

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

MOI (autoportrait)

Un film imaginé par Christophe Loizillon

Christophe Loizillon

Numéro 40, automne 2022

confier
entrusting

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1098781ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1098781ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue intermédialités

ISSN

1705-8546 (imprimé)

1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Loizillon, C. (2022). *MOI (autoportrait)* : un film imaginé par Christophe

Loizillon. *Intermédialités / Intermediality*, (40), 1–23.

<https://doi.org/10.7202/1098781ar>

MOI

(autoportrait)

un film imaginé par
CHRISTOPHE LOIZILLON

23 mai 2022

SYNOPSIS

Après avoir filmé le corps des autres : *les mains, les pieds, les visages, les sexes, corpus/corpus...*, j'aimerais retourner la caméra sur mon propre corps.

C'est donc un autoportrait du réalisateur, filmé par l'équipe avec laquelle il travaille depuis 25 ans.

Le film sera réalisé en studio durant trois jours. Ce sera un long plan séquence de 10 à 12' sur ce corps nu allongé, au repos dans un demi-sommeil sur un lit.

Une voix-off racontera quelques moments de la vie de ce corps.



SCÉNARIO

L'ongle à la corne atrophiée, le cadrage en gros plan déforme notre perception, nous mettons un temps à comprendre que nous sommes sur un ongle, un orteil, plutôt monstrueux, la carne d'un pachyderme, puis la caméra glisse de l'autre côté, s'arrête sur l'empreinte digitale du pouce de pied, plus humaine; voici les phalanges déformées du majeur, le tendon surplombant du pouce à la cheville, la peau sèche et marbrée de nervures comme un papier de soie gaufré du plat du cou-de-pied.

Puis l'astragale, un mouvement à peine perceptible vers des fleuves souterrains, les grosses veines traversant cette vallée dermique, l'agitation sanguine sous la peau, véritable usine à gaz ancestrale, le gonflement de la veine, le sang coule par a-coups... La caméra s'arrête sur ce flux sanguin. On entend la 1ère voix off : *Je caresse les seins d'une fille pour la première fois. Je tremble, je suis dans sa chambre. C'est très doux. J'ai l'impression de découvrir un monde incroyable.*

Puis le talon arrière à peau d'éléphant, l'os de la cheville (les malléoles), carrefour des muscles, ligaments, tendons, nerfs, et, juste en dessous de cet os, les rides de la voûte plantaire comme des vagues d'un banc de sable. Le mouvement reprend : tibias, mollets avant/arrière poilus, genoux calleux (peau de poulet), cicatrice chirurgicale sur la cuisse gauche... Ligne des fesses, hanches, aine, forêt de poils pubiens.... La caméra s'arrête, hésitant à dévoiler le sexe dans son entier. On entend la voix off : *Mon frère meurt, il a 47 ans. Il est allongé sur un lit d'hôpital dans le coma. Je le touche, je lui parle. Il respire....Est-ce que tu m'entends?*

La caméra esquive, remontant vers le ventre par le chemin poilu entre le sexe et le nombril carverneux et mou. La cicatrice ombilicale enfouie n'est pas accessible dans ce trou. L'origine de ce corps a disparu. La caméra contourne le ventre dodu, survole la hanche, vers le haut des fesses, le sacrum et les deux fossettes sacro-iliaques du bas du dos, les reins, la crête iliaque puis la co-

Avis: Ce « scénario » ne tente pas de décrire dans son intégralité, le film mais de donner la sensation partielle de ce que pourrait être ce plan séquence.

lonne apparente comme un tronc d'arbre. On entend des chuchotements, des respirations ; on aperçoit des ombres sans doute de l'équipe.

La caméra repart sur la charpente du dos (comme) une maison renversée, frôlant les os apparents de cette colonne montante... Voix off : *Le cinéma pour moi, c'est penser le monde avec chacun des membres de l'équipe. Toujours. Pourquoi filmons nous cela? Comme ça ?* On repasse sur le torse poilu, machine à respirer. A chaque in-et-ex-piration le torse se gonfle, les tétons se soulèvent, la machine à vivre sursaute en apnée pour effrayer d'un arrêt possible.

La caméra s'éloigne un peu de ce corps pour la première fois, découvrant surprise, des mains, des bouts de réflecteurs, la perche, un projecteur, la présence de l'équipe au travail sans voir leurs visages.

Les gestes très précis, chorégraphiques soulignent la concentration de ces corps collés à celui-ci nu et allongé. La découverte de cette mise

en scène de l'intimité comme un spectacle réglé nous questionne.

Ce tournage ressemble à une opération chirurgicale sans bistouri ou à un film pornographique...

... La caméra revient vers un bras en gros plan, le coude, la main et remontant doucement vers le visage, la tête,

Après la nuque et un grain de beauté solitaire, la naissance du cuir chevelu et cette forêt de cheveux blanc, le duvet proche du lobe pendant de l'oreille, une étoile tatouée? juste derrière une oreille, l'immense pavillon comme de grandes feuilles/fleurs volantes, puis glissade le long d'un bras, les poils dressés sur l'avant bras, l'os du dessus du poignet, le dessus d'une main avec à nouveau des veines apparentes et battements sanguins, la machine à vivre, des fleurs de cimetières, une alliance au doigt, l'intérieur de l'autre main offrant ses lignes de vie très visibles dont on s'approche et on observe l'histoire de ces lignes.
voix off : *Allongé dans l'herbe, j'ai perdu le sens*

de la terre, des animaux, des plantes. Je ne sais pas traire une vache. Je ne sais pas planter des pommes de terre.

Je connais juste quelques noms d'arbres, de fleurs ou d'oiseaux: cyprès, hêtres, eucalyptus, rouge gorge, geai, pie, platane, lilas...

