation humaine. De même, dans tous mes films — et plus particulièrement dans celui-ci —, ce sont moins les faits qui m'intéressent que les différentes facettes d'un thème — l'amour, dans le cas présent.

C.P. : Les dialogues très élaborés d'Amour fou confinent à l'absurde puisqu'ils rendent compte d'un personnage qui en aborde d'autres en leur demandant : « Auriez-vous envie de vous suicider avec moi ? »

J.H. : Puisqu'il ne s'agit pas d'un biopic, j'ai délibérément cherché une forme d'expression artificielle qui mette en évidence le caractère exemplaire du récit. Le scénario a fait de nombreux



worked on the script with me, and I developed it together in a sort of ping pong system. Dialogue, linguistic cascades which continue to increase. For example when Henriette is hypnotised and formulates a deep insight into herself in the most beautiful, complicated German, at the same time that's also a joke. Clearly almost nobody would speak in such an elaborate way under hypnosis, right? I was also inspired by the great scene in Woody Allen's film 'Zelig' in which he is also hypnotised, and in response to the question of why he always takes on the shape of others says "I wanna be liked". He really hits the nail on the head. He simply tells the truth without beating about the bush. It's the same with us and Henriette Vogel, she just says what's wrong: she's worried about daily life.

C.P.: Obviously you've also studied texts from Kleist's time extensively to get this special tone right.

J.H.: It was reasonably lengthy and meticulous research, we read a lot of correspondence from the period. Diaries and so on. Obviously spoken language is not passed on, and with a diary or letters you're as close as possible to dialogue. I transcribed some of the sentences I liked to practise the language. I also took some full sentences from Kleist's letters. Only a few stayed in as we worked on the scrip, but the linguistic style influenced it.

C.P.: As well as the linguistic 'corset' which comes with the conventions of a certain era, in this case there were also the



aller-retours entre Géraldine Bajard et moi-même afin de peaufiner les dialogues et de leur donner toujours plus de densité. Par exemple lorsque Henriette, sous hypnose, exprime ses émotions profondes dans un allemand très sophistiqué, mais néanmoins comique, car il est fort improbable que quelqu'un utilise un langage aussi élaboré sous hypnose. Ce qui n'est pas sans rappeler la scène de Zelig de Woody Allen, dans laquelle le personnage principal, également sous hypnose, répond « Je voudrais qu'on m'aime » quand on lui demande pourquoi il se met toujours dans la peau des autres. Ce faisant, il dit simplement la vérité sans détours, ce qui est également le cas de Henriette Vogel : elle ne cache pas sa peur du quotidien.

C.P. : On a l'impression que vous avez étudié en détail le texte de Kleist pour trouver cette tonalité particulière...

J.H. : Nous avons effectué des recherches minutieuses en épluchant du courrier et des agendas d'époque. La langue parlée est bannie de ce type de documents, ce qui les rapproche des dialogues d'un film. J'ai transcrit ou repris mot pour mot certaines phrases de Kleist qui me plaisaient particulièrement. Elles ont partiellement disparu lors des multiples remaniements du scénario, mais leur style se retrouve dans la version finale.

C.P. : Outre cette reprise des conventions linguistiques de l'époque romantique, un mélodrame de ce type se doit d'être

constraints which are typical for period dramas such as external appearance, set design, costumes and so on. At what point was the 'set' for AMOUR FOU finally decided?

J.H.: Yes, 'set' really is the right word. As in my last film, LOURDES, the eponymous pilgrimage site was the set, in this case it was 'the historical film'. That was definitely one of the reasons why I ultimately chose the Kleist story. I felt that if I set the story in the past, it would naturally get a much greater, ironic distance, which would also provide the opportunity to include the reflexive moments I value so highly in films. The design of the room was also very helpful for this. For me, it's less about designing a naturalistic image and more about designing a realistic one. To do this, I base my work on visual arts, where you can make this difference. In film this difference is not so significant. We studied images from the period for a long time, also so that we could design the inner rooms. Almost everything is built in the studio - not only because it's simpler and because we don't have such beautiful palaces like that any more these days, but also to design the whole thing in a distinctive way, so you can actually feel the will to present in every sense of the term.

C.P.: What did that mean in terms of working on the set? Did the actors do a lot of rehearsing? At first glance, the composition of AMOUR FOU doesn't leave much room for manoeuvre, except in terms of getting the right tone that you had in mind. How often did scenes have to be filmed?

joué en costumes et dans un cadre d'époque. À quel moment avez-vous déterminé les décors d'Amour fou ?

J.H. : Le terme de « décors » est parfaitement justifié. De même que mon film précédent avait pour décor le sanctuaire de Lourdes, celui-ci se devait d'avoir un décor historique. C'est d'ailleurs en partie ce qui m'a poussée à filmer la fin de la vie de Kleist. J'ai senti que replacer le récit dans son contexte d'époque donnerait automatiquement au film l'ironie inhérente au recul historique, c'est-à-dire précisément cette perspective critique que j'apprécie au cinéma. Mon ambition n'était pas de donner dans le naturalisme, mais plutôt de rester réaliste, en m'inspirant des beaux-arts, dans lesquels on peut faire cette distinction, alors qu'au cinéma elle est plus ténue. Dès lors, nous avons étudié en détail des gravures d'époque et nous en sommes inspirés pour les décors, car le film a été presque entièrement tourné en studio. Nous avons pris cette décision non pas par facilité ou parce que les palais se font rares, mais pour forcer le trait délibérément.

C.P. : Quelles ont été les conséquences de cette décision sur le tournage ? Les acteurs ont-ils dû répéter leur texte longtemps ? Au premier abord, il ne semble pas leur laisser une grande marge d'interprétation, sauf en ce qui concerne le ton. A-t-il été nécessaire de reprendre les scènes souvent ?

J.H. : La plupart ont été reprises quinze à vingt fois, mais unique-

J.H.: We filmed most of them around 15-20 times. But this was actually only because of all of the "theatrical" detail. I sometimes see it as space for the soul. The people who are in a scene don't show psychology, they are elements in the room, like a sofa or a table. The whole thing is, as it were, an image, and everyone has their own place in it. The staging is like choreography; the parts that are spoken are text; and the whole thing is effectively like a tableau vivant. This meant that working on set was therefore easy, because everything was clear from the start: we drew a storyboard, the actors knew their roles and their lines. In my films I mostly work very hard beforehand during the casting and try out a large number of scenes with the actors. Once I have chosen an actor, everything is normally sorted. We've done every scene during the casting anyway, then we simply go to the set and do it.

C.P.: This is very specific to this film. The characters express themselves not via a form of mimicked virtuosity, but rather through the fact that they function in an almost cold manner alongside language, like in a text by Heinrich Müller.

