

Hadewijch de Bruno Dumont

# La vie d'une biche

par STÉPHANE DELORME

**D**evant le nouveau film de Bruno Dumont, on ressent une plus grande confiance, comme si le volontarisme qui parfois entravait la beauté de ses films commençait à capituler. Le cinéaste baisse les armes de la trop grande puissance ou de la trop grande sécheresse. Il impressionne au contraire par la sérénité, le calme, l'équilibre d'une mise en scène assurée sans être péremptoire et de glissements fictionnels imprévisibles qui marquent l'étrange trajet de son personnage. Dumont se débarrasse des encombrants que son sujet religieux lui mettait sur les bras (la dialectique chair/esprit, le doute, le miracle – pas de lévitation ici, contrairement à *Flandres*) pour s'attacher à la vie de Céline, jeune fille ordinaire qui se prétend « amoureuse du Christ ».

## Un drôle de chemin

L'ambiguïté est posée d'emblée. Céline veut prononcer ses vœux sous son nom de religieuse, Hadewijch, d'après la mystique Hadewijch d'Anvers (de la passion pour cette mystique en particulier, rien n'est dit dans le film). Mais devant les excès de zèle de la jeune fille se mortifiant plus que de raison, les sœurs, sages, se demandent si elle n'est pas une « caricature » de religieuse et la renvoient dans le monde. Cette jeune fille, à l'allure adolescente et au visage encore rond de petite enfant, est donc questionnée immédiatement dans sa quête d'absolu. Que cherche-t-elle ? Son amour démesuré pour le Christ n'est-il au fond qu'un élan sans objet ?

Julie Sokolowski prête son air fragile, sa voix rentrée, ses petits frémissements à Hadewijch. Redevenue Céline et renvoyée dans le monde, elle n'a pourtant peur de rien, « n'a pas froid aux yeux », comme lui dit Yassine, le garçon qui l'aborde avec deux copains de banlieue. La rencontre n'est pas seulement de classe mais de style de jeu. Julie Sokolowski, tournant dans ses mains son chapelet, est d'une aisance folle, tandis que Yassine Salim, filmé de face, se tourne et se détourne, le regard fuyant. La maladresse, qu'aime tant Dumont, et qui est devenue la matrice de ses interprétations, n'a jamais été autant fructueuse. Comme dans *Flandres*, où Adélaïde Leroux opposait la perfection de son jeu à des garçons mal à l'aise, la maladresse est ici masculine. Le jeune Yassine Salim, dont Dumont regarde fixement le beau visage aux grands yeux, en devient un personnage extrêmement touchant, d'autant plus qu'il est voué à être abandonné par le récit. Auxiliaire hagar, il traverse le film comme un figurant poussé au-devant du plan.

Le film glisse tout doucement, de manière absolument naturelle, enjambant les ponts, rendant possible n'importe quelle rencontre, selon cette logique de « l'événement » appelée de ses vœux par la supérieure lucide du couvent. Céline vit avec ses parents dans une demeure démesurément grande sur l'île Saint-Louis mais saute de la campagne (le couvent) à la banlieue sans crier gare. Dumont refuse de poser des frontières et de créer un suspense sur leur franchissement. Cela a deux vertus : politique (les mondes ne sont pas cloisonnés) et dramaturgique : il refuse le suspense qui laisserait entendre que Céline est attendue au tournant. Les rencontres ne sont jamais des pièges mais des conversations. Le personnage de Nassir, le grand frère de Yassine, est ainsi joué sans arrière-pensée ; ce n'est ni un beau parleur ni un gourou, mais un simple convaincu donnant des cours d'initiation à l'islam derrière un kebab. Et bien davantage que la question du terrorisme importe la rencontre entre la chrétienté et l'islam, une rencontre physique et théorique, comme le prouve la belle scène de pur débat théologique sur le banc (qui oserait, à part Dumont ?) autour du visible et de l'invisible : le Christ lui manque – mais comment pourrait-il lui manquer puisqu'il est partout ?

Dumont néanmoins fait deux faux pas en sautant ainsi d'un lieu à l'autre. Même si une discussion dans la forêt avec Nassir peut l'annoncer, la présence soudaine et imprévue de Céline au Moyen-Orient, où elle est témoin d'un bombardement, surprend par sa désinvolture. Puis, accélération soudaine du récit, une bombe explose place de l'Étoile à Paris. Tout cela va très vite et on ne sait pas dans quelle mesure Dumont ne veut pas, en réalité, se débarrasser de ces scènes encombrantes. Le bombardement donne la désagréable impression que Dumont est juste venu au Moyen-Orient pour voir la réaction de Céline, au prix d'une instrumentalisation de ce dont elle est témoin. Quant à l'attentat, il lève beaucoup de questions amenées à rester sans réponse, tant Dumont le met à distance. Pour le coup, il devient une béquille narrative, comme un mal nécessaire.

## L'équilibre des forces

*Flandres* déjà était fondé sur une confrontation d'espaces, un montage bloc contre bloc qui visiblement intéresse de plus en plus Dumont. Précisément, ici le principe formel le plus surprenant est celui du montage dans le plan. Exemple : lorsque Céline prie avec les deux frères dans leur appartement, Dumont va saisir l'image des prieurs ensemble, elle les mains jointes, eux prosternés. Ou bien : dans les premiers plans,

lorsque Céline prie à genoux dans sa chambre, on entrevoit par la fenêtre un monte-charge suspendu dans les airs de longues secondes, avant de remonter. L'œil est attiré irrésistiblement par l'objet, Dumont cherchant un équilibre dans le plan entre deux forces.

Cette exigence produit un moment extraordinaire lorsque Céline discute au Moyen-Orient avec deux musulmans activistes. Elle parle doucement, l'actrice est prodigieuse, elle redit sa foi et se donne à eux, dans un monologue qui tient du délire. Et soudain, au moment où elle dit son amour et que l'actrice, comme portée, ferme les yeux et inspire dans un sursaut aux airs de courte jouissance, Dumont monte sur la bande-son le bruit vrombissant d'une moto. Le lien entre l'aspiration et la moto, c'est la même chose que le monte-charge suspendu par la fenêtre, c'est la recherche d'un équilibre par la balance de deux hétérogènes. Cette rencontre inattendue entre la machine et la religion n'a rien d'une dialectique et permet de sortir de l'ornière chair/esprit qu'on aurait pu attendre (Céline est chaste et compte le rester). Elle permet aussi de contrer le risque d'une élévation céleste trop arrachée au réel.

