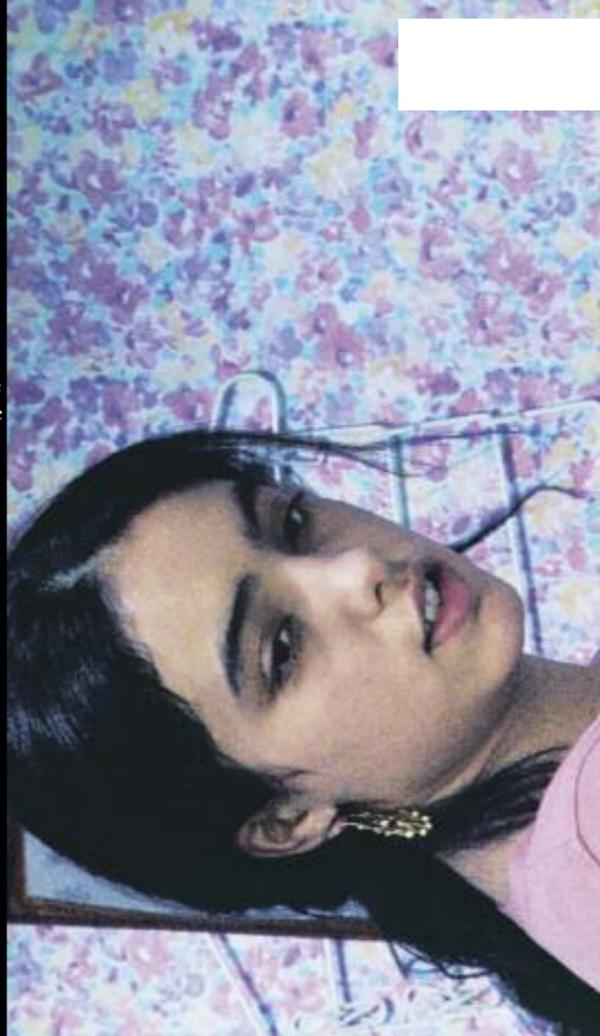




En 2007, **La Graine et le mulet** d'Abdellatif Kechiche révèle une jeune actrice, **HAFSIA HERZI**, dix-huit ans au moment du tournage. Le César du Meilleur espoir féminin 2008 qui récompense son interprétation de Rym, rappelle celui attribué à **SANDRINE BONNAIRE** en 1984 pour ce qui était aussi son premier rôle, la Suzanne d'**A nos amours** de Maurice Pialat. Deux actrices naissent au cinéma adolescentes, à 25 ans d'intervalle, filmées par deux cinéastes qui les regardent comme des pères. Hafsia Herzi et Sandrine Bonnaire racontent ici ce qu'est d'avoir l'âge des possibles au cinéma.

Les Éditions de l'œil
20 euros
isbn : 978-2-35137-071-1



Les Éditions de l'œil



L'ESPOIR EST FÉMININ

Hafsia Herzi / Sandrine Bonnaire



La graine et le mulet

A nos amours

L'ESPOIR EST FÉMININ

Hafsia Herzi,
rencontre avec
Sandrine Bonnaire

Éditions de l'œil



**L'ESPOIR
EST FÉMININ**
Hafsia Herzi,
rencontre avec
Sandrine Bonnaire
Éditions de l'œil

Sommaire

p. 10 – L'âge des possibles

ENTRETIENS

p. 15 – Hafsia Herzi

p. 58 – Sandrine Bonnaire
et Hafsia Herzi

FILMOGRAPHIES

p. 74 – Hafsia Herzi

p. 74 – Abdellatif Kechiche

p. 75 – Sandrine Bonnaire

p. 77 – Maurice Pialat

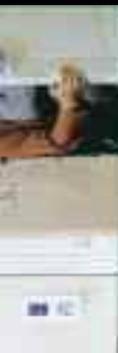
FICHES TECHNIQUES

p. 78 – *La Graine et le mulet*

p. 79 – *A nos amours*

Édité avec le concours de l'Académie
des arts et techniques du cinéma



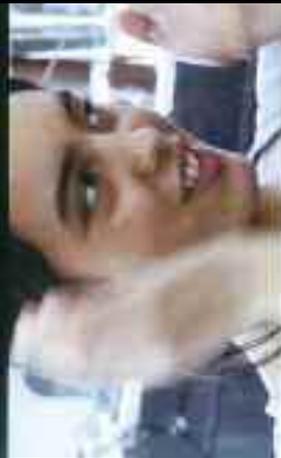














Pourquoi réunir Hafsia Herzi et Sandrine Bonnaire ?

Parce qu'elles se sont toutes deux vu attribuer le César du Meilleur espoir féminin pour leur premier film : la première nommée, en 2008 pour le rôle de Rym dans *La Graine et le mulet* d'Abdellatif Kechiche et la seconde en 1984 pour son interprétation de Suzanne dans *A nos amours* de Maurice Pialat. Parce que toutes deux, adolescentes surgies soudainement du hors-champs du cinéma (pas d'études en art dramatique, pas de formation au jeu) se sont emparées de ces rôles, de ces films, de ces cinéastes même, pour libérer une vitalité qui n'appartient qu'à cet âge, et donner corps aux mots de Brecht : « On dit toujours la violence du fleuve déchaîné, jamais celle des rives qui l'enserrent. » Parce qu'à vingt-cinq ans

d'intervalle, les points communs sont troublants entre les relations qu'elles ont toutes deux construites avec des cinéastes qui semblent plus figurer pour chacune d'elle des « pères en cinéma » que des Pygmalion. Parce qu'elles sont toutes deux issues de la classe populaire, porteuses de leur propre histoire, de leur propre identité, mais pas comme une signature, encore moins comme un fardeau : comme une énergie. Parce que Sandrine Bonnaire est devenue une actrice essentielle, et qu'Hafsia Herzi suit à sa façon ce chemin d'exigence dans les choix et le jeu, qui caractérise son aînée. Enfin, parce que lorsqu'on a ce regard, cette fossette, ce sourire, cette grâce, quand on sait danser comme on interprète Alfred de Musset, on a toujours vingt ans, et un peu moins.

L'ÂGE DES POSSIBLES

Elle est retrouvée, Quoi ? - L'Éternité.

C'est la mer Allée avec le soleil

Arthur Rimbaud

Suzanne, l'aînée, a quinze, seize ans, depuis vingt-cinq ans déjà. Rym, sa cadette, en a dix-sept ou dix-huit depuis trois ans. Bien sûr, elles ne laisseront à

1 - *Sommaren med Monika* d'Ingmar Bergman (1953, avec Harriet Andersson, 21 ans)

2 - *Lolita* de Stanley Kubrick (Sue Lyon, 16 ans), *Contes cruels de la jeunesse* de Nagisa Oshima (Miyuki Kowano, 18 ans), *A Karim na Sala* d'Idrissa Ouedraogo (Noufou Ouedraogo et Rouketou Barry, 14 ans tous deux), *Samia* (Lynda Benahouda) de Philippe Faucon, *Ca brûle* de Claire Simon (Camille Varenne, 15 ans), *Rebel without a cause* de Nicholas Ray (James Dean, 24 ans) *Mes petites amoureuses* de Jean Eustache (Martin Loeb, 15 ans), *Les 400 coups* de François Truffaut (Jean-Pierre Léaud, 15 ans), *Le Petit Criminel* de Jacques Doillon (Gérald Thomassin, 17 ans).

personne le droit de dire que c'est le plus bel âge de leur vie. Demi-soeurs d'une même mère, Monika⁽¹⁾, mais

de pères différents (Maurice Pialat pour la première, Abdellatif Kechiche pour la seconde), elles

appartiennent à une famille complexe, pleine de bruit et de fureur, de multiples fois recomposée au fil des âges du cinéma et de sa géographie particulière. Cousines, cousins, autres frères et soeurs connus ou inconnus, parfois cachés : les filles Lolita, Makoto, Sala, Samia, Livia ; les garçons, Jim Stark, Antoine Doissnel, Daniel et ses petites amoureuses, Karim, et même un petit criminel⁽²⁾... Tous les garçons et les filles de cet âge qu'on dit ingrat, fragile, têtù, ont

occupé l'écran comme un carcan à écarteler pour conquérir une liberté aussi précieuse qu'on la devine provisoire. Rym et Suzanne ne font pas exception, cherchant à fuir l'espace de films dont elles sont

3 - Cinématographiquement et narrativement différents, les deux films se répondent néanmoins, *La Graine et le mulet* venant d'une certaine façon compléter *A nos amours* en s'attachant à raconter le hors-champs de celui-ci. En effet, ce que l'on ne voit pas dans le film de Pialat, ce sont les scènes (dont la tenue secrète est révélée à l'occasion du repas familial), où Suzanne retrouve son père en cachette des autres membres de la famille. Ce sont au contraire ces scènes où se tisse la relation entre Rym et Slimane (père hors du cercle familial à l'instar de Roger/Pialat), que filme Kechiche, construisant son portrait de famille en creux de celui dressé par Pialat.

4 - Rym est en fait sétoise, mais Hafsia Herzi est marseillaise...

pourtant le centre de gravité et le mur porteur. Et si les deux films sont différents⁽³⁾, bien des choses rapprochent Suzanne-la-parisienne et Rym-la-marseillaise⁽⁴⁾ – elles que séparent pourtant une génération, et un milieu social différent dans une société qui a changé. L'amour envers et contre tout, surtout contre les autres, de leurs pères, pôles calmes, monolithes à voix basses et douces, aimants répulsifs en marge de familles criardes et hystériques composées d'atomes fous

se heurtant sans cesse les uns aux autres ; l'origine étrangère, Suzanne venant d'une famille immigrée de l'est européen, Rym d'une famille maghrébine ; le refus farouche et obstiné de « ce qui doit se passer » qui se traduit par l'impossibilité à se laisser cadrer, par l'obstination à inventer sans cesse des mouvements qui débordent de l'écran ; le désir de séduire autant que celui de rejeter (parce qu'on ne

badine pas avec l'amour !) et ce langage du corps pour agir dans un sens ou dans l'autre : le corps sensuel et conquérant quand « on » (les autres personnages, les spectateurs) s'attend à le voir discret, le corps replié, mutique quand on le voudrait délié et bavard, le corps qui sans cesse se cogne, se contorsionne, et entretient par cette geste désordonnée – mais ô combien gracieuse ! - le dialogue avec un monde à accorder à ses désirs, à plier à son échelle...

Et ce n'est pas la moindre des qualités de Maurice Pialat et d'Abdellatif Kéchiche que d'avoir su laisser Suzanne et Rym mener cette lutte physique contre leurs propres films, en modifiant l'écriture, l'équilibre initial, jusqu'à devenir des films qui semblent à chaque fois changer sous nos yeux, muer au rythme des adolescentes qui les portent. Adolescentes dont Suzanne et Rym ne sont en fait

5 - C'est l'ouverture d'*A nos amours* (Suzanne jouant *On ne badine pas avec l'amour*) et la conclusion de *La Graine et le mulet* (la danse orientale exécutée par Rym pour faire patienter les convives en mal de graine, le soir de l'ouverture du restaurant) qui semblent autant de mises en abyme renoiriennes en forme d'adresses des cinéastes à leurs comédiennes s'emparant d'un art et d'un métier, « la scène. »

que les prête-noms le temps d'un film. Celles qui se mettent en jeu et portent ces films à incandescence, celles qui occupent la scène pour jouer et danser⁽⁵⁾, celles qui offrent en partage « cette grâce fugitive de l'allure qui marque la plus délicate des transitions, l'adolescence, les deux

crépuscules mêlés, le commencement d'une femme dans la fin d'un enfant⁽⁶⁾ »,
6 - *Les Travailleurs de la mer* (Victor Hugo)
sont évidemment Sandrine Bonnaire et Hafsia Herzi.

Et cette lumière qui habite la salle obscure lorsqu'elles sont à l'écran ?
Cela s'appelle l'aurore, Mesdemoiselles.

Gaël Teicher



*Jeudi 11 décembre 2008, en milieu de matinée,
dans la salle de réunions du Théâtre de la Marionnette
à Paris, rue Basfroi, onzième arrondissement.*

HAFSIA HERZI *a quelques heures avant de rejoindre
les répétitions théâtrales qui l'occupent ces jours-ci :
elle va jouer la Fanny de Pagnol.*

HH — J'habite à Marseille, j'y ai passé mon enfance et j'y ai grandi, bref j'y avais toute ma vie. J'ai toujours voulu être actrice, depuis l'enfance, c'était un rêve, comme on dit, mais jamais je n'aurais pensé qu'il se réalise un jour. Quand j'étais seule, en ville, j'ouvrais le journal, je regardais les annonces de casting. Un jour, je tombe sur celle du film d'Abdellatif Kechiche, et je me présente. Dans un premier temps, il s'agissait simplement d'une petite présentation, avec la directrice de casting et son assistante. Elles me posaient des questions : je répondais. Puis elles m'ont donné un sujet d'improvisation : j'ai improvisé. Plus tard, on me rappelle et donne deux scènes. J'apprends le texte et quelques jours après, je fais un deuxième essai. J'ai joué les deux scènes, mais franchement sans trop y croire. Puis ça s'est passé très vite : trois jours après je rencontrais Abdellatif Kechiche à Marseille - en fait il avait fait un casting à Paris, un à Marseille et un autre à Sète, où on a tourné. Lors de cette rencontre, il m'a dit qu'il avait vu les essais, que ça lui plaisait et qu'il voulait que je joue dans le film, mais qu'il ne savait pas encore quel personnage. Mais il voulait que je sois dans le film. J'étais contente, mais en même temps je ne me faisais pas d'illusions, je n'y croyais pas vraiment. Tant que je n'étais pas sur le plateau... Mais quand la production m'a appelé pour que je vienne répéter à Paris, c'est devenu concret, et j'allais tous les week-end à Paris pour répéter.

L'œil — Lorsque vous avez rencontré Abdellatif Kéchiche, aviez-vous vu ses premiers films, *La Faute à Voltaire* et *L'Esquive* ?

HH — Non, je ne le connaissais pas du tout. Je n'étais pas cinéphile, je rêvais d'être à l'écran mais c'est tout, je ne m'intéressais pas à ce cinéma-là. J'allais voir les films commerciaux, ceux que les jeunes de mon âge allaient voir. Nous n'allions jamais voir de films d'auteurs. Abdel me les a donnés, avant le tournage. Je les ai vus et ça m'a vraiment plu ! Puis, après *La Graine et le mulet*, j'ai commencé à voir d'autres films, à m'intéresser au cinéma. Abdel m'offrait des DVD, il m'a fait une liste de films à voir, de livres à lire : il m'a cultivée ! Et vivant dorénavant à Paris, j'allais tout le temps au cinéma, au théâtre, voir des expositions, au musée... Il se passe beaucoup de choses à Marseille aussi, mais je n'avais pas d'argent, pas de voiture non plus, et de là où j'habitais, je ne pouvais pas me déplacer le soir... Bref, Abdel a déclenché tout ça, et maintenant, je n'arrête pas. Je continue ma formation.

