

Maïlys PORRACCHIA
N° d'étudiante : 237079

L'expérience cinématographique
dans
les trois courts métrages
Les Mains, Les Pieds et Les visages
de Christophe Loizillon

Mémoire de Licence
Université Paris 8 Saint Denis
2009/2010

SOMMAIRE

INTRODUCTION	Page. 3
I. Le genre : documentaire (ou pas)	Page.5
II. Filmer des êtres humains, filmer des corps	Page.9
III. Un espace-temps particulier	Page.14
CONCLUSION	Page.18
FICHE TECHNIQUE	Page.20
FILMOGRAPHIE GENERALE	Page.21
FILMOGRAHIE DE Christophe Loizillon	Page.22
BIBLIOGRAPHIE	Page.23
ANNEXES	Page.24

INTRODUCTION

Lors d'un stage effectué en février 2009 au Festival du Court Métrage de Clermont Ferrand, j'ai assisté à une rencontre des responsables des Pôles d'éducation à l'image. Le court métrage *Corpus/Corpus* de Christophe Loizillon a été projeté et une discussion a suivi en présence du réalisateur. J'avais auparavant vu d'autres de ses films *Les Mains*, *Les Pieds* et *Les Visages*. Ces œuvres m'avaient interpellée. Et à l'écoute du réalisateur, j'ai été intriguée par ce travail très particulier. Ma curiosité avait été piquée. Je voulais en savoir plus et tenter de comprendre pourquoi en regardant ces films, on se sentait émerveillé et mal à l'aise à la fois.

Chacun de ces courts métrages se présentent sous la forme d'une suite de plan-séquences fixes sur un fragment d'un corps. Après une courte présentation en voix off ou écrite du réalisateur sur l'identité de la personne, le propriétaire de ce corps commence un récit en voix off. Il, ou elle, commence à parler de ses pieds ou de ses mains, puis dévie sur des souvenirs plus intimes, sur une analyse personnelle ou des explications sur ses origines, sa culture, son pays. Pour *Les Visages*, le dispositif est un peu différent. Nous voyons toujours une succession de plans fixes, sur des visages, comme le titre l'indique. Mais cette fois-ci aucune parole du personnage, seulement une courte présentation par le réalisateur en voix off. Nous nous trouvons donc devant un visage qui bouge peu et qui ne dit rien pendant quelques minutes. Que penser ? Pourquoi les regardons-nous ? Pourquoi sont-ils là devant une caméra ? Est-ce du cinéma ? Du documentaire ? Ou une simple folie expérimentale d'un artiste fou ?

Ces trois courts métrages présentent donc des points communs et des différences. Mais ils forment tout de même une suite, une série, ainsi qu'avec les courts métrages réalisés par la suite *Corpus/Corpus*, *Homo/Animal* ou *Homo/Végétal* et *Familles* qui sont en cours de préparation. On peut donc trouver dans le travail de ce réalisateur une certaine unité. Tout d'abord, il a commencé par réaliser des courts métrages sur des artistes. Ces cinq films proposent un certain regard sur l'art contemporain à travers des portraits d'artistes éclectiques, ce qui forme une sorte de série, décrite d'une manière ludique par 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 au pays de l'art contemporain. ¹»

1 PHILIBERT Nicolas, in *Nos contemporains : 7 courts métrages de Christophe Loizillon*, Paris, octobre 2001

Entre les courts métrages sur les artistes et ceux sur le corps (ce qui est peut-être lié), il a réalisé deux longs métrages de fiction. Le premier fut *Le Silence de Rak* sorti en salles en 1995, qui évoque la thématique du travail, ou plutôt du non-travail avec un personnage principal joué par François Cluzet, interprétant un chômeur. Le deuxième est sorti en 2001 et s'intitule *Ma Caméra et Moi*. L'intrigue pourrait se résumer ainsi, un homme à qui l'on a offert une caméra enfant, va filmer ses proches, tout le temps et tout au long de sa vie, dont une femme qu'il rencontre et qui est aveugle. On retrouve donc ici une thématique récurrente aux cinéastes sur l'acte de filmer. Pourquoi ? Qui ? Quoi ? Pour qui ?

L'œuvre de Christophe Loizillon est donc assez hétérogène mais présente une continuité visible.

Avoir choisi de travailler sur les trois courts métrages *Les Pieds*, *Les Mains* et *Les Visages* n'est donc pas anodin. J'y ai trouvé une forme étrange qui m'interpelle, entre documentaire et expérimentations visuelles, entre témoignage et récit mis en scène, beaucoup d'interrogations surviennent lors de leur projection.

Comment ces trois courts métrages de Christophe Loizillon questionnent la forme classique de l'œuvre cinématographique ?

Classés généralement dans la catégorie « film documentaire », j'aimerais remettre en cause cette appellation pour tenter une approche par le genre de ces films, s'ils se rapprochent d'autres œuvres antérieures, s'ils proposent quelque chose de nouveau, s'ils s'apparentent finalement plus à de la fiction ou à un autre genre totalement différent.

Ensuite, la thématique des corps m'intéresse et c'est peut-être ce dispositif filmique face à des corps, face à des gens, des humains, qui nous procure une sensation étrange face à ces films. Comment filmer des corps ? Quels corps filmer ? Pourquoi les filmer ? Pour qui les filme-t-on ?

Dans une troisième partie, je proposerai une analyse de ces films à travers le temps, la durée qu'ils proposent, celui proposé par le réalisateur, son dispositif, et proposé à nous, spectateurs, qui regardons ces courts métrages et nous, qui sommes embarqués dans une évolution temporelle spécifique.

I. Le genre : documentaire (ou pas)

Chaque film est très vite classé dans certaines catégories, tout d'abord au moment de la production pour chercher des financements, puis au moment de la diffusion (festivals, chaînes TV) de manière à être rapidement identifié et identifiable par les décideurs (professionnels des commissions ou programmeurs entre autres) et par les spectateurs qui souhaitent savoir ce qu'ils vont voir pour faire leur choix. Mais cette classification a-t-elle un sens ? Est-elle représentative de l'œuvre ?

Pour notre objet d'étude, les trois courts métrages de Christophe Loizillon sont, pour la plupart du temps, classés dans la catégorie « documentaire ». Mais qu'est-ce qu'un film documentaire ? Cela est très complexe à définir. François Niney, auteur d'un ouvrage consacré à la question² en différencie six « tournures : l'instantané, l'interférence, la pose, le joué autochtone, la reconstitution, le (re)montage ». Et cette explication est plus juste et complète qu'une simple définition comme, filmer le réel ou autre expression toute faite.

Les Mains, Les Pieds, Les Visages, sont donc considérés et montrés comme des courts métrages de documentaire. Les raisons de cette classification peuvent être que les personnes filmées ne sont pas des acteurs et qu'elles parlent de leur corps, de leur vie, d'elle-même, ou alors restent silencieuses, pour *Les Mains*. Mais en même temps comme le questionne Jean-Louis Comolli, tous « ceux qui sont filmés se mettent en scène, produisent la mise en scène d'eux-mêmes.³ » La simple présence de la caméra induit un rapport différent. On ne se comporte jamais pareil, déjà devant différentes personnes, mais en présence d'une caméra, d'une équipe de tournage, d'un réalisateur avec des intentions, on a un rôle, même si l'on n'a pas de scénario, de costumes, on se met en scène. C'est pour cette raison que certains réalisateurs ont décidé d'être seul en tournage, avec peu de matériel ou en tous cas de petits matériels. C'est également pour une question pratique d'utilisation et de déplacement. Mais il y a cette idée, que si la caméra et le matériel de tournage est petit, la personne filmée s'en rendra moins compte et sera naturelle. Mais est-ce bien vrai ? Peut-on oublier la présence de la caméra ? Est-on réellement plus naturels si on voit du matériel moins gros et moins de personnes ? En tous cas, Christophe Loizillon n'a pas choisi cette option de tournage documentaire. Il a une équipe assez nombreuse, chef-opérateur, directeur de la photographie, ingénieur son et son assistant, des décorateurs et une maquilleuse. Son tournage se déroule en studio, du moins pour *Les Mains* et *Les Visages*.