Rien d'appuyé ou d'insistant dans les plans, mais plutôt une économie cherchant la bonne mesure. Les moments les plus impressionnants sont coupés au couteau. Deux gros plans sur les visages de sœurs au couvent les découpent comme de grandes caricatures de Daumier, l'une toute ronde, l'autre au long visage grave. La mère de Céline n'existe que le temps d'un plan. Sa fille traverse la grande maison jusqu'à une porte qu'elle entrouvre, « ça va ? », et la mère répond un mot de circonstance alors qu'elle est au bord du lit, visiblement pensive, et tout est dit d'un coup de sa solitude à elle, du fossé avec sa fille, et peut-être aussi d'une pudeur d'enfant ne voulant pas déranger ses parents. Cette chose très fine suffit.

La question de la chair prend une consistance très singulière. Céline ne rêve que du corps du Christ, de manière littérale, sans se rendre compte qu'il y a quelque chose de gênant (d'obscène ?) à parler du Christ avec cet air illuminé.

Pas de sexe, mais une scène à l'érotisme inattendu où elle se couche nue dans son lit avec son chien, une boule de poils blanche qui, liée à la lumière irréaliste qui tombe des fenêtres, joue davantage le rôle d'un accessoire auréolé que celui d'un animal. C'est la magnifique simplicité de ce film de décrire le parcours d'une adolescente à l'amour mal placé. Elle croit aimer la chair du Christ alors qu'elle attend un corps d'homme. Et lorsqu'à la fin la synthèse a lieu, entre le corps du Christ fantasmé et un corps réel, bien tangible, elle peut se donner tout à fait, elle quitte le royaume des ombres dans lequel elle s'égarait.

Un plan sidérant à la toute fin dit toute l'aisance du cinéaste. Céline s'est jetée à l'eau. Au moment où ce corps attendu vient la chercher, l'enlace et la retire de l'eau en un gros plan mouvementé, Dumont place soudain la caméra à vingt mètres, pour ensuite raccorder au plus près dans le mouvement. Choix inouï qui brise l'empathie avec le moment et pourrait faire redescendre l'intensité de la scène, mais qui provoque une espèce de calme, de sérénité, de simplicité aussi, comme si un pêcheur était seulement en train de saisir une carpe à la main. Quand on raccorde dans le mouvement, l'émotion a changé de nature. L'homme n'a pas dans ses bras une miraculée : une biche a été apprivoisée. ■

#### HADEWIJCH

France, 2009

Réalisation et scénario : Bruno Dumont

Image : Yves Cape

Son : Philippe Lecœur

Montage : Guy Lecorne

Musique : Richard Cuivillier

Production : 3B Productions

Distribution : Tadrart Films

Interprétation : Julie Sokolowski, Yassine Salim, Karl Sarafidis, David Dewaele

Durée : 1 h 45

Sortie : 25 novembre



© 3B PRODUCTIONS / PHOTO : ROGER AÏPAJOU

# En éveil

ENTRETIEN AVEC BRUNO DUMONT

■ **Comment est né ce projet ?**

C'est sur le désir d'aimer et d'être aimé. J'avais besoin de quelque chose de beaucoup plus fort qu'une simple histoire d'amour entre deux personnes. Ça ne m'allait absolument pas. En m'intéressant à la mystique, je suis tombé sur Hadewijch d'Anvers, une mystique du treizième siècle. Là j'ai trouvé l'amour tel que je l'imaginai, sauf que c'était Dieu, mais je me suis dit, bon, allons-

y ! C'est un terrain assez fort sur lequel je pouvais exprimer poétiquement des choses que je ressens humainement.

Je ne suis pas du tout croyant. Pour moi, parler de Dieu est une transgression, c'est quelque chose d'intéressant et qui ne m'est pas naturel. Donc j'ai écrit très près d'Hadewijch, mais avec un souci du contemporain. Son ouvrage à elle est dans l'esprit de l'amour courtois. C'est très beau, très enflammé et d'un érotisme étonnant pour une demoiselle chaste. Il y avait une chaleur qui m'intéressait beaucoup. Donc je suis parti vers le récit d'une jeune femme d'aujourd'hui, et j'ai écrit le scénario.

■ **Hadewijch d'Anvers aussi allait affronter le monde ?**

Elle était béguine, c'est-à-dire qu'elle était d'un couvent plutôt séditieux vis-à-vis de Rome et en rupture par rapport aux richesses et aux fastes de l'époque. Ce n'était pas un couvent monastique. Les béguines vivaient dans le monde, elles s'occupaient des malades. Ensuite, elles ont intégré des monastères cister-



Bruno Dumont et Julie Sokolowski

ciens. Le personnage, dans le scénario, avait une robe, ce qu'elle n'a pas dans le film. J'ai mis beaucoup de temps à m'en débarrasser. C'est un chemin tellement balisé dans la peinture et la musique. C'est vraiment du lourd. Ça me faisait un peu peur. Je me suis dit : c'est un peu casse-gueule, on a tellement fait de choses, qu'est-ce que je peux faire de plus ?

Ce qui a été formidable, c'est de retirer la robe du personnage et d'en faire, ou d'essayer d'en faire, quelque chose de moderne. Il fallait reprendre un chemin rebattu. On n'en sort pas comme ça en se plaçant tout de suite en dehors, il faut le reprendre. J'ai donc repris sans problème le rituel religieux tel qu'il existe. J'ai commencé mes castings de façon assez naïve. Je suis allé vers de jeunes femmes dans des couvents, des religieuses, mais ça n'allait pas, c'était redondant : elle était croyantes, ferventes, amoureuses de Dieu. Il manquait quelque chose.

■ **Comment avez-vous rencontré votre comédienne, Julie Sokolowski ?**

À la sortie de *Flandres*. Elle m'avait plu, je l'avais mise dans un coin de ma tête. Au bout d'un an, je suis revenu vers elle. Mais elle m'a dit que ça ne l'intéressait absolument pas, qu'elle n'était pas croyante. Elle est partie deux ans comme jeune fille au pair aux États-Unis parce que ses études ne l'intéressaient pas. Finalement le fait qu'elle parte et qu'elle ne croie pas a été fabuleux. On a eu une correspondance tous les deux. Elle n'entendait absolument rien

au religieux, mais elle était amoureuse d'un garçon. On a fait une transposition permanente. C'était un éveil pour elle. Elle s'éveillait à l'amour absolu de Dieu à partir de sa propre expérience, qui pour moi avait du sens puisque ce qui m'intéresse est d'abord humain.

