

Mia Hansen-Løve

« Même si on a toujours dit que mes films étaient autobiographiques, ils ne le sont jamais vraiment. »

Sami Gnaba

Number 317, January 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90128ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gnaba, S. (2019). Mia Hansen-Løve : « Même si on a toujours dit que mes films étaient autobiographiques, ils ne le sont jamais vraiment. ». *Séquences : la revue de cinéma*, (317), 44–47.

Mia Hansen-Løve

« Même si on a toujours dit que mes films étaient autobiographiques, ils ne le sont jamais vraiment. »

PROPOS RECUEILLIS PAR SAMI GNABA



*Mia Hansen-Løve réalise des films délicats, pudiques, lumineux. Un cinéma qui, par son admirable cohérence et sa sensibilité, nous touche et dont nous accompagnons la trajectoire depuis ses débuts. Au fil de cet entretien mené à Paris, à quelques semaines de la sortie de son nouveau long métrage *Maya*, la réalisatrice française revient en détail avec nous sur son parcours, de sa première expérience sur un plateau jusqu'à ses derniers projets, évoquant notamment l'importance de la lumière dans ses films, leur proximité avec sa propre vie ou encore l'origine de cette mélancolie qui les traverse.*

Je voudrais tout d'abord revenir sur vos débuts en tant qu'actrice avec Olivier Assayas et ensuite comme critique aux *Cahiers du cinéma*. Comment s'est opéré ce déplacement des vocations chez vous, avant d'arriver à la réalisation ?

Je ne sais pas si on peut vraiment parler de vocation à ce moment-là. Je crois que la seule vocation que je n'ai jamais eue, c'est d'être cinéaste. À cette époque-là, quand j'avais entre 16 et 21 ans, âge auquel j'ai réalisé mon premier court métrage, je me cherchais. Je savais ce que je ne voulais pas faire, mais je ne savais pas ce que je voulais faire. C'est d'ailleurs une réplique de mon premier film (rires). Ce n'est pas par hasard, puisque ça me correspondait tout à fait avant de faire des films. Je savais par exemple que je ne voulais pas devenir prof, métier que je respecte totalement et que j'admire, mais comme mes deux parents étaient professeurs et que j'avais grandi dans cet univers, c'était une forme d'émancipation pour moi que de ne pas le devenir à mon tour. Même si j'avais hérité de beaucoup de leurs valeurs. La question qui se posait pour moi était quoi faire avec cet héritage, notamment cette quête du beau, du bien... Il y avait quelque chose de monotone dans cette vie-là qui ne correspondait pas à la vie beaucoup plus aventureuse à laquelle j'aspirais.

Je faisais du théâtre dans mon lycée quand est arrivée un jour une directrice de casting qui cherchait des jeunes acteurs. C'est comme ça donc que je me suis retrouvée à faire le casting pour le film d'Olivier Assayas. À l'époque, je faisais du théâtre comme plein de jeunes gens. C'était quelque chose d'important à mes yeux, j'adorais ça, mais je n'avais

pas l'ambition d'être actrice pour autant. J'étais dans l'incertitude la plus totale quant à mon avenir. Tout à coup, je me suis retrouvée à jouer dans ce film et son tournage a été une expérience décisive. Bien sûr que j'étais impressionnée d'être filmée, j'y ai pris un grand plaisir. Mais au-delà de ça, c'était surtout la découverte de l'intensité de la vie sur un plateau de cinéma qui m'a marquée. Aussi, l'idée de pouvoir m'exprimer à travers des personnages – des personnes qui sont à la fois vous et pas vous – produisait en moi un effet extraordinairement cathartique. La force de cette expérience ne m'a plus jamais quittée. J'ai observé Olivier, son chef opérateur, les comédiens, au travail et il y avait une énergie, un sentiment de plénitude qui se dégagent de tout ça.