Un spectateur lambda, sans rien connaître de ce réalisateur et de son œuvre cinématographique, a

² NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, 2009.

³ COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir*, Editions Verdier, Lagrasse, 2004, p.32 « Ceux que l'on filme. Notes sur la mise en scène documentaire »

donc l'impression de voir et d'entendre des témoignages réels, pris sur le vif et filmés dans un endroit quelconque, ce qui représente en général les caractéristiques du documentaire. Or, lorsque l'on analyse un peu plus l'image, on se rend compte que la lumière est extrêmement travaillée et que l'arrière plan est pour chaque personne différente et ne correspond pas à un lieu identifiable avec une décoration ou des accessoires, comme s'il était dans sa cuisine ou son salon par exemple. Un spectateur plus connaisseur en cinéma peut donc comprendre que ces séquences ont été tournées en studio. Et en effet, quand on discute avec le réalisateur, on apprend que tout est extrêmement préparé, la lumière, les décors, le son, et même le texte. Les paroles ne sont en fait pas exactement spontanées. Christophe Loizillon a rencontré chaque personne en amont plusieurs fois, leur expliquant le projet, puis il les enregistrait raconter quelque chose à propos de leurs mains. Un an et demi plus tard, il les a revues, leur a montrées une feuille sur laquelle étaient retranscrites leurs paroles de la dernière fois. Ils la lisaient, le réalisateur la reprenait. Et quelque temps après, le tournage se faisait et les personnes racontaient quelque chose sur les mains, un mélange entre ce qu'elles avaient lu, c'est à dire leur premier témoignage et quelque chose de plus spontané selon le moment du tournage, ne pouvant se souvenir de tout parfaitement. Ce processus les met donc dans une situation plus ou moins d'acteur, avec un texte qu'ils ont lu, et dont ils sont l'auteur, mais ils ne l'ont lu qu'une seule fois, et lors du tournage c'est l'instantané qui compte. Certains réalisateurs de fiction, comme Jacques Rivette par exemple, fonctionnent un peu comme cela avec leurs acteurs. Ils ont le scénario ou seulement leur dialogue juste avant le tournage de la scène. Cela apporte une spontanéité des acteurs que ce soit un rôle de fiction qu'ils interprètent ou qu'ils parlent d'eux-mêmes.

Pour *Les Pieds*, le tournage et sa préparation sont un peu différents car il a été réalisé à l'étranger. Il n'a donc pas été tourné en studio mais chez les personnes filmées. Bien que le témoignage filmé résulte de longues discussions entre la personne filmée et le réalisateur, grâce à un(e) assistant(e) traducteur(trice). Mais il n'y a pas la même mise en situation d'acteur avec un texte lu, que l'on doit redire, plus ou moins exactement lors du tournage.

Pour *Les visages*, la question du texte ne se pose pas puisqu'il n'y en a pas, les personnes filmées restent muets. Par contre, on retrouve le tournage en studio avec des arrières plans stylisés et un son très travaillé. Christophe Loizillon s'est d'ailleurs pour cela inspiré des autoportraits de Rembrandt. Mais sans avoir discuté avec le réalisateur, que ressent le spectateur face à ces courts métrages ? Croit-il aux témoignages ? Quelles impressions ces longs plans fixes lui donnent-ils ? Comment réagit-il face à cette série de portraits ?

Personnellement, à chaque projection de ces courts métrages, je ressens différentes choses. Je suis tour à tour émue, interloquée, curieuse, enjouée, dégoutée, ... C'est à chaque fois une expérience cinématographique unique. Peut-être cette impression peut se retrouver pour n'importe

quel film, mais j'ai l'impression que le format, la construction, la composition de ces courts métrages, n'étant pas habituels, questionnent et interpellent notre regard. J'ai une fois eu l'idée qu'une exposition ou un livre de photo aurait pu rendre le propos plus intéressant : une photo des mains, des pieds ou des visages et en dessous ou à côté, leur témoignage retranscrit, ou seulement la phrase explicative du réalisateur pour *Les Visages*. Ces œuvres cinématographiques se rapprocheraient donc de la photographie, comme des portraits, des photomatons. Mais quand nous regardons une photographie, dans un livre ou une exposition, c'est nous, spectateurs, qui choisissons la durée de notre regard. Or, au cinéma, une durée nous est imposée, par le réalisateur. Cette durée n'est pas anodine. Cela peut paraître trop long pour certains spectateurs, comme pour *Les Visages* parfois ou alors trop court, lorsque l'on voudrait voir notre acteur (ou actrice) préféré(e) plus longtemps à l'écran. Imposer une durée d'images aux spectateurs est une des fonctions, si l'on peut dire, du réalisateur. Il choisit combien de temps nous allons voir telle chose. Et pour un plan fixe, qu'il y ait de la parole ou non, c'est encore plus important. Voir pendant 5 minutes environ des mains, des pieds, ou des visages, cela crée une expérience particulière. Des travaux se rapprochant du travail de Christophe Loizillon existent comme les *Screen-tests* d'Andy Warhol ou *Les Cinématons* de Gérard Courant. Ce dernier a en effet commencé « une impressionnante série d'autoportraits en plans fixes de 3' 25'', d'amis et de personnalités diverses⁴ », d'où le nom « cinématon » qui vient des photomatons, ces petites photographies de portraits que l'on fait dans une machine, une cabine qui crée des portraits, tous cadrés de la même manière, formaté d'une certaine manière. Au 24 avril 2010, Gérard Courant en était à 2274 cinématons, 2274 portraits. Il y a donc dans son travail un côté catalogue, ou une volonté de filmer le plus de gens ou toutes les personnes d'un milieu, ici celui du cinéma. C'est peut-être là une des différences de son travail avec celui de Christophe Loizillon. Ce dernier a un côté minimaliste, dans les décors, le dispositif mais aussi dans le choix des personnes. Pour *Les visages*, ce sont des proches du réalisateur qu'il a filmé. La relation et le désir de les filmer sont donc différents. Ces courts métrages sont donc peut-être plus une expérimentation sur l'être humain, le corps. D'ailleurs, Christophe Loizillon a eu l'idée d'un projet avec ces 8 courts métrages réalisés ou en cours de préparation, qui fonctionnent sur le même dispositif de faire une installation vidéo⁵ pour permettre aux spectateurs de voir ces œuvres visuelles différemment.

Ce qui est donc intéressant, c'est le travail réalisé entre le réalisateur et les êtres humains filmés, qu'ils soient acteurs professionnels reconnus, ou non-acteurs, et l'effet produit de ce travail, montré à des spectateurs, afin que ces derniers ressentent quelque chose, éprouvent des émotions, vivent un moment particulier, une expérience.