Heureusement que son ignorance était là. Je n'avais pas pensé à tout ça. Quand on fait un film, on a plutôt tendance à affirmer les choses. On a travaillé toujours par transposition, par correspondance, pas substitution. Elle me parlait de sa vie amoureuse et elle finissait par avoir des visions elle-même. C'était extraordinaire, elle était à New York et elle me parlait de la pluie en voiture.

■ **Comment s'est passé le tournage ?**

On a tourné la première partie en Belgique en hiver. Dès qu'on arrive à Paris, c'est l'été. On a dû attendre trois, quatre mois. Julie était plus assurée – mais elle n'a quand même jamais été assurée. Elle est jeune, elle a 20 ans, elle était un peu dans le flou. Elle me plaisait bien parce que c'est la jeunesse d'aujourd'hui.

Ça me paraissait beaucoup plus intéressant de trouver la spiritualité aujourd'hui que de servir un texte ancien dont on se fout un peu. Il s'agissait de trouver dans la jeunesse une expression de l'amour absolu, que chacun peut avoir en soi et qu'elle avait en elle.

■ **C'est la première fois que vous filmez Paris.**

J'ai tourné à Notre-Dame, mais j'ai coupé tellement c'était connoté. J'ai eu beaucoup de mal avec Paris. J'ai éliminé les marches vers Notre-Dame. Ça m'a surpris. Dans les Flandres, quand on filme une pâture, ça dégage. Paris, c'est plus dur. C'est notre regard qui est habitué.

■ **Le personnage est reclus au début, puis il sort. C'est un personnage qui est en absolue disponibilité.**

Elle est en errance totale. Elle se donne. Elle est l'incarnation de l'amour sur terre, à Paris, aujourd'hui. En même temps, elle est chaste. Elle est pur désir mais dans la privation de son corps. C'est extraordinaire parce qu'elle est inhumaine. Elle n'est pas du tout dans le réel. C'est un corps, mais elle est totalement irréelle, dans toutes les scènes. Certaines travaillent l'irréalité par la lumière, notamment sur l'île Saint-Louis, lorsqu'elle est avec son chien. Dans d'autres scènes, c'est la gamine ordinaire. Les décors la ramènent dans la réalité. Il faut le véhicule des deux pour que la vraisemblance fonctionne. Yassine est tout à fait réel, il a de bonnes réactions, du bon sens, il ramène le spectateur à une réalité à peu près crédible. Elle est délirante, mais c'est important de la garder sur terre pour qu'on puisse conserver la vraisemblance.

■ **Est-elle une caricature, comme le dit la sœur ?**

Non, c'est plutôt son corps qui est une caricature. Ce que dit la sœur concerne la mortification, le martyre, ce qu'elle inflige à son corps pour tenter de libérer son âme. C'est une chrétienne littérale. Elle prend tout ça au pied de la lettre. C'est la lecture la plus simple que l'on puisse faire des Évangiles. La sœur a un jugement assez juste : on peut se demander si l'amour de Dieu n'est pas une forme élevée de l'amour-propre. Elle s'aime trop. Les deux sœurs sont très modernes, elles tiennent un discours plutôt intéressant. Ce ne sont pas des vraies sœurs – l'une est philosophe à la Sorbonne. Elles ne sont pas croyantes et assez perspicaces sur la psychologie de la foi. Il vaut mieux qu'elle aille dehors pour subir les événements.

■ **La comédienne a modifié le personnage ?**

Elle ne pleurait pas autant dans le scénario. Julie pleure beaucoup, facilement. La scène où elle pleure pour la première fois, quand elle retourne voir le corps du Christ, a été inventée au montage. Normalement elle se faisait mettre dehors par la supérieure et point barre. Mais dans une prise du début du film où elle se rend au calvaire, elle pleure. J'ai fait ce montage pour qu'on ressente sa peine quand on lui demande de partir. Il y a eu beaucoup de prises nouvelles. Comme à la fin quand elle pleure avant de se mettre à l'eau. Elle avait besoin de prises, de fatigue. Elle était très fatiguée, elle avait un régime très sévère – privation de nourriture et de sommeil – qu'elle comprenait bien et qu'elle acceptait, mais qui la cassait pas mal.

■ **Vous vouliez la mettre dans un état de fatigue particulier ?**

Oui. Quand elle joue un personnage qui ne mange pas au début. Je me suis demandé comment on allait faire. Elle venait des États-Unis où elle n'arrêtait pas de manger. Elle est sortie de l'avion, elle avait grossi. Je l'ai engueulée parce qu'on allait tourner juste après et qu'on en avait parlé. Alors on l'a mise à la soupe.

Elle comprenait très bien ça. C'est pour cela que ça n'allait pas avec les sœurs que j'avais rencontrées pour le rôle. Je n'avais pas besoin de la communion avec l'acteur. Je m'en fous. La confrontation avec elle était beaucoup plus intéressante. Elle n'est pas redondante. Quand elle fait quelque chose, elle pense à autre chose. Quand elle prie, elle pense à la personne qu'elle aime. Je lui parle de la personne qu'elle aime, pas de Dieu. Quand elle prie ou quand elle est dans l'église face à l'orchestre, elle regarde un scotch collé sur le bord de la caméra. Aujourd'hui on l'interroge sur Dieu. Je lui ai dit : « Dis la vérité, que Dieu, c'est un scotch ! » [Rires.]

■ **Confusément, on sent qu'il y a un décalage. On sent qu'elle n'est pas littéralement en train de prier.**

Elle est maladroite. De temps en temps elle est limite. On la prend, on va la chercher, il y a un mouvement vers elle parce qu'on se dit qu'elle ne va pas arriver. Elle a quelque chose, un charme que j'ai vu quand je l'ai rencontrée. Elle a un truc, elle est très cinégenique. Son côté illuminé vient aussi du fait qu'elle est très maquillée.

