

Claire Simon (C. S.)

Arnaud Hée (A. H.), animateur

Présentation de la leçon, catalogue, page 3

Leçon, ici, ne cherche pas à évoquer la maîtrise, même si nous prenons le soin de choisir de grands auteurs de cinéma ; c'est plutôt qu'il y a toujours à apprendre, pour soi, d'une véritable rencontre. Une journée entière consacrée à une œuvre cinématographique. Cette leçon sera animée par Arnaud Hée, critique, rédacteur adjoint à *Critikat*, collaborateur à *Bref* et *Images Documentaires*... Membre depuis 2010 du comité de sélection du festival Cinéma du réel à Paris, il enseigne l'analyse et la culture cinématographique à la Fémis, intervient également dans les réseaux d'éducation à l'image auprès des professeurs et des élèves

Née à Londres en 1955, Claire Simon étudie l'ethnologie et entre dans le cinéma par le montage. Réalisatrice de nombreux documentaires et également de fictions, courtes et longues, elle est une cinéaste brillante et exigeante.

De ses premiers courts-métrages, on se rappelle *Scènes de ménage* avec Miou Miou en 1991. Elle passe au documentaire avec *Récréations* en 1992, « bijou terrifiant... il y a une vie terrible, une force vitale des enfants, le goût du pouvoir et de la destruction, la cruauté... » écrit Annie Ernaux. *Coûte que coûte*, en 1995, marque la reconnaissance de son œuvre documentaire et la sortie en salle de ses films. Après *800 kilomètres de différence-Romance* et *Mimi*, c'est le retour à la fiction avec *Ça brûle*, présenté à la Quinzaine des réalisateurs en 2006, ainsi que *Les Bureaux de Dieu* en 2008. Une œuvre riche et en pleine construction à explorer.

Une rencontre avec une réalisatrice dont la réflexion sur le cinéma est des plus pointues et radicales.

« Le geste est vif, le monde est mis en scène “en direct” de façon très intuitive ; Claire Simon pratique un cinéma de l'abnégation et de la conviction, arrachant, selon son expression, les films à leur inexistence. Disponible, elle écoute le monde avec sa caméra en se situant dans l'héritage et l'essaimage de Jean Rouch : filmer réside en une expérience où l'on met en place les conditions d'une transe. Dès les premiers films *Moi non, ou l'argent de Patricia*, *Mon cher Simon*, elle s'exprime aussi par le biais d'une voix très reconnaissable, celle d'une femme tenant la barre du film. Claire Simon poursuit également la quête d'une redécouverte perpétuelle : “Avant tout, ce qu'il faut chercher à garder, surtout en documentaire, c'est de faire ça comme pour la première fois. C'est-à-dire que le monde est nouveau, qu'il reste totalement à découvrir. L'acte de filmer permet de faire apparaître le monde et le film en fait l'expérience pour la première fois.” Depuis ses débuts, elle ne cesse de se déplacer dans le champ cinématographique, faisant du documentaire une forme où l'on va débusquer la fiction, les “histoires”, les “récits”, l'exemple le plus sidérant à ce titre étant certainement *Récréations* (1992).

Dans le cadre de la fiction, d'une certaine façon, elle inverse la proposition, elle cherche à faire émerger quelque chose de l'ordre d'un réel recomposé. Travaillant et discutant inlassablement les formes, *Les Bureaux de Dieu* (2008) jouait sur l'hybridation. Claire Simon est aujourd'hui en train de décliner la Gare du Nord de Paris – trop vaste pour une seule forme – en un documentaire, une fiction et une pièce de théâtre. »

Arnaud Hée, animateur de la leçon

Panorama programmé :

2008 : *Les Bureaux de Dieu*

2001 : *800 kilomètres de différence-Romance*

1995 : *Coûte que coûte*

1992 : *Récréations*

Matinée, 9h30-12h30

A. H. *Bonjour, pour ouvrir cette journée nous allons, ce matin, projeter le film de Claire Simon qui est avec nous, Coûte que coûte (1995 - Les films d'Ici).*

Cet après-midi nous aurons une approche plus chronologique de l'œuvre, en remontant aux premiers films avec Moi non, ou Patricia et l'argent (1981 - Ateliers Varan), puis d'autres extraits, bien sûr.

Nous allons donc commencer à présenter Coûte que coûte et dire pourquoi nous avons choisi ce film qui révèle un certain nombre de soucis centraux dans ton travail, Claire.

Est-ce qu'il est exemplaire, ce n'est peut-être pas le mot, mais en quoi rassemble-t-il tes préoccupations de cinéaste et ce pourquoi tu filmes ?

C. S. C'est votre choix de le présenter. Disons que quand j'ai pensé faire *Coûte que coûte*, je connaissais le patron. Je trouvais que cet homme était un acteur et j'avais imaginé faire un autre film avec lui. C'était quelqu'un que j'avais envie de filmer. Je pensais que les histoires qui lui arrivaient, les choses qu'il entreprenait, étaient des choses de notre monde. J'avais, à ce moment-là, un projet plus vaste sur l'argent et je voulais filmer des personnes prises dans des histoires d'argent, parfois d'une banalité écrasante mais voilà... C'était quelqu'un qui était en train de monter une petite entreprise à Nice.

Jihad est tunisien. Il avait quatre employés : deux Tunisiens, un Marocain et une Française. J'ai trouvé que c'était à filmer, à ce moment-là, une modernité, du fait que ça se passe à Nice, ville de l'apparence et du tourisme. C'est une ville qui est très cosmopolite mais qui connaît aussi un certain racisme. Ce que je trouvais très beau, c'était que ces gens créent leur entreprise et qu'ils essaient de trouver leur dignité.

C'est aussi un peu, une histoire à l'américaine, une histoire d'immigration. On fait son entreprise dans son nouveau pays, on se fait une nouvelle vie. Cela fait écho avec l'idée du militantisme pour le Capital. C'est ce que demande la société : que les entrepreneurs et les ouvriers soient des militants du capitalisme. J'avais cette idée d'un militantisme comme on le voit dans une usine en Chine, par exemple. Il y avait ce même engagement, assez beau, quand j'y suis allée. Ça s'appelait, cette entreprise de plats cuisinés, « Navigation système », étonnant non ?

J'ai eu l'impression que c'était, un : « le club des cinq », deux : « les Marx Brothers », trois : un film noir américain et surtout que c'était le reflet exact de la boîte de production pour laquelle je travaillais : les Films d'Ici. C'était donc un reflet de l'expérience réelle de mon travail comme réalisatrice ou monteuse salariée. Quand je doutais de faire ce film et que je téléphonais à mon producteur, je lui disais « C'est un peu comme si je faisais un film sur Paulo Branco » (Paulo Branco, né en 1950, producteur portugais prolifique de 300 films, également acteur : « un aventurier du cinéma »).

Je voulais que ça ressemble à un film noir, les questions d'argent ont à voir, pour moi, avec le film noir. J'avais l'impression que la réalité du film noir c'était ça. Les sentiments et les drames que traversent les personnages des films noirs sont ceux-là. Les gens qui travaillent dans cette boîte avaient au fond cette image qu'on va faire notre place un peu comme des gangsters. On fera notre place parce qu'on est les meilleurs mais aussi parce qu'on est les plus malins. C'est un peu l'imaginaire de l'entreprise, ce côté là.

Je suis exaspérée par le désir que l'on a, dans le monde du documentaire, de vouloir introduire de la fiction. Dans le documentaire ce qui est important c'est qu'il y ait un récit. Les réalisateurs de documentaires ne se trouvent pas reconnus comme les réalisateurs de fiction. Alors il y a une sorte de volonté de se faire reconnaître en mettant de la fiction dans le documentaire. Ce n'est pas intéressant comme débat.

Par contre qu'est-ce que le documentaire suppose comme spectateur ? Avec Denis Gheerbrant, Nicolas Philibert, Dominique Cabrera, on a voulu fonder une association, l'ADDOC, association des cinéastes documentaristes, fondée en 1992, qui nous permettrait d'échanger entre nous et de lutter contre l'idée du « spectateur type » formaté au film pédagogique, au film

d'entreprise, etc... Pour lutter contre l'obligation que la télévision nous ferait de ne parler que de façon représentative. Tout ce qui pourrait être une obligation de représentativité nous paraissait créer un spectateur lecteur de statistiques, de format télévisuel. Tout cela est en contradiction avec le fait de faire un film. Je me pose au milieu d'une rivière qui partagerait le documentaire et la fiction. Dans la filiation des frères Lumière, dans cette partie documentaire, il y a une possibilité d'invention formelle et de recherche inouïes.

Tout cela est traité durement par l'économie du cinéma. C'est tout cela le sujet de *Coûte que coûte*.

Projection du film *Coûte que coûte*

A. H. *Le film appelle une réflexion sur ce qui fait naître et exister une histoire. Le fait de chercher le scénario puis de le trouver, comment as-tu procédé ? Comment l'idée est-elle née puis s'est déployée ?*

C. S. J'ai commencé le film en décembre, dans la période de Noël. J'étais allé voir Jihad en été. J'ai tout de suite reconnu quelque chose que j'identifiais de la production cinématographique, de ce désir de réussite et de faire quelque chose à laquelle on croit. Pour ce qui est de trouver une histoire, elle était là l'histoire. Il y a ce désir : est-ce que ça va marcher ? Ce désir, cette interrogation continuelle que je reconnaissais, c'est sans doute cela qui fait l'histoire. Tout le monde était extrêmement tendu sur ce qui allait arriver. Donc ce qui se passe entre maintenant et ce futur rêvé, c'est l'histoire.