4 [Www.gerardcourant.com](http://www.gerardcourant.com)

5 cf. Annexe 1

D'autres artistes questionnent par leur travail de création la relation aux spectateurs et ce qu'ils leur proposent comme œuvres. IL faut alors citer des vidéastes, ces cinéastes de la vidéo qui utilisent ce format pour avoir une plus grande liberté et même se servir de ses limites et de ses défauts. Il y a donc Pipilotti Rist, artiste suisse qui se filme elle-même et joue avec son corps. Pourquoi ? Pour qui ? Cela peut se rapprocher de la provocation, elle propose parfois des images qu'on ne veut pas voir ou des son que l'on ne veut pas entendre, comme *I'm not the girl who misses much* ou elle chante cette phrase pendant 5 minutes en déformant le son, allant vers le suraigu ou l'accélération par l'ordinateur, et en transformant l'image par des accélérations, des saccades. Le spectateur se retrouve donc devant une sorte de faux clip qui est parfois insupportable à écouter et à regarder.

Mais doit-on créer des œuvres toujours supportables à voir ? Ce qui est important, c'est peut-être de filmer, de filmer l'être humain, pour offrir un certain regard sur le monde. Et comme le dit Christophe Loizillon, « Nous ne filmons pas la vie. Nous mettons en scène la vie ⁶ », ce qui est là peut-être la meilleure définition du documentaire, et peut-être du cinéma en général.

6 Entretien lors de la sortie de *Corpus/Corpus*

II. Filmer des êtres humains, filmer des corps

Tout d'abord, le titre des films *Les Mains*, *Les Pieds*, *Les Visages*, nous informe sur leur contenu : des mains pour le premier, des pieds pour le deuxième et des visages pour le troisième. Mais pourquoi filmer ces parties du corps humain, ces fragments du corps ? Lesquels ? Comment ? Combien de temps ? On regarde les films. Et là, nous nous retrouvons pendant 20-30 minutes face à des plans séquences fixes sur une paire de mains, une paire de pieds ou un visage, entrecoupés d'un fond noir de quelques instants. Cette manière de filmer les corps est inhabituelle. C'est statique alors que le cinéma est un art du mouvement. Alors pourquoi fixer la caméra ? Christophe Loizillon a un parti pris singulier. Pourquoi les filme-t-il de cette manière ? Quel sens cela produit-il ? Comment réagit le spectateur face à ces fragments de corps ?

Prenons-les tout d'abord un par un puisqu'ils comportent des similitudes mais également des différences notables.

Le premier, dans l'ordre chronologique est *Les Mains*, en 1996. Comme Christophe Loizillon le dit lui-même, ce court métrage « est né d'un moment particulier dans ma vie où j'étais en train de préparer un long métrage sur les autoportraits de Rembrandt et le projet s'est arrêté trois semaines avant le tournage.⁷ » C'était donc une étape difficile à passer dans son parcours de cinéaste. Il a eu alors l'envie de filmer quelque chose de simple, en rapport avec le corps. Les mains représentent d'une manière générale le rapport au travail et aussi aux gens, aux proches, les relations. Il n'avait pas filmé depuis longtemps et un de ses grands projets s'arrêtait brusquement. Il s'est alors questionné sur son statut de cinéaste. Il y a donc un lien entre son état d'esprit et ce qu'il a décidé de filmer : des mains, et pas n'importe lesquelles, celles de proches, d'amis. Les mains ont auparavant été utilisées et filmées au cinéma. Alain Cavalier dans sa série de portraits, filme de vieilles dames qui auraient l'âge de la retraite mais travaillent encore et exercent plutôt des métiers manuels : tisseuse, couturière, ou encore créatrice de fleurs artificielles. Dans chaque portrait, Alain Cavalier filme, à un moment, leurs mains, soit en action, soit en plan fixe. En voix off, il insiste sur les marques, les blessures de leurs mains dues à leur travail ou à leur âge. Il y a donc là un rapport direct entre ces films et le court métrage de Christophe Loizillon. En effet, les personnes qu'il a filmées parlent de leur passé, leurs expériences plus ou moins douloureuses, que ce soit sur le plan émotionnel ou physique. Après, les portraits d'Alain Cavalier sont présentés comme un court métrage pour chaque personne alors que le court métrage de Christophe Loizillon est composé de plusieurs portraits. Le dispositif et la démarche ne sont donc pas les mêmes mais les deux œuvres sont intéressantes à mettre en parallèle. Dans l'histoire du cinéma, il y a de nombreux films utilisant les mains et c'est enrichissant de voir comment ils peuvent se répondre. Dans le film de Robert

⁷ Entretien que j'ai réalisé avec lui en avril 2010.

Bresson, *Pickpocket*, les mains jouent un rôle important. Bien sûr, l'intention est différente, puisque c'est un long métrage dit de fiction, mais finalement, il pourrait être compris comme un documentaire sur les techniques de travail des pickpockets. Et toujours, nous revenons à la thématique du travail, par les mains. Dans ce film, il y a des gros plans sur les mains, celles du pickpocket, dans une foule, qui se glissent dans les poches des voisins et volent sans bruit. Les mains, étant donné qu'elles sont l'outil de l'homme, servent à réaliser toutes les tâches de la vie quotidienne. Et même l'acte de filmer est fait par les mains, la manivelle à tourner dans les débuts du cinéma, comme *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov. Filmer les mains n'est pas anodin, la caméra peut être considérée comme la continuité des mains, donc du corps du cinéaste. Si ce corps filme à son tour les mains de ses proches, quelle relation est créée entre eux deux ? Ici, Christophe Loizillon connaît les personnes qu'il va filmer. Comme nous l'avons expliqué dans la première partie, le processus de travail fut long et formait un réel échange jusqu'au tournage final où les personnes parlaient d'elles-mêmes d'une manière spontanée et selon le premier texte à la fois. Elles deviennent alors des acteurs, ou plutôt « leur mains deviennent des actrices », comme le dit le réalisateur. On entend leur voix, en off mais ce sont bien exclusivement leurs mains que l'on voit à l'écran. Ce sont elles qui occupent le champ, et le spectateur n'a qu'elle à regarder, il est donc concentré sur ces mains, les regardent et est attentif à n'importe quel mouvement. Ce sont elles qui vivent les propos de la personne. Alors que habituellement, le spectateur regarde le visage de celui qui parle et c'est là qu'on voit les expressions de la parole. Ici, ce sont les mains qui jouent ce rôle, et elles jouent vraiment comme n'importe quel corps d'acteur.

Mais est-ce que ce dispositif se retrouve avec la même intensité pour *Les Pieds* ? Ce court métrage utilise le même dispositif de tournage, plan fixe de 4-5 minutes environ, sur une partie du corps humain, pendant qu'en voix off, on entend parler celui à qui appartient les pieds. Mais l'effet produit est-il le même ? Tout d'abord, il n'a pas été réalisé dans les mêmes conditions. Après *Les Mains*, Christophe Loizillon voulait continuer à travailler sur le corps et avait l'idée des pieds. A ce moment, Abderrahmane Sissako lui a dit : « Tu ne peux pas faire un film sur les pieds si tu ne vas pas en Afrique. » Et c'est grâce à cette phrase que Christophe Loizillon a eu réellement l'idée de son film. Il allait donc faire une sorte de tour du monde avec sa caméra et filmer des pieds. Conventionnellement, ce projet paraît plus documentaire que *Les Mains* car on apprend des choses sur les coutumes, le mode de vie, l'histoire et la culture des pays d'origine des gens filmés. Tout d'abord, le film commence par un plan en mouvement, on voit des pieds qui marchent sur un trottoir humide, un trottoir parisien peut être, sûrement, et en voix off « *Le 13 juillet 1969, j'ai vu le premier homme poser son pied sur la Lune. Je me suis dit, qu'en l'an 2000, j'irai sur la Lune. J'ai 46 ans, je n'irai pas sur la Lune. J'ai décidé d'aller à la rencontre de quelques pieds sur cette Terre.* » Ce début introduit donc de manière différente le film, par rapport aux Mains, il utilise ici un travelling

