Christophe Loizillon
Peintre du cinéma



Prix Label Image
Festival Les Passeurs de Lumière
Bannalec - Finistère

REGARDS SUR L'ŒUVRE
ET ENTRETIEN AVEC LE REALISATEUR

Christophe Loizillon, en marge du système dominant, réalise depuis maintenant trois décennies, des films le plus souvent des courts-métrages comme d'autres peignent ou sculptent. Sa démarche s'affirme comme une évidence entre peinture et mouvement, son cinéma nous invite à la contemplation silencieuse des moments de notre quotidien. Comme l'art, le cinéma exigeant et atypique de Christophe Loizillon, rend perceptible quelque chose du mystère de notre humanité. Il met en scène des moments de vies simples et souvent inattendus qu'il filme en plan-séquence, caméra souvent fixe. C'est un peintre-cinéaste du sensible ; il montre, suggère, n'impose rien. Il a un don très rare de savoir parler en images de l'invisible.

Christophe Loizillon, cinéaste atypique et exigeant

Il y a une unité dans le travail très particulier de Christophe Loizillon.
Il a d'abord commencé par réaliser des courts-métrages sur des artistes très différents, mais ces portraits d'artistes forment comme une sorte de série décrite par le réalisateur Nicolas Philibert :

« Mon premier est consacré à Georges Rousse, peintre photographe
Mon deuxième est celui du Polonais Roman Opalka
Mon troisième, à François Morellet, artiste plasticien
Mon quatrième au peintre Eugène Leroy, octogénaire récemment disparu
Mon cinquième au Suisse Felice Varini
Mon tout est une passionnante exploration de l'art contemporain »

Pourquoi avoir commencé par des portraits d'artistes, est-ce un choix volontaire ou inconscient ?

C'est un choix inconscient, pas vraiment réfléchi, mais commencer par la fiction me faisait peur, j'avais l'impression que je n'avais pas de légitimité pour le faire, c'était comme exposer ses fantasmes, ça me paraissait prétentieux et mégalomane ; et puis, en fait, après, je me suis aperçu qu'il y avait très peu de différence entre la fiction et le documentaire.
Même si, j'ai commencé par des portraits d'artistes où je devais rendre compte de la vie et du travail de l'artiste, tous artistes contemporains, être témoin de mon temps, c'est ce qui m'intéressait : j'ai vécu à telle époque, il y avait des artistes qui travaillaient de cette façon... et j'avais envie de partager de manière cinématographique, à travers des films très écrits, très construits en 35 mm, à

la limite de la fiction, ce n'était pas du reportage, je ne partais pas seul avec un opérateur et un ingénieur du son, je les réalisais avec une équipe de 15-20 personnes. Mais effectivement je pense que ce choix était à la fois conscient et inconscient.

Il semble que les artistes vous ont autant influencé que les cinéastes ? Quels sont les artistes et les cinéastes qui ont le plus compté pour vous ?

Je suis venu au cinéma par mon amour de la peinture. En réalisant des portraits d'artistes, je me sentais plus libre. La machine cinéma, la trop grande importance de l'argent, tout cela était un peu lourd pour moi et j'avais l'impression que l'artiste était proche des choses.
Effectivement, j'ai été influencé par des peintres comme Rembrandt, Van der Weyden, un peintre flamand du XVème. Je me suis aperçu qu'ils travaillaient dans des ateliers comme assistants. Ils étaient formés par un Maître. Ils ouvraient leurs ateliers quand ils avaient des commandes. Ils formaient des jeunes. Il y avait quatre-cinq-six personnes qui travaillaient dans l'atelier.
C'était un travail collectif, par exemple, dans un tableau de Van Der Weyden, l'un se chargeait du drapé, l'autre de la végétation... Comme chez Rembrandt, il y avait des assistants qui faisaient des autoportraits.