L'œil — Et avant la cinéphilie, vous aviez des idoles ?

HH — J'aimais bien la présence d'Emmanuelle Béart, ou ce que dégage Béatrice Dalle. Mais je n'étais pas tellement idolâtre, non : ce que je voulais, c'était jouer, moi-même, pas admirer. Dans mon quartier, à Marseille, je jouais tout le temps la comédie. Je pouvais pleurer sur commande ! Sur mes bulletins

scolaires était écrit : « Vous n'êtes pas au cinéma, mais à l'école. » Certains me demandaient : « Tu pourrais m'écrire un petit truc, parce que j'étais absent hier et je ne sais pas quoi dire. » Je réfléchissais et je disais : « Tu vas mettre ça, tu le dis comme ça, tu fais comme ça. » J'étais metteur en scène, et ça marchait à chaque fois ! D'ailleurs aujourd'hui, les gens de mon quartier ne sont pas forcément étonnés, ils m'ont connue comme ça, avec ma passion. J'étais tout le temps en train de jouer, on ne pouvait pas savoir si ce que je disais était vrai ou pas. Je n'étais pas une menteuse : j'étais complètement prise par ça, j'aimais trop jouer. J'écrivais aussi, des petites histoires et parfois je me mettais même dans des situations incroyables, juste pour avoir le plaisir de m'en sortir, en jouant. En racontant n'importe quoi... ce qui a eu son importance pendant le casting, d'ailleurs ! Trois mois avant de passer ce casting, j'étais avec ma meilleure amie à Marseille, on ne savait pas quoi faire, on allait toujours dans les mêmes endroits, on s'ennuyait. Un soir, on se gare dans un parking de métro, on met de la musique orientale, et on commence à danser. Là, elle me dit : « Mais tu ne sais pas danser ! C'est une catastrophe ! Il faut que tu apprennes. » Elle essaie de m'apprendre, mais je n'y arrive pas. Je lui dis que ce n'est pas grave, que je m'en fiche. Mais ensuite je commence à raconter des histoires : à chaque fois qu'on rencontrait des garçons, je prétendais faire

de la danse orientale « depuis quatre ans » ! Et j'étais tellement convaincue par ce mensonge, que dans ma tête, je savais danser. Donc je mentais, même sur les CV qu'on fournit pour travailler au McDo, à la ligne « passions » ou « loisirs », en bas, j'écrivais : « danse orientale ». Je suis orientale, donc on allait me croire, donc je mentais. Ma copine me disait d'arrêter : « Mais enlève ça, on ne sait jamais ! » et moi je lui répondais : « Mais je m'en fiche, qui va me demander de danser ? » Du coup, sur le CV que j'avais apporté pour le deuxième casting, il était écrit : « danse orientale. » Or, la scène terminée, je m'apprête à partir quand l'équipe du casting me rappelle et me dit : « Attends, on a vu que tu faisais de la danse orientale, le réalisateur voudrait bien que tu nous montres un peu. » Là je commence à raconter n'importe quoi, j'étais toute rouge ! Et pourtant il faisait très froid, c'était l'hiver... Je me demandais ce que j'allais bien pouvoir faire, je leur dis : « Je ne peux pas, je n'ai pas la musique. » Et bien ils m'apportent un poste, un CD. « Oui, d'accord, mais je n'ai pas ci, pas ça... » Mais elles m'amènent tout, elles amènent un foulard, et le machin, et ceci... « Mais il faut que je m'entraîne ! », « Mais non, danse simplement comme ça, juste un peu... » En fait, elles me croyaient intimidée, alors elles commencent à m'applaudir en rythme et à improviser des petits pas de danse pour me mettre à l'aise, mais ce n'était évidemment pas ça : je ne savais

pas danser du tout, même mes amis ne voulaient pas sortir avec moi à cause de ça ! J'ai donc commencé à faire n'importe quoi et c'était horrible, parce que non seulement je ne connaissais pas les danses orientales, mais je ne savais pas danser tout court ! Mon corps était bloqué, je dansais avec ma tête... Je danse quand même et là, je vois qu'elles sont un peu choquées, elles voudraient rigoler mais elles se retiennent. J'ai fait mine de rien et je suis sortie. Et je me suis dis : « Maintenant, plus jamais tu ne mens de ta vie, c'est terminé ! » Quand j'ai rencontré Abdel, je craignais qu'il ne m'engueule, mais il m'a dit : « A part les petits pas que j'ai vu sur ta cassette d'essais, tu sais danser ? » J'ai failli recommencer à mentir, je me suis contentée de : « Non, ce n'est pas trop ça... » Et pendant le tournage, quand je l'embêtais, il me disait : « Tu veux que je te reparle de la danse et du mensonge ? » (*rires*)

L'œil — Cette scène de danse est particulièrement longue...

HH — Et encore ce n'est rien, parce que j'ai vraiment dansé longtemps ! J'avais pris des cours, parce que je ne savais donc pas danser, mais je voulais vraiment apprendre et je sentais que je progressais. On a beaucoup répété. Tous les jours, je faisais la scène avec les musiciens de 8 heures à 14 heures, et l'après-midi je travaillais mon texte. Et on a vu que ça évoluait, que ça ressemblerait plus ou moins à quelque chose. On a tourné. Comme on tournait en

HD (ce n'est pas comme en pellicule, où une bobine fait 10 minutes), on pouvait faire des prises de 40 minutes. Du coup on faisait une cassette à chaque fois, avec deux caméras, celle sur nous et celle sur le public - et moi il fallait que je garde la même énergie, pour que les autres ne se fatiguent pas. C'est vrai que me voir danser quatre ou cinq jours de suite, ils pouvaient fatiguer : cette danse, c'est toujours la même chose. Déjà moi, au bout d'une heure... On tournait tous les soirs à partir de 18 heures, et on finissait à 4 heures du matin, on a du faire au moins quinze ou vingt cassettes... Maintenant, je sais danser ! Ça a été une formation intense ! Ma professeure de danse m'a même dit que c'était impossible de faire ce que j'avais fait ! Je dansais quarante-cinq minutes sans m'arrêter, et après il ne faut pas perdre l'énergie pendant la pause, et puis il y a une question de raccords, parce que je fondais sur place, donc il fallait manger, il fallait que je me sèche... Abdel me disait de m'arrêter, mais je ne voulais pas ! Je voulais aller au bout. Et les pauvres musiciens ont souffert aussi : on ne le voit pas tellement, mais ils ont dansé ! Pour moi, c'était un défi. Physiquement, c'était tellement difficile... Mais on avait tourné avant la scène où Slimane court après sa mobylette, j'y étais, et je me disais : « Tout de même, courir comme ça alors qu'il a l'âge de ma mère ! » Du coup, sur la danse, je ne me donnais pas le droit de m'arrêter : lui ne s'était pas

arrêté Et les musiciens me faisaient des clins d'œil en cachette pour me donner du courage... En fin de journée, j'étais KO. En même temps, il y avait un côté « facile » : je n'avais pas l'impression de jouer, je croyais vraiment à ce que je faisais, et Abdel était comme un père avec moi. D'ailleurs, quand Habib Boufares (*l'acteur qui joue Slimane*) était là, je l'appelais père numéro un et Abdel était alors le père numéro deux, et il était jaloux ! En plus, j'ai grandi sans mon père, qui est mort quand j'avais un an, alors le fait d'avoir ce rapport, avec eux, dans ce film-là, ça m'a fait beaucoup de bien, ça concrétisait un peu mon imaginaire par rapport à mon père.

L'œil

— Dans le film, vos corps parlent beaucoup, par les gestes...

HH

— Oui, des gestes affectueux... Je me sentais bien avec lui... J'ai été à l'école de la vie, donc toutes ces situations, je les connaissais. Pendant ces scènes où je reconforte mon père, c'est comme si j'étais avec ma mère, comme si je la reconfortais elle. A chacune de ces situations, je pensais à des proches. Et sur le tournage, les relations humaines étaient très fortes. Les musiciens, ce sont mes papys, on s'appelle tout le temps, on est très proches ! C'est comme si on faisait partie de la même famille.

L'œil

— Le rapport père/fille que vous évoquez dans votre relation avec Abdellatif Kechiche, il perdure ?

HH

— Oui ! Il y a peu, il est venu arranger mes rideaux, mettre la tringle, c'était drôle ! Je l'ai menacé de faire

des photos pour Voici... Il me répète sans cesse : « Mange bien, dors bien, fais-ci, fais ça... », et pour le théâtre, il me dit « Travaille avec le crayon, travaille bien ton texte... » Il me conseille. Il est celui que j'écoute le plus, avec mon agent. C'est moi qui décide, mais j'aime bien avoir des avis, surtout celui d'Abdel : il a plusieurs années de métier derrière lui, tandis que je débute. C'est lui qui m'a convaincue d'accepter de jouer la Fanny de Pagnol au théâtre. On m'avait déjà fait des propositions, que j'avais refusées, mais là Abdel m'a dit : « C'est une chance de jouer Fanny, en plus, une Fanny arabe ! » C'est vrai que ce type de proposition n'arrive pas tous les jours : qui aurait pensé à moi pour jouer Fanny ?

L'œil — Combien de temps a passé entre le casting et le tournage ?

HH — J'ai passé le casting en fin d'année, ensuite il y a eu trois ou quatre mois de travail : je venais à Paris le week-end, on travaillait avec les comédiens et le metteur en scène - c'était important de mieux se connaître. On travaillait les textes, le jeu... On a même fait du théâtre, pour travailler la diction. Mais ce n'était vraiment pas l'armée, on travaillait tranquillement, sans pression.

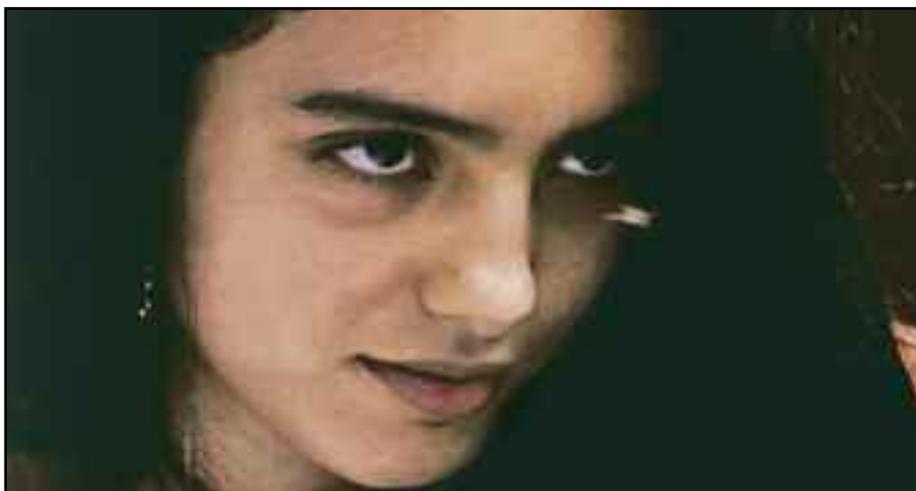
L'œil — Et à quel moment avez-vous senti que votre personnage, Rym, prenait plus d'importance que prévu ?

HH — En fait, le jour où Abdel a reçu des César pour *L'Esquive*, on venait juste de commencer les

répétitions. Il m'avait invitée et le lendemain de la cérémonie, il m'avait dit que j'aurais le rôle féminin principal dans le film. Je m'en doutais un peu, parce qu'au fil des répétitions, je prenais de plus en plus d'importance : c'est moi qui répétais le plus, qui donnais la réplique...

L'œil — Votre rôle a beaucoup évolué ?

HH — A la base, je n'avais pas grand-chose, deux scènes, trois répliques, et au fur et à mesure des répétitions, des versions du scénario, j'ai constaté que j'avais de plus en plus de scènes, que j'accompagnais Slimane, etc. Au bout de deux répétitions, Abdel a commencé à me donner de nouveaux textes. Il récrivait avec Ghalia Lacroix, qui aussi monté le film. Par contre, il y a eu ensuite très peu de changements pendant le tournage. Juste cette scène où je vais voir le musicien dans sa chambre : je sentais un manque par rapport à ça, je l'avais dit à Abdel et le lendemain, il amenait cette scène ! J'étais contente, j'étais fière ! C'était très écrit, mais on pouvait proposer des choses. Ça ne veut pas dire qu'il acceptait tout, mais il était très à l'écoute, et ça c'est formidable. Et si dans l'émotion un mot ou une phrase nous échappait, il pouvait être preneur, il est à l'écoute de ce type d'accidents. Comme il est sensible à ce qui se passe, et il cherche. Par exemple, la scène très dure avec ma mère, était très écrite, mais elle n'était pas autant dans l'émotion, dans les pleurs que ce qu'elle est finalement. Au début, c'était plus dans l'insolence,



je la secouais. Et c'est venu à la deuxième prise : il m'a demandé si je pouvais pleurer. Ca me faisait peur, parce que je n'avais jamais fait ça, mais ça c'est passé.

L'œil — Vous avez du prendre du poids pour le rôle de Rym ?

HH — Oui : pour une première expérience, j'ai pris quinze kilos ! Mais je ne m'en rendais pas compte : dans mon esprit, je mettais toujours du 36, j'avais dû grossir un peu, mais pas tant que ça, et c'est quand j'ai vu le film que j'ai compris ! Mais j'étais bien dans mon corps. Et pour le film c'était indispensable. Et puis Abdel m'a eue : il ne m'a pas parlé de prendre quinze kilos, il m'a fait monter de cinq en cinq ! Moi qui ne mangeais rien, je me suis mise à manger, à manger, à manger, c'était horrible ! J'avais même un coach pour manger ! Le couscous, combien j'ai du en manger ! C'était horrible ! Quand je fais : « Mmmm, c'est bon ! », c'est ironique ! Je ne mange plus ni graine ni mulet depuis ! Et Abdel me disait « Mange ! Mange ! Une dernière bouchée ! Je t'en supplie... » Et je faisais du sport, pour pouvoir tenir le coup sur la danse. C'est dur de danser avec ce poids ! Mais c'est ce qui m'a donné cette démarche, ce type d'énergie... Pourtant j'étais tellement grosse ! Nombre de gens me croyaient enceinte. D'autres pensaient que j'avais été doublée pour la danse ! Il y en a aussi que ce ventre gêné. Moi, ça m'a aidée pour le personnage.

L'œil — Avant la danse finale, il y a une première scène où votre personnage change, se change, c'est lorsque Rym accompagne Slimane dans ses démarches, défendre son projet. Vous mettez un tailleur pour vous transformer en femme d'affaire...