avant sur des pieds, ses pieds qui avancent avec une voix off. Cela crée une dynamique, un mouvement, comme si l'on partait avec ses pieds, on part faire ce voyage, faire ce tour du monde, avec ces pieds, avec le cinéaste. De plus, cette petite introduction propose une origine du projet, la raison pour laquelle il serait parti filmer des pieds de par le monde. Ensuite, commencent les portraits. Le premier est un berger peul⁸ et c'est alors un rapport au monde tout à fait différent que l'on voit. On ne connaît pas les gens filmés, le réalisateur non plus, en tous cas avant le tournage. D'ailleurs, comment les a-t-il rencontrés ? Puis, à la fin de ce portrait, on retrouve un plan en mouvement, le berger peul marche, filmé en travelling arrière rappelant le premier plan du film. Mais ce plan en mouvement ne se retrouvera pas pour les autres portraits. Est-ce un aléa du tournage ? Est-ce pour donner une importance différente au berger peul par rapport aux autres ? Le choix des pays n'est également pas insignifiant. Le premier, le Mali, s'est fait grâce à Abderrahmane Sissako, et son assistant au Mali, qui a été l'assistant et l'interprète de Christophe Loizillon. Finalement, le choix des pays s'est fait souvent par des rencontres, des gens qui pouvaient le guider, lui traduire. Au début, il voulait partir en Irak. Et bien que la guerre n'était pas encore commencée, c'était déjà compliqué pour aller dans ce pays, de plus pour filmer, et encore plus pour un projet atypique. Il est donc parti ailleurs et les gens rencontrés et filmés sont très émouvants. Par exemple, il a filmé une femme en Palestine, pays, comme il le dit « qui n'existe pas, alors que normalement les pieds c'est l'origine, c'est quelque chose qui vous attache à une terre. Comment vivre dans un pays, une terre qui n'existe pas, plus ?⁹ » Les pieds racontent ce que la personne a vécu, quelles expériences elle a endurées, pas seulement relationnelles comme dans certaines mains filmées, mais plus à l'échelle du peuple et du pays. Christophe Loizillon a entre autres filmé un japonais à Nagasaki et même s'il ne raconte pas directement l'histoire de la bombe atomique, il en parle d'une manière poétique, sensible. Ce film sur les pieds n'est donc pas seulement une expérience visuelle, cinématographique, mais bien un regard sur le monde, aujourd'hui. Sans prétendre à une exhaustivité ou à une représentation parfaite, c'est plutôt l'émotion et la sensibilité qui sont mises en avant.

Est-ce que l'expérience visuelle et la sensibilité se retrouvent dans le troisième court métrage *Les Visages* ? Utilisant le même dispositif mais sans parole, quel effet cela produit-il sur le spectateur ? Quel rapport réalisateur-personne filmée y a-t-il eu ?

Comme pour *Les Mains*, les personnes filmées dans *Les Visages* sont des proches du réalisateur mais la démarche n'est pas la même. L'idée du réalisateur est qu'il avait envie de filmer son père, qui était vieux, le filmer avant qu'il meurt, en quelque sorte. Ce désir, et même ce besoin peut-on dire, de filmer des gens qu'on aime et qui vont mourir est très ancien dans le cinéma. D'ailleurs n'importe

8 Voir photo fiche technique *Les Pieds*.

9 Entretien que j'ai eu avec lui en avril 2010;

quel film de fiction, de documentaire, des années 1900 ou d'aujourd'hui est un document sur l'époque, une preuve que ces gens-là ont existé et comment ils ont vécu. Dès la naissance du cinéma avec les vues des Frères Lumière qui ont été réalisées par des opérateurs de par le monde, on filme, pour garder une trace et pour montrer au monde. Filmer son père n'est donc pas quelconque. C'est filmer son origine, d'où l'on vient, comme filmer notre maison d'enfance. Cela fait partie des questions existentielles : d'où je viens ? Et filmer ses proches avant qu'ils ne partent, c'est vouloir avoir un souvenir d'eux, pas seulement dans notre esprit, mais quelque chose que l'on peut voir et par rapport à la photo, qui bouge, qui vit, qui respire. On peut citer *L'épine dans le cœur* de Michel Gondry, *Elle s'appelle Sabine* de Sandrine Bonnaire ou *Reminiscences of a journey to Lithuania* de Jonas Mekas¹⁰. Mais dans le court métrage *Les Visages*, il n'y a pas que son père, il y a également sa fille, comme pour laisser une trace dans les générations futures, une continuité dans cette famille. On trouve aussi des amis, du monde entier, une de Nazareth, un ami originaire d'Inde et immigré en France, ou encore sa nounou, Antonia, comme un souvenir, un rappel de son enfance. Et en introduction, le réalisateur dit en voix off, un peu comme pour les pieds, « *Il y a 3 ans, j'ai décidé de faire un film sur les visages. Chaque jour, je croise des centaines de visages. J'observe souvent attentivement les visages dans le métro, dans la rue. Je me demande toujours à quoi ils pensent. Finalement, j'ai décidé de filmer les visages de certains de mes proches.* » Mais ensuite, nous avons très peu d'informations sur ces personnes : leur nom, qui s'affiche sur un fond noir avant qu'on les voit, et une phrase, seulement, du réalisateur en voix off, nous expliquant brièvement qui est cette personne par rapport à lui. Et après, que voyons-nous ? Cette personne, que l'on connaît si peu, on la voit, assise, cadrée en plan taille. Elle ne dit rien, elle est là, et la caméra aussi, qui enregistre ce moment. Et le spectateur est là, à regarder cette personne qui regarde la caméra. Qui est regardé ? Qui regarde qui ? Éternelle question du côté voyeur du cinéma, que ce soit dans *Peeping Tom* de Michael Powell ou *Fenêtre sur Court* d'Alfred Hitchcock, le cinéma est un art voyeur. Le dispositif de tournage et de mise en scène dans *Les Visages* est vraiment singulier, et différent de celui des *Mains* et des *Pieds*. Nous n'avons aucune parole à écouter qui nous guide dans une réflexion, mais seulement un visage. Ce n'est pas la première expérience cinématographique de ce type. Tout d'abord, Andy Warhol a réalisé des *Screen Test* de 1964 à 1966. C'étaient des portraits de gens plus ou moins connus, des amis de l'artiste qui passaient dans sa « Factory », son studio. Le cadre est plus serré que pour *Les Visages* de Loizillon. C'est tourné en noir et blanc et muet. Et je trouve que la personne filmée regarde plus fixement la caméra, on voit ce regard qui cherche l'objectif, comme s'il voulait jouer avec cette vision. Parmi les *Screen Test* (traduction mot pour mot : « test d'écran »), il y eut ceux de Jonas Mekas, Salvador Dali, Marcel Duchamp, Yoko Ono ou encore Bob Dylan.

¹⁰ Cf. Filmographie

Par la suite, Gérard Courant, déjà cité dans la première partie a commencé un projet du même type : les *Cinématons*. Son projet peut se rapprocher d'une volonté de garder une trace des ces personnes, plus ou moins connues, qui travaillent, pour la plupart dans le milieu du cinéma, comme pour faire l'inventaire de l'histoire du cinéma par les gens qui l'on faite. Il y a donc toujours cette question de la mémoire et du souvenir, mais plus avec une dimension générale que personnelle. Dans l'art vidéo, on trouve Valérie Mréjen, qui a réalisé des courts métrages sur la parole. Il y a *Pork and Milk* où elle filme en plan fixe de face ou de dos, des israéliens ou palestiniens sur la question de leur éducation. Puis, *Portraits filmés* en 2002, qu'elle décrit par : « j'ai demandé à des amis ou à des connaissances de raconter un souvenir : récent, ancien, marquant ou anodin, un souvenir qui ait pour eux un sens particulier. Assis face à la caméra, chacun fait le récit de son histoire.¹¹ » Enfin, *Ils respirent* qui est « une série de visages aux regards lointains, absorbés. En voix off, les pensées de chacun. ». Même si ces œuvres se différencient des *Visages* de Christophe Loizillon par les paroles, en off ou synchrone.