Parallèlement à cette expérience, je me suis mise à écrire sur des sites de cinéma, puis aux *Cahiers*. Très maladroitement et dans la souffrance, je dois dire. En dehors de mon travail sur mes scénarios, l'écriture a toujours été une souffrance pour moi. Vraiment. Il y a un grand paradoxe chez moi. Malgré le fait que j'attache beaucoup d'importance à l'écriture, qu'elle soit au cœur de mon travail, j'ai une immense difficulté à écrire de la prose. Aux *Cahiers*, je me suis donc forcée. C'était important pour moi que j'apprenne à dire pourquoi j'aimais ou je n'aimais pas un film.

À développer votre propre pensée sur le cinéma.

Oui. Il m'était important que j'arrive à structurer ma pensée et à mettre des mots sur des sensations diffuses. J'avais vraiment cette idée que l'écriture sur le cinéma était la meilleure école possible pour faire des films.

*Quelques années plus tard, vous êtes réalisatrice. Vous réalisez deux films qui chacun à sa manière rend hommage au producteur Humbert Balsan. Le premier, *Tout est pardonné*, lui est dédié. Le second, *Le père de mes enfants*, retrace les derniers mois de sa vie avant son suicide. De toute évidence, il a été très important dans votre parcours de jeune cinéaste.*

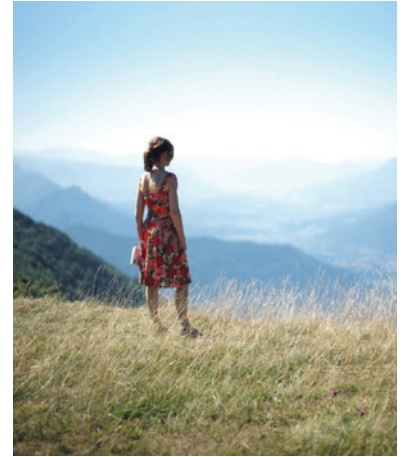
C'est vrai. Ça a été une rencontre déterminante un peu au même titre, quoique différente, que celle avec Olivier Assayas. Après Olivier, il a été le deuxième homme que j'ai rencontré à me faire confiance, à voir en moi une future cinéaste. J'avais fait un court métrage assez confidentiel qui était présenté dans quelques petits festivals dont un à Nanterre, où Humbert était président de jury. Le court métrage lui a tapé dans l'œil. Je crois que ce qui lui a plu, c'était la simplicité de la mise en scène, la sincérité qui se dégageait du film. Je ne cherchais pas à impressionner ou à montrer que je maîtrisais le cinéma techniquement. Quelques mois après ce festival, il a reconnu mon nom en lisant *Les Cahiers* et a appelé le rédacteur en chef

pour savoir si cette jeune critique avait écrit un long métrage pour lequel elle chercherait un producteur. C'était complètement miraculeux! Aucun, sinon très peu de producteurs entreprennent ce genre de démarche. Humbert était un producteur qui fonctionnait vraiment aux coups de cœur. Trois jours après, j'étais dans ses bureaux avec mon scénario. J'ai eu une longue conversation avec lui, qui a duré deux-trois heures et durant laquelle on a beaucoup parlé de Bresson... Il y avait des affinités très fortes entre nous. Nous avons travaillé ensemble pendant un an. Il est devenu une sorte de père spirituel pour moi, même si je le connaissais mal. Il incarnait pour moi tout ce qui m'attirait dans le cinéma. Puis, il s'est suicidé.

Si j'ai senti ce besoin de faire ce film inspiré de lui, c'est que son suicide, au-delà de son aspect tragique, me ramenait terriblement à l'histoire de ma famille à laquelle j'avais pourtant l'impression d'échapper. Pour moi, Humbert portait en lui une vraie mélancolie qui était évidente, on ne pouvait pas la nier, mais c'était quelqu'un qui semblait avoir été capable de la transformer en vitalité, avant que le désespoir et la mélancolie le rattrapent finalement. C'était assez insupportable. En le rencontrant, il m'avait permis d'échapper à cette mélancolie que j'avais l'impression moi-même d'avoir hérité de ma famille. Mon grand-père s'était suicidé en des circonstances assez comparables. J'ai grandi avec ce poids-là. Ses enfants, dont mon père, nous ont tous transmis ce silence qui vient après un tel événement, l'impossibilité de répondre à «pourquoi, comment est-ce possible?». Et j'ai l'impression que cette question irrésolue sera toujours quelque part dans mes films, que je le veuille ou non.