■ **Comment avez-vous trouvé Yassine et Nassir ?**

Karl Sarafidis (Nassir) est professeur de philo. J'ai rencontré beaucoup de jeunes gens musulmans qui ne voulaient pas faire le film à cause de l'acte terroriste, ça leur posait un problème. Il n'y a que lui qui ait compris la portée et le sens que ça pouvait avoir. Il travaille sur le Jihad. Il enseigne, il est au parfum de la question de la violence d'un point de vue purement philosophique. Il sait ce qu'il dit. Je n'ai pas face à moi quelqu'un qui répète ce que je lui dis. C'est comme pour les bonnes sœurs. J'ai besoin d'avoir en face de moi des gens qui réagissent et pas des gens qui lisent.

J'ai rencontré son frère dans le film, Yassine, dans un tribunal. C'est un petit délinquant. Voler un scooter, ça a du sens



© 3B PRODUCTIONS / PHOTO : ROGER ARPAJOU

pour lui, il sait comment ça se passe. Et puis je prends ce qu'il est : il est très timide, il ne regarde pas, il regarde tout le temps la caméra... Mais je le prends comme il est. Il a enrichi la scène du café. Il était tellement mal à l'aise !

■ **Que lui donnez-vous comme indication dans cette scène ?**

Il a une mission à remplir. C'est un plan-séquence, il a deux ou trois choses à faire, il connaît le début, le milieu, la fin, mais après... Alors, je lui ai dit à elle de lui prendre le bras. Ils sont surpris parce qu'ils ont été briefés séparément. Ils n'ont pas le scénario, ni un texte, ils ont une mission. Je lui donne des explications sur le vol du scooter, ensuite je lui dit d'essayer de savoir si elle a un copain, si il y a moyen de faire quelque chose avec elle. Et puis il y va. Ils ne sont pas en roue libre. On a quand même fait quinze prises. Au bout de la quinzième, ce n'est plus de l'impro.

■ **Où avez-vous tourné au Moyen-Orient ?**

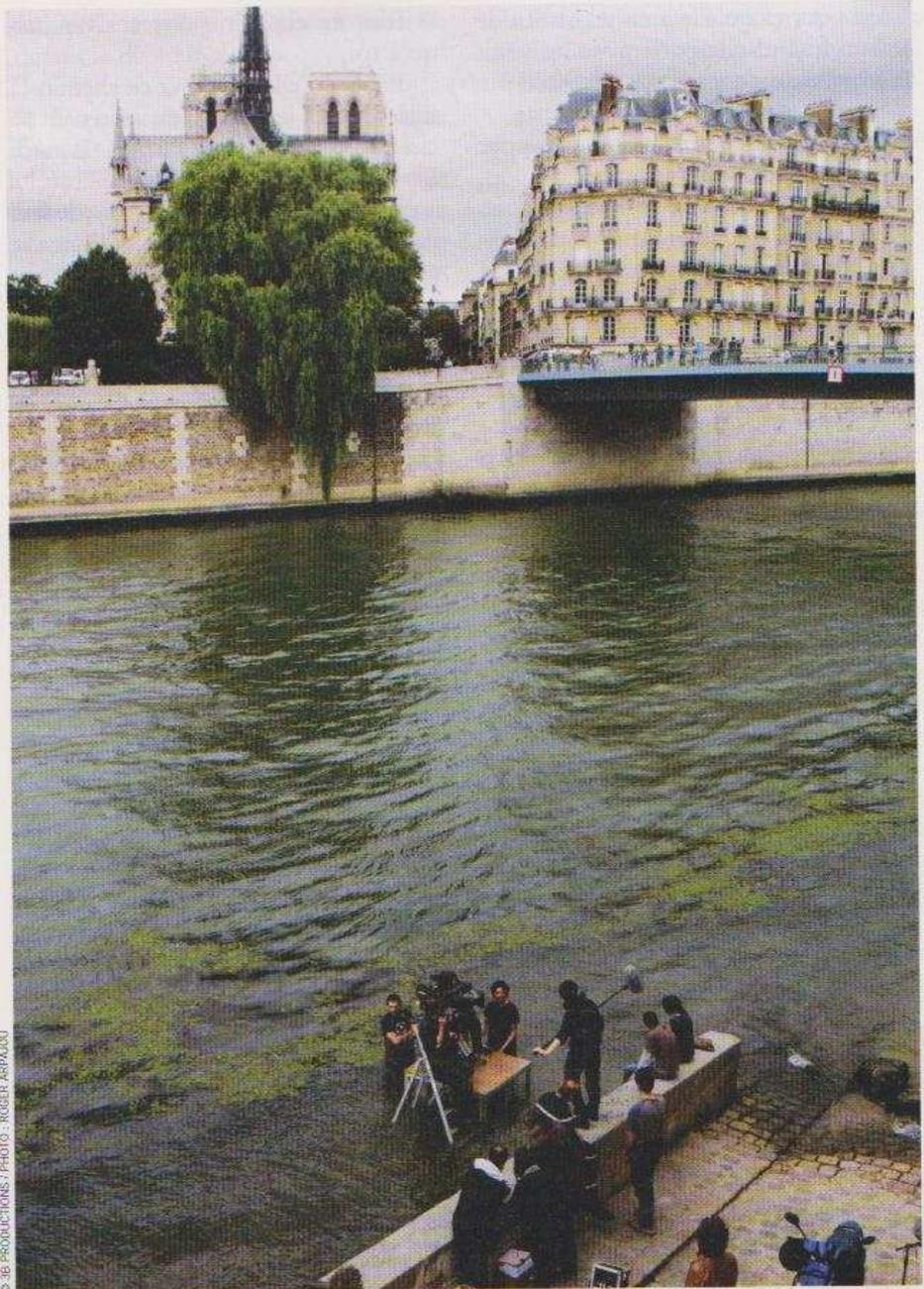
À Beyrouth. On devait aller en Iran, mais ça n'a pas marché. Je n'étais pas content du rendu. Il y a eu un problème de préparation, on a mis du temps. Je n'ai pas pu aller repérer, c'est mon assistant qui y est allé pendant le tournage. Je n'y étais pas. On connaît tellement ces images. On aurait pu regarder ça à la télé !