Dès les débuts du cinéma, le visage a intéressé les cinéastes, comme Lev Koulechov, connu surtout pour ses expériences qui portent son nom, et l'« effet K », souvent discuté. Enseignant de cinéma, il étudiait entre autres le montage et ses nombreuses possibilités comme ses contemporains soviétiques. Il a filmé le visage de l'acteur Modvoukine en plan fixe et en gros plan. Puis il a filmé une assiette pleine, une femme et un enfant qui pleure ; plans variant selon les versions. Au montage, il a intercalé un visage de l'acteur, l'assiette, un visage de l'acteur, la femme, un visage de l'acteur, l'enfant. Le spectateur aura l'impression de voir un homme qui tour à tour a faim, est amoureux et a de la pitié pour l'enfant. Il croira que l'acteur a changé d'expression du visage, or c'est le même plan. Quand on voit un même visage qui bouge légèrement pendant 5 minutes, sans autres plans qui lui répondent, comment cela crée-t-il du sens ? C'est justement ces interrogations, qui sont au cœur du travail du cinéaste Loizillon : Pourquoi on filme des gens ? Et pourquoi on les regarde ensuite ? C'est peut-être dans ces questions que se trouve le sens de ses images. Essayer d'éveiller le spectateur à un regard critique sur les nombreuses images qu'il peut voir tous les jours. Essayer de questionner cet art, le cinéma, si c'en est un. Essayer de questionner le monde par ces images d'humains, essayer de questionner l'être humain dans ce monde où nous créons ce genre d'images. La durée de notre vie sur notre monde est donc ici suggérée. Et cette durée, ce temps, répond au temps du film, au temps passé à être filmé, au temps passé à regarder ce qui a été filmé. Comment ces courts métrages introduisent un rapport au temps différent des œuvres audiovisuelles classiques?

¹¹ www.jeudepaume.org

III. Un espace-temps particulier

Après avoir essayé de définir le genre de ces trois courts métrages ou plutôt de voir avec quelles autres œuvres audiovisuelles ils pouvaient être mis en parallèle, nous nous sommes attachés à ce qui était filmé : le corps. Nous allons tenter maintenant une approche par ce que vit le spectateur devant ces œuvres, courtes certes par rapport à un long métrage, mais qui de par leur composition, ont une durée spéciale voire dérangement.

Cette durée a été choisie et voulue par le réalisateur, mais dans notre cas, lui-même se pose la question de la raison de cette durée. Par exemple pour *Les Mains*, il en a filmé 7 et en a mis que 5 au final. Ou pour *Les Pieds*, il a filmé plusieurs personnes au Mali mais n'en a laissé qu'une au montage, le berger peul. Pourquoi cette sélection ? Est-ce pour répondre à un certain format demandé par les producteurs et ensuite les diffuseurs ? Est-ce un réel désir de création, d'une narration qui se construit par cette durée et ces personnes choisies ?

D'autres artistes, comme nous l'avons vu en deuxième partie, ont travaillé sur des séries du même type mais sans construire forcément une narration, ou un court métrage de plusieurs portraits avec une certaine unité. Gérard Courant, par exemple, n'a pas décidé de fin à ses *Cinématons*, il filme des portraits sous cette forme depuis 1978 et continue encore aujourd'hui. C'est donc une œuvre sur le long terme, une œuvre en train de se faire, qui évolue, ici, de par les personnes filmées, les évolutions techniques, et donc la manière ou le matériel utilisé par le réalisateur par le tournage. Andy Warhol a filmé des amis artistes pour ses *Screen Test* sans construction ou projet dans leur totalité. Par la suite, il en a tout de même montré des séries selon des thèmes comme « les 13 femmes les plus belles », « les 50 fantastiques » ou encore « les 50 personnalités ». Il propose donc une construction, une suite avec une cohérence, pas seulement un catalogue de portraits.

Mais comment se construit le travail de Christophe Loizillon ? Trois courts métrages, puis d'autres par la suite¹², qui sont composés de plans fixes sur un fragment du corps humain, animal ou végétal, entrecoupés de quelques secondes de noir. C'est donc une certaine forme de construction que se répète sur plusieurs courts métrages formant donc au final une sorte de série, ou en tous cas, des courts métrages proposant une certaine continuité.

Comment regarder cette œuvre, qui n'est d'ailleurs pas encore terminée, puisque le réalisateur est en train de préparer *Homo/Végétal* et *Familles* ? Sur cette question, Christophe Loizillon propose lui-même une autre possibilité de voir ses œuvres. Ce n'en est encore qu'à l'état de projet, mais c'est une idée pour ne plus les voir un par un comme des courts métrages entiers, ou

12 cf. Filmographie

chacun à la suite, ce qui serait d'ailleurs trop long, mais sous une forme d'installation vidéo¹³. Il cite lui-même comme exemple les *100 000 milliards de poèmes* de Raymond Queneau, qui est un livre où chaque vers est imprimé sur un bout de page indépendant des autres vers. Le lecteur peut donc composer son propre poème à partir de centaines de vers de Raymond Queneau. Pour le projet de Loizillon, ce serait donc une œuvre où le spectateur choisirait la forme qu'elle prend. Dans le cas des courts métrages, il choisirait selon son envie quelle séquence voir après laquelle. Et chaque spectateur à chaque visite pourrait voir un enchaînement différent des séquences et donc une lecture différente. Loizillon doute lui-même de sa capacité « à faire un film traditionnel avec du montage traditionnel¹⁴ ». Peut-être en effet que les œuvres visuelles contemporaines n'ont pas forcément leur place dans les salles obscures. Ou du moins peut-être qu'elles aspirent à d'autres formes de diffusion.

Il y a d'ailleurs, avec la naissance de la vidéo, de plus en plus d'œuvres audio-visuelles, art vidéo ou autre, présentes dans les musées ou dans les expositions de tout lieu.

En même temps, le cas de notre objet d'étude est assez complexe. Prenons *Les Pieds* par exemple, l'enchaînement de ces portraits du monde entier nous questionne sur cette thématique de notre rapport au monde, à nos origines, à notre culture, ou encore à notre pays. Et je pense que c'est en voyant 35 minutes de plans sur des pieds que le spectateur a le temps de penser. Pourquoi le réalisateur a-t-il voulu que je voie des pieds, partie du corps peu filmée et peu montrée, voir donc des pieds pendant cette durée ? Cette durée apporte quelque chose, force le spectateur à cette durée et à certain état de réception, de sensation, et donc de réflexion, ou du moins de pensée.

