

CLAIRE SIMON OU LA LÉGENDE DE L'HOMME ORDINAIRE

Claire Simon envisage le documentaire et la fiction dans un même geste en construisant depuis le début des années 80 une filmographie singulière et personnelle. Retour sur son et ses histoires, lors d'un entretien à Paris, au début d'un faux hiver 2007.

Comment êtes-vous entrée en cinéma ?

J'ai commencé mon apprentissage du cinéma en tant qu'assistante monteuse et en réalisant mes propres films de manière totalement indépendante. J'ai d'emblée refusé de passer par une école, car j'avais l'impression que cela m'empêcherait de m'exprimer et de rechercher de nouveaux langages. Je ne désirais pas non plus entrer dans l'industrie du cinéma, que je considérais comme un système académique, mondain et bourgeois. Si j'ai emprunté la voie du réel, au-delà des fortes inspirations que susciterent en moi les films de Godard, Bresson, Depardon, Van der Keuken, Ivens et Ophüls notamment, c'était une manière personnelle de refuser ce système majoritaire. Un engagement politique et cinématographique propre à l'époque où je commence ma carrière, à l'orée des années 80, qui m'est resté.

Que vouliez-vous raconter ?

Pour moi, le cinéma, c'est la grande légende de l'homme ordinaire. Le banal, le quotidien, apparemment sans histoire, constitue la matière même des grands récits, des mythes. Les lieux, les objets usuels m'apparaissent

comme la cristallisation, l'incarnation des histoires, des passions. Par exemple, dans **Récréations**, la cour, le banc, la tranchée, les barrières me semblaient promettre silencieusement des histoires – je ne savais pas lesquelles mais elles sont arrivées car les enfants eux aussi cherchaient quelle pourrait bien être l'histoire de cet endroit-là. De la même manière, le cinéma, pour moi, c'est filmer ce qu'on connaît, ce qui est proche. Non pas partir loin en quête d'histoires extraordinaires pour parler à la place des autres, mais d'abord regarder chez nous. Une conviction que j'ai sûrement héritée de mes années féministes.

Vos films sont donc autobiographiques...

Même si je m'intéresse à des personnes proches de moi, je ne pense pas être dans l'autobiographie ou l'autofiction. Mes films sont sans aucun doute une projection de moi-même, mais ce qui m'importe avant tout c'est la singularité de ceux que je filme : leur corps, leur roman, leurs histoires et leurs fabulations, qui sont toujours une variation autour du désir. Je suis aussi fascinée par la projection que chacun instaure sur le monde ou sur les autres : un acte littéraire qui va plus ou moins loin, mais qui est une véritable création. Une création à laquelle, je crois, on ne rend pas assez hommage.

Comment choisissez-vous vos personnages ?

Ceux que je filme ne sont pas des personnages, ce sont plutôt des gens avec des histoires. Ce qui m'intéresse chez **Mimi**, par exemple, c'est son récit, non pas sa personnalité et ses opinions : c'est comme si elle était la scénariste de mon film, qu'elle avait un tas de scènes et de bobines de montage dans la tête qu'il fallait faire advenir. La question était de savoir comment. C'est en trouvant le système des stations, itinéraire préétabli et strict de lieux pouvant susciter sa mémoire, que j'ai construit le film. Une sorte de pari sur le réel, qui fait fi de la chronologie des récits et nécessite un travail de direction d'acteur pour l'empêcher de « bien faire ».

Tant que je n'ai pas trouvé cette bonne configuration, ce système de narration, je ne peux pas commencer mes films : par exemple, pour **Coûte que coûte**, mon projet était de filmer systématiquement lors des derniers jours du mois : pour **Ça brûle**, que l'action se passe sur une seule journée.

Comment abordez-vous le tournage ?