J.H.: Yes, and actors react to that very differently. Some find it very easy, some find it very difficult because they would prefer to shape their own character in a more differentiated way. But that in itself is also good. That fact that I have very clear guidelines in terms of image detail, choreography and text which cannot be breached makes it really difficult. Where is the tiny gap where an actor can

ment pour la composante « théâtrale » de l'ensemble. Les scènes d'un film sont pour moi comme des manifestations de l'âme dans l'espace : les personnages ne se révèlent pas par leur psychologie mais existent comme des éléments en trois dimensions au même titre qu'une table ou un divan ; la mise en scène est une chorégraphie rehaussée d'un texte ; l'ensemble composant une sorte de tableau vivant, une image animée dans laquelle chacun trouve sa place. Le tournage en est d'autant plus simplifié : nous travaillons d'après le storyboard, chaque acteur connaît son rôle et son texte. Et pour la plupart de mes films, j'effectue le casting en faisant jouer plusieurs scènes aux postulants, de sorte que tout est quasiment réglé d'avance avec ceux qui sont sélectionnés. Dans ces conditions, le tournage n'est pratiquement plus qu'une formalité.

C.P. : C'est bien ce qui fait la particularité de ce film : les personnages ne se distinguent pas par la virtuosité de leur jeu mais par leur froideur, en fonctionnant uniquement par le langage, comme dans une pièce de Heiner Müller.

J.H. : Oui, et les acteurs réagissent de manière très différenciée à cette exigence. Certains s'en accommodent facilement, tandis que d'autres n'apprécient guère car ils aimeraient mettre leur personnage en valeur, mais c'est bien ainsi. Je conçois parfaitement qu'il ne soit pas facile de jouer avec les instructions claires et intangibles que je donne quant au texte, à la chorégraphie ou même au cadrage : comment, dans ces conditions, un acteur

bring life to the role? And that's why I'm actually always very happy when an actor resists the corset, when they try to bring something else to the role, because otherwise the whole thing would be too dry. I am most pleased when somebody surprises me and opens up a new character style for me. Then it gets really interesting.

C.P.: Henriette Vogel - what do you think is special about this female character?

J.H.: Not a lot of material about her has survived. A few letters, a portrait or two of her. But I had the impression that if a woman allows herself to be seduced, under whatever circumstances, into committing joint suicide with a man, that indicates at least a certain passivity - that she may be easily led or swayed or at least that she appears to be. I am particularly interested in female figures who appear to be good at the start and then as the story develops you notice that they are contradicting everything you thought about them in a relatively stubborn, obstinate manner. At the start, a woman like that appears to be soft and nice, and then you figure out that she's squeezing her hands into fists in her pockets. Henriette Vogel was probably one of these types of women.

C.P.: AMOUR FOU is probably your most comic film to date, as strange as that sounds based on the topic. Could you see yourself making a real comedy in the foreseeable future?

peut-il arriver à insuffler la vie à son personnage ? C'est bien pourquoi j'apprécie ceux qui se rebellent contre le corset que je leur impose, ceux qui s'investissent néanmoins, car le résultat final serait sinon vraiment trop sec. Je suis au comble du bonheur lorsqu'un acteur me surprend en apportant sa propre marque. C'est alors que cela devient véritablement intéressant.

C.P. : Qu'est-ce qui fait la particularité de Henriette Vogel selon vous ?

J.H. : On dispose de peu de documents à son sujet : quelques lettres, un ou deux portraits, rien de plus. Personnellement, je la conçois comme une femme qui, pour une raison ou pour une autre, se laisse convaincre par un homme de se suicider avec lui, et je ne peux m'empêcher de penser qu'elle a un caractère relativement passif et qu'elle est influençable ou tout du moins en donne l'impression. Les femmes qui m'intéressent le plus sont celles qui, gentilles de prime abord, se révèlent têtues et capables de résister à ce qu'on cherche à leur imposer. De telles femmes semblent bien sages, jusqu'à ce qu'on s'aperçoive qu'elles serrent les poings dans leurs poches. Henriette Vogel était probablement une femme de ce genre.

C.P. : En dépit de son thème dramatique, Amour fou est probablement le film le plus drôle que vous ayez jamais tourné. Pourriez-vous envisager de réaliser un jour une véritable comédie ?

J.H. : Hum... Qu'est-ce en fait qu'une comédie ? Ce

J.H.: Well, what is a 'real comedy'? I like laughing about a realisation. You laugh because you suddenly understand...

C.P.: A laugh of enlightenment?

J.H.: You laugh because you suddenly understand what a tiny speck you are in the universe, or how laughable some things are, and significant things suddenly crumble into the banal. It's also liberating in terms of coming to the conclusion "okay, I recognise that I'm part of a big, fat nothing. What of it?!"

C.P.: A laughing grain of sand

J.H.: Yes exactly, something like that.

qui me plaît c'est... de rire de ce que j'ai appris. On rit quand on a finalement compris quelque chose.

C.P. : Un rire éclairé ?

J.H. : On rit parce qu'on a enfin compris qu'on n'est qu'une poussière dans l'univers, ou parce qu'on voit soudain la grandeur se dissoudre dans la banalité. Le rire est alors libérateur. On se dit : « Ça y est, j'ai compris. Je ne suis qu'une particule de néant. Et alors ? »

C.P. : Une poussière qui rit...

J.H. : Oui, exactement, en quelque sorte.





Claus Philipp, born in Wels in 1966, was a film critic for many years and was later head of the culture section for the Austrian daily newspaper "Der Standard".

Claus Philipp est un critique de cinéma né à Wels en 1966. Longtemps responsable de la rubrique Culture du quotidien autrichien Der Standard.

Cold Heaven [La froideur du ciel](#)

Le cinéma de Jessica Hausner, ou : considérations sur le caractère arbitraire des événements [Variations on the arbitrariness of events: Jessica Hausner's cinema](#)

"Cold heaven" – a wonderful yet creepy, film by Nicolas Roeg which is far too rarely shown tells the story of a young man who is fatally and relatively brutally wounded, yet returns to his wife as if nothing has happened. She, for her part, doesn't really want to be grateful or show any joy about this "miracle", this "mercy". Unease prevails around a situation which in times of great sadness may have been something people wished for but which at the same time appears to be crazy, scary and unfair. As in all great stories of metaphysics, transcendence, belief and religion (see for example George Bernanos's "Sous le soleil de Satan"), the miracle, or whatever