L'équipe de tournage chuchote. On entend parfois sa présence.

L'oreille, le trou, conduit auditif, mystérieux entrée interdite d'une caverne sombre (déjà vue avec l'autre oreille?), l'auricule, la barbe drue jusqu'aux frémissements des commissures et des ourlets des lèvres, le duvet des moustaches, le noir inquiétant de la bouche ouverte, les poils de moustaches noirs, les trous de nez poilus jusqu'à l'orbite de l'œil fermé étrange, intrigant, évoquant presque l'absence de ce corps-machine à vivre. La caméra précédemment voyeuse sur les membres et le tronc inconscients, devient maintenant peureuse que la tête/esprit se réveille et nous surprenne.

La caméra remonte sur le front plissé, les che-

veux absents ou parsemés, la fissure coronale, la boîte crânienne mystérieuse contenant le cerveau, grand ordinateur de la machine à vivre.

La caméra détective s'arrête, se fige sur ce crâne, persuadée de filmer enfin le lieu de la pensée de ce corps.

Chaque morceau de peau, chaque creux, bosse, monticule, vallée, poils, touffe, cils doit être une découverte, jusqu'à l'arrivée au visage, la tête. Parfois la géographie de ce corps échappe, devenant un paysage microscopique abstrait et presque poétique.

Ce film plan-séquence révélera une trentaine de points de passage obligés*

MÉTHODE

Le mouvement et la vitesse de ce plan s'écriront au fur et à mesure des essais filmés durant plusieurs jours, quelques semaines avant le tournage.

Ces essais consisteront à trouver comment raconter cinématographiquement ce corps de 69 ans au repos. Comment trouver un récit avec un début, un milieu et une fin, une dramaturgie lisible par le spectateur, avec la place déterminante de la voix off.

Ce qui est essentiel, c'est de sentir la quête du cameraman, son désir de filmer et de raconter l'histoire de ce corps.

Comme dans mon précédent film, *l'escalier**, la préparation, repérage, écriture du chemin... avaient été d'une grande minutie pour arriver à un scénario très précis et à un plan séquence très écrit. Nous avons filmé 32 prises de cette montée des 6 étages durant les trois jours de tournage pour arriver à être satisfait avec la 31ème prise.

Le spectateur découvre ce corps comme une leçon de choses, leçon de géographie vue à travers un hublot d'avion. L'infiniment petit (poils, cils, plis de peau..) nous suggère l'infiniment grand.

Le spectateur est conscient de l'artificialité de cette situation *documentaire* en studio.

**L'escalier* <https://vimeo.com/705533940> mot de passe : loizillon









VOIX OFF* ***INTERMITTENTE POSSIBLE*** ***ET DANS LE DÉSORDRE***

Je suis dans le ventre de ma mère. Elle ne le sait pas.

Mes parents ont un très grave accident de la route. Mon père est handicapé.

Je m'appelle Christophe, patron des voyageurs.

Je caresse les seins d'une fille pour la première fois. Je tremble, je suis dans sa chambre. C'est très doux. J'ai l'impression de découvrir un monde incroyable.

Pascal, un ami se suicide. Il se jette sous le métro. Comment a-t-il pu faire cela ?

Quand je lis Karl Marx, je comprends le monde autrement.

Mon corps n'a subi aucune blessure. C'est un corps privilégié.

Mon frère meurt. Il a 47 ans. Il est allongé sur un lit d'hôpital dans le coma.

Je le touche, je lui parle. Il respire.

Ma mère ne nous raconte pas d'histoire au lit.

Ma mère ne nous prend jamais dans les bras.

Ma mère ne nous parle jamais ; elle ne sait pas.

A 69 ans, j'ai passé vingt ans de ma vie allongé à dormir sur plus de 500 lits, dans des trains, des bateaux, à la belle étoile.

Je me sépare de la maman de mes enfants. Nos corps deviennent étrangers.

Une femme espagnole m'a élevé. C'est ma deuxième mère. Je lui dis tout.

Dans le dortoir en pension, en colonie de vacances, quand tu ne dors pas, tu fais quand même partie des dormeurs.

Un jour, j'étais dans le lit de mon amie. On entend son père dans l'escalier.

Je panique et me cache nu sous le lit. Je vois les pieds du père.

J'essaye de ne pas faire de bruit en respirant. Le père demande à sa fille où je suis ? Elle répond qu'elle ne sait pas.

Allongé dans l'herbe, j'ai perdu le sens de la terre, des animaux, des plantes.

Je ne sais pas traire une vache. Je ne sais pas planter des pommes de terre.

Je connais pas le nom des arbres, des fleurs et des oiseaux.

Je vole dans les nuages, au dessus des villes, allongé comme un oiseau plus rapide qu'un oiseau, je vole vite. Quelque fois j'ai peur d'atterrir.

** Cette voix off indicative pourra s'avérer trop explicative, voire inutile, au montage par rapport à ce plan séquence.*

DOUBLE ABSENCE / SPECTATEUR

J'ai toujours pensé que quand je réalisais *les mains, les pieds, les visages, les sexes*, je faisais un film sur moi, un autoportrait en creux à travers les êtres que je filmais. J'ai toujours été heureux de m'exprimer à travers le corps, le silence (ou paroles) des autres.

Quand j'ai filmé ma mère dans *Maman*, c'était plus un film sur moi que sur ma mère, un film sur un fils qui ne veut pas que sa mère meurt.

Moi est un film douloureux. Je m'expose nu, en demi-sommeil, peut-être ridiculement.

Moi m'inspire à l'avance un sentiment de honte. C'est un film limite.

