



CLAIRE SIMON

## Entretien avec Claire Simon\*

*Il faut être masochiste pour faire des documentaires*

PHILIPPE ROUYER ET YANN TOBIN

**Philippe Rouyer et Yann Tobin :** *Par rapport à vos débuts, votre équipe pour tourner vos derniers documentaires s'est-elle allégée ?*

**Claire Simon :** Non, elle se serait plutôt alourdie... *Récréations*, en 1991, je l'avais tournée toute seule. En fait, je suis sur le même système depuis *Coûte que coûte* (1995), à savoir trois ou quatre personnes : idéalement, un ingénieur du son, au moins un assistant réalisateur et un assistant opérateur pour faire le point, très délicat à obtenir en HD.

*Quand on voit Le Bois, on a pourtant l'impression que vous êtes seule à entendre certains de vos échanges...*

Oui, mais il y a toujours au moins deux personnes avec moi. L'intimité à laquelle vous faites allusion est cinématographique et non réelle. À part avec Philippe, l'anachorète, où là, j'étais seule avec mon assistant qui prenait le son. C'est sans doute la seule personne avec qui une équipe un peu plus lourde n'aurait pas marché. Mais le problème n'a jamais vraiment été que je sois accompagnée ou pas d'une équipe. Il y a un moment où a lieu une rencontre purement cinématographique, c'est-à-dire où les gens que je veux filmer comprennent qu'ils sont en train de faire un morceau de film avec moi.

*Ils en ont envie, ou même besoin ?*

C'est une relation qui s'établit, donc l'affect est très fort : le principe de la transe cinématographique chère à Jean Rouch. Bien sûr il y a toujours, dans cette transe, l'idée que quelque chose qui risquait d'être perdu va être sauvé, qu'une trace va être inscrite. Une histoire va pouvoir être écrite. Et cette histoire, c'est sa forme que nous fabriquons ensemble.

*Comment avez-vous obtenu les témoignages du voyeur ou de la prostituée devant la caméra ? Ils savaient qu'ils allaient être vus au cinéma...*

Ce qu'ils disent, ils ont envie de le dire, et

cela se construit avec mon désir de l'entendre. Ce n'est pas comme des gens qui posteraient une vidéo sur *You Tube*. Et le voyeur qui disait ne pas vouloir être filmé, veut en fait être filmé. Il veut m'apprendre à mater ! Notamment parce que je suis une femme. C'est alors tout un système qu'il invente et met en place lui-même.

*Des prostituées, on en a vu beaucoup à l'écran, mais celle-là accepte d'être à l'écran avec sa petite fille...*

Stéphanie, cette prostituée, une fois que je l'ai rencontrée, nous nous sommes beaucoup vus. Je la trouvais extraordinaire. Il y a eu toute la question de l'anniversaire de sa fille ; elle n'avait pas assez de fric pour l'emmener au Parc Astérix. On arrivait à des trucs un peu durs... Finalement, elle a décidé de l'emmener à la Foire du Trône et de lui offrir un tour de barque. On les a filmées et c'était beau. C'est très courageux de sa part d'avoir participé au film. Je ne lui ai pas menti. Je



Claire Simon à Paris, décembre 2017 Photo Nicolas Guerin/Positif



« Chaque fois que ça coince, c'est à la fin du mois » (*Coûte que coûte*)

lui ai dit que c'était un film d'auteur pour le cinéma. Elle l'a même présenté une fois, dans une salle, avec moi. Après, je ne suis pas sûre qu'elle soit entièrement contente de l'expérience. Elle avait un peu l'espoir de sortir de sa condition, que cela amène de l'argent qui lui permette de s'en sortir. D'emblée, je l'avais prévenue que, moi, je n'avais pas de quoi lui acheter le camion de crêpes qui est son grand projet. Mais je lui répétais tout le temps qu'avec le film, à défaut de gagner de l'argent, elle gagnait son honneur. Que tout le monde allait la respecter et que c'était important. Pour moi, c'était un personnage central. Tant que je ne l'avais pas rencontrée, je n'étais pas sûre que le film tiendrait debout. Avant de la trouver, on a beaucoup travaillé. Surtout mes assistants parce que moi, j'étais très occupée à présenter *Gare du Nord* un peu partout. J'avais une assistante qui sillonnait le Bois de Vincennes à la rencontre de toutes les putes à pied ou en camionnette et qui se prenait râteau sur râteau ! Mais on a aussi rencontré des filles qui voulaient bien parler et qui n'étaient pas en réseau.

