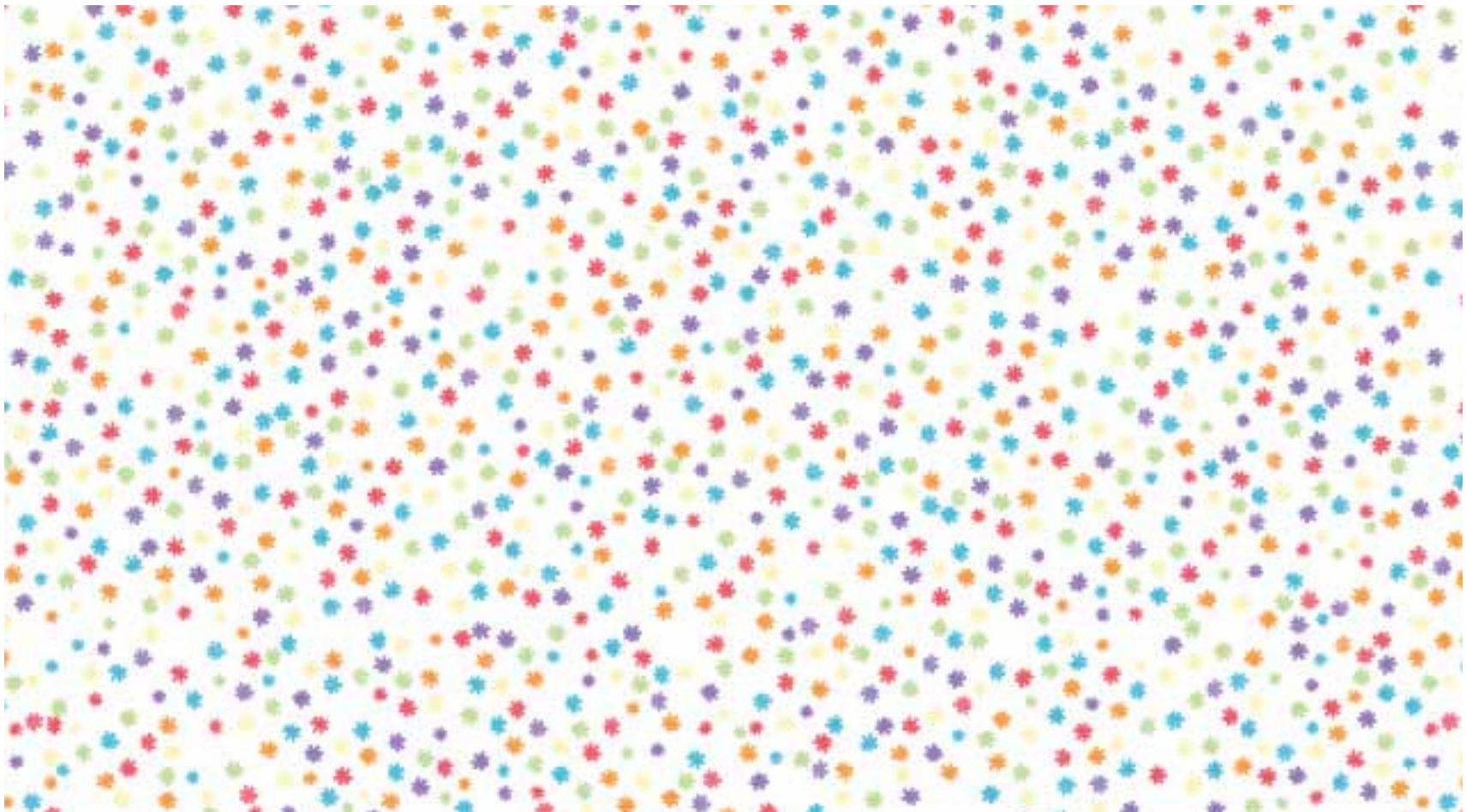




INNOCENCE

UN FILM DE

Lucile Hadzihalilovic



EX NIHILO PRÉSENTE

INNOCENCE

UN FILM DE

Lucile Hadzihalilovic

Quelque part, dans une forêt, une école.

