

Tournage de *Homo/animal*, 2009.

L'ATELIER DE

CHRISTOPHE LOIZILLON

En marge du système dominant, Christophe Loizillon creuse, depuis quelques années, un sillon auquel nous sommes toujours demeurés attentifs¹. À l'occasion de son nouveau film, *Petit matin*, nous concrétisons une rencontre que nous avons repoussée trop longtemps.

16

Même s'il s'en défend, la démarche de Christophe Loizillon, telle qu'elle se développe depuis quelques années, fait songer à celles de ces plasticiens qui déclinent et approfondissent une couleur, un motif, une procédure. Cette contrainte, qu'un artiste se donne, balise un territoire dont il fait sa signature et qui se révèle au fil du temps d'une richesse insoupçonnée. Nous avons vu ainsi Christophe Loizillon enchaîner régulièrement et peaufiner un dispositif fondé sur des ensembles de plans-séquences, liés entre eux par un motif commun (*Les mains, Les pieds, Les visages*), des liens entre des corps (*Corpus/corpus*) ou entre des humains et des animaux (*Homo/animal*)...

De ce rapprochement avec les arts plastiques nous est venue l'idée de parler avec lui de son atelier, de son travail préparatoire, qu'il nous dise le type d'écriture dont il use pour convaincre des décideurs à lui accorder des

subventions alors même que ses films, éminemment contemplatifs, se privent tout à la fois de dialogues et de l'essentiel de ce qui s'apparente à une construction dramatique. Ils s'offrent à nous dans leur simple appareil avec une évidence feinte qui semble gommer le travail du film, sauf à entendre dans cette expression tous les sentiments confus, les ramifications de pensées que, le temps qu'ils s'écoulent, ces longs plans provoquent en nous.

Le cinéma de Loizillon avance en équilibre sur la crête qui sépare le documentaire et la fiction, nous rappelant ainsi que, si ces deux régimes s'opposent, ils coexistent aussi dans chaque film avec une intensité qui varie selon les partis pris de mise en scène. Y compris à l'intérieur d'un même film, leurs curseurs respectifs peuvent moduler. Quand, dans *Corpus/corpus*, nous passons des mains d'un kinésithérapeute essayant de soulager un bébé de sa bronchiolite à la relation tarifée avec une prostituée, nous oscillons – et cela nous questionne – entre le "documentaire strict" – le bébé est visiblement encombré et les mains sont celles d'un professionnel – et

la fiction – ce sont deux acteurs qui simulent un coït, et nous ne pouvons pas nous empêcher de douter.

un travail collectif

Si le choix du plan-séquence relève d'un parti pris à la fois artistique et moral – comment d'ailleurs séparer l'esthétique et l'éthique ? –, il offre aussi une réponse économique – tourner vite avec peu de moyens – aux difficultés que Christophe Loizillon rencontrait pour mener à bien ses projets. Pour autant, il lui faut trouver à chaque fois quelques subsides. Or les micro-événements qu'il envisage de mettre en scène, des escargots au bord d'une route ou un brin d'herbe qui se relève après le passage d'humains, peuvent apparaître comme difficiles à défendre. Ils se sont au contraire révélés comme des atouts. La précision et la qualité de l'écriture ont alimenté celles de la mise en scène et permis, *in fine*, de convaincre les interlocuteurs qui octroient des subventions. Christophe Loizillon n'a de cesse de louer les soutiens indéfectibles dont il a bénéficié au fil des ans de la part des

¹ *Jalousie* (Bref n° 8, février 1991); *Les mains* (Bref n° 33, mai 1997); *Le silence de Rak* (Bref n° 35, novembre 1997); *Corpus/corpus* (Bref n° 86, janvier 2009); *Homo/animal* (Bref n° 95, novembre 2010, et DVD #20 de la Petite collection)

Biographie

Après une Maîtrise de Sciences économiques à l'Université Paris X-Nanterre, en 1976, il travaille au montage des films de Christine Pascal, Leos Carax et Alain Corneau.

