MODÈLE ANIMAL

MAUD FAIVRE ET MARCEAU BORÉ

MARDI 26 mars 18H FDI

VEND. 29 mars 16H C1

Pouvez-vous parler du déroulement du tournage et de votre approche ?

On n'a pas été trop déroutés au début parce qu'on a respectivement fait de la photographie documentaire pour Maud et beaucoup d'enregistrements de terrain pour Marceau, ce qui était très similaire à la posture adoptée pour ce film. On a commencé par faire pas mal de repérages pour explorer. On faisait en fonction de ce qu'il se passait sur place au laboratoire. Quand il y avait certains événements, on nous prévenait et puis on essayait de s'organiser pour aller filmer. C'était plutôt irrégulier mais on a vraiment commencé à filmer en 2019, et donc pendant trois ans. On passait beaucoup de temps avec les personnes du laboratoire pour comprendre ce qu'elles faisaient, avant de les filmer.
Ensuite, le montage a remplacé l'écriture. C'était intéressant parce que ça nous permettait de faire des allers-retours : on amenait des rushes, on les visionnait et on écrivait les fils directeurs du film. Ces mêmes écrits nous nourrissaient quand on retournait filmer. Toutes ces phases d'écriture, de montage et de tournage se sont superposées et on n'aurait pas imaginé travailler autrement !

Comment avez-vous construit votre narration au montage ?

Avec notre monteur, Damien Monnier, on a dû passer par une première session de montage pour essayer d'y voir plus clair dans nos rushes. On a commencé par reconstituer dans l'ordre toutes les expériences scientifiques qu'on avait filmées pendant deux ans. On a réalisé énormément d'interviews que nous n'avons pas gardé dans le film, on aurait pu faire plein de petits films scientifiques, finalement. Ça nous a aidé à comprendre la méthode des scientifiques. Souvent, pour chaque expérience, il y a un modèle animal et une question. Après s'être détaché.es de cette visée didactique, on s'est demandé quelles pouvaient être les questions transversales à ces expériences-là et comment faire un film à partir de nos rushes. Enfin, la question centrale du film, celle qui nous a mené de l'ornithologie à la science, c'est celle du rapport de l'humain au vivant.

Maud, est ce que tu peux parler des images, principalement des cartons de couleur qui rythment le film et de ton choix de filmer en quatre tiers ?

Ces cartons de couleur miment les gestes que les chercheurs et chercheuses font dans le film. Ils rappellent l'univers de gommettes colorées utilisées comme stimulis visuels sur les animaux. Généralement dans les films on met des cartons noirs, on s'est dit " pourquoi pas mettre un carton de couleur ? " et on s'est rendu compte que ça faisait aussi office de stimuli visuels sur les humain.es. Ici ce sont les spectatrices et spectateurs de la salle de cinéma qui se font flasher ! Aussi, c'est un film assez saturé et pop dans le traitement. C'est un geste artistique qui prend son sens dans le fait de mettre en valeur tout l'univers plastique des scientifiques.
Ensuite, je travaille à la chambre technique et c'est le format quatre tiers qui est utilisé. Cependant, c'est aussi un choix, je trouve que ce format resserre un petit peu le cadre et ça enferme encore un petit peu plus les animaux dans leurs boîtes, ce qui appuie une sensation qu'on a dans le film.

Au fur et à mesure du film, on passe de gros plans sur les animaux à des plans beaucoup plus larges sur lesquels les humain.es apparaissent. Est ce que vous avez voulu déplacer la sensation d'enfermement des animaux aux humain.es ?

C'est tout à fait cela. On prend de la distance avec les humain. es pour montrer qu'eux aussi sont dans leur boîte, derrière une vitre : c'est le laboratoire. On a pensé ce laboratoire comme une boîte où il y a beaucoup de petites boîtes, parce que dans chaque salle sont réalisées des expériences différentes autour de questions transversales sur la cognition animale.

Le laboratoire est quand même fait pour étudier des questions très précises du comportement d'un animal et l'idée, c'est d'extraire l'animal de son environnement pour qu'il n'y ait pas d'éléments perturbateurs. On se retrouve donc dans des endroits qui sont quand même normalement assez aseptisés, bien que comme on le voit dans le film, ce n'est pas vraiment le cas. On a passé tellement de temps dedans que nous-mêmes on se sentait un peu coupés de l'extérieur.

