

Marion Hansel

Michel Buruiana

Number 132, January 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50683ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Buruiana, M. (1988). Marion Hansel. *Séquences*, (132), 38–42.

Marion Hansel



Elle a toujours rêvé de faire du cinéma. En tout cas, depuis l'âge de douze ans. Elle se dirigeait vers une carrière de comédienne, mais les chemins du Seigneur sont insondables. Comme elle n'était pas une comédienne exceptionnelle, elle est devenue une réalisatrice exceptionnelle. Trois films à son actif parmi lesquels, on compte *Dust*, *Lion d'argent à Venise*, *Les Noces barbares*, qui reçoit un accueil chaleureux là où il passe, mais il est trop tôt pour parler de prix.

Comment devient-on une réalisatrice exceptionnelle? D'abord en s'intéressant à des histoires exceptionnelles. Après tout, Jean Renoir disait qu'un bon film c'est d'abord une bonne histoire. Ensuite en exploitant au maximum son sens de l'esthétisme, dérivé d'une première vocation de peintre abandonnée dans sa jeunesse. Les oeuvres témoignent.

Michel Buruiana

Séquences — *Comment avez-vous choisi le cinéma? Vous étiez actrice, vous avez suivi des cours de théâtre. Quel a été le déclic pour le cinéma?*

Marion Hansel — *Je crois que c'est le cinéma qui m'a choisie, parce que lorsque j'ai voulu devenir comédienne — j'avais peut-être douze ans —, je voulais surtout devenir comédienne de cinéma. J'étais fascinée par cet art. C'était ce qui me paraissait le plus beau, le plus fou, le plus grand, le plus imaginatif. Je voulais être star. À douze ans, j'ai dit que je voulais être une star. Ça a mis de longues années, puisque pendant quinze ans j'ai joué, mais beaucoup trop peu au cinéma.*

— *À quoi attribuez-vous ce manque de chance au cinéma?*

— *Honnêtement, je n'étais peut-être pas une comédienne exceptionnelle. Je ne pense pas que j'étais mauvaise, mais je ne pense pas que j'étais très bonne non plus. Il y a des milliers, des millions de jeunes filles mignonnes et pas mignonnes. Moi, j'étais plutôt dans les mignonnes qui veulent devenir comédiennes, mais ce n'est pas pour ça qu'on est bonne comédienne. J'ai eu des chances. C'était difficile pour moi parce qu'en Belgique il n'y a pas d'industrie de cinéma. En tout cas, il n'y en avait pas, il y a quinze ans ou elle était bien minime: deux ou trois longs métrages par an pour lesquels on ne prenait pas des comédiens belges, mais des vedettes françaises pour essayer de vendre le film. Il n'y avait pas de place pour les comédiens belges. Pour faire du théâtre, oui. Je ne sais pas dans combien de pièces j'ai joué. Beaucoup. Pour le cinéma, il fallait s'expatrier si on voulait avoir une chance. Alors je suis partie à New York, puis à Paris, dans l'espoir de me faire remarquer comme comédienne. Vers 28 ans, j'ai dit: « Ma pauvre fille, tu commences à devenir un peu vieille. » Ça devenait de plus en plus difficile d'avoir un rôle. À 18 ans, c'est très facile. Tu fonctionnes plus sur le physique que sur le talent. À partir de 26 ou 27 ans, on engage celles qui ont un nom et celles qui n'ont toujours pas de nom, elles sont bonnes pour faire les troisième ou quatrième rôles. Cela ne me suffisait pas. J'étais frustrée. Je me disais: « Je vais perdre ma vie. Qu'est-ce que je fais? » J'ai commencé à écrire. Qu'est-ce que j'écrivais? Forcément pour le cinéma. Je ne pouvais pas imaginer écrire autre chose. J'avais écrit un petit scénario de douze minutes. Je l'ai envoyé sans aucun espoir à une commission qui subventionne les projets. Ils m'ont envoyé une lettre qui disait: « On adore et on vous donne l'argent pour faire le film. » Quand j'ai reçu l'argent, je me suis dit que j'allais essayer de le faire. Le jour où j'ai commencé à le réaliser, je me suis dit: « Maintenant je sais ce que j'ai à faire. Je sais ce que je fais et je sais que je le fais bien. » C'était le bonheur total.*

