

Amour fou **Conjuguer passé et (im)mortalité avec humour noir**

Julie Vaillancourt

Numéro 297, juillet 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/78756ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vaillancourt, J. (2015). Compte rendu de [Amour fou : conjuguer passé et (im)mortalité avec humour noir]. *Séquences : la revue de cinéma*, (297), 10–10.



Une mise en scène du tragique avec une caméra statique

Amour fou

Conjuguer passé et (im)mortalité avec humour noir

Pour son quatrième long métrage présenté à Cannes, la réalisatrice et scénariste autrichienne Jessica Hausner s'inspire du suicide du poète allemand Heinrich Von Kleist. C'est dans l'Allemagne bourgeoise du 19^e siècle que se situe **Amour Fou**, un opus doux-amer au discours tragique, empreint d'humour noir.

Julie Vaillancourt

Librement inspiré de la vie (et de la mort) de Heinrich Von Kleist, **Amour fou** plonge le spectateur au cœur des thématiques *kleistiennes*, à l'époque du romantisme, où âme torturée et expérience personnelle assurent les assises de la diégèse. Kleist, poète, dramaturge et essayiste allemand, se suicide à l'âge de 34 ans en 1811. Avant de retourner l'arme contre lui, il donnera la mort à sa complice Henriette Vogel, une femme mariée à qui il adressait des correspondances amoureuses, ses *Litanies de la Mort*. Ensemble, ils concluent ce pacte, celui de mourir ensemble. L'épithète de Kleist est d'ailleurs éloquente, citant un vers de son œuvre *Prince de Hombourg*: «Maintenant, ô immortalité, tu es toute à moi!» D'emblée, il demeure essentiel de comprendre les idéaux du romantisme et les thématiques *kleistiennes* afin d'apprécier le film **Amour fou**. Bien que l'adaptation cinématographique soit librement inspirée de ce fait historique, la trame narrative et le dénouement sont inévitables et, nécessairement, peu surprenants.

Par ailleurs, cette mise en scène du tragique, empreinte d'humour noir, ajoute une touche comico-tragique au récit, comparable au huis clos théâtral, avec caméra statique, privilégiant de longs plans-séquences, avec peu de profondeur de champ. De ce fait, comme Henriette, le spectateur devient prisonnier de cette société bourgeoise aux valeurs hermétiques; «j'appartiens à mon époux [Vogel], je n'oserai jamais demander ma liberté», dit-elle... Il y a clairement un malaise, accentué par l'humour noir, puisque uniquement la mort – le pacte de Kleist – pourra libérer Henriette de ce mariage de convention, antipodique de l'amour fou. De cette union, naîtra Paulie qui semble avoir davantage d'affinités avec son chien qu'avec sa mère: «Quand est-ce que maman va mourir?», demande froidement la gamine, suite à l'annonce de sa maladie incurable. Et de répondre le père: «Tout le monde doit mourir un jour.» Cette léthargie émotionnelle se retrouvera aussi en la mère d'Henriette lorsqu'elle apprendra, après le suicide de sa fille, que cet «ulcère» n'était qu'une erreur médicale... De l'indifférence générée, le spectateur n'a aucun problème à envisager la mort comme étant une seconde vie pour Henriette, sentiment accentué par une mise en scène statique et rigide, à l'image de ce microcosme léthargique dépeint sur

pellicule. Ces protagonistes bourgeois accueillent froidement la perte des privilèges de la noblesse allemande, ce qui donne lieu à un sarcasme de haut niveau. Ces «pauvres» riches qui devront payer des impôts pour leurs grandes demeures ne savent que faire de leur argent et de leur temps: ironiquement, la mort se présente comme l'ultime solution pour sortir du huis clos des conventions.

Si la mise en scène est adaptée au propos sarcastique, traduisant l'humour noir et les thématiques romantiques, et annexée au discours tragique, elle devient léthargique. Après la première surprise, vient la lassitude du procédé. Si l'absence de musique ajoute réalisme et révèle la primauté des dialogues (l'unique incarnation musicale provient du chant intradiégétique de la Marquise, repris par Henriette, accompagnée de sa fille au piano), elle souligne rapidement les longueurs du récit. La mise en scène audiovisuelle crée une distanciation avec le spectateur. De ce fait, il est difficile d'éprouver de la sympathie pour les personnages; on ressent très peu la détresse émotive de Kleist et on se questionne inévitablement sur la vraisemblance de l'esprit tourmenté du personnage. Idem pour Paulie qui, suite à la mort de sa mère, joue du piano (dos à la caméra, en plan fixe) pendant plusieurs minutes. Nous aurons accès à son visage (inexpressif) quelques secondes à la fin de la performance, un exemple de mise en scène favorisant la distanciation. Le spectateur comprend froidement que le suicide (ou le refus de considérer cet événement/maladie mentale) n'a pas bousculé les idéologies de cette société bourgeoise. La symbolique, quoique pertinente, n'évoque pas d'émotion. Ici, le procédé de projection/identification est absent, sauf peut-être pour les éternels adeptes des thématiques *kleistiennes* et romantiques. Incontestablement, il faut aussi être friand de sarcasme, d'humour noir, voire de distanciation, pour apprécier **Amour Fou**.

Cote: ★★½

■ **Origine:** Autriche / Luxembourg / Allemagne – **Année:** 2014 – **Durée:** 1 h 36 – **Réal.:** Jessica Hausner – **Scén.:** Jessica Hausner – **Images:** Martin Gschlacht – **Mont.:** Karina Ressler – **Son:** Nicolas Tran Trong – **Dir. art.:** Katharina Wöppermann, Boris Bartholomäus – **Cost.:** Tanja Hausner – **Int.:** Birte Schnoeink (Henriette), Christian Friedel (Kleist), Stephan Grossmann (Friedrich Louis Vogel), Paraschiva Dragus (Paulie), Sandra Hüller (Marie), Holger Handtke (le médecin), Barbara Schnitzler (la mère) – **Prod.:** Martin Gschlacht, Antonin Svoboda, Bruno Wagner, Bady Minck – **Dist. / Contact:** EyeSteelFilm.