Dans un sens, la forme du court métrage imposée par le réalisateur aux spectateurs nous donne une construction, nous propose un cheminement de la pensée tel quel. Dans un autre sens, cette forme et ce montage nous laisse libre de penser ce que l'on veut, de ressentir telle ou telle émotion. Cela a donc une cohérence de voir ces portraits sous la forme d'un court métrage construit. Cette composition produit du sens et apporte quelque chose au spectateur. Comment cette construction s'organise-t-elle par rapport à la durée ? Il me semble que c'est de l'ordre de l'espace et du temps créés par cette œuvre atypique. Partons d'une projection classique dans une salle de cinéma, dans le noir, avec un bon système de projection que ce soit au niveau image que du son, et un certain nombre de spectateurs. Ce groupe voit par exemple *Les Mains*. Il va rester jusqu'au bout et va sortir un peu perplexe de cette œuvre ne sachant trop quoi en dire et que penser. Il se questionnera sur le genre de cette œuvre, sur le but de filmer des mains. Mais finalement, il aura peut-être ressenti quelque chose d'assez universel. Le dispositif de projection cinématographique installe une ambiance et une sorte de contrat : nous allons regarder une œuvre cinématographique

13 cf. Annexe 1

14 Entretien réalisé avec lui en avril 2010

ensemble. Cette idée de communauté est assez importante. Bien sûr, on peut voir ce court métrage, ou un autre des trois étudiés, tout seul chez soi en DVD sur son ordinateur. Et peut-être allons nous ressentir la même chose. Ou pas. Le temps créé par un film est particulier. C'est comme une pause dans la réalité. On n'est plus dans notre emploi du temps de la journée. Le temps de dehors (en dehors de la salle de cinéma) s'arrête, nous offre une pause pour nous emmener dans un temps autre, celui de l'œuvre. Quel est-il, le temps, dans les trois courts métrages de Christophe Loizillon ? Il est singulier. Mais personnellement, il m'a touchée. Et je ne suis pas la seule, étant donné qu'ils ont été sélectionnés à différents festivals¹⁵. Pourquoi ? Parce que, entre autres ils parlent de l'humain et que ces portraits nous renvoient à nous-mêmes, même si nous n'avons pas vécu la même chose que les personnes filmées. C'est le rapport au monde, à la société qu'ils questionnent. Pendant ce laps de temps du court métrage, on sent que ces gens qui ont été filmés, ont été écoutés, par le réalisateur, par toute l'équipe technique et par nous spectateurs. Finalement de nombreuses personnes entendent et voient leurs paroles, leurs témoignages, leurs faiblesses. Le temps du film, c'est comme si nous étions à leur écoute, et donc à l'écoute de l'humain, comme si une dimension spirituelle prenait le dessus sur la dimension physique, pratique. D'ailleurs ces œuvres ont un côté confessionnal. Les personnes, devenus donc personnages par le dispositif de tournage et de création, se livrent, comme s'ils étaient chez leur psychanalyste, ou comme lorsqu'on se confie à un ami proche ou à un prêtre. Ce côté religieux se retrouve dans la forme des courts métrages avec le dispositif de tournage très minimaliste : pas de mouvement de caméra, pas de découpage, montage très simple, son très travaillé et lumière soignée. Cela se remarque particulièrement dans *Les Visages*. Ces derniers sont très peu éclairés, comme la technique picturale du clair-obscur. Les fonds sont peints, différents pour chaque personne, comme dans un tableau de portrait d'ailleurs. Et comme le dit Thierry, un des personnages, « les visages, c'est comme le cinéma, ça enregistre le temps ». Et c'est peut-être cela, que produisent ces courts métrages, un enregistrement du temps, pas seulement du temps physique sur la pellicule, mais le temps qui passe, l'âge des personnes, leur vie qui s'écoulent, et le temps de la vie, pour chacun d'entre nous qui voyons ces films. Ces derniers apportent un espace de liberté, un espace où les spectateurs peuvent penser, et même s'oublier, et un temps précis où nous assistons à un moment de vie en communauté. Cet espace-temps spécifique est précieux et indispensable à l'humain et donc à l'art. Cela crée donc une ambiance propice à la confiance et à l'écoute. Tout est donc fait pour que l'on soit dans une ambiance intime, précieuse et propice à la confiance et à l'écoute afin d'assister à un beau moment de cinéma.

Mais toutes ces qualités et caractéristiques ne sont pas incompatibles avec l'idée d'une installation vidéo. Cela permettrait peut-être d'ouvrir le champ des possibles, le champ des significations. Un

¹⁵ *Les Mains*, Prix Recherche et mention du jury Jeunes Clermont Ferrand 1997, *Les Pieds*, Sélection Clermont Ferrand 2001, Festival international du film de São Paulo 2000, *Les Visages*, Sélectionné à Clermont-Ferrand 2004.

spectateur pourrait donc voir un plan des *Pieds*, puis un plan de *Corpus/Corpus* puis un plan des *Mains*... La narration ne serait donc plus de la volonté du réalisateur mais de celle du spectateur. C'est le statut-même du spectateur qui changerait, comme pour certains livres pour jeunes où le lecteur choisit l'évolution de l'histoire avec des indications pour aller à telle page si l'on choisit cette option aux personnages. Nous arriverions donc à de l'art ou « le spectateur est roi. », tout comme « le client est roi » selon les patrons des grands magasins. La relation-même entre le créateur, l'artiste et le spectateur en est modifiée. L'artiste propose des pistes, des images et le spectateur-visiteur dans cette exposition vidéo choisit et crée son œuvre en quelque sorte. L'œuvre n'est donc plus quelque chose de fini, mais quelque chose en perpétuel mouvement, en perpétuelle évolution, ce qui est très intéressant et créateur. Et dans cette proposition, c'est également le spectateur, le visiteur qui crée son temps et son espace. On lui propose un lieu où sont projetées diverses séquences. Et c'est lui qui choisit la durée de « son » film et dans quel espace il va évoluer. Il n'est pas obligé de tout voir et d'aller partout. Il crée donc son espace-temps en s'arrêtant le temps qu'il le souhaite devant une séquence, pouvant donc également regarder toutes les séquences de la même série ce qui reviendrait à voir le court métrage dans son ensemble. Est-ce que l'attention serait la même ? Est-ce que la pensée serait aussi précieuse dans un dispositif tel celui proposé ? L'espace-temps serait-il aussi grand, dans le sens où il laisse de la liberté aux spectateurs, tout en le guidant dans un beau cheminement ?

Il faudrait, pour pouvoir répondre à ces questions, expérimenter cette proposition. Et même si cette dernière récolterait des critiques, plus ou moins négatives, elle aurait la valeur d'avoir essayé quelque chose de nouveau, d'innovant et qui questionne la projection cinématographique classique. Et comme toute nouvelle chose, cela ne signifie en aucun cas, supprimer l'ancienne totalement, qui ici, comme nous l'avons vu présente des caractéristiques très importantes pour la perception de l'œuvre.

CONCLUSION

L'idée de travailler sur ces courts métrages ou en tous cas sur une partie de l'œuvre de Christophe Loizillon m'est venue du simple désir et plaisir de spectateur(trice). En partant donc de mon contentement à avoir vu ces courts métrages, donc de mes sensations, de ce que ces films ont produit sur moi, ma pensée, j'ai essayé d'en faire une analyse plus ou moins objective. Mais toujours, j'ai essayé de répondre à la question : Pourquoi ces œuvres m'ont interloquée, m'ont touchée, ont piqué ma curiosité ?

Les ayant vues en tant que « court métrage de documentaire », j'ai voulu me questionner sur ce genre car les films définis comme du documentaire que j'avais vu auparavant ne correspondaient pas forcément à ceux de Christophe Loizillon. Tenter de définir les genres cinématographiques est intéressant car c'est ce qui rend les œuvres cinématographiques identifiables par de futurs spectateurs. Finalement, le genre documentaire englobe de nombreuses formes visuelles dissemblables. Cela va du reportage journalistique au documentaire de création penchant vers l'art vidéo, en passant par le documentaire animalier, ou historique, le film de voyage, la quête de ses origines filmées ou encore des témoignages sur un événement, pour n'en citer que peu de formes parmi celles existantes.