Il a été coprésident de l'Acid, Agence pour le cinéma indépendant et sa diffusion, de 1999 à 2002.

En 1996, il a créé, avec Santiago Amigorena, la société de production Les Films du Rat.

Filmographie

- 1981 **Théo Janssen ou Le ciel comme une toile** (22 mn)
- 1982 **Lieux communs** (8 mn)
- 1983 **Logique de catch** (26 mn)
- 1985 **Georges Rousse** (9 mn)
- 1986 **Détail, Roman Opalka** (26 mn)
- 1987 **Le panorama** (fiction, 25 mn)
- 1989 **La jalousie** (fiction, 15 mn)
- 1990 **François Morellet** (26 mn)
- 1995 **Eugène Leroy** (27 mn)
- 1996 **Le silence de Rak** (fiction, 74 mn)
- 1997 **Les mains** (20 mn)
- 1998 **Felice Varini** (20 mn)
- 2000 **Les pieds** (37 mn)
- 2001 **Ma caméra et moi** (fiction, 90 mn)
- 2003 **Les visages** (28 mn)
- 2008 **Corpus/corpus** (26 mn)
- 2009 **Homo/animal** (29 mn)
- 2011 **Famille** (fiction, 45 mn)
- 2013 **Homo/végétal** (25 mn)
et **Petit matin** (fiction, 34 mn)

Tournage de *Homo/animal*, 2009.



chaînes du service public, des commissions du CNC et des régions.

Lorsque nous sommes arrivés à son domicile, son atelier réel – en partie du moins car, quand il écrit, Christophe Loizillon préfère se rendre chaque après-midi à la bibliothèque de l'Arsenal –, il nous a dit avoir compris le mot "atelier" à la façon dont on l'entendait au Moyen Âge, avec ce que cela suppose de travail collectif. Aurélien Devaux à l'image, Jean-Marc Schick au son, Sarah Turoche au montage, Françoise Arnaud au décor, tous ces noms que l'on retrouve aux génériques de ses films sont autant de preuves tangibles d'une fidélité et sans aucun doute du goût de partager l'aventure de ces tournages à l'exigence singulière. La beauté qui, au bout, en découle, y est tout aussi singulière.

Jacques Kermabon

UN CINÉMA SÉRIEL ?

■ Le principe des séries ne vient-il pas aussi de votre fréquentation d'artistes plasticiens ? Là, s'inscrire dans un dispositif sériel est assez fréquent.

Christophe Loizillon: Oui, j'ai réalisé des films très personnels sur certains artistes contemporains. Mais cette influence est plus inconsciente. De même que mon travail se situe entre le documentaire et la fiction, il a un pied dans le cinéma, un autre dans les arts plastiques. Les plasticiens m'ont autant nourri que les cinéastes. Je n'ai rien inventé. Quand je réalise *Les visages*, je ne fais qu'inscrire dans mon travail les *screen tests* de la Factory d'Andy Warhol.

■ En vous lançant dans les séries, vous avez mis en place une sorte de système.

Je ne me suis jamais lancé dans une série. Quand j'ai fait *Les mains*, je ne savais pas que j'allais faire *Les pieds* et quand j'ai réalisé *Les pieds*, je n'avais pas idée que j'allais faire *Les visages*... Je n'imaginais pas faire du cinéma sans expérimenter.

Le court métrage *Les mains* est né d'un drame fondateur. Je travaillais sur un long métrage, *Toiles de maître*, qui avait eu l'Avance sur recettes, mais la préparation s'est arrêtée à trois semaines du

Retrouvez **Dans l'atelier de Loizillon**, vidéo réalisée par Marine Longuet, sur notre **DVD #31 de la Petite collection**

tournage. J'ai compris que j'avais été payé pour un film qui ne se ferait jamais, par une maison de production qui avait obtenu un succès, avait développé quatre films et décidé de n'en faire que deux. Je me suis dit "plus jamais ça". Je n'avais pas tourné depuis cinq ans et j'ai décidé qu'il fallait que je produise des images à tout prix. À ce moment précis, je dois ma santé mentale à ma compagne de l'époque et à mon futur associé.