HH — On se met dans la peau d'autres personnages. Encore une fois, ces situations ne m'étaient pas étrangères, parce que ma mère ne sait pas lire, donc très jeune j'étais confrontée à ça. Pas pour demander un crédit, mais pour n'importe quel document administratif, c'est moi qui parlais, qui essayais de gérer la situation et c'est vrai que plusieurs fois, pour aller à des entretiens (j'étais étudiante et je travaillais à côté), j'arrivais en survêtement, je me changeais vite en tailleur et j'y allais. C'est d'ailleurs moi qui avais proposé à Abdel de faire ça, de me changer avant l'entretien. Quand on a répété cette scène, au début Rym était plus insolente, mais Abdel m'avait dit : « Non, Hafsia, on ne fait pas ça quand on va à la banque ! » Je disais (*ton agressif*) : « Donnez moi un crédit ! » (*rires*) J'avais peur de cette scène, parce que les répétitions n'étaient pas bonnes, puis j'ai compris qu'il fallait être timide, comme dans la vie. Quand je faisais des démarches avec ma mère, on ne faisait pas trop « copains-copains » avec nos interlocuteurs, on se faisait toutes petites pour avoir ce qu'on voulait. Là, j'ai finalement fait pareil. Et Abdel me disait : « Lèche lui les bottes, vas-y, lèche lui les bottes ! » Tous mes amis se moquent de moi sur cette scène

parce que je ne suis pas comme ça. Je ne suis pas une grande gueule, mais tout de même...

L'œil — Vous êtes un véritable objet de désir dans la scène finale, mais avant cela, vos éventuelles relations sentimentales sont peu développées, en dehors de celle avec le jeune fils de Slimane qui vous dévore des yeux.

HH — C'est la relation avec Slimane qui intéressait Kéchiche. En plus, avec l'acteur qui joue le jeune fils, on ne voulait pas se regarder amoureuxment, malgré Abdel qui exigeait ça : « Mais pourquoi ? C'est mignon ! » « Non, ce n'est pas mignon, ça va être la honte auprès des copains... » Quand il a vu le film, il a dit : « Abdel, tu m'as eu ! » Je ne sais pas comment Abdel a fait, parce qu'il ne voulait vraiment pas... Quand à Rym, on voit que ce n'est pas une fille qui prend soin d'elle, se maquille, etc. Elle est nature... jeune est inconsciente ! Un peu timide quand elle voit le frère... Je trouve ça mignon, ce côté « grande gueule » qui perd la parole quand elle voit quelqu'un qui lui plaît !

L'œil — Y-a-t'il eu des moments difficiles ?

HH — Que du bonheur ! J'arrivais de Marseille quartier nord, ma mère était femme de ménage – elle est à la retraite maintenant – et moi qui commençais à gagner de l'argent, en quelques jours je gagnais ce qu'elle gagnait par mois ! Je pouvais lui faire des cadeaux, je faisais ce qu'aimais, j'avais un rôle formidable... Non, ce n'était pas difficile, si ce n'est

après la danse, quand j'ai relâché, physiquement... Et aussi le fait de tenir dans la tête : j'étais très concentrée, tout le temps, je ne pouvais pas me relâcher. Les autres sortaient, s'amusaient, moi je ne pouvais pas. J'avais mon régime à suivre, mon sport à pratiquer, ma danse à exercer... Il n'y avait pas d'interdits de quiconque : je me l'imposais. Je devais dormir, sinon je n'aurais pas tenu. En fait, on a même beaucoup ri pendant le tournage : parfois c'étaient des fous rires, parce que quand on oubliait le texte, Abdel ne coupait pas, il nous disait « Débrouille-toi ! », il ne voulait pas que quelqu'un souffle, et on se mettait à rire !

L'œil — Kechiche fait-il de nombreuses prises ?

HH — C'est variable. Tant qu'il n'a pas ce qu'il veut, il ne lâche pas l'affaire. Et comme ce sont des scènes longues, il est obligé de refaire. Il se donne beaucoup de possibilités, il découpe, tourne différentes options. Mais le film au final est tel que je l'imaginai. Comme j'étais tout le temps là, même quand je ne tournais pas, je voyais le film se faire. Je voulais tout voir, tout savoir, alors j'étais en permanence avec la scripte quand je ne jouais pas. Comme une stagiaire scripte ! Elle m'expliquait tout, et au bout d'un moment, je signalais les faux raccords ! J'éprouvais un plaisir incroyable, parce que je sentais qu'on faisait un bon film, rien qu'à l'énergie. Mais alors quand j'ai vu le film... En plus, jusque là, je pensais que je pouvais disparaître au

montage ! J'avais compris que l'histoire pouvait changer, tellement on avait tourné. Par exemple, Abdellatif a tourné deux fins : une version joyeuse, et celle qu'on connaît. C'était drôle : sur une prise il nous disait d'être plutôt graves, tristes, et à la suivante, il nous disait : « Là, c'est la fête ! » Mais j'étais persuadée qu'il prendrait la version plus dramatique. Quand j'ai vu que la scène de danse n'était pas si longue, je lui ai dit : « Rembourse moi l'effort, la sueur ! » (*rires*) mais il m'a dit qu'il la mettrait en longueur dans les bonus du DVD, et il a tenu sa promesse. Surtout, plus tard, je me suis rendu compte que ça avait une vraie durée, une vraie longueur dans le film.

L'œil — Quel effet vous a fait le César ?

HH — C'était génial ! Déjà, j'avais eu le prix à Venise (*Prix Marcello Mastroianni de la jeune actrice en 2007*), mais alors là ! Magnifique. C'était un rêve ! Comme j'ai toujours voulu être actrice, je m'imaginai souvent avec un prix, je regardais les César à la télévision, et je rêvais d'en avoir un. C'est incroyable ! Et c'est drôle de se dire qu'on va rester dans l'histoire du cinéma... incroyable ! Magnifique !

L'œil — Recevez-vous plus de propositions depuis ?

HH — Non, ça a changé dès Venise : là, j'ai commencé à recevoir des scénarios, avant même le prix. C'était nouveau pour moi, et je doutais, je ne savais pas si j'allais reprendre mes études, ou quitter le sud pour venir m'installer toute seule ici, à Paris, dans le froid !

Je m'étais donné un an, le temps que le film sorte, le temps de prendre un agent, de passer des casting, mais dès que le film a été projeté, à Venise, j'ai commencé à avoir des propositions. Les César, ça a été un prolongement.

L'œil — Vous avez trouvé un agent facilement ?

HH — En fait, Abdel avait demandé à un des comédiens de *La Graine et le mulet* de me mettre en contact avec son agent, et donc, dès que je suis arrivée à Paris, j'ai eu un agent tout de suite. J'ai commencé à passer des castings, et là, on me disait : « Non, ce n'est pas possible, à cause de ton accent marseillais... » Je ne comprenais pas : d'une part je ne l'entendais pas, d'autre part je ne voyais pas en quoi c'était gênant. J'en parle à Abdel, comme toujours, et il m'assène : « Tous les rôles ne se font pas à Marseille, alors travaille ton accent. » Je prends donc des cours de diction et d'articulation au conservatoire. Parallèlement, je tourne *Française*, ainsi que le film irakien (tout cela avant la sortie de *La Graine et le mulet*) et à côté, je travaille mon accent. Et maintenant, je dois le reprendre, pour *Fanny*, pour le film d'Alain Guiraudie... Mais je dois dire que la première fois que j'ai entendu Alain Guiraudie parler, j'ai cru que c'était une blague ! Je ne comprenais pas ce qu'il disait. Son accent, c'est celui du sud-ouest, différent du mien. Alain, il est drôle ! Je lui reprochais un truc : « Alain, tu filmes trop large ! Tes acteurs, je ne les reconnais pas, ils



sont tout petits, au loin ! » Je crois qu'il a un peu serré, sur ce dernier film, mais je ne suis pas sûre qu'il garde les gros plans... Un jour, je tombe sur un film à la télé, sans avoir vu le début. Au bout de cinq minutes je savais que c'était de lui : c'est tellement large ! Cette manière de filmer les paysages... Et on ne fait que courir aussi dans ses films ! Course à pied, ou vélo.

L'œil — Vous allez jouer au théâtre une Fanny arabe. Sentez-vous une ouverture dans les rôles qu'on vous propose ?

HH — Déjà, la Rym de *La Graine et le mulet*, bien qu'elle soit arabe, beaucoup de gens peuvent s'identifier à elle ou la « reconnaître » : tellement de gens m'ont dit : « Vous me faites penser à ma fille. » C'étaient des mères de famille noires, blanches, arabes... Ce personnage est universel et on se fiche de savoir de quelle origine elle est – malgré la danse orientale. Elle peut toucher tout le monde, par sa joie de vivre, et peut être la fille de n'importe qui. Elle n'est pas « cliché », ce n'est pas la fille qu'on tabasse, mariée de force... Je ne supporte pas ces clichés. Ces situations existent, certes, mais une fille arabe, ce n'est pas que ça : ça peut aussi être une fille libre, sensuelle, pleine de vie ! On n'est pas obligées de créer tout le temps des personnages de filles arabes vierges, qui n'embrassent pas les garçons, mettent le foulard... Je n'ai rien contre ça, mais ça me fait mal au cœur qu'on ne véhicule que

ça, ou l'image des « racailles. » Et de jouer Rym me procurait encore plus de plaisir sur le tournage : elle est tout sauf un personnage cliché. Elle aurait pu s'appeler Juliette, Maryse, Charlotte. Après la sortie du film, on m'a proposé des rôles clichés... mais petit à petit, ça va dans un autre sens. Par exemple, une metteur en scène m'a proposé le rôle de Sylvia dans *La Double inconstance* de Marivaux. Mais le directeur du théâtre lui a dit « Hafsia Herzi ? Mais elle est arabe, elle ne peut pas jouer Sylvia ! » A part ça, je suis fière de tourner en arabe, contente que ma mère me voit parler arabe dans des films : je me dis qu'elle ne nous l'a pas appris pour rien – et pourtant, on râlait ! Elle nous a presque forcé à apprendre, mais maintenant, j'ai joué dans le film de Raja Amari, tourné en arabe, dans le film irakien aussi, et j'ai de nombreuses propositions en arabe. C'est bien de parler plusieurs langues : je peux tourner en France, à l'étranger... Si on me propose des rôles d'arabes hors des clichés, je les prends : c'est ma culture et j'en suis fière. Mais j'aime aussi qu'on me propose autre chose. Par exemple dans le film d'Alain Guiraudie, je ne joue pas une arabe. Je m'appelle Curly, je suis bien française... D'ailleurs, quand nous nous sommes rencontrés, Alain m'a dit : « Je ne comprends pas : ça fait longtemps que je cherche ce personnage, pourquoi ne m'a-t'on jamais parlé de toi ? Peut-être parce que tu es arabe ? » Bon, mes parents dans le film sont

plus typés « français » que moi (*rires*), et c'est vrai qu'au début ça m'a fait drôle, ça faisait un peu adoption ! Mais dans ce film, je joue mon premier rôle de « non-arabe. » Ça me touche de voir Samy Bouajila ou Roschdy Zem jouer Christophe ou Matthieu dans des films, mais ça ne fait pas longtemps, alors qu'ils tournent depuis plusieurs années. C'est vrai aussi que ça peut être difficile pour un metteur en scène de se projeter. Ce n'est pas uniquement pour moi que je souhaite varier les rôles ainsi, c'est aussi pour d'autres actrices qui viendront, arabes, ou noires, etc. : le cinéma, c'est universel. Bon, c'est vrai que je ne pourrais pas jouer une noire, je peux comprendre cette limite-là, mais j'ai envie de pouvoir parler arabe dans un film, et jouer Charlotte dans un autre.

L'œil — Il y a une nouvelle vague de cinéastes arabes (Abdellatif Kechiche, Rabah Ameur-Zaimèche, Karim Dridi, Tariq Teguia...) qui parlent, entre autres choses, de la cohabitation de ces deux cultures.

HH — Oui, ça change les choses, ça offre d'autres rôles. Les choses avancent. *La Graine et le mulet* refuse les clichés « arabes ». La scène entre Rym et sa mère, ça pourrait être n'importe qui, pas nécessairement deux arabes. Tout ce qui arrive dans le film, arrive partout, c'est universel.

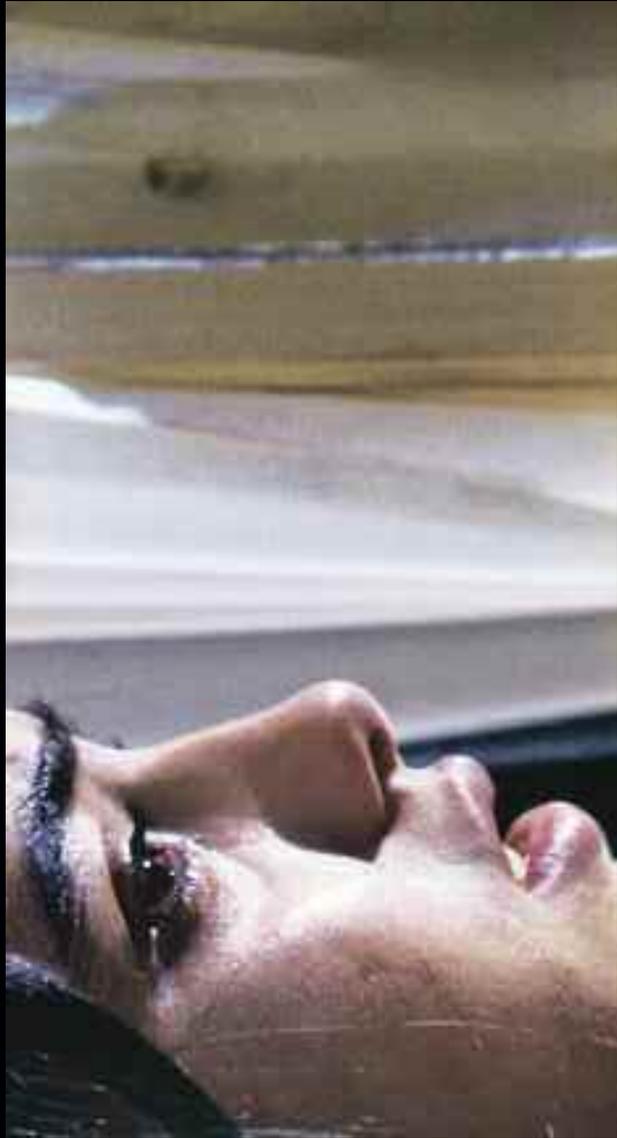
L'œil — De quoi avez-vous envie pour la suite ?

