



Square, de Christophe Loizillon.

## LE PLAN-SÉQUENCE, LE TEMPS DE VOIR

**Alors que son dernier court métrage, *Square*, commence à circuler, Christophe Loizillon nous répond sur une particularité de son cinéma : le plan-séquence. Un point de vue technique qui donne un éclairage nouveau sur sa filmographie.**

Le plan-séquence est un exercice de style ou de virtuosité tentant, qui a séduit nombre de cinéastes à un moment de leur carrière (Hitchcock et *La corde*, Warhol et *Empire*, ou Gitai et *Ana Arabia*, par exemple). Depuis 1995, Christophe Loizillon a dépassé le stade de l'exercice, passant d'une activité de documentariste et d'auteur de longs métrages à l'exploration des possibilités expressives du plan de grande longueur.

Une œuvre, en soi par le nombre de films, et plus encore par la cohérence de la démarche suivie par les neuf films réalisés dans cette optique : *Les mains*, *Les pieds*, *Les visages*, *Corpus/corpus*, *Homo/animal*, *Homo/végétal*, *Famille*, *Petit matin*, *Square* (voir le gros plan, *Bref* n° 107).

**Christophe Loizillon :** Ces films forment une somme de cinquante-sept plans-séquences qui se font écho entre eux, d'un film à l'autre. Certains plans-séquences d'un film pourraient être montés dans un autre film.

**Bref :** S'agit-il au fond d'un film unique ? De fait ou d'intention ?

**CL :** Si c'est un seul film, c'est inconscient. Mais cela tient plus à la structure de mes films : quelques plans-séquences entrecoupés d'un plan noir. Pourquoi mettre des images noires entre ces plans-séquences ? Pour reposer l'œil et l'esprit du spectateur ? Pour faire référence à l'inter-image de la pellicule ? On est au cinéma, et on ne voit rien ; cela pose la question de ce qu'on fait au cinéma... Par refus de cinéma (passeur de lumière) ? refus de lumière ? par refus de raccorder deux images, deux plans ? et donc refus de faire film ?

Toutes ces questions émergent maintenant plus consciemment pour moi sans que des réponses soient évidentes.

**Bref :** Dans votre dernier opus, *Square* (voir p. 49), le lieu est unique (un square), mais éclaté.

**Les indices reliant les plans-séquences sont moins visuels – l'interpellation d'un jeune homme par des policiers comme sujet d'une séquence et détail de fond de la séquence des amoureux – que sonores. Est-ce une évolution de votre réflexion sur le spectateur-regardeur ?**

**CL :** Dans *Square*, ce qui est nouveau, c'est la simultanéité. Ce film pourrait être la reconstitution de la vie d'un square durant quatre minutes, cinq points de vue de quatre minutes, totalement différents. Le spectateur découvre au fur et à mesure que chaque nouveau plan-séquence est un retour en arrière dans le temps. Et il voit dans une image finale les plans, superposés, qu'il a découverts. D'un seul coup, en l'espace de dix secondes, la totalité de ce qu'il a vu est restituée. Cet infini qui lui a été dévoilé plan par plan lui est livré dans l'issue finale.

Il y a, dans ce film, un essai de jouer avec l'étirement du temps et avec le temps cinématographique. C'est aussi une réflexion autour du travail de cinéaste, sur la question du point de vue. Oui, le son *in* ou *off* donne beaucoup d'indices au spectateur, mais cela a très souvent été le cas dans mes films (*Corpus/corpus*, *Homo/animal*, *Homo/végétal*...)

**Bref :** Techniquement, quels problèmes a posés cette bande-son ?

...

# RESSOURCES

## technique

... **CL** : Le travail sonore de *Square* n'a pas été très différent de mes derniers films à partir de *Corpus/corpus*. Nous n'utilisons que très peu le son du tournage, nous reconstruisons pratiquement entièrement la bande-son par un montage très travaillé, un bruitage important et l'absence de musique de film. Nous traitons le son comme une partition musicale, sans musique.

**Bref** : C'est la répétition de certains éléments qui permet la déduction par le spectateur d'un espace. Ils sont présentés successivement, mais ils pourraient constituer une installation, le spectateur allant de séquence en séquence dans un espace. Avez-vous envisagé cette forme ?

**CL** : Je me sens avant tout cinéaste, revendiquant la salle noire comme lieu de monstration, plus que le musée ou la galerie. Le cinéma a été ma formation, et sans doute, la salle de cinéma me rappelle la mise en scène religieuse de mes années d'enfant de chœur. Le cinéma est un transport en commun, comme dit Godard, que j'ai du mal à quitter. Mais en même temps, je me sens plus proche du travail d'artistes contemporains comme Apichatpong Weerasethakul, Pierre Huygüe, Philippe Parreno, Marylène Negro ou Christian Marclay qui sont plus intérieurs et spirituels que beaucoup de cinéastes contemporains.