**Le Concours et Le Bois, tournés en même temps, sont antithétiques. Tous les deux sur un lieu, mais dans l'un, vous intervenez tout le temps, et dans l'autre, vous observez ce qui se passe...**

C'est pour mieux mettre à mal les ayatollahs du documentaire et certains critiques de cinéma ! C'est stupide de penser qu'un film doit être tourné comme ci ou comme ça. Au Bois c'était très difficile de faire du cinéma direct et du coup, j'allais à la rencontre des gens. Les choses que j'ai pu filmer en direct,

ce sont surtout les vélos, un peu le foot, et bien sûr les forestiers. Mais avec les autres, il a bien fallu établir au préalable un contact. Je ne suis pas dans le dogme. La seule chose qui m'importe est que ce soit vrai. Ce qui rejoint mon plaisir de spectatrice. La nature même de ce qui me bouleverse dans un documentaire, qu'il s'agisse de dialogues avec le cinéaste ou de cinéma direct, c'est que ce soit vrai.

**Il vous semblerait inimaginable de payer quelqu'un pour le filmer ?**

Non, je l'ai d'ailleurs fait pour *Le Bois*. J'ai payé chaque fois à Stéphanie le prix d'une passe. D'abord, je n'y arrivais pas autrement, et puis je trouvais ça normal. Pour que ce soit bien clair, la première fois, je lui ai carrément donné l'argent devant la caméra. Mais j'ai coupé le plan au montage parce que je le trouvais trop démonstratif. Je ne suis pas la seule à procéder ainsi. J'ai vu un film sur Johan van der Keuken où il payait des gens en Égypte. Ce n'est pas choquant. Eux ils crèvent la dalle, alors que lui arrive tranquille de Hollande. On peut se dire que les gens vont faire tout ce que veut Van der Keuken pour être payés. Sauf que non, on peut faire confiance à ce cinéaste pour être assez profond, juste, et surtout chercher la vérité qui n'arrive jamais toute faite, mais se construit.

**Dans Géographie humaine (le documentaire parallèle à Gare du Nord) et Le Bois, vous découvrez des univers en les filmant. Avec Le Concours, c'est différent dans la mesure où ce concours, vous l'avez déjà fait passer et que vous connaissez en quelque sorte son déroulement.**

La grande différence c'est que, dans *Le Concours*, je dois suivre « sans malice » le scénario du réel : de la journée portes ouvertes jusqu'à la rentrée à la Fémis. C'était déjà le cas dans *Coûte que coûte*. Et je trouve que c'est super intéressant.

**Ce qui était intéressant aussi dans Coûte que coûte, c'était le parti pris de venir à la fin de chaque mois. Du coup, vous imposez une sorte de dramaturgie...**

Non, cette dramaturgie des fins de mois, ce sont la banque et les fournisseurs qui l'imposent ! Si vous êtes sensible au scénario du réel, vous comprenez très vite que chaque fois que ça coince, c'est à la fin du mois, et vous vous dites que c'est à ce moment-là qu'il faut filmer. En prenant un mois entier, ça n'aurait pas marché. Il me fallait une durée plus longue.