Isolées du monde, de très jeunes filles y apprennent la danse et les sciences naturelles.

DURÉE 1h55 * FORMAT 35MM CINÉMASCOPE * SON DOLBY SRD
PRIX DU MEILLEUR PREMIER FILM AU FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN

SORTIE NATIONALE MERCREDI 12 JANVIER 2005

DISTRIBUTION:
MARS DISTRIBUTION
1, PLACE DU SPECTACLE, 92863 ISSY-LES-MOULINEAUX
TÉL: 01.71.35.11.03 * FAX: 01.71.35.11.88

RELATIONS PRESSE:
LAURENCE GRANEC ET KARINE MÉNARD
5 BIS, RUE KEPLER, 75116 PARIS
TÉL: 01.47.20.36.66 * FAX: 01.47.20.35.44



FICHE TECHNIQUE

Scénario et réalisation Lucile Hadzihalilovic
d'après la nouvelle de Frank Wedekind
«Mine-Haha, ou l'éducation corporelle des jeunes filles»

Image Benoît Debie
Electricité Jim Howe
Décor Arnaud de Moléron
Montage Adam Finch
Prise de son Pascal Jasmes
Montage son Andy Walker, Grahame Peters
Mixage Tim Cavagin
Musique Leos Janacek, Sergei Prokofiev
..... Pietro Galli, Richard Cooke
Chorégraphie Pedro Pauwels
Costumes Laurence Benoit
Organisation Dominique Delany, Caroline Tambour
Direction de production François Lamotte

INTERPRETATION

Iris, 6 ans Zoé Auclair
Selma, 7 ans Alisson Lalieux
Vera, 8 ans Joséphine Van Wambeke
Rose, 9 ans Astrid Homme
Alice, 10 ans Lea Bridarolli
Nadja, 11 ans Ana Palomo-Diaz
Bianca, 12 ans Bérangère Haubruge
Laura, 6 ans Olga Peytavi-Müller

Mademoiselle Eva Marion Cotillard
Mademoiselle Edith Hélène de Fougerolles

ET AUSSI

L'intendante du château Véronique Nordey
La Directrice Corinne Marchand
Son assistante Sonia Petrovna
Madeleine Micheline Hadzihalilovic



PRODUCTION

Une coproduction France, Royaume-Uni, Belgique

Producteur Ex Nihilo (Patrick Sobelman)

Coproducteurs
 Les Ateliers de Baere (Sébastien Delloye)
 blueLight (Alain de la Mata, Geoff Cox)
 UK Film Council (Paul Tribits, Emma Clarke)
 Love Streams (Agnès B)
 Gimages (Sébastien Beffa)

Avec la participation de
 Kinétique
 Cofimage 15
 Le Centre National de la Cinématographie
 La région wallonne/Wallimage

Ventes internationales Wild Bunch





Q u'est-ce qui vous a décidé à adapter la nouvelle: « Mine-Haha, ou l'éducation corporelle des jeunes filles » ?

L'amie qui m'a fait découvrir cette nouvelle symboliste écrite en 1888 par le dramaturge allemand Frank Wedekind m'avait prévenue que c'était vraiment pour moi. Et en effet, jamais je n'avais trouvé un texte qui présente de manière aussi incroyable tout de ce que j'avais envie de raconter à l'écran.

Ce qui m'a plu avant tout dans la nouvelle, c'est le dispositif: un lieu clos dans lequel vivent en autarcie des fillettes, les plus grandes prenant en charge les plus petites, l'importance de la danse et des exercices physiques ainsi que la relation primordiale à la nature.

Mais en même temps, tout cela reste mystérieux. Pour ma part, j'ai immédiatement écarté l'hypothèse d'un arrière plan sinistre qui évoquerait une forme de prostitution enfantine et perçu l'entreprise comme relevant d'une sorte d'utopie (éduquer les enfants en libérant leur corps) avec tout ce que cela peut avoir de négatif dans le côté totalitaire. Cette école est un paradis



et une prison à la fois. Mais les questions demeurent. Même la sortie d'une des héroïnes ne donne aucune certitude. Y compris sur ce monde de souterrains, ce train qui passe sous l'école et ce drôle de théâtre...

