

Any 2010. Programa especial. Suplement del núm. 22
13 – 19 desembre 2010

Filmoteca
de Catalunya



Claire Simon

Claire Simon

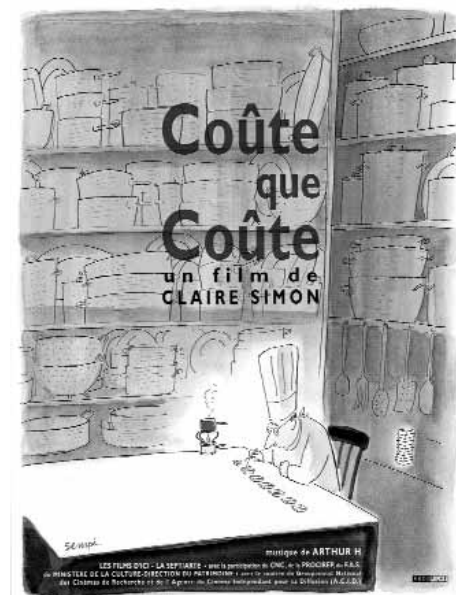
Biografia

Neix a Londres. Aprèn a fer cinema treballant en el muntatge de pel·lícules, i a la vegada roda curtsmetratges de forma totalment independent. Entre les seves pel·lícules més notables destaquen LA POLICE, de 1988, i SCÈNES DE MÉNAGE, amb Miou-Miou, l'any 1991. Descobreix la pràctica del cinema directe a Les Ateliers Varan i realitza diversos documentals: LES PATIENTS, RÉCRÉATIONS, i COÛTE QUE COÛTE que seran seleccionats en nombrosos festivals. Aquests dos darrers, s'estrenaran a les sales de cinema i marcaran el punt de partida d'una nova escola documental en el cinema francès.

L'any 1997 presenta a la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes el seu primer llargmetratge de ficció SINON, OUI, la història d'una dona que simula un embaràs i roba un nen. Realitza per a Arte una pel·lícula amb els alumnes del Teatre Nacional d'Estrasburg al Parlament Europeu, ÇA C'EST VRAIMENT TOI, a mig camí entre la ficció i el documental, la qual s'emportarà els premis més importants del documental i de la ficció al festival de Belfort. Després d'una incursió en el món del teatre, torna al cinema documental per a rodar 800 KM DE DIFFÉRENCE i MIMI –la darrera seleccionada al festival de Berlín l'any 2003–, que també es van estrenar a les sales de cinema.

El seu segon llargmetratge de ficció, ÇA BRÛLE, fou presentat a la Quinzaine des Réalisateurs l'any 2006.

Text extret del web de Claire Simon [<http://clairesimon.fr>]



Pòster del film *Coûte que coûte* de Claire Simon



Mimi de Claire Simon

Mimi

Gravar en directe algú que explica la seva vida com si fos una novel·la; és a dir, fer un documental sobre una persona que converteix la seva existència en ficció, i obtenir com a resultat una pel·lícula d'una autenticitat sorprenent: això és MIMI, l'última pel·lícula de Claire Simon. I no es tracta ni d'una paradoxa, ni d'un triplic, ni d'una maniobra, sinó de la força de la naturalitat al davant de la càmera, i al darrere de la càmera, d'una simplicitat a la qual només es pot arribar després d'haver imaginat les estructures i els dispositius més complexos, per acabar tenint la revelació del famós «elemental!» de Conan Doyle: la Mimi és autora i intèrpret, mentre que Claire Simon escenifica la progressió mental de la seva heroïna mitjançant l'associació a llocs reals. La pel·lícula va avançant d'una parada a l'altra, i després d'haver recorregut a peu una Niça insòlita amb aires italians, s'endinsa cap a l'interior pujant fins a Saorge, en el silenci dels cims majestuosos. Però no és per cultivar-hi la saviesa d'un final de vida meditativa ja que, sota els porxos de la capella, la Mimi engresca una atractiva joveneta a ballar un rock embriagador que la fa viatjar a la seva adolescència, en què va enamorar-se d'una obrera que s'assemblava a Gina Lollobrigida! I és que la història de la Mimi és un saborós conte epicuri amb accents iconoclastes, i sobretot apassionant: la Mimi compon una bellíssima obra (de la mateixa manera que diem *una bellíssima persona*), tot parlant de la banalitat de la seva existència, que esdevé apassionant per la fascinació que suscita la seva paraula. La resta la fa el sol del Migdia francès, generosament distribuït al llarg de la narració i de les digressions oportunes.

Ja han passat deu anys des que Claire Simon ens va intrigar amb les RÉCRÉATIONS (1992) de les escoles de parvulari, on els comportaments, les relacions i les psicologies de les estimades carones dels nens apareixien com a enigmes. Després, COÛTE QUE COÛTE (1994) filmava quatre cuiners magrebins d'una simpàtica petita «empresa» de plats cuinats que es veu arrossegada a una fallida alhora dramàtica i còmica. Finalment, amb À 800 KM DE DIFFÉRENCE/ ROMANCE (2002), Claire Simon complia el repte de filmar la seva filla que, sota la mirada de la càmera de la mare-cineasta, intentava viure en directe el seu primer amor amb en Greg, el fill del pastisser de Claviers (poble de la regió de Haut-Var) durant unes vacances d'estiu... Des d'aquesta