On a aussi récupéré de très belles images d'archives que les scientifiques nous ont données. On a voulu montrer que les films scientifiques sont chargés d'une esthétique affirmée et fascinante. Puisqu'on a utilisé leurs images réalisées avec des microscopes macro, on n'a donc pas eu besoin d'utiliser d'objectifs macro de notre côté. C'était aussi un parti pris, de rester à l'échelle du corps et des mains des scientifiques.

Marceau, tu peux parler de l'environnement sonore qui a un rôle un peu plus inconscient dans le film ?

C'est un environnement hyper bruyant avec beaucoup de petits stimuli sonores auxquels les humain.es ne font pas forcément attention. L'environnement sonore du laboratoire est un facteur assez peu pris en compte dans la nécessité d'isoler les animaux de facteurs confondants [des variables liées à leurs milieux de vie]. Si les images ne sont pas à leur échelle, pour nous, c'est intéressant de vraiment retranscrire la sensation du son que peuvent avoir les animaux. Cela permet de se placer un peu plus près de l'animal qui entend et qui ressent des vibrations très fortes. J'ai cherché beaucoup de sons afin de représenter cet univers sonore au mieux, il y a donc beaucoup de sons asynchrones dans le film.

D'ailleurs, le film n'est pas forcément très bruyant mais il est très "plein" et il n'y a pas beaucoup de moments de silence. On en retrouve uniquement à deux moments : sur les cartons de couleur et lors de l'unique plan à l'extérieur du laboratoire. Ils permettent de prendre conscience du bruit.

Est ce que vous voulez ajouter quelque chose ?

On aimerait rajouter un petit mot sur la loi de programmation de 2020 sur la recherche en France qui va à l'encontre de la liberté exploratoire de la recherche fondamentale et met une pression constante aux chercheurs et chercheuses pour obtenir des financements privés.

Propos recueillis par Justine Assié

***Modèle animal* est le premier film de Maud Faivre et Marceau Boré, respectivement photographe et musicien. Ce moyen-métrage est une plongée sensorielle dans un centre de recherche du comportement animal. Il nous permet d'observer des scientifiques produisant des expériences étonnantes avec des insectes.**
C'est une réflexion sur la place de l'animal et plus globalement sur le rapport de l'homme au vivant.

TÚ ME ABRASAS

MATÍAS PIÑEIRO

DIMANCHE 24 mars 18H30 C1

MARDI 26 mars 16H15 FDI

Matias Pineiro, jeune cinéaste argentin, explore les liens entre la littérature, le théâtre et le cinéma. Depuis près d'une décennie, il a réalisé un corpus de films basé sur les rôles féminins dans les comédies de Shakespeare. *tú me abrasas*, d'après *Dialogues* avec Leucò de Cesare Pavese, clôt ce « *cycle vital* ». Le film démarre sur la page du poème de Sapho, sur laquelle Matias Pineiro avait écrit son désir d'en faire un court métrage.

