

Entretien avec Lucile Hadzihalilovic

Bruno Dequen

Number 179, October–November 2016

Le cinéma de genre au féminin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83633ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dequen, B. (2016). Entretien avec Lucile Hadzihalilovic. *24 images*, (179), 13–17.

ENTRETIEN AVEC LUCILE HADZIHALILOVIC

propos recueillis par **Bruno Dequen**



Quel a été le point de départ de votre intérêt pour le cinéma ?

Je suis d'une génération pour qui la salle avait beaucoup d'importance. Jeune, j'habitais à Casablanca. La ville possédait alors de nombreux cinémas. Pour l'adolescente que j'étais, la sortie au cinéma était une expérience très excitante. L'intensité de mes émotions était sans doute également liée au fait qu'il s'agissait de salles destinées majoritairement à des hommes adultes. Ceci dit, j'aimais particulièrement l'aspect collectif de la projection en salle, qui s'apparente finalement à un rêve qu'on partage.

Vous avez fait une école de cinéma et êtes passionnée par cette forme artistique. Ceci dit, vos films semblent aussi témoigner de sources d'inspiration qui dépassent largement le cadre du cinéma.

Mes sources d'inspiration viennent la plupart du temps de ma vie et de mes expériences. Je pense assez peu aux films des autres, même si j'en regarde beaucoup. Je suis naturellement très attirée par l'image, et donc par la peinture et la photographie. Les arts plastiques au sens large. Je ne comprends d'ailleurs pas pourquoi le cinéma continue à être si fréquemment attaché à la littérature et au théâtre, alors qu'il possède des liens peut-être plus forts avec d'autres arts. En France, j'ai le sentiment que le cinéma se doit encore d'être un art de la parole, de la narration. Il est possible que mon intérêt pour un cinéma plus proche des arts visuels explique ma difficulté à trouver du financement... Il me semble pourtant que mes films demeurent ouvertement narratifs. *La bouche de Jean-Pierre* est un récit très précis par exemple. Certes, mes récits peuvent être très elliptiques et passer à l'arrière-plan mais ils ne sont pas abstraits.



S'ils sont narratifs, vos films ne suivent pas nécessairement les règles du récit classique fondé sur le développement psychologique et la résolution éclairante.

C'est vrai. Quelqu'un m'a d'ailleurs dit un jour que sur *Évolution* la topographie tenait lieu de dramaturgie. Je me suis dit que ce n'était pas faux.

Vous avez mentionné le fait que *La bouche de Jean-Pierre* était plus narratif et classique que les autres, plus ancré dans la réalité.

Tout à fait. Les autres films sont beaucoup plus proches de mondes imaginaires. Dans le cas de *Jean-Pierre*, le point de départ était ancré dans le réel, même si le film a fini par être très stylisé. D'ailleurs, j'aimais le fait que la situation décrite ne débouche pas sur une conclusion très claire. Lorsque nous avons remasterisé le film pour le DVD il y a quelques années, on nous a demandé s'il ne serait pas possible de l'allonger un peu (le film fait 50 minutes) pour en faire un long métrage plus facile à vendre. Gaspar [Noé, le conjoint de la cinéaste et producteur du film, ndlr] avait suggéré de faire un épilogue qui montrerait la vengeance de la fille. Mais j'ai refusé. Ça n'aurait plus été mon film. Il était important pour moi qu'il se termine sur des sables mouvants qui ouvrent un gouffre au lieu de tout résoudre. Comme vous le disiez, mes fins sont effectivement irrésolues, mais je trouve ça beaucoup plus juste qu'une simple conclusion.

Même s'il se distingue des autres films, il est intéressant de voir à quel point de nombreux éléments cruciaux de votre démarche sont déjà à l'œuvre dans *La bouche de Jean-Pierre*, réalisé en 1996: un contexte historique flou, un personnage principal silencieux et passif, et le rapport à l'enfermement, au huis clos.

