



H A D E W  J C H

UN FILM DE BRUNO DUMONT

DISTRIBUTION

TADRART FILMS

10, passage des Taillandiers

75011 Paris

Tél. : 01 43 13 10 68

Fax : 01 43 13 10 66

contact@tadrart.com

PRODUCTION

3B PRODUCTIONS

10, passage des Taillandiers

75011 Paris

Tél. : 01 43 13 10 60

Fax : 01 43 13 10 66

contact@3b-productions.com

RELATIONS PRESSE

Laurence GRANEC et Karine MENARD

5 bis, rue Kepler

75116 Paris

Tél. : 01 47 20 36 66

Fax : 01 47 20 35 44

laurence.karine@granecmenard.com

VENTES INTERNATIONALES

PYRAMIDE

5, rue du Chevalier St George

75008 Paris

Tél. : 01 42 96 02 20

Fax : 01 40 20 05 51



Sélection Officielle
SAN SEBASTIAN 2009

Sélection Officielle
NEW YORK 2009

HADEWIJCH

UN FILM DE
BRUNO DUMONT

France 2009 - 35mm - couleur - 1.66 - Dolby SRD - 1h45 - Visa n° 111.295

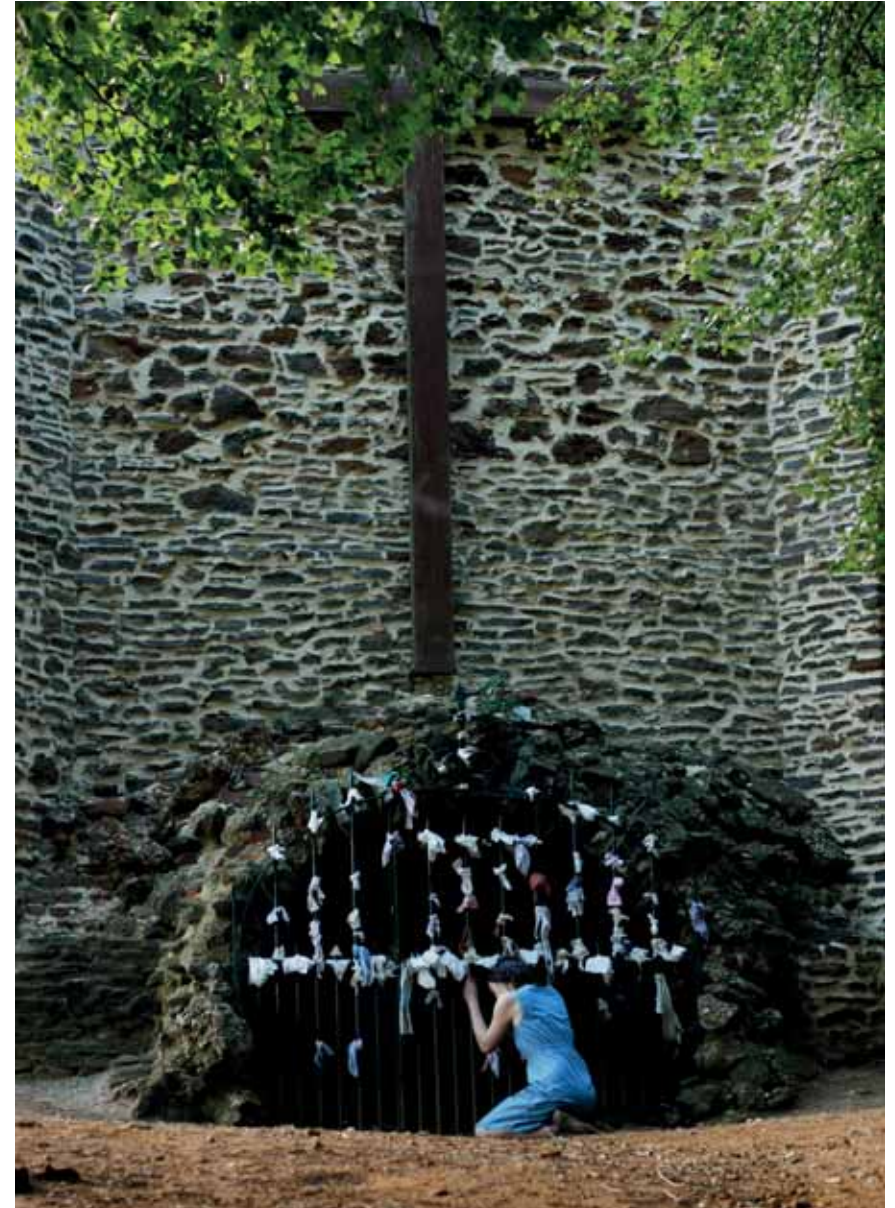
SORTIE LE 25 NOVEMBRE 2009

WWW.HADEWIJCH-LEFILM.COM
(Photos & dossier presse téléchargeables)

Choquée par la foi extatique et aveugle d'Hadewijch, une novice, la mère supérieure la met à la porte du couvent.