HH — J'aimerais jouer Shéhérazade ! Et réaliser le court

métrage que j'ai écrit... Vraiment, j'aimerais jouer une princesse, ou Mata-Hari, mais je suis peut-être trop jeune... Ou Esméralda ! Abdel m'a promis de faire *Les Mille et une nuits* ! On verra... Si ce n'est pas lui, je les ferai avec un autre ! Dans son prochain film - le scénario est magnifique ! - comme je ne peux pas faire la Vénus Hottentote et qu'il n'y a que des hommes autour d'elle, je n'aurais pas de rôle. Il n'y a pas de jeunes dans ce film ! Je lui ai proposé des scènes pour être quand même dans le film, mais il n'en n'a pas voulu ! Raconter cette histoire-là, Vénus, ça lui ressemble. Mais ça me permet de travailler avec d'autres personnes, parce que travailler avec Abdel, c'est un engagement, ça dure au moins huit mois, dix mois... Sinon, je l'ai dit et redit, j'aimerais travailler avec André Téchiné ! Mettez le dans le livre – mais il le sait...

L'œil — Et ce court métrage ?

HH — Je voudrais réaliser ! Je suis pleine de rêves. Je débute... J'ai écrit un scénario sur ma mère, pas complètement autobiographique, qui me tient beaucoup à cœur. Je voudrais le faire pour elle. C'est comme un devoir, de parler de ces femmes qui travaillent pour leurs enfants, se battent pour eux. Mais je suis en plein apprentissage et je ne suis pas pressée.



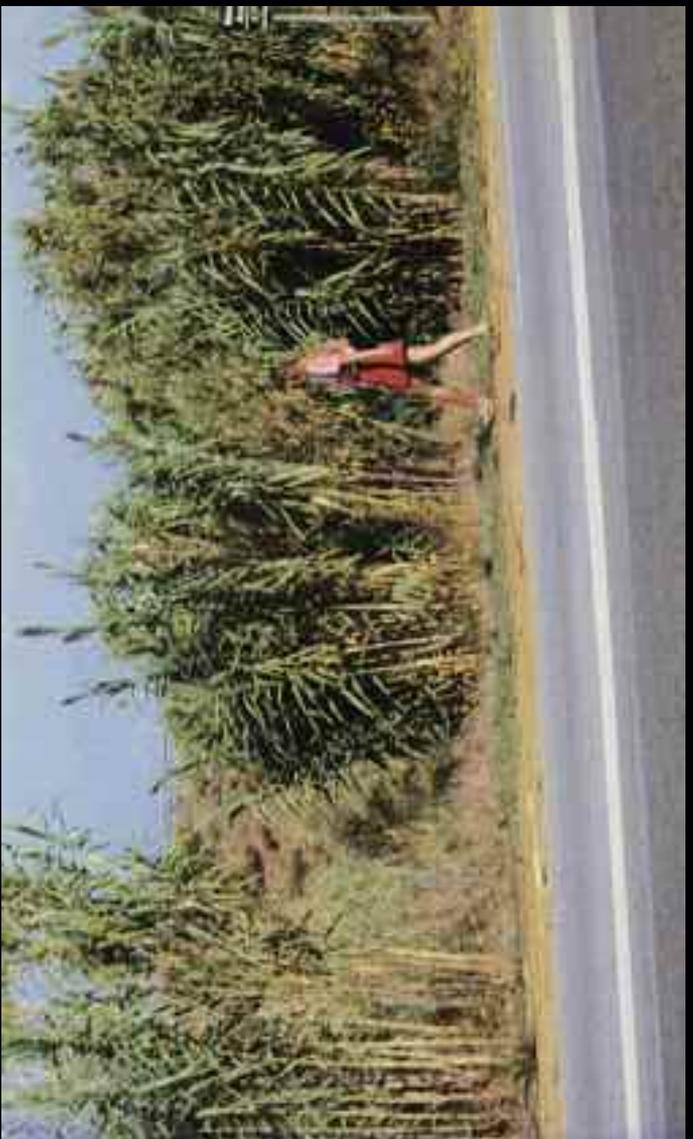




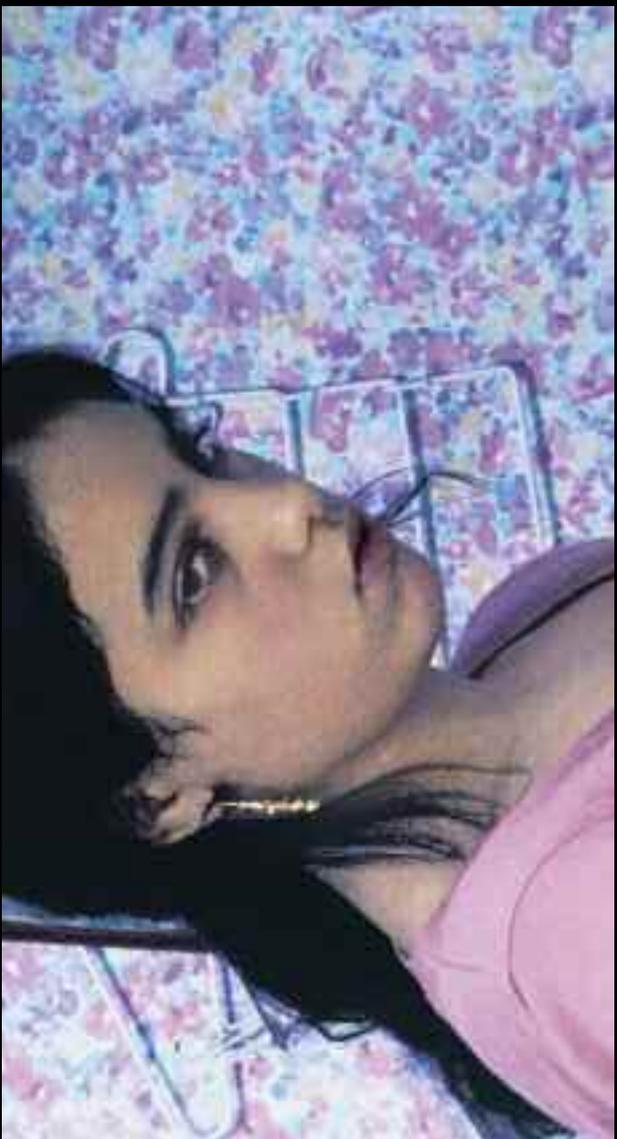
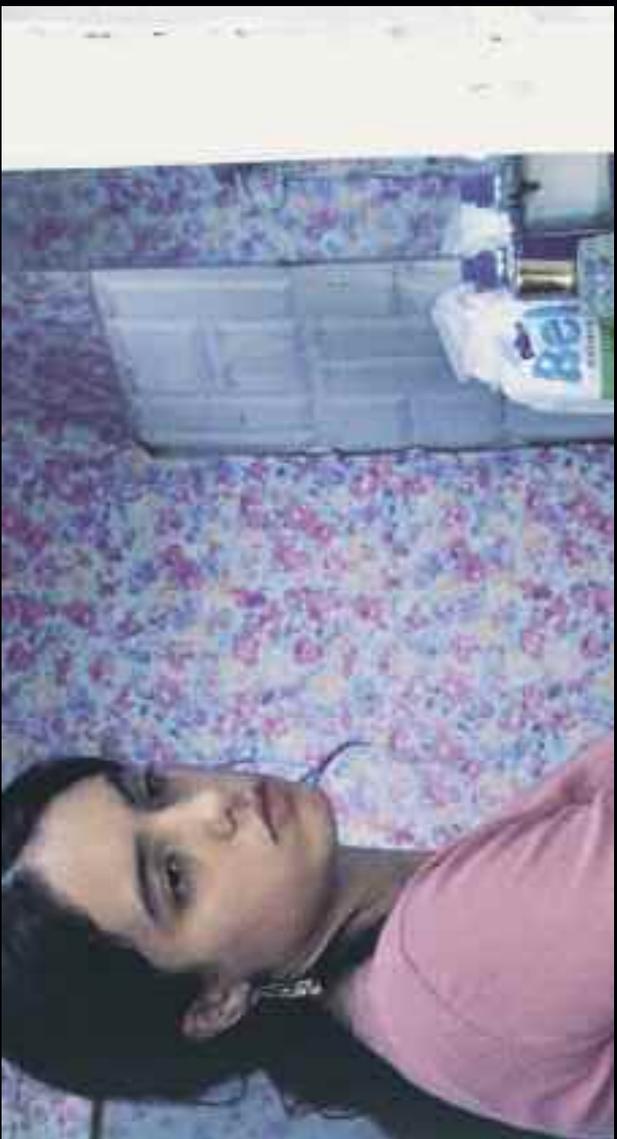