— *Quelle a été votre réaction à la suite de ce premier court métrage?*

— *À ce moment-là, pour la première fois de ma vie, je me sentais bien dans ma peau. Et quand on est bien dans sa peau, on peut tout faire. Il n'y a plus de barrière, même si les choses sont difficiles. Quand on a confiance en soi, on peut convaincre les autres.*

FILMOGRAPHIE

1982 : Le Lit

1985 : Dust

1987 : Les Noces
barbares

Le Lit



— Parlez-moi de votre premier long métrage?

— Mon premier long métrage s'appelle **Le Lit**. C'était un film très casse-gueule, parce que c'était un film qui traitait de l'agonie et de la mort, pas de celui qui meurt mais de celui qui est à côté et qui est obligé de vivre une agonie. Comment peut-on tolérer une agonie? Comment peut-on rester là et ne pas foutre le camp? Comment peut-on aider celui qui va mourir? C'était un sujet absolument impossible. Qui a envie de voir ça au cinéma? J'ai mis quatre ans à trouver le financement et à monter cette production. C'était très difficile.

Pendant ces quatre ans, j'ai tourné des films documentaires qui m'ont énormément appris sur la technique. J'en ai fait trois en Afrique. C'était très bien comme expérience.

— Qu'est-ce qui vous a amené à tourner *Dust*?

— Je pars toujours d'un roman. J'ai découvert un livre sud-africain. C'était l'histoire d'une femme, une vieille fille vierge, isolée dans une ferme au fond d'un bled sud-africain. Elle vit avec son vieux père. Le film traite de la relation exacerbée et impossible entre ce père qui ne voit pas sa fille et cette fille qui n'a qu'un désir, celui d'être amoureuse et d'arriver à sortir de cette réclusion afin de vivre comme une femme normale. C'était donc un sujet pas tellement évident. Qui a envie de voir au cinéma les problèmes psychologiques d'une vieille vierge? Ce n'était pas très commercial. Tout de même, j'ai eu la chance d'avoir un très beau casting. Offrir à Jane Birkin un rôle d'une vieille fille vierge habillée en noir pendant tout le film et qui se balade comme une folle dans un désert, ce n'était pas un rôle qu'on lui avait proposé. De plus, c'était en anglais. Comme il s'agissait d'un roman sud-africain, j'avais décidé de tourner en anglais pour rester proche des racines du roman. J'aurais pu tourner en dialecte africain, mais à ce moment-là je me coupais de toute distribution internationale. J'ai donc choisi de tourner en anglais. Jane Birkin était très excitée de faire un film en anglais. Elle n'avait plus tourné en anglais depuis quinze ans. Toutefois, elle avait envie de retrouver sa langue initiale et c'est pour ça qu'elle a accepté le film. Jane Birkin et Trevor Howard ont soutenu le film qui a été sélectionné dans plusieurs festivals. Il a fait une carrière honorable pour un film aussi difficile.

— Quelle a été votre expérience avec Trevor Howard?