C'est pareil pour moi, quand je filme « les Visages » ou « les Mains », je travaille avec des assistants, Patrick Genet, au son, Aurélien Devaux, à l'image, Sarah Turoche et Jean-Marc Schick au montage, Françoise Arnaud pour les décors... Je ne suis pas très loin de ces peintres, alors que le cinéma, c'est déjà une industrie, l'on ne se rend pas compte de l'apport artistique de chaque personne dans une équipe.
Effectivement, j'ai été influencé par des artistes, par cette façon de travailler ; d'une manière générale, les artistes-vidéastes m'intéressent presque plus que les cinéastes, hormis quelques uns comme Godard, Alain Cavalier...

ANNEXES :

« DETAIL , ROMAN OPALKA », un 27 mm tourné en 1986.
Voici ce que dit Christophe Loizillon : « *Roman Opalka est un peintre singulier qui a bouleversé ma manière de voir l'art et le monde... Pour moi, le cinéma, c'est filmer du temps, essentiellement et quand on a un homme comme Opalka qui justement écrit le temps, c'est le plus beau des scénarios* ».

EUGENE LEROY en 1995, le peintre est alors âgé de 85 ans
Christophe Loizillon le filme dans sa maison du nord de la France, baignée d'une belle lumière ocre. Il évoque son œuvre et les Maîtres qui l'ont influencé toute sa vie, Rembrandt et Rubens, et le rôle moteur joué par sa jeune compagne, Marina, dans sa vie et son travail.

Christophe Loizillon travaille ici sa lumière à la manière d'un peintre flamand; dans ce portrait intime, se mêlent la beauté, la chaleur et la passion du peintre.

A propos de **LA DESCENTE DE CROIX de Van Der Weyden**, Christophe Loizillon parle de ce peintre comme l'un des cinéastes qui l'a le plus influencé . Un cinéaste documentaire et de fiction.
« Dans cette descente de croix, ils sont dix personnages, de tous les âges ; ils sont comme des acteurs et des actrices de cinéma ; 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... Tout est faux dans ce tableau : l'histoire, les âges, les costumes, les positions - cette scène n'a jamais existé dans les écritures religieuses - et pourtant il y a une harmonie incroyable.
A 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.

Une autre réponse à la question « ***Pourquoi filmez vous des artistes ?*** » posée par Gisèle Breteau Skira, critique de cinéma et responsable de la Biennale du film sur l'art : « Je dis toujours que c'est idiot de faire des films sur le travail des artistes. Pourquoi coller une autre couche ? J'essaie de comprendre pourquoi des types se lèvent tous les matins et pensent qu'ils vont transformer le monde. Il y a aussi, cette envie, peut-être idiote mais très importante, de partager cette connaissance et cet amour du

travail des artistes avec un public; j'essaie de montrer le travail simplement, sans aucun commentaire ni interprétation.
Après, c'est plus compliqué que ça. Quand je fais des documents, j'ai l'impression de faire beaucoup plus que de la fiction et inversement. Quand je filme un artiste au travail, est-ce que c'est une histoire ? Je pense qu'il y a quelque chose d'un peu inconscient dans ma manière de filmer qui fait que je me pose la question de savoir si les artistes que je filme existent ou pas ; est-ce que ce ne sont pas des être de pure fiction que je filme, en tout cas que je raconte, comme si je les avais rêvés. »

Christophe Loizillon a aussi réalisé des longs-métrages comme « **LE SILENCE DE RAK** » (1996) avec François Cluzet, une réflexion sur le travail et le temps qui sont au coeur de ses préoccupations. « *Pour un cinéaste, le travail ne se situe pas dans l'acte de faire des films mais dans la quotidienneté de ne rien faire* ».
Le cinéaste Cédric Klapisch donne son point de vue sur ce film : « *J'ai très envie de parler du film de Christophe Loizillon, tout simplement parce que* Le Silence de Rak *donne envie de parler... C'est beaucoup grâce au personnage principal : Rak, cousin français de l'univers drôle et tragique de Dostoïevsky ; François Cluzet a sans doute ici, un de ses plus beaux rôles... En ce moment tout le monde parle du chômage, des licenciements, des "sans–emploi" ... et personne n'arrive à en dire grand-chose... Christophe Loizillon parle enfin de l'origine du mal : le travail. Son film dit à quel point dans le traumatisme du chômage, il y a le traumatisme du "travailler" . Dans notre société, il faut "faire quelque chose" pour être quelqu'un...*