Hadewijch redevient Céline, jeune parisienne et fille de diplomate.

Sa passion amoureuse pour Dieu, sa rage et sa rencontre avec Yassine et Nassir l'entraînent, entre grâce et folie, sur des chemins dangereux.



ENTRETIEN AVEC BRUNO DUMONT

C'est une poétesse et mystique flamande du XIII^e siècle qui donne son titre au film...

La découverte de ses Visions et de sa mystique a été un émerveillement et l'origine du projet. A force de faire du cinéma, je me suis sans doute, naturellement, peu à peu porté vers une dimension plus mystique du monde. La mystique est comme une sorte de gradation supplémentaire, cachée, mystérieuse. En filmant ou en montant des plans, je voyais naître des choses, à la fois présentes et invisibles, auxquelles l'intelligence désarmée n'apportait plus de réponses. Il y a une proximité entre le cinéma et la mystique, sur leur rapport au réel et aux apparences, et sur la puissance des sensations qu'ils peuvent engendrer et percer. Je ne cherche pas à comprendre ces choses qui adviennent mystérieusement. Les mystiques sont souvent des gens simples, qui vivent une expérience religieuse qui n'est pas forcément « comprise » : elle est ravissement. Ils la racontent, la voient. La nécessité de comprendre y a disparu. Moi-même, je filme des choses que je sens mais que je comprends mal. Mais ça n'a rien d'un manque. Au contraire, c'est une joie.

Quand l'idée d'un film vous vient à l'esprit, cela commence par des visions ?

Au départ, j'ai besoin d'écrire de façon littéraire pour rentrer dans la vision et la transe du personnage et de l'action, y compris écrire des choses que je ne tournerai

pas. Mais ça n'a pas d'importance. Un scénario est une incantation, une prière, rien d'autre. Et dès qu'on filme, il se meurt, on retourne inmanquablement au réel, brut, à mille lieues sous le texte, à affronter ce réel et à se battre contre lui. La mise en scène est, au fond, totalement imprévisible, c'est une ascèse, stoïque, un désir de ce qui arrive... J'éprouve l'acteur dans des actions pour voir ce qui se passe sous leurs contraintes, mais avec sa liberté et sa création propres.

C'est à dire ?

Julie Sokolowski, qui joue le rôle principal, n'est pas croyante. Elle a composé son rôle d'Hadewijch, puisant dans son propre désir d'aimer et d'être aimée. Elle l'a transposé en Dieu pour les besoins et l'illusion de la représentation. Ce processus est fécond parce que le personnage s'y éveille de la sorte, avec fragilité et sincérité. Avec une terrible humanité.

Face à vos films, on peut avoir l'impression que vous êtes un cinéaste de la maîtrise. Ici, au contraire vous nous parlez d'accident, de fragilité.

Il faut, paradoxalement, que les accidents soient clairement vus et sentis par le spectateur. Quand, au début du film, Céline revient au tombeau du Christ et qu'elle pleure – accidentellement, parce que Julie était fatiguée – elle est de dos, puis elle se retourne, face caméra. A chaque prise, au retournement, Julie



baissait plus ou moins la tête. Je voulais la voir, relevée. Il a fallu une dizaine de prises pour qu'elle donne enfin ses yeux nets au spectateur.

Par le passé, il m'est arrivé de tourner en plan large et d'être si loin de l'acteur qu'on rate un geste, une expression qui du coup n'est pas vraiment dans le film. Aujourd'hui, je peux garder un plan légèrement flou si je pense que l'acteur est beaucoup plus fort que dans une autre prise qui elle, est nette.

Entre *La vie de Jésus* et *Hadewijch*, votre technique est-elle restée la même ?

Pour la première fois j'ai tourné en 1.66, à la différence de mes autres films qui sont tous en Cinémascope. C'est un format presque carré qui se prête mieux à *Hadewijch* dans la mesure où c'est un film volontairement moins spectaculaire, avec une approche plus intime. C'est une façon d'être davantage dans l'intériorité du personnage. L'idée ici est celle du cloître. Il faut donc être au plus près de ce personnage cloîtré.

Comment avez-vous choisi Julie Sokolowski ?