« C'était il y a plusieurs années – au moment où j'ai lu le livre pour la première fois – et j'ai voulu inclure cette page dans le film parce qu'elle montre mon hésitation. Je ne savais pas comment le texte de Pavese pouvait être filmé. Je travaillais encore sur les films autour de Shakespeare, je savais donc que je ne pouvais pas filmer celui-ci comme les précédents. Dans ce lent travail, au début du tournage, j'avais la Bolex comme grande alliée, avec des limites qui m'ont permis de trouver la mise en scène et tout de suite après, le montage.
J'avais rencontré Gérard [Borras, le monteur] à l'école de cinéma de San Sebastian. J'étais intéressé par son travail et par le fait de n'avoir encore jamais travaillé avec lui. J'étais intéressé par son regard plutôt vif et tranchant et je n'étais pas attaché au matériau de base. Lui était plutôt attaché au texte de Pavese ou à la poésie. Il y a quelque chose de l'ordre de la fascination pour ces textes et de l'envie de les partager. Je trouve également intéressant qu'il soit quelqu'un qui puisse prendre de la distance. Bien que je travaille toujours avec une équipe réduite, j'ai besoin de collaborateurs, j'ai besoin de cet échange, de ce dialogue, sinon je reste trop dans le monologue.
Gérard a été une personne fondamentale en ce sens pour pouvoir faire avancer mes idées. Le montage avec lui était quelque chose de très clair. Cela me stimule beaucoup, que quelqu'un vienne avec une vision et une certaine violence à l'égard de ce que vous avez filmé.
La première chose que je voulais faire était de lire le texte de Pavese. Le texte m'a conduit à la notion de fragment et à me concentrer sur l'étude de Sappho elle-même. En entrant dans le monde de Sappho, l'idée de l'archive apparaît, l'idée de la mémoire apparaît, ce qui est détruit, ce qui est perdu. Alors, d'une manière ludique, je me suis dit : " Faisons un film utile. Un film où le spectateur emporte quelque chose avec lui, de sorte que lorsqu'il traverse le film, il subit une transformation qui ne se situe pas à un niveau émotionnel ou psychologique, mais à un niveau concret ou utile. " Nous avons voulu soumettre le spectateur à un jeu mnémotechnique dans lequel il apprendrait par cœur de la poésie, et ainsi devenir une archive vivante d'une poésie oubliée.
Il me semble que ce geste de cinéma utile a été accompli avec une certaine ironie. La poésie est un chant. Elle est donc à dire, à mémoriser. Il me semblait important que le film soit tourné sur pellicule, qui est encore le moyen par lequel on préserve le cinéma, et ici c'est comme un outil de préservation de la poésie. En ce sens, j'ai cherché plusieurs manières dynamiques de faire circuler les poèmes, par le montage, mais aussi par le choix du titre du film. J'ai toujours voulu que ce soit un poème de Sappho : *Tu me abrasas* est celui qui est resté. Admettons que certains spectateurs oublient les poèmes du film, ils se souviendront à minima du titre, et auront donc appris un poème.

tu me abrasas est le début d'un nouveau cycle, une série de films qui vont dialoguer avec la littérature. J'avais l'intention que le titre soit un poème de Sappho, parce qu'il me semblait que même si le film est une version d'*Écume d'onde*, je pensais qu'il est important que le titre ne soit pas de Pavese, parce que sinon Pavese gagnerait.
Pour moi, le cinéma a toujours été un moyen de partager, d'être stimulé par un matériel qui a généralement toujours à voir avec la littérature, mais qui peut aussi avoir affaire avec le paysage urbain, avec les choses qui existent dans la ville, et vouloir les partager, partager des éléments qui semblent un peu isolés. Je pense qu'une des choses que j'aimerais le plus avec les films, c'est qu'ils donnent envie de lire, qu'ils donnent envie de poésie, de lire de la poésie. Je pense que c'est aussi ma relation au cinéma, elle a à voir avec le fait d'essayer d'amplifier un peu la vie.

La dernière scène, après qu'on ait tant évoqué la mer et montré tant d'images sonores de la mer, est un moment d'abandon. Le geste était simple, capturer l'action de s'immerger dans la mer. Tous les films que je fais sont faits de fragments, beaucoup de blancs pour que le spectateur puisse participer et ajouter le sien. La question est quelle distance laisser entre les espaces pour que la structure soit forte mais pas oppressive, pour qu'elle permette à certains de lire ces différentes choses et à d'autres personnes de lire d'autres choses ? Le plan dure presque trois minutes, un combat de fragments. C'est un des plans les plus longs du film. Comment parvenir à ce que tout ne soit pas d'un seul bloc, que tout ne soit pas univoque, que tout ne soit pas si direct, que tout soit un peu plus tordu, plus queer, disons. Comme des chemins qui seraient plus des détours que des lignes droites.
Il y a beaucoup de choses qui ont été laissées de côté pour le film et que j'aimais, mais il faut trouver le bon équilibre.