J'ai toujours été admiratif du travail de Christophe, comme documentariste. Il prouve ici comment la fiction se nourrit merveilleusement du regard sur le réel. »

Son second long-métrage en 2002 « **MA CAMERA ET MOI** » avec Julie Gayet et Zinédine Soualem (Grand prix et Prix du public au festival de Saint-Malo en 2002) est un film étonnant de créativité, nourri d'une réflexion sur la façon d'aborder l'existence : la vivre ou la filmer.
A la manière d'un documentaire, Christophe Loizillon opte pour des prises de vue subjectives, un procédé qui imprègne le spectateur des sentiments et des émotions des protagonistes pour une comédie originale et désinvolte.
Christophe Loizillon parle de son film : « *Le film a eu un bon accueil dans des festivals, mais il n'a pas marché en salles. Il n'y a pratiquement pas de chances pour qu'un film comme ça marche, parce qu'il n'est pas soutenu. Il est retiré tout de suite. C'est à la fois un film autobiographique... mais pas du tout ; je joue le rôle de l'oncle. Pour moi, ce personnage est un hommage à Henri Langlois, fondateur de la cinémathèque française. Il a voulu tout garder des films, il a gardé des trésors pendant la guerre, il les a cachés pour que les nazis ne trouvent pas les films. Il avait un respect presque maladif de l'image...*
Je suis cinéaste professionnel, je filme des acteurs, mais aussi les premiers pas de mes enfants. Et je suis incapable de dire ce qui est le plus important. Ce que je sais, c'est que les gens que je filme vont disparaître. C'est aussi un lien très primaire au cinéma. »

Citons aussi, le point de vue du cinéaste et réalisateur Djamel Ouahab : « Ma caméra et moi *est un film qui pourrait raconter l'histoire de nombreux réalisateurs, celle de leurs premiers pas dans le monde du cinéma. Mais là n'est pas l'essentiel du film, ce n'est qu'un point de départ, qui sait peut-être autobiographique, pour raconter l'histoire d'un homme qui va, coûte que coûte, produire des images, par amour de la pellicule... autant de scènes drôles, émouvantes, absurdes qui témoignent de la passion de cet homme pour sa caméra... Tout cela orchestré par Christophe Loizillon qui signe ici un film à la fois drôle, sincère et profond. On peut y aller les yeux fermés.* »

Christophe Loizillon fait aussi des apparitions en tant que **comédien** dans les longs-métrages de ses amis comme Laurence Ferreira Barbosa « **J'ai horreur de l'amour** » ou de Milka Assaf « **Les Migrations de Vladimir** » en 1997.

Avec le temps, et en marge du système dominant, son œuvre se fait de plus en plus personnelle pour donner forme à ses propres préoccupations artistiques : **FAIRE PARLER LES CORPS**
Les relations de l'Homme à son corps et à son environnement deviennent la matière de toute une série de courts-métrages sur le corps morcelé : d'abord **LES MAINS** en 1997, né dit-il d'un drame fondateur.

Que représentent les Mains dans votre filmographie ?



« A partir des **MAINS**, j'ai eu un cinéma très spécifique. Les Mains ont été une rupture. Ce film est né d'un drame fondateur, parce que c'est arrivé à un moment où j'avais travaillé pendant cinq ans sur les autoportraits de Rembrandt. Ce long-métrage avait eu l'avance sur recettes mais la préparation s'est arrêtée à trois semaines du tournage ; 20 personnes avaient travaillé sur ce film qui ne se ferait jamais ; beaucoup d'argent avait été dépensé pour ne pas faire un film ; je n'avais pas tourné depuis cinq ans et j'ai décidé qu'il fallait que je produise des images à tout prix. Cela a été une remise en cause. Pourquoi je faisais du cinéma ? Parce que j'étais passé par