Après avoir filmé des mains, pieds, visages, sexes **nus**, il m'apparaît évident de me (re)présenter à mon tour nu.

Je ne suis pas fier de mon corps. Il est ici acteur malgré lui. Je ne connais pas bien mon corps. J'ai dans le dos un grain de beauté que je n'ai jamais vu. Je découvrirai ma nuque inconnue, mon dos, mes fesses, tout ce que je ne peux voir de moi. Mon corps a une histoire très ordinaire. Mais raconter 69 ans d'un corps, cela mérite de l'attention, de le regarder sous toutes ses coutures, le regarder comme moi je ne peux le regarder. Filmer ce corps sculpté par le temps, ses cicatrices visibles ou invisibles.

Paradoxalement, j'ai l'impression avec ce film de vouloir filmer un corps vieillissant, de le filmer à travers le regard de l'équipe, comme un corps qui ne serait pas le mien, un corps **étranger**.

Ce projet présente une **double absence** : celle du réalisateur derrière la caméra, remplacé par

son équipe et celle de ce corps absent de lui-même, qui s'extrait pour se regarder vivant.

Cet abandon/dépossession de mon corps fait naître ce corps-personnage de fiction dont l'équipe et spectateur peuvent s'emparer.

Moi ne se résume pas à mon corps. J'aimerais que ce **Moi** devienne un **Nous**, que le film s'ouvre à l'autre, que *Moi* passe par l'autre.

Un corps entre le mien, celui de l'équipe et celui du spectateur.

J'aimerais qu'en regardant ce corps filmé, le spectateur pense à son propre corps, qu'il revienne à lui-même.

Donner cette place au le spectateur est l'enjeu de ce film.

ANIMAL/ GÉOGRAPHIE

Le corps doit être filmé comme un animal inconnu que l'on décrit.

La nuque inconnue, le cou avec sa glotte et la thyroïde mouvante, le menton, la clavicule comme un causse montagnoux, le carpe du poignet comme un petit mont, les veines comme des canalisations souterraines en apercevant le débit de la circulation

Visualisation des différents points de passage du sang : les veines des pieds, l'intérieur des cuisses, les veines des poignets, le sang des veines sur le dessus des mains.

Essayer de filmer les membres comme des objets autonomes et qu'on découvre indissociables du tout de ce corps.

Essayer de rapprocher par la manière de filmer les membres extérieurs au corps oreilles, doigts, sexe, nez. Rapprocher par couples les extrémités (mains, pieds), les jointures calleuses (coudes, genoux), les articulations chevilles/poignets avec une manière similaire de filmer.

Révéler les 9 trous/cavités (bouche, deux

yeux, deux oreilles, deux nez, bouche, anus, sexe) comme des bizarreries. Mettre en évidence les sept trous du visage.

Souligner les souterrains, les grottes, (le nombril).

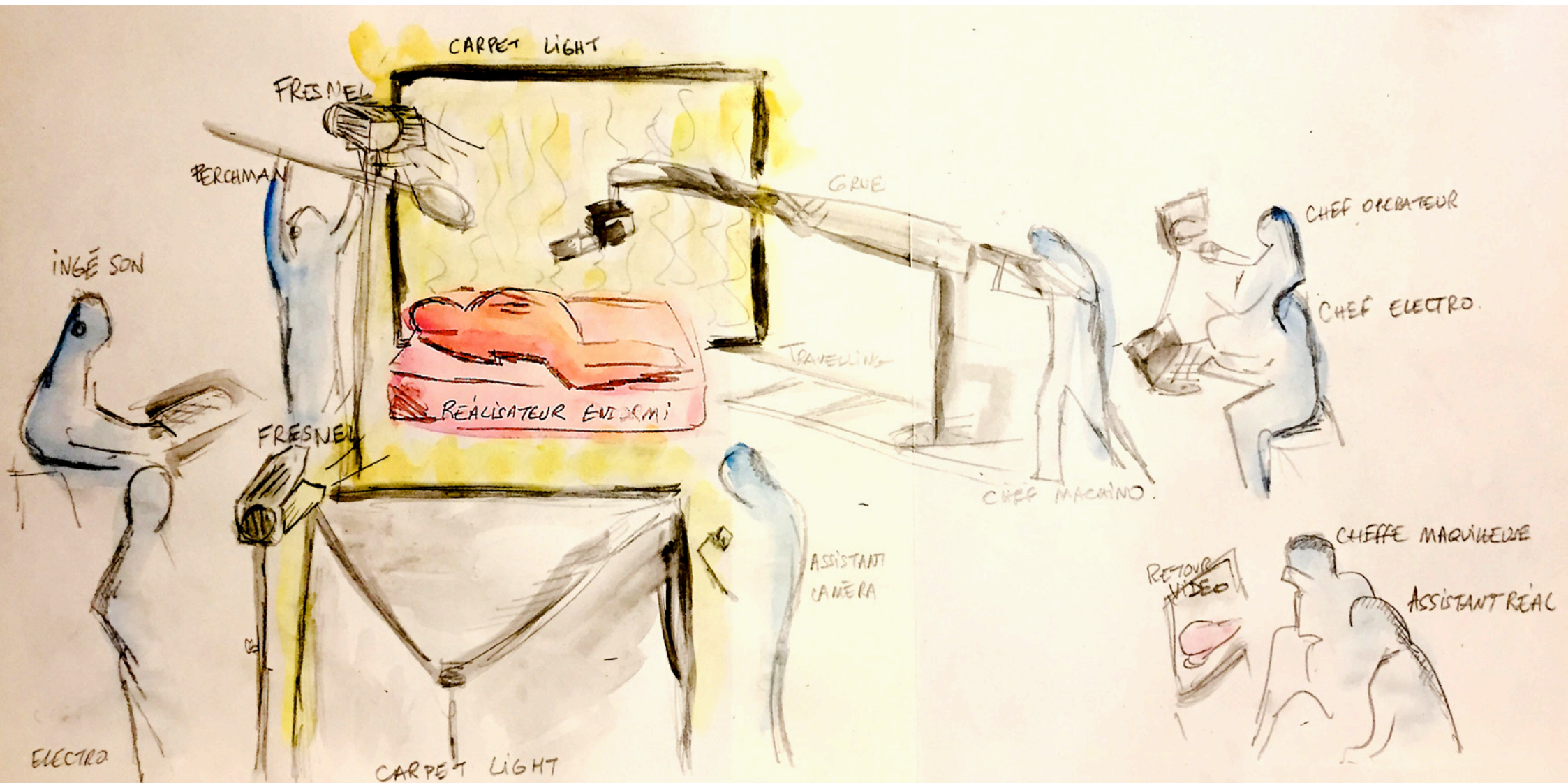
Aller investiguer les muscles les cavités sous les épaules ou les genoux, les orbites oculaires, les enclaves, les poils de bras, jambes, pubis, cheveux, poils des oreilles, barbe naissante...