■ **Oui, on a ce sentiment, d'autant plus qu'on raccorde avec la télé en fond chez la mère de David. Pourquoi aller filmer là-bas alors que vous n'en n'avez pas besoin ?**

On voit ça à la télé et on s'en fout. Mais comme elle y va vraiment, elle pleure. On ne pleure pas devant sa télé. J'avais besoin qu'elle y aille, qu'elle voie. Sa présence dans un pays étranger est importante par rapport à ce qu'il lui a dit – il lui a parlé d'humiliation et de justice. Qu'elle voie ça, n'importe où, en Iran ou ailleurs, ça m'était égal. Il suffit qu'elle voie des bombes et ça va. Ce n'était même pas une question politique.

■ **C'est pourtant une question sensible.**

On a tellement vu ces images que je ne voyais pas l'utilité de les reprendre encore une fois, de les mettre en scène. Le spectateur connaît tout ça, donc en quelques images ça suffit. Les visionnaires



© SB PRODUCTIONS / PHOTO : ROGER ASPALOU

sont des voyants, ce ne sont pas des intellectuels. C'est la puissance de la vision et du regard dans la mystique. Nassir tient un discours qu'on connaît. On ne sait pas quelle sera la puissance du regard sur elle quand elle le verra vraiment. C'est pour ça qu'elle va voir.

■ **Idem pour l'attentat : un plan suffit-il ?**

Oui. Il y avait un risque : est-ce que ce personnage tient ? est-ce que cette rencontre est plausible ? Je n'ai pas filmé comme quelqu'un qui sait si cette rencontre l'est – moi je n'en sais rien – mais comme quelqu'un qui cherche à savoir. La rencontre entre l'amour de Dieu et la violence de Dieu. Ou la violence des hommes au nom de Dieu. Il existe des

gens qui commettent des attentats au nom de Dieu, le problème c'est comment ça monte, comment ça s'éveille.

■ **Dans une scène très étrange, elle parle de manière complètement illuminée à des activistes. Elle ne comprend rien aux enjeux au Moyen-Orient, elle est décalée par rapport à ses interlocuteurs.**

Elle est poussée à un niveau de contemplation extrême, comme eux sont poussés à un niveau d'activisme extrême. Ce sont des extrémistes ; pour eux, Dieu c'est la justice. Elle n'est pas convertie du tout, mais elle est atteinte dans le délire de sa foi. Elle s'épanouit, elle fleurit. Ils l'entendent parce que la transcendance de Dieu est au-delà de toutes les religions.

C'est pour ça qu'elle a un tel niveau de vision quand elle parle avec les yeux écarquillés.

■ **Vous préféreriez ne pas développer son implication dans l'attentat ?**

Le fonctionnement du film, les ellipses à la fin, c'est un abandon des explications. Je ne peux pas raisonner là-dessus, toutes les explications sont vaines. Ça me tombe des mains. Mais je ne le savais pas au départ. Au départ, j'avais des tas de scènes bien explicatives. C'est au montage qu'on voit que ça ne tient pas la route rationnellement, mais spirituellement. La mystique oblige une cinématographie adéquate qui n'est plus dans une logique psychologique. Le mystique se désarme de sa raison parce qu'on ne peut pas, par le discours, manier l'amour, ou alors on dit des choses très bêtes, très simples.

■ **On aperçoit tout de même la police venir au couvent...**

Oui, j'avais plus... J'effleure, parce que ce n'est pas le problème. Le problème est spirituel. J'ai coupé et trouvé ces ellipses. Je ne l'avais pas imaginé au départ. Quand je lis Hadewijch d'Anvers, il y a des passages totalement délirants où on ne comprend rien. Le cinéma a la possibilité d'entrer dans ce qu'on ne comprend pas, d'aller dans des zones, ce verger, ce jardin, ce corbeau, ces eaux, totalement métaphoriques. Ça tient le coup d'un point de vue sensible.

■ **Un personnage, David, l'ouvrier, accompagne ce trajet. Il amène le corps qu'elle attendait.**

Elle met fin à son délire religieux en mourant. Lui, c'est un homme, c'est tout. C'est la fin d'une superstition dans l'hyper-violence, dans le sacrifice. Elle se sacrifie pour mettre fin à cette histoire et elle est reprise par un homme. C'est du sacré humain. Quand certains voient l'ouvrier descendre de son échelle, ils pensent que c'est le Christ qui descend de sa croix... On ne peut pas impunément mettre un homme torse nu sur une échelle et le faire descendre sans que ça déclenche cette interprétation !

■ **C'est le seul geste d'amour qu'il y a dans le film, quand il la sauve.**

Oui, c'est une étreinte. Elle découvre enfin la douce odeur de l'homme. C'est l'histoire d'un homme et d'une femme. Le film est un mythe sur la naissance de l'amour chez des jeunes.

■ **Tout ce chemin pour arriver jusqu'à toi...**

Il faut qu'elle fasse tout ce chemin-là. Elle fait tout le chemin en reprenant au ciel tout ce dont il nous a privés : la grâce. Elle a la grâce quand elle sort de l'eau, lui aussi. C'est la grâce de leur corps, de leur humanité. C'est simple. Dès le début, elle est dans le désir du corps qu'il y a chez les mystiques. Hadewijch parle de la jouissance dans ses textes. Quand le Christ vient, elle sent son odeur et elle entre dans la « fruition ». C'est une manière de parler de la jouissance, mais avec grâce. Le Christ est l'amant parfait parce qu'il est absent. C'est l'apothéose. C'est surtout une métaphore de l'amour humain, c'est un théâtre. C'est quand il n'est pas là qu'il est là. C'est d'ailleurs ce qu'elle dit sur le banc, d'une manière totalement contradictoire, en s'emmêlant les pinceaux.

■ **Le décor du couvent est surprenant, en chantier.**

Dès le début, quand j'ai fait le repérage dans le monastère, quelque chose m'ennuyait. Il s'est trouvé qu'il était en travaux, ça aurait dû être fini pour le tournage mais ça ne l'était pas. Il fallait une grue. Je voulais casser parce que ce sont des lieux chargés. Quand on met une caméra dans une chapelle, c'est du lourd ! L'ouvrier et les machines amènent une dimension matérielle qui est déjà spirituelle. Les échafaudages, c'est facile à comprendre... C'est une façon d'approfondir, comme dirait Bergson, la mystique par la mécanique, de donner une expression de l'intériorité de ces êtres par ce qui est extérieur.