une crise profonde et une dépression. Ce que dit Manoel De Oliveira est vrai : « *On devient cinéaste quand on ne tourne pas, c'est le moment où vous résistez.* »
C'est ce que Manoel De Oliveira a vécu pendant les 16 années de dictature Salazar durant lesquelles il n'a plus tourné. Et plus modestement, je suis resté cinéaste durant ces cinq années où je n'ai plus tourné. Je ne me suis pas perdu, je ne suis pas allé travailler dans une banque, dans la communication...
Je restais cinéaste après cette crise, et pour sortir de cette crise, une idée simple qui ne demandait guère de moyens mais une préparation intensive, celle de filmer les mains de mes amis, faire du cinéma dans l'intime et la simplicité. Cela a été un renouveau dans mon cinéma et une rupture : penser qu'on pouvait faire du cinéma avec très peu d'éléments, au début les gens n'y croyaient pas .
Je me suis donc tourné vers un cinéma plus artisanal, entre le documentaire et la fiction puisque *Les Mains*, après un pré-tournage chez mes amis, ont été tournées en studio, avec une équipe importante, un décor. Un tournage, c'est un moment important, c'est le moment où vous êtes avec une équipe. Ce n'était pas moi, seul, derrière la caméra ; sur le tournage, mes amis 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 n'y avait pas de répétition, je les dirigeais peu pendant la prise.

J'envisage le travail d'un cinéaste, pas comme celui d'un artisan, mais comme celui de quelqu'un, très proche des images et des sons...»

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.

Ensuite, **LES PIEDS (2000)**



Le tournage et sa préparation sont un peu différents car il a été réalisé à l'étranger, chez les personnes filmées ; Le témoignage filmé résulte de longues discussions entre la personne filmée et le réalisateur avec l'aide d'une assistant(e) traducteur(trice).

Les Pieds racontent ce que la personne a vécu. Ce film sur les pieds, c'est un regard sur le monde d'aujourd'hui. Le choix des pays s'est fait souvent par des rencontres, et les gens rencontrés et filmés, comme le berger peul, les femmes en Palestine sont très émouvants.

Puis, **Les VISAGES (2003)**

La question du texte ne s'est pas posée car les personnages filmés qui sont des proches du réalisateur restent muets, mais on retrouve le tournage en studio.
Le travail de Christophe Loizillon se rapproche ici des « screen-tests » de la Factory d'Andy Warhol. Après s'être penché sur le corps humain avec le tryptique *Les Mains*, *Les Pieds*, *Les Visages*, il explore les différentes formes de relations entre les êtres vivants :



CORPUS/CORPUS (2008) traite des rapports de « corps à corps » qui définissent les relations humaines.

Il dure 20 minutes et se divise en six parties traitant chacune un aspect des rapports humains résumés aux rapports physiques. Toutes sont filmées dans des plans-séquences, la plupart en plan-fixe, où l'on ne voit que les corps des personnages et pas leur visage. Le film a un aspect « bouquet-portrait » qui dégage une réflexion intéressante sur le mode de vie humain.
Le réalisateur évoque les rapports médecin-patient, prostituée-client, psychologue-patient, pédiatre-enfant, embaumeur-cadavre. Il définit tous les rapports humains à des relations d'argent ou de souffrance, excepté dans le cas du psychologue où il y a essai de communication et de libération personnelle mais où le contact est montré plus difficile, hésitant, bloqué...

Ce parti pris très documentaire dans l'esprit vise à dépersonnaliser complètement les personnages pour les réduire au statut d'exemple.

HOMO/ANIMAL (2009) est consacré au règne animal ; chaque séquence met en scène un animal dans son environnement à travers un plan unique.

Christophe Loizillon trouve toujours la bonne distance, le cadre juste par rapport au sujet qu'il décrit, plaçant parfois la caméra à hauteur de l'animal pour traduire avec plus d'évidence sa propre vision du monde ou prenant au contraire le recul nécessaire à l'ampleur de sa présence physique quand il filme un ours en liberté.



De cette confrontation entre les deux règnes naît surtout de l'incompréhension : celle de la bête face au bruit et à la fureur des hommes qui ont asservi la terre entière, mystère aussi pour l'homme que ce monde étrange que

l'on devine derrière le regard muet de ces êtres fragiles : à quoi pensent une vache, un cochon, un ours, un chien et deux escargots quand ils sont face à l'homme ?