J'ai mis en place des essais en octobre. Là, j'étais seule en vidéo. J'ai vu que ça ne marchait pas, il ne fallait pas que je sois seule, je n'étais pas assez visible. Je voulais que ce soit tourné en pellicule, ce n'était pas un home-movie, c'était un film. Face à cette équipe il fallait que le film soit clairement posé, que tout le monde ait la claire conscience que j'étais en train de filmer : quand je filmais, quand je ne filmais pas. Que tout le monde joue devant la caméra comme il joue dans la vie, dans ce lieu où se joue leur vie. Il fallait organiser la scène, donc je me suis dit : moins je suis visible, moins la scène est organisée. Il fallait, au contraire, que je sois visible.

J'ai décidé de tourner en pellicule, nous étions trois et eux cinq, le rapport était plus clair. Un lieu de travail est toujours un lieu de théâtre où l'on joue ce que l'on vit. Voilà, c'était le fait d'être avec une caméra et d'être avec deux autres personnes, deux hommes et moi une femme, cela organisait la scène.

Comment dire l'histoire ? C'était ouvert tous les jours, sauf le week-end. Pourquoi est-ce que je ne viendrais pas tous les jours ? ... Je ne pouvais pas, ça me faisait peur de sombrer, de filmer trop, de ne pas savoir quoi filmer en étant dans un temps-micro, heure par heure. Après ce premier tournage, j'ai décidé que j'irais toutes les fins de mois. Chaque fois que l'on voit un carton dans le film c'est un nouveau mois. Chacun me raconte ce qui s'est passé entre temps. Je me disais qu'on trouverait bien, dans chaque scène, le récit de ce qu'on n'avait pas vu et c'est aussi un système pour raconter l'histoire.

L'idée des fins de mois c'est que tout le monde discutait tout le temps de comment on allait se débrouiller. C'était un moment d'espoir et un moment où la parole allait devenir un acte. C'était une semaine où il fallait payer les gens, les fournisseurs et discuter avec la banque. Cette semaine-là, la tension de la parole était plus grande. Je voyais que c'était si fort, pour eux, que leur parole pouvait décoller de la réalité pendant les autres trois semaines, mais là les mots pesaient différemment.

A. H. *Ce temps de tournage, à la fin du mois, c'est manière de mettre l'argent au cœur du film et d'en faire le nœud du scénario, c'est là que se trouve le scénario ?*

C. S. C'était clair pour moi. La question que je me posais avant de faire le film. À l'époque tout le monde disait : la plupart des scénarios sont nuls. Je me disais, c'est quoi une bonne histoire ? Un

bon scénario ? En même temps, on vit tous des histoires. Comme dit Monica Vitti dans *Le désert rouge* (Michelangelo Antonioni - 1964) : « je dois penser que tout ce qui m'arrive est ma propre vie ».

C'est à peu près l'état dans lequel j'étais. Ce qui est formidable dans le documentaire, c'est que le récit est direct entre le film et la vie. De même dans la peinture, à l'inverse du théâtre où c'est d'abord écrit et le cinéma de fiction en a subi l'héritage.

La question de l'argent m'intéressait depuis longtemps, j'avais fait trois courts-métrages sur ce sujet, on en parlera cet après-midi. J'avais l'idée, en effet, que c'était la ligne du scénario. En documentaire, la ligne, elle est très violente, c'est l'incarnation du vrai, ça ne rigole pas !

Si vous voulez une fiction avec des gens pauvres, vous avez toute liberté de vous intéresser à leur souffrance et à leurs sentiments. Ici c'est plus difficile car l'enjeu de l'argent continue à être vrai. On voit des gens aux prises avec les difficultés de l'argent et cela nous renvoie directement à notre propre vie, à ce rapport qu'on a à l'argent, à la réussite, avec notre droit à vivre et notre dignité. Ça c'est violent. Ce film était au festival de San Francisco, aux États-Unis, et j'attendais beaucoup du public américain, avec ce film qui était traversé pour moi par des mythes américains. Mais il y avait des gens qui étaient furieux, accablés devant le film. Cette histoire de la réussite ou de l'échec, on aurait pu la raconter en fiction ; mais cette entreprise qui coule, la raconter en documentaire c'était une violence insoutenable pour certains d'entre eux. Il leur était impossible de se reculer pour le regarder comme étant du registre de la croyance. Ils étaient pris dedans. La vérité de cet argent, qu'on ne voit pas, qu'on voit peu, dont on ne sait pas s'il va revenir.

Notre rapport à tous, à l'argent, à ce qu'il mesure de nous-mêmes et de notre rapport aux autres, c'est une chose qui, dans le documentaire, est presque plus violente que le sexe. C'est extrêmement difficile, j'ai vu le film plusieurs fois, je trouve toujours une dureté très grande liée au fait, je crois, que c'est l'argent qui fait le documentaire.

A. H. *C'est surtout lié à une extrême souffrance, ce qui est très présent chez le spectateur c'est comment ils vivent, à la fin de ces mois. Que savais-tu de l'impact de cela dans leur vie personnelle ? Pour Jihad par exemple ?*

C. S. On voit cela quand il demande 40 centimes pour s'acheter des cigarettes. Je ne voulais pas aller chez eux. Je pensais que la langue du film était dans leur boîte et dans le principe du western. C'est « la ferme » (du western), on sort dehors faire des choses mais il y a comme un élastique qui ramène toujours au centre. Toute la logique du film est la langue du travail, de l'argent. C'est une fiction qui est fabriquée, à l'intérieur de la boîte. Il s'agit de la rendre vraie.

A. H. *L'entreprise c'est une fiction ?*

C. S. Oui c'est un projet. L'entreprise c'est la civilisation du projet. C'était très compliqué pour eux, on le devine. Je trouvais que cela aurait été humainement et formellement mauvais d'aller filmer chez eux. J'aime bien avoir un système formel de temps, de lieu, pour faire un film. C'est d'abord un récit et donc avant tout exclusivement une forme. J'avais l'impression que je serais perdue si j'avais filmé tous les jours, j'aurais perdu la forme de la même façon que si j'avais filmé chez eux. Si j'avais cru que tout était accessible, j'aurais perdu la forme qui était la forme donnée par la langue de l'argent. Comment elle fait rêver, ce qu'elle fabrique comme vie.

A. H. *Elle anime aussi les personnages.*

C. S. Oui et puis il y a quelque chose qui est métonymique, on a une idée de la vie de famille de Jihad puisque sa femme fait garder les enfants le soir. On a une idée comme ça mais qui reste dans la langue et dans la forme de la vie de l'entreprise.

Dans cette bagarre qu'il y a toujours dans un film, encore plus dans un documentaire, entre le sens et la forme, c'est réglé il n'y a pas de sens. C'est seulement sous la forme de ce qui a été

choisi pour le film que toute la vie se raconte.

A. H. *Ce qui est intéressant dans le fait de baser la ligne sur l'argent c'est qu'on n'a pas de dimension idéologique à l'esprit, comme si le film n'en contenait pas ; alors que clairement oui.*

C. S. Oui, bien sûr. Si j'avais voulu faire ça à la télévision, en dehors de l'unité documentaire Arte, on m'aurait demandé d'avoir une position idéologique avec le risque, pour moi, de la représentativité de cette boîte. Il faut refuser cela.

A. H. *Les idéologies remplacées par la dramaturgie ?*

C. S. Oui. Suivre pas à pas le scénario de l'argent, ce que faisait chacun dans cette boîte et moi aussi, prise par le même suspens de ce scénario-là. La question idéologique ce n'est pas un mal en soi, mais c'est comme s'il y avait une formule qui fabriquerait une histoire. Comme si de dire le libéralisme ce serait ça, de le dénoncer ou au contraire de voter pour lui. Cela dénigrerait le film, qui ne serait que l'illustration pâle d'un principe énoncé avant. On s'ennuierait tous à mourir.

J'ai commencé à faire des films documentaires un certain temps après une période très politique dans le cinéma. Je pense que beaucoup de films, dans les années 1970, étaient très marqués par la lutte politique. C'est sans doute, aussi, ce qui a ouvert la possibilité au documentaire d'exister. Mais ça l'a ouvert en disant qu'on ne pouvait pas faire que des films de lutte ou des films historiques qui racontent l'histoire glorieuse des combats. Essayons juste de regarder les histoires qui existent, ici et maintenant.

A. H. *On a parlé de western, de films noirs, de cinéma américain. À ce propos, nous avons envisagé ensemble un extrait de Mean Streets.¹*

On est sur un mode fictionnel, l'argent est faux ici, mais c'est quand même très impressionnant, cette dépendance à l'argent. On ne sait pas si ce sont des débuts ou des fins de mois difficiles mais c'est toujours ce manque.

Projection d'un extrait de *Mean Streets*

C. S. Je pensais à tout cela avant de commencer *Coûte que coûte*. Je voyais bien que c'est cette croyance en la langue qui fait dire ; « Voilà, je te paierai mardi ». Est-ce que cette parole est vraie, est-ce qu'elle est fautive ? Il n'y a que l'argent qui permet de voir ça. Cet imaginaire est très fortement présent dans l'entreprise.

On peut dire qu'ici on rit, que les acteurs sont merveilleux, qu'on reconnaît quelque chose dans les déboires de Fathi, de Toufik, etc... Vous adorez De Niro et les acteurs de Scorsese ; vous adorez Al Pacino dans *Scarface*². Est-ce que vous êtes prêts à le voir en vrai ?