■ **Pour la musique, vous avez travaillé de manière différente.**

Au départ, je voulais beaucoup de musique alors que d'habitude je n'en mets pas. J'ai d'abord travaillé avec Richard Cuvillier, qui a fait celle de *L'Humanité*, mais ça n'a pas marché. Puis je ne voulais pas trop d'accompagnement musical en pensant que les acteurs étaient les voix. Ça n'a pas donné grand-chose. Après, dans des scènes de promenade, dans des parcs, elle croisait des musiciens, mais ça ne marchait pas non plus. Puis il n'est resté que la musique du groupe de rock. J'ai rencontré ce groupe à la Fête de la musique. Ils faisaient de la chanson française à texte, c'était bien. Je leur ai demandé quelque chose de rock sans texte. Richard m'a conseillé de réorchestrer un thème de Bach.

■ **La musique finale surprend par son lyrisme.**

Oui. J'ai d'abord fait sec, hermétique, sans musique. Mais la musique, comme dans la scène de l'église, ça s'ouvre, c'est généreux, accessible, compréhensible. Mais ça peut être facile. C'est un morceau d'un compositeur français du vingtième siècle, André Caplet, qui a orchestré du Debussy.

■ **On a pourtant l'impression que le morceau a été composé face aux images.**

Oui, cette musique est très découpée, avec beaucoup de silences. J'ai décalé un peu le silence. Quand elle sort après l'attentat, la musique commence. Cette œuvre s'appelle *Le Miroir de Jésus*. C'est une œuvre lyrique dont je n'ai gardé que les parties instrumentales, qui sont assez belles et modernes. La seule pièce originale qui a été composée pour le film, c'est celle de l'orchestre rock. Dans l'église, c'est une pièce de *La Passion selon saint Matthieu* de Bach à laquelle on n'a pas touchée.

Il y a beaucoup d'oppositions binaires, comme entre la musique de Bach et l'orchestre rock, entre le sacré et le profane. C'est le contraire de ce qu'essaient de montrer les médias et les politiques, une société ou des mondes cloisonnés s'opposent les uns aux autres.

■ **Vous reprenez cette position binaire pour montrer qu'il y a des forces communes.**

Absolument. Philosophiquement, je crois à la ressemblance des contraires. La séparation du bien et du mal, c'est une vue qui n'est pas juste. Nous sommes brassés par des eaux contraires et ces contraires sont exprimés cinématographiquement par des changements de rythmes qui contiennent ce clivage. On peut passer de Bach à du rock, il y a un petit couloir. J'y crois beaucoup. Comme ce personnage qui est pétri d'amour et de violence.

■ **Les ellipses vous servent à ça aussi. En un plan, on est en banlieue.**

Oui, parce que ça ne tient pas. J'ai d'abord décrit les transports, et puis j'en ai eu marre... Les mystiques parlent de la soustraction. Ils parlent de la beauté comme d'un bloc difforme dont on extrait une belle forme. En lisant ces textes, je comprends pourquoi je retire, pourquoi j'ellipse. Chez saint Augustin,

la séparation est un dévoilement. Pour s'éveiller au bien, il faut passer par le mal. C'est troublant. Mais dans le monde d'aujourd'hui, on ne peut pas parler du mal comme ça. Au cinéma, on peut faire l'expérience du mal sans problème, ça ne fait de mal à personne, ce n'est pas dangereux.

■ **On ne sent pas la menace peser sur elle, en banlieue ou avec les garçons qu'elle rencontre.**

En banlieue, ils sont gentils. Pourtant le cliché n'est pas loin, on voit des jeunes avec un chien, mais c'est tout. On s'arrête là. En faisant des images on est très vite dans le cliché. Au montage, j'ai vu des associations que je n'imaginai même pas et j'ai dû décaler parce que ça connote trop vite. On est beaucoup plus créatif en évitant le cliché, ça crée de l'étonnement.

■ **En la faisant se noyer, vous n'aviez pas peur du spectre de *Mouchette* de Bresson ?**

Non, les béguines, on les noyait. Je ne pense pas aux images qui en évoquent d'autres, et puis la scène de *Mouchette* n'est pas si connue. *Hadewijch* est la foi. Elle se jette dans l'eau. Il y a un sacrifice. Elle remonte, elle renaît parce qu'elle

transporte la grâce et l'amour qu'elle a depuis le début.

■ **Que pensez-vous du cinéma français ?**

Je ne vois pas beaucoup de films. Je suis totalement autiste dans mon propre travail. Je ne suis pas bien placé pour faire un bilan. Je vois Straub et je suis bouleversé, mais le scénario et les dialogues français m'ennuient. Mais je suis prêt à m'émerveiller devant quelque chose qui renouvelle tout ça. Je ne suis pas fatigué. C'est plus reconfortant de voir du cinéma étranger, parce qu'au moins c'est étranger. Notre problème à nous, c'est qu'il y a un complexe par rapport au cinéma français. J'entends souvent les gens dire qu'ils n'aiment pas le cinéma français. C'est le regard qu'on a sur nous-même qui n'est pas juste. À l'étranger, je suis beaucoup plus à l'aise. Ici, il faut expliquer. Le Français vise tout de suite le sujet avec un jugement social et moral. Mes films ne tiennent pas compte de ce point de vue.

■ **Cela dit votre film dynamite certains clichés sociologiques.**

C'est philosophique mais pas sociologique. Aujourd'hui on invite des sociologues pour expliquer le monde, on a un rapport quantitatif avec les choses. C'est

très français. Je suis à l'avance sur recettes, je vois bien qu'on juge sur la morale, si un film a du sens par rapport à la société. C'est grave parce que ça empêche de voir, de sentir, ça empêche l'aventure, de trouver des formes, des représentations. Il faut que ce soit correct et juste. Et puis ça doit accompagner, avec un petit côté *Dossiers de l'écran*.