J'ai rencontré Julie par hasard à la sortie de *Flandres* dans le Nord. Elle m'avait frappé par sa manière d'être. Je suis revenu vers elle après des mois de recherche infructueuse. Au départ ça ne l'intéressait absolument pas de jouer, ce qui me plaisait bien. Elle devait partir aux Etats-Unis comme fille au pair. Nous avons eu

alors une correspondance de plusieurs mois. Le fait qu'elle ne soit pas croyante, qu'elle soit hors des choses de Dieu, que je sois contraint de partir de son amour humain pour envisager le rôle, fut une révélation, pour elle et pour moi. Elle s'est éveillée à Hadewijch, par le biais d'une comparaison, ce qui est une vraie voie mystique.

Vous cherchez une incarnation plutôt qu'un acteur ?

L'acteur est incarnation. Julie est un peu angélique, fine et naïve, fragile, pleine de charme. On a tourné en tentant de respecter la chronologie pour qu'elle puisse monter en puissance. Ses premières prières au couvent, si maladroites, peu assurées, étaient pourtant là si commençantes et humaines que j'ai moi-même épousé ses manières et pris son pli. Comment travailler sur quelque chose d'aussi abstrait que l'amour de Dieu ? Il y a des choses tellement inaccessibles, difficilement explicables que le seul moyen d'y parvenir est de passer par l'analogie, la ressemblance, et ici par Julie elle-même, la dirigeant dans sa composition d'Hadewijch par transposition de sa vie amoureuse. Certains mystiques ne procèdent pas autrement, à l'exemple d'un théologien qui, pour expliquer sa théologie mystique à des moines, avait envoyé son ouvrage accompagné d'un petit tableau – un autoportrait d'un peintre flamand – pour évoquer ses propos par comparaison. Il pensait que c'était de la sorte, par ressemblance, qu'il pouvait vraiment les mener des choses humaines aux

choses divines. La ressemblance est très propre au cinéma qui lui-même passe par la métaphore des choses matérielles. Qu'est-ce que peuvent évoquer une forêt, une pluie par exemple ? Immanquablement, le spectateur travaille en fonction de ce principe-là, sous un mode qui est lui-même visionnaire.

C'est assez paradoxal de prendre comme point de départ une poétesse et mystique flamande qui était remplie de visions, tandis que votre personnage, qui reprend son nom, Hadewijch, est au contraire empêchée d'accéder à ses visions.

Le cinéma relève lui-même de la vision. Ici, c'est un personnage qui est dans la contemplation, en quête de l'incarnation du corps du Christ. C'est ce que dit la poétesse Hadewijch. Elle a des visions où Dieu vient à elle, où elle peut le toucher. L'idée de prendre une jeune fille d'aujourd'hui et de lui donner la même quête m'intéressait beaucoup. Céline souffre de l'absence du Christ, absence qui fait de lui l'amant parfait. C'est une définition de l'amour absolu qui, à la différence de l'amour humain, ne s'incarne pas. Céline est ainsi *pur amour* et incarnation, à l'écran, de ce sentiment ; l'action même, les autres protagonistes, les décors sont autant d'expressions à l'œuvre de son intériorité. Pour moi, cette dimension religieuse n'est rien d'autre qu'un théâtre, et en a toute la portée, c'est-à-dire une représentation idéalisée de l'amour humain, sa métaphore. Ce théâtre a la valeur de la poésie, il produit une forme profane de sacré,

qui n'est plus l'apanage de l'Eglise. Le film règle d'ailleurs l'affaire religieuse en montrant les deux personnages, Hadewijch et Nassir, allant dans le mur. Il ramène le sacré vers l'homme. Aujourd'hui, le carcan religieux est tellement fort que c'est difficile à expliquer.

Dans l'épisode parisien, on ressent fortement l'absence de sacré. L'appartement a quelque chose du théâtre lui aussi, mais sans âme, sans vécu. Dans tous les sens du terme, il n'est pas habité.

Oui, il fallait que ce soit grand, vide, riche. Et que proportionnellement l'héroïne en soit rendue encore plus petite, complètement perdue. Cela accentue le caractère morne et désabusé de son quotidien. Son errance. Mais pour moi, on est sans cesse à l'intérieur d'elle. Les décors sont une façon d'y entrer. C'est un paysage intérieur que je filme. S'il y a un vide du réel, c'est que l'héroïne est en suspension au-dessus de lui, et est attirée par des choses qui sont « autres ». Les décors travaillent au ressenti des paysages intérieurs qu'ils évoquent. Il n'y a pas d'autre accès. La réalité de cet appartement doré et disproportionné est sans doute celui de notre vanité et de notre propre disproportion. Céline y est une figure qui s'ennuie.