Le tournage, c'est le lieu des miracles : des scènes centrales m'apparaissent, d'autres me permettent de deviner ce qui s'est passé pendant mon absence, comme dans **Coûte que coûte**. Reste que dans ces moments-là, on est toujours à la limite du rien. L'important est de croire qu'il n'y a pas rien. Je suis certaine que

les choses adviennent parce que j'y crois. Mais aussi parce que j'envisage le réel comme un théâtre. Dans le monde du travail, par exemple, nous sommes tous des acteurs bien avant l'intrusion de l'œil du réalisateur : des êtres sociaux impliqués dans une fiction publique, qui veulent cacher leurs ratages, croire en un scénario social. C'est le cas dans l'entreprise de **Coûte que coûte** ou dans la cour de **Recréations** : ce sont des lieux où se fait l'apprentissage de la démocratie, entre sphère privée et sphère publique. Selon moi, le documentaire c'est avant tout cela, cette manière dont nous investissons le territoire public.

Quel rôle accordez-vous à la caméra?

Désormais, c'est toujours moi qui filme. J'aime être engagée physiquement avec les acteurs, j'aime pouvoir les toucher lors d'un déplacement, établir un contact pendant que je filme. J'aime ce confinement, comme dans **Coûte que coûte**, où je filmais dans la minuscule salle d'emballage aussi librement qu'en vidéo. Le fait d'avoir alterné vidéo et film a beaucoup modelé ma manière de filmer : j'ai transporté les qualités d'une technique à l'autre, ce qui m'a amenée à ce rapport direct et présent au corps dans toute son opacité.

Quelle différence faites-vous entre approche documentaire et fictionnelle?

Documentaire ou fiction, il s'agit de faire avant tout l'expérience du réel. Non pas l'en-

fermer dans des codes et des scénarios pré-établis, mais se confronter à l'inconnu, qui irrémédiablement le reste. La fiction est souvent le lieu de la convention, d'une propagande masquée, d'un académisme non seulement formel, mais aussi philosophique. Le documentaire n'en est pas à l'abri, hélas ! Je pense par exemple au **Coupable idéal**, où tout le travail consiste à montrer que la réalité, certes passionnante, ne peut nous intéresser que si elle ressemble à un scénario. Prédestinée, maîtrisée, elle doit être l'illustration du pouvoir du script, conforme à la science de ceux qui dirigent. Bref, le réel doit disparaître ! Le documentaire est pour moi la construction d'une expérience dont je ne connais pas l'issue et que le film mène. La fiction, elle, arrive quand c'est trop tard. Elle est une sorte d'expiation de l'angoisse du documentariste : filmer les gens et les situations avant qu'ils ne disparaissent, souvent même au moment où ils disparaissent.

Qu'est-ce qui vous incite à passer à la fiction?

La fiction, c'est faire advenir l'événement une deuxième fois pour le filmer : une re-représentation. Il s'agit alors de réfléchir à la qualité de la représentation, à la seule manière de s'approcher de la singularité d'un événement qui est passé, qu'on a loupé, et qui, en outre, était infilmable – toutes les télévisions du monde rêvent de filmer un crime en direct, d'être là avant que cela n'arrive.

Ce qui m'intéresse donc dans la fiction, c'est de rentrer dans la logique de l'acte : non pas raconter pourquoi cela arrive – le scénario majoritaire n'est pavé que d'intentions –, mais plutôt comment cela aurait pu ne pas arriver. En écrivant le scénario, je me documente beaucoup sur les circonstances et la topographie, je suis curieuse des protagonistes réels mais je ne veux pas les rencontrer, pour pouvoir réinventer une histoire à partir de leurs actes. Comme s'ils n'étaient que le théâtre d'un geste, non pas des personnages déterminés socialement, psychologiquement. Il s'agit pour moi avant tout de partir d'un événement invraisemblable et vrai, pour construire un film réaliste.

Vos prochains projets?

Mon prochain projet consiste dans cette recherche entre personne et personnage. Je prépare actuellement un film autour du planning familial, pour lequel filmer de manière documentaire est très difficile, d'abord pour des raisons évidentes d'intimité et de secret, mais aussi parce que ce serait caractériser les êtres comme des cas sociaux. En l'abandonnant par le biais de la fiction, il s'agit de faire apparaître des figures.

