

Université Paris-Diderot
UFR Lettres, Arts, Cinéma
21 juin 2016

Une attention au vivant

Homo/Animal et Homo/Végétal

de Christophe Loizillon



Mémoire de Master 1
Par Camille Christmann
Sous la direction de Frédérique Berthet

Sommaire

Introduction.....	p.3
I - Une attention portée à l'être vivant.....	p.5
1) La naissance d'une attention.....	p.6
• Reprise en main	
• Disparitions et retours	
2) Intimité et violence.....	p.14
• Une mise en scène radicale	
• Intime/ <i>extime</i>	
II - (En)jeux de la limite.....	p.20
1) Une présence artificielle.....	p.21
• Être sur la limite	
• Les escargot, ou le jeu des manipulations	
2) Les corps font signe	p.28
• Corps filmés : deux « natures » aux aguets	
• Le retour des mains	
• Le corps filmant	
III - Rêver l'équilibre.....	p.37
1) Le rêve végétal.....	p.38
• Le Dahlia, personnage végétal	
• La méditation végétale	
2) Dynamiques horizontales et verticales.....	p.45
• Courants électriques	
• Le trait de craie et la spirale	
3) De l'intime à l'infime.....	p.51
• Verticalité végétale	
• La respiration du vent	
Conclusion.....	p.56

« Notre conscience d'être vivant parmi d'autres « êtres » vivants s'amenuise¹ ». Cette phrase de Christophe Loizillon résume très bien l'intension du réalisateur dans trois courts métrages d'une trentaine de minutes chacun : *Corpus/Corpus* (2009), *Homo/Animal* (2010) et *Homo/Végétal* (2012). Ce mémoire va se concentrer sur les deux derniers films de cette trilogie, qui approfondissent chacun à leur manière ce qui a été commencé dans *Corpus/Corpus*. A savoir, faire un état des lieux des rapports qu'entretiennent les humains aux autres êtres vivants qui les entourent. La présence de l'homme se situe volontairement au second plan, et les contacts qui se font avec les autres représentants du vivant sont souvent déroutants dans leur mise en scène.

Ces trois films font partie d'un ensemble plus large composé de films courts documentaires ou de fiction, fonctionnant de façon assez similaire. Le réalisateur affirme en effet avoir « trouvé son économie » depuis quelques années. En 1996 il crée avec son associé « Les Films du rat », une société de production dont la motivation est de trouver une indépendance économique et artistique. Ils décident dès le début que son système doit pouvoir se résumer par cette sentence : « Pas de bureau. Pas d'argent. Des films. ». Loizillon se dit être producteur par défaut, mais cela lui a permis au minimum de coproduire tous ses films depuis 1996. Son travail se situe donc réellement entre la création et la production dans la mesure où il arrive à se décharger d'une part de cette dernière pour qu'elle ne prenne pas le pas sur la réalisation. Cette économie qu'il dit avoir trouvée est bien une économie de moyens, mais elle est aussi et surtout étroitement liée à son esthétique filmique, qui, depuis 1996, avec *Les Mains*, s'est étayée et constitue aujourd'hui la seule manière dont il est imaginable pour lui de faire un film : un court métrage composé de cinq à six plans séquences, très souvent fixes, entrecoupés par des noirs de sept à huit secondes. Ces calculs du temps ont longuement été médités car la durée est un élément crucial dans les films de Loizillon.

Son travail est parfois difficile à situer entre la fiction et le documentaire, même si dans l'ensemble, ces deux films nous renvoient dans l'expérience plus à un espace-temps documentaire que fictionnel, dans la mesure où les personnages principaux sont des animaux et des plantes. Ce sont la durée et la fixité du plan, la focalisation sur un sujet unique qui nous font éprouver son inscription dans le temps présent. Ce qui est construit et nous est offert par ce cinéma, c'est la possibilité d'expérimenter un temps qui n'est pas le nôtre. A travers le présent qui se déroule, l'espace d'un plan, on nous

¹ Note d'intention de *Homo/Animal*

permet de partager quelque chose avec un être différent, avec lequel on n'aurait pas forcément imaginé pouvoir dialoguer. Ces expériences, s'il est possible pour certains de les vivre en simple méditation, peuvent également prendre un caractère plus dérangent, car il existe dans ces films une réelle volonté de nous placer dans des situations inconfortables.

Si la mission de ces deux films est de donner à voir ces différents rapports homme/animal/végétal, il offre également et surtout la possibilité d'expérimenter notre propre capacité d'attention. L'expérience esthétique que nous proposent ces films nous permet de focaliser notre attention sur différents « êtres vivants », ou du moins de les observer à leur échelle l'espace d'un plan. Or, c'est justement ce qui semble être l'une des solutions sous-jacentes aux problèmes exposés par ces films : nous ne savons pas être attentifs à ce qui nous entoure, le faisons très mal ou très difficilement. Observer, s'approcher, apprendre à se positionner au mieux, à une juste distance, font partie intégrante du développement de notre attention à l'autre.

L'attention au vivant découvre les limites entre les êtres, mais leur prise en charge permet d'ouvrir l'imaginaire sur des rêves d'équilibre.

I - Une attention portée au vivant

En 1996, Christophe Loizillon réalise *Les Mains*, un film focalisé sur les mains de cinq de ses amis, qui racontent chacune leur propre histoire de main. En vingt minutes, cinq paires des mains sont filmées en un unique plan fixe chacune, se succédant, entrecoupés de noirs. Ce film est le résultat de l'échec d'un autre. Les premiers films de Loizillon sont des films documentaires dont les sujets sont essentiellement des artistes peintres contemporains : Georges Rousse, Roman Opalka, François Morellet, Eugène Leroy et Félice Varini. Le film qui a avorté trois semaines avant le tournage et sur lequel le réalisateur travaillait depuis quatre ans aurait porté sur les autoportraits de Rembrandt. Suite à cet échec, en partie économique, s'ensuit une période de dépression pour le cinéaste, qui trouvera sa résolution dans la décision de faire ce film sur les mains. A ce moment-là, le réalisateur n'avait « pas fait d'image » depuis cinq ans : « j'ai décidé de faire très vite un film, le plus simple possible, le plus économique possible »².

La naissance d'une attention particulière à la matière vivante et à ses infinies façons de prendre corps dans le monde se cristallise avec ce film sur les mains. Le regard de Loizillon constamment tendu vers l'autre semble vouloir lever le voile sur les mystères du vivant. Mais ce rapprochement inévitable, la confrontation à la présence physique de l'autre –et en l'occurrence du sujet filmé-, ne peut se réaliser sans se heurter à des limites qu'il s'avère difficile de déjouer sans en prendre en charge la violence inhérente.

1) La naissance d'une attention

- **Une reprise en main**

Ce film sur les mains se réalise littéralement comme une « reprise en main » du travail de création, prenant son indépendance économique et esthétique. On ressent dans les témoignages du réalisateur cette volonté de passer au-dessus - ou plutôt en dessous - des obstacles économiques qui freinent souvent la créativité dans le monde du

² Passeurs d'images, entretien réalisé par Bartłomiej Woznica et Jean-Marc Génuite : DCLV (2009-2010) - Rencontre avec Christophe Loizillon – Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=vgHSOVbsHIY>)

cinéma. La production cinématographique qui s'attèle à l'aspect concret, aux conditions matérielles de réalisation d'un film peut paradoxalement abstraire un projet de film, jusqu'à le laisser mourir dans le monde des idées. La frustration causée par cet échec produit justement un désir urgent de création, et cela dans la nécessité d'une économie différente. Le résultat va révolutionner le travail de Loizillon, qui à partir de ce moment-là sera également producteur de ses films.

La mutation esthétique due à ce bouleversement se fait de façon très nette. Après *Les Mains*, l'ensemble de ses films qui suivront, qu'il s'agisse de documentaire ou de fiction, se feront sur ce modèle : des courts métrages de cinq à six plans séquences, presque tous fixes et entrecoupés par des noirs. S'ensuivront par exemple *Les Pieds* (1999), *Les Visages* (2003), et *Les Sexes* dont le tournage n'est pas encore terminé.

Cette reprise en main d'un cinéaste en manque d'image semble bien signaler avec force ce vers quoi nos regards se tournent aujourd'hui : le corps³. Mais ici, il s'agit encore plus particulièrement des mains. Ce film opère une déviation, une révolution du regard du cinéaste, passant d'une fascination pour l'artiste, le peintre, l'acte de peindre, à la main, pour ensuite aller plus largement vers les corps et le vivant (*Corpus/Corpus* (2009), *Homo/Animal* (2010), *Homo/Végétal* (2012), ...).



Détails, Roman Opalka (1987)



François Morellet (1990)



Félice Varini (1997)

³ Fritz Perls, *Manuel de Gestalt-thérapie*, ESF éditeur, 2003

Or cette mutation du regard du cinéaste peut être située dans un changement de paradigme plus large. Au XXe siècle, la main s'émancipe de l'œil qui depuis la Renaissance primait dans la hiérarchie des sens explique Emmanuelle André dans son cours « Histoires de voir »⁴. Dans l'art, l'œil et la main sont des motifs entrelacés qui révèlent les configurations de nos pratiques du regard. Deleuze parle dans *Francis Bacon : logique de la sensation*, de ce qu'on peut appeler un « système manuel »⁵, et qui est mis en place par le peintre du XXe siècle lorsqu'il se libère du chevalet et des pinceaux pour redonner le rôle principal à la main. La continuité des films de Loizillon peut se lire comme un roman d'apprentissage du filmeur. Il commence par observer l'artiste arrivé à maturité pour finir par se heurter et être obligé de se définir lui-même et trouver sa propre matière.



Eugène Leroy (1995)

Avec *Les Mains*, le conducteur de regard qu'est le peintre s'efface pour aller directement au corps. On passe de la matière du peintre qu'est la peinture à celle du cinéaste qui s'incarne dans la chair des sujets filmés. Or l'échec du jeune filmeur se fait précisément au moment où il s'attaque à une icône de la peinture : Rembrandt.

⁴ « Histoires de voir », Séminaire dirigé par Emmanuelle André à Paris 7, 2016

⁵ *Ibid.*

- **Disparitions et retours**

Rembrandt, justement, dont le génie a su peindre la chair avec de la *boue*⁶ trois siècles avant que Deleuze ne théorise en peinture ce que nous avons nommé un « système manuel ». On pourrait en effet dire que ces espaces d'ombre, de lumière et de couleur pure qu'ils ne sont pas traités, au sens classique ; ou du moins, que la main semble s'être émancipée du trait du pinceau.

Ce retour à la main qui se joue dans les domaines artistiques est étroitement lié aux mutations du regard de l'homme sur lui-même : la proximité de la main reprenant de la valeur par rapport à la distance du regard. Dans cette idée, le témoignage de Madeleine, cinquième personnage des *Mains*, nous documente sur les gestes d'un autre temps, ou plutôt, des gestes en mutation :

Dans ma famille on ne se touchait pas beaucoup, mes parents ne nous câlinaient pas beaucoup. Ils nous aimaient bien sûr. Et moi-même avec mes enfants je n'ai pas été très maman qui embrasse, qui touche. Par contre maintenant avec mes petits-enfants c'est un bonheur, je me sens beaucoup plus libre et heureuse de les toucher. Les bébés c'est la joie, c'est le bonheur, et puis c'est la vie.