Dans *Cold Heaven*, film merveilleux mais lugubre et méconnu de Nicolas Roeg, un jeune homme impliqué dans un grave accident revient chez lui bien qu'on l'ait cru mort. Sa femme ne semble guère enchantée de le revoir et refuse obstinément de rendre grâce pour ce qui apparaît comme un miracle. Avec pour résultat un malaise face à une situation où se mêlent la folie, l'étrangeté et le sentiment d'injustice. Comme dans d'autres récits abordant la métaphysique, la transcendance, la religion et la foi — notamment *Sous le soleil de Satan* de Georges Bernanos —, le miracle conduit les personnages à douter de l'ordre des choses et à craindre

you think it is, becomes a cause for doubt about the order or lack of order of things, for truly horrendous fear of God. It's as if the only one who has sinned is the person who has experienced an act of mercy, however this has occurred, which for its part may be shown to be nothing more than a delusion, sickness or self-deception. Perception vs. confusion. In short, those are the best ingredients for the machine of deception that is the cinema. It is perhaps pretentious to start an appraisal of Jessica Hausner's previous work with such a distant reference. Maybe, to understand the origins of the balance in her films between distance and a fixed view on the immediate, specific details, it would be better to look at the paintings done by her father, Rudolf Hausner, and her half sister Xenia Hausner. But when her feature film "Lourdes" first appeared in cinemas, the first feeling the viewers had was that this was finally one of those "rich" texts (which are all too rare in modern cinema), a motion picture story which really risks something in an attempt to trace societal mechanisms and human impulses and yet at the same time to maintain their inherent puzzle. Anybody who, on the basis of the trailer, expected fashionable, smug amusement at Catholic rituals would be surprised by the seriousness with which Hausner approaches the pilgrimage site, the hope of the pilgrims, who in many cases are seriously ill, and also the logistics of package tourism through which to a certain degree exceptional promises of healing and salvation become the norm. "Lourdes" is a film which, without the comfortable polemic, looks at questions about religion many people have and yet in an age of

Dieu outre mesure. Comme si celui qui a été touché par la grâce péchait en concevant que ladite grâce, précisément, n'était que charlatanisme et tromperie volontairement consentie. Jusqu'à quel point peut-on douter de ce qu'on perçoit ? Voilà un sujet de prédilection pour la grande machine à illusions qu'est le cinéma. Il peut paraître déplacé de mentionner un tel film au début d'un article visant à rendre hommage à l'œuvre cinématographique de Jessica Hausner. Pour parler de l'équilibre entre distanciation et focalisation sur des détails concrets dans les films de cette réalisatrice, n'aurait-il pas mieux valu évoquer les tableaux de son père Rudolf ou de sa demi-sœur Xenia ? Et pourtant : lorsque son film Lourdes est sorti en 2009, on a bien eu l'impression — rare à notre époque — d'être en face d'un texte riche, d'un récit qui prend des risques en essayant de rendre compte à la fois des pulsions humaines et des mécanismes sociaux, et cela tout en conservant une part de mystère. On aurait pu penser que ce film allait moquer avec suffisance les rituels catholiques, mais la réalisatrice a su aborder avec respect le sanctuaire de Lourdes et l'espérance qui porte ces pèlerins gravement malades, tout en rendant compte à la fois de l'aspect commercial et touristique des pèlerinages, et du contraste entre le quotidien et le caractère exceptionnel des promesses de guérison et de salut. Sans sombrer dans une polémique facile, Lourdes est un film qui aborde la question de la foi, toujours présente à notre époque mais qui tend à devenir un sujet tabou sous la pression des divers intégrismes. C'est

fundamentalists has become a taboo subject. A fairy tale, if you will, with a documentary approach. A fantasy drama, yet down to earth. "Lourdes" too (and how could it be any different given the place shrouded in legend which gives the film its name) is about a "miracle" and/or about deception. At one point, a young woman (Sylvie Testud) gets up out of her wheelchair only to sink back exhausted into her chair at the end of the film (not "cured" after all?). What Jessica Hausner exposes in terms of the interplay of relationships linked to this standing up and sinking back down can be described extensively on various different levels. "Lourdes" as a portrait of an industry of miracles and hope (which is viewed with suspicion and scepticism even within Catholic circles); as a documentation of pragmatic day-to-day communication between those providing a service and sick people, which is suddenly called into question again as a result of a significant event; or as a laconic representation of lower middle class competition and jealousy: why has that person been healed on their first visit to Lourdes and not the long-serving pilgrims? One distinctive quote is "if it doesn't last, it wasn't a miracle. Then HE can't do anything about it." What Jessica Hausner thought in an interview I was able to do with her: "The drama 'Lourdes' is about hoping that everything will turn out alright. You expect love for yourself, you have a longing, you hope that someone somewhere has a net spread out and you're safe. In contrast to this, though, you recognise every day that the world isn't like that; that the universe is dark and cold and that at the end of the day you're going to die. That what you do may be

un conte, en quelque sorte, mais revêtu des attributs du documentaire — Un film à la fois fantastique et terre-à-terre. Le thème du miracle et de l'illusion est repris dans Lourdes, ce qui ne saurait surprendre s'agissant d'un film tourné dans un lieu à tel point entouré de mystère. On y voit une jeune femme (Sylvie Testud) se lever de son fauteuil roulant... pour s'y effondrer de nouveau dans les scènes finales. Plusieurs grilles de lecture sont possibles face à la guérison et la rechute décrites par Jessica Hausner : description d'une industrialisation du miracle et de l'espoir qui rend sceptiques même certains catholiques ; documentaire sur le type de communication au quotidien entre les malades et leurs accompagnateurs et sur la manière dont elle peut être remise en question par un événement imprévu ; ou encore représentation laconique de la jalousie pouvant opposer des malades ayant déjà effectué plusieurs pèlerinages à une jeune femme guérie dès de son premier séjour à Lourdes. Une réplique du film est significative à ce sujet : « Si ça ne dure pas, ce n'était pas un miracle. Et dans ce cas, Dieu n'y est pour rien ». Dans une interview qu'elle nous a accordée, Jessica Hausner a déclaré : « Lourdes met en évidence le drame de l'existence. On espère que tout va s'arranger, qu'on va connaître l'amour, que quelqu'un va déployer un filet protecteur. Mais jour après jour, on constate que ce n'est pas le cas, que l'espace interstellaire est sombre et froid et qu'il va nous falloir mourir tôt ou tard. On fait pour le mieux, mais on n'est pas heureux pour autant, car d'autres facteurs sont en jeu, qu'on appelle "Dieu", "le hasard"

good, but it won't lead to you having a fulfilled, happy life. Other factors come into play, whether you call these 'coincidence', 'luck' or 'God', which are stronger and have an impact, and things take an unsuspected, undesired or unexpected turn. This counterpart is powerful and has a lot to do with the arbitrariness of events." The arbitrariness of events: Reduce the small number of works by this artist (Jessica Hausner was born in 1972 and has since produced four feature films) to one major theme should almost not be allowed. However, there is an observation that in all of her films/ portraits of women - from "Lovely Rita" (2000) through "Hotel" (2004) and "Lourdes" (2009) to "Amour Fou" (2014), Hausner always pushes the following set-up: here is a young woman, and you don't know whether her voicelessness is an obstacle, or resistance, or simply diffuse indifference to the social structures around her; since this is a world characterised by strict rituals, within which this woman seems almost not to fit, up until the point (cathartic, desperate, whatever) at which the circumstances turn on themselves in an almost violent manner. What does Hausner say about Henriette Vogel in "Amour Fou": "I am particularly interested in female figures who appear to be good at the start and then as the story develops you notice that they are contradicting everything you thought about them in a relatively stubborn, obstinate manner. At the start, a woman like that appears to be soft and nice, and then you figure out that she's squeezing her hands into fists in her pockets. Henriette Vogel was probably one of these types of women." Jessica Hausner's heroines don't act rebelliously. They don't revolt