Propos recueillis par
Barbara Levendangeur et Jean Perret

CLAIRE SIMON ODER DIE LEGENDE VOM EINFACHEN MANN

Claire Simon befasst sich mit Dokumentar- und Spielfilm; sie hat seit Anfang der 80er-Jahre ein sehr eigentümliches und persönliches Filmwerk geschaffen. Bei einem Gespräch in Paris, zu Beginn eines falschen Winters im Jahr 2007, kommen wir auf ihre Geschichte und ihre Geschichten zurück.

Wie sind Sie zum Film gekommen?

Zu Beginn meiner filmischen Ausbildung habe ich als Schnittassistentin gearbeitet und völlig unabhängig meine eigenen Filme realisiert. Ich habe mich von Anfang an gewiegert, eine Schule zu besuchen, weil ich glaubte, dass mich das daran hindern würde, neue, eigene Sprachen zu finden. Ich wollte auch nichts mit der Filmindustrie zu tun haben, die ich als akademisches und mondänes System betrachtete. Wenn ich den Weg der Wirklichkeitsnähe eingeschlagen habe, so war dies meine Art, mich dem Mehrheitssystem zu verweigern – abgesehen von dem starken Einfluss, den die Filme von Godard, Bresson, Depardon, Van der Keuken, Ivens und vor allem Ophüls auf mich ausgeübt haben. Dieses politische und filmische Engagement war typisch für die frühen 80er-Jahre, in denen ich meine Laufbahn startete, und es ist mir geblieben.

Was wollten Sie erzählen?

Für mich bedeutet Kino die Legende vom einfachen Mann. Selbst die grossen Erzählungen und Mythen haben das Banale, Alltägliche, in dem es keine Geschichte gibt, zum Gegenstand.

Gewöhnliche Orte und Gegenstände erscheinen mir als Kristallisation und Inkarnation von Geschichten und Leidenschaften. In **Récréations** z.B. schienen mir der Hof, die Bank, der Graben und die Schranken stillschweigend auf Geschichten hinzuweisen – ich wusste nicht auf welche, aber sie stellten sich schliesslich ein, denn auch die Kinder wollten herausfinden, was dieser Ort wohl für eine Geschichte haben könnte. Und in diesem Sinne heisst Kino für mich, zu filmen, was man kennt, was einem nahe ist. Nicht auf der Suche nach Aussergewöhnlichem in die Ferne schweifen, um dann für andere zu sprechen, sondern sich erst mal zuhause umschauen. Diese Überzeugung geht gewiss auf meine feministischen Jahre zurück.

Ihre Filme sind also autobiografisch...

Auch wenn ich mich für Menschen aus meiner näheren Umgebung interessiere, so glaube ich nicht, dass ich Autobiografien oder Autofiktion mache. Meine Filme sind zweifellos Projektionen meiner selbst, doch kommt es mir vor allem auf die Einzigartigkeit derer an, die ich filme: ihre Körper, ihre Geschichte, ihre Erlebnisse und ihre Fantasien, die stets um das Begehren kreisen. Mich fasziniert auch die Projektion, die jeder auf die Welt und die anderen wirft: ein literarischer Akt, der mal mehr, mal weniger weit führt, aber ein wahrer Schöpfungsakt ist, den man, glaube ich, nicht genug würdigt.

Wie wählen Sie Ihre Figuren aus?

Ich filme eigentlich keine Figuren, sondern Menschen mit Geschichten. An **Mimi** z.B. interessiert mich ihre Geschichte, nicht ihre Persönlichkeit und ihre Ansichten: so als hätte sie das Drehbuch für meinen Film geschrieben, als hätte sie einen Haufen Szenen und Filmrollen für den Schnitt gehabt, die man nur zum Vorschein bringen musste. Die Frage war nur wie. Ich habe diesen Film um ein System von Stationen herum aufgebaut, eine streng vorgegebene Reiseroute, die ihre Erinnerungen wecken konnte. Es war eine Art Wette mit der Wirklichkeit, die auf die Chronologie der Ereignisse pfeift und es erfordert, den Schauspieler so zu führen, dass er nicht „gut spielt“.

Solange ich die richtige Konstellation, die Erzählform nicht gefunden habe, kann ich nicht anfangen zu drehen: für **Coûte que coûte** z.B. hatte ich mir vorgenommen, systematisch nur an den Monatsenden zu drehen, bei **Ça brûle** sollte sich die Handlung auf einen einzelnen Tag beschränken.