Vous faites tenir un discours très précis à Nassir sur Dieu, sur la violence.

Tout autant que celui de Céline. Céline a une croyance



littérale et contemplative de l'amour chrétien. Nassir réalise sa foi musulmane dans l'action réelle et politique. C'est en Dieu qu'ils se rejoignent, chacun dans leur foi. Ils deviennent bras armés de Dieu.

Vous aviez déclaré il y a quelques années que vous ne pourriez pas tourner à Paris. Comment avez-vous procédé alors ?

C'est très problématique de tourner à Paris. Il y a une sorte de ronron sonore permanent, la circulation incessante des voitures. Filmer Paris tel quel, avec toute cette agitation, ne m'intéresse pas. C'est en quelque sorte trop réel. La vérité est dans la relation que nous avons avec le réel. Il y a une part d'objectivité et de subjectivité. Il faut que le réel soit là, et en même temps l'artiste doit le transformer pour restituer l'impression qu'il lui procure. Le cœur de l'art, c'est le réel mais en même temps le réel n'a rien à nous dire. Toutes les formes d'expression artistique sont des chemins d'accès au réel, mais le réel, en soi, est nul. Il faut le représenter. A Paris, il y a tellement de couches sonores qui se superposent qu'elles finissent par former une masse sur laquelle je ne peux pas tellement intervenir. De plus, Paris est une ville qui a tellement été filmée que la puissance poétique des plans s'épuise très vite. On y est réduit à ne filmer que des signes de reconnaissance. J'avais fait des plans sur la cathédrale Notre-Dame mais j'ai tout jeté à la poubelle. C'était beau mais ennuyeux. C'est la raison pour laquelle



Paris est réduit à des choses assez sommaires dans le film. Mon Paris est assez désertique.

Hadewijch est un film qui ne cesse de se déplacer de lieux en lieux, le Nord, la banlieue, le Moyen-Orient...

Il était important que le personnage d'Hadewijch voyage beaucoup, qu'elle soit transportée jusqu'au Moyen-Orient. Il fallait qu'elle éprouve différents états, qu'elle voit de ses propres yeux ce que lui dit Nassir, qu'elle parcourt son propre chemin, physique et intérieur. J'ai filmé la banlieue, pour la première fois mais sans joie particulière. Ce sont des lieux sociaux, qui portent en eux un vernis social qui ne m'intéresse guère. C'est la raison pour laquelle je vide souvent les plans. Je ne suis pas un cinéaste qui rend compte de la réalité de la vie des Français. Ma formation en philosophie me pousse plutôt à aller vers les choses plus essentielles. Mes comédiens qui viennent du Nord sont davantage des figures d'expression que des êtres « sociaux », et du coup peuvent toucher un Japonais, un Américain. Je pars de l'extérieur, de l'enveloppe charnelle, pour aller vers l'intériorité. C'est assez paradoxal dans la mesure où, dans l'image, les choses sont concrètes, palpables, mais où l'ensemble peut revêtir une certaine abstraction. L'abstraction est cinématographique, elle est dans la découpe du plan, dans le montage. L'ambiguïté vaut aussi pour les acteurs non professionnels que j'utilise : à la fois ils sont très vrais, mais parfois aussi,

leur jeu sonne faux. J'ai besoin de ces deux aspects pour emmener le spectateur vers des récits un peu surréalistes tout en gardant les pieds sur terre.

Dans le même ordre d'idées, lorsque l'héroïne va prier devant le tombeau du Christ qui est derrière les grilles, c'est une image très concrète, et en même temps, elle contient une charge symbolique évidente sur l'impossibilité pour l'héroïne d'accéder au corps du Christ.

Le cinéma fonctionne sur un besoin de transfiguration. Mais cette transfiguration appartient au spectateur. Je ne peux préparer que le moyen d'accès. La transcendance, il est préférable de ne pas la formuler, sinon elle disparaît. Il faut trouver des personnages, des plans, des formes suffisamment suggestives pour que le spectateur puisse aller au-delà de l'image qu'il voit. C'est exactement ce que vous faites en me posant la question. L'idée est d'accéder à la profondeur, à partir de la surface de l'image et du réel. La mystique, c'est exactement ça. C'est passer par les apparences pour accéder à une autre dimension. Ce qui me passionne dans le cinéma, c'est la « conversation » que je peux avoir avec le spectateur par le biais du film. La finalité au fond, ce n'est pas le film mais le spectateur qui s'y articule ; je me dois de lui laisser une place. Le cinéma est un moyen de transport, comme une peinture, une musique, et il pénètre à l'intérieur du spectateur et s'y déploie.