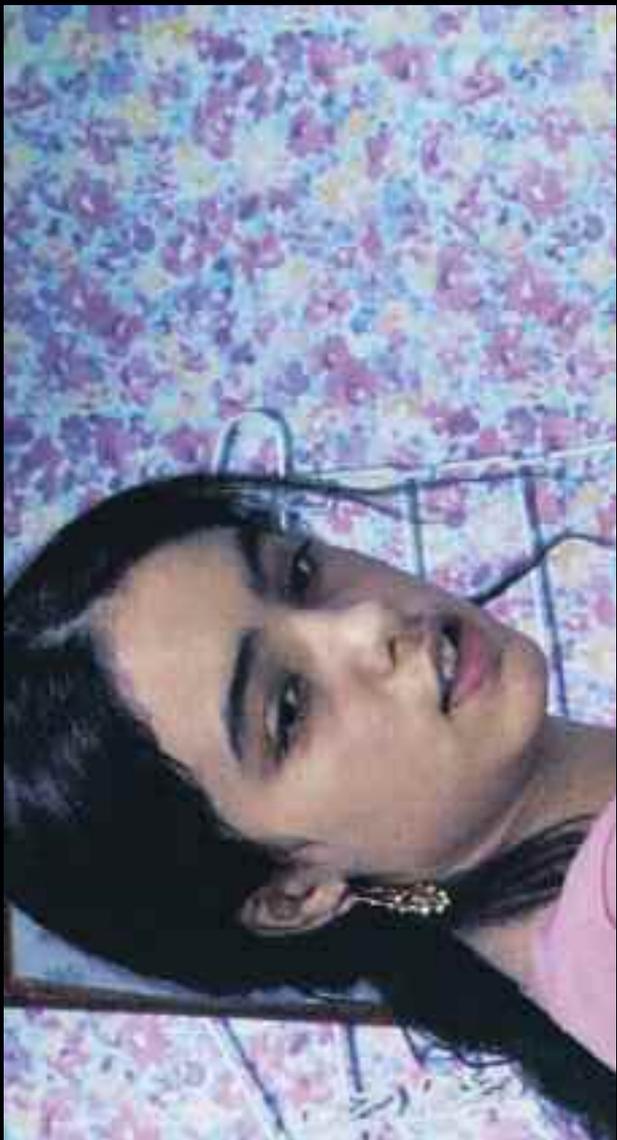




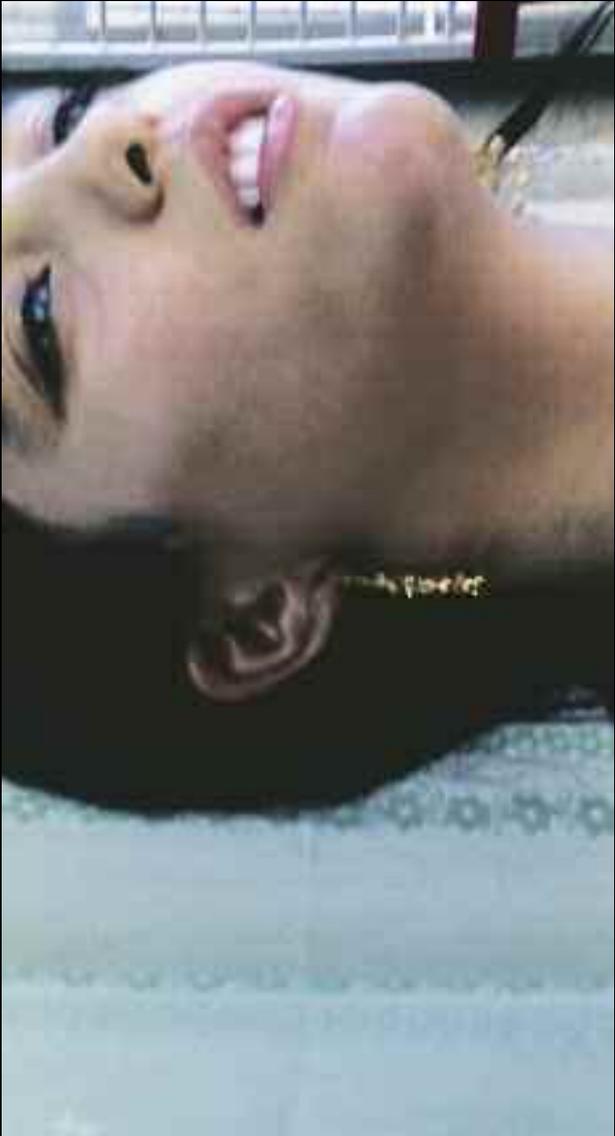








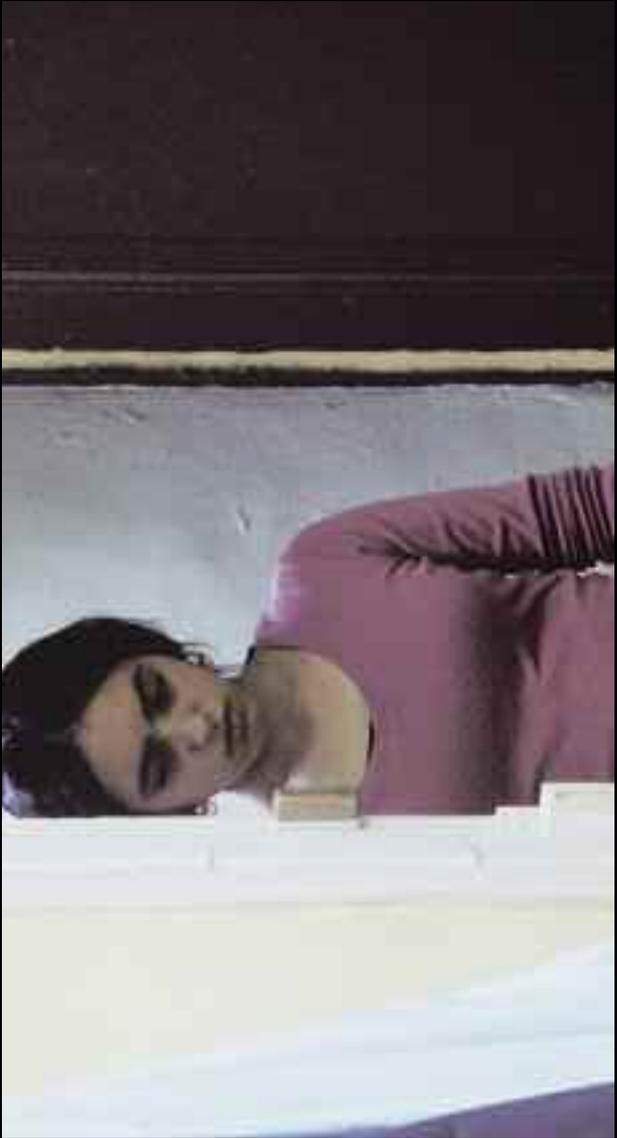






















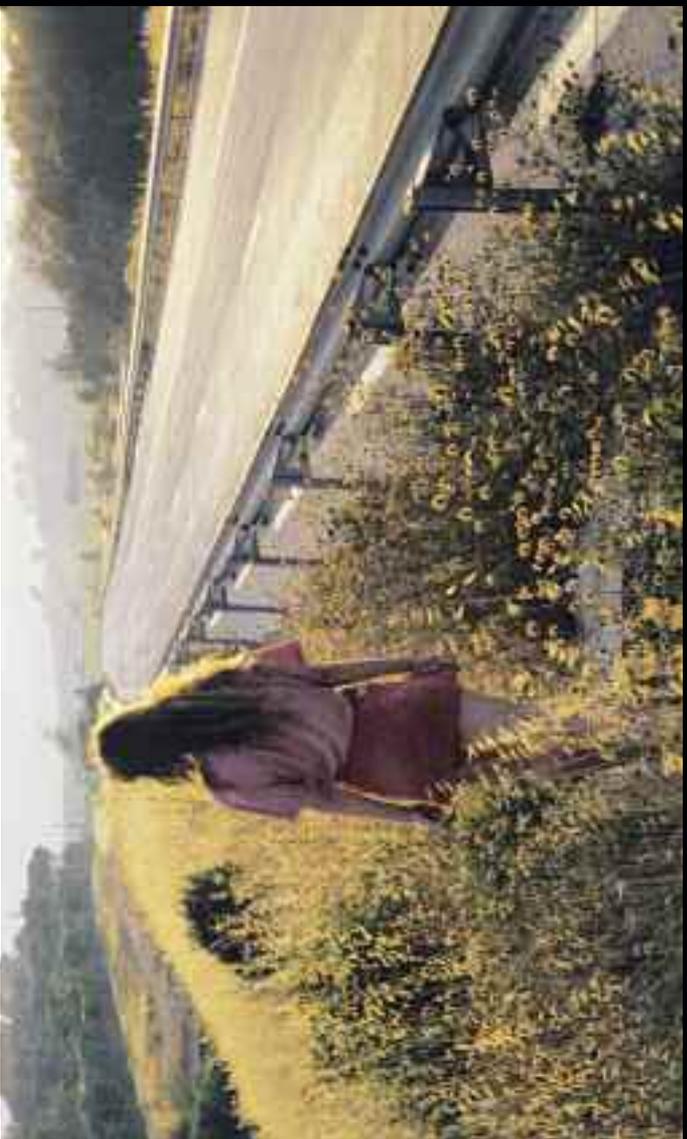
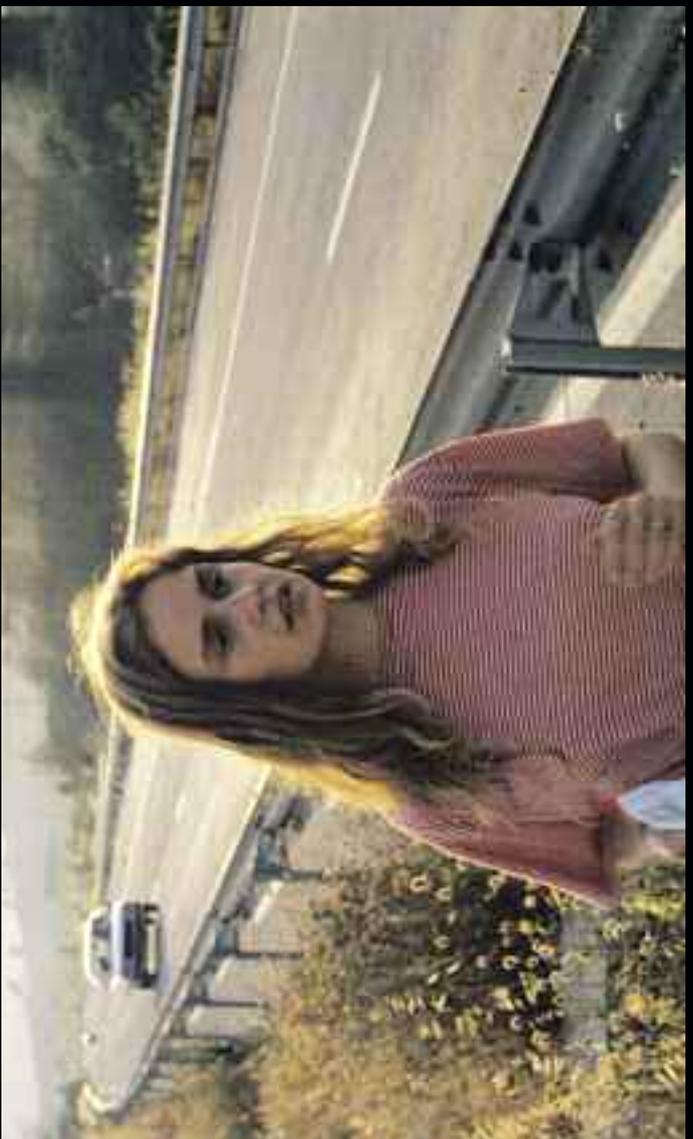


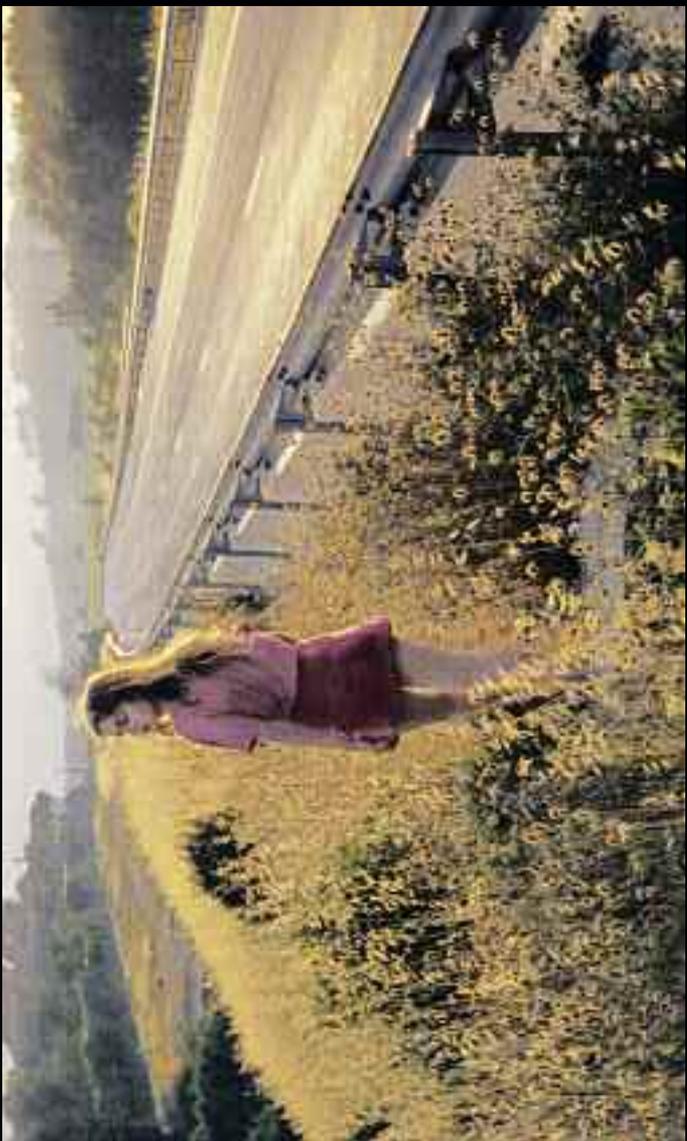
















Mesdemoiselles **SANDRINE BONNAIRE** et **HAFSIA HERZI**.
Vendredi 19 décembre, fin de matinée ensoleillée,
terrasse couverte d'une brasserie du 12^{ème} arrondissement.



SB — A la sortie de *L'Esquive*, on a beaucoup comparé Sarah Forestier à moi, mais quand j'ai vu *La Graine et le mulot*, je me suis sentie beaucoup plus proche de toi, de ton jeu, de ce que tu représentes, que de Sarah.

L'œil — Peut-être parce qu'il y a plus de liens entre *A nos amours* et *La Graine et le mulot*, qu'avec *L'Esquive* ?

SB — Beaucoup de gens dans la profession comparent Abdellatif Kechiche à Maurice Pialat, Pialat amène à Bonnaire, de là la comparaison avec Sarah Forestier ; les choses se sont embrayées comme ça...

HH — Je me souviens qu'à la sortie de *La Graine et le mulot*, on trouvait ça dans toute la presse, il était écrit partout : « Telle une Sandrine Bonnaire, etc. ». J'étais contente, c'est assez flatteur ! D'autant qu'il y a vingt-cinq ans, ce n'était pas le même type de jeu que maintenant...

L'œil — Oui, il y a vingt-quatre ans d'intervalle entre vos deux César.

HH — Ce n'est pas grand chose !

SB — Une génération ! Tu n'étais pas née ! (*rires*)

HH — Non, je n'étais pas née....Mais c'est flatteur quand même ! Tu avais quel âge ?

SB — J'ai fêté mes seize ans sur le tournage. Je m'en souviens bien, parce que Pialat m'a fait pleurer, ce jour-là...

HH — Moi, j'avais dix-huit ans.

L'œil — Pour *A nos amours*, les essais ont eu lieu longtemps avant ?

SB — En fait, les essais n'étaient pas pour *A nos amours*. C'était pour un film que Patrick Grandperret a fait vingt ans plus tard, *Les Meurtrières*. Maurice n'a jamais pu le monter, parce que c'était l'histoire de deux filles, et qu'il n'a jamais trouvé l'autre. Il a ressorti le scénario d'*A nos amours* de ses fonds de tiroirs, qui n'était pas *A nos amours* non plus, d'ailleurs : ça s'appelait *Les Filles du faubourg*. Il y avait cinq personnages de jeunes filles, dont l'un un peu plus important que les autres, mais rien à voir avec ce qu'est devenu *A nos amours* ! Ça tournait autour de l'histoire d'Arlette Langmann. Donc, les essais ont du avoir lieu six ou huit mois avant le tournage : il a essayé de monter *Les Meurtrières*, il ne trouvait pas la deuxième fille et ça ne marchait pas non plus financièrement, puis le temps de reprendre *A nos amours*, voilà. A un moment, il a même cherché un autre sujet, en me disant : « Tu feras un film avec moi », mais il ne savait pas trop quoi !

HH — Quand j'ai passé le casting de *La Graine et le mulet*, Abdellatif m'a d'abord dit : « Tous les rôles sont pris, je vais voir ce que je vais te trouver. » Puis : « Je ne sais pas quoi te proposer, mais tu seras dans le film. »

Sandrine Bonnaire s'inquiète de savoir si la fraîcheur ambiante ne dérange aucun d'entre nous.



SB — Tu avais déjà tourné avant, ou c'est arrivé complètement par hasard ?

HH — En fait, j'ai toujours voulu être actrice, mais c'était plus un rêve qui ne devait jamais se réaliser. Puis il y a eu les casting d'Abdel (un à Paris, un à Marseille, un à Sète), j'ai passé celui de Marseille. Je suis arrivée un peu « comme ça », mais j'en avais vraiment envie. Disons que j'ai provoqué le hasard. Et toi ?

SB — Pareil, par hasard. Par accident, comme diraient les anglais (*rires*). Je n'avais pas spécialement envie d'être actrice. J'avais fait de la figuration, dans *La Boum* et dans *Les Sous-doués en vacances*, mais plutôt pour avoir de l'argent de poche. D'ailleurs, sur *La Boum*, je suis partie assez vite, parce que je trouvais le tournage assez désagréable. Je devais faire quinze jours de figuration, et finalement je n'en ai fait que trois et je suis partie. Plus tard, quand j'ai accompagné ma sœur au casting de Pialat – c'est elle qui voulait être comédienne – je n'avais pas du tout envie de l'accompagner, je disais : « Le cinéma, ça ne m'intéresse pas du tout ! », j'étais déjà snob (*rires*), « Le cinéma, je connais, j'en ai déjà fait. » Mais j'ai accompagné ma sœur, et comme avec Pialat c'était tout et n'importe quoi, je me suis retrouvée devant la caméra, j'ai trouvé ça rigolo, et le temps a passé...

L'œil — Les tournages étaient longs ?

SB — Un an. Avec des interruptions, en s'arrêtant, en reprenant...

HH — Nous aussi presque un an, avec les répétitions. Le tournage en lui-même, trois mois.

L'œil — Sur une si longue durée, est-ce qu'on a l'impression d'apprendre un métier, et d'en sortir actrice ?

SB — Je n'ai jamais eu l'impression d'apprendre. D'abord, à cette époque, je n'avais pas l'impression d'être actrice, parce qu'il n'y avait pas tous les artifices du cinéma, justement en comparaison avec *La Boum* et *Les Sous-doués en vacances*, qui étaient mes seules expériences. Par exemple, il n'y avait pas de maquillage, pas forcément de clap début non plus. Tout le monde suivait Pialat, et dès qu'il appuyait sur l'épaule du cadreur ou lui faisait un signe, on savait que ça tournait. Donc, ce n'étaient pas du tout les mêmes codes que ce que j'avais pu apercevoir pendant mes figurations. Du coup, je n'étais pas impressionnée. Enfin, à mes yeux de jeune fille, le tournage, c'était « comme à la maison ». Déjà, dans les rapports avec les parents. Maurice me disait : « Là tu joues ça, tu t'énerves, tu es contre ta mère. », et c'est à peu près ce que je vivais à l'époque ; ou encore dans le lien avec le père : il y a beaucoup de choses que je racontais à Pialat, parce que j'avais un lien très fort avec mon père, et de fil en aiguille, il a réorienté le scénario, retravaillé le personnage du père. Initialement, il devait mourir en cours de route, puis Maurice ne savait plus s'il le faisait vraiment mourir, d'où cette phrase que me

dit mon frère : « Papa est parti. » Bref, j'avais le sentiment que tout ce qu'on me demandait de faire était facile. Et je n'avais pas le sentiment d'être actrice, ni de travailler. C'est même venu beaucoup plus tard, j'ai été un peu lente à la compréhension sur ce coup là ! C'est venu avec *Sans toit ni loi*, là j'ai senti que c'était un vrai métier. Il s'était passé deux ou trois ans entre les deux films, j'en avais fait d'autres entre-temps... Je n'avais pas arrêté d'enchaîner d'ailleurs, mais il y avait ce côté colonies de vacances, facile... Pour en revenir à Pialat, ce qu'il cherchait, c'est une forme de vérité, en tous cas des moments de vie très intenses, et du coup, il ne demandait rien à ses acteurs. D'ailleurs, il ne fallait surtout pas que les acteurs sachent leur texte, il ne faisait quasiment pas de répétitions, et quand il y en avait une pour l'équipe technique, il ne fallait surtout pas que les acteurs disent le texte, sinon on se faisait engueuler ! Il ne fallait pas penser. Surtout ne pas penser ! Et en fait ça me correspondait très bien, et ça me correspond d'ailleurs encore, c'est ma méthode de travail : un comédien qui analyse trop, je trouve que ça se voit.