Wie gehen Sie Die Dreharbeiten an?

Bei den Dreharbeiten geschehen Wunder: mir kommen zentrale Szenen in den Sinn, andere zeigen mir, was sich während meiner Abwesenheit getan hat, wie bei **Coûte que coûte**. In solchen Momenten ist man immer an der Grenze zum Nichts. Man muss fest daran glauben, dass da doch etwas ist. Ich bin mir sicher, dass die Dinge zu mir kommen, weil ich daran glaube, weil ich die Wirklichkeit wie

ein Theater betrachte. In der Arbeitswelt sind wir alle Schauspieler, fernab vom Blick eines Regisseurs: soziale Wesen, die in einer öffentlichen Fiktion gefangen sind, und die ihre Niederlagen verbergen und an ein gesellschaftliches Drehbuch glauben wollen. Das trifft auf das Unternehmen in **Coûte que coûte** genauso zu wie auf den Hof in **Recréations**: es handelt sich um Orte, an denen zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre Demokratie eingeübt wird. Meiner Ansicht nach geht es beim Dokumentarfilm vor allem darum, wie wir den öffentlichen Raum besetzen.

Welche Rolle spielt für Sie die Kamera?

Von nun an werde ich immer selbst filmen. Ich bin gern körperlich mit den Darstellern verbunden, fasse sie gern an, verschiebe sie, habe gern Kontakt, während ich filme. Ich mag diese Abgeschiedenheit, wie in **Coûte que coûte**, bei dem ich in dem winzigen Verpackungsraum genauso frei filmte wie auf Video. Seit ich abwechselnd auf Video und Film drehe, hat sich meine Art zu filmen sehr verändert: ich habe die Qualitäten einer Technik auf die andere übertragen, und so diesen direkten und gegenwärtigen Bezug zum Körper in seiner ganzen Undurchdringlichkeit erlangt.

Worin unterscheidet sich Ihre Herangehensweise beim Dokumentar- und Spielfilm?

Bei beiden geht es zunächst einmal darum, Wirklichkeit zu erfahren. Sie nicht einfach in vorgegebene Codes und Drehbücher einzu-

sperren, sondern sich mit dem Unbekannten zu konfrontieren. Beim Spielfilm herrscht oft die Konvention, eine verschleierte Propaganda, ein nicht nur formaler, sondern auch philosophischer Akademismus. Leider ist auch der Dokumentarfilm nicht dagegen gefeit! Ich denke da z.B. an **Coupable idéal**, in dem alles daran gesetzt wird, zu zeigen, dass die zwar spannende Wirklichkeit uns nur dann zu interessieren vermag, wenn sie einem Drehbuch ähnelt. Vorbestimmt und gezähmt, soll sie das allmächtige Drehbuch illustrieren und sich der Lehre derer beugen, die am Hebel sitzen. Kurz, die Wirklichkeit soll verschwinden! Für mich bedeutet Dokumentarfilm eine Erfahrung, deren Ausgang ich noch nicht kenne, und die mir der Film eröffnet. Die Fiktion taucht immer auf, wenn es schon zu spät ist. Sie ist eine Art Sühne für die Sorge des Dokumentarfilmers: Menschen und Ereignisse, bevor sie wieder verschwunden sind, und oft auch erst im Moment ihres Verschwindens zu filmen.

Was hat Sie am Spielfilm gereizt?

Beim Spielfilm lässt man das Geschehen ein zweites Mal ablaufen, um es zu filmen: eine Wieder-Wiedergabe. Man muss also über die Art der Wiedergabe nachdenken, über die Art und Weise, sich der Einzigartigkeit eines Ereignisses zu nähern, das bereits vorbei ist, das man verpasst hat und das unfilmbar gewesen ist – alle Fernsehsender der Welt träumen davon, live von einem Verbrechen zu berichten, vor Ort zu sein, bevor es begangen

wird. Beim Spielfilm interessiert es mich also, in die Logik der Tat einzutauchen: nicht nur erzählen, warum etwas geschieht – die Mehrzahl der Drehbücher ist mit Beweggründen gepflastert –, sondern wie es hätte nicht dazu kommen können. Beim Drehbuchscheiben sammle ich viele Informationen über Umstände und Topografie, ich bin neugierig auf die echten Hauptfiguren, aber ich will sie nicht kennenlernen, will die Geschichte aus ihren Handlungen heraus neu erfinden können. Als wären sie nur einem Theater des Gestus unterworfen, und nicht sozial und psychologisch geprägte Figuren. Ich muss zunächst von einer unerhörten und wahren Begebenheit ausgehen, um einen realistischen Film daraus machen zu können.