Parlant de son, vous prenez le temps de filmer la musique à deux reprises, dans l'église et lors du concert de rock.

Le cinéma est aussi un art du temps. La musique au cinéma, sur une action, accroît sa sensation plus immédiatement et en surface. Elle en augmente l'éclat et la perception, à l'usage que l'on en fait. Ici c'est un ornement supplémentaire à l'expression du cœur flamboyant d'Hadewijch et de sa joie.

L'image de l'explosion, depuis l'extérieur, alors que tout est plutôt silencieux, est assez inattendue. Par ailleurs, le plan est beau.

L'explosion est belle. Il y a une esthétique du mal. Une fascination ressentie par la part hideuse qui sommeille en nous. Elle doit être éprouvée et représentée, dressée au regard du spectateur et combattue par lui, au travers de la mise en scène et de son éveil. La pitié et la crainte du spectateur sont des ressorts de l'art en général et du cinéma en particulier. L'héroïsation du mal a des vertus morales – tel un vaccin – elle est l'épanouissement de la tragédie. La beauté seule et les bons sentiments nous rendent profondément idiots ; l'inverse tout autant. C'est la représentation de la lutte, de nos sentiments entre eux, qui est vraie.



Il est frappant de voir combien l'héroïne n'est jamais regardée dans sa dimension charnelle, érotique. Yassine a le regard sans cesse fuyant, Nassir la regarde frontalement sans que jamais aucun désir ne passe dans ses yeux, ses parents la regardent à peine...

Oui, c'est juste. Cela provient de sa chasteté. Il lui faut éviter le corps de l'homme et son désir, alors qu'elle est le sujet de sa concupiscence et en souffre tant. En même temps, elle dégage un érotisme qui vient de son aspect, augmenté par cet interdit. On trouve cette dimension trouble chez la poétesse Hadewijch. Ses

textes sont très chastes, mais à certains moments elle parle, fort courtoisement, de son corps, du ruissellement qui est en elle, d'allusions à sa jouissance avec le Christ, qui se cogne de plein fouet au tabou. C'est magnifique. Céline est ainsi offerte à notre regard et à notre étonnement qui seul peut raviver notre désir. A la toute fin – comme si elle devait passer par le ciel pour revenir sur terre – peut-être va-t-elle enfin sentir la douce odeur de l'homme !

Céline nous apparaît comme une jeune fille d'aujourd'hui, en errance et perdue dans ses rêves. Elle trouve finalement dans la religion un idéal auquel se raccrocher. N'est-elle pas à l'image d'une jeunesse qui, en manque de repères traditionnels, pourrait se perdre dans de nouvelles utopies ?

Plus que l'image de la jeunesse, Hadewijch en est l'exutoire ! Elle est la figure héroïque et radieuse d'une jeune fille actuelle et perdue – que transporte Julie Sokolowski – qui, par sa toute puissance à aimer et à être aimée, éprouve et traverse les illusions et dangers des superstitions, et y meurt !.. Elle y meurt, pour chacun de nous et à notre place – pour renaître, pleine de grâce et de larmes, à une humanité nouvelle et spirituelle !.. Une humanité où les religions auront regagné les théâtres et retrouvé leur juste représentation, c'est-à-dire leur pure poésie... Au fond, Dieu n'existe qu'au cinéma, là où l'on peut dignement chercher et croire !

*Entretien réalisé par Jean-Sébastien Chauvin
Paris, septembre 2009*





HADEWIJCH D'ANVERS

HADEWIJCH (dite d'Anvers) fut une poétesse flamande de la première moitié du XIII^e siècle, vraisemblablement aristocrate, d'après sa maîtrise du latin et des oeuvres de troubadours bien que sa vie nous soit globalement inconnue. Elle aurait appartenu au mouvement des béguines, un courant spirituel et politique de femmes qui se vouaient à Dieu sans entrer au couvent et qui tentaient, face à la corruption générale, d'amorcer un renouveau spirituel dès la fin du XII^e siècle.

Thème privilégié de ses poèmes, l'amour terrestre est assimilé à celui de Dieu au terme d'une expérience extatique dépeinte avec sensualité. Alors que le mouvement béguinal est de plus en plus persécuté par l'église, Hadewijch tend à cacher son écriture tout en prenant parti pour la béguine Aleydis que l'inquisiteur Robert le Bougre « fit mourir pour son juste amour ».

Sa poésie d'une rare virtuosité, mêlant plusieurs genres littéraires avec raffinement dans un jeu complexe entre forme et fond, entretient des liens singuliers avec la musique et la liturgie de l'époque. Précurseur de la poésie flamande, son influence est certaine et l'on parle d'École d'Hadewijch pour situer des textes qui s'inscrivent dans son lignage spirituel.

