Hadewijch

(Bruno Dumont, 2009)

Critique

Pour l'amour de Dieu

par Michaël Delavaud le 07.01.2011

La poésie et la mystique d'Hadewijch d'Anvers, béguine flamande du XIIIème Siècle, sont la source d'inspiration du nouveau film de Bruno Dumont. De loin, ceci ne semble pas surprenant, le cinéma du Bailleuilois étant depuis ses origines empreint d'un certain mysticisme, d'une religiosité à la fois flagrante et indéfinissable. Or, *Hadewijch* a peu ou prou l'aspect d'un tournant important dans la filmographie de Dumont ; pour la première fois, le cinéaste fait de ces thématiques complexes autre chose qu'une évocation un peu absconse, qu'une métaphore annonçant les plus noirs tourments de l'humain, qu'un carburant pour le moteur misanthrope de son cinéma. Pour la première fois, ces questions récurrentes de la mystique, du religieux, de la croyance sont le sujet véritable d'un film de Dumont, abordées de front et non plus de biais.

La conséquence de cette approche est une évolution du cinéma de Dumont vers une douceur, une paix qu'on ne lui connaissait pas, voire même qu'on n'attendait pas de lui. En effet, *Hadewijch* est à ce jour l'oeuvre la plus lumineuse et fragile du Nordiste, loin de la noirceur et de la puissance physique de ses autres films, dont le chef-d'oeuvre *Flandres* (2006) était un apogée. Il ne faudrait cependant pas se méprendre : si le cinquième film de Dumont marque par sa belle douceur, il s'inscrit cependant pleinement dans la filmographie du cinéaste, d'une cohérence folle, en prolongeant étonnamment le très théorique *Flandres*.

Le personnage principal d'*Hadewijch* se veut donc un avatar moderne de cette béguine du XIIIème Siècle de laquelle le film tire son nom. En refusant de se nourrir, en mettant son corps à l'épreuve (de mortifications, du froid...) pour l'amour de Dieu, l'Hadewijch du film, jugée trop extrême et caricaturale dans sa dévotion, est rejetée du couvent qui l'hébergeait et renvoyée au monde civil, redevenant par là même Céline. Lovée dans l'ennui que provoque en elle ce retour au réel, elle rencontre Yassine, jeune homme musulman dont elle s'entiche plus ou moins, ainsi que le frère de ce dernier, Nassir, à l'idéologie radicale...

Comme pour *Flandres*, Dumont filme ici un concept, une notion. Avec *Flandres*, le cinéaste filmait de façon très théorique la Guerre, se contrefichant du caractère idéologique d'un conflit rendu abstrait et le filmant ainsi comme un révélateur de la barbarie humaine et de la facilité de conditionnement de l'humain face à la violence. Avec *Hadewijch*, Dumont creuse le même sillon ; il ne filme pas pas tant ses personnages que ce qu'ils allégorisent : la Croyance, ici forcenée, poussée à son point de rupture. Comme la Guerre de *Flandres*, la Croyance est dans *Hadewijch* dégraissée de tout son contenu idéologique, même lorsque le metteur en scène aborde la question de cet extrémisme religieux pouvant mener au pire. Le terrorisme est ici montré comme un état de fait, un phénomène inexorable et anxiogène mais jamais ouvertement condamné. Cette absence de point de vue pourrait être dérangeant, c'est au contraire ce qui donne sa pureté, sa douceur à *Hadewijch*, touché par la brutalité lors d'un seul et unique plan d'autant plus marquant.