Au début, je voulais filmer le corps de mes amis nus et j'en suis arrivé aux mains. J'ai dit à quelques amis que je devais revenir au cinéma et je leur ai proposé de tourner, en studio et en 35 mm, un plan-séquence de leurs mains où ils me raconteraient l'histoire de leurs mains. J'ai d'abord pré-tourné chez eux en Hi8, je les faisais répéter. Il s'est trouvé qu'entre-temps j'ai écrit un long métrage qui s'est tourné très vite, *Le silence de Rak*, avec François Cluzet et Elina Lowensöhn. Dix-huit mois plus tard à la

●●● vue d'une maquette, Alain Gauvreau, responsable du court métrage à France 2, a pré-acheté *Les mains*. J'ai donc filmé ces mains en studio, Caroline Champetier à la caméra, avec comme principe de ne développer et tirer que les prises choisies (une bobine de 120 mètres en 35 mm : 4 mn 20). Les rushes duraient vingt-huit minutes, le film vingt.

Je me suis rendu compte après coup que cette expérience a été fondatrice d'une économie, d'un rapport au cinéma, d'une résistance. On peut faire un film avec rien : mes amis, leurs mains, des plans-séquences, image et son synchrones, pas de montage, une journée et demie de tournage. Manoel de Oliveira dit qu'il s'est constitué cinéaste durant les seize années de dictature Salazar pendant lesquelles il n'a pas tourné. Plus humblement, je suis re/devenu cinéaste durant ces cinq années où je n'ai pas tourné.

Les mains s'est avéré aussi être le début d'un travail cinématographique artisanal sur la métonymie. Comment filmer la partie pour esquisser le tout.

Depuis ce film fondateur, chaque plan-séquence imaginé essaie d'être une représentation la plus juste du monde ; chaque film devenant un château de cartes de quelques plans-séquences.

■ ■ ■ Les textes des *Mains* ont-ils été écrits avec les protagonistes ou s'agit-il seulement d'un travail oral ?

Après le pré-tournage chez eux, avec Françoise Mazzega, la monteuse, nous étions arrivés à une durée de quatre minutes, à partir desquelles j'ai retranscrit leurs propos. Quand je suis revenu les voir dix-huit mois après, pour leur annoncer qu'on allait tourner en studio, je leur faisais lire une seule fois leur texte et le leur retirais. Sur le tournage, ils n'avaient pas de texte, ils savaient qu'ils devaient raconter l'histoire de leurs mains pendant quatre minutes. Il y avait une grosse pression sur eux ; nous étions en 35 mm, il y avait une équipe importante autour de leurs mains. Un assistant venait les chercher en voiture chez eux, on maquillait un peu leurs mains, ils étaient traités comme des acteurs. Il n'y avait pas de répétition. Je les dirigeais peu pendant la prise.

Le dispositif de tournage était assez psychanalytique : des mains qui parlent dans un silence de studio devant une caméra et une vingtaine d'yeux et d'oreilles.

■ ■ ■ Vous travaillez à la lisière entre le documentaire et la fiction.

Documentaire et fiction sont des classements administratifs, des cloisons plus figeantes que dynamiques.

Il a fallu trois ou quatre prises pour le plan de *La sortie des usines Lumière* qu'on nomme documentaire. Pourquoi ?

Robert Flaherty dans *Nanouk l'Esquimau* et Georges Rouquier dans *Farrebique* faisaient plusieurs prises et tournaient comme des cinéastes de fiction.

Pour faire simple, disons que je tourne des films documentaires en studio avec une décoratrice, une costumière, une maquilleuse, des acteurs et des non-acteurs, et des films de fiction avec des arbres, des fleurs, des escargots et une vache.