delicada situació que convertia l'aparell en un objecte doblement inquisidor, Claire Simon aconseguia dir moltes coses sobre l'adolescència d'avui dia i sobre les utopies de l'amor; sobre les diferències de classe i de cultura que triomfen per damunt dels amors de joventut: naturalment, la *distància* no era únicament quilomètrica. La directora diu que rodant pel·lícules documentals té «la impressió de fer marxa enrere als orígens de la ficció», de somniar, «de plasmar el que va sorgint, com un perfum de la vida real, del qual potser algun dia en sortirà una llegenda. Vet aquí la història...» Abans, a SINON, OUI (1997), l'autora ja havia filmat un fet real força inquietant (una dona jove simula un embaràs durant nou mesos i després roba un nadó en una maternitat). Però en aquell cas es tractava d'una ficció gravada amb l'estil impetuós del reportatge: la seqüència d'obertura confon els punts de vista del marit (amb una estètica de vídeo d'amateur) i de la dona (la idea inquietant del cotxe que corre sense llums en plena nit, una excel·lent entrada en matèria a aquesta por típicament femenina, viscuda des del punt de vista passiu del que no vol ser vist). El ritme històric del rodatge contrasta amb la bellesa compassada i serena de MIMI, tanmateix, Claire Simon sembla sempre preocupada per explorar tot (la realitat? la ficció?) el que es pot arribar a captar amb la càmera: «Mostrar, de tot allò que veig, allò que crida, allò que no vull veure, allò que no puc endevinar que hi ha però que es va revelant a poc a poc a partir del moment en què començo a rodar.»

René Prédal (Jeune Cinéma, núm. 282, mai 2003)

Entrevista amb Claire Simon «Pintar des de la distància justa»

P.: Si ens fixem en els seus quatre llargmetratges documentals veiem que heu passat progressivament d'un retrat de grup (RÉCRÉATIONS) a un retrat de cinc persones (COÛTE QUE COÛTE), i després al retrat d'una parella (800 KM DE DIFFÉRENCE) i per fi al d'una sola persona (MIMI)... Aquest centrament tradueix alguna evolució estètica, una perspectiva cada vegada més psicològica o bé una reflexió sobre la mirada i la tècnica...?

R.: M'he adonat que és molt delicat, fins i tot perillós, fer una pel·lícula a partir d'una sola persona, tenint en compte que aquesta selecció ja és en si una manera de parlar del món; perquè d'una banda, la Història és una producció col·lectiva, d'un grup, existeix des de la polis grega, però el capitalisme sempre ho vol portar tot al pla de l'individu. Per tant, aquesta evolució progressiva té alguna cosa a veure amb l'evolució de la mateixa societat. És veritat que hi ha alguna cosa que s'encongeix, perquè estem vivint una època de regressions, de tornada a temps passats: tornada de la dreta, tornada de la religió; tinc un presentiment molt fort de tot això i aquesta evolució és la meua manera de rebel·lar-me, la meua resistència, la meua revolució personal. D'altra banda, la Mimi encarna tot el guió, la veu en *off*, amb aquesta pel·lícula també he volgut mostrar la meua manera de fer cinema. No es tractava únicament de fer un



Les patients de Claire Simon

retrat. Era molt arriscat i tenia certa por. Tanmateix, no vaig decidir deliberadament de fer una pel·lícula sobre una persona. Sinó que vaig conèixer la Mimi, em va explicar la seva història, i em va semblar que hi havia un bon material per a fer una pel·lícula. Tot plegat m'ha confirmat la idea molt estesa segons la qual el cinema tendeix cada vegada més a filmar les històries dels actors, o que com a mínim hi ha alguna cosa dels actors que té a veure amb el guió. I jo em trobo a fons en aquesta òrbita, perquè filmo aquella que posseeix la història. Probablement, ella no és ben bé conscient d'aquesta història, però en porta les marques emocionals. De manera que el repte era donar forma a aquesta història i fer-la existir cinematogràficament; és a dir, escenificar-la en una sèrie de llocs. Concretament, jo he dut a terme les localitzacions: la música i la paraula, habitualment en *off*, es veuen a la pantalla, i l'espectador pot observar com es construeix una pel·lícula a partir d'aquests elements.

P.: Podríem dir que la Mimi és l'autora-intèrpret i vostè la directora, ja que sou l'encarregada de filmar-la i de la posada en escena? Els llocs que constitueixen aquest escenari els ha escollit vostè? I amb quins criteris? Atès que sembla que no corresponen realment als llocs de la infància de la Mimi?

R.: Efectivament, volia fer una pel·lícula sobre Niça, i com que ella viu a Niça des de fa 63 anys, vaig pensar que qual-sevol lloc podria estimular la seva memòria. Evidentment alguns llocs han funcionat millor que d'altres, perquè ella de seguida es va adonar que eren molt semblants als llocs de la seva infància: eren COM els llocs de la seva infància encara que no fossin exactament els mateixos. És l'essència mateixa del cinema, que se situa al costat, com si fabriquéssim un vestit a base de pedaços: veiem les flors d'on surt el cotó, veiem els tints, els teixits, veiem com es cusen... Pel que fa a la pregunta sobre l'autor, s'ha de reconèixer que l'autor d'un documental és... Déu! No sóc ni jo, ni la Mimi. Però la Mimi és l'autora del text. Té imatges al cap i les descriu. Això és el que em va incitar a filmar-la, precisament, la seva capacitat de suscitar imatges: veu la vida com una sèrie d'escenes que explica com si es tractés d'una pel·lícula, i no d'una novel·la o d'un resum: en els mots de les seves històries es poden veure escenes. A més a més el fet de ser filmada l'ha forçada a explicar de manera fragmentada i des de l'interior. Quan em parlava de la seva infància, o fins i tot de la de la seva mare, jo anava pensant: aquí hi ha un material formidable per a fer una pel·lícula. Però com que no m'agraden les pel·lícules d'època, volia fer una pel·lícula moderna sobre la seva història. D'aquí ve el dispositiu de la posada en escena.