Le travail qui se joue en amont de la réalisation des films *Les Mains*, *Les Pieds* et *Les Sexes* consiste en un long dialogue entre le réalisateur et ses acteurs à propos des sujets personnels qui seront abordés dans le film. Le temps consacré à cette étape de développement narratif est primordiale pour Loizillon, et l'on retrouve très bien cette recherche d'ordre psychologique voire à l'aspect psychanalytique qui se retrouve dans ces « poses » de personnages face à la caméra, dévoilant des fragments de leur histoire.

⁶ Paul Valéry, « Eloge à Rembrandt » dans *Pièces sur l'art*, Gallimard, 1936, « Rembrandt sait que la chair est de la boue dont la lumière fait de l'or. »



Corpus/Corpus

Malgré le caractère psychanalytique assumé de ce film, on nous invite à nous concentrer sur une partie du corps qui n'est pas d'emblée d'idée qu'on se fait d'une parole incarnée – comme la bouche. Ici la parole prend corps dans les mains, et l'on découvre très rapidement leur richesse expressive. Nous comprenons ce qu'elles nous disent, sans en avoir appris consciemment le langage. Cette fragmentation radicale du corps, évacuant complètement le visage et les signes auxquels nous sommes habitués peut également se comprendre à travers cette période de mutations qu'invoque Madeleine. La psychanalyse et sa parole sacrée pourtant si peu anciennes se voient déjà relayées par de nouvelles méthodes dans le travail psychologique, notamment par le psychocorporel.⁷

On assiste avec cette façon de filmer à une sorte de délaissement de la dimension scopique de la caméra. Les mains se touchent entre elles plus que la caméra ne les touche. On sent le regard du personnage sur ses mains avec beaucoup plus de force que celui du filmeur. La puissance d'une main se racontant elle-même est d'autant plus mise en valeur par l'effacement complet de la caméra en tant qu'œil mobile.



⁷ Fritz Perls, *Manuel de Gestalt-thérapie*, ESF éditeur, 2003

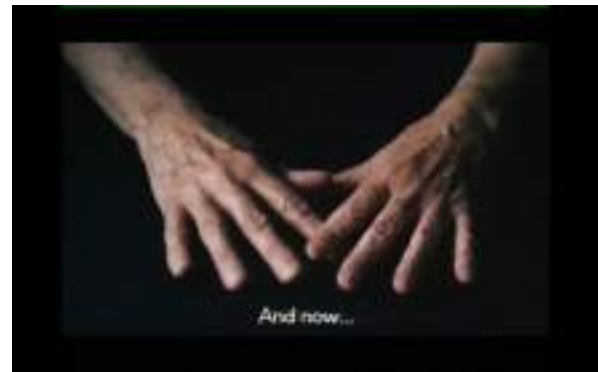


Les Pieds (1999)

L'oculaire fixe de la caméra est occulté par la puissance de présence de ces mains. Le même procédé est utilisé pour chaque plan, et la caméra filme sans discontinuer ce qui semble être le centre de la table sur laquelle chaque paire de main vient se confier. L'œil de la caméra s'installe pour disparaître dans le creux d'obscurité qui se crée à chaque fois entre les deux mains. Ce regard absolu porté sur la main semble annuler sa propre force. Il ne reste que la main. Ne bougeant pas, la caméra ne semble pas perceptive. Il n'y a donc pas de dialogue explicite entre le regard filmique et son sujet. Ce procédé a pour effet une sorte d'invalidation du regard face à ces mains hyper expressives.

Cette déprise du regard vient s'installer dans ce trou central de la table, à l'endroit même où de temps en temps la main enserme une dimension oculaire. Elle reproduit en quelque sorte un obturateur de focale par cet arrondi entre le pouce et l'index qui permet le geste de préhension. L'abolition du regard au profit de la main fait alors retour dans cette fixation de la caméra sur le possible caractère focal des mains s'ouvrant et se fermant.





La fascination de Loizillon pour Rembrandt n'est pas neutre, et c'est en particulier par le traitement du motif de la main dans ce film de rupture qu'on peut la voir s'y manifester. Car il y a clairement une obsession de la main chez Rembrandt qui les place toujours au centre comme origine de tous les rapports de construction dynamiques des tableaux. Survolant rapidement la plupart des peintures de Rembrandt on constate très vite que des mains sont au centre des compositions : *le portrait de sa mère, la fiancée juive, la ronde de nuit, la leçon d'anatomie du Dr.Tulp, Samson aveuglé, le sacrifice d'Isaac, Saül et David, Jacob bénissant, Le constructeur naval et sa femme, Cornélius Anslo et sa femme, Flore, Le retour de l'enfant prodigue, la conjuration de Julius Civilius* ; mains centrées, ouvertes, éclairées et agissant exactement dans le sens du regard : effleurant ce que l'œil lit, désignant la direction de la marche, disséquant, jouant de la harpe, tenant un pinceau, levées en pleine lumière, bénissant, etc. C'est la main mise, la suprématie de la main du peintre. Mais ce qui est intéressant dans cette étude est de penser la main du peintre qui, elle, a disparu du tableau. Car il y a ce moment d'évanouissement de la main lorsque le peintre peint : il voit sa main tenant le pinceau et il est donc forcément, sans arrêt, en train de la faire disparaître. La vue de la main s'écarte face au sujet peint. Or, la main, justement, fait retour dans la peinture de Rembrandt avec une force incroyable. Elle est au cœur de sa composition.



Rembrandt, *La Prophétesse Anne lisant la bible*, 1631

Loizillon, *Famille*, 2011

Chez Loizillon, l'effet disparaissant du regard se fait en contre point du symptôme d'évanouissement de la main chez Rembrandt. C'est l'exact contraire du peintre. Il installe la main comme le lieu où se joue le retour du regard qui a disparu : l'œil purement fixe et concentré de la caméra. Chez lui, le « collapse » c'est le regard du filmeur qui s'écarte pour donner toute la puissance à ces mains. Car le cinéaste est ailleurs. Il est en amont, dans les conversations préparatoires dans les « acteurs » et dans cette voix qui introduit chaque personnage. Mais il est surtout dans cette attention à l'autre partagée, offerte au spectateur. La voix-off du cinéaste prend place dans les noirs d'entre les plans qui deviendront ensuite essentiels dans son esthétique. Noirs justement, qui renvoient à l'ombre créée par le rapprochement des deux mains et dans laquelle se dissimule l'œil du filmeur. Car ce qui compte à présent pour lui dans l'acte de filmer, c'est l'autre, mais surtout, le corps, l'être vivant qui a trop longtemps été ignoré du regard.

Il s'agit d'un même processus en rapport inversé. Chez Loizillon l'œil est complètement sublimé par son absence, de la même manière que la main chez Rembrandt disparaît pour mieux apparaître. Alors que la main s'affirme et se revendique dans la lumière, l'œil fait discrètement retour dans un trou d'ombre, dans la rencontre intime des deux mains.

Si la voix-off va disparaître dans les films suivants, la présence du regard focalisé au centre du champ va continuer à les habiter, de la même manière que les noirs qui séparent les plans fonctionnent comme un épuisement de l'œil après chaque sujet filmé. L'attention de Loizillon s'expérimente dans une intensité du regard qui semble chercher

à tout prix à traverser les corps pour découvrir le secret de leur puissance de mouvement.

2) Intimité et violence

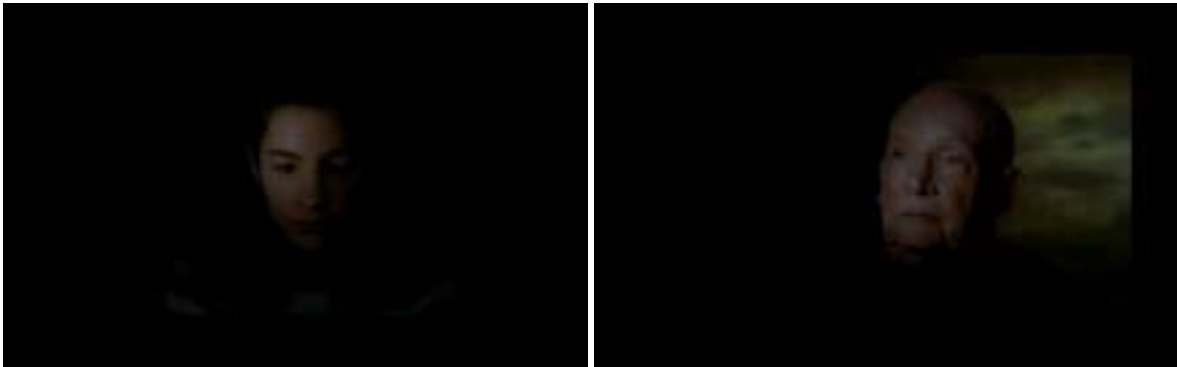
Avec *Les mains*, Loizillon semble réellement avoir trouvé le motif de son attention et de son désir. La force de ce film aura été de contenir une puissance propulsive qui lui aura permis de continuer son avancée, film après film, jusqu'à s'épurer dans une radicalité qui peut pour le moment être identifiée dans *Les Sexes* et *Homo/Végétal*. Or ce cheminement du cinéaste à travers ses deux séries majeures (*Les Mains* (1996), *Les Pieds* (1999), *Les Visages* (2003), *Les Sexes* (en cours); et *Corpus/Corpus* (2009), *Homo/Animal* (2010), *Homo/Végétal* (2012)) pourrait se résumer à une quête de la rencontre avec la matière vivante. Alors que puissance chez Rembrandt se joue dans la matérialité lumineuse de la peinture, Loizillon pousse l'intuition d'avoir trouvé sa propre matière avec *Les Mains*. Le désir de porter son attention sur de nouveaux sujets faits d'une matière vivante semble être le moteur interne de l'avancée de la réalisation de ces séries. Il donne l'impression de retirer, pas à pas, les différentes couches qui le séparent d'un noyau pur avec lequel un contact direct sera possible. Cette concentration de l'attention qui tend à toucher « l'être vivant » dans son essence ressemble plus à un cheminement vertical qu'horizontal. Mais cet enfoncement vers un absolu intouchable se réalise forcément dans la violence. Car même si une attention à l'Autre est empreinte de douceur, le désir irrépressible d'entrer réellement en contact avec l'altérité ne peut que se faire dans la violence.

L'esthétique radicale des films de Loizillon est construite à partir de cette volonté de nous donner à voir des choses auxquelles nous ne sommes pas habitués à accorder de l'attention. Cette manière d'agencer des procédés filmiques rigoureux et récurrents autour de sujets filmés inattendus ne laisse pas indifférent. Le médium filmique fait entièrement partie de ce processus d'approche de l'Autre que met en place Loizillon dans ses films, et ce dans une dialectique d'intimité et de violence propre au cinéma et poussée ici dans une radicalité qui tend vers l'abstraction.