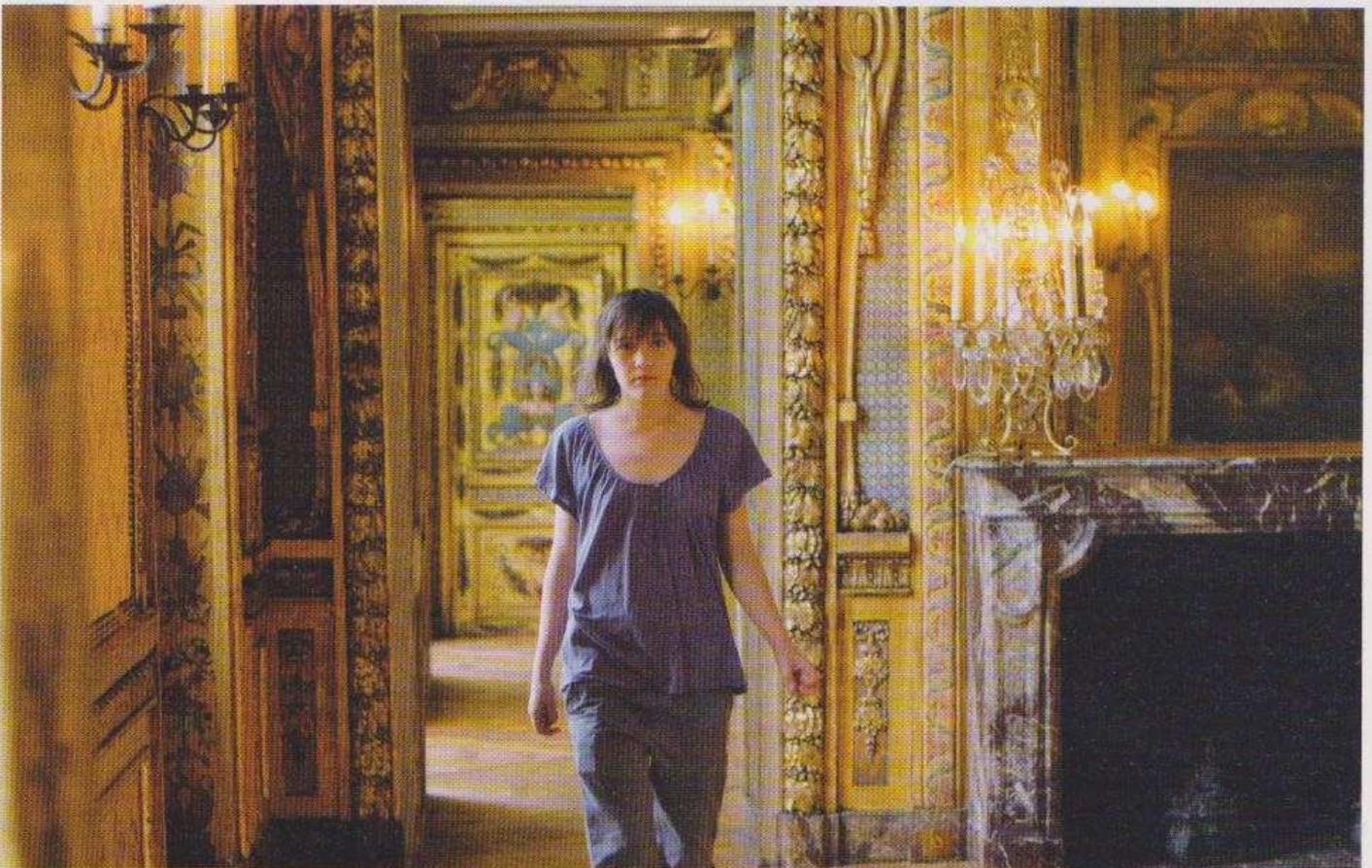
■ **Votre film a une insolence avec cette gamine qui traverse, comme si toutes les cloisons étaient dynamitées.**

C'est elle qui fait tout sauter. Elle passe à travers tout.

■ ***Hadewijch* a été refusé à Cannes et à Venise ?**

Oui. J'ai été appelé la veille de l'annonce de la sélection de Cannes. On m'a proposé *Un certain regard*, j'ai refusé. À Venise le film a été choisi et deux jours plus tard retiré. Mon film prête à ça, il y a quelque chose qui ne plaît pas. Il était à Toronto, pour la première mondiale, puis à New York, au Mexique. En Espagne, à Saint-Sébastien, ça s'est très mal passé, la presse a trouvé ça nul alors que la critique a été très bonne en Amérique latine. Les réactions sont imprévisibles !

*Entretien réalisé par Nicolas Azalbert et Stéphane Delorme, le 13 octobre.*



# Petite amoureuse

ENTRETIEN AVEC JULIE SOKOLOWSKI, COMÉDIENNE

**H**adewijch, c'est elle. Incroyablement inspirée dans un rôle pourtant miné de partout, Julie Sokolowski n'avait auparavant jamais joué.

Encore une fois, après Séverine Caneel (*L'Humanité*) ou Adélaïde Leroux (*Flandres*), Bruno Dumont a l'œil. Cette fois le film repose presque entièrement sur les épaules de la jeune comédienne, qui sait allier d'un plan à l'autre assurance et fragilité, mesure et démesure, force et douceur avec une singulière conviction. Julie Sokolowski arrive de Lille. Le visage plus fin que dans le film, mais avec une voix aussi basse et une même apparente fragilité qui nous feront tendre l'oreille au moment de la retranscription.

■ **On ne vous a jamais vue au cinéma. Comment avez-vous rencontré Bruno Dumont ?**

On est allés boire un verre après une projection de *Flandres*. À l'époque, j'étais à la fac en arts et culture. Quatre mois après il m'a appelée. Il cherchait quelqu'un, mais je n'avais pas l'habitude de jouer et je devais partir à New York comme jeune fille au pair. Quand je suis partie, il a commencé à m'envoyer des poèmes d'Hadewijch. Il ne m'a jamais vraiment demandé si je voulais jouer. Ça s'est fait comme ça.

■ **En retour de ces poèmes, vous renvoyez d'autres textes ?**

J'ai essayé. Mais au départ, tout ce qui est religieux était tellement loin de moi que j'avais du mal à comprendre Hadewijch. Petit à petit, il m'écrivait et j'essayais de transposer l'amour religieux dans l'amour humain. Il s'avère que j'étais tombée amoureuse et je pense que ça a plu à Bruno que j'enlève le religieux. Mes premières lettres sont très pauvres, après

j'adopte un peu le vocabulaire d'Hadewijch. Il va chercher très loin en moi ce que je ressens, il me force à aller voir des choses, des lieux pour remplir mon personnage. Il s'est passé quelque chose entre nous. C'est ce qui m'a donné envie de tourner.

■ **Il vous a demandé de lire certains livres ?**

Oui, mais pas Hadewijch. On a lu saint Augustin, j'ai regardé *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer plusieurs fois. Je me suis servie de ses regards.