A. H. *D'ailleurs peux-tu nous parler de la dernière scène de Coûte que coûte où l'on voit « De Niro » et « Al Pacino » qui se baladent sur la promenade des Anglais. Est-ce que cette scène a été mise en place par vous ? pourquoi des guillemets ? Personnage de coûte que coûte ?*

C. S. Non, c'était vraiment le dernier jour, ça s'est passé comme ça. Ils m'ont appelée la veille en me disant : « Demain on croit que c'est terminé ». On a pris l'avion et on a saisi ce moment très fort. À chaque fois je revois l'un d'entre eux qui termine une salade dont on ne sait pas où elle va aller. Ensuite, ce plan où ils sortent et ferment la boîte, puis ils montent en voiture. Quand je revois ça, je pense à l'indifférence du monde, comme la mort. Les voitures continuent de passer et cætera ; c'est ça le réel du monde.

Et puis nous sommes allés déjeuner, j'ai filmé pendant tout le repas et je ne l'ai pas monté.

1 Martin Scorsese, 1973

2 Brian de Palma, 1983

Ensuite nous sommes allés sur la promenade des Anglais, devant la mer et c'était une façon, pour eux, de se remettre dans le circuit de la vie. Après je pensais à Jacques Rozier³. Il y avait toujours cette chose qui rampait dans le film, quelque chose de la drague : comme l'amourette entre Toufik et Lisella. Il y a aussi un plan où l'on voit Jihad, il regarde une femme, en face, qui fait les vitres. Il y avait cette idée des hommes, entre eux, de la drague. Cette drague sur la promenade des Anglais, c'était ça. Et puis c'était aussi un peu l'Amérique.

A. H. *Oui, la rencontre de l'Amérique. On se demande s'ils ne vont pas traverser l'Atlantique...*

C. S. Je pense que c'est aussi une révolte des personnes qui ont tenu au film. Le film a joué un rôle pour eux. C'était le seul endroit, évidemment, où leur histoire était racontée, où leur dignité ne dépendait pas de l'argent. Là ils étaient vraiment héros du film. Ils avaient une image qui cessait d'être catastrophique.

Public *À partir de quel moment avez-vous eu l'impression de tenir un scénario ?*

C. S. Si je dis : avant de commencer, ce serait arrogant. Je n'étais pas là tous les jours, dans la boîte, je tournais une semaine puis montais trois semaines. En fait j'étais tout le temps dedans. Au deuxième temps du tournage, coup de théâtre terrible puisque il était question de vendre la boîte, d'un repreneur. Les conflits devenaient violents. J'avais déjà une certitude au premier tournage, qu'il y avait un scénario, je le sentais très fort, surtout quand Jihad va chercher l'argent et revient avec. Mais la deuxième fois, lorsqu'il y a les repreneurs et que de nouvelles hypothèses apparaissent, là j'ai la confirmation que ce sera comme ça chaque fois. J'ai même paniqué, je me suis dit que la fois suivante, d'autres gens dirigeraient la boîte.

Du coup il y a un homme qui est crédité au scénario, le directeur financier des Films d'Ici, à qui j'allais montrer les rushs et lui disais « Qu'est-ce que tu crois qu'il va se passer maintenant ? » Comme il avait les mains dans le cambouis de l'argent des Films d'Ici, il me renseignait un peu. À chaque fois j'avais peur que tout soit brisé la fois d'après, mais c'était mon risque.

La première fois que j'ai tourné il y avait beaucoup de tensions et ça faisait forcément une histoire.

Dans ce premier tournage, il y a cette scène où il fait son show : « Il faut perdre de l'argent pour en gagner », ensuite il va à la banque en chercher. La soirée où il distribue les billets et le lendemain c'est le rêve. Il y a quand même une réunion, quand les cuisiniers viennent discuter avec lui, c'est à nouveau le rêve : « Cette boîte, elle va marcher ». Il y a toute cette langue du désir et du rêve, à trois ou quatre.

Là, on était forcément dans une histoire.

Public *Comment le désir de filmer vient-il ?*

C. S. Si je dis, ce sont les films qui nous choisissent, ça pourrait être faire la maline. J'étais persuadée qu'il fallait raconter des histoires d'argent, mais je n'ai pas fait de travail de recherche. Si je le fais c'est maintenant dans le cadre de mes films de fiction. J'ai été prise par Jihad, je voulais le filmer. En fait je sentais en lui une histoire du monde. La première fois que j'ai voulu le filmer il travaillait au consulat de Tunisie et il me racontait des histoires que je trouvais passionnantes. Je le connaissais. C'est cela que je reconnais chez lui, quelque chose qui me paraît être la cristallisation de ce que je pense qu'est le monde. Avec ces deux Tunisiens, un Marocain à Nice, il y avait un montage naturel de la situation. Nice et Saint-Laurent-du-Var sont collées, alors qu'à Nice tout est faux, la vraie vie moyenâgeuse, elle a lieu dans la zone industrielle de Saint-Laurent. C'est dans cette zone que le monde s'écrit. Donc j'ai trouvé ça beau, cette distance entre l'apparence et la réalité.

C'est vrai que pour **aucun de mes films documentaires je n'ai pas cherché**. Je ne pars ni sur

3 Cinéaste indépendant, né en 1926, un des fondateurs de la nouvelle vague

une idéologie, ni sur une idée de sujet. Jihad est une forme. Quand Van der Keuken finit son second film, sur Herman Slobbe : *Herman Slobbe, l'enfant aveugle*⁴ il lui dit : « Au revoir petite forme ». L'enfant aveugle, cet enfant merveilleux, c'est une forme. Donc Jihad est une forme, **Navigation système** est une forme, pas un sujet. Ce qui me saisit à chaque fois, c'est quand je reconnais la cristallisation dans un lieu, dans une personne. Alors je me dis que si je filme cette personne, ça va apparaître. Je filme selon les règles de cette forme, c'est surtout ça qui est important, de trouver les règles de cette forme, de Jihad, de cette entreprise. La forme de ce récit-là est incluse en eux et c'est le contraire du principe d'avoir un sens ou de filmer le sens.

Public *Vous venez une semaine, vous repartez, vous revenez au bout de trois semaines à un moment encore plus dramatique. Comment ont-ils fait pour vous accepter ? C'est une question que je pose aux documentaristes, je ne m'imagine pas à cette place.*

C. S. Vous avez vu le film, vous voyez bien que ce n'est pas la question. Il y a un don, ces gens racontent cette histoire avec moi. Bien sûr, vous mesurez la violence qui traverse le film, mais celui-ci la raconte, l'inscrit dans le récit. C'est une question qu'on est en droit de se poser. Est-ce qu'on peut filmer une scène de torture ? Est-ce que j'ai le droit de faire ça ? Comment le vit celui qui est torturé, celui qui torture et moi qui filme ? C'est très compliqué.

Là, le film est pour eux et pour tout le monde. C'est une autre voie que ce que vous impose Carrefour, l'économie, etc. Le cinéma est le lieu de leur utopie. J'ai décidé qu'une fois le film terminé, ils toucheraient l'équivalent d'un mois de leur salaire, sur le budget du film ; Jihad a refusé, par exemple. Plusieurs fois ils m'ont demandé combien coûtait la caméra. Ils ont cependant très vite compris que je n'étais pas la Chambre de Commerce, pas dans le circuit des flics, des entreprises. Je n'allais pas permettre qu'ils aient plus ou moins de vente, je m'occupais uniquement de leur image. Pas de l'image de la boîte, de l'image de chacun. Par moments Jihad, parce qu'il est tellement humilié, c'est dur pour lui ; il a du mal à se laisser filmer à ce moment mais il revient. Quand il téléphone à sa femme, à la fin, de son bureau, il dit « Je leur ai menti, je leur ai dit qu'ils allaient être versés », il a une haute conscience du fait que je le filme. Ils avaient tous une haute conscience de cela, il y a un accord, on était trois en face d'eux pour raconter l'adversité et son histoire.

A. H. *Il y a le choix de faire partie de la scène ou pas. Vous êtes toute l'équipe. Les personnages peuvent quitter la scène, comme le fait Jihad à un moment.*

C. S. Oui, par exemple, quand il leur propose la coopérative. Là, il n'en menait pas large. Il se trouve que trois d'entre eux avaient des micros HF. Il m'avait demandé de ne pas assister à la réunion, on était dehors et on écoutait avec les HF. À un moment c'était très calme, j'ai poussé la porte et j'ai demandé, si maintenant, on pouvait filmer. Oui, oui, bien sûr et il a rejoué toute la scène. Il a tout refait parce qu'il y avait la volonté de le raconter. Ce n'est pas que du cabotinage, bien sûr il a ce rapport hystérique à la parole, mais c'est aussi ce qui fait tenir la boîte. C'est aussi comme cela qu'il convainc les commerciaux. Il n'y avait que lui qui pouvait fabriquer quelque chose qui existe, qui tienne par sa parole. Quand il a vu le film, il m'a dit : « J'étais surpris parce que tu m'as filmé comme un homme. Tu as filmé l'homme en moi ». C'est ce qu'il a compris. Je voulais et je pensais à Scorsese : la question de savoir s'il prend les bonnes décisions ou pas, ce n'est pas la question du spectateur. De même qu'on ne se dit pas : « Est-ce que De Niro a raison ou pas de rejouer au poker ? ». On est dans un autre rapport à l'histoire. Et je voulais que l'on soit dans ce rapport-là.

Je voulais absolument échapper à l'idéologie libérale qui aurait été de trancher : il se trompe, il faut faire comme ceci ou comme cela. On peut se dire, c'est un mauvais gestionnaire, regarde tout ce qu'il gagne. Cette espèce de divination que chacun fait pour savoir comment ça va marcher, la boîte etc.... C'était ça aussi que je voulais filmer, ce rapport qu'on a à ce désir de savoir. En fait, je crois qu'ils savaient que c'était le seul lieu où ils pouvaient être filmés comme humains. Enfin, où ils

avaient une existence d'humains.