**Dans votre recherche de vérité, vous pouvez aller très loin, comme postsynchroniser Récréations. On ne connaît pas beaucoup d'autres documentaires réenregistrés syllabe par syllabe !**

Mais c'est le texte du réel ! On l'a refait en postproduction parce qu'on ne l'entendait pas en son direct. D'ailleurs d'autres l'ont fait, comme Sergei Loznitsa, qui a reconstitué le son de plein de films d'archives pour *Le Siège de Leningrad*. Il a débarrassé les archives soviétiques de leurs musiques et commentaires ronflants pour retrouver le son du réel. Et avec ce faux son direct, c'est fou comme tout d'un coup, on comprend la réalité : la peur qui monte à mesure que les cadavres s'accumulent... Sa seule limite, c'est qu'il n'a pas refait les voix. Moi pour *Récréations*, je l'ai fait, mais c'est différent, car je disposais du son original. On



« Une histoire va pouvoir être écrite » (*Le Bois dont les rêves sont faits*) « ce qu'on a peur de laisser voir de soi »

l'entendait mal et on a dû parfois passer des jours entiers à se demander ce que disait la petite fille à l'arrière-plan. Mais finalement, on trouvait et on pouvait garder le sens intact. Car dans cette cour, ce sont les mots des enfants qui disent le mieux leur désir et la situation, donc il faut absolument qu'on les entende. Aucun commentaire, aucun sous-titre n'aurait comblé cette puissance.

**Le cas le plus extrême, c'est une fiction, Les Bureaux de Dieu, tourné avec des actrices qui disent des mots de vraies personnes que vous ne pouviez pas filmer...**

Oui, au planning familial, on ne peut pas tourner puisque le principe, c'est que les femmes viennent là résoudre leurs problèmes sous couvert d'anonymat. Donc on ne peut pas les filmer, ce n'est même pas la peine de demander. D'autres films ont choisi de brouiller les visages ou de cadrer les pieds et les mains, ce qui ne m'intéressait pas. Cela m'a pris du temps de comprendre comment je pouvais faire. Je savais qu'il me fallait des vedettes, parce que je voulais que tout le monde sache ce qui se passe au planning. Cela me paraissait fondamental sur le plan humain, politique. Mais c'est lors d'un atelier avec des étudiants à la fac de Jussieu que j'ai trouvé mon système : les actrices professionnelles seraient les conseillères, et les non-professionnelles seraient ce qu'on appelle au planning « le public », à savoir les femmes qui viennent consulter.

**Parce que dès le départ, l'idée c'était de partir de leurs vraies paroles...**

Oui, cela ne peut pas s'écrire, ce sont leurs mots. Et les non-professionnelles qui

jouaient dans le film ne faisaient aucune faute ; elles ne s'éloignaient pas d'un iota de leur texte.

**Comment s'est fait le casting ?**

Là encore, j'ai fait de longues recherches avec trois assistants. Dans un appartement, on a reconstitué un petit planning et on a avancé personnage par personnage. Comme pour une fiction. Je disais par exemple, il y a une étudiante dans une école de commerce. Et ils allaient faire les sorties d'écoles de commerce pour trouver notre interprète. Ils cherchaient en fonction de ce que je leur avais expliqué du texte, puis les filles sélectionnées venaient et on leur faisait passer des

**Pour revenir au Concours, est-ce que cela a été une expérience inédite ? Y a-t-il eu des choses que vous n'aviez jamais vécues auparavant ?**

C'était dur. Parce que, en soi, la Fémis, c'est dur ! C'est un lieu où tout le monde se compare et où il y a beaucoup de compétition. Déjà pour y rentrer, lors du fameux concours, mais même après, entre les étudiants voire entre les cinéastes qui y interviennent, la rivalité est tout le temps là. Et le tournage a été compliqué par certaines personnes qui faisaient passer le concours et n'appréciaient pas d'être filmées.

**Elles vous ont refusé leur autorisation ?**

Oui, il y a des départements que je n'ai carrément pas eu le droit de filmer. Les candidats aussi avaient le choix d'être filmés et là je ne discute pas, je peux comprendre ceux qui voulaient garder l'anonymat. Mais je trouve scandaleux que

des gens qui font passer le concours de cette école publique, et qui sont payés par l'État pour le faire, refusent de paraître devant ma caméra. C'est important que les citoyens sachent comment ça marche. Pour moi, c'est un film politique. Sur la sélection, et comment cela fonctionne des deux côtés.