P.: A diferència de *RÉCREATIONS*, per exemple, on molts dels comportaments dels nens són un enigma per a nosaltres –al principi de la pel·lícula, per exemple, tenim la impressió que uns nens verds estranys arriben sobtadament a la pantalla–, en aquesta pel·lícula la Mimi s'explica molt. Construeix la seva història, com qui diu, fa teatre! És això el que és formidable. Fins al punt que ni t'atures a pensar si està brodat la història o no. Estàs fascinat per la pel·lícula i per un personatge per damunt de tota distinció ficció-do-

documental.

R.: Efectivament, la qüestió de la veracitat de seguida perd rellevància, perquè des del principi de la pel·lícula veiem que tot són desplaçaments. Deixant a banda tres o quatre excepcions (per exemple, la porta del monestir de Cimiez és realment el lloc on la Mimi va conèixer el capellà que li va llevar el sentit de la falta) sempre he fugit de l'efecte CNN: tal cosa va passar en aquest lloc, hi som en directe... Al contrari, sempre hi ha un desfasament, perquè tornar als llocs que van ser l'escenari veritable de la infància és obligatòriament decepcionant: trobem que tot és petit perquè ens hem fet grans, el somni s'esfuma i l'escena no reeix. Mentre que quan ens trobem en un lloc que és similar, que evoca o que podria formar part d'una història personal, és més probable que sorgeixi l'escena, amb tota la força emocional i cinematogràfica. Per això no he volgut filmar al veritable restaurant de Saorge, que ha canviat molt i que ens imaginem més fàcilment tot escoltant les paraules de la Mimi, mirant el paisatge del camp i coneixent les poques persones que ens trobem. Si haguéssim rodat al restaurant actual, m'haurien agafat ganes de filmar més aviat la gent i les històries que hi veig avui. Per això no he rodat una pel·lícula de ficció anant a cercar una nena que interpretés la Mimi quan era petita, perquè hauria hagut d'escollir una nena capaç de transmetre el sofriment de la infància dura de la Mimi. Una nena de Txetxènia o de Romania hi hauria pogut encaixar perfectament. Però aleshores, aquesta nena m'interessaria irresistiblement i em semblaria que és ella la que he de filmar, amb la seva pròpia història i no pas disfressada de Mimi!

P.: L'estètica de la imatge ha canviat molt entre *COÛTE QUE COÛTE* o *800 KILOMÈTRES DE DIFFÉRENCE* i *MIMI*. Mentre que a les pel·lícules anteriors la càmera sempre estava en moviment, a *MIMI* s'estabilitza, s'asserena.

R.: Duia la càmera a la mà, mentre que ara treballava amb un tripode perquè volia fer plans llargs i sobretot panoràmiques amb grans plans generals. I amb la càmera a la mà això és impossible. Volia treballar essencialment els plans generals. A *COÛTE QUE COÛTE*, en canvi, havia d'estar molt a prop dels personatges, si no el que es veia era la seva funció en comptes dels seus pensaments. A *RÉCREATIONS*, va passar el mateix: calia sentir el que deien els nens i que omplissin la imatge. Eren petits, però volia que a la pantalla tinguessin la talla de personatge autònoms perquè se'ls considerés com el que són, que ens agaféssim als seus pensaments que canvien constantment. Per aconseguir-ho cal posar l'escenari fora del camp visual. Amb *MIMI*, he afrontat la dificultat de compondre la meua imatge amb el personatge i l'escenari alhora. Perquè a la pràctica, pot haver-hi una facilitat tècnica a cenyir-se estrictament a les persones. A més, a *SINON, OUI* em va frustrar molt no poder posar Niça a les imatges, com si la història ja vehiculés massa imatges i no pogués deixar-se envair per la vida de la ciutat on volia situar la pel·lícula. *MIMI* va ser la revenja, he filmat a molts llocs als quals vaig haver de renunciar a *SINON, OUI*: Caucade, l'avinguda que hi ha a la vora dels estudis de la Victorine, l'estació, el port... La consigna de *COÛTE QUE COÛTE*, en canvi, era no sortir de l'espai tancat i no transmetre fins a l'últim pla que la famosa avinguda, *la promenade des Anglais*, era només a 500 metres! Però a *SINON, OUI*, va ser frustrant no poder ser més permeable als llocs (gairebé no hi ha res més que la magnífica arquitectura del pati interior de l'Hospital Saint Roch), a causa del mode de producció dels films de ficció que no es presta a aquesta impregnació; els llocs només són decorats de ficció i mai no hi ha prou temps per reescriure durant el rodatge des de la perspectiva de la relació amb els llocs: hi ha sempre un moment on ens veiem obligats a donar prioritat a la història.

P.: Les dues parts successives de *MIMI* estan filmades en el present, però mentre que al principi el passat del personatge retorna al present de Niça, després, al poblet de Saorge, hi ha simplement un present de sincronia que fixa una mena de plenitud tranquil·la, un ara i aquí.