Par exemple, dans le dernier plan, quand Fathi et Toufik sortent et qu'il y a un type qui siffle, il lui dit « Arrête de siffler ». Si le type siffle c'est qu'il sait que la boîte est en train de fermer, c'est le voisin, il se fout de leur gueule parce que je les filme. Mais eux ils savent que ce n'est pas du petit reportage de FR3, ils se tiennent grâce au film et ils le font savoir. Ma vengeance c'est aussi de filmer ce type pris en train de siffler. Voilà.

A. H. *Nous allons nous arrêter pour ce matin et aller déjeuner. Merci Claire.*

Séance après-midi, 13h30-16h30

A. H. *Après avoir tourné autour du film Coûte que coûte ce matin, on va avoir une approche plus chronologique de l'œuvre de Claire Simon. On va remonter aux premiers films avec Moi, non ou l'argent de Patricia.*

Projection d'un extrait de *Moi, non ou l'argent de Patricia*.

A. H. *Avec ce film de 1981, c'est un moment très important que l'on évoque : ton passage par les Ateliers Varan à Paris. Avant Varan, après Varan. Qu'est-ce que cela a déclenché pour toi, en tant que cinéaste, en tant qu'usage de la caméra ?*

C. S. J'étais monteuse à l'époque et j'avais fait des courts-métrages, dont un avec le GREC⁵. Quelqu'un du GREC était aussi à Varan et il restait une place dans une formation Varan. Cette formation était très chère, elle durait trois mois. L'idée était de former, avec des financements des Affaires Étrangères, des personnes qui venaient des pays qui construisaient leur indépendance. Il fallait qu'ils puissent faire leurs propres images, leur propre télévision, librement, sans être phagocytés. Les ateliers de réalisation étaient composés uniquement d'étrangers venus par des accords de coopération. Dans mon stage il y avait des Kényans, un Mexicain, des gens du Panama. C'était donc cher, mais j'ai eu cette place libre pour rien.

Ma copine Patricia, qui venait du Var comme moi, venait de trouver ce boulot de secrétaire à Varan. J'avais cette idée de films sur l'argent et j'ai choisi de la filmer elle, dans son rapport à l'argent. Cela s'appelle *Moi, non* parce qu'elle disait toujours : « Moi, non ! » Une jeune femme de son époque. Le film raconte une espèce de chronique : il fallait d'abord dresser un peu ce rapport assez rigolo et enfantin qu'elle avait à l'argent.

On pouvait faire des plans de 10 minutes en Super 8, on ne peut plus aujourd'hui. Je n'ai pas vu les rushes la première. À Varan, tout le monde voit les rushes de tout le monde et on les commente ensemble. Et là, j'étais en train de tourner autre chose avec Patricia, et tout le monde a vu les rushes avant moi. Mon maître de stage, Vincent Blanchet, m'a dit que les mecs n'arrêtaient pas de toucher le truc du cadre pour voir si on ne pouvait pas avoir un plan d'ensemble (séquence du demi strip-tease).

A. H. *Avec ce film, beaucoup de choses se mettent en place : la voix, une façon de manifester ta présence dans la scène ; comme pour Coûte que coûte. Il y a aussi le fait, qu'aux Ateliers Varan il y a une façon de tenir le cadre et de tenir la caméra. Autant de choses qui vont structurer ton parcours.*

C. S. Oui, c'était une grande surprise et un grand plaisir. Mes deux autres films précédents, plus ou moins auto-financés, avaient été faits dans des périodes et des conditions difficiles. À cette époque, il y avait l'idée d'une corporation du cinéma français, très difficile à pénétrer. On avait l'impression que pour arriver à faire un film il fallait refaire dix versions du scénario, que le réalisateur ne devait pas toucher la caméra. Il n'y avait plus rien du génie du premier geste.

5 Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques

À Varan on travaillait en Super 8, la honte pour le cinéma professionnel, mais une fois le film projeté c'était vraiment du cinéma ! Avec cette caméra en plastique, on appuyait et moi je cadrais comme si c'était du 35 mm. Cette pauvre petite pellicule, avec le son et là c'est un peu moins défini, là c'est un peu pourri ; mais projeté sur un écran ça existe ! Cela m'a bouleversée, cette chose du direct. Ne pas écrire, j'aime bien écrire, mais pas pour faire du cinéma. Le fait que ce soit le film en train de se faire, les plans en train de se faire ; cette chose vraiment directe. Un film ça pouvait être une idée et sans cesse des choses qu'on improvise, qu'on cherche, qu'on fait comme ça... Et à la fin c'est un film, c'était une grande joie à découvrir. Cela mettait le cinéma beaucoup plus près de la peinture et quelque chose de plus artistique que ce qu'était le cinéma français. J'étais monteuse et heureusement je n'avais travaillé qu'avec des cinéastes algériens, j'avais déjà un autre regard. Face à une corporation très verrouillée, on se trouvait là en face de toutes les questions tout d'un coup, de ce qu'est un film, de ce qu'il raconte, du rapport à l'autre qu'on filme.

Là on voit que j'essaie de tenir le cadre évidemment, mais aussi la tension du plan. Parce que c'était ma copine d'enfance, il fallait, comme dans *Coûte que coûte* remettre de la tension. Quand elle commence à fouiller son armoire, il faut tout de suite retendre le cadre. On n'est pas entre nous.

A. H. *Il fallait re-scénariser le plan, le faire continuer.*

C. S. C'est la première personne que j'ai filmée. Mon premier court métrage, c'est avec elle. Il y a vraiment quelque chose de l'enfance mais aussi du sadisme. Le cinéma, c'est souvent un certain rapport sadique.

À l'époque, les maîtres, J.-L. Godard, M. Pialat, étaient de grands sadiques. Il y a donc quelque chose du rapport à l'autre, à l'actrice, c'est toujours une femme qui est sadisée. Alors moi j'imitais cela ; mais comme on est aussi des amies, qu'on n'est pas amantes, c'est autre chose qui se passe. Ce rapport sadique, là, c'est plutôt quelque chose qui se fait ensemble.

Je ne lui ai pas dit : « Tu vas te mettre à poil ». Elle sait très bien lorsque je retends le plan. Cela peut paraître choquant quand elle dit : « Pour être nue, il faut payer ». C'est la même chose que nous ont appris les peintres : Vermeer peint sa femme, Bonnard peint sa femme dans la baignoire, et les restes d'un repas. Cette scène filmée qui est intime, ordinaire, profane, devient autre chose. Quelque chose de montré, donc d'universel. C'est dans ce travail-là que je me reconnais : passer du proche au lointain, comme cela. Ce que font aussi des cinéastes de fiction, passer de l'autobiographique au scénario.

Je pense à Jean Eustache, qui fait cela. Je ne me compare pas, je m'identifie, comme le dit Roland Barthes.

A. H. *Cadrer. sur tes courts-métrages, tu ne l'avais pas fait, il y avait un chef opérateur. Tu fais ensuite le cadre, sauf sur Scènes de ménage⁶. Quelle importance attaches-tu au cadre ?*

C. S. J'étais tout le temps accablée par les images, quand je ne cadrais pas. Quand j'ai commencé à cadrer moi-même j'ai vu que les discussions je les avais avec moi, y compris pendant le plan. Il y avait une part de désir à aller à ce que j'aimais. Il y a des films où je réfléchis avec implications du cadre en même temps que je filme. Je garde cette précarité ou une certaine maladresse où j'ai toujours l'impression d'arracher le plan. C'est bien cette idée du direct, le fait de filmer soi-même, dans un rapport direct à l'autre ou même au paysage. C'est d'ailleurs un rapport de soi au cadre des plus difficiles, avec le paysage. Quand je dis j'arrête parce que je suis fatiguée, à la fin du film, c'est vrai. Il y a la souffrance du corps, par moment, de filmer.

Avec les acteurs de documentaires ou de fictions, c'est mon rapport avec eux de les cadrer, ils savent que c'est comme cela que ça se passe. C'est très différent d'une position de manipulation, de la position du cinéaste-maître ; je n'aime pas. Forcément on doit sentir quelque chose du corps de la caméra et du corps de l'acteur en même temps. C'est ce qu'on appelle la direction d'acteur. C'est à dire le fait que je sois engagée dans le plan, avec eux, d'un bout à l'autre. Tout le temps, à chaque

seconde, à chaque respiration, exactement comme un acteur.

Ce n'était pas trop théorisé, c'était une liberté face à un establishment qui voulait m'empêcher, moi seulement ! [rires] de filmer. Et ça continue, les techniciens ne veulent pas qu'on touche, c'est leur prérogative. La technique est une question centrale de nos sociétés. Les techniciens, la technique en général sont les gardiens du temple. Quand vous allez à la Fnac acheter un appareil photo ou un ordinateur, c'est un cauchemar, le vendeur vous dit : «Vous pouvez tout faire avec ça, vous pouvez filmer vos enfants, vous pouvez faire un film ». Donc c'est entièrement votre faute si vous ratez, eux ils ne prennent pas le risque que vous prenez en filmant vos enfants. Ils sont du côté de la machine, ils la gardent, ils font en sorte qu'on n'arrive pas à passer. Chez les techniciens il y a aussi de merveilleux bricoleurs et c'est très beau. Mais ce sont les prêtres de la technique, on fait en sorte que ce soit inaccessible. J'ai enseigné pas mal, y compris à la Fémis, c'est fou comme la technique est là, pour aider mais aussi pour empêcher beaucoup de films de se faire.