- **Une mise en scène radicale**

La mise en scène des plans de ces films s'émancipe de la narration de différentes manières, et notamment en abandonnant toute esthétique proprement documentaire et encore plus précisément celle du film animalier. De longs plans nous confrontent à des images qui ne sont pas d'emblée très significatives, mais qui, en plus, ne sont pas raccordées entre elles. Un sens potentiel est progressivement dilué dans la durée dans laquelle on nous force à entrer sans autre préparation que celle de la répétition du procédé. On nous signifie la nécessité d'entrer dans un mécanisme temporel impartit par l'absence de raccords entre ces durées. Celle de l'escargot, celui de la tomate, de l'arbre, etc., qui font toutes entre quatre et cinq minutes mais qui s'expérimentent dans des longueurs pourtant très différentes. Il y a dans ces choix formels une réelle volonté de créer du malaise, et ce notamment par la dilution des lieux communs esthétiques qu'on trouve au cinéma ; tels que la voix-off dans le documentaire ; le montage rythmique qui aide le spectateur à entrer dans le film, etc. Mais il s'agit évidemment aussi de briser, délicatement, sans qu'on ne le remarque forcément, des lieux communs d'ordre social. Dans *Corpus/Corpus*, on peut apercevoir en filigrane un dérèglement répété entre les situations montrées et reconnues comme telles avec le caractère auquel on attend a priori qu'il corresponde. Ces décalages semblent se réassembler entre eux pour nous faire expérimenter des situations, non pas nouvelles, mais ajustées de telle sorte que le lieu commun soit déconstruit. On peut par exemple s'aventurer à affirmer que le coiffeur est bien plus psychologue que la psychologue : les connaissances intimes qu'à le coiffeur de son client contrastent avec éclat avec la difficulté d'expression et d'échange lors de la séance de thérapie. Par ailleurs, le visage qui est communément la partie du corps la plus éloquente est dans ce film complètement évacué. L'absence du visage se retrouve dans beaucoup de plans de films de Loizillon ; et à l'inverse, dans un processus de renversement, lorsque les visages sont réellement montrés et affirmés dans *Les Visages* (2003), on se retrouve confronté à la simple présence de corps dont la force d'expression se fait en dehors de la parole. Cette forme de décapitation qui peut s'avérer frustrante nous force, avec une certaine violence, à accorder de l'attention à des parts de nous-même et des autres qui sont le plus souvent laissées pour compte. C'est alors la durée qui prend en charge la frustration pour la transformer en attention nouvelle. Une

attention qui, si le film fait son effet, nous pousse dans des retranchements de douceur ou de violence inattendus.



Les Visages

Par un temps qui s'impose dans la durée et l'*a priori* réduction de l'espace filmé, les plans séquences fixes, ainsi que les noirs qui les séparent, proposent au spectateur une expérience à laquelle il n'a pas forcément l'habitude d'être confronté. L'ennui est un assez grand risque face à une telle longueur et une telle fixité des plans qui ne sont, de plus, pas rythmées par le montage. L'absence totale d'action spectaculaire ou simplement de trame narrative peut être très perturbante, et l'ennui est une expérience extrêmement violente pour certains spectateurs. Mais au-delà de la sensibilité du regardant, cette mise en place d'espaces-temps suspendus, souvent lents et silencieux, permettent de développer un rapport à l'image complexe, nous laissant entrer en douceur dans un plan qui peut parfois s'avérer très violent. C'est par exemple le cas du premier plan de *Homo/Végétal*, lorsque le bouquet d'herbes qui se balance au vent depuis quelques minutes devant nos yeux se fait écraser par une gigantesque voiture. Cette scène n'est que la suite logique, l'incarnation de la terreur que l'on éprouve quand nous entrons dans l'espace-temps des escargots du film précédant, *Homo/Animal*. La lenteur absolue des escargots vient appuyer avec ironie le parti pris de la longueur des plans, et pourtant, loin de trouver ce spectacle insupportable, le spectateur est saisi de stupeur lorsqu'il entend –plus qu'il ne voit- la première voiture passer à toute allure en arrière-plan. Cette scène est d'ailleurs celle dont la plupart des spectateurs se souviennent après un visionnage de quelques-uns des films de Loizillon⁸. On peut alors

⁸ Jean Pierre Daniel, extrait d'un mail adressé à Christophe Loizillon le 03/11/15 :

noter la force que prend ce cadrage au sol, au bord de la route, à « hauteur d'escargot » et qui n'aurait sans doute pas tant de puissance si le plan avait duré quelques secondes plutôt que quatre minutes dix.

- **Intime/extime**

Nicolas Winding Refn, dont les films ont un caractère violent bien plus évident que dans ceux de Christophe Loizillon, dit souvent que son intérêt pour la violence au cinéma est étroitement lié à l'essence même du cinéma : « [...] for me, cinema is a violent art, since it penetretes the viewer's mind and still infuses something, sometimes against his will. »⁹. Ce point de vue sur le cinéma peut être rapproché de la pensée qu'a François Jullien de l'intime, et concernant plus particulièrement l'*extime*¹⁰. Il s'agit pour lui d'une nécessité inhérente à l'intime, qui lui permet de se réguler.



Nicolas Winding Refn, *Valhalla Rising* (2010)

Or, reliant cette théorie aux rencontres qui peuvent avoir lieu au cinéma, celle que peut parfois faire le spectateur avec un personnage pourrait être qualifiée d'intime. En effet, le processus d'identification semble être l'un des liens les plus forts qui puisse se nouer entre un regardant et un regardé. Car l'esprit se prête au jeu de telle sorte que

« Mais il faut vous dire que le film des deux escargots m'a transporté. [...] Vos deux escargots sont aujourd'hui en moi, ils reviennent à tout moment, m'aident à penser, regarder, sentir... j'en parle constamment ! »

⁹ Master Class de Nicolas Winding Refn du 14 octobre 2015 lors du Festival Lumière de Lyon. « Pour moi, le cinéma est un art violent, puisqu'il pénètre l'esprit du spectateur et lui insuffle quelque chose, parfois contre sa volonté. »

¹⁰ François Jullien, *De l'intime : Loin du bruyant Amour*, Grasset, 2013, p. 242

la distance entre les deux n'existe presque plus. Cette identification est évidemment contrebalancée par la distanciation, et ces deux types de rapports viennent entièrement appuyer le caractère dialectique de douceur/violence propre au cinéma de Loizillon. On s'identifie de manière complètement inattendue et ce dans une douceur infinie à des sujets improbables : des escargots, de l'herbe. Mais après ce lent apprentissage de l'Autre comme miroir de soi-même qui dure entre quatre et cinq minutes, on nous rappelle violemment à la salle obscure, le noir remettant de la distance entre le spectateur et l'écran. L'*extime* que théorise François Jullien consiste en un « [...] viol volontaire et organisé de l'intime, visant à ce que l'intime affirme d'autant mieux sa virulence, se réveille (se retende) et ne s'affaisse pas.¹¹ ». Car la fonction de l'*extime* est de redonner à l'Autre son altérité. L'entrée dans un film que peut vivre un spectateur peut se rapprocher d'une « pénétration de l'esprit », comme l'appelle Nicolas Winding Refn. Or Jullien nous dit bien que l'*extime*, contrairement au processus d'intimité, « forc(e) la frontière dedans/dehors, mais cette fois en sens contraire, retournant la pénétration en effraction et portant cet intime, au moment même où il se livre le plus intérieurement, à s'exhiber en s'inversant.¹² ». La forme esthétique la plus évidente des films de Loizillon dans laquelle vient se loger l'*extime* est le noir. Ce noir vient justement violemment nous couper de cette intimité qu'on avait potentiellement réussie à créer avec le dernier plan et son personnage. La première fois, et peut-être parfois tout du long du film, on se demande s'ils vont réapparaître.



¹¹ *Ibid.* p. 242

¹² *Ibid.* p. 242



Là peut se situer la différence entre l'intime de Jullien et l'intime créé dans ces films : à travers l'exercice de l'*extime* on ne retend pas l'intime pour mieux y retourner. Il est valorisé, « exhibé » par sa fin abrupte, mais cette fin est définitive dans ce qu'elle nous a offert de cet espace-temps précis, de cette durée traversée par la prise du vivant. Notre attention s'est exercée au contact d'un être précis, mais l'intérêt d'une intimité expérimentée n'est ici que d'apprendre les limites et la distance entre les êtres. C'est un exercice et un rappel continu de la nécessité de revenir au noir pour mieux identifier chaque être dans sa spécificité. Cette limite noire permet une respiration de l'attention pour s'ouvrir à autre chose, une nouvelle rencontre à faire, car l'Autre a différents visages. Or, la puissance de l'exhibition répétée de ces intimités inattendues semble bien dans l'expérience être un moyen d'apprentissage de l'attention. Mais cette tension vers l'Autre ne peut que se heurter à la limite de ce qui ne fait plus partie de soi. Et c'est bien de cette tension que naît l'esthétique filmique de Loizillon.

II - (En)jeux de la limite

Le désir d'entrer en contact avec la réalité du monde extérieur peut être identifié comme une caractéristique propre au travail de documentariste. Dans cette mesure, nous pouvons par exemple faire un lien avec le dernier film d'Alain Cavalier, *Le Caravage* (2015). La durée du film est tendue par le désir palpable du filmeur d'entrer en contact avec le cheval fétiche de Bartabas. A la fin, l'exaltation de Cavalier lorsque Le Caravage s'approche et lèche la caméra ne vient que confirmer cette tension dans l'observation qui rythme presque à elle seule l'ensemble du film.

Ce qui se montre en toute simplicité chez Cavalier, fait chez Loizillon l'objet d'une recherche sans fin. Avec Cavalier nous faisons l'expérience de l'attente durant un long métrage entier avant qu'une interaction avec l'animal filmé ne se produise. Alors que chez Loizillon, chaque plan de presque l'intégralité des films réalisés depuis 1996 sont une répétition de cette tension vers l'Autre. Qu'il s'agisse d'hommes, d'animaux ou de végétaux, la caméra les met tous sur un même plan d'expérimentation. Là où l'un assume de mettre 1h10 à recevoir une réelle « attention » du cheval, l'autre s'acharne à faire un état des lieux complexe des rapports possibles entre les êtres. *Corpus/Corpus*, *Homo/Animal* et *Homo/Végétal* en donnent la mesure dans la simple construction de leurs titres.

1) Une présence artificielle

- **Être sur la limite**

Ce qui devient alors intéressant d'étudier chez Loizillon est l'entremêlement du documentaire et de la fiction qui s'est insinué dans ce travail de recherche. Car si une esthétique radicale et récurrente semble être le prix à payer pour pouvoir continuer à interroger les mystères de l'« être vivant » ; la découverte de l'inévitable distance qui sépare chaque « être » ne peut que s'éprouver dans une continuelle réinvention esthétique.