En définitive, chaque moment filmé, donc quand il y a présence d'une caméra, et dès cette présence, il y a mise en scène, que l'on filme des objets, des acteurs professionnels, des rescapés d'un tremblement de terre ou des inconnus tel vous et moi, ils se mettront en scène. Cette mise en scène ne signifie pas forcément artifice et modification totale du comportement mais la pure spontanéité naturelle ne sera jamais au rendez-vous. Et cela n'est pas forcément un problème, ce n'est pas grave du tout, cela fait même partie du jeu, c'est l'enjeu du cinéma. On ne filme pas quelqu'un comme on vit avec lui, on le filme pour enregistrer un moment particulier. Et ce moment sera modifié par le dispositif de tournage, qu'il soit petit ou conséquent, qu'il soit amateur ou professionnel. En effet, même un père qui filme sa fille avec sa petite caméra, elle va « jouer » ou être intimidée, en tous cas, elle va se comporter différemment que si la caméra n'était pas là.

Dans notre cas, les personnes filmées sont également des proches du réalisateur, en tous cas pour *Les Mains* et *Les Visages*. Et même si le processus de tournage n'est pas le même que pour un simple film de famille, les proches filmés se sentent filmés et se mettent en scène, encore plus vu le travail de longue haleine effectué avec le réalisateur sur leurs témoignages. Ils sont des sortes d'acteurs de leurs mains, de leurs pieds, et de leurs paroles. Pour *Les Visages*, il n'y a pas de paroles et donc ils sont acteurs par leur silence, donc par leur regard, leurs différentes expressions du visage.

Mais ils expriment beaucoup également, en tous cas sûrement autant que par des mots ou d'autres parties du corps. Et comme le dit si bien Antonia, un des personnages du film, « Le visage, ça dépend de celui qui le regarde ». Elle pointe donc la relation entre personne regardée et personne regardante, ici entre personne filmée et réalisateur au moment du tournage, et avec les spectateurs lors de la projection.

Le corps est donc la deuxième approche par laquelle j'ai voulu travailler sur ces films. Etant donné que nous ne voyons que cela, des corps, on peut se poser la question de la manière dont ils sont filmés, et du sens que cela produit sur les spectateurs. Voir un fragment de corps fixe pendant plusieurs minutes, voire une demi-heure, propose quelque chose de particulier, d'inhabituel. En se questionnant sur cette durée, je suis également partie de mes impressions de spectatrice, qui était réellement prise par cette dynamique, si on peut parler de dynamique, en tous cas prise par ce temps, qui est en quelque sorte dilaté. Ce temps, comme pris entre parenthèses, comme pour nous offrir une pause, et donc un espace de liberté, pour souffler, est indispensable et constitutif de ces œuvres atypiques. C'est donc ce que j'ai nommé, l'espace-temps de ce film, expression me paraissant la plus appropriée à ce que j'ai décrit par la suite, et qui fait la richesse de ces courts métrages, ainsi que son rapport à l'humain et donc ce qu'ils nous proposent, ce qu'ils nous offrent sur l'humain, donc le monde, et la vie.

FICHE TECHNIQUE

Les Mains

1996, 20min, 35mm

Image : Caroline Champetier

Son : Patrick Genet

Montage : Corinne Rozenberg

Production : Agat Films, Les Films du Rat, France 2



Les Pieds

1999, 37 minutes, Vidéo

Image et Son : Claude Loizillon

Montage : Mathieu Blanc

Production : Agat Films, Les Films du Rat, France 2



Les Visages

2003, 27 minutes, 35mm

Image : Caroline Champetier

Son : Jean Marc Schick, Patrick Genet

Décor : Françoise Arnaud

Montage : Benoit Alavoine

Production : Les Films du Rat, France 2



FILMOGRAPHIE

Portraits, Alain Cavalier, 1987-1991, 24 épisodes de 13'

Irène, Alain Cavalier, 2009, 85'

7 chapitres, 5 jours, 2 pièces-cuisine, Jean Pierre Limosin, Collection « Cinéastes de notre temps » sur Alain Cavalier, 1995, 56'

Pickpocket, Robert Bresson, 1959, 76'

Screen test, Andy Warhol, 1964-1966, 4' chacun.

Shirin, Abbas Kiarotami, 2010, 92'

Les Cinématons, Gérard Courant, 1978-2010, 2274 cinématons de 4' au 24 avril 2010

Vivre sa vie, Jean-Luc Godard, 1962, 80'

Persona, Ingmar Bergman, 1966, 80'

Monika, Ingmar Bergman, 1953, 95'

Reminiscences of a journey to Lithuania, Jonas Mekas, 1972, 93'

This Side of Paradise, Jonas Mekas, 1999, 35'

Elle s'appelle Sabine, Sandrine Bonnaire, 2008, 85'

L'épine dans le Coeur, Michel Gondry, 2010, 86'

I'm not the girl who misses much, PipiLotti Rist, 1986, 5'

I'm a victim of this song, Pipilotti Rist, 1995, 5'

Valvert, Valérie Mréjen, 2010, 52'

Pork and Milk, Valérie Mréjen, 2004, 52'

Portraits filmés, Valérie Mréjen, 2002, 3'30"

Ils respirent, Valérie Mréjen, 2008, 7'

FILMOGRAPHIE DE CHRISTOPHE LOIZILLON :

Theo Jansen 1981 ou « *le ciel comme une toile* », 1981, 22'

Lieux Communs, 1982, (court métrage)

La fontaine Igor Stravinsky, 1983, (court métrage)

Logique de catch, 1983 (court métrage)

Le Corbusier, Villa Savoye, 1984 (court métrage)

Christo Le Pont Neuf, 1985 (court métrage)

Georges Rousse, 1985, 9'

Détail, Roman Opalka, 1987, 27'

Le Panorama, 1987, 25'

La Jalousie, 1989, 15'

François Morellet, 1990, 27'

Toiles de maître, 1991 (court métrage)

Eugène Leroy, 1995, 25'

Le silence de Rak, 1995, 74'

Félice Varini, 2000, 20'

Ma caméra et moi, 2001, 90'

Corpus/Corpus, 2008, 26'.

Homo/Animal, 2009, 29'

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

ALBERA François (sous la direction de), *Vers une théorie de l'acteur* (Colloque Lev Koulechov), L'âge d'homme, Lausanne, 1994

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 1998

Collectif, « L'effet Koulechov », revue *Iris*, Volume 4, n°1, Paris, 1986

COMOLLI Jean-Louis, *Voir et Pouvoir*, Éditions Verdier, Lagrasse, 2004

BRETEAU SKIRA Gisèle (sous la direction de), *Nos contemporains : 7 courts métrages de Christophe Loizillon*, octobre 2001

GRUNERT Andrea (sous la direction de), *Le corps filmé*, Collection CinémAction, Corlet Publications, Condé-sur-Noireau, 2006

NINEY François, *Le documentaire et ses faux semblants*, Editions Klincksieck, Paris, 2009

Articles :

AUMONT Jacques (sous la direction de), *De l'invention de la figure humaine*, Editions Cinémathèque Française, Paris, 1995

-texte de DOUCHET Jean, « Le visage comme révélation, le geste comme signe, le corps découpé comme figure, le corps plein comme opacité », pp. 113-121

« Questions aux vidéastes », Cahiers du Cinéma, Hors-série n°13, juin 1986, p. 106 sur Joan Logue

FARGIER Jean-Paul, *Turbulences bien tempérées*, dans les Cahiers du Cinéma, n°337, juin 1982, pp.88-95

SNOW Michael, *Des écrits 1958-2003*, ENSBA, Centre Georges Pompidou, Paris, 2005

BENEDICT Sébastien, *2034, L'Odyssée de Gérard Courant*, Cahiers du Cinéma, n°573, novembre 2002

VISINET Arnaud, *Corpus. Corpus de Christophe Loizillon*, Bref Magazine

Sites internet :

www.gerardcourant.com

www.pipilottirist.com

www.jeudepaume.org Pour Valérie Mréjen

ANNEXES



J'ai réalisé depuis 1995, 8 courts-métrages (*les mains, les pieds, les visages, corpus/corpus, homo/animal, homo/végétal, famille et square*) avec toujours le même dispositif et la même construction : une suite de 5 à 6 plans séquences d'une durée, variant de 4 à 8 minutes entrecoupés de quelques secondes d'images noires.