DÉTAIL/ MÉTONYMIE

Depuis *les mains* (1995), j'essaye de filmer le détail pour exprimer le tout.

Je travaille le fragment pour mieux comprendre le tout.

Je n'arrive pas à filmer le corps dans son ensemble, alors je travaille par fragments et série... *les pieds, les visages, les sexes, corpus/corpus*. Ici avec ce corps filmé en gros plan et en plan-séquence, j'essaie de lier, le détail et le tout, de révéler un tout, une unité.



UNE ÉQUIPE DE CINÉMA

J'ai compris très vite en commençant à travailler dans le cinéma, que chacun des techniciens apportait quelque chose d'essentiel au réalisateur. Mais que le cinéaste devait être particulièrement vigilant que l'équipe par son savoir faire ne prenne pas le pouvoir sur le film.

La relation de confiance au fil des ans entre l'équipe et moi s'établit sur un autre ordre. Nous savons que les films que nous réalisons ensemble sont hors du système formel de l'écriture cinématographique et hors du système de production commercial.

Nous vivons le tournage de ces films comme une expérience, une petite cérémonie, comme si nous inventions une manière de travailler mue par une exigence, une précision, une joie d'être ensemble. Il y a un petit quelque chose de sacré qui nous lie sur notre idée de cinéma, comme une utopie. Nous ne voulons pas abandonner nos rêves de cinéma.

Souvent l'équipe devient plus radicale que moi dans cette exigence.

Sans le soutien et le travail de cette équipe, je ne pourrais faire ces films et celui-ci si périlleux.

PLAN SÉQUENCE/ SILENCE/ TEMPS

Le plan séquence spécifique de ce corps abandonné impose d'abord à nous (équipe de cinéma) et ensuite au spectateur, une expérience du temps, de l'écoute.

Le son silencieux de ce studio dans la ville, filtrant les bruits de circulation, la présence de l'équipe à peine audible renforce ce partage intime avec ce corps.

La *paix* de ce corps avec ses grognements, respirations, souffles, mouvements imperceptibles, gestes, apparition du sang confirme que nous filmions la vie au plus près.

Le travail de montage sonore essaye de traduire la vie imperceptible de ce corps.

Entendre le souffle, la machine vivante doit être la première chose visible.

Plus la *machine/vie* sera visible, plus sa mort

prochaine sera évidente pour le spectateur.

Ce qu'écrivait Jean Cocteau, «*Le cinéma, c'est la mort au travail, la mort au présent*», est devant nous.

Ce temps continu de *Moi* est une performance documentaire.

Si ce plan séquence est minutieusement préparé, il reste en temps réel, un moment de vérité sur un corps abandonné.

Ce film est constitué d'un unique plan-séquence essentiellement en travelling horizontal en plongée, se terminant par un éloignement. *Moi* vient après deux films constitués de plans séquences verticaux, ***Debout(s)*** 2019, ***l'escalier*** 2021. J'essaye, avec l'équipe de poursuivre un travail formel systématique autour du plan séquence documentaire.

MOI, CHEF- OPÉRATEUR !

La première fois que j'ai lu le scénario de *Moi*, Christophe avait adressé une lettre à son équipe et cela m'a intimement impliqué dans son film. Ça m'a donné une responsabilité immanente comme celle que l'on éprouve face à son propre enfant. Le *Moi* de Christophe devenait aussi le mien. Chercher à focaliser son équipe sur son propre corps peut sembler égocentrique mais il me semble au contraire que c'est l'un des projets les plus généreux de Christophe. En quelque sorte, il lègue son corps à la « science ». Pour continuer dans la métaphore (mais ça n'en presque pas une), son étude passionnée de l'objet cinéma l'a poussé après de longues années de recherche à tester la nouvelle formule de « l'élixir » déjà expérimenté dans son dernier film « *l'Escalier* » mais cette fois-ci... sur sa propre personne !!! Nous allons exposer son corps cru, nu. Nous allons le scanner, le retourner, l'analyser sans tabous avec toute la violence d'un regard pluriel sur son intimité la plus secrète. Pour y parvenir, nous devons tous, et lui le pre-

mier, tenter de séparer ce corps de sa personne pour le disséquer sans état d'âme. Nous allons donc nous permettre de nous poser des questions sur la manière d'appriivoiser tous les aspects de ce corps : le dégoût, la tendresse, la sexualité, la morbidité, la vieillesse, l'animalité, ses poils, sa force, ses couleurs, sa propreté, sa texture, ses souffrances, ses plaisirs... Un corps évoque énormément de choses différentes.