A. H. *On parle de ce qui est essentiel dans ton cinéma. Si tu n'es pas au cadre, par exemple, tu n'as pas l'impression d'être à la mise en scène. Il y a aussi le rapport entre le cadrage et le montage, parce que tu coupes aussi !*

C. S. En apprenant le montage, j'ai appris beaucoup. Quand je filme, j'y pense ; c'est comme ça que j'ai appris, toute seule, à faire des plans-séquence. Je me disais, là normalement je coupe et je reprends là, mais comme ce n'est pas la peine que je coupe, je continue. Je faisais les plans d'un seul tenant.

Tout ce que j'ai dit sur la technique, c'est parce que je trouve que l'intentionnalité c'est assez facile et négatif pour moi, comme spectatrice et pour les spectateurs que j'espère avoir. Arrive le moment où le mouvement physique entre deux personnes, par le mouvement de la caméra assure la co-présence des gens, de la réalité. Il y a quelque chose de très sensuel dans le fait que des personnes soient liées par la caméra.

A. H. *Et donc, par toi ! [sourires] Il y a aussi le fait de filmer au féminin. Tu y es très attachée, sans en faire une idéologie. Qu'est ce que cela implique pour toi ? Au début des années 1980, une femme cinéaste !*

C. S. C'est surtout qu'est-ce que ça implique pour les autres ! J'ai travaillé avec Nicole Garcia, actrice et metteur en scène. Elle disait que c'était difficile pour elle de passer de regarder, à être regardée. C'est la question de toutes les filles. Il n'y avait que quelques femmes cinéastes quand j'ai commencé à travailler : Agnès Varda, Chantal Akerman, Nadine Trintignant. C'était peu, mais ça allait arriver.

Voir, montrer, ne pas être vue. Toutes ces questions étaient forcément là. Trouver une place, faire un film, en être la réalisatrice totale ; sans être obligée de chausser les insignes machistes de la maîtrise masculine. Je n'arriverai pas à être aussi méchante que J.-L. Godard et M. Pialat. Que faire le soir avec une actrice quand on est une réalisatrice ! Il y a de formidables réalisatrices aujourd'hui et les choses sont plus faciles.

J'avais le sentiment que c'était un peu difficile à accepter pour les hommes qu'une femme regarde. Je le vivais comme ça dans *Coûte que coûte*, mais eux non.

Public *Vous revenez à Coûte que coûte . Vous dites qu'il y a une grande liberté des protagonistes, par rapport à vous. Il me semble que le fait que vous soyez une femme y est pour quelque chose. On sent, à tous moments, que grâce au mouvement de la caméra, il y a une grande sensualité qui, peut-être, met en confiance. Cela me semble être un aspect très fort.*

C. S. Merci. Oui, c'est sans doute vrai que j'avais une place sexuée. Je ne pensais pas qu'ils se rendaient compte de la nature de ces mouvements. Mais vous devez avoir raison, ils devaient s'en rendre compte.

A. H. *C'est vrai que chaque film partant d'un désir de filmer, il y a forcément quelque chose de sensuel là-dedans. Dans une interview précédente, tu disais, -et cela renvoyait au fait de cadrer, au cinéma direct, tu disais que c'était important de filmer le monde comme si on le voyait pour la première fois. Comment entends-tu cette idée ?*

C. S. Cela m'est apparu dans le premier film de Guy Debord⁷, on voit qu'il se dit : « Jamais le monde n'a été filmé ! » Ce n'est pas le cas, bien sûr, mais c'est une ivresse que j'espère avoir quand je travaille avec des étudiants. Est-ce que le monde se ressemble une fois qu'il est filmé ? À quoi ressemble-t-il ?

L'expérience n'est pas la même avec l'argentique, le magnétique ou le numérique. L'avantage avec l'argentique c'est que l'on passait au moins une nuit sans voir ce qu'on avait filmé, le lendemain ou le jour d'après on voyait les rushs. Quelque chose s'était passé : le développement, le tirage. Dans l'immédiateté du numérique, la distance est plus serrée et c'est aussi du ready-made. C'est la transmutation qui compte, si elle est rapide, comme dans le numérique, on croit que c'est la réalité, pas une image.

Peut-être qu'on rejoue tout simplement la sortie des usines Lumière ou la petite fille au chat. C'est que dans un film, on ne parle que de ce qui est filmé. C'est une expérience, qui pourrait être infinie, de voir que ce qu'on a filmé est filmé pour la première fois. C'est, par ailleurs, la définition absolue du mode documentaire. On ne filme en apparence qu'une fois. Même si l'on refait des prises, il y a l'idée d'une seule fois.

A. H. *Le documentaire, c'est le présent.*

C. S. Il y a quelque chose qui échappe tout le temps : quelque chose disparaît en permanence ; mais en même temps le mode documentaire est un mode de saisie de la disparition. En fiction aussi on filme les choses avant et en même temps qu'elles disparaissent et parce qu'elles disparaissent. C'est parce qu'on les filme qu'elles ne disparaissent pas complètement ou alors elles sont en train de disparaître parce qu'on les filme...

Le critique des *Échos*, journal économique, m'a demandé, à propos de *Coûte que coûte* si je pensais que c'est le fait d'avoir filmé l'entreprise qui l'avait fait capoter [rires]. Il pensait peut-être que la puissance du cinéma est telle que, puisque je filmais, ça allait disparaître !

A. H. *Tu as enseigné à la Fémis et tu as arrêté depuis un an. Qu'est-ce que tu as essayé de transmettre aux étudiants ? À la Fémis tu dirigeais le département réalisation.*

C. S. C'est drôle, moi qui n'ai pas fait d'école, que l'on m'ait demandé cela, d'être à ce département réalisation que j'ai partagé longtemps avec Jean-Paul Siberac et maintenant Emmanuel Finkiel. Pour moi c'était plutôt une espèce de rêve. Pour les étudiants j'essaie d'imaginer des choses que je n'ai pas faites, que j'aurais aimé faire. Comme tous les profs, je crois, j'essaie de leur voler leurs meilleures idées, de mettre en expérience aussi les idées que j'ai. Travailler avec les étudiants, c'est un peu comme diriger des acteurs, c'est un rapport humain tout bêtement. Il est intéressant de voir comment les jeunes gens travaillent ou ne travaillent pas.

Cela m'a permis aussi de faire venir des gens qui m'intéressaient, on a pu inventer des tas de formes.

A. H. *De beaucoup travailler en tourné-monté aussi, je crois.*

C. S. Oui l'idée du film sur la gare du Nord vient de là, à la Fémis. J'avais proposé à cinq étudiants

⁷ *Hurléments en faveur de Sade*, 1952, sans images, alterne séquences noires et blanches et se compose d'une bande son où des phrases poétiques détournées de leur contexte d'origine, sont entrecoupées de longs silences,

de filmer chacun une gare de Paris, en documentaire ou fiction. J'en ai amenés à la gare du Nord et c'est moi qui en ai le plus profité, puisque j'en ai fait ensuite mon lieu de tournage. Il y a quelque chose dans le fait d'enseigner, c'est le côté de l'enfance, le côté première fois. Les jeunes gens, ils savent ce que je sais et puis tout ce qu'ils savent. Je me sentais très autodidacte. Le fait qu'on m'ait demandé de travailler dans une école ça m'a permis, sans doute, d'imaginer ce que je n'avais pas fait comme études...

Public *Je vous remercie, en particulier pour le film Les Bureaux de Dieu. Au niveau du réalisme, vous avez fait référence à la peinture, dans Coûte que coûte, il y a un fenestron qui est filmé dont on aperçoit la coulure, l'usure après la pluie, par exemple. Quelque chose qui indique que la zone industrielle est en mauvais état. Y avait-il du symbolisme sur les difficultés ? Dans la cuisine, ils auraient pu avoir l'hygiène sur le dos, par exemple. Est-ce que vous décidez, pendant le tournage, de mettre ou non du réalisme ?*

C. S. Je ne sais pas trop ce que veut dire réalisme, là. Je n'ai pas la volonté de réalisme. Dans un documentaire, le cadre, ce n'est que du choix et de la mise en scène. En permanence le cadre décide de la mise en scène. Si je décide de filmer la décrépitude ça peut être, par exemple, pictural ; mais dans mon cinéma ce n'est jamais de la dénonciation. Je ne crois pas au cinéma de la dénonciation.

Public *Dans votre démarche pédagogique on apprend ensemble, dans un agencement qui permet une cristallisation. Un enseignant peut s'alléger d'un savoir pesant et se mettre au service de la forme. Vous parliez de la lourdeur du sens ce matin.*

C. S. Par rapport au sens, c'est plus que de l'allègement, il faut lui tourner le dos.

Il n'y a pas plus seul qu'un étudiant de cinéma, même s'il y a des copains, si on discute ensemble. Même si on fait des films à plusieurs, c'est une expérience solitaire. Le film collectif est une utopie qui a été rarement réalisée, un peu seulement. Avec les étudiants, on peut faire miroiter cela. Mais l'école de cinéma c'est le jugement dernier tous les deux jours, c'est infernal. Ils souffrent beaucoup. C'est en cela que c'est une formation hors pair. On apprend à supporter les critiques en restant soi-même. Ce qui est le plus difficile. Je propose des idées, des expériences ; j'essaie de voir en quoi ça répond ou ça ne répond pas. Moi je leur réponds à eux. C'est le prototype d'une conversation entre humains où on ne s'écoute pas. Ce que les étudiants retirent d'une école, ça n'a pas grand chose à voir avec ce qu'on y met ; mais voilà, le travail a été fait.