Quelles modifications avez-vous apportées à la nouvelle ?

En écrivant le scénario, je me suis aperçu qu'il ne fallait surtout pas chercher à expliquer. Toute explication faisait s'écrouler l'édifice comme un château de cartes. Les modifications que j'ai apportées sont donc factuelles.

Par exemple, dans le texte de Wedekind, on accompagne la même fillette pendant toutes les années de sa formation. Il m'aurait été difficile de trouver plusieurs enfants pour incarner de manière crédible la même fillette à différents âges et j'ai donc scindé l'héroïne en trois personnages: Iris, la plus jeune qui arrive dans le pensionnat, Alice, qui a déjà passé quelques années là et qui se révolte, et Bianca, qui a parcouru tout le cycle et représente la jeune fille telle que l'école l'a modelée. Au cours du film, il y a un relais de l'une à l'autre.

De plus, cela m'a permis de garder une unité de temps en rassemblant l'histoire sur une année rythmée par le passage des saisons.

J'ai aussi abaissé l'âge des fillettes les plus vieilles pour que l'histoire reste crédible. Dans la nouvelle, Wedekind suggère qu'elles ont 14-15 ans. Je me suis dit qu'au-delà de 11-12 ans, les filles feraient certainement le mur. Cet âge me convenait d'autant mieux qu'il correspond en gros à l'arrivée des premières règles et donc à la fin d'une sorte de pré-adolescence.

Par ailleurs, dans le texte original, pas une des filles ne tente de se sauver. Dans le film, la plupart des pensionnaires semblent elles aussi avoir tout oublié du monde extérieur. Un peu comme si leur esprit s'était rétracté aux murs de l'école. Mais pour des raisons dramatiques, j'ai néanmoins inventé les personnages des deux fillettes qui tentent de fuir.

Dans un même souci de réalisme, j'ai ajouté à l'éducation physique imaginée par Wedekind un cours



de sciences naturelles. Cela me permettait aussi de développer le rapport à la nature qui m'importait beaucoup et de souligner le thème de la métamorphose du corps.

Alors qu'il ne se passe rien de vraiment dramatique, comment expliquer l'angoisse que le film fait monter crescendo ?

Il ne se passe rien de dramatique d'un point de vue sexuel, mais il y a quand même le risque que, à tout moment, l'intrigue dérape vers autre chose. Et puis il y a l'angoisse de savoir ce que Bianca, la plus grande, va trouver à l'extérieur. J'ai essayé de retranscrire dans le film ce que j'avais ressenti à la lecture de la nouvelle. À commencer par le questionnement sur la signification de tout cela. À mesure que le récit avance sans offrir de réponse, l'angoisse augmente. Et puis sous-jacente, il y a cette idée oppressante que ces filles sont en fait surtout préparées à se reproduire. Du cours de sciences naturelles qui insiste sur le cycle de la vie aux exercices physiques pour être jolies et gracieuses, tout converge vers cette idée qu'elles sont éduquées pour perpétuer l'espèce.

N'est-il pas paradoxal de les préparer à la reproduction sans que jamais elles voient un garçon ?

Justement, dans ce monde exclusivement féminin, que peuvent désirer le plus ces fillettes que rencontrer des garçons ? À leur âge, les relations avec les garçons sont souvent conflictuelles et on peut concevoir qu'on ait eu l'idée d'un lieu où elles pourraient s'épanouir loin des garçons. Sauf que l'absence totale de personnages masculins devient étouffante. Dans ce monde, il manque la moitié de l'espèce humaine et cela vaut aussi pour

les adultes. Les vieilles servantes comme les deux jeunes professeurs vivent privées de toute relation avec les hommes. Un tel lieu fermé où il n'y a que des filles, cela évoque un couvent et son contraire, une maison close, sans être bien sûr ni l'un ni l'autre. Je voulais notamment proscrire tout élément religieux et développer plutôt une sorte de panthéisme.



Une des grandes originalités du film tient à son équilibre entre réalisme et fantastique...