Ce corps peut être vu comme un don, un abandon de la part de Christophe mais peut aussi être perçu comme une expérience dérangeante. Il me semble que le but de Christophe est de dépasser ce rapport exhibition / voyeurisme pour offrir au spectateur l'occasion de digérer la vision de Ce corps en une réflexion sur Le corps en général. C'est là que mon travail de chef opérateur commence. J'accompagne Christophe pour restituer ce que je pense avoir compris en proposant un « filmage » adapté. Jour après jour nous allons chercher les moyens techniques (avec leurs limites) pour que l'expérience imaginée par

Christophe guide le spectateur là où il le souhaite. Or, en attitude de chercheur, Christophe ne sait pas exactement ce qu'il souhaite, il l'explore ! Il sait ce qu'il veut éviter mais lance son expérience aussi dans le but d'observer en quoi elle pourrait également le surprendre ! Et donc c'est en tâtonnant à travers divers propositions, corrections, suppositions que nous imaginons au final un dispositif de tournage très précis. Au sein de ce laboratoire de recherche mes moyens techniques ressemblent tout compte fait à ceux que je peux avoir sur n'importe quel autre film bien plus académique : Le rythme et la vitesse de déplacement de la caméra, les grosseurs de plan, le type d'éclairage, le rendu des couleurs de la peau, les choix de couleur qui accompagne le sujet (les draps, les fonds). Et l'ensemble des paramètres doivent concorder à servir le propos de Christophe.

Pour en développer quelques-uns, nous avons par exemple choisi d'être très proche du corps dans l'idée que c'est dans le détail que le corps offrira son universalité.

Nous allons chercher un contraste qui offre des zones d'ombres assez prononcées pour offrir un sentiment d'intimité et de pudeur. Nous nous orientons vers des couleurs de peau légèrement dorés et un peu désaturées qui amenuisent l'aspect viande ou cadavérique. Dans le même but nous nous posons la question du noir et blanc. Mais cela nous semble un peu trop esthétique et impliquerait de faire l'impasse sur ces aspects. Ce n'est pas non plus notre objectif.

Le dispositif de tournage entre aussi en compte. Christophe est attaché à ce qu'on puisse garder un rapport humain voir physique entre lui et l'équipe. Or, avant de comprendre ça et pour des raisons pratiques, je lui avais proposé de mettre la caméra sur une tête 3D au bout d'une grue. Le fait même que ma présence physique soit éloignée de son corps lui a semblé hors sujet et l'idée que mes mouvements puissent être lissés par des moyens robotiques ont définitivement mis ma proposition au rebut.

Nous nous orientons ainsi vers une caméra sus-

pendue à un bras de grue mais orientée par mes soins avec mes mains, mes bras et mon corps autour du sien.

Mais jusqu'à l'instant où nous validerons la prise parfaite, nous continuerons de rechercher, de modifier, de douter et de préciser tous ces aspects en les passant au spectre d'une vision du film qui se construit de la même manière et en parallèle. Cela peut paraître vertigineux et infini mais en fait, la magie opère dans la mesure où, en croisant les sensibilités des différents « fabricant » du film, une ligne unique, commune et de plus en plus définie se profile et nous mène tous à un degré de précision qui nous surprend à chaque nouveau film de Christophe.

Ainsi, comme dans nombreux de ses films, Christophe nous livre quelques-unes de ses interprétations afin de nous inciter, à notre tour, à une introspection sur le sujet : Ici ce sera *Moi*.

Aurélien Devaux 10 mai 2022

MONTEUSE, RÉCIT SONORE

Christophe Loizillon est cinéaste.

Ses films ne pourraient exister ou s'adapter en livre, peinture, musique, sculpture, au théâtre. Cela peut sembler évident quand on parle d'un réalisateur et pourtant c'est peu fréquent. Les films de Christophe Loizillon ne se cantonnent pas à une classification fiction ou documentaire, à des durées stéréotypées, à des formats pré-existants. Ce sont des films que l'on n'a jamais vus avant, entiers et uniques, qui nous questionnent, nous émeuvent, nous ennuiant, nous dérangent, nous fascinent.

Christophe Loizillon sait qu'un film est un travail d'équipe et que, s'il en est à l'initiative et à la direction, le film ne se fera qu'avec les apports que nous pourrons, chef opérateur, preneur de sons, décorateur, 1^{er} assistant, monteuse, mixeur ... lui offrir. Mais surtout, c'est un réalisateur qui nous pousse à cela. Dès les premières versions du scénario, il nous met au travail. Il faut lire, discuter, imaginer. Il nous faut écouter, contredire, accepter, proposer.

Rentrer dans l'équipe d'un film de Christophe, c'est dépasser son rôle attribué par la place technique de nos métiers (prépa, tournage, après tournage).

Comme monteuse des films de Christophe Loizillon depuis vingt-deux ans, je suis confrontée à chaque fois à la même blague :

Pas trop dur le montage de plans séquences ?

Pas trop, non.

Mais tu ne t'ennuies pas ?

Comment le pourrais-je ? Chaque film est une nouvelle expérimentation.