Je reviens toujours à la même chose, qui est de trouver des figures qui offrent des paradoxes, qui ouvrent sur autre chose. Comme partir d'images culturellement construites et être capable de les rouvrir, de les remettre en circulation et de les laisser s'entrechoquer un peu, de les laisser se mélanger, de les laisser s'écraser l'une l'autre. Comprendre qu'il n'y a pas qu'une seule vision et que cette mer, vue d'une certaine manière, est un signe de mort, mais aussi un signe de vie. Il n'y a pas l'un ou l'autre. Et dans cette irisation des images, il n'y a pas qu'une seule couleur. Il est possible de continuer à vivre dans ce va-et-vient, dans ce doute, dans cette ambiguïté. Et finalement, au vingt-et-unième siècle, on veut que le cinéma retrouve une certaine ambiguïté de l'expérience, non ? »

Propos recueillis par Raphaëlle Zittoun

BREATHLESS

JAMES BENNING

SÉANCE SPÉCIALE avant-première mondiale

***BREATHLESS*, le dernier film de James Benning, est présenté en avant-première mondiale à l'occasion de la rétrospective qui lui est consacrée à Cinéma du réel.**

BREATHLESS fait penser à Godard et à la relation extrêmement torturée et complexe qu'il a entretenue avec le cinéma, considéré comme une chose en soi, tout au long de sa vie. Toute sa façon de penser ses films dépendait beaucoup du cinéma, de son état, de sa santé pourrait-on dire, de son avenir ou de son absence d'avenir. Il a même déclaré plusieurs fois qu'il ne faisait pas des films mais qu'il « faisait du cinéma ». Parfois, en écoutant ou en lisant vos entretiens passés et en regardantvos œuvres, je me dis que vous ne partagez pas exactement la même relation au cinéma ni la même cinéphilie. Néanmoins, certains critiques de cinéma et universitaires ont vu dans votre travail le signe d'une sorte de résurgence, d'une tendance « néo-Lumière » dans le cinéma, il est donc difficile d'envisager quelque chose de plus central pour le cinéma que ce qui est en jeu dans vos films d'une certaine manière, mais en même temps, votre travail semble parfois se produire en dehors du cinéma lui-même. Pour dire les choses un peu abruptement, diriez-vous que vous vous intéressez au cinéma en lui-même lorsque vous travaillez, voyez-vous vos œuvres participer à son histoire, finalement, pourriez-vous dire, comme un Godard, que vous « faites du cinéma » ou cette pensée particulière est-elle complètement étrangère à votre processus de pensée et de travail en général ?

Eh bien, cette question touche vraiment à la raison pour laquelle j'ai réalisé *BREATHLESS*. C'était pour souligner et reconnaître mon indifférence totale pour le cinéma d'aujourd'hui. Je regarde rarement des films, je ne suis certainement pas un cinéphile. Mais je ne suis pas contre ceux qui le sont et j'aime certainement les films de Godard que j'ai vus. Lorsque je vivais avec J.P., Godard nous a rendu visite pendant une dizaine de jours et nous avons longuement parlé de montage et d'argent. Il essayait d'obtenir de l'argent d'Hollywood, mais cela ne s'est pas produit.

Mon film *BREATHLESS* a la même durée que celui de Godard. Ce devait être le seul lien. Je voulais que mon film renvoie purement à de l'observation, qu'il fasse référence aux débuts du cinéma. Mais lorsqu'un récit s'est trouvé [*found narrative*], est apparu, mon film a atteint un terrain commun avec Godard. Il s'est trouvé qu'il faisait référence au changement climatique et aux manœuvres de guerre. C'est quelque chose qui aurait intéressé Godard.

Mais pour répondre plus directement à votre question, je pense que je suis un artiste qui utilise le film comme un médium. Je ne me considère pas comme un cinéaste. Je suis très préoccupé par l'état de notre monde, donc même si je ne veux pas faire d'œuvres politiques, il m'est impossible de ne pas le faire.

Il est intéressant que vous mentionniez la notion de « récit trouvé » [*found narrative*] à propos de ce film, car vous avez souvent parlé de vos films comme des peintures trouvées [*found paintings*]. De la même manière, on pourrait dire que la politique de ce film mentionnée dans votre réponse est trouvée, ou peut-être perdue et trouvée simultanément [lost and found]. Cela rappelle la déclaration récente de Godard selon laquelle il n'a commencé à faire des films politiques que dans ses tout derniers films, lorsqu'il a estimé qu'il avait finalement cessé de rechercher délibérément l'aspect politique volontariste, n'imposant pas de textualité et de significations précises au film, et s'appuyant davantage sur les potentialités, les puissances muettes des images et des sons (il a également partagé avec vous l'expression « regarder et écouter »). Diriez-vous que cela constitue également un terrain commun avec Godard ?