Il n'y a pas de distance sans limites. Et ce que nous dit Gilles Deleuze à propos des animaux dans « A comme animal », dans *L'Abécédaire* tourné en 1988, c'est qu'écrire est une affaire universelle qui a le devoir de pousser le langage, la syntaxe, jusqu'à une

certaine « limite »¹³. Cette limite est celle qui sépare le langage du silence, de la musique, de l'animalité, du cri, du chant, ... L'écrivain est responsable devant les animaux qui meurent. Il doit en répondre en écrivant « à la place de ». A la place « des analphabètes, des idiots, des bêtes,... ». Pas « pour eux », mais « à leur place ». Dans l'art comme en philosophie il faut être « sur » cette limite qui sépare la pensée de la non-pensée ; sur la limite qui nous sépare de l'animalité de telle sorte, justement qu'on n'en soit plus séparé. C'est probablement cela l'enjeu fondamental chez Loizillon. L'attention accordée à ces mains en 1996 a ouvert un champ, un désir d'observation du vivant qui implique d'emblée des questions complexes qui s'imposent justement par des « limites ».

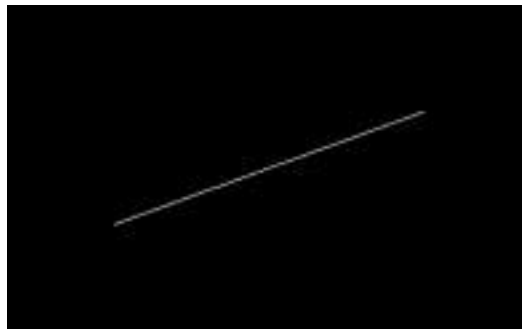
La différence relevée entre Alain Cavalier et Christophe Loizillon laisse émerger l'une des problématiques majeures qui est celle de la part de fiction qu'on laisse émerger dans le documentaire –ou inversement. Tout cinéaste est confronté à cet équilibre nécessaire, mais qui peut être plus ou moins pris en charge. Il s'agit donc plutôt de degrés ou d'une gradation qui se joue entre le documentaire et la fiction. Le compromis singulier entre les deux que nous a proposé Loizillon jusqu'à présent pourrait bien correspondre à cet impératif formulé par Deleuze qui consiste à être « sur la limite » qui nous sépare de l'animalité. La tension de Loizillon qui le pousse à filmer l'Autre le force à se confronter à cette limite qui l'en sépare, la prenant en charge tout en en jouant pour mieux l'affirmer. Le va-et-vient entre de mêmes sujets, dans des types de narration différents, multipliés dans la sphère du documentaire comme de la fiction est pour lui le moyen de se tenir « sur la limite » de sorte à mieux se rapprocher de ceux dont nous sommes séparés : les personnes âgées, les enfants, les corps, les animaux, les fleurs, les arbres, ...

Le premier moyen est de caractériser le conflit des différences et des distances de façon illustrative et narrative. La barre latérale des titres en est l'élément le plus frappant.



¹³ Pierre-André Boutang, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze : avec Claire Parnet ; et Qu'est-ce que l'acte de création ?* Editions Montparnasse, 2003.

Le caractère illustratif de ce symbole de rupture marque bien la volonté qu'on retrouve cette idée de séparation entre les êtres dans les films. Pourtant, cela n'a manifestement pas été suffisant pour les programmeurs de la télévision. La barre des titres est en effet reprise et amplifiée par la chaîne, en étant placée sur les noirs qui séparent chaque plan de ces trois films pour qu'une diffusion soit envisageable – les longs noirs du film original rendant les courts métrages irrecevables pour les téléspectateurs d'après eux. Pourtant, le noir récurrent signifiait déjà avec beaucoup plus de force que la barre, cette limite fondamentale.



Dans *Homo/Animal* et *Homo/Végétal* la distance est exhibée dans une confrontation constante entre l'homme et la nature dans l'image même. « Homo » est toujours présent d'une manière ou d'une autre dans le plan. La composition du cadre place notre regard à l'échelle de la nature, et la mise au point affirme le sujet principal – le chien, la tomate, ... L'homme apparaît toujours en second plan et se situe le plus souvent en arrière-plan. C'est d'ailleurs la plupart du temps lui qui amène le caractère dramatique à la scène s'il y en a un. Par exemple, lorsqu'on devine au fur et à mesure dans le plan de la tomate qu'une personne arrive pour la cueillir. Sa présence est également très sonore et hors-champ. Dans la scène des escargots et des fleurs dans le pré on entend surtout la voiture passer à toute allure sur la route et en si gros plan sur les fleurs qu'on la perçoit bien plus par l'entrée sonore des personnes dans la voiture en hors-champ que dans l'image même. De la même manière, l'impact trop du passage humain témoigne plus de sa présence, que sa présence même dans l'espace-temps du plan. La tomate a une force de présence plus importante que celle, humaine, qui s'approche petit à petit. Mais la présence humaine prend tout à coup beaucoup plus d'importance -dans l'esthétique du cadre-, lorsque la tomate n'est plus là. Ce processus se répète souvent dans *Homo/Animal* et *Homo/Végétal* : L'homme ne fait pas réellement partie de l'espace créé par le cadre, dont le but premier est de se focaliser sur des êtres

non humains. Mais ceux-ci finissent toujours, d'une manière ou d'une autre, par être dérangés par l'homme. Mais cette remarque, par extension, vaut également pour la composition même du cadre. La manipulation humaine vient changer de façon plus ou moins perceptible les lignes et les couleurs du plan : les antennes des escargots se rétractent, la ligne du grand sapin ne cesse de bouger, les fleurs sont écrasées, etc.

- **Les escargots, ou le jeu des manipulations**

Cette présence humaine, porteuse d'événements narratifs, a toujours un but qui se situe principalement hors-champs, ou simplement « ailleurs ». Ce type de présence illustre assez bien celle, « réelle », de l'homme au moment du tournage. Car Loizillon ne s'empêche en rien de manipuler le réel au profit de l'histoire qu'il a déjà rédigée auparavant. Un certain nombre d'artifices sont en effet possibles grâce au hors-champ, et ce d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un plan fixe. La majorité des plans sont très mis en scène, et cela impliquant parfois d'agir directement sur des animaux. Cela permet de produire un effet plus « réel » ou plus sauvage par une apparente simplicité qui ne correspond surtout qu'à ce à quoi nous nous attendons. C'est le cas de l'ours faussement filmé à l'état naturel par l'intervention d'un effet de caméra de surveillances, mais qui est en fait « dirigé » par ce qui semble être un dresseur lorsqu'on visionne le making of¹⁴ du film. On entend en hors-champ un homme siffler l'ours, l'appeler : « Julia kom hier »¹⁵, « en haut, en haut, en haut » ; et expliquer à l'équipe : « là elle va bouffer ses fameuses croquettes » etc.



¹⁴ Making of de *Homo/Animal* réalisé par Benoit Yin

Lien : <https://loizillon.wordpress.com/films/homoanimal/>

¹⁵ « Julia viens ici » en néerlandais

Mais l'exemple le plus frappant à nouveau se situe dans la réalisation du plan des escargots, qui semble pour ainsi dire cristalliser un certain nombre d'enjeux du cinéma de Loizillon. Pour cette scène il a fallu avoir recours à plus d'ingéniosité qu'on ne se l'imagine au visionnage. Le jour du tournage, les escargots hibernaient à cause de la trop basse température. On a alors dû chauffer la route et la mouiller pour éveiller les escargots et leur permettre d'avancer.



D'autre part, les techniciens ont également affamé et poussé les escargots avec une ventilation pour les forcer à avancer en ligne droite car à l'état naturel ils n'auraient pas traversé le champ de bout en bout aussi rapidement. Mais le plus marquant reste encore le fait que le clou dramatique de la scène soit purement artificiel : les escargots n'étaient pas effrayés au passage de la voiture, et c'est en soufflant sur leurs antennes que les techniciens ont réussi à les faire se faire rétracter et réaliser la scène de la manière dont elle était prévue dans le scénario. Cette manipulation dramaturgique des corps des « acteurs » est complètement assumée par Loizillon qui se plaît à raconter l'anecdote. Les spectateurs pourtant sont toujours très surpris, d'une part par la force d'identification de cette scène, et d'autre part par son origine purement fictionnelle. Cette situation de l'escargot filmé met donc bien en évidence la complexité des limites fantasmées et réelles entre l'homme et les animaux. Loizillon reprend d'ailleurs cette scène dans d'autres films qui suivront.

Dans *Square*, l'un de ses courts métrages datant de 2014, une petite fille joue à ce qui ressemble à une course d'escargots. Mais elle en déplace un, le plaçant devant l'autre de façon arbitraire ; puis fait se rétracter l'autre en le touchant avec une plume ; arrose le tronc pour les faire avancer plus vite ; et finalement on la voit, une pierre à la main, et on les entend, eux, se faire écraser. Le son et le hors-champ sont donc bien un moyen récurrent de construire la dramaturgie, et dans cette scène c'est à peine dissimulé.

Quand le spectateur ne doute pas une seconde de la peur des escargots face à la voiture, il ne croit pas réellement que la fillette écrase les escargots. Cette scène de *Square* prend un caractère d'autodérision certain, la petite fille jouant avec les mêmes animaux exactement de la même manière que ceux qui ont contribué à la réalisation de *Homo/Animal*. Mais c'est également un bon moyen de révéler le subterfuge en le renversant, mettant en scène la mise en scène de l'animal par un homme pétri de fiction. Ce genre de retour du cinéma sur lui-même dans l'œuvre d'un même cinéaste pourrait à nouveau être rattaché à ce que François Jullien appelle l'*extime*. Car dans ce retournement dans la réécriture on nous dévoile des artifices qui ont été utilisés pour créer de l'intime par l'identification. Dans *Square*, nous nous identifions à la petite fille qui écrase les escargots et non plus l'inverse. Il y a donc bien un revirement, une manière de ne jamais trop donner l'impression de fixer une scène dans la fiction ou dans le documentaire, dans la mesure où c'est une entreprise également purement fantasmée.





La présence de l'homme est dispersée, elle est double, voire triple : à l'image, derrière la caméra et devant l'écran ; alors que l'animal ou le végétal « est » simplement dans le champ parce qu'on l'y a placé ou parce qu'on a décidé de le filmer. Du moins, c'est ce qu'on peut croire. Si l'on ne peut pas toujours savoir ce qu'il en est des autres espèces vivantes, on nous donne au moins la certitude que l'homme vit à travers la fiction. Et c'est peut-être aussi pour cela que Loizillon ne souhaite pas projeter ses films dans des musées comme on le lui suggère souvent, car le musée ne permet pas cette immersion collective dans la fiction. La salle de cinéma, elle, la renforce ; ce qui permet justement d'augmenter l'étrangeté du brouillage constant entre fiction et documentaire qu'on trouve dans ses films. De plus, ce malaise à forme collective permis par la salle accentue probablement, sur un plan subtil, la prise de conscience des limites entre être humain et être de la nature.

C'est probablement la raison pour laquelle ce brouillage existe dans les plans, entre les plans, ou entre les films de Loizillon. Car il est impossible de parler des animaux ou des plantes autrement que de notre point de vue d'humain, marqué par l'imaginaire, les croyances et la fiction. Le biais qui permet à Loizillon d'en parler tout de même sans ignorer de prendre en charge ces limites, est de transformer ces enjeux en jeux. Rien n'est définitivement affirmé comme tel dans la mesure où les sujets sont sans cesse remaniés dans de nouveaux films. Cela étant également rendu possible par un squelette esthétique radical –plan séquence fixe, noirs, etc.- qui s'est créé à l'image de l'impénétrabilité de l'escargot ou de la fleur pour les hommes que nous sommes.