HOMO VEGETAL (sept 2011)

Six plans-séquences durant lesquels l'homme et le végétal sont en relation : une fougère et une automobile, deux tomates et une ouvrière, des mains et des fleurs, un arbre flottant dans la nuit, des légumes et des mains, un arbre dans le vent. Ici encore, Christophe Loizillon continue à creuser le sillon de ses questionnements sur l'essence du corps, de la vie et de leur rapport au monde.

FAMILLE (2011)

Cinq plans-séquences s'enchaînent, titrées d'un prénom (ou de deux pour le dernier). Il s'agit de six personnes appartenant à la même famille : Sarah, Yvan, Camille, Patrick et Gaïa saisies dans des moments du quotidien : une femme pleurant dans sa voiture, un vieil homme dont on fait la toilette, deux adolescents écoutant de la musique, un homme qui repasse...



Un regard singulier sur des scènes ordinaires, une dramaturgie à peine suggérée, des images limpides et picturales, des plans fixes laissant naviguer le spectateur librement , un jeu déstabilisant entre réalité et fiction.

PETIT MATIN (2013)

Six plans-séquences qui représentent six points de vue sur la mort d'un proche :
celui d'Alice, l'aide-soignante
de Patrick, le fils
de Wallace, le chien
de Nathan,le petit-fils
de Léon, le mari,

sans oublier le point de départ, la confection d'un bouquet de dalhias, comme ceux que faisaient la mère de Christophe Loizillon.
Cette manière de filmer les corps avec des plans-fixes est inhabituelle .
Le cinéma est un art voyeur : qui est regardé ?
Qui regarde qui ?
Pourquoi on filme les gens ?
Pourquoi on les regarde ensuite ?
Questionner le monde par les images d'êtres humains, questionner les êtres humains dans leur monde.

Ces questions ou interrogations sont au cœur du travail de Christophe Loizillon
D'une manière générale pourquoi filmez-vous ?

« *Faire un film est une entreprise collective, même si je fais un travail solitaire. Vous réfléchissez, vous écrivez beaucoup, vous faites un scénario et à un moment donné, l'ingénieur du son, le chef opérateur vous incite à vous lancer dans la réalisation ; ça reste un travail collectif, effectivement, je fais du cinéma pour être aussi avec les autres. On filme l'autre pour le garder parce qu'il va mourir ; faire son travail de cinéaste, témoin de son temps, de cinéaste familial comme les peintres ou les photographes du début du XXème siècle quand ils réalisaient des portraits.* »

Comment concevez-vous
votre travail de cinéaste ?
Quel est le rôle joué par l'écriture ?
Essayez de définir votre démarche.

« Mon travail a évolué. Votre travail n'est pas le même quand vous avez 20 ans et 60 ans. Quand vous commencez, vous découvrez, vous ne savez pas ce que c'est que d'être cinéaste. Vous n'avez que des exemples, mais pas les méthodes. Vous lisez, vous voyez beaucoup de films, quelquefois vous allez sur des tournages et vous observez la méthode de travail et après vous inventez votre méthode comme un écrivain.
Il y en a qui se lèvent à cinq heures du matin, écrivent jusqu'à sept ou huit heures, et après ils vivent leur vie ; ils vont peut-être faire de la marche, aller travailler...
C'est pareil pour un cinéaste, c'est la méthode : est-ce qu'il travaille sur deux scénarios à la fois, est-ce qu'il a besoin de faire du documentaire, de la fiction, les deux à la fois, ou parallèlement ?
Et donc petit à petit, la réponse que je donne n'était pas la même à 30 ans ; à cet âge, c'était faire quelque chose d'assez utopique et qui n'avait pas été fait.
Confronté à des cinéastes comme Godard, est-ce que c'était possible ?
Est-ce que j'allais gagner ma vie avec ça ?