Pour *Corpus/corpus*, j'ai été à la fois accepté et rejeté par le monde du documentaire et par celui de la fiction.

Lire *Penser/classer* de Georges Perec, cela permet de relativiser.



© 2013 Musée national du Prado.

La descente de croix, de Rogier van der Weyden. Je parle de Van der Weyden comme l'un des cinéastes qui m'a le plus influencé. Un cinéaste documentaire et fiction.

Dans cette descente de croix, ils sont dix personnages, de tous les âges ; ils sont comme des acteurs et des actrices de cinéma ; comment ont-ils été choisis et dirigés ? Il n'y en a pas deux qui se regardent. Chacun vit seul son immense désarroi. Le degré de détail est immense ; le tableau est précis à la minute. Le sang qui coule sur les pieds et les mains depuis la déposition (mise en position horizontale du corps du Christ) est plus frais que celui de la crucifixion (position verticale du corps).

La descente de croix a été peint en 1435 et les protagonistes sont habillés comme en 1435. La Vierge devrait avoir quarante-cinq ans et le Christ, trente-trois ; elle en a vingt-deux et le corps du Christ vingt ans. Les personnages sont coincés dans ce cadre artificiel. Cette scène n'a jamais existé dans les écritures religieuses.

Tout est faux dans ce tableau : l'histoire, les âges, les costumes, les positions, et pourtant il y a une harmonie incroyable. La Vierge partage la mort du Christ, son fils, dans son évanouissement. Ils communient dans le même abandon entre vie et mort.

À la mort de mon frère, j'ai compris le tableau autrement, non plus comme la mort du Christ, mais comme la perte d'un enfant. Ma mère s'est évanouie dans mes bras et je me suis retrouvé exactement dans cette position, de la prendre et de l'allonger par terre. J'ai compris ce tableau-film autrement.

Van der Weyden est peintre, mais il est aussi chef d'atelier (producteur). Il va chercher les commandes pendant que ses élèves peignent les mains, les pieds, les visages, les étoffes. Il a été lui-même élève de Robert Campin.

Caroline Champetier filme *Les mains*, *Les visages*. Mais quand mon père (85 ans) est devant la caméra, elle me dit de cadrer.

Youna de Peretti choisit pendant des semaines les acteurs qui vont être les figures.

Françoise Arnaud invente les décors à partir du réel repéré.

Aurélien Devaux fait des allers-retours entre le scénario et mes indéisions.

Patrick Genet se demande pourquoi faire du son, alors que nous refabriquons tout en post-production.

Simon Grass, l'assistant, connaît mieux le film que moi, parle à ma place.

Sarah Turoche et Jean-Marc Schick orchestrent le montage, le bruitage, le silence.

Julien Farrugia fait les comptes et rend le film possible.

Santiago Amigorena arrive comme observateur et conseiller tout au long de ce processus.

Oui, j'ai l'impression d'être chef d'atelier et chaque année, je dois trouver de l'argent pour faire un film.

Dans l'idée d'atelier, il est aussi question de filiation. Van der Weyden était chez Campin et il a eu des élèves. Moi, je me sens avoir appartenu à l'atelier d'Alain Cavalier, à celui d'Andy Warhol. Cavalier m'a appris à filmer l'intime et à "faire cinéma", Warhol, une économie. Après le drame de *Toiles de maître*, nous avons décidé avec Santiago Amigorena de créer une maison de production, Les Films du Rat, qui est une forme d'atelier nous permettant d'être autonomes. Atelier virtuel, sans bureau ni charges fixes importantes, plutôt un établi, un outil de production.

Que nous ayons de l'argent ou pas, nous faisons et ferons des films. Ce faisant, je me suis inscrit dans un cinéma plus artisanal. Si je dois faire un long métrage, je ne veux pas avoir un projet de long métrage ; je veux le faire. Le projet n'existera que s'il est sûrement possible, réalisable en dix jours. Je ne peux pas m'imaginer être cinéaste et ne pas tourner. Grâce à l'économie que nous avons mise en place, je tourne peu ou prou tous les ans. Je vois trop d'amis de ma génération qui ont fait plusieurs longs métrages et qui ne peuvent plus tourner, et qui en meurent. La situation du cinéma non-industriel a changé.