C'est vrai, même si je n'ai pas forcément conscience de ça quand je fais mes films. *Innocence* était l'adaptation d'une nouvelle par exemple. Évidemment, j'avais fait le lien avec le fait que ce qui m'intéressait le plus dans *La bouche de Jean-Pierre* était la représentation de l'univers mental d'une petite fille et son rapport aux adultes. Au départ, j'avais d'ailleurs voulu inclure des rêves, mais je n'avais pas réussi. En bout de ligne, c'est mieux comme ça, il n'y a pas d'évasion possible. Mais on peut très bien imaginer les autres films comme les rêves qui auraient pu être dans *La bouche de Jean-Pierre*.



La bouche de Jean-Pierre (1996)

Et cette volonté de ne pas situer clairement le film dans un contexte historique?

Les raisons étaient multiples. Je trouvais que la tante était un personnage un peu bloqué dans sa jeunesse. Ça me plaisait donc d'avoir un appartement qui reflète cette condition, avec un côté années 1960. En ce qui concerne la petite fille et ses jouets désuets pour l'époque, je crois que c'est lié au fait que je me suis projetée dans ce personnage et que j'ai inconsciemment incorporé les artefacts de ma propre enfance. Ceci dit, je trouve que le film demeure ancré dans l'ambiance des années 1990, avec cette montée de la xénophobie qu'on pouvait voir venir. Il y a également des mentions d'événements historiques, comme cet insert sur l'intégration possible de la Turquie au marché commun... Le film est à la fois ancré dans l'actualité de l'époque et distancié par cet appartement qui fonctionne comme une bulle dans laquelle l'oxygène n'entre pas. De plus, j'ai certainement un problème à filmer les choses contemporaines et réalistes. Je ne sais pas pourquoi!

Lorsqu'on le regarde avec le recul, on a également l'impression que votre film possède des liens évidents avec *Amélie Poulain*, dont il serait la version trouble et angoissée.

Je comprends ce que vous voulez dire. Ce look moisi et rance (rires)... Je pense qu'il y avait un côté « France vieillotte », qui existait encore un peu à l'époque, qui fascinait Jeunet et qui, de mon côté, m'angoissait!

Dès ce film, le décor était un personnage en soi.

Tout à fait. Dans mes films, les décors sont le reflet des émotions et des pensées des personnages. Même si je n'en utilise pas les codes esthétiques, c'est une forme d'expressionnisme en quelque sorte. Dans *Innocence*, par exemple, nous avons évité de cadrer le ciel, puisque ça aurait donné l'illusion d'une échappatoire alors qu'il s'agit d'un univers clos. Dans *Évolution*, le son est volontairement éloigné de tout réalisme pour représenter l'univers mental du personnage.

Quel élément déclencheur vous a ensuite incitée à aller vers un travail d'adaptation pour *Innocence*?

Je trouvais la nouvelle de Frank Wedekind très mystérieuse et intrigante. De plus, j'aimais particulièrement ce monde de petites filles entre elles. Je n'avais jamais vraiment vu ça. Je l'avais lu comme une histoire de suspense dans laquelle il n'y a aucune explication. Ce qui

m'a plu évidemment, d'autant plus que le lieu de l'action lui-même, très isolé et ritualisé, me semblait être un élément visuel fort.

On pense bien entendu à *Picnic at Hanging Rock* devant votre film.

Bien sûr, c'est le seul exemple qui m'était venu en tête aussi. Les filles en blanc, le rapport à la nature, le mystère, une histoire de transformation... Mais les filles sont beaucoup plus vieilles dans le film de Peter Weir. Il y a une forme d'érotisme dans *Innocence*, mais c'est très léger. Le film pourrait être vu comme le prologue de *Picnic at Hanging Rock*.

Comment dirigez-vous d'ailleurs vos jeunes actrices et acteurs? Questionnent-ils la logique des scènes et des univers?

Ce qui est formidable avec les enfants, c'est justement qu'ils ne demandent pas la raison d'être des scènes ou de leurs personnages. Même les plus grandes dans *Innocence*, qui avaient lu le scénario, plongeaient sans réserve. Pour les plus petites, l'univers du film n'était pas si éloigné de leur réalité: c'était l'école. Évidemment, il y avait des éléments étranges, comme l'arrivée dans un cercueil, mais c'était juste rigolo et ludique pour elles.