R.: Sí, a Niça, la Mimi està més aviat sola, davant d'una ciutat on troba gent que no coneix (el mariner del vaixell o el venedor de te a la platja); està totalment bolcada en aquest esforç de rememoració, com una mica atrapada en els seus records. A Saorge, al contrari, està envoltada per la gent que coneix i hi ha una veritable gràcia que s'empara d'ella i de la pel·lícula. De sobte, ja no hi havia cap necessitat d'explicar la història; n'hi havia prou amb l'enregistrament de les tonalitats, dels diàlegs; la Mimi deixa pràcticament d'adreçar-se a mi i comença a adreçar-se als seus interlocu-

tors. Per tant, ens apropem a la ficció, al cos, al sexe descrit amb precisió com en l'anècdota de les dones-font que surt a la conversa de manera espontània –el ball, en canvi, el vaig suggerir jo, la noia i el músic van pujar a Saorge amb nosaltres especialment per a aquesta escena–. Això és una cosa que em va sobtar des del principi: en el seu desig d'assemblar-se a un home diu coses molt crues: el sexe passa per les paraules; vol parlar del cos, del cos que falta, precisament, però que evoca amb molta vehemència. Formalment vaig voler que la part de Niça fos una successió de parades: saltàriem d'un lloc a l'altre sense filmar cap trajecte. En canvi, a Saorge tot ho faríem a peu i aquest petit trajecte de vint minuts entre el poble i la casa prendria una gran rellevància.

P.: La riquesa psicològica del personatge fa que la seva representativitat (als anys 70 experimenta una tornada al camp molt post 1968); és a dir, el seu fons sociològic passi a un segon pla.

R.: De fet jo no poso allò que anomeno *l'individu* per damunt de tot, no m'interessa predicar la idea de l'individu. A mi el que m'agrada és la persona, el personatge, sobretot la singularitat. Aquesta és la meua idea: explicar una història com les que s'expliquen a la ficció, amb la diferència que aquesta és verídica i es veurà com emergeix. I precisament, la Mimi no ho explica tot, ni de bon tros: explica l'obertura del restaurant però no diu res dels deu anys que s'hi va estar. En realitat, selecciona els fragments concernint la seva història d'amor, amb moltes llacunes pel que fa a altres aspectes de la seva existència, i tot insistint molt en els moments en què superava una etapa. Per això m'ha recordat sovint el títol de Kirkegaard *Étapes del camí de la vida*. Durant el rodatge ja em semblava que seria possible conservar aquest discurs desordenat i com més rodàvem més avançàvem en aquesta direcció, després el muntatge va accentuar aquest moviment. A mi m'havia parlat de la seva militància, de la feina que havia realitzat a la Planificació familiar. Però tot el que era de l'ordre del comentari social no funcionava a l'hora del rodatge; no aconseguia expressar-ho amb les seves pròpies paraules i va preferir parlar d'allò amb què es va trobar, com una heroïna d'una novel·la, d'allò que li va permetre d'avançar a la manera del títol de Kirkegaard. Però el seu origen popular, el fet d'optar per un mode de vida en certa manera marginal... tot això traspua dels llocs on es troba, de la manera com es vesteix... al capdavall no va ser necessari explicar-ho. De seguida vaig entendre que el fil que havíem de seguir era el de les coses personals que havien estat importants en el desenvolupament de la seva vida.

P.: Per *A 800 KM DE DIFFÉRENCE*, quin va ser el desencadenant del projecte? Les ganes de retratar la seva filla o les ganes de filmar una història d'amor?

R.: En realitat el que volia filmar, sobretot, era el noi! Naturalment m'encanta filmar la meua filla. Ja havia rodat una ficció documental l'any 1998, *ÇA C'EST VRAIMENT TOI*, on li vaig assignar un paper de ficció. Era un treball amb els aprenents-actors del Teatre Nacional d'Estrasburg, que vam rodar dins del Parlament europeu durant la guerra de Kosovo i la Manon va estar espectacular. Quan France 3 em va proposar fer una pel·lícula sobre l'adolescència, primer de tot vaig veure diverses noies, sobretot als centres de Planificació familiar, on vaig adonar-me que sempre transferien a les conselleres un sentiment maternal. I jo no tenia ganes de projectar-me en una relació maternal amb la o el jove que filmaria. Si havia de ser així, preferia treballar amb la meua pròpia filla. Almenys, d'aquesta manera, tindria els meus drets però també tindria les meves obligacions; és a dir que m'imposaria molts límits, i sembla que quan em trobo amb obstacles sempre me'n surto millor! En aquell moment la Manon acabava de conèixer en Greg i em va començar que en un petit poble on vaig passar la meua infància, Claviers, el pare d'aquest adolescent demanés a la Manon d'ajudar-lo a treballar a la pastisseria durant les vacances: no era tant una qüestió de treballar sinó d'amor. Per filmar en Greg havia de passar per la Manon i les seves relacions van esdevenir el tema principal...

P.: Però aleshores, i tornant a la idea del *background*, el fons de l'escenari de *800 KM DE DIFFÉRENCE* és vostè! La seva presència es nota, no pas com un *voyeur* inoportú, sinó com un personatge amagat; visiblement coneixeu tothom del poble, millor que la Manon, i és més aviat el seu poble que no pas el d'ella. Sembla que tingueu moltes històries personals per explicar, però que les aparteu per donar tot el protagonisme a la parella d'adolescents.

R.: He pogut mesurar aquest efecte modificant el meu pa-

per al llarg del rodatge. No m'he volgut fer passar per una «autòctona» i he assumit el meu costat parisenc que correspon a la realitat de la meua vida actualment. El que he trobat commovedor és que la Manon (que no solament no és jositinó que és molt diferent de mi) descobreixi aquest poble i s'adoni de la distància entre la seva vida i el que hauria estat la seva vida si hi hagués viscut. Vaig trobar fascinant observar tot el que em supera de la Manon. Perquè és evident que la Manon em supera. Era com rodar la sortida d'un vaixell que se'n va cap a un país per a mi inaccessible. La Manon era a la vegada el vector i el comentador del viatge: gràcies a ella, m'apropava una mica a aquest pare i a aquest fill; l'efecte mirall era constant. Tanmateix, la pel·lícula també explica la meua pròpia relació amb el poble; no m'he esborrat completament de la pel·lícula. Justament, Richard Copans, que va treballar a la imatge de SINON, OUI i que va produir RÉCRÉATIONS i COÛTE QUE COÛTE sempre em diu que filmo a partir del que tinc al costat. I és veritat que el pati de RÉCRÉATIONS és el de la meua filla! Potser és precisament perquè la meua família no és gaire imponent que, inversament, la torno més sòlida al meu cinema. En qualsevol cas, el que li falta a 800 KM és l'esperada escena de sexe. A MIMI passa el mateix i per això l'escena del ball al final em semblava important. 800 KM és una història d'amor sense petó. De manera que, quan no em permeto de mostrar l'epicentre de l'acte, intento plasmar-ne l'ona de l'amor que roman al voltant