HH — Oui, on voit quand il se prend trop la tête.

SB — Pour moi, le principe de l'acteur, c'est de se dégager du contrôle de soi, d'être sur un trapèze... j'allais dire « sans filet »... en même temps, sans prendre de risques incongrus... de savoir prendre les bons risques. Quand on a tourné *Sous le soleil de*

Satan, j'avais fait d'autres films, et je me faisais engueuler parce que j'en savais déjà trop sur mon métier. Maurice me disait : « Tu as des tics d'actrice. » Et il avait complètement raison. Bon, contrairement à *A nos amours*, sur *Satan*, il fallait savoir son texte ! Mais en même temps, il ne fallait pas jouer Bernanos. C'était sa force : quand il fait *Van Gogh*, on est dans un film d'époque, mais c'est d'une modernité incroyable. *Sous le soleil de Satan* aussi est un film d'époque, mais en costumes de Sonia Rykiel. Il orientait tout comme ça. Il fallait se « dégager », ne surtout pas souligner ce que l'on était en train de faire. C'est la force de ses films.

L'œil — Pialat, qui n'était pas comédien, joue dans *A nos amours*. Kechiche, comédien, ne joue pas dans ses films...

SB — Quel âge a Abdel aujourd'hui ?

HH — Quarante-huit ans. Il aime jouer, mais... Je lui ai demandé pourquoi il ne joue pas dans ses films, il m'a dit « Plus tard, plus tard... » Je crois qu'il préfère être derrière la caméra. C'est mieux pour moi d'ailleurs, parce que c'est intimidant de jouer avec le metteur en scène ! Moi, ça me fait rire.... Une fois, pendant des essais, c'est le réalisateur qui me donnait la réplique. Je n'arrivais pas à me concentrer. Je le voyais, je rigolais. Du coup, je lui ai demandé : « Tu ne veux pas te mettre ailleurs, je t'entendrai en off, et je jouerai avec la chaise vide. Ce sera mieux, là je n'arrive pas à me concentrer. » (*rires*) Kechiche dit

qu'il aime bien jouer, mais il ajoute : « Je suis vieux, je ne suis pas beau, quand j'étais jeune, oui, mais maintenant... » (*rires*)

SB — Ah, il était très beau, jeune ! J'ai tourné avec lui, dans *Les Innocents* de Téchiné, il était magnifique !

HH — Oui ! Mais maintenant il dit : « Je suis vieux, je suis moche, il faut d'abord que je fasse du sport et ensuite je pourrais jouer ! » (*rires*) Ça doit être la crise de la quarantaine, cinquantaine...

SB — Ça ne m'intimidait pas de jouer avec Maurice. D'abord, à l'époque d'*A nos amours*, je n'étais pas très intimidée, j'étais insouciante. Et je ne savais pas qui était Maurice Pialat, parce que je n'avais aucune référence cinématographique, je n'allais pas au cinéma. J'ai grandi dans une famille qui regardait beaucoup la télévision. Cela dit à cette époque il y avait de très bons films à la télé : je me souviens d'avoir vu *La Femme d'à côté*, avec mon père. Je suis allé pleurer aux toilettes, en douce, parce que je ne voulais pas que mon père me voit pleurer. Mais donc, on me disait : « Tu ne te rends pas compte, tu tournes avec un des plus grands metteurs en scène ! », mais je ne connaissais pas ses films. Il m'avait montré *Nous ne vieillirons pas ensemble*, j'avais trouvé ça... chiant comme la mort ! (*rires*) Et aussi *Passe ton bac d'abord*. Et moi, mon rêve, c'était de faire *Diabolo Menthe*, que j'adorais. Et pendant tout le tournage, il n'arrêtait pas de me dire : « Je te préviens, ce n'est pas *Diabolo Menthe*,

ce qu'on fait ! ». J'étais très déçue ! Bref, du coup, je n'étais impressionnée ni par lui, ni par ses coups de gueule – parce qu'à la maison, il se passait à peu près la même chose (j'ai une mère qui a du caractère !) Au contraire, c'était plus reposant quand il était dans les scènes, parce qu'il constatait que ce n'était pas facile, et il disait d'ailleurs que chaque metteur en scène devrait jouer, « parce que je me rend compte que ce n'est pas si simple. » Alors on se faisait un peu moins engueuler, parce qu'il était lui aussi en difficulté – donc c'était quand même plus tranquille. Du coup, je préférais quand il était avec moi dans les scènes.

HH — C'est drôle, ils ont un peu le même caractère. Parce que quand on réfléchissait, Abdel nous disait : « Ne réfléchis pas ! Tu réfléchis, là, tu réfléchis ! Ne réfléchis pas ! » C'est un peu la même chose...

L'œil — Kéchiche prépare beaucoup les scènes ?

HH — On répète, on essaye de s'approprier le texte... En fait, il peut nous parler pendant des heures, de la scène, etc. Et après, il nous dit : « Oublie ce que je t'ai dit ! Oublie ! » Donc on ne sait pas quoi faire. Il te dit un truc et après il te dit d'oublier.

SB — Mais est-ce que les dialogues sont très écrits ? On a plutôt l'impression de beaucoup d'improvisation, non ?

HH — C'était pas mal écrit, en fait. Le scénario faisait trois cent pages ! Après, pendant les répétitions, on lui donnait nos sentiments, et dans l'émotion, il nous laisse développer. Parfois, il ne coupe pas, en

fait. On tourne la scène, il ne dit pas « Coupez », et il nous dit « Débrouillez-vous ! », donc on essaye d'improviser quelque chose. Ou encore, une autre fois, il tournait et on ne le savait pas. On était là, on attendait, on regardait, et lui tournait sans nous l'avoir dit.

L'œil — Quel regard portez-vous sur la famille de l'autre dans les deux films ?

HH — J'ai l'impression que c'était plus dur à l'époque. Aujourd'hui, les enfants se rebellent plus, peut-être ?

SB — En fait, en tournage, on ne peut plus faire des choses comme sur *A nos amours*, pour des raisons « techniques » : aujourd'hui, il y a des assurances sur tout ! Le cinéma a vraiment changé, et s'est calqué sur la société. Sur une scène de bagarre, on va estimer que s'il y a un bleu, on ne pourra pas tourner le lendemain, ça mettra en péril un tournage... C'est certes beaucoup d'argent, mais on en arrive à un cinéma assez frileux, où l'on n'ose plus faire certaines choses. Kéchiche parfois ose autre chose, par son travail sur la durée - parfois même c'est un peu trop long, mais au moins il arrive à prendre son temps. Il y a aujourd'hui beaucoup de films "d'image", avec des scènes très courtes, des films très montés.

L'œil — C'est vrai que *La Graine et le mulet*, comme *A nos amours*, sont des films très physiques, plus que la moyenne.

HH — Il y en a qui considèrent que les acteurs sont





faibles, ou fragiles, qu'ils ne veulent ou n'osent pas prendre de risques, or c'est pourtant bien ce qui est intéressant. La scène de la danse dans le film d'Abdel, beaucoup de gens croyaient que j'étais doublée, mais je ne me vois pas ne pas faire des scènes jusqu'au bout. Pour ce qui est de la comparaison entre les deux films, quand *La Graine et le mulet* est sorti, je lisais des portraits de moi dans la presse, où j'étais souvent comparée à Sandrine dans *A nos amours*. Je me suis dit qu'il fallait peut-être que je voie le film... C'est vrai que le film de Pialat devait être dans l'inconscient d'Abdel. Moi, j'étais très impressionnée d'être comparée à une actrice dans un rôle vingt-cinq ans plus tôt. Surtout que moi, à quinze ans, ça m'aurait été impossible de jouer. Il faut une certaine maturité pour se laisser aller. Mon personnage reflète totalement l'adolescence d'aujourd'hui. Et je pense que c'était pareil pour le personnage d'*A nos amours* à son époque. Beaucoup de gens disent, en parlant de mon personnage : « On dirait ma fille », ils reconnaissent leurs propres enfants. Tous les adolescents ne sont pas comme ça, bien sûr, mais beaucoup n'écoutent pas tellement !

SB — Pour moi, la force de *La Graine et le mulet*, à part les acteurs qui sont tous formidables, c'est le sujet. Ce que ça raconte est vraiment intemporel, cet homme qui se fait licencier et essaye d'entreprendre quelque chose... Effectivement, il y a vingt ans, la vie

était moins dure socialement, mais tout de même, il y a toujours eu des gens en difficulté. Pour moi, ce personnage du film de Kéchiche, c'est mon père, les filles sont mes sœurs. Je me suis complètement retrouvée dans cet univers et je crois que beaucoup de gens se sont identifiés. On peut s'identifier à tous les personnages. Même dans les films de Pialat : *A nos amours*, c'est l'histoire d'une petite bourgeoise qui a du mal à aimer, qui vit dans un grand appartement, son père est fourreur, voilà. Mais il y a quelque chose de l'ordre de l'identification. Chose d'ailleurs à laquelle j'avais été moins sensible dans *L'Esquive* que dans *La Graine et le mulet*.

HH — Je crois qu'il touche plus de gens, par son sujet justement. En même temps, Kéchiche a eu beaucoup de mal à le monter, parce qu'il en avait déjà l'idée quand vous tourniez le Téchiné ensemble, m'a-t-il dit. Mais les financiers lui disaient : « Une histoire de couscous, ce n'est pas intéressant. » Après, ils voulaient aussi lui faire échanger le titre : « Ça ne va jamais faire d'entrées ! » Mais ça fait vingt ans qu'il veut le faire. C'est une histoire vraie : le frère d'un de ses copains de lycée voulait ouvrir un restaurant, et le jour de la fête, il a oublié le couscous dans la voiture. C'est ça qui a inspiré Abdel. C'est vrai qu'avec les légumes, on ne va pas très loin !

L'œil — Les points communs entre les deux films, comme la relation père/fille, le regard sur un groupe familial, ou même le fait qu'il s'agisse de deux

familles issues de l'immigration, etc., permettent de voir que ce qui a changé en vingt-cinq ans, c'est la société française.

SB — Oui, des problèmes qui pouvaient paraître marginaux sont devenus plus centraux.

L'œil — Avec plus ou moins de recul – Sandrine, vingt-cinq ans, Hafsia, trois ans – est-ce que vous voyez ces films comme des portraits de vous ?

SB — Oui et non. Je me sens très loin de ce personnage de Suzanne, et en même temps, il y avait tellement d'improvisation que c'est forcément moi. La scène de la fossette par exemple, c'est totalement de l'improvisation. Le dialogue est : « Tu ne souris plus beaucoup en ce moment, qu'est-ce qui se passe Suzanne ? » / « Oh... je ne sais pas... », alors que tout le but de cette scène était de dire qu'il était malade, de préparer à sa mort (dans le scénario initial), avec cette réplique : « Oh ! Mais tu as l'œil tout jaune ? ! ». Il s'étonnait, se regardait dans le miroir : voilà, la scène, c'était ça. Et lui me dit : « Pourquoi tu ne souris plus beaucoup en ce moment ? »

Effectivement, comme le temps s'étirait, ça faisait presque un an qu'on tournait, j'en avais un peu marre, ça ne m'amusait plus du tout. Et puis je grandissais, et très souvent il me disait : « Tu perds ta fraîcheur, tu ne souris plus. » Et là, il le met dans le film. Pareil pour le coup de la fossette et la réplique : « C'est bien qu'on se parle un peu. » Il savait que mon père et moi nous adorions, mais que l'on se

parlait très peu : donc, c'était mon histoire. C'est moi qui ne souriait pas, c'est ma relation avec mon père... les « ratiches » aussi, c'est un mot que j'utilisais à l'époque. La fossette, effectivement, petite, j'en avais deux, etc. Alors, c'est un portrait de moi, et en même temps, je me sens très loin de Suzanne, parce que je n'ai pas grandi dans le même milieu social, je n'ai pas été une petite bourgeoise, j'ai dix frères et sœurs.

HH — La première fois que j'ai vu *La Graine et le mulet*, je ne me suis même pas reconnue – d'abord, je croyais avoir à peine grossi pour le film, deux ou trois kilos, pas quinze ! J'arrive à regarder le film comme si c'était quelqu'un d'autre à l'écran, je ris quand c'est drôle, je suis émue quand c'est émouvant. Bon, c'est sûr qu'il y a de moi, mais pas uniquement : d'autres gens m'ont inspirée.

L'œil — Comme Sandrine le soulignait en début d'entretien, on compare beaucoup le cinéma de Kéchiche à celui de Pialat.

HH — Un jour, il s'est énervé parce qu'il avait entendu dire de lui qu'il était « le Pialat tunisien ». « Mais pourquoi ils disent ça ? » Alors je lui avais demandé : « Mais tu es bien tunisien, non ? » (*rires*)

SB — Pour moi, il n'y a pas de comparaison à faire. Enfin : ce qui est comparable, c'est la manière dont ils dirigent leurs acteurs. Mais Pialat me semble construire plus au tournage, la mise en scène préexiste. Parfois, il arrivait le matin, en disant :

« Mais où est-ce que je vais mettre ma caméra ? », et finalement il partait parce qu'il n'avait pas d'idées. Donc, quand il n'était pas inspiré, il quittait le tournage (à l'époque, on pouvait encore se permettre ça. Enfin... lui !), il ne tournait pas. Kéchiche, j'ai l'impression qu'au contraire, il tourne et ensuite, il crée sa mise en scène, probablement au montage, en étirant le temps. Celui de la scène de danse (y compris dans le montage parallèle avec l'histoire de la mobylette) est très juste. Parce que ça raconte qu'elle « meuble » pour sauver le bateau qui coule, si je puis dire, donc ça a un vrai sens. Lui qui court après sa mobylette, les gamins, etc. : je trouve ça formidable. Par contre, des choses m'ont gênée, dans les dialogues : on dit quelque chose, on le redit...