2) Les corps font signe

- **Corps filmés : deux « natures » aux aguets**

Dans « A comme Animal », Gilles Deleuze porte également un intérêt tout particulier au domaine des signes dans la mesure où les animaux sont des êtres dont l'existence est fondamentalement « aux aguets »¹⁶. La focalisation filmique de Loizillon ouvre justement la possibilité de laisser se raconter les choses par les signes.



Or les animaux ne limitent évidemment pas leur pouvoir de perception à ce qui se passe dans le champ. Le chien du premier plan de *Homo/Animal* ne fait que se retourner sur son passage, tendre l'oreille ou le regard vers ce qui se passe autour de lui. Le plan nous est relayé par les sens du chien, qui nous signalent la présence de ce qui l'entoure. L'importance du hors-champ rendu visible par la perception du sujet que nous observons en tant que spectateur se retrouve dans presque tous les films depuis *Les Mains*. La restriction du champ ouvre notre attention aux sons plus qu'à l'ordinaire, mais c'est également par mimétisme du personnage filmé que nous exacerbons notre propre « nature aux aguets ». Le chien robot qui lève la tête, aboie et secoue la queue lorsqu'il reconnaît la voix de son maître soulève bien ce nœud central que crée Loizillon autour de l'attention. Nous devenons, devant ces films, attentifs à la capacité d'attention des hommes et des animaux. Ce rapprochement entre l'homme et l'animal par cette caractéristique commune permet de mettre en avant leur ressemblance – et par extension la limite qui les sépare.

¹⁶ Pierre-André Boutang, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze : avec Claire Parnet ; et Qu'est-ce que l'acte de création ?* Editions Montparnasse, 2003.

Après avoir montré la puissance narrative de certaines parties du corps très précises et après avoir expérimenté la capacité du corps humain à faire signe ; il s'agit de jouer avec l'attente de narration du spectateur. Loizillon crée des terrains qui vont lui permettre un rapprochement subtil entre la nature aux aguets de l'animal et le désir de drame humain. Le jeu va alors se faire par une interpénétration de ces deux natures fondamentales.

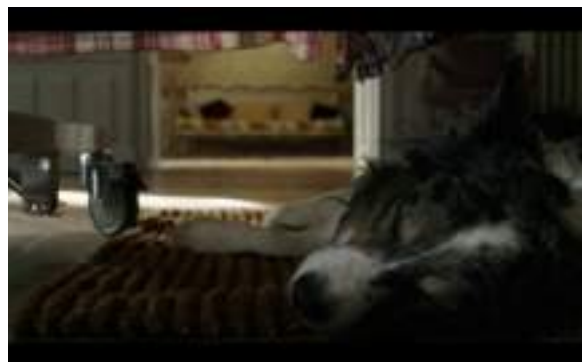
L'effet de lenteur et de silence caractéristiques des plans fixes de Loizillon développent inmanquablement chez le spectateur une attention particulière à « ce qui pourrait advenir », dans la mesure où il « ne se passe rien ». L'habitude que nous avons de l'événement et de la narration est le socle sur lequel se développe l'attente d'un signe. Le but de ces films pourrait alors consister en une potentielle mutation de l'attention du regard du spectateur. Par la répétition du procédé filmique, le spectateur pourrait passer de l'attente d'un événement dramatique à une simple attention de ce qui constitue le plan présent. Mais parallèlement, Loizillon nous offre régulièrement des chutes en fin de plan, assez pour entretenir ce qu'il faut de suspens pour retenir le spectateur de sortir de la salle, et en lui permettant donc de se laisser aller à l'attendre du rebondissement. Notre attention va et vient entre l'attente d'un événement qui ferait sens et la posture animale en alerte, attentive aux signes. Dans *Square* qui est un court métrage de fiction, l'événement narratif qui lie cinq personnages (ou groupe de personnages) dans un square est l'arrestation d'un jeune homme. Cet instant précis est repris cinq fois du point de vue de quelqu'un d'autre, dans un autre plan, en étant signifié par le son. C'est principalement par le même aboiement répété d'un chien que le spectateur reconnaît le même espace-temps. Le temps se répète, comme pour exacerber la récurrence des plans séquences qui font entre quatre et cinq minutes, et c'est grâce à une multitude de signes sonores que nous pouvons nous en rendre compte. Les sons caractéristiques de chaque scène se répètent au loin : la femme qui parle au téléphone, l'eau de la fontaine, les escargots écrasés, un corbeau qui croasse, les cloches d'une église... On aperçoit beaucoup moins les personnages des autres plans qu'on ne les entend. Mais c'est bien l'aboiement du chien qui est en première place dans la hiérarchie des signes avec le croassement d'un corbeau en seconde. *Square* est le film de Loizillon qui se construit de la façon la plus évidente dans cet entrelacement du signal animal et de l'événement dramatique de fiction. C'est la figure du chien, cet animal proche de l'humain, dans lequel s'incarnent la problématisation des limites entre homme et

animal. Les humains ont un positionnement « aux aguets » d'autant plus marqué qu'on associe plus leur réaction à ce signal d'alerte qu'à l'arrestation elle-même.



- **Le retour de la main**

Par ailleurs, si les humains sont observés dans ce film dans leur réactivité animale, le chien est lui entièrement intégré dans la fiction. Le cadrage et le montage le hissent au rang de personnage au même titre que les humains. Ce procédé se retrouve également dans *Petit Matin* (2014), où « Wallace » est annoncé au même titre qu'Alice, Patrick ou Nathan, et la caméra au sol permet une entrée dans la scène à partir de ce qui semble être son espace à lui.





La main qui apparaît dans le dernier photogramme ci-dessus est un exemple parmi une multitude d'autres, des façons dont la main fait retour dans les films de Loizillon. Or c'est bien la main qui permet le toucher et la caresse ; et ces sens ne sont autres que les moyens les plus directs de confrontation avec nos propres limites matérielles comme celles des autres. La répétition de la mise en scène de la main construit forcément une continuité dans l'ensemble de ces films dont l'un des principes fondamental est la coupe franche. Les mains relient tout autant que le chien relie. Elles créent du liant dans cette succession de plans séquences coupés les uns des autres ; tracent une ligne narrative ou invitent, par exemple, le personnage à sortir du champ. Ce qui, en soi, est également un jeu de confrontation aux limites : c'est à la fois une valorisation et une démystification du cadre.



« On va se promener un petit peu ? »

On peut dire que dans la cinquième et dernière séquence de *Square*, les personnages du plan ne sont pas les deux adolescents que nous voyons d'abord, mais leurs mains. Ou du moins, les personnages s'incarnent assez rapidement dans leurs mains. La focalisation progressive du cadre sur les mains ne laisse pas de doute possible, et ce sont bien elles qui se crispent à l'écran lorsqu'on entend pour la cinquième fois le signal de l'aboïement. C'est d'ailleurs dans ce dernier plan témoin que nous apercevons

en arrière-plan le jeune homme se faire arrêter alors qu'eux-mêmes lui tournent le dos. On revient alors aux origines du cinéma de Loizillon. Plus que le regard en lui-même, c'est à travers les signes exprimés par les mains que nous avons accès au sens. Les attentions des quatre autres personnages ont tissé la narration autour de ce signal animal, dans le but de faire à nouveau surgir la force signifiante du corps humain.



Les va-et-vient qui se réinventent sans cesse entre les êtres, via un entremêlement de la fiction et du documentaire, permettent de construire un socle de liberté d'expression pour un cinéaste dont le regard obstiné semble vouloir élucider les mystères du vivant. Dans cet ordre d'idées, la dialectique la plus frappante reste avant tout la confrontation de plans totalement mis en scène - voulant produire un effet documentaire - et les longs plans séquences de fiction. Le but affirmé de Loizillon est d'obtenir avec ces plans une porosité entre fiction et réalité par l'épuisement de l'acteur dans la durée. Son désir ultime est de réussir à apercevoir des micros-mouvements qui feraient signe de la présence du vivant « réel » de la personne filmée.

- **Le corps filmant**

Le choix entre le plan fixe ou le mouvement de caméra n'est pas anodin. Chez Loizillon, le plan fixe permet plus facilement de créer de la dramaturgie avec ce qui en est naturellement dépourvu, via le cadrage, la profondeur de champ et le hors-champ. Les mouvements de caméra quant à eux ne peuvent réellement fonctionner qu'avec des animaux avec lesquels nous sommes relativement à l'aise. Il ne faut pas qu'il y ait de trop grande distance entre le sujet filmé et le sujet filmant. Car s'il s'agit par exemple d'animaux dangereux, ou au contraire d'êtres extrêmement petits ou inoffensifs, le plan fixe devient un moyen de compenser la distance tout en rendant compte d'une façon d'être au monde bien différente de la nôtre. Le mouvement de caméra a cette propension à dévoiler plus de celui qui est derrière la caméra que le plan fixe. La manipulation de la caméra induit forcément un imaginaire des mouvements propres au corps du filmeur. Le caméraman impulse le mouvement à la caméra qui se meut en fonction de ses désirs. Or c'est ce qu'on peut justement observer dans le plan de la vache, alors même que la majorité des plans chez Loizillon sont fixes.



On veut à tout prix capter son attention, son regard qui reflèterait le nôtre. Pour ne pas passer à côté, la scène a été tournée avec un steadicam car l'enjeu de la vache n'est pas le même que celui de l'ours –qui est tout aussi gros mais plus dangereux-, ou que celui de l'escargot- qui est beaucoup plus petit et que l'on manipule facilement à sa guise. L'enjeu du plan de la vache se joue clairement au niveau de l'attention qu'elle nous porte à nous humains. Un sceau de granules secoué et une balle orange lancée en l'air ont pour but d'attirer le regard de cette vache alors qu'elle ne paraît *a priori* pas particulièrement intéressée par cette équipe de tournage.

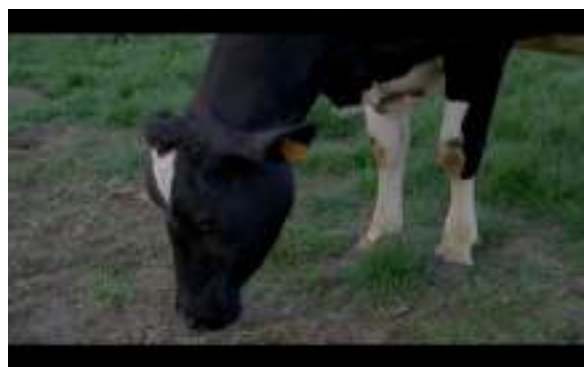
La majorité des plans chez Loizillon sont fixes et concordent en ce sens à cette idée de focalisation absolue sur l'Autre. Dans ce plan il s'agit d'autre chose, on cherche l'attention de l'autre comme pour affirmer sa propre existence. Manifestement, l'humain

trouve dans l'animal un être assez semblable dans la mesure où son attention possède ce même pouvoir de concentration sur un sujet qui se distingue de lui-même. Cette exception n'est pas anodine, et se remarque d'autant plus par le simple fait que le plan soit monté en dernier dans le film. Capter le regard du regardé est un *topos* cinématographique. Loizillon semble dans ce dernier plan faire un clin d'œil à toute cette tradition de la mise en scène et représentation du « voir » dans l'art.