Le plan-séquence, je l'ai expérimenté depuis *Détail, Roman Opalka*, avec ce travelling quand l'artiste est filmé en train de peindre "quatre millions". J'avais fait le film pour ce plan du passage des "quatre millions". C'était un travelling très compliqué à réaliser qui nécessitait la construction de trois planchers et une caméra sur un travelling de banc-titre, pilotée à distance. Mais quand j'ai vu le plan, j'ai perçu que, là, le spectateur pensait. Le plan durait trois minutes quarante, et ça bouillonnait de questions dans sa tête.

Le plan-séquence m'a permis aussi de trouver mon économie. Mais c'est aussi une réponse politique à la télévision, à la publicité, à Tarantino. Le cinéma, c'est de la pensée, on ralentit, on calme le jeu. Le plan-séquence permet par sa lenteur de mettre le spectateur au travail et le cinéma, c'est d'abord faire travailler le spectateur. Penser toujours de manière péremptoire que le spectateur est plus intelligent que le cinéaste.

En même temps, montrer sur France Télévisions une vache pendant quatre minutes qui regarde la caméra, deux escargots qui traversent une route ou une main qui cueille un bouquet de fleurs demande l'audace de programmeurs déterminés comme Aurélie Chesné et Christophe Taudière. Ils demandent beaucoup à leurs spectateurs, et ils ont raison. Ce ne sont pas des vendeurs de "temps de cerveau humain disponible".

Le plan-séquence induit aussi le cadre et le hors-champ ; ce qui n'est pas donné à voir ou à entendre devient plus important que ce qui est donné à voir. Moins je donne à voir, mieux je peux donner à voir, mais aussi mieux le spectateur peut voir et entendre ce qu'il ne voit pas.

Les mains, Corpus/corpus... sont des films sur le cadre autant que sur le récit.

C'est en ne montrant pas qu'on crée le manque, l'imagination, le mystère.

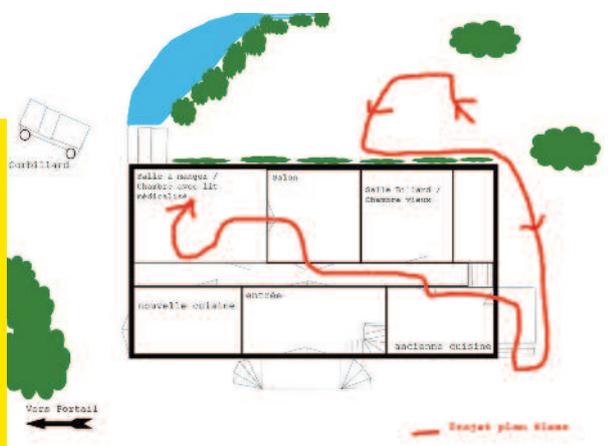
■ ■ ■ Ne faites-vous pas toujours un peu le même film ?

Petit matin est mon neuvième film réalisé avec la même structure : quelques plans-séquences entrecoupés de quelques secondes d'images noires. Ces neuf films constituent pour moi presque un même film en train de se faire. Chaque film est bien sûr autonome, mais chaque plan à l'intérieur d'un film est autonome. Cette cinquantaine de plans résonnent entre eux.

Je continue à expérimenter cette forme cinématographique, car elle me semble inépuisable et que le montage ne me paraît plus nécessaire.

André Bazin, adepte du plan-séquence, écrivait dans "Montage interdit" (in *Qu'est ce que le cinéma ?*) : "Le montage ne peut être utilisé que dans des limites précises, sous peine d'attenter à l'ontologie de la fable cinématographique..."

Oui, cette pratique esthétique et éthique de faire ce cinéma demande une rigueur et non une maîtrise artificielle. Ce n'est pas un système d'exploitation mais un champ d'expérience et de liberté. ...