Car, monter un film de Christophe Loizillon ce n'est pas juste choisir la bonne prise, son début et sa fin. C'est aussi, après les lectures de scénario, les visionnages d'essais, les pré-montages de voix (comme dans *Sexe*), remettre en question l'ordre et l'existence de chaque plan, ré-imaginer le récit du film, repenser le son dans son intégralité (il nous arrive de rien garder du son direct et de tout recomposer comme dans

par exemple, *Corpus/Corpus*, *Homo/animal*, *Homo/Minéral* ou *L'escalier*), réfléchir et inventer les cartons qui parfois s'intègrent dans les noirs entre les plans, essayer des ambiances, créer des voix, voir et revoir un film à six plans sans lâcher son attention ... Il faut ré-apprendre à travailler dans la lenteur, quelques heures par jour, et sur un temps long. Il faut marcher à côté de Christophe, l'écouter réfléchir et réfléchir soi-même pour pouvoir peut-être l'aider à trouver ce nouveau film, qu'il aura mine de rien, parfaitement maîtrisé. Travailler avec Christophe demande de l'application, des questionnements et un engagement total. C'est aussi ce qu'il demande à ses spectateurs.

J'ai aujourd'hui le sentiment que plus le film s'épure en texte, dialogues et en nombre de plans, comme dans *L'escalier*, plus nous mettons de temps à le trouver. Un plan unique, pas de son direct et tant de films possibles ! Au générique, le mot montage a été remplacé par Christophe par « récit sonore ». Cela me plaît.

Pour son prochain film, *Moi*, Christophe Loizillon place la monteuse dans l'équipe qui tournera (aux deux sens du verbe) autour de lui. Ce sera la première fois. Faut-il y voir le besoin d'avoir toute son équipe présente et unie pour ce film (serait-ce le dernier ?) où il nous abandonnera sa place tout en sachant que ce sera pour ce temps, à nous d'être lui ?

Sarah Turoche

Paris, le 19 mai 2022

MOI, SIMON GRASS

Travailler en tant qu'Assistant Réalisateur sur un film de Christophe Loizillon implique parfois de se poser des questions différentes des autres tournages.

Cette singularité tient à trois facteurs : le fait que Christophe tourne toujours un premier « brouillon » lors de la préparation, qu'il m'offre une immense confiance dans la mise en œuvre de son film et qu'il use systématiquement du plan séquence.

Depuis 17 ans, la préparation de chaque film que nous avons fait avec Christophe a suivi les mêmes étapes.

Tout d'abord nous échangeons sur le scénario, et je lui fais systématiquement un retour. Soit pour essayer de mieux comprendre ce qu'il cherche à dire, soit pour lui signaler des séquences qui me paraissent bancales par rapport aux autres.

Des fois il m'écoute et réécrit ou même change tout, des fois pas un mot ne bouge au scénario. On ne peut pas avoir toujours raison.

Ensuite nous échangeons sur les éventuelles contraintes techniques d'un plan, ou du film. Si « Moi » ne pose, à priori, pas de problèmes logistiques ou de mise en place particuliers, ça n'a pas forcément été le cas de ses précédents films.

Je me souviens d'un plan qui commence dans une chambre, descend un escalier, rentre dans une épicerie puis finit dans un bus en mouvement, en plein cœur de Bordeaux. Ou celui d'un Père et d'un fils qui nagent 50m dans un lac avant de se rhabiller et de monter en voiture, ou enfin celui d'une vache qui doit fixer la caméra pendant 4min. Les défis techniques étaient immenses pour notre budget.

Dans ces cas-là, mon expérience de 1er Assistant m'aide beaucoup lors de ce premier échange. J'anticipe, souvent justement, ce qui me paraît faisable ou impossible, et là Christophe est toujours à l'écoute. De toute façon il ne laisse jamais rien au hasard, car avant chaque tournage, nous faisons toujours le film une première fois, pour voir si ça marche.

Nous partons soit tous les deux ou avec Aurélien, le chef opérateur (et des fois sans moi) pour essayer une fois chaque plan. En 2005 nous tournions les films en pellicule et ce prétournage en mini DV, aujourd'hui nous continuons le même procédé avec les caméras 6k et les iPhone. C'est ainsi que, par exemple, je suis allé seul au salon de l'agriculture voir si une vache pouvait rester intriguée par un objectif plus de 4min (et dans ce sens, le plan que j'avais tourné alors est « plus

réussi » que le plan d'Homo/animal, car la vache du salon ne m'avait pas quitté des yeux alors que celle filmée en 35mm a été bien moins curieuse). Lors de ces préparations, je me retrouve souvent à faire l'acteur, à remplacer les personnages. J'ai donc eu l'opportunité de nager 50m dans les eaux glacées du lac du Der, m'allonger en slip dans une morgue ou faire semblant de recevoir une fellation pour doubler Mathieu Amalric pendant nos essais. J'ai joué ses personnages si souvent que Christophe, pour continuer de me « tourmenter », a fini par m'offrir un rôle dans 3 Visages.

Pour « Moi », je sais qu'Aurélien et Christophe ont déjà fait une partie du prétournage pour tester les valeurs de plans, la vitesse de déplacement de la caméra. Nous avons échangé à ce sujet. La première problématique soulevée est ici strictement technique. Comment avoir une caméra qui, en plan séquence (non monté, sans triche ni coupe), soit capable de passer de détails Macro à une vue d'ensemble qui laisse rentrer une équipe technique dans le cadre.

Mais je sais aussi que Christophe va avoir besoin de vérifier que le « parcours » de la caméra fonctionne, que le timing sera bon, que la tension qui existe dans son cinéma soit bien dosée. Et pour cela, il aura besoin de voir un essai du plan en direct. C'est souvent à ce moment qu'il écrit véritablement son film (là et au montage son). Alors, il est très probable que je doive m'allonger en slip, une fois encore, pendant qu'Aurélien et Christophe parcourront mon corps avec leur iPhone. Là je me substituerai littéralement à Christophe.