ou "le destin". Et ces facteurs sont bel et bien les plus forts. Ce sont eux qui font que les choses prennent un tour inattendu et non souhaité. Nous sommes face à un adversaire puissant, qui joue un rôle déterminant dans l'arbitraire des événements ». L'arbitraire des événements — Jessica Hausner est née en 1972 et n'a jusqu'à présent réalisé que quatre longs-métrages. Dans ces conditions, on n'ose guère réduire son œuvre à un thème central. Des constantes semblent néanmoins se détacher dans les portraits de femmes qu'elle a donnés avec *Lovely Rita* (2000), *Hotel* (2004), *Lourdes* (2009) et maintenant *Amour fou* (2014). Dans chacun de ces films, la cinéaste nous présente une jeune femme qui est soit frappée d'un mutisme qu'on peut interpréter comme un blocage, un refus ou de l'indifférence face à la rigidité des structures sociales qui l'entourent, soit plongée dans un monde aux rituels oppressants, auquel elle semble inadaptée jusqu'à ce que les événements se précipitent et se retournent contre elle. Ce que Jessica Hausner a formulé en déclarant à propos d'*Amour fou* et de *Henriette Vogel* : « Les femmes qui m'intéressent le plus sont celles qui, gentilles de prime abord, se révèlent têtues et capables de résister à ce qu'on cherche à leur imposer. De telles femmes semblent bien sages, jusqu'à ce qu'on s'aperçoive qu'elles serrent les poings dans leurs poches. Henriette Vogel était probablement une femme de ce genre ». Les héroïnes de Jessica Hausner ne sont pas des rebelles au sens propre. Les événements viennent rebondir sur elles — et cela avec une violence indéniable. Étrangères au monde qui les

in that sense. The circumstances simply bounce off them (very hard). They often seem to be «not quite from this world», as unabashedly indifferent foreign bodies around whom the environment, which previously worked well and was opaque, is destroyed, so its arbitrariness and instability becomes evident. In «Lovely Rita», the heroine is a girl who can't quite seem to get on with the fitted kitchen and nuclear family life she was born into until things come to an almost natural and yet simultaneously inadequate violent end. In «Hotel», it is an employee who for all of her lack of speech and coldness is inherently very natural, so the forest and the nature around the hotel take her back as if of their own accord. (An association: «Oh Wilderness, oh Protection from it» – there are close links to Elfriede Jelinek). And then finally in «Lourdes»: this paralysed woman who despite her helplessness, you don't know whether it isn't also a way to test relationships or to keep people at a distance in which their own misery or nobleness can be recognised. This attitude of an essential and in some cases also deliberate alienation is also reflected in Jessica Hausner's method of working and staging. «Essentially, I try to bring a distance to the story I'm telling. If I think about the story, a filming location, I try to take ten steps back and look at everything from the outside. Strange settings help me to achieve that. Locations such as Lourdes, or the French language – that helped me to view the story I'm telling in a cooler light.» At the same time, and this is a very much tried and tested paradox used by major narrators, this something-in-the-distance displacement works as a magnifying glass. In

entoure, elles sont d'une indifférence éhontée qui finit par ébranler leur environnement hermétique et bien réglé, révélant ainsi son arbitraire et son instabilité. Dans *Lovely Rita*, le personnage principal est une jeune fille en décalage par rapport à un univers familial provincial et étriqué qui la mène à une catastrophe de manière quasiment inéluctable. *Hotel* met en scène l'employée d'un hôtel qui, par son mutisme et sa froideur, développe un rapport si intime avec la nature qu'elle se dissoudra finalement dans la forêt environnante, ce qui n'est pas sans rappeler *Méfions-nous de la nature sauvage* de la romancière Elfriede Jelinek. *Lourdes*, enfin, présente une paralysée dont le handicap pourrait être un moyen lui permettant de tester les gens avec lesquels elle est en relation, de les tenir à distance pour mieux discerner leur grandeur d'âme ou au contraire leur bassesse. Cette attitude qui consiste à prendre volontairement du recul par rapport à son entourage se retrouve dans le travail et les mises en scène de Jessica Hausner : « J'essaye toujours de prendre mes distances par rapport à l'histoire que je raconte. Qu'il s'agisse du récit, des acteurs ou du lieu de tournage, je fais systématiquement dix pas en arrière pour avoir une vue d'ensemble. Ce qui me porte à préférer les lieux étranges. *Lourdes*, par exemple, de même que la langue française, m'ont permis de jeter un regard encore plus froid sur l'histoire que j'entendais raconter ». D'un autre côté — et c'est bien là un des paradoxes qui font la valeur des grands conteurs —, cette distanciation a la propriété d'agir comme un verre grossissant. À telle enseigne que dans *Lourdes*, l'actrice principale

“*Lourdes*”, this goes as far as Sylvie Testud looking very similar to her director. It almost seems as if Hausner is putting herself in the wheelchair and in a motionlessness from which the self-explanatory has to be prised from the circumstances once again. From a cinematic perspective, this results in suspense and an astonishment which is in every respect radical and not naive. You shouldn’t confuse the coolness of Jessica Hausner’s films with a lack of empathy. If, like her, you look carefully, even if you do so with the view of an insect researcher staring through a microscope or with the gesticulation of a melodramatic director who seems to have an interest in costumes and set design, you will often put the most significant emotions on the operating table. For “*Amour Fou*”, Jessica Hausner typically spent a good deal of time looking into Heinrich von Kleist, who in his text on the “*Puppet Theatre*” writes: “If I tell you that these wretches dance, I’m worried you won’t believe me. – What do I mean, dancing? The circle of their movement is limited, but those who are available to you have a peacefulness, lightness and grace which will astonish every thinking soul.” The astonishment we’re talking about here: in Jessica Hausner’s films, this is expressed with a laconically raised eyebrow. Or more correctly, this astonishment doesn’t want to impact the world and it doesn’t presume to improve it in a pointed or “critical” manner. It simply wants to leave it there as it is, playing and dancing. And this is from the perspective of women who are required to adapt as far as possible and to change: this also provides the tension and suspense which is perpetually present