— J'avais une passion depuis mon enfance pour ce comédien. C'est un mythe. Je me rappelle **Brief Encounter**. J'avais toujours rêvé, un jour, de travailler avec cet homme-là. Quand j'ai eu le scénario, je me suis dit que c'était tout à fait un rôle pour Trevor Howard. Je lui ai téléphoné la veille de Noël. Je lui ai dit: « M. Howard, seriez-vous d'accord pour lire un scénario? » Il m'a simplement répondu: « Of course, send it to me. » J'ai envoyé le scénario et quatre jours après, il me répondait: « I am going to make your film. » J'ai repris: « Mais vous ne me connaissez pas. Vous ne savez pas qui je suis. Vous ne savez pas ce que j'ai fait. » — « Ça m'est égal, je fais votre film. » Puis nous nous sommes rencontrés. Tout le monde me disait que j'étais folle de travailler avec Trevor Howard. Ça ne marchera pas. Il est vieux, alcoolique, insupportable. Je l'ai donc rencontré. Aucun problème. Le bonheur du premier jour au dernier. Pour Jane Birkin, la même chose. Jane a été pris d'une passion pour Trevor et Trevor d'une passion pour Jane. C'était merveilleux. Tout ça, dans un désert à trente kilomètres de toute habitation, sans téléphone. Il fallait faire une heure de voiture pour trouver un téléphone. Une équipe pendant une semaine, totalement isolée du monde. C'était formidable.

— Vous tombez amoureuse du roman de Yann Queffélec avant qu'il gagne le Prix Goncourt. Avez-vous fait les démarches avant qu'il remporte le Goncourt?

— Oui, je tombe en amour. Mais je suis prise de panique en me disant que je ne devrais pas faire ce film parce que c'est trop proche de *Dust*. Si les personnages n'ont pas le même âge — une jeune femme et un tout petit enfant —, la relation passionnelle parent-enfant est la même que dans mon deuxième film. Donc, j'avais très peur de refaire ce que j'avais déjà réalisé. J'ai essayé de me retenir et de me contrôler pendant six mois. Ça n'a donné que des catastrophes. Moi qui étais une personne heureuse, joyeuse, bien dans ma peau, je suis devenue triste. Je souffrais de différentes sortes de phénomènes parapsychologiques, mal au cœur, etc. Des ennuis qui ne m'arrivent jamais. J'ai mis six mois à me rendre compte que c'était uniquement parce que j'essayais de m'empêcher de faire ce que je devais ou ce que je voulais faire. Le jour où j'ai compris, c'est précisément le jour où Yann Queffélec a reçu le prix Goncourt. Je ne savais même pas qu'il était nommé pour ce prix. Alors, ce jour-là, je me suis dit: « Ça y est, c'est perdu. Plus jamais, je n'aurai les droits de ce roman. C'est beaucoup trop gros pour moi. Je n'y arriverai jamais. » J'ai quand même tenté ma chance. Après la rencontre avec le romancier, après le visionnement du *Lit* et de *Dust*, Yann Queffélec a aimé ce que j'avais fait et a été tout à fait d'accord pour me faire confiance et pour me donner les droits de son livre. Ce fut vraiment un coup de chance.

— Avez-vous fait d'abord le choix de Thierry Frémont avant Marianne Basler ou l'inverse?

— À peu près simultanément. J'avais déjà vu Marianne Basler dans une interview et j'avais visionné **Rosa la rose, fille publique**. Je l'avais donc dans la tête. Et puis, j'ai rencontré Thierry Frémont. Je me suis dit qu'ils composaient un bon couple pour le film.

Dust



— **Est-ce que vous avez montré votre scénario à Yann Queffélec? Qu'est-ce qu'il a pensé quand il a vu l'adaptation finale?**