Ce qui est fantastique, c'est le dispositif: le cercueil, le train, les souterrains et l'existence d'un tel lieu clos dans la société. En revanche, les relations entre les filles et leurs sentiments sont totalement réalistes, qu'il s'agisse de la peur de se perdre dans la forêt, de l'angoisse d'être toute seule la nuit ou l'appréhension de se produire sur une scène de théâtre devant un parterre d'inconnus.

Si j'avais situé l'histoire dans un simple pensionnat à la campagne, j'aurais perdu quelque chose. J'avais besoin de cette dimension onirique qui, même si elle n'a pas toujours été bien perçue à l'époque, était déjà très présente dans mon premier film «La Bouche de Jean-Pierre». Il existe des liens très forts entre le monde de l'enfance et l'imaginaire et je trouve adéquat de s'appuyer sur la forme du conte pour raconter des histoires d'enfants.

Pensez-vous que votre film sera reçu de la même manière par les hommes et par les femmes ?

Je pense que pour les femmes, il sera plus facile de s'identifier aux petites filles et que, du coup, elles





se poseront moins de questions sur la signification de l'ensemble. Les hommes seront sans doute davantage troublés par l'absence de personnage masculin. Cela risque de les renvoyer au regard qu'eux-mêmes posent sur ces jeunes filles. Moi, je n'ai pas cherché à faire passer un message. Je dépeins le fonctionnement de cette école sans dire que c'est bien ou mal. De même qu'il n'y a pas de réponses aux questions, il n'y a pas de morale.

Qu'attendez-vous des spectateurs ?

Ce film est comme un petit théâtre où j'invite les gens à rentrer. J'espère qu'ils seront séduits et happés en termes de sensations et qu'après, ils auront plaisir à s'en souvenir. L'idée était de fabriquer quelque chose d'attirant qui permette à chacun de se faire son propre film en se glissant dans la tête des petites filles. En tant que spectatrice, j'aime beaucoup les films qui font rentrer dans un univers physique particulier en jouant sur les sons et les perceptions sensorielles. De la même manière, j'ai voulu offrir aux spectateurs une expérience émotionnelle.

Pendant la projection, j'ai pensé à deux autres films: « Suspiria » de Dario Argento et « Pique-nique à Hanging Rock » de Peter Weir...

Ces deux références me ravissent. En fait, pour « Suspiria », Dario Argento s'est parait-il très librement inspiré de la même nouvelle de Wedekind. Je l'ignorais à l'époque du tournage et je n'avais pas vraiment ce film en tête. Mais il se trouve que j'ai découvert le cinéma à treize ans avec les films de Dario Argento et leur érotisme très sombre. La référence à « Pique-nique à Hanging Rock » était davantage consciente, même si je n'avais pas revu le film depuis sa sortie. Je me souvenais surtout de ces jeunes filles en blanc dans la nature avec un côté sensuel et très mystérieux. Comme mon film, celui de Weir pose des questions dont les réponses ne sont pas dans l'anecdote.

J'y ajouterais « L'esprit de la ruche » de Victor Erice pour son côté fantastique sous-jacent lié au monde de l'enfance.

Néanmoins, ce sont des références secondaires et je n'ai jamais eu un film précis en tête en tournant « Innocence ».



L'expérience émotionnelle que propose « Innocence » passe par un remarquable travail sur la photographie. Qu'est-ce qui vous a décidé à choisir Benoit Debie comme chef opérateur ?

J'avais apprécié sa lumière sur un court-métrage de Fabrice du Welz, le réalisateur belge de « Calvaire » dont il a d'ailleurs fait l'image. Et bien sûr sur « Irréversible ». Benoit a un superbe goût pour les couleurs et pour les ombres bien noires, et je savais qu'il était prêt à prendre des risques en termes d'éclairage. De plus, il était susceptible de travailler vite, ce qui est primordial quand vous tournez avec des enfants. Sur le plateau, il a été au-delà de mes espérances.

En termes d'images, quelles ont été vos grandes options ?