Georges Rey, *La vache qui rumine*, 1969

Loizillon se laisse aller dans ce plan à mettre en évidence de la distance entre l'humain et l'animal de façon la plus directe possible : par une confrontation. Lui et son équipe font face à la vache, quitte à se laisser happer par ses mouvements à elle. On la suit de près. Un très léger mouvement de la caméra vers le bas, suivant la tête de la vache nous confirme bien que notre focalisation sur la vache est bien plus forte que l'inverse.



La vache ne semble pas avoir grand-chose à gagner de la présence de ces humains. En continuant dans une analyse anthropocentrique, on pourrait presque dire que son regard a quelque chose du plus pur dédain. L'homme a manifestement bien plus à apprendre du monde animal et végétal que l'inverse. Nous passons quelques instants à nous attacher au moindre de ses mouvements, jusqu'à suivre explicitement les plus infimes d'entre eux. Finalement, on capte enfin son regard, car le filmeur n'est satisfait

que lorsque la vache le regarde réellement. Dans un pur moment de fantasme, on entend Loizillon dire « Là on est vraiment avec elle. »¹⁷ lorsqu'on le voit regarder pour la première fois les rushes de cette scène dans le making of.

L'usage de la caméra dans cette scène nous fournit la preuve que le mouvement dévoile plus facilement l'origine dynamique des choses que le statique. Le plan fixe est bel est bien un moyen de laisser la place au sujet filmé – même s'il est totalement manipulé-, dans la mesure où le corps filmant peut entièrement disparaître derrière une caméra fixe. Cet œil qui faisait retour au creux des mains au centre de la table dans *Les Mains*, est ici entièrement affirmé et ouvre en quelque sorte sur une marge de liberté qui permet à tout le monde de respirer. Ce mouvement de caméra fait l'effet d'un courant d'air frais, qui libère les corps du cadre et lève le voile sur les désirs : ce que l'humain cherche chez l'autre, dans le fond, ce n'est que la preuve de sa propre existence. Ce mouvement de caméra est un pas de côté dans une rigueur esthétique qui n'échappe pas au risque de se fermer sur sa propre mécanique, mise en place depuis *Les Mains*.

André Fieschi écrit dans *L'Animal écran* qu' « [...] il y a des lignes à ne pas franchir quand on filme un lion [...] »¹⁸. On peut rapprocher cette sentence à la volonté de Loizillon de nous montrer l'ours via des (fausses) caméras de surveillance. Or filmer un chien ou un ours ne relève pas du même exercice. Les indices techniques qui en résultent à l'écran nous signifient bien que les animaux sont un ensemble d'espèces, très différentes les unes des autres et dont nous faisons également partie. Des limites très concrètes comme la dangerosité d'une espèce vis-vis d'une autre interdisent parfois le jeu. Or le documentaire, par sa propension à capter le vivant, impose ses limites par lui-même. Le seul plan de *Homo/Animal* qui puisse être deviné comme réellement documentaire est celui où un homme « recueille » la semence d'un verrat.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ André Fieschi, *L'animal écran*, Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 1996. p. 25



A l'inverse du plan de l'ours où on crée une fausse distance face au « sauvage », on nous force ici à regarder de près ce qui n'est habituellement pas donné à voir et qui pourtant a bien lieu. C'est le seul plan qui produise directement un malaise lié à une trop grande proximité entre homme et animal. La réalité semble ici largement dépasser la fiction dans la transgression des limites. Dans ce genre de situation le documentaire ne peut que difficilement tendre vers la fiction, ou inversement, car la réalité est déjà trop largement dans une violence de la transgression des limites pour avoir besoin d'en jouer pour l'exacerber.

III - Rêver l'équilibre

Nous avons noté cette même tension d'Alain Cavalier et Christophe Loizillon vers l'*autre*, mais elle se différencie chez chacun dans une prise en charge différente de leur fantasme par leur usage du documentaire et la fiction. Pourtant la distance entre les deux cinéastes n'est pas si grande. Car dans la mesure où le spectateur est capable de sentir le filmeur se projeter dans un fantasme de rencontre avec le sujet filmé, cela crée déjà un entrelacement entre ce qui est vu, filmé dans le réel, et ce qui est imaginé.

Bien que leur style ne soit pas le même, il n'y a pas de différence fondamentale dans leur façon de filmer les animaux car ils sont animés par le même désir. Et même si fiction et documentaire peuvent se distinguer, voire s'opposer, il est également nécessaire de dire qu'ils se complètent. Car la force du rêve et celle du réel, tout comme les puissances célestes et terrestres se compensent dans un équilibre qui permet au vivant d'exister. Loizillon travaille le rêve en manipulant des représentants du réel alors même que le réel est à l'origine de la construction des rêves.

1) Le rêve végétal

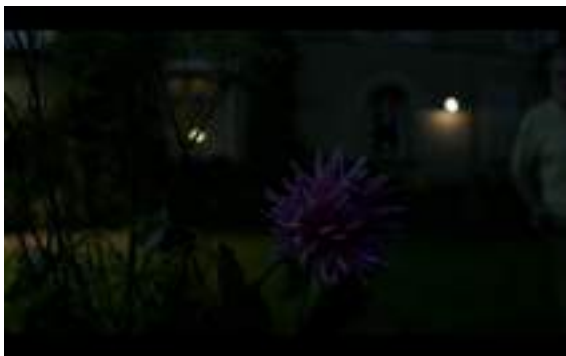
- **Le Dahlia, personnage végétal**

Loizillon a essayé dans ses films depuis 1996 de donner à voir une durée vivante, mue et mouvante, de montrer la présence de ces êtres dans l'espace-temps d'un cadre filmique très strict. *Homo/Animal*, mais surtout *Homo/Végétal* est le film qui va le plus loin dans l'appréhension du vivant. Avec *Les Mains*, on parlait de l'être humain, mais il devenait d'emblée nécessaire d'en fragmenter le corps pour s'en approcher le plus possible, de le capter au mieux dans sa difficulté, justement, d'être simplement « présent ». Les animaux, mais encore plus les plantes, n'ont pas besoin de cette fragmentation pour mieux exister. Ils sont là, quoi qu'il arrive, il ne dépend que de nous de savoir les regarder. Même lorsque seules les racines de l'arbre sont dans le champ, nous ne ressentons pas ce sentiment de frustration que l'on peut éprouver quand on nous coupe des visages humains.

André Fieschi parle dans *L'animal écran* du « [...] gain cinématographique incontestable dans ces exercices de pure présence, dans ces aiguiselements et

apprentissages du regard, du chat de Lumière aux dromadaires de Nancy Graves. »¹⁹. Observer les animaux via le médium cinéma fait partie des expériences les plus évidentes et fascinantes que peut faire un filmeur. Les animaux sont d'excellents acteurs dans la mesure où ils « sont » simplement devant la caméra comme dans la nature. Ou du moins, c'est l'impression que nous avons en tant qu'humains. Si la présence des animaux au cinéma est considérable, celle du végétal est beaucoup plus subtile, tissant une toile de fond dans l'image, notamment par le paysage, dans des motifs le plus souvent esthétiques ou d'ancrage géographique.

La recherche de Loizillon l'amène à intégrer le végétal dans ses films jusqu'au point de le hisser à la place de personnage, comme il l'a notamment déjà fait avec le chien. Dans *Petit Matin*, Le dahlia fait partie intégrante de la fiction.



¹⁹ *Ibid.* p. 21

La fleur fait l'ouverture du film à l'aurore. Elle est le prétexte d'introduction à la fois des personnages principaux et de l'intrigue. Un vieil homme accompagné de son chien vient cueillir des fleurs dans son jardin pour sa femme qui vient tout juste de décéder. Il vient offrir dans le secret de l'aube, un être de pure présence vivante pour lui faire un dernier hommage. Les plantes ont une puissance symbolique encore plus simple et efficace que les animaux, et cette première séquence en mouvement de *Petit Matin* nous le montre très bien. Alors que la plante est par essence statique, le vieil homme vient la cueillir pour la déplacer. Envouté et fasciné par la force de vie de la fleur, l'humain ne peut que difficilement faire autrement que se l'approprier. La fleur est coupée de son espace naturel pour le plaisir de l'homme, de la même manière que le cinéaste capture la beauté d'un paysage, ou manipule des escargots contre leur gré pour créer une émotion esthétique ou dramatique. Mais ce Dahlia, bien qu'on lui assigne le même statut de personnage que le chien, « Wallace », n'y adhère absolument pas. Bien que le panneau titre ait cette volonté de mettre à égalité plantes, animaux et humains ; ce que cette fleur a d'extraordinaire à regarder ne réside en aucun cas dans son potentiel narratif. Cet acte de Loizillon qui cherche à donner de la valeur à l'être vivant végétal reste purement symbolique et ne dépasse pas la limite de la fiction qu'il essaye de lui faire franchir comme il l'avait déjà si bien mené avec le chien. Mais tout est possible dans la fiction et l'on oublie très rapidement cet en-tête pour se laisser porter par le cheminement des deux personnages ainsi que par la puissance d'attraction du regard de cette fleur.

Ce qui est intéressant dans cette tentative d'inclure le végétal à un endroit où il ne pourra jamais prendre de place ; c'est que cet acte qui rationnellement relève du domaine de l'absurde, amplifie significativement la puissance de présence de la fleur à l'écran. Nommer la fleur lui donne de la valeur, et venir la couper immédiatement après attache notre attention à ce « personnage » dans une tension extrêmement subtile de l'absurde. Pourquoi venir cueillir un personnage qui d'autant plus se révèle si majestueux ? Que le dahlia soit dans son environnement naturel ou dans un vase posé sur une cheminée, il garde pour nous humains une force esthétique et symbolique hors du commun. A nouveau, la fiction qui joue avec la limite vient renforcer l'impénétrabilité de l'altérité ainsi que sa beauté à caractère essentiel.

- **La méditation végétale**

Gaston Bachelard écrit dans *L'Air et les Songes* que, « Si les symboles se transmettent si facilement, c'est parce qu'ils croissent sur le terrain même des rêves. La vie active, trop souvent, leur donnerait tort. La rêverie, sans fin, les nourrit. »²⁰. C'est bien ce que fait Loizillon : il rêve de rencontrer et de comprendre l'autre en profondeur, et il rêve de mettre tous les êtres vivants sur un même plan d'égalité - et ce, par le biais de la fiction. Cette volonté, ce désir, ce rêve peut paraître dérisoire ou superficiel, surtout dans la mesure où sa concrétisation nécessite de manipuler le réel. Mais ces rêves, comme on l'a vu, ont comme répercussion de nourrir le symbole, ici celui de la beauté et de l'énergie vitale de la fleur. Loizillon joue avec les limites entre homme/homme, homme/animal, homme/végétal pour mieux les dépasser. Mais ce que nous apprend le végétal lorsqu'on lui porte de l'attention va encore au-delà du jeu des limites possibles entre l'homme et l'animal. La fiction n'est plus le moyen humain privilégié qui permettent de dépasser les limites, car la distance entre le végétal et l'homme est trop grande. Notre façon d'être au monde, dans le temps et dans l'espace - en particulier dans nos sociétés contemporaines- est radicalement opposée à celle du végétal. On se rend compte en observant le végétal, que sa puissance de présence est telle qu'elle nous dépasse dans une compréhension rationnelle.