— Il n'a pas vu l'adaptation finale parce qu'il a vu l'adaptation « step by step ». À la première version, il m'a dit que j'étais beaucoup trop respectueuse de son livre et que ce n'était pas la peine de recopier ce qu'il avait écrit. Il fallait adapter au lieu de recopier et ainsi prendre des libertés. Je me suis dit que si l'auteur me dit que je peux y aller, allons-y. De version en version, nous avons de bons rapports, pas du tout émotionnels. Yann Queffélec est un type très froid, très travailleur, très cartésien. « Scène 25, faible. Scène 33, faible. Arrange ça. Travaille plus fort. » Comme ça. Et en même temps, comme je travaille vite, je le surprénais chaque fois. Il disait: « Elle va repartir et dans quatre mois, j'aurai la nouvelle version. » Et quinze jours après, il avait la nouvelle version. Alors il était un peu pris de court. Il n'avait pas le temps de réfléchir trop longtemps. Je lui disais: « Bon, c'est la cinquième version, est-ce que tu crois que c'est la bonne? On a l'argent. Alors on tourne. » Je crois qu'il n'était pas habitué à voir des gens aussi vite à la besogne. Ça lui a plu. Il n'est pas intervenu du tout dans le casting. Il n'est jamais venu sur le plateau de tournage. Il n'est venu qu'au dernier stade du montage pour quelques corrections avant la copie finale. Yann Queffélec n'est pas du tout dérangeant. C'est un auteur très agréable.

— **Quels problèmes se sont posés à vous lors de l'adaptation de ce roman, en dehors de celui d'être ou de ne pas être fidèle au livre?**

— Le plus gros problème était un problème de structure, parce que le roman a été écrit de manière linéaire, comme à un premier degré. On démarre par un viol d'une violence et d'une brutalité vraiment incroyables. Et puis, on passe à la naissance de l'enfant. Je me suis rendu compte tout de suite que, si je démarrais sur ce viol qui est un pic, un climax dans l'histoire, je ne pourrais que chuter ensuite. Alors il me faudrait remonter la pente, ce qui serait vraiment très dangereux pour le film. Il m'apparaissait donc impossible de commencer par le viol. J'avais l'impression qu'il fallait ne pas donner aux spectateurs au début toutes les cartes. Il fallait les intriguer pour qu'ils ne sachent pas tout de suite la relation entre la femme et l'adolescent et ainsi laisser planer un doute pendant un certain temps. Est-ce sa maîtresse? Est-ce sa mère? C'est pour cela que nous avons fonctionné par flashback. Nous commençons par l'enfant adolescent qui attend quelqu'un, une femme et, petit à petit, nous retournons dans son enfance. Le spectateur le voit petit et ne découvre le viol que dépassée la moitié du film. Ainsi il y a un crescendo dans la violence qui permet de donner un rythme au film. C'est ce que nous avons tenté de faire. Cela m'arrangeait aussi parce que je savais très bien qu'à un moment donné l'enfant devenait adolescent et qu'il y aurait forcément une brisure dans le film. C'était très dangereux. J'avais vu plusieurs films comme, par exemple, *Storia di Pierra* (Marco Ferreri, 1983) où l'auteur part d'un gosse qui joue. Il faut dire que les gosses ont une force, une vérité, une intensité qui émeuvent le spectateur à un point tel que lorsqu'ils deviennent grands, nous nous faisons avoir à tout coup. J'avais tellement peur de faire cette erreur. Il faut d'abord que les spectateurs s'attachent à l'adolescent. Ensuite ils pourront découvrir qu'il était petit. Et ils pourront repasser au grand sans problème puisqu'ils le connaissent déjà. C'est pour ça que le film a été ainsi structuré. Je dois affirmer que Yann Queffélec n'a fait aucun problème. Il était tout à fait d'accord avec cette structure.

— **Et quand il a vu le film?**

— Il était enchanté. Quand le film est sorti en France, il a fait la bande annonce. Cette bande annonce sort complètement des patterns habituels. Généralement, les auteurs disent: « Écoutez, c'est autre chose, ça ne me concerne pas... » Au contraire, Yann Queffélec déclare qu'il adore le film et qu'il retrouve à la fois l'intensité et l'émotion de son roman, même si la structure est différente.

— **Je dois dire que j'ai retrouvé presque la même émotion dans le film que lorsque je lisais le roman.**

— C'est la troisième fois que je fais des adaptations avec des auteurs complètement heureux du résultat. Je ne choisis jamais un livre parce qu'il peut me donner une belle histoire, mais plutôt parce que je suis amoureuse du livre, de la langue, du rythme, de l'écriture, bref littéralement de l'oeuvre. J'ai tellement aimé le roman de Yann Queffélec que la pire chose pour moi c'aurait été de le trahir.