Ihre nächsten Projekte?

Mein nächstes Projekt hat mit dieser Recherche zwischen Mensch und Figur zu tun. Ich bereite einen Film über Familienplanung vor, der sehr schwer auf dokumentarische Weise zu drehen ist, aus Gründen von Intimität und Geheimnis, aber auch, weil man die Personen wie Sozialfälle charakterisieren würde. Also lasse ich die Personen über den Umweg des Spielfilms in Erscheinung treten.

Protokolliert von Barbara Levendangour und Jean Perret (Übersetzung: rna)

CLAIRE SIMON OR THE LEGEND OF THE ORDINARY MAN

Claire Simon, who envisages the documentary and fiction as the same gesture, has built a singular and personal filmography since the beginning of the 80s. A look back at her story, and her stories, during an interview in Paris at the beginning of the false winter of 2007.

How did you come to the cinema?

I started my apprenticeship as an assistant editor and by directing my own films quite independently. From the outset I refused to go through a school because I felt it would prevent me from expressing myself and looking for new languages. Neither did I want to go into a film industry which I saw as an academic, worldly and bourgeois system. The reason why I took the route of the cinéma du réel, over and beyond the strong inspiration kindled in me by films by filmmakers such as Godard, Bresson, Depardon, Van der Keuken, Ivens and Ophuls, was because for me it was a way of refusing the prevailing system. A political and cinematographic commitment which was inherent to the period during which I started my career at the beginning of the 80s and which stayed with me.

What stories did you want to tell?

For me the cinema is the great legend of the ordinary man. The banal, the mundane, which apparently tells no story, is the very material of great stories, of myths. Usual places and objects appear to me as the crystallisation or

the incarnation of stories and of passions. For example, in **Récréations**, the playground, the bench, the trench, the fences seemed to me to be silently promising stories – I didn't know which ones but they happened because the children were also looking for the story that belonged to this place. In the same way, the cinema for me is to film what you know, what is close. Not to go far away in search of extraordinary stories or to speak for others but first, to look around you. A belief I have undoubtedly carried over from my feminist years.

Your films are therefore autobiographical...

Even if I am interested in persons close to me, I don't think I am in the autobiographical or self-fictional. My films are undoubtedly a projection of myself but what is important for me, above all, is the singularity of the people I film: their bodies, their fictions, their stories and their yarns which are always a variation around the theme of desire. I am just as fascinated by the projection that each individual makes onto the world and other people: a literary act of greater or lesser reach but which is truly creative. A creative act to which, I believe, not enough homage is paid.

How do you choose your characters?

The people I film are not characters, they are people with stories. What I am interested in with **Mimi** for example, is her story, not her personality or her opinions: it is as though

she were the scriptwriter of my film, that she had a whole series of scenes and editing reels in her head that had to come to pass. The question is, how? It is by finding the system of stages – a strict, pre-defined route through places that are able to rekindle her memory – that I build the film. A sort of wager on reality, which flies in the face of the chronology of stories and requires directing actors to prevent them from “doing well”.

If I have not found the right configuration, the narrative system, I cannot start my films: for example, for **Coûte que coûte**, my project was to systematically film during the last days of the month and for *Ça brûle*, that the action should take place in a single day.

How do you approach shooting?

The shoot is where miracles happen: central scenes appear to me, others allow me to guess what has happened during my absence, as in **Coûte que coûte**. However, in such moments one is always at the limit of nothing happening. The important thing is to believe that there is not nothing. I am certain that things happen because I believe in them; but also because I picture reality as a theatre. In the working world, for example, we are all actors well before the intrusion of the filmmaker's eye: social beings involved in a public fiction, who seek to hide their failures and to believe in a social scenario. This is the case in the company in **Coûte que coûte**, or

in the playground in **Récréations**: they are places where the apprenticeship of democracy takes place, they are placed between the private and the public spheres. In my view the documentary is, above all, a way we have of investing the public space.