présente une ressemblance frappante avec la réalisatrice. On aurait presque l’impression de voir Jessica Hausner dans le fauteuil roulant de Sylvie Testud, immobile mais entièrement occupée à sonder l’évidence des événements. Avec pour résultat sur la pellicule le suspense et un ébahissement radical mais jamais naïf. Il conviendrait toutefois de ne pas confondre la froideur de Jessica Hausner avec un manque d’empathie. Lorsqu’on observe le monde avec attention comme elle le fait, que ce soit à la manière d’un entomologiste ou d’un metteur en scène de mélodrame qui, de prime abord, ne semble s’intéresser qu’aux costumes et aux décors, on en arrive forcément à disséquer les grandes émotions. Avant de réaliser *Amour fou*, par exemple, Jessica Hausner a étudié en profondeur divers textes de Kleist, notamment son *Essai sur le théâtre des marionnettes*, dans lequel il écrit en parlant de personnes amputées : « Si je vous dis que ces malheureux dansent, je crains fort que vous ayez du mal à me croire. – Mais que dis-je, danser ? Bien sûr, leurs mouvements ont une amplitude réduite, mais ceux qu’ils peuvent effectuer sont réalisés avec un calme, une souplesse et une grâce telles que toute âme sensible ne peut qu’en être émue ». Dans les films de Jessica Hausner, l’émotion, l’ébahissement dont il est ici question s’expriment par des hausses de sourcils qui n’ambitionnent pas de changer le monde ni même de l’expliquer ou de le critiquer pour le rendre meilleur. Ces femmes dont on attend qu’elles s’adaptent le laissent tout bonnement tourner et « danser » tel qu’il est. C’est là que réside la charge dramatique inhérente à ces films. En prise directe avec

in these films. This cinema, with its grounded and precise approach to real relationships, is not measured by contemporary docudrama formats, it goes back to an old form of communication between people and between genders. Kleist’s “*Marquise of O.*”, Goethe’s “*Elective Affinities*” would be conceivable material for this director and author, who has not previously had to adapt any literature to reinvent the world in films without bias or a message. Jessica Hausner: “I try to portray the characters who appear in my films along with their societal role. It’s always interesting to see “who I am supposed to be” and “who I am as a result of that”. Whether or not I do what is expected of me in one way defines who I am. Whether I play this role in society or am this role is expressed by my interactions. There are guidelines, and to me the costumes and uniforms are a visual expression of this.” Jessica Hausner gives us many visual aids to show what that ultimately means for women.

la réalité la plus terre-à-terre, à mille lieues des drames documentaires fréquents dans le cinéma contemporain, ces œuvres reprennent une forme de communication entre les gens et les sexes issue des siècles passés. On pense à *La Marquise d’O.* de Kleist ou encore aux *Amitiés électives* de Goethe, et cela bien que Jessica Hausner n’ait pas eu besoin jusqu’à présent d’adapter à l’écran des œuvres littéraires pour réinventer le monde dans des films sans message ni tendance particulière. Elle a pu déclarer : « J’essaye de décrire mes personnages à partir de leur rôle dans la société. C’est toujours intéressant de voir “qui je devrais être” et “qui cela me pousse à devenir”. D’une certaine manière, on se définit toujours par la manière dont on répond ou non à ce que notre entourage attend de nous. Toutes nos actions reflètent dans quelle mesure nous jouons ou non le rôle qui nous est imparti par la société, dans quelle mesure nous respectons les consignes. Les costumes, les uniformes sont à mon sens la manifestation visuelle de notre degré d’adaptation ». Les films de Jessica Hausner montrent parfaitement ce que cela peut signifier pour les femmes.



Jessica Hausner

was born the 6th of October 1972 in Vienna, Austria. She studied directing at the Filmacademy of Vienna, where in 1996 she made the short film *Flora*, which won the Léopard de Demain at the Locarno Festival. *Inter-view*, her graduation film, won the Prix du Jury of the Cinéfondation at the Cannes Film Festival in 1999. Two years later, *Lovely Rita*, her first feature film, was presented in Un Certain Regard at the Cannes Film Festival before being distributed in twenty territories. Her second feature film *Hotel* was again selected in Un Certain Regard at the Cannes Film Festival 2004. Her next film *Lourdes* had its premiere at Venice Film Festival 2009 in International Competition where it won the FIPRESCI Prize. Hausner's latest film *Amour Fou* is set around 1810 in Berlin and is based on the tragic life of the German writer Henrich von Kleist.

Née le 6 octobre 1972 à Vienne (Autriche), Jessica Hausner a étudié à la Filmakademie de Vienne. Le court-métrage *Flora* qu'elle y a réalisé a remporté le « Léopard de demain » au festival de Locarno en 1996. Son film de fin d'études, *Inter-View*, a remporté le Prix du jury de la Cinéfondation au festival de Cannes 1999. *Lovely Rita*, son premier long métrage, a été présenté à Cannes à Un Certain Regard deux ans plus tard et a été distribué dans vingt pays. *Hotel*, son second film, a également été sélectionné à Un Certain Regard en 2004. Quant à *Lourdes*, il a remporté le Prix Fipresci au festival de Venise 2009. Le dernier film de Jessica Hausner, *Amour fou*, est inspiré de la fin tragique de l'écrivain allemand Heinrich von Kleist en 1811 à Berlin.

2014 *Amour Fou*, feature film
2009 *Lourdes*, feature film
2006 *Toast*, short film
2004 *Hotel*, feature film
2001 *Lovely Rita*, feature film
1999 *Inter-View*, short film
1996 *Flora*, short film

Filmography Filmographie

2014 *Amour Fou*, long-métrage
2009 *Lourdes*, long-métrage
2006 *Toast*, court-métrage
2004 *Hotel*, long-métrage
2001 *Lovely Rita*, long-métrage
1999 *Inter-View*, court-métrage
1996 *Flora*, court-métrage

Interview with **Entretien avec Christian Friedel**

P.B.: Your acting is so natural even though the text is complicated. It exceeds the normal performance of an actor. How complicated is it to speak Kleist – not to act Kleist?

Christian Friedel: It's actually a great pleasure to speak Kleist. If you are coming from the theatre, for example, then you are already somewhat used to and you have already dealt with the language. And I already had acted in four Kleist plays in the theatre, thus it was a great pleasure for me to speak Kleist. The difficulty is in the intricate sentences, – to not lose the arc

P.B. : Votre naturel dans le film est d'autant plus impressionné que le texte est particulièrement difficile. Est-ce compliqué, non pas de jouer Kleist, mais de parler comme lui ?

Christian Friedel : En fait, c'était un grand plaisir de parler comme Kleist. Quand on vient du théâtre, ce n'est pas nouveau et on est familiarisé avec sa langue. Personnellement, j'ai déjà joué quatre pièces de Kleist, c'est pourquoi j'ai éprouvé un grand plaisir à parler comme lui au cinéma. La plus grande difficulté consistait à ne pas perdre le fil dans ces phrases alambiquées, mais quand

of the narrative in the language, in the gesture – that was the greatest challenge. But if you got it out once and you wanted to continue, then it is – I can't say "easy" – but "easier".

P.B.: You learned your dialogue by heart and at the same time you gave the body language an impressive naturalness. In the theatre sometimes the acting already feels theatrical – and a nice aspect of AMOUR FOU is that this theatricality does not exist.

C.F.: It was interesting for me in the preparation that – unlike

on a saisi le problème et qu'on prend vraiment plaisir à dire ces textes, les choses sont sinon simples, du moins simplifiées.