HH — Mais dans la vie on radote !

SB — Mais dans la vie, on radote, effectivement ! Mais je trouve que la durée doit être justifiée, au cinéma. Sinon, parfois, on « tue » ses effets. Dans *L'Esquive*, j'ai l'impression qu'il capte des choses qui se passent – ce qui est un talent – mais que ça perd de sa force parce que c'est trop long. Ce n'est pas le temps qui me gêne, c'est le rythme, la narration. Mais la grande force de Kéchiche, c'est la façon dont il dirige ses comédiens. Et Maurice et Abdel ont aussi en commun cette volonté de chercher la vérité, de chercher quelque chose d'extrêmement vivant. Ça, effectivement, c'est un point commun, qui se

retrouve dans le jeu des acteurs – encore une fois tous justes et formidables. Mais sur la narration, la construction, la mise en scène, c'est très différent.

L'œil — Un premier film, ça change la perception des choses ?

SB — Non, pour moi, c'est venu bien après. Avec Pialat, je n'avais pas l'impression d'être sur un plateau de cinéma. Si ça s'était arrêté là, ç'aurait été comme une grande colonie de vacances, je me serais bien amusée, j'aurais eu un peu de sous, et puis voilà. Ça a changé un peu avant *Sans toit ni loi*. Parce que la notoriété, le changement social, parce que quand on commence à gagner de l'argent, eh bien... Moi, c'est ce qui m'a le plus changée. Venir d'un HLM en face de Fleury-Mérogis, et tout d'un coup, sur votre deuxième ou troisième film, vous ne gagnez pas des sommes faramineuses, mais tout de même quatre fois le salaire de votre père... Le changement, et sa perception, en premier lieu, c'est ça.

HH — C'est vrai... Moi non plus, d'ailleurs, je n'ai pas perçu tout de suite le basculement. A l'époque, j'étais insouciante, à l'aise, j'étais aussi « comme à la maison. » Bon, je voulais réussir mes scènes, mais rien ne me semblait grave.

L'œil — Hafsia disait qu'elle avait toujours rêvé de faire du cinéma, et vous, Sandrine ?

SB — Moi, je voulais faire plein de choses ! Je voulais être Claudette, majorette, hôtesses de l'air, chanteuse,



danseuse, enfin tout ce dont rêve une jeune fille. Mais je crois que je n'ai même pas eu le temps de me poser la question. A quinze ans, je tournais déjà. J'ai rencontré Maurice au début de mes quinze ans, donc avant, à quatorze ans, on pense aux garçons, à piquer les talons de sa sœur... on ne se projette pas tellement.

HH — On vit au jour le jour.

SB — Oui, voilà, au jour le jour. On ne pense qu'à une chose, c'est le petit copain...

HH — ... sortir !...

SB — ... passer trois heures à savoir comment on va s'habiller pour aller en cours... On ne voit pas très loin. Et puis, j'avais du mal à me projeter, parce que j'étais très mauvaise à l'école, on était quand même assez livrés à nous-mêmes, les parents ne suivaient pas tellement, c'était plus : « Tiens, tu ne veux pas t'occuper de tes frères et sœurs pendant que je vais faire ça... » C'était à la fois de l'urgence, et du quotidien.

L'œil — Et le César du meilleur espoir féminin a changé quelque chose ?

SB — Pareil : je ne savais pas du tout ce que c'était que les César. Je suis arrivée en BX, avec un oncle, qui avait un chien, lequel s'était mis sur ma robe de chez Chantal Thomass ! Voilà... Donc, je suis arrivée dans une BX assez pourrie, j'étais dans une espèce de non-code, je savais simplement qu'il fallait avoir une belle robe. En plus, j'ai perdu un bracelet qu'on

m'avait prêté, qui valait cent mille francs et que j'ai du rembourser par la suite. Donc, les César, pour moi, c'était un peu étrange ! Mais c'était très chouette en même temps : quand je suis arrivée dans la salle et que j'ai vu tous ces gens, quand je suis montée sur scène, c'était impressionnant tout de même. Parce que ça, pour le coup, c'était le cinéma, des choses que je n'avais jamais cotoyées.

HH — Après, tu as eu le César de la meilleure actrice, aussi !

SB — Oui, deux ans après, pour le film de Varda. Mais ce qui change, tout de même, c'est de se voir sur des affiches, de voir sa personne placardée... Toi, l'affiche, c'est la mobylette, avec toi derrière ?

HH — Oui. C'est vrai que c'est impressionnant.

SB — Là, il y a quelque chose qui bascule. Vous êtes livrée aux yeux de tous. Et ça change au niveau de la famille, aussi : le côté : « Oh ! C'est ma sœur, sur l'affiche ! »

HH — Exactement. Ma mère, à chaque fois, elle donne des affiches à son docteur ! Je lui dis : « Maman, il s'en fiche », elle me répond : « Mais non, il faut lui donner un DVD. » (*rires*) Et au dentiste, et au... Et ma mère, elle est très jalouse des femmes qui jouent mes mères, elle dit tout le temps : « Oh, elle est pas très bien... » (*rires*) Oui, ça change ! Mais ils sont contents. Mon neveu, il ne comprend pas. Il a quatre ans, et maintenant, il me regarde bizarrement. C'est intimidant aussi : j'avais peur de

la réaction de ma famille, parce qu'on est un peu pudiques. Montrer des émotions, c'est intimidant. A part ça, quand on te reconnaît dans la rue, ça fait plaisir. Enfin, quand on te dit des choses gentilles ! Mais j'ai encore l'impression de rêver.

SB — Tu as tournés d'autres films qui sont sortis ?

HH — Oui, *Française*. Après, j'ai fait un film irakien, un autre qui sort en janvier, et là j'ai tourné avec Alain Guiraudie, puis avec Raja Amari... Et hier, j'ai reçu le prix de la meilleure actrice à Dubaï ! En plus, ce qui est bien, c'est que c'est pour *La Graine et le mulet* et *Française*. Et c'est à Dubaï, un pays arabe, un peu mes origines. Ma mère était contente.

L'œil — Peut-on parler de relation filiale entre ces cinéastes et chacune de vous ?

SB — Le côté paternel qu'avait Maurice à mon égard, c'était surtout sur les tournages. On se voyait de temps en temps en dehors des films, mais ça se passait plus sur un ensemble artistique. Sur *A nos amours*, il m'a protégée comme sa fille, mais ensuite, ça a disparu. Pour *Van Gogh*, il y avait deux scénarii – alors que Maurice n'écrivait pas en général – et il me les avait passés, en me disant : « J'aimerais bien que tu lises, puisque tu n'aimes rien. Tu es comme moi. » Il m'aimait bien pour ça, parce que je n'aimais rien ! Donc, j'étais une référence pour lui, du fait de ne rien aimer, de ne pas être facilement en admiration, en fascination. D'une certaine manière, on partageait ce métier comme ça. Je n'y connaissais

rien, je n'aimais rien, et c'est au fond ce qu'il cherchait : être au plus proche d'un spectateur qui ne soit pas dans les codes. Ma grande tristesse, c'est d'avoir perdu Maurice pendant dix ans. On ne s'est pas parlé pendant dix ans, et on s'est retrouvés un an avant sa mort. On a dit qu'on se reverrait. Et quand je l'ai finalement revu... il est mort trois jours après. J'ai pu lui dire au-revoir, mais on a perdu du temps, par orgueil de son côté comme du mien, et ça, je ne m'en remettrai jamais. C'est la connerie de l'ego, de l'orgueil... Après *Sous la soleil de Satan*, il m'avait proposé de tourner dans *Van Gogh*, mais je me trouvais trop vieille pour le rôle. Il m'en a toujours voulu. J'ai essayé de rattraper le coup, mais on s'est beaucoup disputé, et voilà. Je trouvais exagérée sa manière de s'exprimer par rapport à mon refus, alors j'ai dit : « Maintenant j'arrête, je coupe les ponts. »

HH — Quel âge tu avais ?

SB — Je ne sais plus...

Vingt et un ans, vingt-deux ans ?

HH — Tu étais jeune !

SB — Je me trouvais trop mature pour le rôle. Ça ne convenait pas. Et puis, j'avais un projet avec Mastroianni. Je rêvais de tourner avec lui – enfin, je n'y avais pas forcément pensé avant, mais quand on m'a proposé ce film, j'ai dit : « Marcello, ça ne se refuse pas ! » C'est ce que j'avais dit à Maurice : « De toutes façons, je ne peux pas faire le *Van Gogh*, je me suis engagée sur un film avec Mastroianni. » Je me



souviens qu'il m'avait répondu : « Tu vas tourner avec ce vieux con, qui va bientôt crever ?! » (*rires*)

HH — Abdel, avec moi, c'est un père poule ! C'est mon déménageur, avec son frère, sa famille, tout le monde... Il vient accorcher mes rideaux, il choisit mes tapis...

L'œil — Vous avez toutes deux envie de faire des films. Sandrine, vous êtes déjà passée à l'acte avec *Elle s'appelle Sabine*. Y-a-t'il une filiation, un héritage ?

SB — Je suis en train d'écrire un scénario avec Jérôme Tonnerre, une fiction.

HH — Et tu joueras ?

SB — Non. J'ai envie d'être complètement derrière la caméra. Et c'est vrai que quand j'imagine ce film, j'ai envie d'être – comme beaucoup d'autres metteurs en scène, je suppose – dans une veine « pialesque. » En tous cas, d'essayer d'être au plus proche de certaines vérités. J'aime toutes sortes de films, mais c'est vrai que j'ai baigné dans un cinéma assez réaliste, je m'y sens sensible, c'est mon univers. C'est un peu comme l'éducation : quand on a eu des parents comme ça, on grandit comme ça. On ne peut pas effacer les traces d'où on vient. Or, c'est Pialat qui m'a formée à ce métier, et déjà en tant que comédienne j'ai gardé sa méthode – même en travaillant avec d'autres – alors je me dis que si je fais ce film, forcément il y aura instinctivement des traces, il est nécessairement une référence pour moi.

HH — Dans mon envie de faire un film sur ma mère, il

y a aussi un rapport avec Abdel. Ce qui m'intéresse, c'est le réel. Là, l'envie c'est de laisser quelque chose pour ma mère, un hommage... Mais j'ai le temps !

L'œil — *A nos amours* a marqué les gens, beaucoup d'adolescents de l'époque...

SB — Oui, c'est marrant de faire partie des grands chocs de quelqu'un. Moi, le grand choc, c'était Cloclo ! (*rires*) Enfin, j'exagère un peu... Mais ce métier est très étrange, fascinant, pour cela aussi : à la fois, c'est un vrai travail, et en même temps, il y a beaucoup d'opportunisme. Vous pouvez être formidable presque malgré vous. Sans être prétentieuse, on parle de moi plutôt en bien, on dit que j'ai une carrière formidable, mais je n'y suis presque pour rien. Bon, j'y suis forcément un peu pour quelque chose, mais en même temps, le fait d'avoir commencé avec Pialat a été une carte de visite énorme. A partir de là, on vous prête des qualités que vous n'avez pas forcément, parce vous avez travaillé avec Untel. Quand vous avez travaillé avec Pialat, Téchiné vous appelle parce qu'il aime les films de Pialat. Puis vous avez tourné avec Téchiné, alors Rivette vous appelle, et tout se construit un peu comme ça. Et moi, je choisis en fonction de ce qu'il y a de mieux dans les propositions. J'avais un agent formidable, Serge Rousseau, qui m'a accompagnée pendant quinze ans – lui, pour le coup, a été un père pour moi, il m'a toujours beaucoup protégée et m'a vraiment très bien

orientée. C'est lui qui me disait de faire tous les films que j'ai tourné avant de m'intéresser au cinéma, ceux de Doillon, de Téchiné, des gens que je ne connaissais pas forcément. Vous êtes jeune, vous êtes sans référence, et il y a quelqu'un qui vous guide, qui vous recommande tel rôle... Et tout ça forme un puzzle qui se construit comme ça.

HH — C'est le destin, aussi.

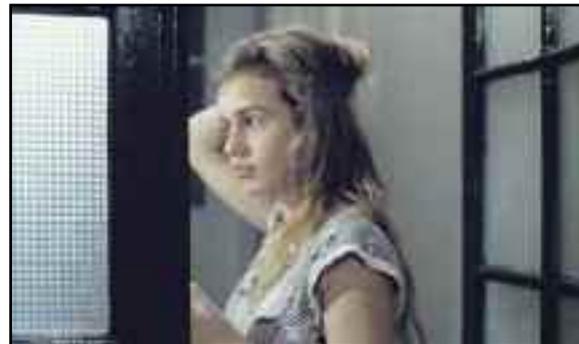
SB — Oui, au départ c'est le destin, et ensuite, il faut savoir ne pas passer à côté, il faut le booster, le destin.

HH — Moi, j'appelle ça « pointer. »

SB — Oui, c'est assez juste ! Mais pour en revenir à ce que c'est de pouvoir marquer des gens à travers son travail, sa personne... Par exemple, il y a des films que j'ai fait, où la notion de travail est plus importante, comme *Sous le soleil de Satan*, à cause de Bernanos, parce qu'il fallait avoir une aisance avec le texte tout en restant dans la méthode de Pialat. Mais il y a quelque chose d'intéressant dans ce métier, c'est qu'il y a des coups de magie. Souvent, on me parle de scènes particulières que j'ai jouées. Par exemple, beaucoup de gens me citent la scène dans *La Cérémonie* où je lis, enfin j'essaye de lire ce bouquin, avec les signes, et je fais des trucs comme ça (*elle mime*). Donc, on me parle souvent en bien de cette scène : « Ah ! Ton jeu à ce moment-là ! » Ça a marqué beaucoup de gens. Eh bien si vous saviez comment a été tournée cette scène ! Chabrol me dit :

« Là, tu n'arrives pas à lire, tu t'énerves. » Et il me mime la scène, et je me suis dit : « Je vais l'imiter, faire pareil. » Et j'ai juste fait trois gestes, il y a eu deux prises, il a gardé la première, et tout le monde me parle de cette scène. Alors, est-ce que là, il y a cette notion de travail ? Georges Wilson m'a dit un jour : « Pour moi, un acteur, c'est quelqu'un qui joue et pense en même temps à ses factures d'EDF. » Je crois beaucoup à ça, parce que penser à ces factures en même temps qu'on joue, c'est déjà mettre son ego de côté, ne plus être dans le contrôle de soi, chasser ça. Pour moi, un très bon acteur se dépasse, ne se regarde pas jouer.