Il est évident que cette mélancolie imprègne tous vos films, particulièrement à travers vos personnages masculins.

Oui. Je dois dire que j'ai l'impression que dans ma famille, elle est plus lourde à porter pour les hommes que pour les femmes... Peut-être est-ce le hasard? Peut-être ai-je hérité d'autre chose du côté de ma mère qui au contraire me pousse vers plus d'énergie, de vitalité, etc.? Je ne peux pas théoriser là-dessus, mais c'est une discussion que j'ai souvent avec ma famille. C'est un héritage qui pèse très lourd comme je vous disais. Je n'aurais jamais pu aborder frontalement cette question dans un film inspiré par mon grand-père que je n'ai pas connu. Ça aurait été trop douloureux, trop direct. Même si on a toujours dit que mes films étaient autobiographiques, ils ne le sont jamais vraiment. Parce qu'ils sont toujours des transpositions de souvenirs, de choses vécues. J'ai besoin que cette matière soit modifiée, transformée par la fiction. J'ai besoin de la distance que me permet



—
L'avenir



—
Tout est pardonné



—
Le père de mes enfants



la fiction pour me sentir à l'aise. Du coup, réaliser un film inspiré de la vie d'Humbert, c'était une manière pour moi de parler de ma propre histoire, de l'histoire de ma famille, ce que je n'aurais pas fait autrement.

Un film comme *Amour de jeunesse* m'a toujours paru plus ouvertement autobiographique, du moins plus que les autres. Il y a par exemple une grande attention à la chronologie des années durant lesquelles le récit se déroule; il y a aussi cette restitution du foyer familial (les deux enfants, l'effacement du père, la mère confrontée à une nouvelle vie...) qu'on retrouvera dans vos deux films suivants.

Oui, c'est vrai. Je voudrais insister sur le mot autobiographique. Dans le film la fille devient architecte et non cinéaste. Ce n'est pas par déni, mais si c'était autobiographique, il faudrait qu'elle finisse cinéaste. Ce n'est pas qu'un simple détail. Là où mes films sont les plus fidèles à ma vie, c'est sur le plan des émotions, des sentiments, de ce qui les traverse. Là, oui, les films sont très intimes, extrêmement proches de moi. Quand je dis ça, je veux dire que même *Maya* n'est pas moins autobiographique qu'*Amour de jeunesse*. De mon point de vue, dans mon rapport au film, *Maya* est tout aussi proche de ce que je suis en train de vivre, de traverser, au moment de l'écrire qu'un film comme *Amour...* Simplement, la transposition y est peut-être plus secrète, plus cachée ou métaphorique. Mais, c'est facile pour moi d'établir un parallèle entre Gabriel et moi. J'entretiens un grand degré d'intimité avec tous mes films, mais dans certains l'aspect intime y apparaît de façon plus visible. Parce que les proximités avec ma propre vie sont plus concrètes, évidentes.

Dans *Amour de jeunesse*, il y a cette scène qui se déroule dans une classe où a lieu un cours d'architecture qui porte sur la leur. Le personnage de Lorenz y explique que pour atteindre la lumière, il faut passer d'abord par l'obscurité. Dans cet éloge de la leur est synthétisé quelque chose de très propre à votre cinéma, soit votre attention à la lumière. Vos films ont toujours su transcender la noirceur et la mélancolie de vos personnages et atteindre une forme de sérénité, d'apaisement, que justement cette attention à la lumière confère.