P.B. : Vous avez appris votre texte par cœur et vous jouez avec un naturel impressionnant. Au théâtre, on a souvent l'impression que le jeu est justement « théâtral », mais ce n'est heureusement jamais le cas dans Amour fou.

C.F. : Ce qui était intéressant pour moi — et totalement nouveau par rapport aux autres films dans lesquels j'ai joué —,

other films that I had worked on up until then – it was important to know the dialogue inside-out. You learn almost the complete script in the effort to make the character seem natural, despite the reduction in gestures and this somewhat artificial language. That is why it was important to really know the dialogue well. And then on the set, you try to speak the dialogue yourself, so to speak. I also recited it out loud at home in order to let it set in.

P.B.: *That means that you lived as Kleist at home.*

C.F.: At home I read the script out loud, the dialogue, and then as I learned it, I always recited it again in front of myself. I then checked whether I could believe myself or not, and whether it was understandable.

P.B.: *And what is the difference between playing Kleist in the theatre and with [director] Jessica Hausner?*

C.F.: In the theatre you have six to eight weeks of rehearsal during which you can get used to the language. It is ultimately a very different construct. With Jessica the main task was to make the characters seem as natural as possible despite their somewhat artificial language – as uncomplicated as possible, and as believable as possible. And Jessica is a director who pays very precise and exact attention – sometimes so exact that you have to be careful not to become wooden trying to do everything

c’est qu’il me fallait effectivement connaître mon texte par cœur. C’était primordial pour tous les personnages : le jeu des acteurs étant réduit à un minimum et la langue étant relativement artificielle, il n’était possible de garder son naturel qu’en récitant les dialogues par cœur. Lors du tournage, je me suis efforcé de parler aussi sobrement que possible. Il est vrai que je m’étais entraîné chez moi à réciter mon texte de manière à bien m’en imbiber et ne pas être trop désarmé face à la caméra.

P.B. : *Ce qui veut dire que vous vous êtes mis dans la peau de Kleist chez vous...*

C.F. : Oui, j’ai lu le texte à haute voix, j’ai appris les dialogues, les répétant sans cesse pour vérifier si ce que je disais était crédible ou non, si c’était compréhensible.

P.B. : *Quelles pièces de Kleist avez-vous déjà jouées au théâtre ?*

C.F. : J’ai interprété le rôle de Ruprecht dans *La Cruche cassée* et celui de Gottschalk dans *La Petite Catherine de Heilbronn*. J’ai également joué dans *Le Prince de Homburg* et l’adaptation au théâtre du *Tremblement de terre au Chili*.

P.B. : *Quelle est la différence lorsqu’on joue Kleist au théâtre et dans un film de Jessica Hausner ?*

properly. For her it was above all a matter of the language being an important gesture for the characters, that the communication and the conversation are sometimes more important than the physicality. That is one difference with respect to theatre, that when you’re on stage, you often have to act larger with your body, and here and with Jessica it was important to reduce such movements. I found that incredibly exciting, as well as Kleist’s biography, which you have to use in order to honourably play Kleist. That was a real challenge in front of the camera to recite the script with a director who pays such exact attention.

P.B.: *You read about Kleist before shooting?*

C.F.: Yes. With the plays or theatre productions you also always come into contact with Kleist’s biography, but for the film I read a few books. In the beginning I had the sensation and the ambition as an actor to incorporate the facts from the biography into the character, and then I quickly realized that Jessica had her very own vision of “her” Kleist and “her” Henriette, and that all these efforts, for example showing Kleist as a stutterer, had no importance for the film. Rather, what is important is following Jessica’s own version and vision. And then I put the books down and thought, okay, then let me engage myself completely and set my aspirations aside to bring a possibly believable Kleist biography before the camera.

P.B.: *What was surprising to you when you first read about Kleist?*

C.F. : Au théâtre, on répète durant six à huit semaines pour se familiariser avec le texte et l’ambiance est radicalement différente. Avec Jessica, l’objectif principal était de jouer aussi naturellement que possible en dépit de l’aspect relativement artificiel de la langue, d’avoir un jeu aussi sobre et crédible que possible. Jessica est quelqu’un de très précis, qui écoute avec beaucoup d’attention, au point qu’il faut prendre garde à ne pas se raidir et ne pas essayer d’être parfait. Ce qui compte vraiment pour elle, c’est de bien utiliser la langue pour mettre les personnages en évidence. Dès lors, la conversation, la communication prime sur le jeu d’acteur. C’est bien là une différence par rapport au théâtre, où le corps a souvent une grande importance, alors qu’au cinéma — et tout particulièrement avec Jessica —, il faut avoir un jeu beaucoup plus réduit. Tout cela a rendu le tournage extrêmement intéressant. Ajoutez à cela la biographie de Kleist, qu’il faut connaître bien évidemment, et l’honneur d’incarner son personnage. Bref : c’était un véritable défi de dire ce texte devant la caméra et une réalisatrice telle que Jessica.

P.B. : *Vous vous êtes renseigné sur la vie de Kleist avant le tournage ?*

C.F. : Oui. J’avais déjà un aperçu de sa biographie par mon travail au théâtre, mais j’ai lu encore quelques livres sur lui à l’occasion du film. En tant qu’acteur, j’avais envie d’intégrer des éléments biographiques dans mon personnage mais j’ai rapidement compris que Jessica avait une autre idée, une autre version pour ainsi dire, aussi bien de Kleist que de Henriette.

And what surprised you about Jessica's vision for Kleist?

C.F.: There is an essay by Kleist that's called "About the Gradual Formulation of Thought While Talking". And this essay describes that, by beginning to speak with a human being, you formulate your thoughts into sentences. This paper is, I believe, important material for every actor in order to speak Kleist. And in addition to his plays, his novellas are especially exciting. In "Earthquake in Chile", Kleist packs five to six situational encounters into one single sentence. Other poets would need ages for that. I would recommend that everyone read it or analyze it. What surprised me with Jessica's version... Jessica once said, "we learned a lot from Kleist's correspondence, how it could have been. But in fact, we don't know anything precise about him". She sees this man longing for death, but also as someone selfish and stubborn, whose feelings are hurt if a partner cannot be found to die with him – this perspective in this radical form surprised me, and I found that very interesting about the project. Also that Kleist in the film is very eloquent and not a stutterer, as it is indeed believed that he was, and who is able to persuade people with his linguistic virtuosity.

P.B.: What is the particularity of Jessica's directing?

C.F.: Jessica reminds me strongly of Michael Haneke in her work. Because she is insanely precise with the actors and pays strict attention. She doesn't let herself get distracted by ap-

pearances, but rather she watches and listens very carefully to see whether something rings true, and she doesn't let go until she gets a phrase or a situation to be the most authentic to her. She is also very detail-oriented with the composition, which bouquet goes here, which dog looks where, and she actually basically paints pictures. In conjunction with her linguistic precision that characterizes her work. She doesn't leave holes, and she repeats until she has the feeling that it's really correct.