■ **Les poèmes d'Hadewijch d'Anvers sont-ils cités dans le film ?**

À la fin, quand je pleure, je dis un poème d'Hadewijch, ainsi que dans les scènes où je prie, au début et avec les deux frères.

■ **Comment se sont faits les choix vestimentaires ?**

On a choisi les costumes ensemble. On voulait que ce soit à la fois proche et loin de moi. Par exemple je ne mets jamais de jupe dans la vie. Elle a une jupe, mais avec des poches, pour que je me sente mieux.

■ **Le tournage a été difficile ?**

Oui, il a coïncidé avec le manque que j'éprouvais pour le garçon que j'aimais. Bruno ne le savait pas à l'avance. On m'a loué un appartement. Pendant les week-ends, je n'avais pas le droit de voir ma famille, ni mes amis. Aux États-Unis, j'avais pris du poids. D'ailleurs ça se voit dans le film. Quand je suis rentrée, Bruno n'était pas très content. J'étais au régime soupe au chou pendant des jours. Le moral prend tout, on devient très faible. C'est ce qu'on voit dans le film. J'ai eu des souffrances. J'ai eu très froid, j'étais fai-

ble. On me réveillait très tôt le matin et une assistante me parlait jusqu'à trois heures du matin pour m'empêcher de dormir. Je n'ai pas pu rentrer chez moi pendant à peu près trois mois, et je tournais tous les jours.

■ **Il y a eu des moments de crise ?**

Oui, mais c'était nécessaire. On était obligés de passer par là. Même Bruno en avait marre de moi. La journée de tournage se terminait, et on restait encore ensemble !

■ **Vous aviez une complicité avec Yassine Salim, qui joue Yassine ?**

Non, je l'ai rencontré sur le tournage. On ne s'est pas vus avant. Il est très très timide. Quand on se voit, il ne me regarde jamais. Quand il a vu le film, il est parti pendant la projection. Il a eu du mal. Je pense que ce n'est pas du tout ce qui l'intéresse. Il habite à Paris et moi à Lille ; quand on peut, on se voit. On est comme dans le film, sauf que je l'allume un peu moins ! [*Rires.*] Mais je ne me rendais pas compte que je l'allumais pendant le tournage ! C'est en voyant le film que je l'ai remarqué.

■ **Ce n'était pas prévu ?**

Bruno ne me le faisait pas comprendre. Il me disait juste : vous devez vous dire ça et dans cette scène il faut que tu lui prennes la main. Alors je lui prenais la main, mais je ne comprenais pas en fait. Quand on voit le film c'est clair, mais ce ne l'était pas au moment de tourner.

■ **Dans la scène du café, ou dans la cuisine, il ne comprend rien à ce qui se passe.**

Je ne comprenais pas non plus pourquoi je devais faire ça. Bruno ne nous disait pas les mêmes choses. J'étais très étonnée de ses réponses et lui des miennes,

et surtout de mes gestes. Il me demandait pourquoi je lui prenais la main.

■ Il y a des scènes que vous n'avez pas pu jouer ?

La scène où je retourne au couvent avec Nassir, que je lui dis : « *Je suis prête* » et que le soleil tombe sur moi. J'étais censée pleurer, mais je n'ai pas réussi. Par chance le nuage s'est ouvert et ça a créé une clarté dans le plan. Bruno a dit tout de suite : « *C'est bon.* » Il y avait une scène où je rencontrais un SDF et je devais m'évanouir en le voyant. Je trouvais ça ridicule, cela ne m'est jamais arrivé de m'évanouir devant un SDF : j'ai essayé et je n'y arrivais pas... Sinon, la scène où je pleure devant le Christ. C'était la toute fin du tournage, j'étais très fatiguée. Je courais dans les bois et je ne voulais jamais remonter. Finalement, Bruno a fait un montage de plusieurs prises.

■ D'autres scènes ont été coupées ?

J'ai tourné plein de scènes avec les parents, sur le fait qu'ils ne lui donnaient pas assez d'amour, mais Bruno a tout enlevé. La scène où je vois les gendarmes dans le bureau de la sœur à la fin du film a été coupée. L'arrestation de Nassir, aussi. Les gendarmes venaient m'interroger sur lui. Je mentais, je disais que je ne le connaissais pas, que je ne l'avais jamais rencontré... Certains spectateurs pensent que je meurs dans l'attentat et qu'ensuite c'est un flash-back. C'est étrange pour moi qui ait tourné toutes ces scènes.

■ Qu'avez-vous ressenti en vous voyant à l'écran ?

La première fois, c'est dur de se voir, de s'entendre. Et puis je regardais quel plan, quelle prise avait été choisie. Mais la deuxième fois j'ai été touchée par le travail qu'on a fait.

■ Vous parlez assez bas. Votre diction a quelque chose de particulier.

Oui, d'ailleurs, plusieurs fois, on a eu des problèmes avec le son. Tout est naturel. Dès que je commençais à jouer, ça n'allait pas...

■ Vous êtes-vous aidée d'autres films ?

J'aime beaucoup Bergman. J'aime aussi *37°2 le matin*. Inconsciemment, des comédiennes ont dû m'aider. Je regardais ce qu'elles rendaient à l'image. Mais



pendant le tournage, j'avais trop peur de ce que j'avais à faire, je n'y pensais pas.

■ Le film a-t-il éveillé une vocation de comédienne ?

Je ne sais pas, je n'ai pas le désir d'être comédienne. Le film a surtout éveillé une espèce de petit ego... Je n'ai pas du tout aimé ça. Pendant trois mois, tout le monde était aux petits soins. Après le tournage, je suis repartie à New York. J'aimais quelqu'un, mais je me suis rendue compte que ce n'était plus possible. J'ai eu du mal à me réadapter, je détestais tout le monde. Après, quand on voit le film, c'est beau quand même et j'en suis

fière. Alors pourquoi pas, si on me propose quelque chose d'aussi beau ?

■ Et maintenant ?

Je suis en première année de philosophie. On est toujours proches, c'est Bruno qui me pousse à étudier. Je suis plus attirée par la mise en scène parce qu'il y a une certaine manipulation de l'acteur qui m'intéresse. J'ai réalisé quelques courts métrages, mais je crois que ce n'était pas très bien. Mais bon, moi je préférerais ouvrir une librairie.

Entretien réalisé par Nicolas Azalbert et Stéphane Delorme le 13 octobre.