Public : *Récréations est un film très intéressant. Il paraît simple comme un jeu d'enfant. Derrière cette apparente simplicité il y a une grande richesse. Comment avez-vous fait pour faire ce film avec une telle économie de moyens et si riche ?*

C. S. Les enfants cherchaient à faire des histoires qui marchent entre eux, je les accompagnais dans cette quête. Je l'ai fait en Hi-8 et le film tourne encore... Je ne cherchais aucune actualité. Tout ce que nous avons fait pour que les enfants jouent entre eux a été superbement dédaigné ou contourné par eux. Ils ne cherchent qu'à fabriquer des histoires.

Ils ne sont pas des êtres en devenir, ils sont des êtres accomplis. Quand on va filmer des enfants, on se dit souvent qu'ils ne sont pas finis. Pendant le miracle du temps du film, ce sont des êtres finis.

Mon but était de filmer leurs histoires. Ils peuvent solliciter les maîtresses, mais ils peuvent aussi échapper. Ils ont la liberté de rêver et c'est ce qui m'intéressait. Très vite je les intéressais moins que leur partenaire de jeu. Je leur avais dit que si le sang coulait je m'arrêteraï, mais pas avant. Ils ont vu que c'était vrai...

A. H. *Deuxième extrait de l'après midi Mimi, film de 2002⁸*

Projection d'un extrait de *Mimi*

A. H. *Un dispositif très particulier, subtil.*

C. S. Oui. La vie de Mimi est un roman. Elle a dans sa tête toutes les scènes de sa vie à l'état de récit. Elle vit à Nice. Le principal était de filmer la mémoire en direct. Le film est constitué de lieux qui sont comme des stations, comme ce stade où les gens courent, jouent au tennis, il y a une évocation de l'Afrique : la fille qui court est noire. Filmer en direct l'apparition du souvenir. La coïncidence du ballon de l'enfant, des talons qui tapent dans la cour.

L'évocation et l'idée d'avoir deux films en un : le réel dehors et les couches de la mémoire. Cette mémoire, ce qu'elle évoque, cela ne s'est pas passé dans ce lieu. C'est un rapport d'écriture : comment, dans un lieu qu'on filme, apparaîtraient les éléments d'un récit d'ailleurs.

Le travail, c'est sur l'absence totale d'intentionnalité.

A. H. *J'aime quand tu dis : « J'ai acheté un plan de Nice et j'ai dit, voilà le scénario ». C'est un film en triangle, en te comptant dans la scène : Mimi, les lieux et toi. Est-ce que tu peux nous dire comment tu avais pensé ce triangle.*

C. S. C'est une femme que je connaissais, une amie. Un soir elle me raconte son histoire, celle de sa mère. C'est l'histoire de l'immigration d'une jeune fille noble que l'on abandonne à Nice et qui se retrouve bonne chez les riches. Une histoire incroyable, très romanesque. Il y avait l'idée de la fiction, mais comment faire une fiction ? Les récits de Mimi étaient très imagés. C'était de vraies scènes, même pas une opinion, un commentaire, juste des scènes. C'était très visuel. Je n'aurais pas réussi à créer ce niveau visuel en fiction. Il fallait d'abord faire un documentaire où elle allait raconter. Je lui propose de raconter, dans une forme expérimentale : un film. Je pense qu'on ne peut pas le faire avec tout le monde. Sa folie personnelle a été d'être habitée par cette vie qu'elle revit en la racontant et qu'elle ne peut pas écrire dit-elle. C'est une déconstruction de la fiction, devant des lieux d'aujourd'hui on raconte une histoire d'avant.

On raconte une intimité, dans un lieu qui appartient à tous et qui est traversé par la modernité. Il fallait avoir les deux tout le temps. Comme le principe était qu'elle s'appuyait sur telle ou telle sensation, telle couleur, tel son dans l'endroit où je l'avais amenée pour filmer, elle partait sur ses récits. Avec la caméra j'essaie de faire la mise en scène de ses récits. C'est quelque chose qui lutte contre la disparition et la mort, de filmer les souvenirs ainsi.

Mimi me disait : « Mais c'est très dur pour moi de raconter dehors ». Je lui répondais ; « Si tu me racontais ça chez toi, ça n'aurait aucun intérêt, ce serait de la radio ». La filmer dehors, dans le monde, c'est la mettre un peu en danger. C'est à dire imprimer sa propre histoire dans le monde.

A. H. *Il me semble que c'est ton film le plus proche de l'idée du romanesque. On est dans l'écriture de l'espace par la caméra. On croirait lire une page de roman : le vent bruisse dans les arbres ou dans les herbes... C'est net quand on est dans la montagne. Peux-tu nous parler de ce travail de mixage sonore, admirable dans ce film ?*

C. S. Mimi c'était une voix off incarnée, en vrai, en direct. La voix off c'est plutôt la maîtrise de ce qu'on fait après. D'habitude quand on fait un récit en voix off, c'est un peu surplombant. Mimi avait un micro HF, moi aussi, nous avions une perche et un très bon ingénieur du son. Il y a un bon rapport de voix, même dans des moments où elle est loin.

Il y a un combat entre cette relative intimité qu'elle a avec elle-même et ses souvenirs et cette relation qu'elle a avec moi. On voit des choses à l'image qui n'ont rien à voir : on est assis dans un parc, on marche au bord de la mer. On voit des tas de choses qui n'ont rien à voir avec ce qui se raconte.

Au final, il y a quelque chose qui se construit entre ce qu'on voit et ce qu'on raconte. Je

voulais saisir cette construction aléatoire fabriquant peut-être la seule vraie fiction possible. Jean-Pierre Laforce a fait le mixage. Il a toujours réussi à tenir la confrontation des bruits.

Cette voix off, au milieu de la campagne et beaucoup de la ville. On n'entend pas les mobylettes comme ça d'habitude. Il y a quelque chose de cette confrontation de l'intime, dehors. Il y a beaucoup de musique live dans le film, c'est une des choses qui m'intéresse : avoir la musique directe dans le film, là c'était possible. Il y avait un ami de Mimi qui jouait de la guitare et qui chantait. Il chante à la guitare sèche au-dessus d'une voie rapide, c'est le plus dur, et un violoniste algérien qui avait un mal fou, lui aussi, à jouer dehors. L'intérêt c'est la difficulté de l'intime du récit ou de la musique dehors.

A. H. *De composer aussi avec le réel. Patricia était une amie du Sud ; ce sont des lieux Nice, le Var, la Côte d'Azur et l'arrière pays, d'où tu viens et que tu as beaucoup filmés. Quel est ton lien à ces lieux ?*

C. S. J'ai fait trois longs métrages à Nice. Quand j'étais enfant, j'étais un peu plus loin dans le Var, mais c'était la ville importante. Il y avait la Côte d'Azur avec les Anglais, les Russes, les Italiens, les Tunisiens, la promenade des Anglais, ensuite la voie ferrée puis la ville. J'étais fascinée par cette ville parce que j'avais l'impression qu'elle était un montage naturel de notre société. Peut-être parce que j'étais d'origine étrangère, je me posais la question des habitants. Pourquoi ne voyait-on jamais les habitants dans les films ? Ceux que je filme vers le stade. Comme s'il fallait qu'une ville arrive à s'incarner. C'est une ville qui n'arrête pas de disparaître, elle est fascinante. C'est un lieu de prédilection pour les écrivains : Patrick Modiano, Michel Butor... Enfin, il y a quelque chose dans cette ville qui échappe tout le temps. On croit que c'est la ville des vieux, mais c'est une ville où il y a beaucoup d'entreprises. Il y a énormément de grosses boîtes qui ont délocalisé là. Cette ville est dans un rapport d'images compliqué.

Mimi, c'était mon troisième long métrage à Nice, et j'étais très libre, ce n'était que la ville qui apparaissait. Dans *Mimi*, c'était directement la ville comme incarnation d'une matière fictionnelle. Nice était peu filmée, Jean Vigo bien sûr, mais elle cristallisait la question des impérialismes américain, anglais ; du business et aussi les questions de l'étranger, de l'immigration et de tout ce qui est le plus factice et voyant.

Et maintenant j'ai attaqué Paris, ça m'impressionnait trop avant, c'était archi filmé. Pendant longtemps tout un tas de films de fiction ont gâché Paris pour les cinéastes, c'était trop filmé. Avant la Nouvelle Vague, avec elle. J'ai l'impression qu'aujourd'hui le cinéma peut retrouver Paris.

A. H. *Nous allons présenter le troisième extrait de cet après-midi, c'est une fiction : Les Bureaux de Dieu⁹, mais qui a toujours un rapport fort au réel. D'où est parti ce film et où cela t'a-t-il conduite ?*

C. S. Ce film qui se passe entièrement dans un planning familial reconstitué, est un film sur le contre-champ de l'Amour.

J'ai passé beaucoup de temps à aller enregistrer des images dans des plannings à Grenoble, Marseille, Paris, la vie du Planning entre les médecins, les jeunes femmes, les conseillères. J'étais fascinée par ce qui se passait là, mais j'ai vite compris que je ne pourrai pas faire un documentaire. J'ai écrit toutes ces paroles recueillies, pour qu'elles soient comme des archives et la base du film de fiction. Le film se passe exclusivement dans les locaux du Planning, les professionnels sont joués par des acteurs connus, les personnes qui viennent consulter sont des non-professionnelles. Je voulais qu'on comprenne qu'il se passait là des choses qui concernaient tout le monde, toutes les femmes de toutes les catégories sociales, de tous les âges. Le fait de faire jouer des acteurs permettait de saisir cette appartenance à tous de ce qui se passait et d'en faire un lieu de comédie aussi. Les comédiennes choisies sont connues des spectateurs, dans d'autres films elles ont joué des scènes d'amour. Elles étaient des héroïnes amoureuses.