Dessin préparatoire du plan d'ouverture de *Petit matin*, 2013.



Homo/animal, 2009.



Petit matin, 2013.



20

Ma mère fait de très beaux bouquets. Elle m'a appris l'harmonie. Dans son jardin, elle passe devant les fleurs, en cueille, les assemble au fur et à mesure et, une fois fait le tour du jardin, le bouquet est réalisé. Je l'ai filmée en 2007 faisant ainsi un bouquet, un plan de six à sept minutes. Je l'ai montré à l'équipe, y compris à Philippe Laudenbach, et demandé qu'il fasse le même. Pour cela, la décoratrice Françoise Arnaud a reconstitué le jardin de ma mère.

J'ai l'impression de faire des films comme ma mère des bouquets de fleurs : très peu de fleurs, glaïeul, dahlia, pivoine qui résonnent entre elles ; très peu de plans-séquences qui essaient de faire cinéma entre eux.

3e plan

Deux escargots, l'un derrière l'autre avancent sur le bitume d'une petite route de campagne. Le silence bruyant de la campagne : le vent dans les feuillages, le chant des oiseaux, nous renseignent sur la petite fréquentation **des automobiles**.

Les deux animaux ont presque atteint l'autre rive. Nous apercevons la végétation du bord de route. Ils avancent à leur rythme d'escargot, mais ce train de sénateur nous impressionne par sa vitesse relative.

Une rumeur de voitures au loin. Les mollusques terrestres continuent leur route.

Le son des automobiles se rapproche rapidement. Les escargots ont rentré leurs antennes. Nous n'avons pas vu directement les voitures. Elles sont passées à l'arrière du plan, dans l'autre sens. L'ombre de leur passage a été presque invisible et le bruit assourdissant et violent.

L'antagonisme des vitesses entre automobiles et escargots est un choc. Le contraste de ces deux modes de vie est stupéfiant. L'indifférence ou l'inconscience humaine se révèle avec évidence.

Les escargots continuent à leur vitesse. Le calme est revenu.

La bave laissée par les animaux forme un chemin de reflet éclatant et nacré sur cet asphalte sombre. La spirale des coquilles arrondies brille dans le soleil et apparaît comme une œuvre d'art.

Un certain plaisir se dégage à contempler cette lenteur en action, ce monde au ralenti. La tranquillité de la campagne rajoute à cet état de grâce.

Les moteurs d'autres automobiles venant de l'autre sens se font entendre. Ils sont lointains et se rapprochent rapidement. Mais les deux animaux réfugiés sur les bas côtés sont hors de danger. Ils sont sains et saufs. Le son de la voiture et la musique d'un autoradio passe à toute allure et s'éloigne. On pourrait imaginer qu'il ne s'est rien passé. Le calme est presque déjà revenu.

L'aristocratie des deux mollusques, continuant à dérouler leur tapis nacré et brillant sur l'asphalte semble appartenir à un autre monde.

Le chant des oiseaux recouvre le son du moteur très lointain.

(Noir)

Le travail d'écriture est devenu très important à partir de *Corpus/corpus*. Chaque plan fait l'objet d'une description d'une page ou deux. En fait, j'ai eu l'idée de *Corpus/corpus* après *Les mains*, en 1997, mais je ne l'ai réalisé qu'en 2007. J'avais écrit sur un papier : "pédicure, coiffeur, prostituée, thanatopracteur et bronchiolite avec le kinésithérapeute".

Je ne comprenais pas comment écrire ce projet. Et, à un moment, dans une grande urgence, je l'ai écrit très vite. J'ai compris que tout pouvait être décrit et écrit. Mes films depuis *Corpus/corpus* sont très proches de leurs scénarios qui restent malgré tout des objets de travail.

J'ai eu la chance de transformer cette contrainte et cette perversion de l'écriture du scénario pour avoir de l'argent en une force. Écrire améliore mon cinéma. Je le précise en écrivant.

