

## LE MONDE

Claire Simon filme une course-poursuite contre l'argent par temps de crise

« Je raconte une histoire vécue par des héros »  
Article paru dans l'édition du 08.02.96

### Entretien Cinéma

A RÉALISATRICE de *Coûte que coûte*, Claire Simon, a d'abord été monteuse, réalisant des films courts pendant les périodes de chômage. « Je ne voulais pas faire comme tous ceux qui rêvent du cinéma, m'épuiser dans l'écriture de projets. » Pressée de filmer, dit-elle, Claire Simon a signé de (remarquables) courts métrages documentaires ou de fiction, pour le grand ou le petit écran, mais toujours avec une « idée du cinéma ». Une idée élaborée dans deux des creusets les plus féconds, les ateliers Varans et la société de production Les Films d'Ici, une idée menée à l'écart des trajectoires habituelles. Aujourd'hui, à quarante ans, alors que *Coûte que coûte*, documentaire produit par la télévision (il a été diffusé sur Arte le 18 mars 1995) sort en salle, elle est en train de réaliser son premier long métrage de fiction, *Sinon oui*. « Comment décidez-vous de filmer la petite entreprise de *Coûte que coûte* ?

Je connaissais son patron. J'ai dit à ceux qui y travaillent : je viens filmer le scénario de l'argent, ils ont été d'accord. A ce moment j'ignorais comment leur affaire allait tourner, j'étais prise par le désir. Le mien, qui est de savoir, et le leur, qui est que la boîte soit sauvée. Une entreprise, comme beaucoup de situations dans la vie, est un endroit où on est pris au piège du désir. C'est le principe de l'argent, il faut voir, voir le bas de l'addition. Jusque-là on ne sait pas, et on continue. Les personnages et moi sommes dans le même état d'esprit, on se dit sans cesse : demain on fera mieux, le mois prochain on s'en sortira. Alors qu'un scénariste dit : le mois prochain, vous aurez coulé. Et nous eux qui travaillent dans cette société et moi qui filme nous disons : attendez, on veut voir.

Comment vous êtes-vous installée dans l'entreprise ?

J'ai convenu avec eux que je viendrai à chaque fin de mois, à cause du rapport entre la parole, la vérité et l'argent à ce moment-là. La fin du mois est le moment où on voit. Je ne voulais pas être tout le temps présente, je ne voulais pas être là quand je ne filmais pas. *Coûte que*

coûte ne prétend pas être une « captation objective du réel », mais une histoire, l'histoire de ces gens telle que je la raconte.

Tout en ignorant comment elle se terminera, vous savez d'emblée qu'il y a là une histoire ?

Je l'espère, et je le crois. Sans la croyance, rien n'est possible. Je crois à leur histoire à eux, je crois qu'ils sont porteurs d'un récit, quelle que soit la chute. Pour moi, la question est toujours : est-ce qu'il y a un film ?

Quand êtes-vous en mesure d'y répondre ?

Quand ce qui me gênait dans le projet se met à m'arranger : ce que je redoutais devient l'intelligence du film. Dans Coûte que coûte, quand j'ai compris que je ne sortirai plus de l'entreprise, et qu'il ne fallait pas m'interroger sur la représentativité de ce que je filmais, quand j'ai été capable d'assumer la singularité de cette histoire. A ce moment, j'ai cessé de vouloir filmer dehors, de vouloir par exemple montrer le banquier : je n'ai pas pu, puis j'ai compris que le banquier était tellement présent par son absence que c'était ainsi qu'il fallait faire.

Avez-vous à l'avance des partis pris de mise en scène ?

J'ai des idées, que je n'essaie surtout pas d'appliquer de force. Si elles sont bonnes, elles reviennent d'elles-mêmes durant le tournage. Mise en scène veut dire : comment les choses sont racontées. On ne peut le découvrir qu'au fur et à mesure, puisqu'on ne connaît pas le scénario. Dans Coûte que coûte, les gros plans des visages et des mains racontent l'histoire, et le travail. Le plan large, dans un documentaire, devient facilement sociologique, on ne raconte plus d'histoire, il n'y a plus de héros. Moi, je raconte une histoire vécue par des héros, c'est-à-dire ceux qui disent « je », et éprouvent l'histoire au lieu de se contenter de la représenter. Ils sont les héros de leur histoire, ils deviennent ceux de mon film à travers mon regard.

Il y a dans le film des interventions directes de votre part : les intertitres, les plans de mer, les quelques questions que vous posez, off, aux personnages.

Les cartons contribuent à construire le récit. Les plans de palmier sont une façon d'indiquer le hors-champ, Nice, la Côte d'Azur, le « grand monde » au sein duquel se déroule cette petite histoire, et aussi le temps, le passage des saisons. Je pose des questions lorsqu'il manque quelque chose au récit, je pose les questions du spectateur. Elles sont

toujours à l'intérieur de l'histoire, je ne demande pas l'avis des gens sur leur situation, je n'élargis pas. J'interviens aussi pour qu'on sache bien qu'il s'agit d'une scène.

Etes-vous influencée par le fait que le film est financé par la télévision ?

Non. C'est un film de cinéma, une réponse au cinéma dominant. Par exemple, le cinéma américain montre souvent des personnages comme ceux de mon film, sauf que ce sont des personnages de fiction. On aime Al Pacino en loser, mais est-ce qu'on aimerait son histoire dans la vie, ou seulement sa mise en spectacle ? Dans un documentaire, les gens croient qu'on filme le réel mais le réel n'existe pas. Souvent les documentaristes sont des cinéastes qui auraient voulu faire de la fiction et n'ont pas pu. Mais ils ont un profond désir de cinéma, et ce désir entre par toutes les portes, et interroge le rapport du cinéma à ce qu'il raconte. Les questions de base du cinéma se posent de manière très crues : comment on raconte ce qui arrive (et ce qui n'arrive pas) ? Et donc comment s'inventent des formes ? Mais cette démarche disparaît quand le film ne passe qu'à la télévision, qui tend à formater le travail. Il y a toujours de la fiction dans un film, ce n'est jamais la réalité. Mais la télévision essaie de cacher ça. »

PROPOS RECUEILLIS PAR

JEAN-MICHEL FRODON