Donc petit à petit, vous avancez, vous avez une méthode, je me suis plié à la façon d'avoir de l'argent dans ce pays qui est très productif de cinéma et je me suis aperçu que le travail d'écriture améliorait beaucoup mon cinéma ; penser ce que j'allais faire et le mettre par écrit était un plus important , j'étais plus précis. »

Quand il écrit, Christophe Loizillon se rend l'après-midi à la bibliothèque de l'Arsenal.
Il y passe en moyenne deux heures par jour. Ce temps de solitude est indispensable pour son cinéma, c'est ce qui construit ses films.
Sa démarche est celle d'un chef d'atelier, "atelier", à la façon dont on l'entendait au Moyen Age avec ce que cela suppose de travail collectif car il tourne avec une équipe fidèle que l'on retrouve aux génériques de ses films.

Tout est préparé : le texte bien sûr qui est fondamental, mais aussi la lumière, les décors, le son...
Le travail du cinéaste est de proposer à chaque film son regard, être capable de ne pas filmer les images standardisées que la société du spectacle (télévision, cinéma, publicité, industrie) lui demande.



C'est un cinéma exigeant.

Pour lui, « *un cinéaste qui produirait quelques images singulières et originales dans sa vie pourrait mourir heureux* »

Vous mêlez souvent le documentaire à la fiction ?
Ce sont des questions de classement ; Il faut relire Georges Perec qui a écrit un livre « Penser, Classer » ou comment ranger sa bibliothèque. Pour les films, on essaie de ranger par documentaire, fiction, expérimental, mais ce sont des classements administratifs, pour rentrer dans des cases.
Ainsi quand je filme « Les Mains » en studio, film qui est censé être du documentaire, où il y a presque un texte écrit, c'est de la fiction, et d'ailleurs je le déclare à l'Association d'Auteurs d'Art de Fiction.

De même quand je fais un film de fiction comme dans « familles », je filme la toilette d'un vieux monsieur, c'est un film de fiction, c'est la toilette d'un grand-père, censé être le grand -père de la famille, fait par une aide-soignante. Je filme en studio avec une vraie aide-soignante qui fait la toilette des vieux en maison de retraite. Tout cela se mélange. Quand vous prenez un acteur d'un certain âge, son visage dit déjà toute sa vie.
Quand j'ai fait « le Silence de Rak » avec François Cluzet, je disais que j'avais fait un documentaire sur

François Cluzet; c'était l'histoire d'un chômeur, et lui disait, « *moi, j'ai l'impression d'avoir joué ton rôle* »
Il y avait comme un regret mais j'avais vraiment l'impression d'avoir fait un documentaire sur lui ; je l'avais choisi pour ça, parce qu'il avait des fragilités... et lui, il essayait de me ressembler.
Tout cela est très entremêlé : de la fiction, du documentaire, et pour l'expérimental, c'est pareil ; je ne connais aucune frontière entre ces catégories administratives, je pense qu'il s'agit de problèmes de classification.



Le plan-séquence , l'on peut dire que c'est votre identité cinématographique ?

Oui, depuis « les Mains », mais j'y avais déjà réfléchi dans le film sur « Opalka » (1986), il y avait un travelling de quatre minutes sur Opalka en train de compter.
Et là, je me suis aperçu que j'avais vraiment voulu faire ce travelling, j'avais fait le film pour ce travelling. J'avais vu un trouble chez le spectateur, sa pensée se développait. Opalka, c'était juste un type qui comptait sur les toiles et je m'étais dit :
« *Là ; il y a quelque chose d'incroyable qui se passe dans la salle et chez le spectateur* » et ça m'a vraiment intéressé, cette idée de liberté et d'expérimentation en plan-séquence, le fait qu'on ne coupe pas l'image, ce temps qui amène le spectateur à penser, à réfléchir ;
et au montage, le fait que vous coupiez un plan grossièrement, on pourrait dire que ça fait passer d'une pensée à une autre ; par exemple, si vous filmez un couple qui s'embrasse, vous passez d'un plan général où vous voyez derrière eux un paysage, la mer, d'autres gens... à un plan serré sur eux, ça dit des choses différentes, qu'ils sont seuls dans l'univers, dans ce monde, qu'il n'y a plus d'univers autour d'eux. C'est ce que signifie le tournage, à chaque fois, il y a une idée nouvelle dans un plan qu'imprime le cinéaste.