P.: És a COÛTE QUE COÛTE que la ficció és més present: hi filmeu una aventura, la d'una petita empresa que no se sap com acabarà. Però aneu fins al final. Resulta que l'empresa fracassa; si hagués funcionat la pel·lícula hauria estat totalment diferent! 800 KM s'atura a mig camí, del casament o de la separació.

R.: Sí però tot i així em sembla que el final queda clarament suggerit per l'escena del tren que se'n va. En realitat 800 KM gira al voltant de la qüestió dels orígens. En Greg, com la Manon, són «barreges»; ell lluita interiorment dins d'una família en què cadascú reacciona d'una manera particular davant dels antecedents italians i ella, per culpa meua, és mig de la Provença, mig de París. Tot i que PROFILS PAY-SANS: L'APPROCHE, l'última pel·lícula de Raymond Depardon, m'agrada molt, volia evitar filmar Claviers de la mateixa manera, com una terra amb els seus ascendents, sacralitzada. És tot el contrari d'un poble emblemàtic, atès que està obert i travessat per la banalitat del món d'avui. A MIMI succeeix el mateix, amb els seus orígens italians i sobretot amb Niça, de la qual m'agrada filmar el costat de ciutat de pas, a la vegada frontera i ciutat portuària, amb els seus estrangers en procés d'integració, i sobretot amb aquesta dona de Txeixènia mig amagada rere els porticons de l'hotel Interlaken davant de l'estació!

P.: MIMI l'heu rodada amb pel·lícula, però 800 KM DE DIFFÉRENCE, en canvi, la vau realitzar amb vídeo digital. Quina relació teniu amb els suports i els formats?

R.: El meu primer documental, LES PATIENTS (1989), el vaig fer amb una V8, RÉCRÉATIONS amb una HE8, i COÛTE QUE COÛTE, SINON, OUI, i ÇA C'EST VRAIMENT TOI amb una Super 16. MIMI també m'hauria agradat filmar amb 35 mm però hi vaig renunciar perquè hi ha menys profunditat de camp, i com que hi havia improvisació hauria resultat complicat. El vídeo digital m'encanta. Jo sóc molt aficionada a aquests aparells, des de sempre, he filmat fins i tot amb Super 8! Però quan filmo amb vídeo digital ho faig com si ho fes amb una 35! Aquests vaivens del vídeo a la pel·lícula han modificat la meua manera de filmar, de pensar els plans... No rodaria amb pel·lícula com ho faig ara si no hagués filmat amb vídeo digital, i viceversa. El que és fabulós del vídeo digital és que es pot filmar a un ritme molt ràpid, de manera que es pot captar l'emoció directament, des de molt a prop. Hi ha una exultació inefable a saber que si ho vols pots rodar a les tres del matí! Per al so, tenia dos micròfons i després del rodatge vam treballar-lo força. El *cinescopatge* ha estat un invent fantàstic. La falsa idea, que està molt estesa, és que es necessita una gran qualitat tècnica, quan en realitat no és així. El que compta és la concepció estètica... i és molt bo de saber que amb vídeo digital, com amb la pel·lícula, el que fa la qualitat de la imatge no és la càmera! Ben mirat, el que passa quan rodes amb vídeo digital és que afrontes de manera directa la qüestió de l'art. A mi el vídeo m'interessa des que van sortir els primers U-Matic, la idea dels professionals de la vella escola segons la qual amb vídeo no és possible filmar el que es veu, és inadmissible. Sobretot perquè quan hom es passa per alt

aquestes prohibicions s'adona que es poden obtenir molt bons resultats. Jo vaig rodar amb la càmera 50ASA, a Niça, i es grava ben bé el que es veu. Això vaig descobrir-ho als Tallers Varan, als inicis; allà vaig entendre que quan pitges el botó l'aparell filma i que la llum natural és bonica, complexa i sàvia; el cinema és així! No hi ha cap mena de dubte que és molt difícil fer llum, però el més important és veure-la, cosa que els pintors ja havien entès des de feia molt de temps. I a més, Louis Lumière rodava els seus exteriors amb llum natural.

Entrevista realitzada per René Prédal al centre cultural Espace Magnan de Niça. Abril de 2003. (publicada a: Jeune Cinéma, num. 282, mai 2003)



Ça c'est vraiment toi de Claire Simon

La pintura a l'oli i la pintura a l'aigua

La paraula DOCUMENT/AL no m'acaba d'agradar.

«AL» ja està bé perquè hi pots posar el que vulguis però «DOCUMENT» sona a papers, a documents d'identitat, *papiers d'identité* com es diu en francès. I *documenti*, en diuen en italià. Fins i tot, quan diem «aquest documental és extraordinari! És un veritable DOCUMENT!», sembla que el mèrit sigui estar a l'altura dels documents.