Je ne connais pas suffisamment l'implication politique de Godard pour parler d'un terrain commun. En fait, je suppose le contraire. À la fin des années soixante, j'ai participé à la vie politique d'organisations dans le sud des États-Unis. Je vivais dans un quartier extrêmement dévasté de Springfield, dans le Missouri, où j'aidais les Blancs et les Noirs pauvres à revendiquer leurs droits. Je vivais les injustices de la pauvreté de l'intérieur. C'était très politisant. Je ne connais pas assez Godard pour comprendre comment il a été politisé. Peut-être était-ce à Paris en mai 68. Et je pourrais supposer, à tort, que son engagement s'est fait de l'extérieur vers l'intérieur. En d'autres termes, son rapport à la politique est plus intellectuel, tandis que le mien est plus empirique. J'ai appris en regardant et en écoutant de l'intérieur, peut-être a-t-il appris de l'extérieur. Mais, je le précise tout de suite, cette supposition pourrait être loin de la vérité.

Lorsque je regarde mon film, *BREATHLESS*, je le vois de l'intérieur, c'est-à-dire que j'ai une certaine connaissance de ce lieu que vous n'avez pas. En tant que spectateur, vous le voyez de l'extérieur, sans ces connaissances. Je sais qu'il y a eu trois incendies de forêt dans ce canyon au cours des dix dernières années. Et je sais que le manque d'entretien des lignes électriques par California Edison a provoqué des incendies dans toute la Californie. Et je sais qu'il y a une base d'armement aérien près de China Lake qui effectue régulièrement des manœuvres militaires de routine dans cette région. Mon regard et mon écoute s'appuient sur l'attention que j'ai portée au fil du temps. C'est une accumulation.

Comme cela se produit dans beaucoup de vos films, les sons, on pourrait dire le paysage sonore, interfèrent avec le paysage visuel. Dans *BREATHLESS*, la progression semble assez claire : le paysage est progressivement vidé des activités et de la présence de l'homme, de ses objets, des événements voire des signes qui y sont liés. Progressivement, les échos de ces éléments sont transférés dans une zone plus éloignée que l'on ne peut voir, via le paysage sonore, puis soudain les sons qui étaient encore jusque-là relativement liés à des coordonnées localisables dans l'espace deviennent plus brutaux et semblent envahir et entourer l'image elle-même de manière hyperbolique, ou peut-être le cadre. Les bruits d'avion et tout le contexte que vous évoquiez semblent envahir à la fois le film et le paysage, ce qui apparaît vraiment troublant voire terrifiant par moments. Comment le paysage sonore de ce film a-t-il été produit (puisque vous jouez parfois avec l'absence de son direct et des disjonctions image/son) ?

Ce qui rend *BREATHLESS* si stupéfiant, c'est que le son est direct. Il n'y a pas de jeu ici. Aucun son n'a été ajouté. Le son du film est celui qui a été enregistré en synchronisation avec l'image. Les hommes qui travaillent au début du film sortent du cadre, mais ne parcourent que quelques centaines de mètres. Ainsi, même s'ils sont hors champ, le son qu'ils produisent peut toujours être entendu, certes atténué. Puis, lorsque le calme est revenu, les avions sont apparus. Si vous regardez bien le film, lorsque le deuxième avion passe au-dessus de la caméra, son ombre traverse le cadre. Mais il faut regarder attentivement, car l'ombre n'est là que pendant une fraction de seconde. Il n'y a pas d'« interférence » sonore de ma part dans *BREATHLESS*.

On pourrait dire que la seule « interférence de votre part » (même s'il ne s'agit pas exactement de cela) est l'utilisation de la partition de Martial Solal composée pour À bout de souffle. Cette utilisation n'est pas sans rappeler certaines de vos dernières œuvres comme daylight, avec l'utilisation de Moon River, ou la chanson de Leonard Cohen dans L. Cohen, à la seule différence qu'elle apparaît à la fin du film, comme une sorte de coda musicale inattendue. Ces chansons sont toujours porteuses d'une forme d'ambiguïté, car elles sont entendues après d'autres événements dans vos films, mais elles gardent aussi quelque chose d'arbitraire, comme des sons trouvés [*found sounds*] lancés depuis un ailleurs, finissant par toucher l'image de manière imprévisible. C'est aussi l'une des seules allusions directes au film de Godard, avec sa durée. Diriez-vous que l'arrivée de cette musique est une façon de reconnaître ce terrain commun trouvé avec le film de Godard, comme vous l'avez dit, ou peut-être que cela produit quelque chose de complètement différent pour vous ?