What role do you give the camera?

I always film now. I like being physically engaged with the actors, I like to be able to touch them, to move them, to establish contact while filming. I like this confinement, as in **Coûte que coûte** where I film in the tiny packing room as freely as if I were using video. The fact of having alternated between video and film greatly shaped the filming style: I transposed the qualities of one technique to the other, which led me to this direct, present relation with the body in all of its opacity.

What differences do you make between the documentary and fictional approaches?

Whether it is with documentary or fiction, the aim is above all to experience reality. Not to imprison it within codes and pre-defined scenarios, but to confront the unknown which remains irremediably unknown. Fiction is often a conventional place, one of masked propaganda, of formal as well as philosophical academism. The documentary is not spared from this, unfortunately! I am thinking, for example, of **Coupable idéal**, where

all the work consisted of proving that reality, which is indeed fascinating, can only interest us if it resembles a scenario. Predestined, controlled, it must be the illustration of the power of the script, true to the science of those who direct. In a nutshell, reality must disappear! For me the documentary is the construction of an experience the outcome of which I am in ignorance of and to which the film leads us. Fiction happens when it is too late. It is a sort of expiation of the anguish of the documentary filmmaker. Filming people in situations before they vanish, often even at the very instant they vanish.

What incited you to go into fiction?

Fiction makes the event happen a second time so you may film it: it is a re-representation. The idea is to think about the quality of the representation, to the only way of approaching the singularity of an event which has passed, that we have missed, and which, in addition, could not be filmed – all the television channels of the world dream of filming a crime live, to be there before it happens. What interests me in fiction, therefore, is to enter the logic of the action: not to say why it is happening – the prevailing scenario is only paved with good intentions –, but rather how it could have happened. By writing the scenario, I gather a great deal of information on the circumstances and the topography, I am curious about the real protagonists but I

do not want to meet them in order to reinvent a story based on their actions. As if they were simply the locus of a gesture, and not characters determined socially and psychologically. I am seeking to start from a real and unlikely event to build a realistic film.

Your next projects?

My next project consists of this search between a person and a character. I am preparing a film about family planning for which filming in a documentary manner is very difficult, first of all for obvious reasons of privacy and confidentiality, but also because it would mean characterising people as social cases. By using fiction, the aim is to have characters emerge.

Claire Simon was interviewed by Barbara Levendangeur and Jean Perret (Translation: pbe)



UN CINÉMA QUI CROIT AUX HISTOIRES

Quand on évoque Claire Simon, on pense d'abord à **Coûte que coûte** et **Récréations**, qui lui valent la consécration publique et critique au milieu des années 90. Avec ces deux documentaires, la cinéaste française impose sa voix singulière à un monde du cinéma dont elle réproche l'académisme. Bien plus qu'une prise de position artistique, sa démarche apparaît comme une profession de foi : croire aux histoires pour qu'elles adviennent. Ou comment le plus ordinaire d'entre nous se raconte des histoires, rêve, désire et se projette sur le monde. Des autofictions (soit sociales comme l'entreprise de **Coûte que coûte**, soit ludiques comme dans la cour de **Récréations**) qui sont au cœur de l'œuvre de Claire Simon ; une attitude face au réel qui explique pourquoi elle navigue si facilement du documentaire à la fiction, deux « genres » dont la frontière a tout naturellement perdu sa pertinence dans son cinéma.

Cette double incursion dans le cinéma ne pouvait que passionner Visions du Réel pour qui la question du nœud gordien entrelaçant documentaire et fiction a toujours été essentielle. En proposant d'explorer la filmographie de Claire Simon, de ses premiers films – dont ses trois premiers documentaires tournés en super-8, œuvres rares et quasiment inédites

– à son dernier long métrage, **Ça brûle**, c'est toute une manière d'approcher le monde et la vie qui se laisse découvrir, avec toutes les questions cinématographiques et techniques qui en dépendent. Héritière du cinéma direct, Claire Simon a voulu faire surgir « la beauté de tout ce qui est ordinaire », mettre en scène des personnages « véritables scénaristes de ces films », filmer le théâtre social et intime, avec toujours ce désir de fiction, de romanesque.