Cependant, c'est un exercice auquel je suis habitué et auquel je me plie volontiers, car il vient d'une confiance absolue et réciproque entre nous. Si cette relation professionnelle et amicale existe depuis très longtemps, elle s'est construite sur nos premiers films ensemble où par l'enthousiasme de ma jeunesse et mon sens de l'organisation, j'ai très vite permis à Christophe de se décharger des innombrables contraintes techniques de ses scénarios et je lui ai permis de se concentrer sur l'énergie, l'esthétique, le mystère de ses plans.

Depuis 17 ans, je prépare, j'organise, je cours, je crie, je vérifie, je revérifie, je me démène, puis, je viens m'asseoir derrière le combo, chronomètre à la main, à côté de lui et il n'a plus qu'à dire « Action ». Ensuite lorsque le plan se déroule sous nos yeux, que la mécanique se met en branle, il me donne le timing des différents tops à signaler au talkie pour déclencher les différentes actions qui doivent avoir lieu pendant le plan.

Ainsi, petit à petit, j'ai pu, l'expérience venant, décharger de plus en plus Christophe des considérations techniques.

Et réciproquement j'ai appris de son cinéma. Car le cinéma de Christophe est exigeant, certains diront unique, d'autre ennuyeux, je dirais captivant. C'est un cinéma du sens et de la contemplation où 50% du plan est fait de ce qui se passe dans la tête du spectateur. Un cinéma Zen. Et j'ai énormément appris à regarder les plans que nous préparions, comprendre que chaque infime événement visible à l'image peut-être signifiant et du coup comment organiser la rythmique de ces plans séquences.

Or le plan séquence est toujours exigeant techniquement, et il nécessite souvent de maîtriser les timings de tous les comédiens, de tous les techniciens et l'environnement direct du plateau. Et ce timing c'est précisément le travail du 1er Assistant Réalisateur. Et c'est ainsi que petit à petit Christophe m'a de plus en plus lâché les commandes pour qu'au final, il soit assis derrière le combo, à regarder chaque prise et à éventuellement faire des remarques pour ajuster mes prises de décisions. Nous sommes aujourd'hui à un tel point, qu'il est possible qu'avec simplement le scénario de Christophe, je puisse préparer et tourner un film qu'il ne renierait pas.

Cependant je ne me vois pas comme un co-réalisateur. Car le regard, la conceptualisation des événements racontés dans ses scénarios ne sont pas les miens et en ce sens, je suis (au même titre que le reste de l'équipe) un support pour Christophe pour lui permettre de faire ses films. C'est d'ailleurs pourquoi j'ai toujours eu besoin de Christophe près de moi, derrière le combo.

Mais avec « Moi », cela va changer, car Christophe devient le sujet de son propre film et pour la première fois je devrais presque intégralement me substituer à lui. C'est d'ailleurs assez juste, car je ressens ce film comme un aboutissement pour Christophe. Comme il l'explique très bien dans le scénario, son cinéma a toujours parlé de lui. Et si l'on observe bien, il y'a des figures récurrentes dans ses films : des pères, des frères, la mort et la sexualité, souvent liées, et des chiens. La plupart des plans sont une manière détournée de mettre en scène des fragments de sa vie. Donc le fait de se mettre en scène nu, c'est une façon d'aller au bout des choses. Et d'ailleurs je ne suis pas surpris que dans le scénario, il souhaite que la caméra recule et intègre l'équipe dans l'image. Christophe est quelqu'un de très fidèle avec son équipe technique, à qui il accorde une immense confiance. Si personne n'est irremplaçable, Christophe sait que nous faisons presque autant partie de son processus créatif que sa chère bibliothèque de l'Arsenal où il se rend quotidiennement pour écrire. Il me paraît donc presque normal que dans ce film si « intime » nous soyons présents autrement qu'au générique.

Simon Grass 25 mai 2022

NOTE DE PRODUCTION

Que se passerait-il si *MOI* était tourné par une équipe qui découvre le corps d'un comédien quelques jours seulement avant le tournage ? Il y aurait une gêne, passagère. Au moment de tourner, chaque membre de l'équipe aurait tôt fait de se cacher dans un sas de pudeur en se disant ***après tout, je ne connais pas cette personne.*** Ici, l'expérience est extrême car elle consiste à voir sous tous les angles, non pas *un* corps, mais le corps intégralement nu de quelqu'un qui connaît son équipe et que son équipe connaît ***aussi bien qu'un membre de sa famille.*** Comment regarder un corps nu, qui appartient à sa propre famille, sous tous les angles, en acceptant de tout voir ?

Cette année 2021, morbide, j'ai été la dernière

de ma famille à voir mon grand-père vivant, allongé sur son lit de mort, plus beau et plus fragile que jamais, dans une maigreur extrême, habité par un calme et une résilience qui, jusque dans les derniers instants, raviva dans mon souvenir le calme que j'ai toujours admiré chez mon grand-père. Quelques minutes auparavant, j'avais vu, lors d'une toilette, mon grand-père nu. Et la révélation de sa réalité, physique, radicale, a marqué à jamais dans mon esprit et dans mon cœur la tendresse et l'amour, que j'avais et que j'aurai à jamais pour mon grand-père, sans réussir pourtant, à lui dire sur le moment.

Le dérangement lié à l'impudeur vive, dans ce film, questionne notre humanité vis-à-vis d'un corps qui n'est pas le corps universel, sans affect, mis-à-distance, mais bien le corps de l'être familial, qui porte une histoire qui se dévoile intimement, aux proches comme aux spectateurs. Christophe a partagé d'innombrables souvenirs avec son équipe. Et aujourd'hui, il nous met dans une sorte d'impasse expérimentale, inconfor-

table par essence, dévoilant une réalité interdite, une réalité de lui-même qui n'est pourtant pas nouvelle, puisqu'elle précède toutes ses expériences de cinéaste, et qu'elle a toujours été là.