La musique dans mon film intervient exactement au même moment que dans le film de Godard, vers la 87e minute. Je l'ai utilisée pour faire référence à Godard, mais aussi pour illustrer comment la musique peut ponctuer le drame. Dans mon film, le drame est déjà passé, et la musique devient donc gratuite. Et je pourrais ajouter qu'utiliser de la musique lorsque le drame se produit dans mon film aurait été indigent. Le drame, quand il est trouvé [found drama], n'a pas besoin de piano.

Certains de vos films récents, peut-être depuis *FAROCKI* mais je pourrais en oublier d'autres, sont écrits en lettres majuscules, c'est le cas pour *BREATHLESS*. J'ai toujours lié cela plus ou moins consciemment avec votre film BNSF et la forme des initiales ou des acronymes. Qu'est-ce qui motive cette façon d'écrire les titres et comment choisissez-vous les films qui sont présentés de cette façon ?

Je travaille actuellement sur un nouveau film intitulé *little boy*. Je pense que la raison en est claire. Ces derniers temps, ce sont les films eux-mêmes qui me disent quoi faire. J'aime la façon dont les gens réagissent aux différentes possibilités.

Nous savons que le programme a été constitué selon une règle générale : coupler une œuvre ancienne avec une œuvre plus récente. Les couples de films semblent progresser chronologiquement et aboutir à ce film singulier qu'est *BREATHLESS*. D'autres facteurs ou éléments ont-ils influencé plus particulièrement les choix que vous avez faits concernant certains des couples d'œuvres et la manière dont ils ont été formés ?

Non, les rapprochements opérés entre ces films me semblent plutôt évidents. Néanmoins, ils sont utiles. Parfois, il est bon d'être direct. Le meilleur exemple est celui des deux films The United States of America (USA). Le film de 1975 a été diffusé sur la chaîne Criterion il y a quelques années et de nombreuses personnes m'ont écrit pour me dire qu'elles avaient adoré le film. Sa popularité m'a incité à réaliser la version de 2021. Elle est bien sûr très différente, mais je me suis efforcé de faire le lien entre les deux films. Indice : dans le plan de l'Ohio, on entend très légèrement Minnie Riperton chanter *Lovin' You*.

De fortes divergences apparaissent dans le programme de la rétrospective entre les films plus anciens et les films plus récents mis en perspective. C'est peut-être la forme du remake qui met le mieux en évidence ce fait, car les structures choisies et la manière de les remplir diffèrent ostensiblement, si l'on prend par exemple les deux *USA*. Parleriez-vous d'une évolution de votre style, comme on le dit parfois des peintres dont vous semblez proche, ce qui ferait ressortir l'aspect diachronique de la rétrospective, ou parleriez-vous uniquement de différents problèmes appelant différentes solutions, ou preuves (mathématiques), à des époques et dans des situations qui diffèrent constamment ?

Si je regarde ma filmographie, je dois bien constater que mes idées sont parfois reprises dans le film suivant, qu'il y a parfois des changements, des bascules majeures, et qu'il y a parfois un retour à quelque chose que j'ai commencé cinq ou dix films plus tôt. Mon œuvre contient clairement des remakes, mais ces remakes sont toujours très différents. Les deux films sur les États-Unis en sont un exemple. Le second a été réalisé pendant le confinement dû au Covid, ce qui explique mon besoin de mentir, besoin qui, à son tour, approche l'idée des « *fake news* » et la facilité avec laquelle nous pouvons être dupés. Le premier USA s'est bonifié avec le temps. Nous pouvons sentir à quel point l'année 1975 est maintenant lointaine, et combien d'informations ont été recueillies en voyageant dans le temps et l'espace. Et à quel point la culture populaire a façonné ce que nous sommes.

Propos recueillis par Swann Rembert

JEUDI 28 mars 20H C1