P.B. : Avez-vous été étonné lorsque vous avez lu pour la première fois une biographie de Kleist ? Et qu'est-ce qui vous a surpris dans la version que Jessica donne du personnage ?

C.F. : Kleist a écrit un essai intitulé De l'élaboration progressive des idées par la parole. Il estime que les idées prennent forme lorsqu'on les exprime en parlant. Je pense que cet essai est très important pour un acteur qui doit faire parler Kleist devant la caméra. Ses pièces de théâtre et ses nouvelles sont très intéressantes elles aussi. Dans Le Tremblement de terre au Chili, par exemple, il exprime jusqu'à cinq ou six choses différentes dans une même phrase, ce dont d'autres auteurs ne sont pas forcément capables. C'est un livre dont je recommande vivement la lecture. Ce qui m'a surpris dans la version de Jessica ? Elle a dit un jour : « La correspondance de Kleist nous apprend beaucoup de choses, mais nous ne savons en fait rien de précis sur lui ». Elle le conçoit comme un homme obsédé par l'envie de mourir, quelqu'un de profondément égoïste et têtu, qui est vexé lorsqu'il ne trouve aucune femme disposée à mourir avec lui. Cette perspective m'a surpris par son côté radical, et c'est ce qui m'a intéressé dans le projet. De même, il n'est pas bête

pearances, but rather she watches and listens very carefully to see whether something rings true, and she doesn't let go until she gets a phrase or a situation to be the most authentic to her. She is also very detail-oriented with the composition, which bouquet goes here, which dog looks where, and she actually basically paints pictures. In conjunction with her linguistic precision that characterizes her work. She doesn't leave holes, and she repeats until she has the feeling that it's really correct.

P.B.: There is a very interesting, ironic humour in the film. Part of the humour stems of course from Kleist's social incompetence.

C.F.: Yes, what I really enjoyed is that the film has a very fine sense of humour and a certain lightness, even though it's about death or about the construct that true, pure, strong love can only be maintained with a common death. And despite this dark theme, the film has an unbelievable lightness – and that was also very important to Jessica.

comme on l'a longtemps supposé, mais au contraire très éloquent, ce qui lui permet d'avoir une grande force de conviction.

P.B. : Quelle est la particularité de Jessica en tant que réalisatrice ?

C.F. : Elle me rappelle fortement le travail avec Michael Haneke. Parce qu'elle écoute attentivement et donne des indications très précises aux acteurs. Elle ne se laisse pas distraire par les apparences mais regarde et écoute avec attention et reste ferme jusqu'à ce qu'une phrase ou une situation lui semble véritablement authentique. On retrouve cet amour du détail dans la manière dont elle compose les plans : où poser ce bouquet de fleurs ? Dans quelle direction ce chien doit-il regarder ? En fait, elle compose ses plans comme des tableaux. Avec la précision du langage, c'est là ce qui caractérise son travail.

P.B. : Ce film n'est pas dénué d'un certain humour acide, dû notamment à l'incompétence de Kleist à se mouvoir dans la société.

C.F. : Oui. J'ai beaucoup apprécié que ce film ait de l'humour et une certaine légèreté, même s'il y est toujours question de la mort et de l'opinion selon laquelle le vrai amour ne peut durer que dans la mort simultanée des deux amants. Il était très important pour Jessica que le film ait cette légèreté incroyable.



Dr. Uta Motschmann, Berlin, Literary Historian

Dr. Adelheid Müller, Berlin, Science and Literary Historian

Dr. Uta Motschmann, Berlin, Historienne de la littérature ,

Dr. Adelheid Müller, Berlin, Historienne des sciences et de la littérature

Love L'amour

Love (and friendship) as an indispensable elixir and prerequisite for the (contractual) bond between a man and a woman only came to the fore in the course of the eighteenth century. Over a century ago this interpersonal relationship – the only legitimate one being marriage – was largely sanctioned by economic needs. Marriages of convenience were the norm. In 1761, Jean-Jacques Rousseau's novel *Julie ou la Nouvelle Héloïse* fundamentally questioned this "normality". The concept that love should be the binding element in a relationship eventually became the romantic ideal and found its voice in Friedrich Schlegel's novel *Lucinda*. Sensuality, wild devotion, but also wonderful fantasies should overcome pragmatic utilitarianism, and passion and marital security should be compatible. Loving the entire world through the other person was the

Ce n'est qu'au XVIIIe siècle que l'amour a commencé de jouer un rôle en tant qu'elixir indispensable et condition sine qua non dans l'union entre l'homme et la femme. Auparavant, les considérations économiques étaient primordiales pour la seule union légitime existante : le mariage. En 1761, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, roman de Jean-Jacques Rousseau, est venu remettre en cause le statut de normalité dont le mariage de raison bénéficiait depuis des siècles. Dès lors, l'idée que l'union d'un homme et d'une femme doit être basée sur l'amour s'est affirmée au point de devenir l'idéal romantique par excellence, notamment codifié dans le roman *Lucinde* de Friedrich Schlegel. La passion et la protection offerte par le foyer conjugal n'étant pas incompatibles a priori, la sensualité, l'abandon sauvage à l'être aimé et le goût

goal, and this ability promised a harmonious existence. But the dominance of the emotions brought danger with it and unrequited love could be the source of unbearable suffering. The romantic ideal of love can be seen as a utopia, which may have lost its shine as a result of its idealism, in its belief that love will last a lifetime.

The focus on an ideal, the attempt to escape everyday banality and achieve a rapturously adored, positively excessive existence, will always be faced with the possibility of failure, which is fatal. Without the ability to relate to a concrete experience, life may be accompanied by a contemplative state of mind, melancholy and an undefined sadness.

du fantastique et du merveilleux ont progressivement remplacé le pragmatisme dans le mariage. Néanmoins, la prééminence des émotions se révéla être dangereuse, l'absence d'harmonie entre les époux pouvant être la source d'une profonde souffrance. L'amour romantique peut donc être compris comme une utopie dont l'aspect idéaliste résiste mal à l'épreuve du temps.

Les efforts visant à surmonter la banalité du quotidien et conserver à une relation amoureuse son caractère exalté sont en effet irrémédiablement confrontés au risque d'échec. Avec pour résultat dans ce cas un abattement et une tristesse latente qui peuvent durer toute une vie.