— **Au moment où vous lisez une oeuvre, prend-elle vie dans votre esprit?**

— C'est très bizarre. Je lis des centaines de livres. Il y en a des centaines que je trouve somptueux ou nuls ou intéressants, mais qui restent des livres qui procurent une joie intellectuelle à la lecture. De temps en temps, j'en lis un et je vois immédiatement les décors, les images et même j'entends déjà les sons. Je lis et je vois un film. D'habitude, à ce moment-là, quelque chose se passe. Je me dis: « Ah! c'est peut-être celui-là. »

— **Vous portez un soin particulier, une attention soutenue à l'esthétisme.**

— Il faut vous rappeler que vers l'âge de douze ans, j'ai voulu devenir comédienne pendant deux ou trois ans. J'ai hésité longtemps entre la peinture et la comédie. Je n'étais pas sûre de ce que je préférais. Comme j'étais beaucoup trop jeune pour entrer dans une école d'art dramatique et que je ne voulais plus étudier, à quinze ans j'ai quitté l'école. Je suis

Yann Queffélec
**Les noces
barbares**



Les Noces barbares





Les Noces barbares

complètement une self-made woman. Je ne voulais plus étudier parce que j'étais très mauvaise élève et de plus dyslexique. Heureusement, j'avais des parents qui étaient très intelligents et qui ont senti qu'il ne fallait pas m'obliger. Me trouvant un peu bizarre, il fallait me laisser faire. Tout de même, il fallait faire quelque chose. Comme j'aime la peinture, je suis allée dans une école de peinture. Pendant deux ans, j'ai étudié la peinture que j'aime beaucoup. L'amour des couleurs est très intense chez moi. Comment remplit-on un cadre de cinéma? Comment remplit-on l'espace? Cela est inné chez moi. Je ne l'ai pas appris dans une école de cinéma. Quand j'ai fait mon premier film, c'est à peine si je savais qu'il existait de la pellicule 16mm et 35 mm. On m'a expliqué. Pellicule magnétique et pellicule optique. Je n'ai rien compris. J'ai dit: « Qu'est-ce que c'est? » Et j'ai fait un film. J'ai choisi les meilleurs techniciens. J'ai demandé: « Quel est le meilleur chef opérateur, le meilleur preneur de son, la meilleure monteuse? » J'ai pris ces gens-là et j'ai dit: « Moi, je ne connais rien, mais je vais vous dessiner ce que je veux et je vais vous montrer des échantillons de couleurs. De plus, je vais vous montrer des reproductions de tableaux. Voilà ce que je veux. Maintenant vous allez me dire comment on fait. » Ils m'ont regardée et se sont sans doute dit: « Elle est peut-être un peu folle, mais elle s'explique clairement. » J'avais pris une boîte d'allumettes et je regardais dans la boîte. Je faisais un cadrage et je dessinais. Je montrais et je disais: « Qu'est-ce que je fais pour avoir ça? » Et ils me répondaient: « Si tu veux ça, il faut faire comme ça. » J'ai tout appris avec eux. Ils m'ont totalement fait confiance parce qu'ils ont saisi que je savais ce que je voulais et que je leur laissais toute la responsabilité pour le résultat final.