Mais même s'il est si difficile pour nous de comprendre le végétal en tant qu'être vivant avec lequel nous cohabitons, il nous offre par ailleurs un imaginaire fondamental et commun à l'ensemble des êtres humains. Le végétal peut être mis en valeur en exacerbant la limite qui nous en sépare, mais cela fonctionne de façon beaucoup moins évidente qu'avec les animaux, car cette limite est beaucoup plus complexe. Ce qui est intéressant avec le végétal, c'est que sa simple présence peut nous apprendre à percevoir les mouvements fondamentaux qui équilibrent le monde, et qui jouent justement eux-mêmes de certaines limites.

Bachelard traite de l'importance de l'imaginaire dans le concept de durée. Or, si faire durer l'image est devenu une nécessité chez Loizillon, c'est peut-être aussi parce que la durée est une condition de possibilité de capture filmique de l'animal et du végétal. Leurs manières d'être et de se mouvoir sont différentes des nôtres et dans les

²⁰ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, LGF, Le livre de poche, 1992, p. 249

films de Loizillon, il s'agit justement d'exacerber cette différence pour valoriser leur existence. On peut d'ailleurs trouver un certain nombre de représentations du « mû » et du « mouvant » dont parle Bachelard dans le travail du cinéaste.

Pour Bachelard, c'est l'imaginaire, et en particulier l'imaginaire aérien qui est le seul moyen d'appréhender la durée vivante, « mû et mouvante ». « Pour se constituer vraiment comme le mobile qui synthétise en soi le devenir et l'être, il faut réaliser en soi-même l'impression directe d'allègement. [...] Rien de mieux pour cela que de prendre conscience de cette puissance intime qui nous permet de changer de masse imaginaire et de devenir en imagination la matière qui convient au devenir de notre durée présente. Plus généralement, nous pouvons couler en nous-même soit du plomb, soit de l'air léger ; nous pouvons nous constituer comme le mobile d'une chute ou le mobile d'un élan. »²¹. C'est alors en portant de l'attention à « la substance de notre être méditant » que l'on parvient à percevoir deux directions dynamiquement opposées « suivant que notre être cherche la richesse ou qu'il cherche la liberté. »²². Or, pour étudier ce « *cogito* », on ne peut trouver mieux que les imaginations terrestre et aérienne « dont l'une rêve de ne rien perdre et l'autre de tout donner ! »²³. Ces deux forces primaires travaillent l'une par rapport à l'autre. Elles sont représentées par Bachelard par deux flèches ↓↑ et « représentent un type de participation que seul le rêve peut vivre parfaitement ».

Or le travail de Loizillon, et ce en particulier avec *Homo/Végétal*, est de faire tendre les spectateurs vers une sorte de méditation par la forme du film, mais aussi grâce aux sujets filmés. Tout d'abord, on peut affirmer sans complexe que la rêverie végétale est bien la rêverie la plus reposée et la plus reposante. Et ce, justement par sa capacité à nous laisser percevoir sa puissance d'équilibre dans sa simple présence. La concentration du végétal dans l'espace est bien plus efficace et subtile que celle des animaux. La preuve de cette puissance d'ancrage des végétaux est bien que c'est le cadre qui va se placer à l'endroit précis où se trouve la plante pour la capter. On ne peut pas la déplacer sans la mutiler fondamentalement. On fait moins ce qu'il nous plait, on peut moins facilement les manipuler pour créer du drame. Le drame est lié à leur seule présence d'être, intime à un endroit précis, et non à une tension vers une fin quelconque. L'unité d'être de la plante est également son unité de mouvement.

²¹ *Ibid.* p. 337

²² *Ibid.* p. 338

²³ *Ibid.* p. 339



Mais le processus de création d'une durée chez Loizillon joue de façon encore plus intéressante du principe même de la méditation, qui est celui d'une attention à sa propre attention. Autrement dit, il s'agit d'être attentif à sa capacité interne d'adéquation à sa durée présente et vivante. Ce qui constitue une méditation en premier lieu est le fait d'être assez en attention pour percevoir le dispersement de l'esprit. Méditer, c'est attraper au vol et stopper une pensée qui nous éloigne d'une présence qui pourrait se rapprocher le plus d'une présence végétale. Or la méditation est un apprentissage et un continuuel exercice, et par conséquent, difficile et déroutant les premières fois. On peut alors dire que Loizillon, qui joue indéniablement avec la patience du spectateur, accorde la possibilité d'expérimenter le principe fondamental de la méditation : être attentif à sa propre attention. Il nous force à prendre conscience de notre incapacité plus ou moins forte de concentration lorsque nous sommes confrontés à une durée incompatible avec celles portées par nos sociétés actuelles.

Observer, porter de l'attention dans la durée à un être différent nous mène naturellement, par un processus interne, à accorder de l'attention à sa propre durée, à son propre « mû et mouvant ». Les capacités mentales et leurs flux de pensées font partie d'une énergie aérienne alors que l'ancrage corporel dans le présent est une énergie terrestre. Le principe de méditation « active » a justement été inventé pour l'homme « moderne », pour lui permettre de se libérer en premier lieu de l'emprise du mental et du stress par des exercices physiques avant de chercher à méditer en silence. Cette méthode illustre parfaitement ce que Bachelard compare au travail de l'alchimiste, pour qui : « [...] une distillation est une purification qui élève la substance en

l'allégeant de ses impuretés. »²⁴. Dans une méditation silencieuse, l'imagination procède de cette capacité à « sublimer » sa présence en s'allégeant des parasites mentaux. C'est un processus à deux flèches ↓↑ qui ne peut que fonctionner dans leur entrelacement. La méditation active quant à elle est un moyen plus direct, permettant de travailler concrètement la pesanteur propre à l'attraction terrestre, de s'enraciner comme un arbre en se libérant des pensées qui nous éloignent de notre simple présence.

Au-delà des micro-narrations qui se trouvent dans *Homo/Végétal*, Loizillon nous donne à regarder des images de cinéma en mouvement *et* mues par la volonté de s'accrocher à une durée. Les sujets végétaux de ce film ne sont pas hissés au rang de personnage comme le dahlia - avec son panneau titre -, dans la mesure où la dramaturgie dans laquelle le végétal est emporté est spécifiquement produite par une présence humaine, notre regard, celui de Loizillon. Le titre ne laisse pas de doute possible. Bien que pris dans ces micro-événements – les fleurs écrasées pas la voiture, la cueillette de la tomate, etc.- les sujets de ce film sont moins des personnages que des représentants vivants des images « fondamentales » dont parle Bachelard. Car « si les images sont des réalités psychiques premières, elles ont une hiérarchie ». Or les images végétales sont fondamentales car elles « engage(nt) l'imagination de la vie, doivent s'attacher aux matières élémentaires et aux mouvements fondamentaux. Monter ou descendre – l'air et la terre- seront toujours associés aux valeurs vitales, à l'expression de la vie, à la vie même. »²⁵. L'arbre est par exemple l'une des images les plus puissantes car il puise son existence à la fois dans le terrestre et le céleste.

Dans ce troisième film de la trilogie, ce n'est plus les puissances de jeu et de fiction proprement humaines qui permettent de se rapprocher de l'autre radicalement différent. C'est grâce au travail de la durée filmique, associé aux choix de représentants vivants d'images fondamentales, que l'on apprend non plus à se rapprocher, mais à « devenir » ces êtres radicalement différents. Ou du moins, on nous le fait expérimenter, l'espace d'une seconde, lorsque nous nous rendons compte que notre attention s'est éloignée de l'écran et que nous faisons l'effort d'y revenir. En somme, la durée végétale nous enseigne subtilement -à dose homéopathique-, la méditation et donc l'exercice d'un équilibre des forces aériennes et terrestres. Ce qui revient non plus à être « sur » la limite, mais d' « être » la limite, de l'expérimenter en nous-mêmes.

²⁴ *Ibid.* p. 342

²⁵ *Ibid.* p. 340

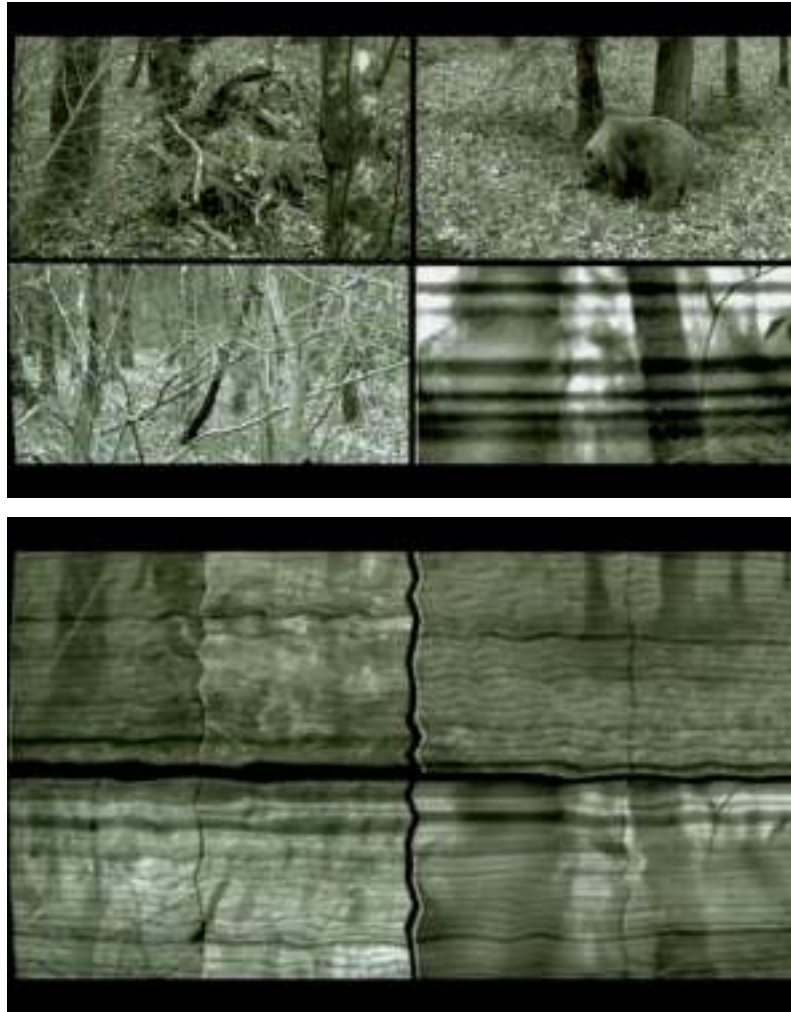
2) Dynamiques horizontales et verticales

- **Courants électriques**

Dans *La vie intense : une obsession moderne*, le philosophe Tristan Garcia construit l'histoire du concept d'« intensité » de sa naissance à son apogée ; ce qui semble aujourd'hui être atteint. C'est au XVIIIe siècle que celui-ci apparaît et qu'il sert de guide à l'homme moderne qui vient d'hériter d'une société laïcisée qui n'est plus en mesure de promettre autre chose que ce que les individus ont déjà. C'est-à-dire, une simple vie nerveuse, « électrique »²⁶. Cette société va se mettre, non plus à promettre autre chose – le salut, la grâce-, mais « plus de la même chose ». Autrement dit, une intensification de leur fonction vitale, de l'enthousiasme, des désirs, des perceptions, des sensations. L'intensité va alors nettement venir remplacer la transcendance religieuse comme principale valeur sociale. Les expériences d'intensité vont au fur et à mesure être réclamées et investies par toute la société au XXe siècle pour finir par se banaliser et devenir une norme. L'intensité est alors érigée en fétiche, s'imposant en réaction à la rationalisation de toute chose. C'est une valeur refuge qui permet de se réapproprier soi-même, le sentiment de soi dans un monde où tout est mesurable et quantifiable.