**Vous vouliez filmer une grande école et vous avez choisi la Fémis parce que vous connaissiez l'établissement, pour y avoir enseigné ?**

L'idée était effectivement de filmer le concours d'une grande école pour observer le monde des dominants et le rapport entre les générations. Aujourd'hui tout passe par des entretiens et par une sélection : que vous cherchiez un boulot ou un appartement, il faut en passer par là. Si j'ai choisi la Fémis, ce n'est pas parce que je la connaissais, mais parce que c'est une des rares grandes écoles dont tout le monde peut comprendre les échanges, pendant les oraux. Si j'avais été à l'ENA, à Polytechnique et même à HEC, il y aurait eu un jargon technique qui nous aurait égarés. Là, « est-ce que la fille aurait dû embrasser le garçon ou pas », tout le monde comprend.

**Avez-vous tourné ce film pour prolonger un questionnement que vous aviez éprouvé quand vous étiez jurée ? Comment choisir les candidats...**

Oui bien sûr. Mais ce concours, je ne l'ai fait passer qu'une fois. Et contre mon gré. J'étais en tandem avec Abderrahmane Sissako. Tous les jours, on se disait qu'il faudrait filmer ça, cette belle énergie. Et la confrontation des désirs de deux générations. Car il y a aussi beaucoup de désir



de la part des jurés : désir de rencontrer la jeunesse, de se trouver des héritiers.

*On comprend que les étudiants puissent être motivés pour paraître dans votre film avec leur désir de cinéma. Mais pour les jurés, c'est plus compliqué. C'est comme si vous retourniez le dispositif du concours et les placiez dans la même situation que les étudiants.*

Mais non, ils ne sont pas comme les candidats ; je ne leur pose aucune question ! Ils n'ont pas à se justifier. On sait bien qu'ils font de leur mieux, que si c'était possible, ils accepteraient tous les candidats. On sait qu'ils aiment le cinéma, qu'ils sont honnêtes et essaient d'être justes. Ce qui m'intéresse, c'est comment cela se passe entre eux et avec les étudiants. Aux États-Unis, je n'aurais pas eu à demander leur permission. Dès l'instant qu'on est dans un endroit public, on a le droit de filmer. C'est comme ça que Wiseman a pu réaliser la plupart de ses films. Mais moi, non seulement j'ai demandé aux jurés l'autorisation de les filmer, mais en plus, je leur ai donné le droit, s'ils étaient montés, de regarder la séquence où ils figuraient et de me dire s'ils n'étaient plus d'accord. Parmi tous ceux qui sont venus se voir dans la salle de montage, pas un ne s'est opposé à la diffusion. J'étais sûre de mon coup, je n'étais pas inquiète. Ce qui m'intéresse, et que le spectateur a envie de voir, n'est pas ce qu'on a peur de laisser voir de soi.

*Vous avez accumulé beaucoup de rushes pour le montage ?*

Je me disais tout le temps qu'il manquait des choses, alors que j'ai énormément tourné : 160 heures de rushes ! Depuis *Le Bois*, ça explose : sur Lussas, mon prochain projet qui s'étale sur trois ans, de la mise au point de la plateforme internet Tank jusqu'à la construction du bâtiment qui abritera le Village Documentaire, je vais vers mille heures de rushes. Toujours à une seule caméra, puisque c'est moi qui filme. Pour *Le Bois*, j'avais commencé le montage après le tournage d'hiver, pour voir ce qui tenait le coup dans ce que j'avais filmé, et dégager les lignes fortes, ce qui est utile sur un tournage aussi long. Ensuite, j'essayais de tourner une ou deux semaines par mois, le reste du temps se partageant entre le montage, la sortie de *Gare du Nord* et *Le Concours* ! Cela peut paraître bousculé comme tournage, mais de façon pragmatique, cela me prend toujours du temps pour arriver à être complètement dedans, au centre de ce qui se passe. Comme disait Robert Capa, « on n'est jamais assez près », et pour arriver à être tout près des gens, pour *Le Bois* notamment, cela demande du temps. Parce que ce sont des terrains très hostiles, malgré tout. Il faut être profondément masochiste pour être documentariste !