Même chose pour *Évolution*. Les garçons se fichaient de l'histoire. Ils ne pensaient qu'à aller sur l'île, nager, etc. L'acteur principal, qui avait 13 ans, avait lu le scénario et n'avait que deux questions: allons-nous le piquer pour de vrai, et qui était la fille? Quelque part, il avait très bien compris les enjeux du récit. En fin de compte, ce ne sont jamais les enfants qui demandent pourquoi, ce sont les spectateurs!

Pour en revenir à la question du huis clos, comment percevez-vous votre approche par rapport aux lieux? Contrairement à de nombreux films qui se déroulent dans des environnements fermés, il n'y a pas chez vous de critique véritable de ces lieux, ce qui est rare.

Étant donné que je les considère avant tout comme des états mentaux représentés visuellement, ça change la donne. Ceci dit, je ne suis pas dénuée de critique. Dans *Innocence*, par exemple, la déprime d'Eva (Marion Cotillard), condamnée à vivre à temps plein pour enseigner dans l'école, est clairement liée à son enfermement dans un monde d'enfants. Aussi séduisante l'école puisse-t-elle être, on en a fait le tour après un temps, et on veut aller voir dehors. Si on ne sort pas, c'est là que les problèmes commencent et que l'angoisse s'installe. Dans *Évolution*, même s'il est plus évident que l'île est un lieu où se déroulent des choses effrayantes, je voulais vraiment représenter la beauté de l'endroit et des fonds marins. Il faut toujours filmer de multiples facettes. La réalité elle-même n'est pas uniforme. L'ambivalence des choses me paraît juste.

Dans tous vos films, il est également frappant d'observer la résilience dont font preuve les enfants. Malgré l'enfermement concentrationnaire dont ils sont victimes, très peu questionnent en profondeur leur environnement. Et



Innocence (2004)

lorsqu'ils le font, à l'image du personnage principal d'*Évolution*, ils demeurent assez passifs.

Oui, c'est vrai. C'est le cas dès Mimi dans *La bouche de Jean-Pierre*. Je pense que cette forme de passivité est reliée au fait qu'on ne réalise pas qu'on vit des choses anormales lorsqu'on est enfant. De plus, ces situations peuvent comporter une part de plaisir, et il faudrait pouvoir en sortir pour réaliser leur anormalité. Mes films sont à hauteur d'enfants. On m'a souvent dit que mes personnages ne se révoltent pas. Même dans *Évolution*, lorsque le garçon remet en cause ce que dit la mère et mène son enquête, il demeure passif. Je pense que c'est très important de garder ce ton. Quand on est adulte, on vit dans un monde qu'on ne comprend pas toujours. Mais quand on est enfant, tout est hors de notre contrôle et arbitraire, et ça peut être très angoissant comme perspective. Un adolescent dans *Évolution* aurait construit un radeau et serait parti! Tous mes autres personnages sont relativement passifs. Ceci dit, ils ont tous une forme de curiosité, ils veulent en savoir plus par rapport à leur monde.

Il y a plusieurs années, une projection spéciale de *La bouche de Jean-Pierre* avait été organisée sur le thème de l'enfance abusée. Ils avaient invité un spécialiste de la question qui avait dit que le film était très juste. En particulier la scène sur le fauteuil où Jean-Pierre essaie d'embrasser Mimi qui ne se débat pas vraiment. Les enfants sont sidérés par les choses et ont souvent tendance à être paralysés.



Évolution (2015)

Cet aspect est d'autant plus remarquable dans vos films que nous sommes habitués, à travers le cinéma commercial américain notamment, à voir des petits génies précoces.

Oui, ils sont tous dynamiques, moteurs de l'action. Je n'y crois pas du tout. J'essaie d'aller dans une direction très différente. On m'en a souvent parlé par rapport à *Évolution*. Mais j'aime le fait qu'ils ne soient pas très vivants, qu'ils soient raides. Ils sont un peu comme des marionnettes. Ce ne sont pas des enfants qui vont très bien. Et la maladresse involontaire de mes jeunes acteurs fonctionne bien dans ce cadre.