Cette scène rend compte du rapport que j'ai moi-même avec cette question de l'équilibre entre l'obscurité et la lumière. C'est une scène un peu matrice pour moi. La lumière est absolument au cœur de mon cinéma et je ne crois pas que ce soit prétentieux de ma part de le dire, mais je crois sincèrement qu'il n'y a plus beaucoup de cinéastes qui cherchent à la mettre en valeur. Ce qui ne veut pas dire qu'ils ne cherchent ou s'interrogent sur d'autres choses aussi importantes ou

passionnantes. C'est juste un autre rapport au cinéma. C'est quelque chose qui m'a assez bouleversée quand j'ai vu le film de Mikhael Hers (*Amanda*, ndr). Il filme les arbres de Paris, le vent, etc. Il nous dit que ce qui l'intéresse, c'est de filmer la beauté du monde, ses vibrations, sa lumière. C'est tout simple et pourtant si rare de voir ça au cinéma aujourd'hui.

J'espère que la mélancolie qui est présente dans mes films ne soit pas synonyme d'emphase, de *pathos* ou de lourdeur. Car, ce qui m'intéresse, c'est de la transcender comme vous dites. De la transformer, de la dépasser, mais pas de la nier ou de l'édulcorer. Et pour moi, ça doit passer par l'entremise de cette quête de lumière que j'associe à une quête d'une forme de légèreté, une légèreté de style, laquelle se joue notamment dans mon rapport au montage, le jeu des comédiens, la musique ou encore les dialogues. J'ai toujours eu la conviction que ce que je pouvais faire de mieux se trouvait dans cette légèreté-là. Je ne pourrais jamais faire un cinéma emphatique, lyrique, et il existe plein de cinéastes qui le font merveilleusement bien. Mais moi, je sais que mon cinéma tendra toujours vers une forme de retenue, de concision et de légèreté.

À l'issue de la projection de *Maya*, vous avez déclaré que vous réalisez des films qui se répondent, dialoguent entre eux. Comment ça se manifeste concrètement, quand vous abordez un nouveau projet ?

C'est quelque chose qui s'impose à moi et qui se confirme film après film. J'aurais énormément de mal à écrire un film qui ne participe pas à cette cohérence-là. Ça tient aux thèmes, aux comédiens, à la façon dont les histoires tour à tour se répondent et s'opposent. On peut voir quelque chose de similaire dans leur nature, leur quête, et en même temps elles comblent les vides ou les manques des précédentes. C'est très facile par exemple d'établir ce lien entre *L'avenir* et *Maya*. Le premier raconte le renoncement d'une femme à sa sexualité, à sa sensualité, tentant de retrouver une forme de plénitude autrement. Alors que dans le second, on observe la reconquête d'une forme de sensualité. Je voulais dans ce film replacer le corps au centre.

À la fin de *L'avenir*, Isabelle Huppert retourne vers le Vercors où elle revoit Fabien (joué par Roman Kolinka) pour lui laisser son chat, avant de repartir le lendemain. Après son départ, il y a ce plan où je suis Roman sur le trajet qui le ramène chez lui. On le voit seul au volant de sa voiture. C'est le seul moment du film, je crois, où je suis un personnage qui n'est pas accompagné par Nathalie (Isabelle Huppert). Quand j'ai fait ce plan, je l'envisageais presque comme le premier plan de *Maya*. Roman était encore Fabien



et aussi déjà Gabriel (nom du protagoniste dans *Maya*, *ndlr*) dans ma tête. On était à la toute fin du tournage de *L'avenir* et je crois que j'étais déjà en train d'écrire le scénario de *Maya*. Dans ce sens-là, les films se complètent de façon très concrète.

C'est la troisième fois que vous collaborez avec Roman Kolinka, l'acteur qui interprète Gabriel. Si je ne me trompe pas, il est l'acteur que vous avez filmé le plus dans votre filmographie. Qu'est-ce qui vous inspire chez lui ?