Mentre que a mi, el que m'agrada del cinema «documental» és precisament l'absència de paper. No haver d'escriure la pel·lícula abans de fer-la, o haver d'escriure molt poc, tres o quatre pàgines com a molt, (i l'ideal, per a mi, és escriure-les durant el rodatge o fins i tot un cop he acabat de rodar). M'agrada filmar sense cap més comandament que jo mateixa, així tinc la impressió que potser veuré el que realment vull mostrar, sense gaires «sistemes», sense gaires idees brillants, les quals faig valdre quan no m'atreveixo a deixar-me envair pel que estic filmant. Les idees, la posada en escena, neixen del gest de filmar i no a la inversa. De fet, per dir-ho d'una manera molt simple, el que m'agrada del documental és la improvisació. Com més absoluta és la improvisació més extraordinari ho trobo. Requereix molta pràctica, com els passa als acrobates. Cada dia cal tornar a fer tots els gestos, cal treballar-los per trobar l'equilibri i el desequilibri. Cal sentir el fil sobre el qual caminem sense aturar-nos, per tal de poder contemplar i descriure el buit que hi ha a sota. Aquest fil és una idea (només una); és a dir, un lloc un sentiment, una cosa abstracta i permanent.

Per rodar d'aquesta manera amb pel·lícula s'ha de ser molt famós o molt pacient. Desesperadament pacient.

Perquè et passes la vida escrivint idees de projectes, notes, projectes, i després revisions de projectes, i després projectes en forma de guions i tot plegat consumeix cada vegada més paper i més temps... I tot per acabar trobant-te en un despatx davant d'algu que et surt amb la història de la FBI (la falsa bona idea)...

Llavors queda l'altra alternativa: la pintura a l'aigua... EL VÍDEO. És menys car i tothom el menysprea, però per a les acrobàcies no hi ha res millor.

Naturalment, un cop enllestida, de la pel·lícula feta amb vídeo en diuen un «programa», que emeten una sola vegada (en el millor dels casos) a la televisió (o molt tard a la nit, o molt d'hora al matí). I prou. Els circuits culturals, els cinemes d'art i assaig, els centres culturals i d'altres encara es pensen que el vídeo és cosa dels *sex shops*, com que ells són gent com cal, no volen ni sentir-ne parlar. Per a ells el vídeo no és ni tan sols pintura a l'aigua, és senzillament menys car i PER TANT menys bonic.

Tanmateix, hi ha un avantatge indiscutible en el fet de treballar amb una eina subestimada: i és que et deixen en pau. Es pot rodar més: més dies i més minuts. Ningú no ve al rodatge, ningú no mira les proves filmiques, tot és immediat, no cal anar amb tant de compte. Pots esborrar el que has fet i tornar a començar.

Ets més petit que el que filmes, la qual cosa és molt important: no impressions ningú amb el rang social propi del cinema. És ideal, només cal posar-s'hi... Però n'hi ha molts que no fan el pas, intimidats. Amb l'excusa que no impressionen els altres, renuncien a impressionar-se a si mateixos. Hauria de ser al contrari. Filmar tot sol o tota sola exigeix una gran obstinació, lenta i implacable, l'obstinació de transformar el temps. VÍDEO: veig. Present d'indicatiu. Aquest present del vídeo no es converteix sempre en PRESENCIA de la persona que filma. Sovint veiem com l'aparell de vídeo produeix un present automàtic totalment en va. «Ho filmo, per tant és veritat.» Què? Res. La càmera, potser? Una màquina. Aleshores la imatge és massa brillant, fa com una mena de forat en el present, és inútil, som en directe... Al cor de l'avorritment, i ens vénen ganes de fugir corrents.

Necessitem alguna cosa que ens ajudi a suportar aquest present, una cosa que s'està fent, que està passant, que està prenent forma. Una cosa que se'ns emporta al futur des d'on ens mirarem el que hem filmat com un passat, un passat compost. Aquest passat és estrany, és un passat emblemàtic en el qual l'esdeveniment que hi ha tingut lloc revesteix una teatralitat similar a la del destí. Aleshores aquest esdeveniment ja no es pot desfer, s'ha fet en el passat que dona forma a la Història i a les històries. I resulta fascinant veure *ara* en una pel·lícula una història que ha agafat forma *aleshores*.

Per a mi, aquesta presència tan difícil de captar i de transportar al futur és la que persegueixen els pintors. Amb modèstia. Per descriure la quotidianitat, la vida de cada dia, cal ser una mica com el pintor, que abans de desaparar la taula del dinar se la mira tot d'una com si fos una ALTRA, com si fos una història de la vida, una cosa que irradia sobre el present i l'excedeix. Aleshores,



Les bureaux de Dieu de Claire Simon (foto de Laurent Thurin Nal)

abans de rentar els plats, el pintor es posa a pintar, intenta plasmar aquest excés que ha vist per un instant. Que perd, que retroba, i que aconsegueix o no aconsegueix atrapar, perquè torni a irradiar una mica. Què? Les coses, les persones en la seva alteritat més absoluta, opaques com la matèria contra la qual ens esclafem un dia i morim.