Au Planning, ce qui se dit sur l'Amour c'est avant ou après l'amour ; c'est le contre-champ de l'Amour.

Ensuite s'ajoute à cela, les femmes qui viennent raconter des histoires, des scènes telles que je les avais vues, et elles n'ont jamais joué au cinéma. Le dernier principe de cette reconstitution c'était que pour retrouver quelque chose de l'écoute entre les conseillères et les femmes, elles ne devaient pas se rencontrer avant que la caméra tourne. Les loges étaient séparées, elles ne se rencontraient que dans le plan ; elles savaient leur texte des deux côtés, mais il fallait recréer la surprise de l'écoute.

J'ai proposé qu'on voie une séquence avec une femme italienne. Cette séquence nous a demandé le plus de travail. Il y avait quarante pages d'entretien dans mon travail préparatoire, nous devions arriver à restituer cette complexité en un plan de vingt minutes.

Projection d'un extrait de *Les Bureaux de Dieu*

A. H. *Ce qui est impressionnant c'est cet écheveau de scénarios et d'histoires qui se répondent, se contredisent. Cet entretien qui a été entièrement interprété.*

C. S. On a travaillé un mois, huit heures par jour, sur cet entretien. J'étais avec une ancienne étudiante qui avait fait un documentaire sur un Planning à Paris. C'était très, très difficile.

C'est une histoire assez classique, cette femme est prise dans un tourbillon qu'elle a fabriqué. Elle a perdu un enfant et elle pense que c'est à cause de son mari. Elle est dans le « double bind » absolu. « Et vous ne pouvez pas savoir... », elle finit là où elle a commencé. L'autre, le médecin ou autre, ne peut pas savoir. Il y a cette question de l'hésitation, qui est si grande chez les femmes, autour de la contraception et de l'avortement. C'est ce qui m'avait bouleversée, quarante ans après les lois, de voir la difficulté de faire un choix. Est-ce que c'est difficile de faire un choix parce que ça fait seulement quarante ans qu'on en a le droit ? Est-ce une absence de culture des femmes sur ce choix ? Je pense que c'est peut-être ça. C'est ce plan qui reste de cet entretien.

J'ai essayé de garder tout le temps des principes du documentaire tenus à fond : ne jamais sortir des lieux, ne raconter que ce qui est dans la langue du lieu. Faire ce film consistait à affronter beaucoup de questions de la fiction, en faisant un travail de pure copie.

De la même manière qu'on peut dire que *Psycho*¹⁰, le film de Gus Van Sant, est du documentaire par rapport à *Psychose* d'Hitchcock¹¹. Là, j'étais continuellement dans des questions de fiction qui étaient augmentées par le socle documentaire du travail

A. H. *En terme de mise en scène, on a parlé de triangle et de lieu pour un film précédent. Dans Les Bureaux de Dieu le lien est souvent fait, sauf qu'ici on a des champs/contre-champs.*

C. S. Mais les plans étaient faits en un seul plan, peut-être avec la maladresse des panneaux. À cause de la longueur on a fait deux coupes. Je voulais que ce soit des champs/contre champs enchaînés dans un plan-séquence. Je voulais que le spectateur pense que, lorsque Isabelle Carré écoute la fille qui pleure, eh bien, c'est très probablement qu'elle pleurerait vraiment ; que toujours l'on ait l'effet que ça fait à celle qui écoute et à celle qui raconte. C'est ça une scène avec deux personnages.

Avec l'Italienne, si elle n'avait pas été filmée comme cela, on n'aurait pas pu sourire et on aurait été dévoré par elle ; comme elle est dévorée par son incertitude.

A. H. *Tu avais déjà travaillé avec des comédiens avec Ça brûle¹². Qu'est-ce que ça fait naître, pour toi, comme question, le travail avec des comédiens professionnels ? Tu es dans la direction d'acteurs, même en documentaire, on le voit dans Coûte que coûte. Qu'est-ce qui est différent dans*

10 1998

11 1960

12 2006, Gilles Sandoz

la direction d'acteurs avec des professionnels ?

C. S. Cela dépend des comédiens. J'ai eu beaucoup de plaisir à travailler avec certains, parfois ça éclate dans les plans, parfois ça ne se voit pas. L'avantage de ce film était de me permettre de m'engager avec des actrices connues. Il y en avait beaucoup, elles ne venaient pas très longtemps, cinq ou six jours chacune. Je pouvais les rencontrer avec plus de légèreté que si j'avais eu un rôle principal à gérer pendant tout le film. Il y avait aussi un espèce de petit sadisme de leur imposer d'écouter, et moi je voulais qu'elles écoutent en vrai. C'est sans doute la chose la plus difficile à faire, quand on joue, d'écouter vraiment l'autre. Donc c'était difficile pour eux, de très longs textes, de très longs plans.

Les personnes en face, qui étaient toutes remarquables et qui n'avaient jamais joué, elles étaient comme des porte-paroles. C'est quelque chose que le documentaire m'a vraiment appris. Quand on filme une personne, en documentaire, c'est parce qu'on pense qu'elle a un savoir que l'on n'a pas. On la filme parce qu'on la voit comme un puits de savoir, d'expérience. Ce qui n'est pas le cas du cinéma de fiction. Celui qu'on filme en documentaire est toujours un expert. Les femmes qui jouaient le public du Planning pensaient qu'elles en savaient plus que moi et j'ai tout fait pour qu'elles le croient. Laure, qui joue là, était de la même région que la femme qu'elle jouait ; elle connaissait bien ce monde là, elle était plus qu'actrice, elle faisait appel à sa propre expérience. C'est une forme de transe que je trouve très intéressante à travailler avec des non-acteurs.

Tout le monde porte son histoire sur son visage. On n'a pas suffisamment d'histoires sur les visages des acteurs connus ou peut-être que leur génie c'est de se présenter comme vierges d'histoire.

Moi ça me touche beaucoup comme on lit l'histoire dans le corps, c'était tout le temps possible avec les non-professionnels. J'ai connu les vraies femmes dans ma préparation, et à la fin du casting il restait toujours deux personnes pour un rôle. Il y avait la version fiction et la version documentaire du rôle. C'est toujours la version fiction qui l'a emporté, dans le sens où je voulais que tout soit clair. Cela m'interdisait de filmer comme R. Depardon dans *Délits flagrants*¹³, c'est à dire un profil. J'aurais été dans une dimension de mise en scène du réel.

Le fait de faire des champs/contre-champs enchaînés c'était le régime de la fiction. Cela m'a permis de faire ce travail avec des acteurs connus et de les mettre en danger. Ils disaient tout le temps : « On est devant des gens qui sont plus forts que nous, il va falloir résister à cela. »

A. H. *Comment as-tu fait le casting des non-professionnels ? Comment as-tu procédé ?*

C. S. On a fabriqué un Planning de cinéma, avec deux ou trois petites pièces, une salle d'attente. Avec Stéphane Battu, le directeur de casting, il y avait trois autres garçons, qui cherchaient des filles !

On a rencontré beaucoup de jeunes filles et de femmes pour chacun des rôles. La période du casting permet toujours de travailler sur le projet, le scénario. J'ai découvert cette chose du porte-parole, c'était assez facile pour ces femmes de reprendre ces textes, ça leur parlait énormément.

A. H. *C'était un casting sauvage ou une agence ?*

C. S. Non, non ! Pour l'Italienne, par exemple, on cherchait dans des lieux où il y avait des Italiens. Elle avait vu l'annonce au centre culturel italien. On a répété une quarantaine de fois, avec elle.

La jeune femme qui a un collier de perles, un peu bourgeoise, vient d'une école de commerce, j'avais dit qu'il fallait chercher là. C'était une prépa HEC. Elle n'avait jamais joué de sa vie. On n'avait répété que trois fois, parce que c'était tellement proche. Nathalie Baye, qui devait jouer avec elle, était un peu réticente. Après la scène elle était estomaquée et disait « Hou la la, j'ai rien compris ! ».

Public *Tout était écrit donc, pourquoi ne pas avoir fait le choix de l'improvisation pour rendre compte de cette réalité ?*

C. S. Non, impossible, les mots de cette expérience ne sont pas « improvisables ». Tout le monde était absolument soumis à l'archive du texte. De même dans *Récréations*¹⁴ qui est doublé à 80 %, il n'y a pas un mot qui n'a pas été dit. Le mot peut être une archive, il contient en lui-même ce qui s'est passé et l'idée que ça s'est passé ; c'est fondamental. Je suis prête à l'improvisation sur des textes que j'ai écrits, parce que je sais à peu près où je veux aller. Mais sur ces textes, pas question d'en changer une virgule. D'ailleurs les non-professionnels n'ont pas changé un mot, seuls les professionnels ont bougé un peu. Je considère que c'est un texte sacré. Il ne faut pas croire qu'on sait cette expérience, c'est seulement le texte qui permet d'avoir une expérience de l'expérience.

De la même manière que les acteurs qui jouent Racine, l'expérience c'est d'arriver à jouer ce texte exactement.

Public *Pourquoi c'était vraiment impossible de faire un documentaire ?*

C. S. Les femmes qui viennent là ne viennent pas pour témoigner pour elles ou pour les autres. Elles ont un problème « maousse » et un désir qui n'est pas un désir de témoignage. Elles viennent pour elles, en secret, dans l'anonymat.