Car notre corps, même caché, est bien là, tous les jours. Et notre tendance à masquer une grande partie de notre corps tous les jours nous empêche de nous regarder et de nous représenter, surtout passé un certain âge où il est carrément *interdit* de se montrer et de se regarder. Avec ce film, Christophe tend donc aux spectateurs un miroir sur son humanité, en réduisant la déformation induite par nos codes de sociabilités.

Le regard de Christophe, ou plutôt son regard impossible sur lui-même, questionne dans ce film notre degré de conscience de nous-mêmes, dans cette société du 21^{ème} siècle où l'individualisme menace souvent de ruptures, de solitudes, aussi banales que brutales, où la réalité de l'autre peut vite devenir un poids, et, où

dans l'inconscient collectif, la vieillesse du corps peut renvoyer au corps malade.

Nous avons une sorte de devoir de nous représenter *tels que nous sommes*, - avec ses affects, son histoire, ses besoins, sa fécondité et sa force de destruction, - car c'est la seule façon de se connaître. Au-delà de tous ces aspects presque anthropologiques et expérimentaux, le film est à la fois un documentaire et une fiction :

Documentaire, parce que c'est bien le corps de l'auteur, vu par des proches. L'équipe *est dans le film*. L'idée est bien de faire naître l'intimité dans le regard du filmeur (chef opérateur) et des techniciens qui vont travailler tous les détails de ce long plan séquence.

Fiction, grâce aux paysages que vont évoquer les fragments du corps, qui vont complètement ouvrir l'imaginaire du spectateur, et grâce aussi, à la voix-off par laquelle Christophe va jouer un personnage, cela en passant de telle confession

triviale à telle réflexion sérieuse, rendant le film à la fois solennel et drôle.

Je ne sais pas encore exactement à quoi va mener cette recherche cinématographique, ni quelles seront les conclusions des spectateurs - mais je suis persuadée que ce film est nécessaire.

Je me suis engagée en tant que productrice, au sein des films du rat au côté de Santiago Amigorena, qui produit tous les films de Christophe, pour que tous les mots partagés ici se retrouve quelque part, *in fine*, dans le film, partageable à un maximum de publics ouverts à cette proposition hors norme. Ce passage de l'écrit, à la mise en production et à la réalisation, nécessitent du temps à chaque étape.

Justine Mathieu

RÉFÉRENCES

Sleep 1964, 5h21. Andy Warhol

Le tournage eut lieu en juillet 1963 dans l'appartement de Giorgio, alors amant d'Andy Warhol. Warhol filme à l'aide d'une caméra Bolex film 16 mm (bobines noir et blanc de 30 mètres) des plans fixes de son modèle dans des axes de prise de vue différents, ces plans muets étant ensuite dupliqués au montage. La première eut lieu à New York au Gramercy Arts Theater le 17 janvier 1964. D'après le New York Post, seuls neuf spectateurs étaient présents, deux ont quitté la salle dès la première heure de projection.

Messe pour un corps 1975. Michel Journiac.

Dans « *Messe pour un corps* », Michel Journiac travesti en prêtre célèbre, dans la galerie Daniel Templon à Paris, dit une messe en latin. À la fin de la messe, le prêtre Journiac propose pour l'eucharistie une hostie particulière, faite de boudin cuisiné avec son propre sang.

Ce répondeur ne prend pas de message 1979, 77'. Alain Cavalier

Une œuvre au noir. Une expérience plastique pour répondre aux ténèbres intérieures du cinéaste. Un tournage de 7 jours ; tout ce qui est tourné est projeté, sans coupes de montage ; une seule prise, jamais deux. Le but : filmer la vie telle qu'elle vient tandis que l'auteur s'entoure de bandelettes blanches, comme l'homme invisible, tandis que l'appartement disparaît sous le noir des couches de peinture.

<http://derives.tv/Ce-repondeur-ne-prend-pas-de/> <https://vimeo.com/92086152>

Les dormeurs. 1979 de Sophie Calle

J'ai demandé à des gens de m'accorder quelques heures de leur sommeil. De venir dormir dans mon lit. De s'y laisser photographier, regarder. De répondre à quelques questions. J'ai proposé à chacun un séjour de huit heures.
https://www.google.com/search?q=sophie+calle+les+dormeurs&sxsrf=APq-WBuihc8Nv2FT-k_tSV9jq7VJQwd6xA:1650552157443&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwi6gpz4s aX3AhUPzoUKHUYJDcgQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1280&bih=666&dpr=2

Le corps utopique 1966 Conférence radio-phonique. Michel Foucault

Qu'y a-t-il de moins utopique, demande Foucault, que le corps, que le corps qu'on a – lourd, laid, captif. Rien n'est en effet moins utopique que le corps, lieu duquel il ne nous est jamais donné de sortir, auquel l'intégralité de l'existence nous condamne.

https://www.youtube.com/watch?v=L8iyy0m3P38&ab_channel=voutsinas2011

A body. 2002 John Coplans

Coplans est célèbre pour sa série d'autoportraits en noir et blanc qui sont des études assez crues du corps nu et vieillissant. Il a photographié son corps sans fioritures, en le découpant en sections, des pieds jusqu'aux mains ridées. Le résultat de treize ans de travail, de 1984 à 1997, est le portrait poétique d'un homme comme entité corporelle, chaque partie devenant l'histoire de l'artiste.

https://www.google.com/search?q=a+body+john+coplan&sxsrf=AOaemvJzWK3H-uqwZ12t1qTS36pUvuWvfA:1635173488819&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiltMn35-XzAhWP4YUKHWZXCOWQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1280&bih=568&dpr=2