Les dix-sept pages de *Petit matin* représentent quasiment dix-huit mois d'écriture. J'écris chaque après-midi dans une bibliothèque. Je ne suis pas quelqu'un qui écrit facilement, mais j'ai compris que je ne pourrais faire des films qu'en passant par ce processus d'écriture.

À chaque étape du scénario, je le fais lire très sérieusement par quelques amis professionnels.

Mais l'écriture ne constitue qu'une petite partie de mon activité. 80 % de mon temps est consacré à de l'administratif, à la production. Je n'écris qu'une heure et demie par jour. Mais cette heure et demie quotidienne est l'indispensable pensée solitaire pour mon cinéma. Elle est le creuset de mes futurs films.

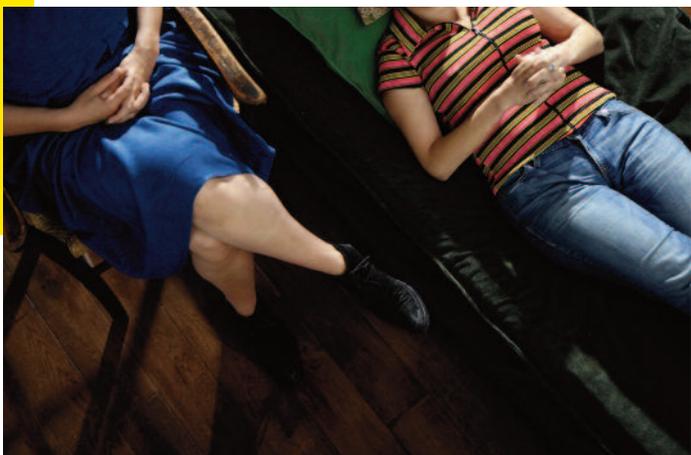
■ ■ ■ **Comment arrive-t-on à ce plan si précis, dans *Homo/animal*, où des escargots sont filmés au ras du sol le temps d'un long plan-séquence ? Comment peut-on entraîner une équipe sur un tel travail ?**

Une équipe, plus c'est compliqué, plus elle adore. À condition qu'il y ait du sens, une cohérence. Le plan est déjà très écrit et, sur cette base, j'ai obtenu de l'argent. On part en repérages, on trouve la route et on envisage la place de la caméra. On demande à un éleveur de nous montrer comment il fait avancer des escargots et là, les animaux, une cinquantaine, partent dans tous les sens. J'explique à l'éleveur qu'une journée de tournage coûte quatre à cinq mille euros et que je ne peux pas amener une équipe de quinze personnes si je ne suis pas certain d'avoir deux escargots qui avancent comme c'est écrit dans le scénario. Je lui demande de nous envoyer via Internet ces plans vidéo de deux escargots qui avancent l'un derrière l'autre. Pendant trois semaines, l'éleveur nous fait parvenir des vidéos qui montrent comment il crée du vent avec un ventilateur pour pousser les escargots tandis que, les ayant affamés, il met de la salade de l'autre côté pour les attirer, pour qu'ils aillent dans la bonne direction.

Le matin du tournage, il avait gelé, il faisait 5 °C. Or les escargots hibernent à 7 °C. Et là, l'équipe, je ne sais pas comment, sort un chalumeau et chauffe la route. Ils sont plus forts que moi. Ils savent que le plan est là, tout devient très sérieux. On est parfois dans la logique et la précision d'une publicité, à la différence que le film, dans notre cas, ne vend rien. Je voulais que le spectateur soit au niveau de l'escargot, soit un escargot.

**Propos recueillis par Jacques Kermabon
en mars 2013**

Corpus/corpus, 2008.



**Forum
des images**

REPRISES D'ANNECY 2013

Florilège du palmarès du Festival international du film d'animation d'Annecy (courts métrages et long métrage) et Carte blanche à l'Agence du court métrage.

25 - 27 JUIN

Forum des Halles
forumdesimages.fr