Le fait que vous ne coupiez pas, que vous restiez sur le même plan donne au spectateur le temps de penser votre image ; du coup, ce sont des cadres très pensés, si vous ne faites qu'un plan, c'est que vous avez pensé exactement à ce qui se passe dans ce plan et là, le spectateur a le temps de penser.

Quand j'ai fait par exemple « les Visages », c'est un temps cinématographique très différent de la vie. Si vous êtes avec l'être aimé, vous le regardez 30 secondes mais pas quatre minutes, parce qu'il va vous demander si vous voulez sa photo.

Là, je permets au spectateur de regarder un visage pendant quatre minutes ; un visage, c'est comme un paysage, il y a plein de choses à regarder.

Le cinéma permet des choses incroyables, de regarder le monde, de l'écouter, de retravailler les sons...

J'ai souvent regardé des tableaux, comme « La descente de croix » de Van der Weyden, au musée du Prado ; je le regarde depuis 35 ans. Je l'ai d'abord découvert dans un livre, puis je l'ai vu au musée ; c'est un tableau qui évolue dans ma tête, la lecture que j'en fait aujourd'hui n'est pas celle que j'en faisais il y a dix ans, cinq ans... c'est une image qui évolue. De la même manière quand on regarde un paysage, on ne le voit pas pareil à cinq ans ou à vingt ans. J'ai appris à regarder et j'ai voulu transmettre cet apprentissage au cinéma.

Le plan-séquence apprend à regarder, c'est une exploration du temps, une expérience de filmer ce qui se passe au moment du tournage et une expérience du spectateur dans la salle noire ou à la télévision, il expérimente le temps.
Dans « Homo-Animal », j'ai filmé une vache qui regarde la caméra. Cela peut-être très ennuyeux, mais c'est une expérience.



Pourquoi vous regardez une vache ?
Pourquoi une vache regarde la caméra ?
Qu'est ce qui se passe ?
C'est l'expérience d'un citadin que je voulais retranscrire quand il allait à la campagne, expérience que j'avais eu moi-même quand j'allais dans les champs.

En fait, c'est aussi l'idée qu'un cinéaste doit savoir regarder, penser le monde et essayer de redonner cette perception au spectateur.

Du coup , on peut avoir l'impression que vous faites toujours le même film ?

Les cinéastes font toujours le même film comme les peintres qui font les mêmes tableaux : Cézanne a peint quarante ou cinquante fois la Sainte-Victoire. Il peignait des tombes aussi, l'on peut dire qu'il a toujours fait la même chose. Rembrandt aussi faisait beaucoup de portraits.
Godard filmait les femmes qu'il aimait pendant toute une période, après, il a un peu moins aimé les femmes ou il ne filmait plus les femmes qu'il aimait, mais il essayait de mettre en scène les interrogations qu'il avait dans la tête.
Effectivement, on cherche et sans doute, on refait toujours le même film d'une autre manière, mais heureusement !
Les cinéastes qui font des films différents, font des films de commande, pour des producteurs et à ce moment-là, ils passent d'un film d'action à un film psychologique, mais ils ont quand même une marque de fabrique.
Oui , je fais le même film, mon regard peut-être différent, mais il reste le même ; c'est comme lorsque vous connaissez une personne et vous dites :
« Ah, c'est bien lui ! »

Pour mes films, c'est pareil, vous pouvez les reconnaître, j'ai une marque.

Quelles sont les relations que vous entretenez avec votre public ?

« Je ne parle pas de public mais de spectateurs. J'entretiens des relations abstraites, je ne les connais pas forcément, mais j'en connais quelques uns, ce sont des amis, des critiques...
J'ai toujours pensé – ce n'est pas une figure de rhétorique- que le spectateur était plus intelligent que le cinéaste .