*Pour Le Concours, avec son calendrier imposé, le problème ne se pose pas de la même façon...*

Oui, mais vous avez le risque d'être ennuyeux, répétitif. Il est très difficile d'être tout le temps inventif sur le cadre, en train d'essayer de saisir ce qui se passe entre deux personnes. C'est passionnant,

ça recommence sans cesse, mais ce n'est jamais pareil, puisque ce n'est pas le même candidat, la même lumière, etc. À l'inverse de Wiseman, qui a des opérateurs formidables, mais avec des méthodes très précises de tournage, et des consignes rigoureuses liées à ce qu'il va monter, je prends des risques, je filme beaucoup sur l'écoute, tout en essayant de faire en sorte que ça tienne en un plan. Je n'ai pas l'impression que Wiseman laisse son opérateur prendre ce genre de risque, par exemple quand je filme toute une séquence *off*, parce que je sens que c'est plus fort comme ça : quand la fille s'emmêle les pinceaux, on ne la voit jamais, tout est filmé sur la tête des examinateurs qui ne comprennent rien à ce qu'elle raconte, et c'est ce qui est drôle ! C'est ça, la mise en scène d'un documentaire.

*Du coup, la complicité doit être parfaite avec l'ingénieur du son...*

Il sait que je tourne comme ça. Mais lui, il suit toujours la personne qui parle. Nous avons donc deux chemins différents, nous ne filmons pas le même scénario. Et c'est pour cela que je ne peux pas tourner sans ingénieur du son, parce que je n'ai jamais « le son de l'image ». Et pendant la prise, je suis obligée d'avoir le casque, pour agir en fonction de ce que j'entends.

*Au montage, comment avez-vous procédé ?*

Très mal ! Mais comme disait Antoine Vitez, « il vaut mieux faire vite et mal »... Ma méthode actuelle – c'est très dur, mais cela fait partie du grand masochisme du documentariste –, c'est de faire moi-même la première sélection : à partir d'un rush de deux heures, je garde cinq à trente minutes.

Mais pour *Le Concours*, étant donné que je faisais les deux films en même temps, mon producteur a eu l'excellente idée de me présenter Léa Masson, une monteuse formidable qui avait travaillé sur *Le Grand Jeu* de Nicolas Parisier. Elle a regardé tous les rushes, et a fait une sélection de 30 heures qu'elle m'a montrée. Je regardais cette sélection, en lui disant parfois qu'il manquait telle ou telle chose dont je me souvenais, et qu'elle allait chercher. Ensuite, Luc Forveille a monté le film (comme *Le Bois*) et parallèlement, je retournais régulièrement dans les rushes pour retravailler le montage : nous fonctionnons à quatre mains. Collaborer



« Je savais qu'il me fallait des vedettes » (*Les Bureaux de Dieu*)



« En soi, la Femis, c'est dur ! » (Le Concours)

avec un monteuse me permet de mécarter de l'image que j'ai filmée, dont je vois trop les défauts et dont j'ai honte ! Il n'a pas ces états d'âme.

#### **Quelle durée faisait le premier montage ?**

Environ trois heures et demie. Ce qui a été décisif, c'est quand nous avons compris qu'on ne pouvait jamais montrer un candidat sans montrer le commentaire du jury derrière. Si on ne le faisait pas, on mettait le spectateur dans la position de juré et c'était insupportable ! Ensuite il faut trouver le fil du film, maintenir la tension et l'énergie du récit, enlever certains morceaux qui sont très bien, mais qui retardent l'étape suivante. C'est la première fois que je n'ai rien coupé après mixage : le fait de revenir au montage après des périodes d'arrêt importantes m'avait donné suffisamment de recul pour sentir les petites pertes de vitesse que nous avons corrigées au fur et à mesure.