Pour contrebalancer l'onirisme, je tenais à la lumière la plus réaliste possible. Hormis la scène du théâtre qui, pour des raisons évidentes, bénéficie d'un éclairage sophistiqué, nous nous sommes limités à la lumière du jour ou à des sources de lumière dans le champ sans jamais utiliser le moindre projecteur. En ce sens, on peut presque dire que la lumière du film est co-signée par le chef décorateur Arnaud de Moléron. Pour déterminer

le nombre et l'emplacement des lampes dans le décor, il devait tenir compte des exigences de Benoit Debie.

A l'intérieur de ce parti pris réaliste, un élément ne l'est pas: les soirs que nous avons tournés en plein jour, sur un principe de nuit américaine. L'étalonnage numérique auquel nous avons eu recours pour le film nous a permis de travailler ces effets soir d'une manière qui aurait été impossible avec un étalonnage traditionnel. A l'arrivée, nous avons l'impression d'un crépuscule qui n'en finit pas, quelque chose qui n'est ni le jour ni la nuit et qui contribue à créer une impression d'étrangeté, d'onirisme en en gommant le passage du temps.

Mon autre exigence en matière de photo tenait à l'intensité des couleurs. Je voulais un rendu proche du Technicolor. Les images tournées étaient au départ très colorées, mais à l'étalonnage nous en avons rehaussé l'intensité pour rendre cet univers encore plus attirant: le vert du parc, le blanc des uniformes et les différentes couleurs des rubans que les filles portent dans les cheveux.

Aussi bien pour les couleurs que pour les thèmes visuels, j'avais en tête deux références picturales: les symbolistes (notamment belges) et Magritte.



Pourquoi avoir tourné en CinemaScope ?

C'est un format qui permet de cadrer beaucoup de personnages à la fois, et qui peut également être très oppressant: il enferme en ayant l'air d'ouvrir. Pour des raisons économiques, je n'ai toutefois pas pu utiliser un vrai Scope anamorphique mais du super 16 gonflé en 35 scope.

Comment s'est déroulé le financement du film ?

En fait, cela s'est avéré beaucoup plus difficile que je ne pensais. Il y a dix ans, on pouvait plus facilement proposer des projets atypiques qui n'appartenaient pas aux genres dominants. Mais aujourd'hui en France, un premier film qui n'est ni une comédie ni un film d'action n'est pas simple à financer correctement. Heureusement Patrick Sobelman, le producteur du film, s'est montré très tenace et a su réunir de nombreux partenaires étrangers en Angleterre, en Belgique et au Japon. Agrès B a également participé au film. La société Wild Bunch qui s'occupe des ventes internationales du film et qui est intervenu très en amont dans le projet nous a également beaucoup aidé.



Finalement, j'ai disposé de moyens suffisants pour ne pas sacrifier les choix esthétiques et narratifs du film.

Pourquoi ne pas avoir utilisé de musique de film ?

A l'exception de deux séquences, les seules musiques que l'on entend dans le film sont les morceaux classiques sur lesquels dansent les filles ou qu'elles écoutent. Le reste du temps, j'ai tenu à ne pas avoir de musique pour mieux mettre en valeur les autres sons et éviter tout commentaire extérieur. De même que pour les sources lumineuses, je souhaitais que chaque son soit justifié de l'intérieur, ait sa source dans l'univers même du film. Cela ajoute au décor un poids supplémentaire, une existence propre.

De plus cela évite de donner au spectateur des indications sur ce qu'il est censé éprouver, sur le sens de la scène.

La bande sonore n'en est pas moins expressive...

Elle est basée à la fois sur les sons du parc (les cris des animaux, le vent, la cascade et les écoulements d'eau...) et sur les bruits intérieurs des maisons (le craquement

des parquets, le souffle des tuyauteries et surtout le tic-tac obsessionnel des horloges). Chacun de ces éléments pouvant être tour à tour rassurant ou angoissant.

Par ailleurs, le bruit du train qui passe sous l'école et le grondement de la cascade comme de la fontaine permettaient d'accentuer une ambiance dramatique et mystérieuse à la fois.