Ce que l'Amour a de plus doux,
ce sont ses violences ;
son abîme insondable
est sa forme la plus belle ;
se perdre en lui, c'est atteindre le but ;
être affamé de lui
c'est se nourrir et se délecter ;
l'inquiétude d'amour est un état sûr ;
sa blessure la plus grave
est un baume souverain ;
languir de lui est notre vigueur ;
c'est en s'éclipsant qu'il se fait découvrir ;
s'il fait souffrir, il donne pure santé ;
s'il se cache, il nous dévoile ses secrets ;
c'est en se refusant qu'il se livre ;
il est sans rime ni raison et c'est sa poésie ;
en nous captivant il nous libère ;
ses coups les plus durs
sont ses plus douces consolations ;
s'il nous prend tout, quel bénéfice !
c'est lorsqu'il s'en va
qu'il nous est le plus proche ;
son silence le plus profond
est son chant le plus haut ;
sa pire colère
est sa plus gracieuse récompense ;
sa menace nous rassure
et sa tristesse console de tous les chagrins :
ne rien avoir, c'est sa richesse inépuisable.

Mais de l'amour on peut dire aussi
que sa plus haute assurance
nous fait faire naufrage,
et son état le plus sublime
nous coule à fond ;
son opulence nous appauvrit
et ses bienfaits sont nos malheurs ;

ses consolations agrandissent
nos blessures ;
son commerce est mainte fois mortel ;
sa nourriture est famine,
sa science égarement ;
son école nous apprend à nous perdre ;
son amitié est cruelle et violente ;
c'est quand il nous est fidèle
qu'il nous fuit
sa manifestation consiste à se cacher
sans laisser de traces
et ses dons, à nous voler encore davantage ;
ses promesses sont séductrices,
sa parure nous dénude,
sa vérité nous déçoit
et son assurance est mensonge.

Voilà le témoignage
que moi-même et bien d'autres
nous pouvons porter à toute heure,
à qui l'amour a souvent montré
des merveilles,
dont nous reçûmes dérision,
ayant cru tenir ce qu'il gardait pour lui.
Depuis qu'il m'a joué ces tours
et que j'ai appris à connaître ses façons,
je me comporte toute autrement avec lui :
ses menaces, ses promesses,
tout cela ne me trompe plus :
je le veux tel qu'il est, peu importe
qu'il soit doux ou cruel, ce m'est tout un.

HADEWIJCH D'ANVERS
Poèmes spirituels.



LISTE ARTISTIQUE

Céline / Hadewijch Julie SOKOLOWSKI
 Nassir Karl SARAFIDIS
 Yassine Yassine SALIME
 David David DEWAELE
 Mère Supérieure Brigitte MAYEUX-CLERGET
 La Prieure Michelle ARDENNE
 La Novice Sabrina LECHENE
 Mère Céline Marie CASTELAIN
 Père Céline Luc-François BOUYSSONIE



LISTE TECHNIQUE

Scénario, dialogues, réalisation Bruno DUMONT
 Producteurs délégués Jean BREHAT, Rachid BOUCHAREB, Muriel MERLIN
 Producteur exécutif Muriel MERLIN
 Coproducteur Dirk WILUTSKY
 Directeur de la photographie Yves CAPE
 Son Philippe LECOEUR
 Montage Guy LECORNE
 Mixeur Emmanuel CROSET
 Chef décorateur Jean-Marc TRAN
 Costumes Annie MOREL PARIS / Alexandra CHARLES
 Maquilleuse Marie LUISET
 Directeur de production Christian LAMBERT
 Directeur de post-production Cedric ETTOUATI
 Premiers assistants réalisateur Claude DEBONNET / Geraud PINEAU
 Régisseur général Sophie COUECOU
 Scripte Virginie BARBAY
 Photographe de plateau Roger ARPAJOU

Producteur : 3B Productions
 Coproducteurs : ARTE FRANCE CINEMA, CRRAV NORD-PAS DE CALAIS,
 LE FRESNOY STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS, ZDF EN COOPERATION AVEC ARTE
 ET HERBSTFILM PRODUKTION AVEC LE SOUTIEN DE LA REGION ILE DE FRANCE
 ET LA REGION NORD-PAS DE CALAIS AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+, CINECINEMAS
 CENTRE NATIONAL DE CINEMATOGRAPHIE (CNC), COFINOVA 5, SOFICAPITAL CONTACT FILM