Tous les films qui ont été faits sur ce lieu sont souvent contraints de filmer les pieds des personnes et de ne pas filmer les visages. Quand je suis allée sur les lieux, les visages étaient fondamentaux et je voulais pouvoir montrer des visages. Régis Sauder a fait un documentaire sur le Planning à Marseille, il est remarquable, mais il ne filme que les pieds et les mains de ces femmes.

C'est le moyen que j'ai trouvé pour que ce ne soit pas compris comme un film militant, médical ou sociologique qui atténue la force, la violence de la chose. C'est quelque chose de très difficile qui se dit là. Ce n'était pas pour être prescriptif mais descriptif et que cette description soit vaste. La question réelle de naître, de l'Amour. Si vous dites Planning, on vous dit quartier défavorisé ; on ne fait pas l'amour que dans les quartiers défavorisés ! C'est à dire que la question c'est de savoir pourquoi on est là, de quel désir notre vie témoigne ; c'est très difficile à raconter.

Dans ces lieux, des immeubles de ville en ville, ce sont des lieux abrités, secrets. Personne ne dit que le Planning c'est le contre-champ de l'Amour. *Les Bureaux de Dieu*, ce titre s'est imposé à moi lorsque j'étais au Planning de Grenoble, c'est la seule chose que j'ai écrite ! C'est donc une volonté de mettre un mot ordinaire, triste, banal : « bureau » avec Dieu. Dieu pour la puissance créatrice des femmes, de l'amour qui donne naissance ou pas, qui donne naissance à des histoires ou non. On dit que Dieu décide de tout, la nature ou autre chose. J'étais dans le bureau de la création, ex nihilo, des Humains. Cela n'avait rien à voir avec l'éventuelle opposition religieuse.

A. H. *On va passer un extrait de Gare du Nord et on demandera à Claire de présenter ce projet un peu fou...*

Projection d'un extrait de *Gare du Nord*

A. H. *Cette gare du Nord tu l'as appréhendée comme un monde, une ville qui était à la fois trop grande pour toi seule et trop grande pour un seul film. Quelles ont été les étapes qui t'ont amenée à vouloir décliner ce lieu ?*

C. S. C'est la première fois qu'on en montre un bout, ça ne donne pas tout à fait une idée du film, c'est le démarrage. J'y suis allée au départ pour la connaître, pour y trouver des morceaux d'histoires. L'idée c'était de faire une fiction, j'étais avec des assistants, on écoutait beaucoup. Cette matière paraissait énorme et très riche, j'ai décidé de faire plusieurs formes. J'ai commencé à faire

un atelier au théâtre et j'ai écrit le projet de la fiction. Ces deux formes étaient de la fiction et il m'est apparu que je devais prendre le risque du documentaire aussi.

La gare du Nord, c'est la France, un lieu clos et ouvert à la fois. On n'est pas tout à fait pareils dans la gare et ailleurs. Certains la traversent tous les jours et d'autres ne la visitent que quand ils vont loin, et certains la parcourent tous les jours pour voir comment va le monde. Cette impression de place publique, une impression forte que j'ai eue en arrivant dans une gare : « Alors tiens, comment ça va ? »

La gare du Nord est traversée par toutes les classes sociales et il y a l'idée du déplacement comme principe de vie. Avec Simon nous faisons des rencontres avec des gens juste avant qu'ils ne montent dans le train, juste avant le moment où on ne se reverra jamais. Ce qu'ils disent à cet instant. C'est le principe de ces rencontres qui donne un portrait : la gare est infinie.

A. H. *Une forme d'empilement de rencontres, comme dans un tableau, comme quelque chose qui se dessine.*

C. S. Oui, les deux films (fiction et documentaire) ont pour modèle la peinture de Breughel, mais plus encore le documentaire. Il y a un monde fou, on entre dedans et il y a plein d'histoires. C'est un lieu particulier, parce qu'il est lieu de passage et de séparation.

A. H. *Le film ne cesse de vivre et nous, en tant que spectateurs, on croise des histoires qui se dérobent au cadre et au film.*

C. S. Le film de fiction, que je suis en train de terminer, est aussi, en partie, fait de ces rencontres. Mais il y a quatre personnages principaux qui sont des acteurs.

C'est la question des destins qui est très forte dans ces lieux. Sous le panneau d'affichage chacun voit sa vie différemment. La narration de la fiction est aussi faite sur le principe de l'écoute. Comment le monde me raconte ma vie. Pourquoi est-ce qu'on a besoin du monde dans sa vie ?

Au centre du documentaire et de la fiction, la question c'est la place publique.

A. H. *Dans Géographie humaine, le documentaire produit par Richard Copans, un des personnages te demande pourquoi tu fais du cinéma ?*

C. S. En tous cas pourquoi je fais ce film là, à la gare du Nord ?

A. H. *Dans le dispositif de ce dernier film, ce qui est important c'est « l'acteur documentaire ». Trente ans plus tard revoilà Simon !*

C. S. Oui, je l'ai filmé quand il avait vingt ans, dans le Var, avec ses problèmes d'argent : *Mon cher Simon*¹⁵. L' idée de l'acteur documentaire était aussi là dans *Mimi*, dans la promenade à deux. À la gare, ça me paraissait important d'être deux pour les rencontres. Sinon le risque c'était peut-être que je fasse mon portrait, à travers ces gens. J'avais peur que d'être seule ce soit trop peu dans un lieu aussi grand. C'est la troisième gare du monde. On est confronté à la foule. Beaucoup de gens parlent de la mort dans la gare, peut-être parce qu'il y a un rapport de séparation. À cause de la foule on est peut-être dans les enfers ; ce serait la foule du Jugement dernier...

On était des personnes différentes. Moi, une femme ; Simon, d'origine algérienne, et vivant à la campagne. On pouvait parler à beaucoup de gens, il y avait des jeunes gens très décalés dans la gare qui m'auraient prise pour une journaliste ; avec Simon ça passait très bien. Avec des gens aisés, ils étaient obligés de parler autrement avec Simon et moi. Tout ça déjouait le côté micro-trottoir de la télé.

Simon, il est là avec toute sa réalité, sa vie, son passé. Il explique qu'il est d'origine algérienne et qu'il ne se sent pas chez lui en Algérie, ce qui est la question majeure des enfants

d'immigrés. Ils sont nombreux dans la gare. Les questions qui traversent Simon me semblaient fondamentales dans la gare, on apprend aussi dans le film qu'il a beaucoup voyagé. L'idée était celle d'un voyageur immobile, avec moi. Il écoute, il intervient, pas forcément beaucoup, mais l'on est deux. J'ai essayé de déjouer ces deux choses : l'animateur télé d'un côté et le portrait du réalisateur par la foule de l'autre côté. Pendant mon immersion avec des assistants, je remarquais que chacun d'eux entendait plutôt les histoires qui faisaient écho à sa propre vie.

Quand j'ai fait *Ça brûle*, c'était l'histoire d'une jeune fille de quinze ans, ma fille avait vingt ans, j'en ai eu quinze aussi. J'ai rencontré et travaillé avec des jeunes filles de quinze ans. J'ai essayé de ne pas plaquer les idées que je pouvais avoir sur elles, mais que ce soit le contraire, que l'histoire surgisse de leur parole.

Quand j'ai tourné la fiction avec Nicole Garcia, sur la gare du Nord, dans ce lieu tourmenté, on tournait au milieu de la foule tout le temps. Elle a adoré ce tournage, elle disait : « au moins je ne m'occupe pas de moi, je ne fais que regarder les autres et cette vie. »

Fin de la séance, remerciements adressés à Claire Simon, Arnaud Héé et au public.

Courts métrages

- 1976 : *Madeleine*
- 1980 : *Tandis que j'agonise*
- 1981 : *Moi, non ou l'argent de Patricia*
- 1982 : *Mon cher Simon*
- 1983 : *Une journée de vacances*
- 1984 : *Barres Barres*
- 1988 : *La Police*
- 1991 : *Scènes de ménage*
- 1992 : *Artiste Peintre*
-

Documentaires

- 1989 : *Les Patients*
- 1992 : *Récréations*
- 1995 : *Coûte que coûte*
- 2000 : *800 km de différence-Romance*
- 2002 : *Mimi*
- 2013 : *Géographie humaine*
- 2016 : *Le Bois dont les rêves sont faits*
- 2016 : *Le Concours*
- 2018 : *Premières solitudes*
-

Longs métrages de fiction

- 1997 : *Sinon, oui*
- 1999 : *Ça c'est vraiment toi*
- 2006 : *Ça brûle*
- 2008 : *Les Bureaux de Dieu*
- 2013 : *Gare du Nord*

Scénariste

- *Sinon, oui*, 1997
- *Ça c'est vraiment toi*, (téléfilm) 1999
- *Ça brûle*, 2006
- *Les Bureaux de Dieu*, 2008

Directrice de la photographie

- *Récréations* (MM), 1992
- *800 km de différence-Romance* (DOC), 2000
- *Mimi* (DOC), 2002
- *Les Bureaux de Dieu*, 2008

Monteuse

- 1976 : *Chantons sous l'Occupation* d'André Halimi
- 1979 : *La Ville à prendre* de Patrick Brunie
- 1981 : *Plogoff, des pierres contre des fusils* de Nicole Le Garrec
- 1982 : *Faux-fuyants* d'Alain Bergala et Jean-Pierre Limosin
- 1986 : *Gardien de la nuit* de Jean-Pierre Limosin
- 2002 : *800 km de différence - Romance* de Claire Simon
- 2003 : *Mimi* de Claire Simon