Avec l'aide de l'ingénieur du son, des monteurs son et du mixeur, nous avons essayé de composer une sorte de partition à la fois musicale et dramatique, avec des leitmotifs (les horloges, l'eau, le train, les lampes, les insectes...).



Cette conception du son était-elle prévue dès l'écriture ?

Oui, j'avais prévu d'utiliser au maximum les sons naturels pour créer à la fois une ambiance et des effets.

Par ailleurs, il était hors de question de faire de la post-synchronisation avec les gamines. Quitte à ne pas toujours parfaitement comprendre ce qu'elles disent. Mais tourner en son direct une histoire censée se passer dans un lieu totalement

isolé du monde en évitant les bruits d'avion et d'autoroute a été une vraie gageure. De même qu'aucun son du parc ne filtre à l'intérieur des maisons, aucun son extérieur au parc ne devait parvenir à l'intérieur de celui-ci, comme si cet univers était « sous vide ».

Tourner avec des enfants est-il si difficile qu'on le prétend ?

Oui et non. Il faut du temps. Il y avait de grosses contraintes avec les plus jeunes qu'on n'avait pas le droit de faire travailler plus de trois ou quatre heures par jour. Et cela à raison car elles se fatiguaient très vite et quand elles en avaient assez, il fallait à chaque fois inventer de nouvelles ruses pour les faire revenir devant la caméra. Les scènes les plus difficiles étaient celles avec le groupe des petites. Il suffisait qu'une des cinq devienne ingérable pour déclencher la pagaille.

Au départ, je m'étais dit que toutes ces petites filles allaient être très naturelles devant la caméra et que je pourrais les laisser improviser. Mais cela s'est avéré difficile car on leur donnait beaucoup de contraintes: elles n'avaient pas le droit de sortir du champ délimité par la caméra la plupart du temps fixe ; et de plus on les plaçait dans le cadre, car la mise en scène se faisait à partir de



celui-ci. Le costume aussi ajoutait un autre carcan.

J'avais évidemment évité de leur donner leurs dialogues à apprendre. Et il y en avait suffisamment peu pour que dix minutes avant la prise, je leur indique ce qu'elles devaient dire.

Au fil des huit semaines de tournage mes petites actrices ont très bien intégré ces règles de jeu. Mais bizarrement, elles n'aimaient pas trop improviser, préférant obéir à mes indications comme si j'étais leur maîtresse d'école. A l'arrivée, le fait qu'elles soient parfois un peu rigides correspondait bien à l'univers de cette école. Et cette « passivité » trouve un écho dans le propos du film.



Comment avez-vous procédé pour le casting ?

Mon idée était de privilégier des filles qui n'avaient jamais tourné, en cherchant plutôt du côté des cours de danse puisqu'elles devaient exécuter de petites chorégraphies. Je n'ai pas fait d'essais classiques. Après une première sélection, nous avons organisé des mini-ateliers de danse par classe d'âge afin que je voie comment elles se débrouillaient. Je conclusais par un bref entretien.

Dans ce contexte, les journées de tournage avec Marion Cotillard et Hélène de Fougerolles devaient être particulières...

Sur le plateau, tout était organisé autour des enfants. On avait tous régressé. On dépendait de leurs envies de faire pipi, de leurs soudains coups de fatigue ou de faim, et de leurs caprices de mères. Si bien que lorsque Marion et Hélène sont arrivées, elles ont tout de suite compris la situation et ont su se rendre invisibles d'une certaine manière, n'hésitant pas à jouer les baby-sitters avec beaucoup de simplicité. Toutes les deux ont lié avec les enfants un rapport affectif qui servait le propos du film.

La difficulté pour elles était de ne pas se laisser déstabiliser et de réussir à jouer leurs scènes malgré les réactions parfois imprévisibles des plus petites.

Comment avez-vous choisi Marion Cotillard et Hélène de Fougerolles pour ces seconds rôles ?

Dès qu'il a été décidé que, pour rassurer certains des financiers du film, je devais engager des actrices connues pour incarner les deux professeurs et ce, bien que ce ne soit pas les rôles principaux, j'ai pensé à elles. Toutes deux ont une image de filles modernes mais



je trouve qu'elles ont un visage classique, un peu hors du temps qui correspondait bien à l'univers du film. Je voulais aussi qu'elles soient très jolies et féminines.