C'est certainement lié au fait que vos films tentent de se placer à la hauteur des enfants.

Oui, c'est également lié au fait que mes films, contrairement aux films commerciaux américains, n'énoncent aucune vérité. Ils se situent plus au niveau du ressenti, de l'émotion.

À ce sujet, vous avez souvent mentionné le fait que vos films sont principalement motivés par la représentation d'une émotion. Quelles sont justement les émotions qui vous ont motivée à faire *Innocence* et *Évolution* ?

Dans *Évolution*, c'est clairement la peur. C'était aussi présent dans *Innocence*, mais ce sentiment était accompagné d'un certain degré de plaisir lié à l'idée de vie en communauté. L'exploration du monde, de la nature, qui est associée à mon enfance vécue près de la mer et d'une forêt. Sur *Innocence*, la peur provient de la découverte du monde extérieur, d'une transition qui vient tout d'un coup.

J'ai souvent dit que l'inspiration d'*Évolution* était en lien avec mon opération pour l'appendicite... Mais c'était plus complexe que ça. Une peur du corps qui se transforme. Cette crainte est probablement très féminine, liée à l'arrivée des règles et la possibilité d'enfanter. C'est un phénomène tout de même étrange. Cette légère angoisse naturelle et mon expérience de l'hôpital se sont mélangées dans mon esprit entre-temps, formant une sorte de fantasme sombre. Après tout, l'hôpital, qui est supposé être un lieu rassurant, est également intrusif et peu empathique, donc forcément mystérieux et angoissant.

Il y a effectivement dans vos films une tension permanente entre le désir d'aller vers le monde extérieur et le repli vers un univers clos qui fonctionne comme un cocon.

Tout à fait. De plus, les personnages de mes films sont tous seuls. Même dans *Innocence*, les filles sont finalement très solitaires. J'y ai pensé récemment en fait. Lorsque la plus grande dit au revoir à la petite, on comprend qu'elle était la seule avec qui elle avait une relation. Il y a l'angoisse de la solitude de l'enfance. Dans *Évolution*, les enfants ne partagent pas leurs vies. Nicolas est très solitaire.

Cet élément est encore plus marquant dans *Évolution*. Lorsque les garçons se retrouvent tous à l'hôpital, on ne peut s'empêcher de se dire qu'ils vont bien finir par être solidaires. Or, rien ne se passe.

Ils ne se révoltent pas. Effectivement, le film n'est pas du tout une histoire d'amitié. C'est probablement dû au fait que j'avais d'abord conçu les personnages de Nicolas et sa mère. Les autres se sont ajoutés par la suite, comme des échos de leur relation. C'est peut-être l'influence de la dynamique de groupe dans *Innocence* qui m'a amenée à développer ces personnages secondaires, mais ce n'était pas le projet de départ.

Pourquoi avoir fait du personnage principal d'Évolution un garçon alors que vous dites vous-même que les peurs évoquées sont très féminines ?

D'une part, je trouvais que le concept était plus angoissant avec un garçon, puisqu'il s'agit d'un type d'évolution corporelle qui n'est pas d'ordinaire associée à ce sexe. Ça aurait été très cliché avec une fille. De plus, je ne pense pas qu'il y ait une différence aussi marquée que cela entre une fille et un garçon de 10 ans.

Comment avez-vous trouvé et conçu cet hôpital tout droit sorti de l'enfer postsoviétique ?

(Rires). Je sais. Je ne sais pas pourquoi j'ai un tel fantasme envers l'époque soviétique. En fait, je voulais que le lieu soit très minimaliste, primaire, qu'il puisse évoquer encore une fois un espace mental. La matière des choses est également primordiale dans le film. Or, quoi de plus perturbant qu'un hôpital, qu'il ne soit pas propre, mais au contraire sale et humide. Peu à peu, ce n'est d'ailleurs plus un hôpital. Le premier dortoir est relativement normal. Par la suite, les murs suintent, ils sont verts et on aboutit dans une grotte. Je voulais que le lieu soit aussi hybride que les personnages du film. Évidemment, ça a été difficile de trouver le lieu, d'autant plus que je voulais une continuité par rapport au village, qui est un lieu véritable. On a finalement réussi à trouver un hôpital abandonné dans lequel on pouvait tout réinventer.