Ces films ont tous été montrés à la télévision et dans des festivals à travers le monde de manière autonome comme des courts-métrages classiques de fiction ou documentaire.

La projection cinématographique de ce travail m'a toujours insatisfait, faisant de chaque film un objet fini, solitaire non relié aux autres.

La linéarité de la projection cinématographique ne correspond pas pleinement à mon travail.

Je pense que ces 8 films, d'une durée de 4 heures et 1/2 de projection, composés de 46 plans pourraient être découverts autrement, de manière plus simple.

Expo imaginaire.

Ces 46 plans pourraient être vus dans un ordre différent par des *spectateurs/visiteurs* libres de leurs mouvements, libres de voir ce qu'ils veulent, peut-être seulement 10 plans et de s'en aller.

Le dispositif fonctionnerait comme la mise en place des *cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. Cette exposition imaginaire proposerait un *film combinatoire*, qui aurait un potentiel de quelques milliards de films.

Le spectateur déambulerait à travers quelques salles obscures découvrant sur des écrans des plans séquences où il pourrait s'attarder.

Plan de mains d'une femme, de pieds d'un berger Peul, d'un visage muet de vieil homme, plan d'un bébé soigné par des mains de kinésithérapeute, de 2 escargots traversant une route, de 2 tomates grandissantes, d'une jeune fille errante, d'un square en hiver, d'un coiffeur et son client, d'un arbre dans le vent, d'un enfant humilié par son institutrice, d'un square dans la chaleur de l'été... Autant de films possibles que de visiteurs et de visites.

Ces déambulations dans l'obscurité rendraient mieux compte de mon travail

Le *spectateur/vagabond/cinéaste* serait enfin le maître intuitif, contrôlant la durée de son montage/promenade.

Livre imaginaire.

Ce livre électronique autonome présentera 46 pages animées / 46 plans séquences.

Le *lecteur/spectateur* serait libre. Il tournerait les pages à sa guise, s'arrêtant sur les images qui le séduiraient passant d'un plan à un autre.

La liberté temporelle du lecteur/spectateur pouvant revenir quand il veut dans ce *film/livre combinatoire*. Ces 4h30 de film/livre pouvant être vu et lu à l'infini dans le temps et les combinaisons.

Chaque *lecteur/lecture* sera unique. Il n'y aura pas d'ordre potentiel.

Ce *livre/film* n'a ni fin, ni début, ni milieu. C'est une proposition de voir *cent mille milliards de films potentiels* en un livre et plusieurs années.

Ce *lecteur/spectateur* n'aura pas assez de sa vie restante pour voir l'ensemble de ses films possibles.

Christophe Loizillon »



Ne pas faire de film.

Je perds cinq francs chaque fois que je vais pisser déclarait le peintre pompier *William Bouguereau* (1825-1905) au visiteur de son atelier. Sans doute aurait-il du prendre tout son temps pour pisser et penser d'avantage à ce qu'il allait peindre que de s'acharner à livrer à la société de l'époque, la peinture qu'elle attendait de lui et qui était bien peu personnelle.

Le cinéaste, lui, passe 20 à 30 fois plus de temps à ne pas faire de film qu'à filmer et il ne peut pas pisser toute la journée.

Comment vit-il alors sans faire de film ?

Il aime beaucoup s'inventer des contraintes, mais s'invente-t-il les bonnes ? Y a-t-il une méthode pour organiser ce temps énorme de non-fabrication dirigé vers la fabrication ?

Les images qui sortent de nos têtes et de nos corps sont en plus des images qui naissent quelquefois dans notre inconscient. Et il paraît qu'on a du mal à maîtriser cet inconscient.

Toutes ces questions sans réponses cartésiennes et ne sont pas faites pour nous rassurer.

Prendre son temps pour pisser.....

En Août 1994, je me retrouvais seul. Je veux dire orphelin de projet cinématographique, abandonnant malgré moi et désespérément, un film représentant 5 années de ma vie. Un long-métrage venait de s'arrêter en préparation 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 laissais filer ces 5 années de travail sans la moindre production d'images, si ce n'est des images super 8 de ma compagne et ma fille.

Cette impuissance à mener à bien un film m'a rendu plus tard serein et m'a révélé que le temps de production n'était pas forcément là où je l'avais cru. Je prenais maintenant tout mon temps pour pisser.

Mais il y avait urgence à faire des images. Filmer quoi ? Quelque chose ? Quelqu'un ? Je touchais le fond et revenais aux origines de mon cinéma. Là sont nés le projet de filmer *les mains* de mes amis et *le silence de Rak*, film qui a pour sujet le non-travail.

Je comprenais en même temps pourquoi Manuel de Olivera dit qu'un cinéaste se constitue essentiellement lorsqu'il ne fait pas de cinéma. Il peut en parler lui qui est resté plus de vingt ans sans faire de film. Dans cet ébranlement, je ne me suis jamais senti autant cinéaste. Je suis persuadé que cette période douloureuse a marqué mon cinéma et le pourquoi je voulais faire des films. Et que jamais je n'avais autant réfléchi à ce que pouvait être l'image.

Résistance

Notre métier est de produire des images, mais il y a de jours où il ne faut pas produire d'image car nous n'en avons pas la capacité.

Comment reconnaît-on un cinéaste aujourd'hui ? Bien plu à sa capacité à ne pas filmer des images standardisées que la société du spectacle (télévision, cinéma, publicité, industrie) lui demande.

Notre travail de cinéaste est de proposer à chaque film notre regard. Je ne fais aucune hiérarchie entre le documentaire, la fiction, le long et le court métrage et je ne connais aucune frontière entre ces catégories « administratives ».

Un cinéaste qui produirait quelques images singulières et originales dans sa vie pourrait mourir heureux.

Plus le cinéma est valeur marchande, moins il y a de chance d'avoir un regard. Les exceptions sont bien sûr nombreuses et joyeuses.

Travail, tripalium & co...

Pour en revenir rapidement à des questions qui me tiennent à cœur et qui étaient au centre de mon premier long-métrage *Le silence de Rak*; Où est le travail ? Qu'est-ce que c'est le travail ?

J'ai compris durant ces dernières années que la production n'est que le résultat de jours, de semaines, de mois, d'années de jachère, de vacances, de réflexions, d'errance, de badinage, de solitude, de libertinage, de douleur, de passions, de non-travail. Pour un cinéaste, le travail ne se situe pas dans l'acte de faire des films mais dans la quotidienneté du rien faire. Se brosser les dents, étendre son linge, aimer une femme, nourrir un enfant, aller danser, détester sa mère, regarder les avions et les nuages passer dans le ciel.

Paris, novembre 1998, Christophe Loizillon >>