#### **Dans Le Concours, comme dans Coûte que coûte, il y a un suspense inhérent au sujet, avec le compte à rebours des résultats...**

Oui, et surtout, on est dans la description, pas dans la prescription, c'est ça le fond de l'affaire. Ce ne sont pas des films à charge ou à décharge. Pour moi, c'est la difficulté et l'intérêt du cinéma en général, et du documentaire en particulier. Mais en fiction aussi. Flaubert était le meilleur des descripteurs.

*Même si vous êtes dans le réel, vous filmez des gens qui poursuivent un rêve... C'est*

#### **autant le cas du Bois justement « dont les rêves sont faits » que du Concours.**

C'est vrai, cela me passionne. Je l'ai toujours fait, sans même le vouloir. Le rêve, c'est le désir : c'est ce qui nous touche le plus. Voir comment il fait carburer les gens, c'est magnifique, cela montre leur capacité de fiction et donc de création. Ce sont tous des créateurs.

#### **Les lieux deviennent comme des décors de fiction : la Femis, c'est presque le château du cinéma...**

Bien sûr, c'est le château-fort, avec son pont-levis ! Il n'y a qu'à voir un cinéaste entrer dans cette cour, lever les yeux, et avoir l'impression que Godard, Dreyer, Jean Renoir et Howard Hawks l'observent... On est au Temple ! Ce qui a été très fort pour moi, c'était le tournage du premier plan. Je ne savais rien. J'étais là, j'attendais avec mon assistant et il a été ébloui : Jean-Marc Vernier, le responsable du concours, donne au gardien l'ordre d'ouvrir les grilles, et il n'y a d'abord que quatre ou cinq personnes... On se dit qu'on est venus trop tôt à cette journée portes ouvertes, puis tout à coup déboule cet immense flot humain qui a l'air de crier : « On veut entrer dans le château ! » On en pleurait. C'est là que j'ai réalisé que l'histoire du concours que j'avais imaginée était si forte. Ils veulent effectivement y « entrer ».

#### **Un moment que vous ne montrez pas, c'est la prise de décision finale, où s'ajuste la dernière sélection.**

Je n'ai pas eu le droit. Cela dit,

Marc Nicolas<sup>1</sup> a été très courageux. Il m'a énormément soutenue et aidée. Ce n'est pas du tout son idée, je pense qu'il aurait largement préféré que je fasse un film à la gloire de l'école. Son équipe et lui ont été républicains à deux mille pour cent, très droits tout le temps.

#### **A un moment, il faut effectivement protéger un peu les personnes...**

Oui, mais je crois profondément dans le cinéma et, d'après moi, tout se voit. Il faut accepter qu'il y ait des champs qu'on ne peut pas filmer. Un jour j'ai posé la question à Wiseman, sur *Juvenile Court*, à propos du jeune homme accusé d'abus sexuels sur des enfants qu'il gardait, quand on parle de l'impossibilité d'interroger les enfants sur les violences qu'ils ont subies, et que la caméra entre dans le bureau du juge. Il m'a dit : « J'ai eu beaucoup de chance, ils ne m'ont juste pas dit de sortir ! » Aujourd'hui, ce serait impensable. D'autant plus en France. Évidemment, tout le monde n'est pas Wiseman, mais ce qu'il montre est d'une honnêteté totale. Il y a tant à gagner de comprendre comment ça dialogue des deux côtés. C'est tellement dommage de ne pas pouvoir tout filmer. Et comme par hasard, ce qui est interdit, c'est toujours chez les dominants. ■

\* Entretien réalisé à Paris le 16 décembre 2016.

1 Ancien directeur général de la Femis, décédé quatre jours après cet entretien, voir bloc-notes dans ce numéro.