HH — Si je pense à mes factures, je n'arrive pas à me concentrer, et j'en viens même à sortir des phrases qui n'ont rien à voir avec le texte ! J'ai besoin d'être dans la situation, sinon je parle tout bas pour ne pas être entendue, ou je rigole, parce que je ne sens pas les répliques. J'ai besoin de visualiser la chose. Pas mes factures ! Je n'aime même pas quand il y a du bruit, ou quelqu'un dans mon champ. Tout me perturbe. Franchement, des acteurs qui arrivent à jouer avec plein de bruit, ça m'impressionne, parce que pour moi, c'est impossible. Peut-être plus tard ? Je suis très disciplinée. Parfois, c'est moi qui crie : « Silence ! »





Hafsia Herzi

est née à Manosque le 25 janvier 1987.

Comédienne

— au cinéma

2008 - **Un Homme et son chien**

réalisation Francis Huster

2008 - **Le Chat du Rabbín**

réalisation Joann Sfar,

Antoine Delesvaux

2008 - **Le Roi de l'évasion**

réalisation Alain Guiraudie

2008 - **Anonymes**

réalisation Raja Amari

2007 - **L'Aube du monde**

réalisation Abbas Fahdel

2007 - **Française**

réalisation Souad El Bouhati

2007 - **La Graine et le mulet**

réalisation Abdellatif Kechiche

- *Prix Marcello Mastroianni
de la jeune actrice 64^{ème} Mostra de Venise
- César du meilleur Espoir Féminin*

— au théâtre

2009 - **César, Fanny et Marius**

de Marcel Pagnol,

mise en scène Francis Huster

— à la télévision

2007 - **Ravages**

réalisation Christophe Lamotte



Abdellatif Kechiche

est né à Tunis le 7 décembre 1960.

Réalisateur

— cinéma

2007 - **La Graine et le mulet**

long métrage, fiction

2003 - **L'Esquive**

long métrage, fiction

2000 - **La Faute à Voltaire**

long métrage, fiction

Comédien

— cinéma

2003 - **La Boîte magique**

long métrage de Ridha Behi

1992 - **Un vampire au paradis**

long métrage de Abdelkrim Bahloul

1992 - **Bezness**

long métrage de Nouri Bouzid

1987 - **Les Innocents**

long métrage de André Téchiné

1984 - **Le Thé à la menthe**

long métrage de Abdelkrim Bahloul

Sandrine Bonnaire

est née à Clermont-Ferrand
le 31 mai 1967.

Comédienne

— au cinéma

1983 - **A nos amours**

réalisation Maurice Pialat

- César 1984 du Meilleur Espoir Féminin

1984 - **Tir à vue**

réalisation Marc Angelo

1984 - **Blanche et Marie**

réalisation Jacques Renard

1985 - **Police**

réalisation Maurice Pialat

1985 - **Le Meilleur de la vie**

réalisation Renaud Victor

1985 - **Sans toit ni loi**

réalisation Agnès Varda

- César 1986 de la Meilleure Actrice

1986 - **La Puritaine**

réalisation Jacques Doillon

1987 - **Les Innocents**

réalisation André Téchiné

1987 - **Jaune revolver**

réalisation Olivier Langlois

1987 - **Sous le soleil de Satan**

réalisation Maurice Pialat

- Palme d'or 1988 du Festival de Cannes

- Nomination pour le César 1998
de la Meilleure Actrice

1988 - **Quelques jours avec moi**

réalisation Claude Sautet

1988 - **Peaux de vaches**

réalisation Patricia Mazuy

1989 - **Monsieur Hire**

réalisation Patrice Leconte

- Sélection officielle Festival

de Cannes 1989

- Nomination pour le César 1990

de la Meilleure Actrice

1990 - **La Captive du désert**

réalisation Raymond Depardon

1991 - **Le Ciel de Paris**

réalisation Michel Bena

1991 - **Dans la soirée**

réalisation Francesca Archibugi

1992 - **Prague**

réalisation Ian Sellar

1992 - **La Peste**

réalisation Luis Puenzo

1994 - **Confidences à un inconnu**

réalisation Georges Bardawill

1994 - **Jeanne la Pucelle I**

Les Batailles

réalisation Jacques Rivette

- Nomination pour le César 1995

de la Meilleure Actrice

1994 - **Jeanne la Pucelle II**

Les Prisons

réalisation Jacques Rivette

- Nomination pour le César 1995
de la Meilleure Actrice

1995 - **Les Cent et une nuits**

de Simon Cinéma

réalisation Agnès Varda

1995 - **La Cérémonie**

réalisation Claude Chabrol

- Prix d'interprétation 1995

du Festival de Venise

- Nomination pour le César 1996

de la Meilleure Actrice

1996 - **Never ever**

réalisation Charles Finch

1997 - **La Dette d'amour**

réalisation Andreas Gruber

1998 - **Voleur de vie**

réalisation Yves Angelo

1998 - **Secret défense**

réalisation Jacques Rivette

1999 - **Au cœur du mensonge**

réalisation Claude Chabrol

1999 - **Est-Ouest**

réalisation Régis Wargnier

- Nomination pour le César 2000

de la Meilleure Actrice

2001 - **C'est la vie**

réalisation Jean-Pierre Améris

2001 - **Mademoiselle**

réalisation Philippe Lioret

2003 - **Résistance**

réalisation Todd Komarnicki

2004 - **L'Équipier**

réalisation Philippe Lioret

2004 - **Le Cou de la girafe**

réalisation Safy Nebbou

2004 - **Confidences trop intimes** réalisation

Patrice Leconte

2006 - **Demandez la permission**

aux enfants

réalisation Eric Civanyan

2006 - **Je crois que je l'aime**

réalisation Pierre Jolivet

2007 - **L'Empreinte de l'ange**

réalisation Safy Nebbou

2007 - **Un Cœur simple**

réalisation Marion Laine

2008 - **Joueuse**

réalisation Caroline Bottaro

— à la télévision

1990 - **La bonne âme du Setchouan**

réalisation Bernard Sobel (téléfilm)

1997 - **Une Femme en blanc**

réalisation Aline Issermann (série)

1997 - **La Lettre**

réalisation Bertrand Tavernier (téléfilm)

2003 - **La Maison des enfants**

réalisation Aline Issermann (série)

2005 - **Le Procès de Bobigny**

réalisation François Luciani (téléfilm)

2006 - **L'Aventurière**

réalisation Jean-Claude Guidicelli

(documentaire)

Auteur-réalisatrice

2006 - **Elle s'appelle Sabine**

- *Prix France Culture Cinéma 2008*

- *Globe de Cristal 2008 du Meilleur Documentaire*

- *Sélection Officielle Quinzaine des Réalisateurs*

Festival de Cannes 2007

- *Prix du Jury et du Public - Festival*

de Namur 2007



Maurice Pialat

est né à Cunlhat le 31 août 1925.

Il est mort le 11 janvier 2003.

Réalisateur

— cinéma

courts métrages

1951 - **Isabelle aux Dombes**

1952 - **Riviera di brenta**

1953 - **Congrès eucharistique diocésain**

1957 - **Drôles de bobines**

1958 - **L'Ombre familière**

1960 - **L'Amour existe**

1961 - **Janine**

1963 - **Jardins d'Arabie**

1963-64

Série de courts-métrages sur la Turquie :

« **Chroniques turques** »

(**La Corne d'or - Istanbul - Maître Galip
Byzance - Pehlivan - Bosphore**)

1964/66 - Série de courts-métrages

pour « **Les Chroniques de France** »

(**Les Champs-Élysées - Pigalle - Le Quartier
Latin - La Parisienne et les grands magasins**

L'Usine marémotrice de la Rance -

**Agnès Varda - La Camargue - Van Gogh
Marseille)**

1969 - **Villages d'enfants**

longs métrages

1968 - **L'Enfance nue**

1972 - **Nous ne vieillirons pas ensemble**

1974 - **La Gueule ouverte**

1978 - **Passe ton bac d'abord**

1980 - **Loulou**

1983 - **A nos amours**

1985 - **Police**

1987 - **Sous le soleil de Satan**

1991 - **Van Gogh**

1995 - **Le Garçu**

— télévision

1970 - **La Maison des bois**

(feuilleton en sept épisodes)

Comédien

2003 - **La Boîte magique**

long métrage de Ridha Behi

1992 - **Un vampire au paradis**

long métrage de Abdelkrim Bahloul

1992 - **Bezness**

long métrage de Nouri Bouzid

1987 - **Les Innocents,**

long métrage de André Téchiné

1984 - **Le Thé à la menthe,**

long métrage de Abdelkrim Bahloul

1957 - **Drôles de bobines**

de Maurice Pialat

1957 - **Le Jeu de la nuit**

de Daniel Costelle

1965 - **Les Veuves de quinze ans**

(court métrage) de Jean Rouch

1969 - **Que la bête meure**

de Claude Chabrol

1971 - **La Maison des bois**

de Maurice Pialat

1974 - **Mes petites amoureuses**

de Jean Eustache

1974 - **Les Lolos de Lola**

de Bernard Dubois

1982 - **Cinématon** (236^{ème} de la série)

de Gérard Courant

1983 - **A nos amours**

de Maurice Pialat

1985 - **Grosse** (court métrage)

de Brigitte Roüan

1987 - **Sous le soleil de Satan**

de Maurice Pialat

La Graine et le mulet

2007 / France / 151 minutes / couleur



- Prix Louis-Delluc 2007,
- Prix spécial du jury (ex-æquo) lors de la 64^e Mostra de Venise (2007),
- César 2008 du meilleur film, du meilleur réalisateur, du meilleur scénario original
- Prix Marcello-Mastroianni (jeune actrice) 2007 à Venise
- César 2008 du meilleur espoir féminin pour Hafsia Herzi

Réalisation : Abdellatif Kechiche

Scénario : Abdellatif Kechiche

Adaptation & dialogues :

Abdellatif Kechiche, Ghalia Lacroix

Production : Pierre Grunstein, Nathalie Rheims, Claude Berri, Pathé Production (ex Renn), Hirsch, France 2 Cinéma

Montage : Camille Toubkis, Ghalia Lacroix

Photographie : Lubomir Bakchev

Costumes : Mario Beloso Hall

Décors : Benoît Barou

Distribution : Pathé Distribution

Interprétation : Habib Boufares (*Slimane Beiji*), Hafsia Herzi (*Rym*), Farida Benkhetache (*Karima*), Sabrina Ouazani (*Olfa*), Olivier Loustau (*José*), Alice Hourri (*Julia*), Bruno Lochet (*Mario*), Mohamed Benabdeslem (*Riadh*), Leila D'Issernio (*Lilia*), Abdelhamid Aktouche (*Hamid*), Bouraouïa Marzouk (*Souad*), Abdelkader Djeloulli (*Kader*), Sami Zitouni (*Majid*), Cyril Favre (*Sergei*), Hatika Karaoui (*Lafita*), Nadia Taoul (*Sarah*), Gilles Matheron, Henri Rodriguez (*Henri*), Henri Cohen (*M. Dorner, l'adjoint au maire*), Jeanne Corporon (*la banquière*), Violaine de Carné (*Mme Dorner*), Carole Franck (*une invitée au repas*)



A nos amours

1983 / France / 102 minutes / couleur



- Prix Louis Delluc 1983,
- César du meilleur film français 1984, - César
du meilleur espoir féminin 1984 à Sandrine
Bonnaire

Réalisation : Maurice Pialat

Scénario et dialogues :

Arlette Langmann, Maurice Pialat

Producteur exécutif : Micheline Pialat

Producteur associé :

Emmanuel Schlumberger

Directeur de production :

Daniel Messere

Assistants à la mise en scène :

Florence Quentin, Cyril Collard,

Christian Argentino

Script : Marie-Florence Roncatolo,

Martine Rapin

Cadre : Jacques Loiseleux,

Pierre Novion, Patrice Guillou,

Christian Fournier

Son : Jean Umanski,

François de Morant, Julien Cloquet,

Thierry Jeandroz

Bruitage : Jonathan Liebling

Décor : Jean-Paul Camail,

Arlette Langmann

Costumes : Valérie Schlumberger,

Martha de Villalonga

Electricité : René Rochera, Serge Pinson,

Thierry Labille, Eugène Fabcic

Machinerie : Roland Gautherin,

Brice Lajeunesse

Montage : Yann Dedet, Sophie Coussein,

Jean Gargonne, Valérie Condroyer, Corinne

Lazare, Nathalie Letrosne, Catherine Legault

Musique : Henry Purcell, « What power art you
» extrait de *King Arthur* interprété par Klaus

Nomi

Distribution : Gaumont

Interprétation : Sandrine Bonnaire (*Suzanne*),

Dominique Besnehard (*Robert, le frère*),

Maurice Pialat (*Roger, le père*), Evelyne Ker

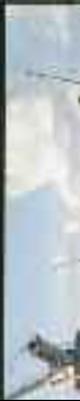
(*Betty, la mère*), Cyr Boitard (*Luc, un petit ami*),

Anne-Sophie Maillé (*Anne, l'amie de Suzanne*),

Tom Stevens (*l'Américain*), Christophe Odent

(*Michel, l'amant*), Cyril Collard (*Jean-Pierre,*

le mari)









Suivi éditorial et réalisation des entretiens :

Freddy Denaës & Gaël Teicher

Conception graphique : Martin Verdet

Photogrammes extraits des films

La Graine et le mulet de Abdellatif Kechiche / © Pathé

A nos amours de Maurice Pialat / © Gaumont

Scans et photogravure : Laurent Veyssière

Achevé d'imprimer en février 2009,

sur les presses de l'imprimerie Cassochrome, Belgique.

Les Editions de l'Œil remercient tout particulièrement

Mesdemoiselles Hafsia Herzi et Sandrine Bonnaire.

Remerciements : Abdellatif Kechiche, Sylvie Pialat, Adequat, Grégory Weill, Mallory Vabre, Pathé, Henri Desmoulin, Carole Labre, Monya Galbi, Artmedia, Maryse Le Mestique, Gaumont, Olivia Colbeau-Justin, Julie Grünebaum, le Théâtre de la Marionnette à Paris, Isabelle Bertola, Alain Terzian et le conseil d'administration de l'Académie des César, Alain Rocca, Paola Malo, Boris Hannequin & Claire Prénat (Académie des arts et techniques du cinéma), Louissette Bertola, Nathalie Lalau (Les Editions de l'Œil) et toujours Gilles Porte, Loïc Le Gall, à la naissance de cette collection.

Amitiés à Hédi Zardi et Guillaume Gaubert.

Presse : Jean-Bernard Emery (jb.emery@cinepresscontact.com)

© ÉDITIONS DE L'ŒIL 2009

Dépôt légal : février 2009

isbn : 978-2-35137-071-1

les Éditions de l'Œil

7, rue de la Convention - 93100 Montreuil

tél. : 01 49 88 03 57 / editionsdeloecil@gmail.com