— **Travaillez-vous toujours avec les mêmes personnes?**

— Toujours. L'équipe de base, depuis mon premier court métrage jusqu'à mon dernier film, est restée la même. Peut-être que maintenant je devrai prendre mes distances. Je me suis rendu compte, lors de mon dernier film, que nous commençons à nous connaître trop bien. Eux savaient complètement mes limites, mes trucs, mes ficelles. Moi, je savais aussi leurs limites. Il y a un processus de séduction qui est survenu. Je crois que cela s'est passé comme pour des amants. Ils s'aiment tellement bien, tout va tellement bien que, peut-être, il faut flirter un tout petit peu avec d'autres pour qu'ils se retrouvent plus forts et mieux. J'ai l'impression que nous sommes arrivés au bout d'une trilogie. Maintenant, je dois aller séduire d'autres gens et prendre de nouveaux risques. Avec **Les Noces barbares**, j'avais nettement l'impression de ne plus assez prendre de risques. Pourquoi? Nous nous connaissions trop bien. Toutefois, je prenais des risques avec les comédiens parce qu'ils étaient nouveaux pour moi. Donc, j'ai la conviction qu'il faut nous séparer pour que je puisse me retrouver.

— **N'est-ce pas un danger de changer quelque chose qui va bien pour quelque chose qui peut-être ne marchera pas bien?**

— Sûrement, il y a danger. Cependant, j'aime beaucoup le risque et, de plus, je suis « gambler ». Je suis une joueuse. Je joue ma vie. Ma vie est tout le temps un jeu. Quand on fait du cinéma et qu'on produit un film, si on n'est pas joueur... Je n'ai pas besoin d'aller au casino. Je joue tous les jours. J'ai envie de prendre des risques. J'ai encore tout à apprendre. C'est évident que si je travaille avec un nouveau chef opérateur, une nouvelle monteuse, ils vont m'apprendre de nouvelles choses. Or, j'ai toujours envie d'apprendre.

— **À quel point demandez-vous au chef opérateur de vous donner des instructions, à part le cadrage? Avez-vous exigé d'autres choses de lui pour *Les Noces barbares*?**

— En travail préparatoire, toute l'optique des couleurs. Mes films ont toujours une couleur de base. Tel sujet provoque telle couleur ou telle gamme de couleurs. En préparation pour un film, avec le chef opérateur, je travaille sur des gammes de couleurs. Mon premier film (**Le Lit**) est un film mauve. Tout est dans le mauve. Mon deuxième film (**Dust**) est ocre ou sang. Le troisième (**Les Noces barbares**), je l'appelle vanille-mandarine. C'est un film avec des couleurs presque bonbon qui sont en contrepoids total avec le sujet qui est très brutal. Les couleurs sont enveloppées, très crème. Nous travaillons là-dessus avant le film. Nous faisons des essais avec des pellicules différentes jusqu'à ce que nous obtenions le résultat désiré. Les cadrages sont dessinés à l'avance, c'est-à-dire choisis et contrôlés par moi. Une fois que cela est terminé, le chef opérateur a totale liberté. Je ne vais jamais lui dire: « Tu prends un spot là, tu me mets... » C'est son métier. Pas le mien.

— **À la table de montage, prenez-vous des décisions ou vous confiez-vous au monteur?**

— Je suis très présente. De toute façon, je fais tous les choix des bonnes prises. Pour la première structure, je suis là tout le temps. Durant la journée, la monteuse travaille seule. Puis, elle me montre ce qu'elle a fait et nous corrigeons au besoin. Cependant je ne suis pas un metteur en scène attaché à ce que j'ai tourné. Je n'étais pas comme ça à mon premier film. Chaque fois qu'on devait couper, j'avais l'impression qu'on m'arrachait un doigt, un bras, une jambe. Ça faisait mal. Je pleurais derrière la salle de montage. C'était atroce. Maintenant, je m'en fous complètement. Tout ce qui n'est pas impeccable vole dehors. Donc, la monteuse a une grande liberté. Elle m'apporte des choses également. Comme elle n'est pas script-monteuse, c'est une personne qui n'a pas assisté au tournage. Elle porte donc un premier regard critique sur le film. Je lui fais confiance. Si elle me dit que c'est trop long, hop! elle coupe. Cela ne me dérange pas du tout.

— **Vous avez un projet?**

— Un western ou un film d'aventures.