Les frontières sont plus poreuses... Apichatpong Weerasethakul a obtenu la Palme d'or... Le dispositif lié à l'instance muséale n'est évidemment pas le même que le dispositif cinématographique. Daney en parle avec la question du défilement et du défilé. Le spectateur de la salle de cinéma ne peut pas bouger. Celui du musée peut ne plus avoir de frontalité avec l'image, il en a une vision parallèle. Si je fais un cinéma avec une volonté sensible de provoquer chez le spectateur une attention dirigée qui ne soit pas perturbée par le contexte de monstration, il est pour moi difficilement concevable aujourd'hui que mes films soient montrés autrement qu'en salle de cinéma.

Il y a aussi la question de l'expérience du temps qui m'est chère avec le plan-séquence dans la salle noire de cinéma. Je donne le temps de voir. Le spectateur a le loisir de regarder dans le plan, librement ; il peut découvrir l'intégralité de la surface.

**Bref** : Cette technique n'est-elle pas aussi directive (choix de l'instant, du trajet), voire manipulatrice ?

**CL** : Marcel Duchamp disait : "C'est le regardeur qui fait le tableau." Le cinéaste propose, le spectateur dispose. Je pars du principe que le spectateur est plus intelligent que le cinéaste.

L'artiste, le cinéaste sont toujours manipulateurs, mais le regardeur garde sa liberté. Il peut pleurer, rire, avoir peur, être divertit, réfléchir, mais il a une grande conscience de l'image. Il a digéré *L'arrivée du train en gare de La Ciotat* et les montages frénétiques actuels. Même si beaucoup de producteurs d'images veulent l'aliéner, le regardeur sait être lui-même. Il boit du Coca-Cola, mais il n'est pas dupe.

**Bref** : Andy Warhol était intransigent sur les conditions de présentation d'*Empire* (1964), interminable plan-séquence fixe sur l'Empire State building. C'étaient huit heures et cinq minutes de projection ou rien, la difficulté de projection, mais aussi la difficulté pour le spectateur, faisant partie de l'œuvre. Êtes-vous exigeant vis-à-vis du spectateur ? Qu'attendez-vous de lui ?

**CL** : Oui, il avait raison et Warhol est aussi une référence pour moi, mais les années 1960 étaient une époque où le rapport au temps et à l'espace n'était pas le même. Notre rapport au temps a profondément changé.

J'essaie d'établir avec le spectateur une relation de jeu et d'intelligence. J'essaie de l'emporter dans un temps différent, un temps cinématographique. C'est une gageure considérable.

**Bref** : Tous les plans de *Square* sont des travellings, très lents, très réguliers. Quelles difficultés cela pose-t-il ?

**CL** : Il n'y a pas de difficultés majeures. Plus un plan est difficile à réaliser, plus les techniciens sont heureux d'essayer de parvenir à le réaliser. Il faut juste les convaincre que ce plan est important. Pas de travelling motorisé, de mémorisation de trajets, tout est "à la main".

**Bref** : Les premiers films en Scope jouaient beaucoup sur le temps nécessaire à explorer une image très large ; on en est vite revenu à la liberté de durée des écritures traditionnelles. Vos films sont en 16/9, comptez-vous explorer l'image dans sa largeur ?

**CL** : Les films en Scope étaient plus destinés à la salle de cinéma et au rapport immense de l'image. Il y avait effectivement beaucoup à regarder dans ces images. Aujourd'hui, l'image livre une immédiateté de sens.

Le montage rapide crée un mouvement plus frénétique et beaucoup moins contemplatif. Le message (le sens ?) doit être simple et immédiat. L'époque n'est pas à la contemplation.

**Bref** : Avec *Trois visages*, votre prochain opus en préparation, qu'allez-vous explorer, expérimenter ?

**CL** : *Trois visages* est mon dixième film réalisé avec la même structure : quelques plans-séquences entrecoupés de quelques secondes d'images noires.

Pour la première fois, je filme les personnages dans deux situations et deux plans-séquences renforçant la fiction et le dialogue avec le spectateur.

**Bref** : Le numérique a supprimé toute limite de durée d'un plan. Que vous a-t-il apporté d'autre ?

Peut-être par manque de réflexion et d'expérimentation de ma part, mais le numérique n'a pas beaucoup changé ma manière de faire des films.

Propos recueillis par Guy-Louis Mier, en août 2014