Ce qui était évident pour moi, c'est qu'après deux films faits avec lui (*Eden* puis *L'avenir*, *ndlr*), j'avais besoin de faire un long métrage dans lequel il porterait le rôle principal. Il y avait presque une urgence dans cet empressement. J'avais l'impression que j'allais passer à côté de quelque chose d'essentiel, sinon. Parce que quand je l'avais rencontré, j'avais eu l'impression d'avoir enfin trouvé « la note exacte » qui était exactement celle que je recherchais à travers d'autres acteurs. Il existe chez lui une réserve, une pudeur, que certains confondront à tort avec une forme de froideur, qui s'accompagne d'une grande douceur et mélancolie. Une mélancolie qui n'est jamais affectée, jamais surjouée. Je suis très difficile par rapport aux acteurs, mais il se dégage chez lui une grande vérité.

Le choix des acteurs reste pour moi quelque chose d'assez sacré et difficile. Je ne pourrais jamais me faire imposer un casting par l'extérieur pour la simple raison que tel acteur est soi-disant « bankable ». Ce fonctionnement m'est complètement étranger. Pour moi, s'il existe une liberté d'expression à défendre à travers mes films, elle passe aussi beaucoup par le choix des acteurs.

Cette fidélité est aussi très identifiable dans votre rapport aux producteurs avec lesquels vous travaillez, notamment David Thion qui vous accompagne depuis votre premier film, *Tout est pardonné*. Ce

genre de relation entre cinéaste/producteur sur le long terme, c'est important pour vous ?

Oui, ça me fait plaisir que vous m'en parliez. C'est une question qui m'est rarement posée. Il est vrai que la relation que j'ai avec mes producteurs compte beaucoup dans la sérénité que je peux avoir – et qui est nécessaire – pour arriver à faire des films, vu le contexte quand même difficile, voire parfois violent moralement, dans lequel est produit le cinéma d'auteur. Je pense que le fait d'avoir commencé avec Humbert Balsan, d'avoir eu cette relation très forte avec lui, puis de l'avoir perdue, m'a rendue encore plus sensible à cette question de la qualité de la relation que j'ai avec mes producteurs. J'ai fait quatre films avec Les films Pelléas, qui réunit donc David Thion mais aussi Philippe Martin, lesquels ont été déterminants dans leur réalisation.

Et dans un deuxième temps, il y a eu Charles Gillibert, à qui je dois beaucoup. Et avec lequel j'ai successivement fait *Eden* – il a vraiment sauvé *Eden*, Charles –, *L'avenir*, et prochainement *Bergman Island*. Avant, je ne travaillais qu'avec Les films Pelléas, et je dois dire que depuis quatre ans, cette alternance entre deux producteurs m'a beaucoup aidée. Quand on fait du cinéma à un rythme soutenu comme ça a été mon cas jusqu'ici, sans que ces films marchent forcément, et qu'on sait quelle foire d'empoigne c'est d'obtenir du financement, il devient difficile pour un producteur de produire un de vos films tous les deux ans. Leur respect à chacun de mon travail, leur confiance, m'importent beaucoup. C'est très important pour moi de leur rester fidèle, tant qu'ils continuent de respecter la façon dont je travaille et de soutenir mes décisions, qui sont parfois difficiles à encaisser; tel que tourner coûte que coûte en 35 mm alors que les films sont sous-financés, ou encore faire des films portés par des acteurs inconnus comme je viens de le faire avec *Maya*. Travailler avec des producteurs qui comprennent ces décisions-là et m'accompagnent jusqu'au bout, c'est pour moi quelque chose d'essentiel. ▲

—
Maya (à gauche)
Tout est pardonné (à droite)

« J'espère que la mélancolie qui est présente dans mes films ne soit pas synonyme d'emphase, de pathos ou de lourdeur. Car, ce qui m'intéresse, c'est de la transcender comme vous dites. De la transformer, de la dépasser, mais pas de la nier ou de l'édulcorer. »