Puisés dans le petit monde qui l'entoure ou dans les pages des faits divers (comme pour ses deux longs métrages de fiction **Sinon oui** et **Ça brûle**), ses personnages, essentiellement des femmes toujours scrutées au plus près de leur intimité, s'échappent toujours de leurs déterminations ordinaires et sociales par le biais de leur imagination et de leurs désirs – des personnages réels comme Mimi et ses histoires ou sa fille amoureuse dans **800 kilomètres de différence**, ou inspirés par de vrais personnages, comme Magali ou sa fausse grossesse (**Sinon oui**) ou encore Livia et ses pulsions incendiaires (**Ça brûle**). Bien qu'en prise directe sur la parole et le réel, ces drames et héros ordinaires atteignent à la dignité tant espérée par la cinéaste grâce à un travail scénaristique et narratol-

ogique à chaque fois très précis. Car le secret de la cinéaste n'est pas seulement de croire mais de prévoir. En effet, même si son œuvre est avant tout une expérience du réel, c'est aussi une aventure de cinéma. Où chaque scène, chaque cadre résulte d'un pari sur le récit : pari sur un lieu (la cour de **Récréations**, les stations de **Mimi...**), sur des temps de tournage imposés (les trois derniers jours du mois de **Coûte que coûte**)... Pour que le réel adienne dans une improvisation maîtrisée sans jamais le faire disparaître.

Barbara Levendangeur

EIN KINO, DAS AN GESCHICHTEN GLAUBT



Wenn man an Claire Simon denkt, fallen einem zunächst **Coûte que coûte** und **Récréations** ein, die ihr Mitte der 90er-Jahre den Segen des Publikums und der Kritik einbrachten. Mit diesen beiden Dokumentarfilmen meldet sich die französische Filmemacherin in einer Welt des Films, deren Akademismus sie missbilligt, auf einzigartige Weise zu Wort. Dabei scheint es ihr nicht nur darum zu gehen, künstlerisch Position zu beziehen, sondern um ein Glaubensbekenntnis: man muss an die Geschichten glauben, damit sie einem begegnen. Oder wie ein ganz normaler Mensch Geschichten erzählt, träumt, begehrt und sich in der Welt spiegelt. Es sind Autofiktionen (ob gesellschaftlicher Natur wie das Unternehmen in **Coûte que coûte** oder spielerischer wie im Hof von **Récréations**), die den Kern von Claire Simons Werk bilden; eine Haltung zur Wirklichkeit, die erklärt, warum sie so leicht zwischen Dokumentar- und Spielfilm wech-

selt, zwei „Genres“, deren Grenzen in ihren Filmen auf ganz natürliche Art ihre Relevanz verloren haben.

Diese filmische Zweigleisigkeit begeisterte natürlich auch *Visions du Réel*, für die der gordische Knoten zwischen Dokumentar- und Spielfilm stets von entscheidender Bedeutung war. Die Präsentation von Claire Simons filmischem Werk, von ihren ersten Filmen – darunter ihre selten gezeigten, quasi unveröffentlichten ersten drei Dokumentarfilme auf Super-8 – bis zu ihrem letzten Langfilm **Ça brûle**, bietet die Möglichkeit, die Welt und das Leben und alle damit zusammenhängenden filmischen und technischen Fragen zu erforschen. Als Erbin des 'Cinéma direct' wollte Claire Simon „die Schönheit alles Gewöhnlichen“ aufzeigen, ihre Figuren als „eigentliche Autoren dieser Filme“ inszenieren, das soziale und das intime Theater filmen, wobei sie stets die Fiktion, das Romanhafte anstrebt.