Double suicide Le suicide

From a historical perspective, suicide had been a sin since the time of Saint Augustine. Suicide victims were refused burial in church graveyards – they were buried in what was known as a “burial of a donkey” in accordance with the Old Testament (Jeremiah). This attitude adopted by the Catholic church was also taken on by the Protestants, and was still practised in the 19th century. Suicide had become popular with Goethe’s “Werther” (Sturm und Drang movement), but this Werther-mania was no longer around in the early 19th century. Committing suicide, or even double suicide, was scandalous from a societal perspective. Despite this, “Werther” was the starting point for suicide. Suicidal thoughts also have a place in Romantic thinking. Suicidal thoughts now appear to be an option not as a result of existential and tragic

Le suicide a été défini comme un péché par saint Augustin dès le Ve siècle. Avec pour conséquence que les suicidés n’étaient pas enterrés en terre chrétienne et n’avaient droit qu’à la sepultura asini, c’est-à-dire la « sépulture des ânes » dont parle déjà le prophète Jérémie dans l’Ancien Testament. Cette tradition catholique, reprise par les Protestants, devait rester en vigueur jusqu’au début du XIXe siècle. Bien que le Werther de Goethe se fût donné la mort, la vague de suicides liée au succès de l’œuvre n’apparut que bien plus tard, de sorte que l’autolyse — et à plus forte raison le double suicide — restèrent encore des sources de scandale. Néanmoins, Werther fut à l’origine de la place à part réservée au suicide dans l’imaginaire romantique : cette option y est considérée moins

desperation, but rather they express an attitude which is a type of secular martyrdom. Comfort is sought in an existence in heaven. So suicide, and especially double suicide, were not fashionable. In literature, there are the deaths from love of Tristan and Isolde, Romeo and Juliet and Luisa and Ferdinand in Schiller’s “Intrigue and Love” because their love is prevented by societal circumstances and remains unfulfilled. However, these are emotional acts (in some cases accompanied by misunderstandings).

comme la solution à une situation désespérée que comme une sorte de martyr sécularisé permettant d’accéder à la consolation dans l’au-delà. Les conditions étaient dès lors réunies pour que suicide et double suicide deviennent à la mode. On notera toutefois que les suicides présents dans la littérature des siècles antérieurs au Romantisme (Tristan et Iseult, Roméo et Juliette) sont le résultat d’un amour rendu impossible par les conventions sociales, et qu’ils constituent des réactions passionnelles qui trouvent en partie leur origine dans des malentendus.

Death La mort

AMOUR FOU not only ends with the instantaneous death by shooting, the “biological” death of the characters. *AMOUR FOU* also shows the insidious death by suffocation through everyday earthly life and its lack of emotion. The everyday bourgeois life shown in the movie represents a limitation, and is therefore in conflict with the romantic desire for the dissolution of boundaries. This dissolution of boundaries, the achievement of which seems to be problematic in earthly existence, can be shifted into a kingdom, a better world to which only death grants access.

At that time, death was considerably more present than it is today. There was a high death rate, and many children didn’t survive into adulthood. Most people died at home, not in hospitals or old

AMOUR FOU se termine par la mort instantanée des protagonistes causée par une arme à feu. Cette mort « biologique » aura toutefois été précédée de la mort lente de leurs émotions, étouffées par le quotidien. Le mode de vie bourgeois qu’on voit dans le film conduit en effet à un assèchement émotionnel en contradiction avec le concept de passion inhérent à l’idéal romantique. La libération des contingences matérielles ne semble possible à Kleist et Henriette que dans un monde meilleur auquel la mort donnerait accès.

La mort était alors bien plus présente qu’à notre époque : la mortalité infantile restait élevée, on mourait généralement chez soi, la mort frappait tôt même dans les classes privilégiées (on sait que la reine Louise de Prusse mourut à l’âge de trente-quatre

people’s homes like they do today. In addition to this there was the long period of war with its large number of deaths and injuries, including in the civilian population. The young men had the recent experience of the war (and many of them actively participated in it.)

In general, human lives were not worth as much as they are in the modern, western world. People were religious; they believed in divine power and divine predetermination (and in life after death). Death was not the end of all things.

ans seulement), les guerres fréquentes faisaient de nombreuses victimes parmi les militaires et la population civile, et l’on mourait fréquemment du fait des épidémies, de la pauvreté ou du manque d’hygiène et de soins médicaux. Les hommes jeunes avaient connu la guerre (et beaucoup y avaient d’ailleurs participé).

D’une manière générale, la vie humaine avait alors moins de valeur que dans le monde occidental moderne et l’espérance de vie était réduite. Pour l’Homme du XIXe siècle, qui croyait en Dieu et à la résurrection, la mort n’était pas une fin mais un passage.





Bien qu'exalté et probablement bipolaire, Kleist ne s'est pas suicidé spontanément mais a prévu sa mort de manière rationnelle. Tous les projets qu'il avait conçus avaient échoué, de sorte que la mort dut lui apparaître comme une libération, la seule solution envisageable face à un avenir bouché. Kleist, cependant, ne se laisse pas facilement cataloguer et on ne peut pas véritablement dire que c'était un poète romantique. Ses nouvelles, ses drames et ses projets journalistiques sont d'une autre nature et le Romantisme allemand

Kleist and et Henriette

Kleist had rapturous tendencies, he may even have been bipolar, but his suicide was a rational decision and was planned for a long time. All of his projects and life plans had failed. He must have seen death as a release from the hopelessness of existence, as the only conceivable escape for him. But we wouldn't describe Kleist as a Romantic poet. He is impossible to categorise. His novels, dramas and newspaper projects are not what we would call Romantic poetry. In German liter-

ature, names such as Ludwig Tieck, Novalis, Clemens Brentano and Achim von Arnim come to mind more in this context.

Henriette's everyday married life was reflective of the typical behavioural role of a bourgeois woman around 1800. But at this time there were also entirely different, self-determined "wild lives" being lived out by bourgeois and aristocratic women, and Jewish women in particular (for example in Berlin). Women got

divorced, lived (sometimes in sin) with other men, they gave up their previous, safe environments and their children. Some funded themselves through writing or as artists. Henriette is far removed from all of that. She barely gets involved in conversations with her guests and doesn't bring her own thoughts to the table. Only when she is diagnosed with a terminal illness does she start thinking about death and questioning her previous life.



Production

coop99 filmproduction
Wasagasse 12/1
A1090 Wien
Austria
T +43 1 3195825
F +43 1 3195825 20
welcome@coop99.at
www.coop99.at

AMOUR FOU Luxembourg
49-51, rue de Warken, L-9088
Ettelbruck, Luxembourg
T +352 81 16 81-22
F +352 81 16 81-82
www.amourfoufilm.com
luxembourg@amourfoufilm.com

Essential Filmproduktion
Mommsenstr. 27,
10629 Berlin, Germany
T +49 30 32 77 78 70
F +49 30 32 77 78 74
www.coproductionoffice.eu
info@essentialfilm.de

French and International Press

Monica Donati
monica.donati@mk2.com
Tel. +331 4307 5522
Cell. +336 2385 0618

International Sales

Coproduction Office
24 rue Lamartine
75009 Paris
France
Tel. +331 5602 6000
Fax +331 5602 6001
sales@coproductionoffice.eu
press@coproductionoffice.eu
www.coproductionoffice.eu



COPRODUCTION OFFICE
24, RUE LAMARTINE
75009 PARIS
FRANCE