BRUNO DUMONT

FILMOGRAPHIE



LA VIE DE JESUS 1997

- MENTION SPÉCIALE CAMÉRA D'OR AU FESTIVAL DE CANNES, 1997
- PRIX JEAN VIGO, 1997
- NOMINATION MEILLEURE PREMIÈRE ŒUVRE DE FICTION, CÉSAR 1998
- PRIX DE LA FONDATION GAN, 1996
- PRIX DE LA CRITIQUE FIPRESCI AU FESTIVAL DE CHICAGO, 1997
- PRIX DU MEILLEUR FILM DE LA CRITIQUE INTERNATIONALE FESTIVAL DE SAO PAULO, 1997
- TROPHÉE SUTHERLAND DU MEILLEUR PREMIER FILM, LONDRES, 1997
- DÉCOUVERTE EUROPÉENNE DE L'ANNÉE, PRIX FASSBINDER, EUROPEAN FILM AWARDS, 1997

L'HUMANITÉ

1999

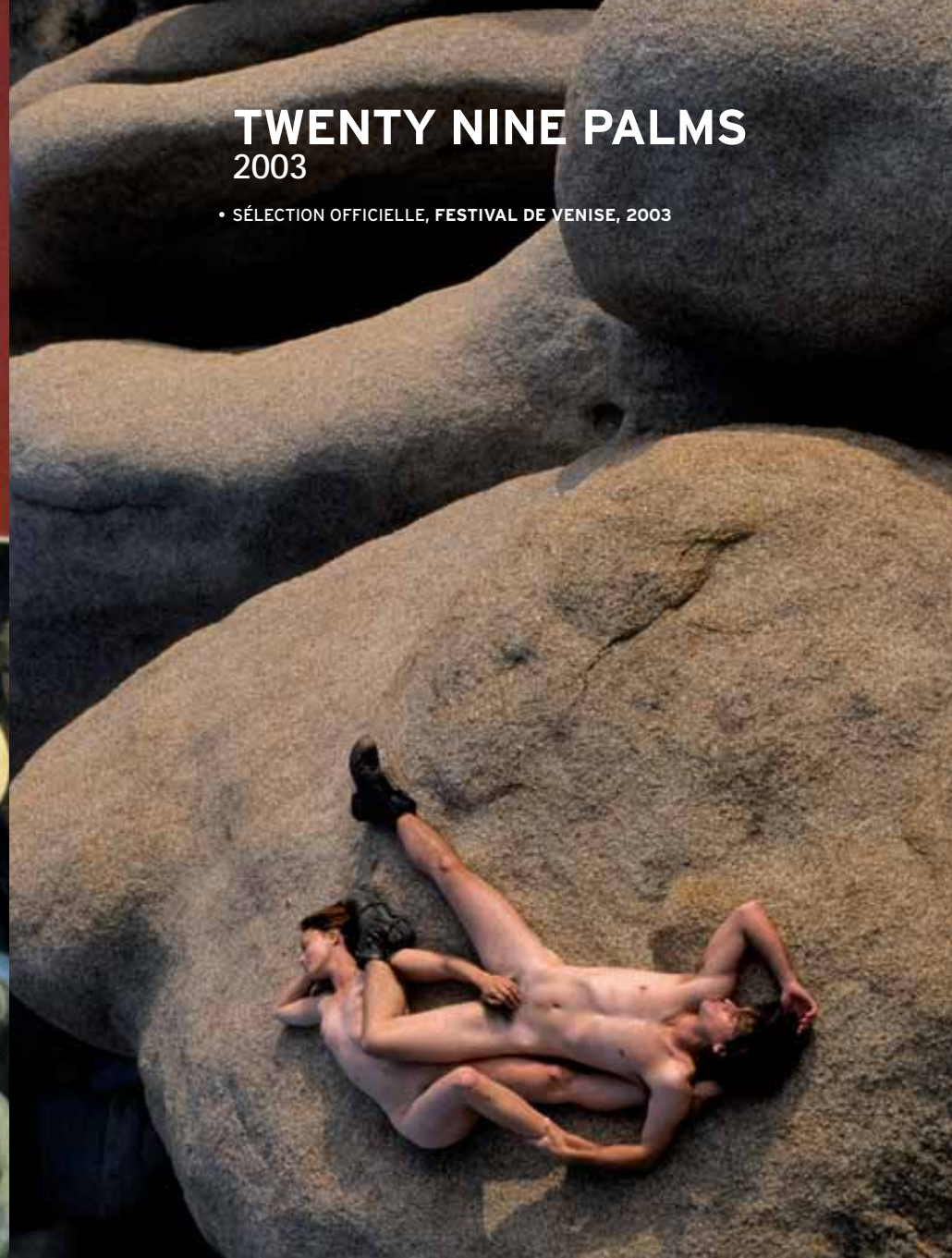
- GRAND PRIX DU JURY
 - PRIX D'INTERPRÉTATION FÉMININE
 - PRIX D'INTERPRÉTATION MASCULINE
- FESTIVAL DE CANNES, 1999