Quand vous lui donner « à bouffer », il travaille c'est-à-dire, il « mange » ce que vous lui donnez.
On peut faire un cinéma trop intellectuel, il peut vous rejeter, mais il faut être à la hauteur de l'intelligence du spectateur.
Comment la relation va-t'elle s'établir, comment allez-vous lui donner des clés et comment allez vous l'amener quelque part ?
Vous y pensez à l'écriture, je joue avec le spectateur, le cinéaste manipule toujours le spectateur au bon sens du terme évidemment !
Le spectateur est très exigeant, il voit beaucoup d'images, il peut s'ennuyer, c'est compliqué, parfois ça ne marche pas ! »

Comment regarder son œuvre ?

Un peu comme l'on lit les 100 000 milliards de poèmes de Raymond Queneau où le lecteur peut composer son propre poème à partir des centaines de vers de Queneau.

L'œuvre de Loizillon serait aussi une œuvre où le spectateur choisirait la forme qu'elle prend ; il choisirait quelle séquence voir après laquelle et chaque spectateur pourrait voir un enchaînement différent des séquences et donc une lecture différente. Ses films apportent un espace de liberté où les spectateurs peuvent penser et même s'oublier. En même temps, ces courts-métrages sont producteurs de sens ; en les regardant, le spectateur va ressentir quelque chose d'assez universel.

Le temps crée par ses films est particulier ; c'est comme une pause dans la réalité ; ils nous parlent de l'humain et nous renvoient à nous-mêmes. C'est le rapport au monde, à la société qu'ils questionnent avec une véritable dimension spirituelle car les personnes filmées devenues personnages par le dispositif de tournage et de création se livrent comme si elles étaient chez leur psychanalyste, leur confident ou dans un confessionnal.

Christophe Loizillon est un cinéaste exigeant qui interroge avec rigueur la fonction de l'image cinématographique, jouant de la frontière ténue qui sépare les genres (documentaire, fiction) en même temps qu'il nous interroge dans notre rapport à la durée en explorant le quotidien.

Christophe Loizillon est né le 17 mai 1953 à Gorcy en Meurthe-et-Moselle. Il est issu d'une famille originaire du Tyrol, fixée en Lorraine à la fin du 17ème siècle, et qui a donné le jour à des militaires, des ingénieurs et des artistes.
Après une maîtrise de sciences économiques à l'université Paris 10-Nanterre en 1976, il travaille au montage des films de Christine Pascal, Léos Carrax et Alain Corneau.
Il a été co-président de l'ACID (Agence pour le cinéma indépendant et sa diffusion) de 1999 à 2002.
En 1996, il a créé avec Santiago Amirogena, la société de production, Les Films du Rat.

Le prix Label Image est attribué pour récompenser la qualité d'une œuvre artistique et son caractère innovateur dans le domaine visuel. Christophe Loizillon en est le premier lauréat.

Regards sur l'œuvre et entretien avec Christophe Loizillon,
Ghislaine Le Gall
Secrétariat d'édition et mise en page, Pierre Jambou
Coordination, Michel Dupuy,
président et directeur artistique du festival les Passeurs de lumière
http://www.festivallespasseursdelumiere.fr
Photos collection Christophe Loizillon
Edité par l'Association Label Image – ISBN 978-2-9547068-0-1
2 €
Impression CMSGI (Quimperlé)



1981 Théo Janssen ou Le Ciel comme une toile (22 mm)
1982 Lieux Communs (8 mm)
1983 Logique de catch (26 mm)
1985 Georges Rousse (9 mm)
1986 Détail, Roman Opalka (26 mm)
1987 Le Panorama (fiction,15 mm)
1989 La Jalousie (fiction ,15 mm)
1990 François Morellet (26 mm)
1995 Eugène Leroy (27 mm)
1996 Le Silence de Rak (fiction,74 mm)
1997 Les mains (20 mm)
1998 Felice Varini (20 mm)
2000 Les Pieds (37 mm)
2001 Ma Caméra et moi (fiction, 90 mm)
2003 Les Visages (28 mm)
2008 Corpus/Corpus (26 mm)
2009 Homo/Animal (29 mm)
2011 Famille (fiction, 45 mm)
2013 Homo/Végétal (25 mm) et Petit Matin (fiction, 34 mm)