Ihre Figuren, die sie ihrer nächsten Umgebung oder (wie in in ihren letzten beiden Spielfilmen **Sinon oui** und **Ça brûle**) der Sparte 'Vermischtes' entnimmt – meist sind es Frauen, die sie sehr intim unter die Lupe nimmt – entwischen über den Umweg ihrer eigenen Vorstellungskraft und ihrer Sehnsüchte stets ihren gewöhnlichen und sozialen Bestimmungen; es sind echte Figuren wie Mimi mit ihren Geschichten oder ihre verlebte Tochter in **800 kilomètres de dif-**

férence, oder von realen Figuren inspirierte, wie die scheinsschwangere Magali (**Sinon oui**) oder die zündelnde Livia (**Ça brûle**). Eng mit Sprache und Wirklichkeit verbunden, erreichen diese gewöhnlichen Dramen und Helden die erhoffte Würde durch eine jedesmal äußerst präzise Drehbucharbeit der Filmemacherin. Denn ihr Geheimnis liegt nicht nur im Glauben, sondern auch im Vorhersehen. Denn auch wenn ihr Werk vor allem in der Wirklichkeit verwurzelt ist, so geht es dabei auch um ein filmisches Abenteuer. Jede Szene, jede Einstellung ist das Ergebnis einer Wette mit der Geschichte, mit dem Schauplatz (der Hof von **Récréations**, die Stationen von **Mimi...**) oder mit der festgesetzten Drehzeit (die letzten drei Tage des Monats bei **Coûte que coûte**)... So dass die Wirklichkeit in beherrschter Improvisation aufscheinen möge, ohne sie je verschwinden zu lassen. Barbara Levendangeur (Übersetzung: rna)

A CINEMA WHICH BELIEVES IN STORIES



The name Claire Simon first of all calls to mind the films which earned her critical und public acknowledgement in the mid-nineties, **Coûte que coûte** and **Récréations**. These two documentaries established the French filmmaker's singular voice within a film landscape whose academicism she condemns. Yet her attitude appears more a declaration of faith than an artistic stand: believing in stories so that they may indeed come true. In other words, it is about how even the most ordinary among us dream up stories, fantasise, have cravings and project ourselves onto the outside world. At the heart of Claire Simon's work we find the autofiction (be it on a social backdrop, like in the small business of **Coûte que coûte**, or one of play like in the schoolyard in **Récréations**). Her attitude in the face of reality explains how she so easily crosses back and forth between documentary and fiction, two "genres" whose delimitating borderline has as a matter of

course become irrelevant to her work. This double foray into cinema could not but fascinate Visions du Réel, for whom the gordian knot binding documentary and fiction to one another has always been an essential point of interest. By exploring Claire Simon's filmography, from her very first films (among which her first three documentaries, rare and practically unpublished works shot on super-8) to her last feature film **Ça brûle**, the festival enables the discovery of a certain approach to life and to the world, as well as all the related cinematic and technical aspects. Claire Simon is heir to the tradition of Direct Cinema. With her insatiable thirst for fiction, for the novelistic, her aim has been to show "the beauty of the ordinary", to direct characters that end up being "the films' true screenwriters", to film the theatre of both the social and the private.

Her characters are mostly women, drawn out of the small world around her or inspired by true stories (as was the case for her two fiction features, **Sinon oui** et **Ça brûle**). They can be real characters, like Mimi and her stories, or her enamoured daughter in **800 kilomètres de différence**. They can also be inspired by real people, like Magali and her fake pregnancy (**Sinon oui**) or Livia and her urge to set the forest on fire (**Ça brûle**). These women, whom Simon scrutinises into the very depths of their privacy, have in common the desire and the imagination which

allow them to escape their social and everyday determinations. In spite of their being drawn directly out of the matter of reality, the filmmaker's very precise scripting and narratological work elevate these very ordinary dramas and heroins to the dignity she aspires to. For her secret lies not merely in believing, but also in anticipating. Although her work is pre-eminently a manner of experiencing reality, it is also a cinematic adventure in which each scene, each frame is the result of a gamble taken on the narrative: she lays her bet on the setting (the schoolyard in **Récréations**, the halts in **Mimi's** journey), on the fixed shooting time (the last three days of each month in **Coûte que coûte**)... So that reality may spring up within the framework of a controlled improvisation, without being caused to vanish.

Barbara Levendangeur (Translation: ksu)