L'enjeu du film ne réside donc pas, on le répète, dans une idéologisation de son sujet, ou encore dans la question sociologique trop simple qui pourrait l'accompagner. Il résiderait plutôt dans sa dimension mystique. Céline/Hadewijch est à la recherche d'une voie, du sens d'une vie qui ne peut passer que par la foi et l'amour en un irrationnel, en un être dont "*la présence est absence, dont l'absence est présence*" et dont l'incarnation pose problème. Dumont filme son personnage d'une manière parfaitement inverse : comme un être véritablement incarné (les nombreux gros plans fixes sur le visage de Hadewijch, transformant ponctuellement l'incroyable Julie Sokolowski en une descendante de Renée Falconetti) visant à la désincarnation, à l'évaporation, à la disparition totale dans sa propre foi, dans son propre amour pour le Christ (elle ne supporte pas qu'un autre homme que Lui la regarde). C'est cela que scrute Bruno Dumont : la désincarnation, le vide intérieur, la perte de soi dans la croyance, dissimulés derrière cette façade sensible qu'est le visage. La courte scène d'attentat synthétise à elle seule tout le film ; en éliminant toutes les données idéologiques et sociologiques (un Musulman banlieusard et une Catholique des beaux quartiers parisiens), il fait de la croyance radicale une violence brute, et de l'instrument de cette violence (l'attentat donc) un moyen de désincarnation (à l'explosion succède un silence de plomb et une nuage de fumée), de disparition (dans la superbe ellipse qui sépare l'explosion du retour au couvent), de perte d'identité (en revenant au couvent, Céline redevient Hadewijch).

On l'a dit, Céline/Hadewijch aime le Christ, aussi bien spirituellement que physiquement ; elle aime un être qui n'en est pas un, dont la chair fait défaut. *Hadewijch* est aussi un film fondé sur ce manque. Le personnage le reporte sur le personnage de Yassine, qu'elle dit ne pas aimer tout en l'enlaçant, en lui touchant les mains ou en tentant quelques rapprochements physiques plus précis. Les diverses scènes entre les deux jeunes personnages, chargées d'une certaine tension sensuelle, sont très importantes ; elles permettent à la fois de concevoir le corps terrestre comme substitution à la non-incarnation christique et de voir la gêne que cette substitution génère (en cela, la timidité revendiquée de l'acteur, Yassine Salime, est un atout formidable pour l'interprétation du personnage).

Le finale du film fait évoluer cette question de l'incarnation terrestre ; alors qu'elle cherche à se noyer dans une mare, Hadewijch est sortie de l'eau par un ouvrier travaillant au couvent (David Dewaele, déjà présent dans *Flandres*, au visage d'une étrange beauté digne des oeuvres de Jérôme Bosch). Elle l'enlace alors en pleurant : pour la première fois, ce n'est pas Hadewijch qui est à la recherche d'un corps, d'une incarnation mais l'inverse. Cette ultime scène, poignante, est celle de la renaissance (sortie d'un élément liquide, profonde

prise de respiration, sanglots dans les bras de l'"accoucheur") du personnage au monde terrestre, une prise en considération de l'incarné au détriment d'un amour meurtrier et exclusif pour un être impalpable.

En puisant dans les poèmes de Hadewijch d'Anvers ("*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 ; / Etre affamé de lui / C'est se nourrir et se délecter* [...] *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* [...]") ou dans les propos de Bruno Dumont lui-même ("*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.*"), on se rend alors compte de ce qu'est finalement le cinquième film, très original, du cinéaste : un très joli film d'amour déçu et destructeur, structuré par la notion de croyance, par le regard du cinéaste sur cette notion et par les évolutions qu'elle engendre sur son personnage principal.

On a souvent comparé Bruno Dumont à Robert Bresson, à Michelangelo Antonioni (pour *Twentynine Palms* [2003]) ou à Stanley Kubrick (pour *Flandres*) ; tout ceci est partiellement vrai. Mais par sa manière de constamment mêler la mystique à son cinéma sans concession, en traitant du religieux de façon frontale mais avec son recul de non-croyant, Bruno Dumont n'est-il pas plutôt, finalement, l'héritier le plus convaincant de l'oeuvre de Pier Paolo Pasolini ?

par Michaël Delavaud le 07.01.2011
Site Revue Eclipses - Copyright