Pour les petites filles, ces deux professeurs sortent comme des modèles de ce qu'elles veulent devenir en grandissant. En même temps, il y a un

problème: l'une boîte et l'autre paraît très malheureuse. Cela crée un décalage qui suscite le mystère et entretient un trouble sexy qui me plaisait.

Pour les cours de danse et le petit ballet du théâtre, vous avez travaillé avec un chorégraphe...

Oui, il me fallait quelqu'un qui avait déjà travaillé avec des enfants et qui aime cela. C'était le cas de Pedro Pauwels qui est par ailleurs danseur et chorégraphe. J'avais apprécié un petit spectacle qu'il avait monté avec des enfants qui n'avaient jamais suivi de cours de danse. C'était très joli et très simple, dans l'esprit de ce que j'imaginai pour le film. En effet, je ne voulais surtout pas de danse classique mais quelque chose de plus libre. En même temps, pour le film, je

lui ai imposé pas mal de contraintes: j'avais choisi les morceaux sur lesquels les fillettes devaient travailler, la chorégraphie du théâtre devait tenir compte du nombre restreint de danseuses et des costumes avec les ailes. Et le style de la danse: il ne fallait pas que cela fasse trop contemporain, je voulais un petit côté années soixante.

Années soixante ?

Oui, c'était un peu la référence pour tout le monde sur le plateau, aussi bien pour les décors que les costumes. Bien sûr, il ne s'agissait en aucun cas d'une reconstitution au sens strict mais d'une tendance. J'ai choisi les années soixante à cause de leur aspect un peu vieillot qui derrière la rigidité laisse transparaître les débuts de la liberté.

En écho aux utopies de l'époque de Wedekind, celles des années soixante. Et sûrement aussi parce que cette période renvoyait à mon enfance et à ma première perception du monde, celle qui nous façonne à jamais.

Mais, encore une fois, le souci principal était de rester intemporel, comme dans les rêves.



FILMOGRAPHIES SUCCINTES

Lucile Hadzihalilovic
 Réalisation de court-métrages dont « la Première Mort de Nono » et « Good Boys use Condoms »
 Production et montage de « Carne » et « Seul contre tous » de Gaspar Noé
 Production, réalisation et montage de « La Bouche de Jean-Pierre » moyen-métrage présenté au Festival de Cannes dans la section Un Certain Regard et Prix Très Spécial 1996

Benoît Debie, chef opérateur
 « Calvaire » de Fabrice du Wultz, « Le joueur de cartes » de Dario Argento, « Irréversible » de Gaspar Noé

Arnaud de Moléron, chef décorateur
 « L'Intrus », « Trouble Every Day », « Beau Travail », « Nénette et Boni », « J'ai pas sommeil » de Claire Denis, « Huit femmes », « Gouttes d'eau sur pierres brûlantes » de François Ozon, « Podium » de Yann Moix

Adam Finch, chef monteur
 « Baltimore », « Baadasss Cinema » d'Isaac Julien

Marion Cotillard
 « Un long dimanche de fiançailles » de Jean-Pierre Jeunet, « Big Fish » de Tim Burton, « Jeux d'enfants » de Yann Samuel, « Taxi 3 » de Gérard Krawczyk, « Une affaire privée » de Guillaume Nicloux, « Furia » d'Alexandre Aja, « Les jolies choses » de Gilles Paquet, « Taxi 1 » de Gérard Pirès

Hélène de Fougerolles
 « La mer » de Baltasar Kormákur, « Le raid » de Djamel Bensalah, « Va savoir » de Jacques Rivette, « Mortel Transfert » de Jean-Jacques Beneix, « La plage » de Danny Boyle, « Que la lumière soit » d'Arthur Joffé, « Le Péril jeune » et « Chacun cherche son chat » de Cedric Klapisch

et pour la première fois à l'écran
Zoé Auclair, Lea Bridarolli, Bérangère Haubruge



Fin



mars
DISTRIBUTION

book design | labna.ca | 06