Text extret del web de Claire Simon [http://clairesimon.fr.] (5 de maig de 1993) ▶

▶ Les bureaux de Dieu: La llibertat pren forma

Els dispositius cinematogràfics de Claire Simon, que barrejen documental i ficció, incomoden. No va acabar d'agradar la seva manca de pudor quan va filmar la seva filla i el seu company a 800 KILOMÈTRES DE DIFFÉRENCE l'any 1991; ni, dotze anys més tard, el documental que posava en escena la vida «banal» de Mimi (l'any 2003; un crític irritat va arribar a escriure: «No passa absolutament res en tot el film»). Tanmateix el mètode de Claire Simon és original, autèntic i clar. L'han adoptat directors com ara Laurent Cantet (ENTRE LES MURS) o Karim Dridi (KHAMSA). D'altra banda, quan Claire Simon decideix abandonar la realitat per abordar la pura ficció (ÇA BRÛLE), l'acusen de fantasmagoria. La història d'una adolescent presonera d'un desig violent envers un bomber de més de quaranta anys, de la regió del Var, es va titllar d'inversemblant. El dispositiu de BUREAUX DE DIEU també incomodarà. D'entrada, què hi fan totes aquestes estrelles reconegudes enmig d'aquests quidams que vénen a explicar les seves històries íntimes sobre naixements, la família i l'amor? Amb un póster gairebé saturat d'actors famosos (Nathalie Baye, Marie Laforêt, Michel Boujenah, Nicole Garcia), ens hauríem pogut esperar un *talk show* de luxe, una vitrina on els actors de renom haurien pogut exhibir el seu talent. Ben al contrari. A aquests professionals de la ficció se'ls ha demanat que encarnin els professionals de la Planificació familiar (metges, psicòlegs, consellers...) amb una consigna indiscutible: escoltar els altres. Així que es veuen obligats a limitar-se a una interpretació modesta. Boujenah (de metge jovial) i Béatrice Dalle (de consellera zen), que de vegades són identificables per la seva interpretació excessiva, demostren ser capaços d'una delicada reserva. Els diàlegs són el resultat d'anys de gravacions de converses amb dones que recorren als centres de Planificació familiar. Uns quants fragments de mostra: «Això vol dir que també sou capaç de ser mare... Potser és això el que ella no ha pogut acceptar?»; «La

meva mare m'ha tractat de porca, de puta, de gossa, m'ha dit que em tirava tots els païos»; «Aquesta pindola, per a mi, era com un netejador d'alta pressió, es frega ben fort i es treu tot fora»; «Tres vegades amb el mateix home, sí, ja ho sé, però no ho puc evitar»... Paradoxalment, aquest material extret de la vida real troba el jo just, el so de la veritat, gràcies a la interpretació de les actrius i dels actors experimentats, d'una sinceritat absoluta, sense afectació. De vegades, la seva manera d'escoltar és una mica massa assenyada, una mica massa interioritzada, la seva elegància de casa bona, les seves aficions personals que s'entreveuen durant les pauses (quan reciten els textos de teatre al passadís), tot plegat dona una imatge una mica massa civilitzada d'aquests llocs, d'on el sofriment no queda mai lluny. La presència de la Sra. Ivens podria ser titllada com un excés de refinament en el càsting: una al·lusió una mica forçada al gran mestre del documental, davant de les dones i d'alguns homes, desconeguts, verges de tota interpretació, que expliquen el drama d'un nen que esperen i que no volen, i tot el que es capgira en la seva vida íntima. Pel que fa a aquests amateurs, aquesta «gent de veritat», calia evitar que la seva presència no acabés assimilant-se a la mostra d'una estadística socioeconòmica. Però sí es té en compte la diversitat de categories socioprofessionals que hi desfilen és evident que la dimensió sociològica és secundària. Apuntem que gràcies a la presència d'homes i dones provinents de la immigració la pel·lícula ha pogut beneficiar-se d'una nova ajuda relativa a la Llei de 2006 per a la igualtat d'oportunitats, amb la creació del fons d'ajuda «imatges per a la diversitat» (gestionat pel Centre Nacional del Cinéma i per l'agència nacional per a la cohesió social i la igualtat d'oportunitats). Pel que fa a la reconstrucció de les entrevistes entre aquestes figures que representen dos mons oposats, s'han efectuat sense que els protagonistes s'haguessin vist prèviament. Els intercanvis intensos estan filmats amb plans-seqüència, muntats amb una gran precisió i entretallats per pauses anodines, lleugeres i sense xerrameques inútils, als balcons, a la cuina o als passadissos. També hi ha contrapunts còmics, com ara la presència intermitent i subtil d'Emmanuel Mouret, formidable en el seu paper de becari i de mascle minoritari. Però, tanmateix, l'essència de la pel·lícula és la paraula donada, lluny dels tòpics del feminisme que impregnen, encara ara, els centres de Planificació familiar.

Ens creïem que totes aquestes qüestions ja estaven resoltes, que després de l'aplicació de la Llei de Simone Veil (el nom de la qual apareix fugaçment a la coberta d'un llibre), la humanitat havia fet un pas endavant. I no. Aquestes preguntes desborden el marc històric de l'entusiasme fe-



Ça brûle de Claire Simon

minista dels anys setanta. Són eternes. El que es diu entre aquestes quatre parets, val la pena escoltar-ho: resulta singular, inesperat, entenedidor i feroç de tan viu que és. Les històries s'articulen al voltant del preservatiu, l'amenorrea o la pastilla. La Nedjma amaga la seva caps de pastilles al damunt de la bústia de casa seva perquè la seva mare li regira la bossa; a la Zoé li dona els preservatius la seva mare, que la tracta de puta; l'Adelina està embarassada d'un nen que vol però que no pot tenir. Les interrogacions plouen: qui és el pare? És verge la meua companya? És possible quedar-se embarassada si no hi ha hagut penetració? És massa tard per avortar? Els casos de consciència i les confessions llisquen per engendrar una paraula que la nostra societat, tot i que xerraire i àvida d'històries sensacionals, ha silenciada.