Ce qui distingue également votre œuvre est l'utilisation de figures et d'atmosphères ouvertement liées au cinéma d'épouvante, alors que vos récits ne cherchent pas à générer la peur.

Oui, je cherche avant tout à susciter un malaise ou une forme d'angoisse diffuse. Mais mes films ne sont pas des films d'épouvante.

Pourquoi dans ce cas avoir voulu visualiser les bébés monstres d'Évolution ? Vous vouliez conserver le mystère tout en révélant...

J'ai toujours eu l'idée qu'il fallait montrer ces bébés. D'une part, parce que j'avais beaucoup de plaisir à les fabriquer. D'autre part, pour ne pas rester justement en permanence dans la suggestion et le flou. Bien entendu, il y avait toujours le risque que certains spectateurs les trouvent ridicules, mais c'était un risque à prendre. Ça me plaisait également que ces créatures qu'on pensait être des monstres n'en soient pas. On a hésité à leur faire des têtes étranges, mais ils ont en fin de compte des têtes de bébés normaux avec des trucs bizarres dans le dos.

J'ai également été très marquée par *Eraserhead*. Bien entendu, le bébé du film est très réussi ! Mais il y avait cette même volonté, dans un cadre très mystérieux, de montrer les choses. Je voulais aussi développer davantage les personnages de femmes dans le film, mais je n'ai pas pu filmer faute de budget...

On a vraiment le sentiment que vos films évoquent, malgré leur tension et l'angoisse latente, un sentiment assez doux. Ce qui n'est clairement pas le cas du cinéma cauchemardesque de Lynch. Eraserhead n'est pas un film à voir si on attend un enfant !

Ce qui me plaît beaucoup, c'est cette ambivalence qui fait partie intégrante de mes univers. Pour moi, les femmes d'Évolution sont certes froides, mais elles sont également assez belles et attirantes. L'alliance entre la peur et le désir me fascine. À la lisière du malaise et du plaisir.

Pensez-vous qu'il faille rester dans l'univers de l'enfance pour évoquer ces sentiments ?

Je ne pense pas que ce soit spécifiquement relié à l'enfance. Pour moi, l'utilisation des enfants est liée entre autres à une facilité narrative. Placer des personnages dans un milieu étrange passe plus facilement avec les enfants. Un adulte, il faudrait peut-être justifier ça par la folie ou autre chose. Les enfants me permettent plus rapidement d'accéder à des univers imaginaires.

Vous mentionniez plus tôt vos difficultés de financement liées au fait que vous faisiez un type de cinéma peu représenté en France. Vous sentez-vous isolée dans le milieu du cinéma ou avez-vous des affinités avec des cinéastes contemporains ?

Je me suis longtemps sentie isolée, mais je me suis depuis trouvée des cousins ! Ils sont Français mais ils travaillent en Belgique. Ce sont Hélène Cattet et Bruno Forzani, les cinéastes d'*Amer*, qui est un film formidable. *L'étrange couleur des larmes de ton corps* est un peu plus éloigné de ma sensibilité. Certes, chez eux, les références au giallo sont beaucoup plus évidentes que chez moi, même si c'est un cinéma qui m'a beaucoup marquée.

Sinon, il y a également Peter Strickland ou Jonathan Glazer du côté de l'Angleterre. Même *Birth*, envers lequel j'avais des réserves, m'avait beaucoup interpellée.

En France, ce serait probablement Philippe Grandrieux, même si je trouve ses films à la fois fascinants et irritants. *Sombre* m'a particulièrement marquée, probablement parce que c'était le premier. Ses sujets ne me rejoignent pas tout le temps, mais sa démarche est admirable. Ceci dit, je trouve le cinéma français plus éclaté depuis quelque temps et moins obsédé par le modèle du genre américain. Marina de Van, Julia Ducournau avec *Grave*, par exemple, sont de bons exemples de ce nouveau cinéma de genre. 

Entretien réalisé le 5 septembre 2016