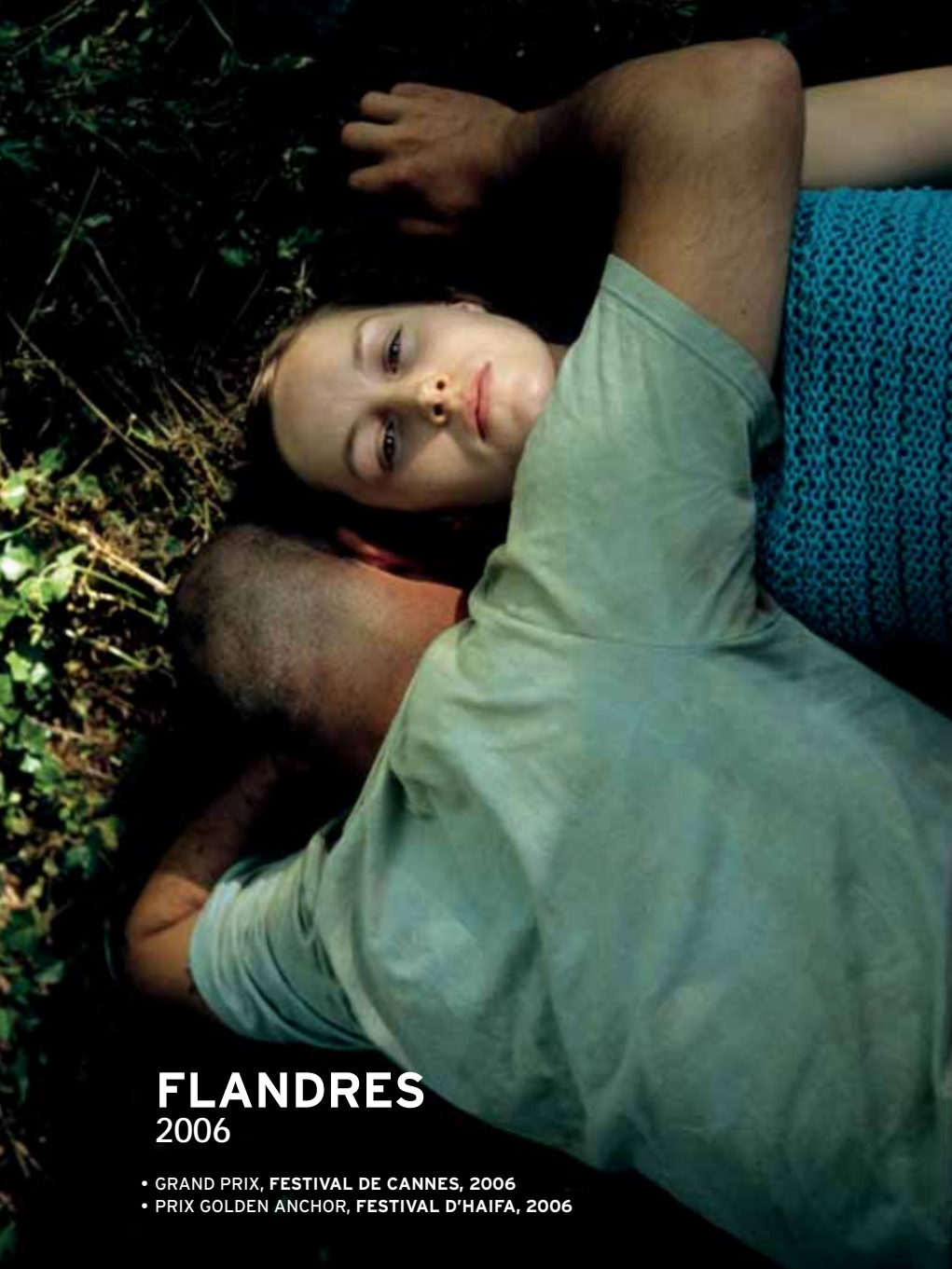


TWENTY NINE PALMS

2003

- SÉLECTION OFFICIELLE, FESTIVAL DE VENISE, 2003





FLANDRES
2006

- GRAND PRIX, FESTIVAL DE CANNES, 2006
- PRIX GOLDEN ANCHOR, FESTIVAL D'HAIFA, 2006

WWW.HADEWIJCH-LEFILM.COM