L'estatus d'aquestes dones no és el de les que van a fer de figurants als platós de televisió; si bé és cert que vénen d'incògnit, no se les acull com a una persona anònima. La compilació de les paraules i dels silencis deixa entreveure un centre de Planificació ideal, amb conselleres afables i disponibles a tothora, i aquesta mena de perfecció amb cares múltiples pot no acabar de convèncer. Tanmateix, el sentiment d'artificialitat no és el que domina, la irritació és mínima i per damunt de tot retrobem la gràcia i la llibertat d'un altre petit món, el dels nens que Claire Simon va filmar a RÉCRÉATIONS (documental de 1992). Aquesta inestimable col·lecció etnogràfica té, a més, el mèrit d'evitar l'enganyosa retòrica política i de rehabilitar una causa que creïem oblidada i que el centre de Planificació familiar resumeix amb tacte en la seva estratègia de comunicació: «La llibertat pren forma». Per acabar, esmentem aquest títol tan ben trobat: LES BUREAUX DE DIEU, que s'il·lustra des del pla d'obertura mitjançant una pujada cap a Déu, fins a dalt de tot de l'edifici, amb l'ascensor que tornarà a baixar a la terra als crèdits del final de la pel·lícula.

Vincent Thabourey (Positif, núm. 573, novembre 2008) ▶

BIBLIOGRAFIA: CLAIRE SIMON

Monografies:

- Claire Simon [en línia]: *la leggenda dietro la realtà*. Carlo Chatrian, Daniela Persico (ed.). [Milano]: Agenzia X, 2008.
- < <http://www.agenziax.it/imgProdotti/26D.pdf> [Consulta: 16 de novembre, 2010].

Articles de revista:

- Audé, Françoise. *Mimi*. "Positif", no. 505 (mars 2003), p. 98.
- Audé, Françoise. *Sinon/oui: délit de contrefaçon*. "Positif", no. 441 (nov. 1997), p. 53-54.
- Baus, Emma. *Framing for the big screen*. "Dox", no. 21 (Feb. 1999), p. 7-9.
- Chatrian, Carlo [et al.]. *Claire Simon*. "Images documentaires", no. 65/66 (2009), p. 9-136.
- Chevallier, Jacques. *Récréations*. "Jeune cinéma", no. 252 (nov.-déc. 1998), p. 18.
- Comolli, Jean-Louis. *Corps mécaniques de plus en plus célestes...* "Images documentaires", no. 24 (1996), p. 39-48.
- Desneux, Ariane. *Sinon/oui*. "Jeune cinéma", no. 246 (nov.-déc. 1997), p. 52-53.
- Domenach, Élise. *Les bureaux de Dieu*. "Positif", no. 569-570 (juil.-août 2008), p. 84-85.
- Garson, Charlotte. *Feu l'amour*. "Cahiers du cinéma", no. 615 (sept. 2006), p. 15.
- Goudet, Stéphane. *Sinon/oui*. "Positif", no. 437-438

(juil. 1997), p. 105.

- Higuinen, Erwan. *La voie de Mimi*. "Cahiers du cinéma", no. 578 (avril 2003), p. 82-83.
- Joubert-Laurencin, Hervé. *Mimi*. "Images documentaires", no. 47/48 (2003), p. 86-89.
- Jousse, Thierry. *Sinon/oui*. "Cahiers du cinéma", no. 514 (juin 1997), p. 27.
- Joyard, Olivier. *800 km de différence*. "Cahiers du cinéma", no. 566 (mars 2002), p. 86.
- Kermabon, Jacques. *Sinon/oui*. "24 images", no. 88-89 (automne 1997), p. 42.
- Lalanne, Jean-Marc. *On vole un enfant*. "Cahiers du cinéma", no. 517 (oct. 1997), p. 73-74.
- Lequeret, Élisabeth. *Ça brûle*. "Cahiers du cinéma", no. 612 (mai 2006), p. 17.
- Méjean, Jean-Max. *Ça brûle*. "Jeune cinéma", no. 303-304 (été 2006), p. 57.
- Mikles, Laetitia. *800 km de différence*. "Positif", no. 494 (avril 2002), p. 32.
- Mikles, Laetitia. *Ça brûle: amazones*. "Positif", no. 547 (sept. 2006), p. 108.
- Morel, Alain. *800 km de différence*. "Images documentaires", no. 42/43 (2001), p. 117-119.
- Perron, Tangui. *Coûte que coûte*. "Positif", no. 419 (janv. 1996), p. 44.
- Roth, Laurent. *Claire Simon, celle par qui le scandale arrive*. "Cahiers du cinéma", no. 499 (févr. 1996), p. 62-64.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Simon, Claire. *C'est un peu l'enfance du cinéma: entretien avec Claire Simon*. "Images documentaires", no. 40/41 (2001), p. 95-103.
- Simon, Claire. *Rencontre avec Claire Simon*. "Jeune cinéma", no. 282 (mai 2003), p. 20-29.
- Simon, Claire. *Entretien avec Claire Simon*. "Positif", no. 585 (nov. 2009), p. 97-100.
- Simon, Claire. *La fiction automatique du documentaire*. "Trafic", no. 26 (été 1998), p. 23-27.
- Simon, Claire. *Je, tu, il fictionnent: rencontre avec Claire Simon*. "Bref", no. 18 (août-oct. 1993), p. 6-12.
- *Table ronde entre trois monteuses: Claire Simon, Catherine Gouze et Catherine Quesemond*. "CinémaAction", no. 72 (mai 1994), p. 199-206.
- Thabourey, Vincent. *Les bureaux de Dieu: la liberté prend corps*. "Positif", no. 573 (nov. 2008), p. 54-55.
- Tobin, Yann. *Scénario et documentaire: la quadrature du cercle?* "Positif", no. 585 (nov. 2009), p. 101-103.
- Vassé, Claire. *Récréations*. "Positif", no. 453 (nov. 1998), p. 56.