La présence de l'homme dans *Homo/Animal* et *Homo/Végétal* est justement très souvent matérialisée à travers une intensification de sa puissance par des médiums techniques. Cela crée une distance entre l'humain et les êtres de la nature avec encore plus de force et pose réellement la question de la place de l'homme dans la nature. Cette image d'une vie et d'un corps dont le moteur du mouvement est réduit à la nervosité pourrait bien se retrouver dans le plan de l'ours dans *Homo/Animal*. Car la caméra fait bien partie de ces moyens d'augmentation des capacités physiques ; la caméra permettant d'élargir le pouvoir de la vue, et notamment, par les caméras de surveillance, d'observer plusieurs endroits différents simultanément.

²⁶ Tristan Garcia, *La vie intense : une obsession moderne*, Autrement, 2016
Emission France Culture : « La vie intense : une obsession moderne », 13/05/2016
(<http://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-vendredi>)



Le paradoxe de l'intensité c'est qu'elle est une valeur extrêmement contreproductive, qui produit le contraire de ce qu'elle promettait au moment où elle est affirmée comme telle. C'est bien ce que nous pouvons observer dans ce plan : l'intensité du regard électrique porte en elle sa limite et la destruction notamment de toute possibilité d'imagination. On pourrait même dire ici que l'imagination est court-circuitée par le besoin absolu d'extension de son pouvoir sur le monde sensible. L'ours n'apparaît que dans un cadre, en sort quelques instants, et nous laisse perplexes devant cette absurdité de la caméra dont l'existence ne se justifie que par sa capacité de rationalisation du regard. La caméra crée ici un terrain stérile qui épuise toute possibilité d'interaction avec les images fondamentales que nous offre la nature. Quelques fractions de secondes sont d'ailleurs là pour nous le suggérer. Des courts-circuits visuels et sonores sont créés de toute pièce, renforçant l'impression de caméras de surveillance ; mais incarnant surtout la présence mouvante de l'homme dans ce plan par le courant électrique. Le seul rapport sensible que l'on puisse entretenir à ce plan est

justement créé par cette image de l'électricité auquel se rattache l'humain. Et pourtant, il est si rapide, qu'on ne peut l'apprécier en tant qu'image expérimentale que dans la mesure où on réussit à arrêter le mouvement en faisant une capture d'image au bon moment. Autrement, ces courts-circuits sont quasiment de l'ordre de l'image subliminale.

Alors que toute une société est mue par la conquête de l'intensité, on assiste à une course sans fin, épuisante, d'une idée de la subjectivité qui se révèle extrêmement fragile, car elle essaye désespérément, justement, de désigner ce qui échappe à l'identité, voire à « l'être ». C'est bien pour cela que de nouvelles pathologies explosent dans nos sociétés libérales, correspondant à toutes sortes d'effondrements intérieurs. L'individu est non plus soumis à un idéal d'intensité, mais à une norme d'intensité, et n'est plus capable de la supporter sans s'effondrer. Car « l'intensité frôle toujours la destruction puisqu'elle est tendue par son propre principe d'autodestruction »²⁷.

- **Le trait de craie et la spirale**

Le « mû et le mouvant »²⁸ humain sont souvent représentés dans une forme de « poussée en avant » dans *Homo/Animal* et *Homo/Végétal*. Dans ces films, la présence mouvante de « homo » dans les plans est très souvent sous forme de passage, -ou de « courants », pour reprendre la précédente métaphore électrique. Son mouvement est caractérisé par la poursuite horizontale. L'homme avance toujours vers un but et ignore le plus souvent ce qui n'est pas sur son chemin.



²⁷ Tristan Garcia, Emission France Culture, *Ibid.*

²⁸ Bachelard, *L'Air et les Songes*, *Ibid.* p. 336



Les cadrages composent des images avec des lignes horizontales de séparation du plan. Les humains n'évoluent pas sur la même échelle de plan ni sur le même « chemin ». Ils sont souvent flous, comme si leur nature mouvante ne leur permettait pas le privilège de la mise au point. Les contours, la forme des animaux et des végétaux filmés sont symboliquement rendus nets, plus réels que les humains qui restent insaisissables, incapables de fixer leur présence dans un simple plan fixe. Les tracés qui composent les plans créent des limites symboliques entre l'homme et la nature, celles-ci étant à plusieurs reprises des routes et chemins qui ne mènent jamais dans le plan, mais en dehors. On peut en arriver à la conclusion que l'homme se réfugie en lui-même, derrière ses mobiles (voitures notamment) électrisés et électrisants, et se coupe de toute possibilité d'imagination et de méditation en interaction avec la nature. Celle-ci est invisible pour l'humain qui ne peut que se laisser pousser par un courant d'intensité électrique. Mais Loizillon fait cohabiter dans ses plans, à la fois l'idée de « poussée en avant » qui caractérise le mouvement humain, et des images, des mouvements et des symboles fondamentaux inscrits dans la nature.

En réponse au travail de Bergson sur la durée, Bachelard conclut dans *L'Air et les Songes*, que le meilleur moyen de « décrire une durée qui nous emporte tout entiers »²⁹, est de se confier à l'imagination aérienne qui nous offre une image dans l'expérience vécue du vol onirique. A une fin rhétorique il utilise alors l'image du vol de l'oiseau « qui lui aussi est emporté dans sa totalité par son élan » dans le but de montrer qu'il n'y a que le vol onirique qui « nous permette, en notre totalité, de nous constituer comme mobile, comme un mobile conscient de son unité, en vivant de l'intérieur la mobilité totale et une. »³⁰. Car les lignes que l'oiseau trace dans le ciel ne sont autre chose pour nous que « le trait de craie sur le tableau noir dont on a si souvent dénoncé l'abstraction [...] elles

²⁹ *Ibid.* p. 335

³⁰ *Ibid.* p. 335-336

sont visuelles, elles sont dessinées, simplement dessinées, elles ne sont pas vécues dans leur volonté. »³¹. Cette illustration s'accorde étrangement bien aux « traits de craie » que forment les avions dans le ciel dans le plan où un énorme sapin coupé est manœuvré par une machine.



Ces traits représentent parfaitement le mouvement « pur », abstrait, dans lequel s'épuisent les humains : cette course dont le but, brillant d'intensité, s'éloigne d'autant plus qu'on le poursuit. L'avion en lui-même est déjà un symbole du « dynamisme horizontal », c'est-à-dire de cette « fuite en avant ». Car l'homme est attiré en dehors de l'espace-temps du cadre vers un espace-temps qui n'existe pas (encore). Il est comme entraîné vers des points de fuite hors-champ plus ou moins imaginaires que composent de temps en temps les cadres. De la même manière que la caméra augmente le regard, l'avion transcende ici les limites de la puissance de mouvement humaine.

L'opposition de cette dynamique humaine s'identifie alors comme une dynamique « verticale » et propre à l'imagination végétale. La plante est par essence verticale car travaillée par un équilibre entre terre et ciel. Or une dynamique ne peut qu'exister si elle est ancrée dans une matière travaillée par le mouvement. « L'imagination d'un mouvement réclame l'imagination d'une matière »³². La vraie ligne dynamique, matérielle et vivante de ce plan est ce grand sapin, car, par sa mort évidente, il exacerbe une nature verticale qui n'existe plus. Il se retrouve à l'horizontal par un jeu insupportablement long de manœuvre dont on ne peut que deviner le sens étant donné la contre-plongée qui ne nous fait voir que le ciel. Ce cadrage est encore un moyen d'abstraire cette matière vivante qu'est l'arbre, le plaquant sur un fond presque

³¹ *Ibid.* p. 335-336

³² *Ibid.* p. 344

monochrome alors qu'il fait normalement le lien entre terre et ciel. Le ciel sans la terre n'est plus qu'un tableau sur lequel on trace des lignes de craie.

La traversée du champ par les escargots peut également, d'un point de vue anthropocentrique représenter cette dynamique horizontale qu'on a assignée à l'humain dans sa course vers l'intensité. C'est d'ailleurs ce que fait Loizillon dans le making of de *Homo/Animal*, lors du tournage de cette scène. On entend le réalisateur dire que « c'est un couple qui va vers l'avenir ». La réalité de ces escargots n'a évidemment rien à voir avec cette affirmation, mais elle est intéressante à souligner car correspondant à cette dynamique horizontale développée auparavant. Mais ce qui est d'autant plus intéressant, c'est que l'on peut également voir dans la forme matérielle de l'escargot un symbole de type fondamental. La spirale fait partie des formes géométriques archétypales qui se retrouvent dans la nature. Or l'escargot qui porte cette spirale dans le monde animal est utilisé comme symbole dans des traditions chamaniques, et notamment celtiques³³. L'observation de la spirale de l'escargot et des boucles qui la composent apprend à travailler la répétition de l'histoire et son propre centrage. Cela revient à faire un lien avec l'apprentissage de l'équilibre grâce à la méditation par l'imaginaire végétal. Mais le caractère répétitif des cercles concentriques de la coquille permet d'ouvrir la réflexion à une comparaison esthétique. En effet, la spécificité formelle des films de Loizillon tient en partie à son caractère de récurrence esthétique et des sujets. De plus, le montage entrecoupé de noirs augmente les possibilités de raccords et évacue la narration linéaire. Ces retours du cinéma sur lui-même ressemble plus à une dynamique cyclique ou circulaire, plutôt que linéaire horizontale. Après tout, l'avancée classique et linéaire d'une histoire s'est sans aucun doute construite sur cette capacité proprement humaine d'aller en avant de soi-même.



Homo/Végétal



Petit Matin

³³ Gilles Würtz, *Chamanisme celtique : Animaux de pouvoir sauvages et mythiques de nos terres*, VÉGA, 2014

Cette façon de construire ses films dans un travail de centrage sans ne jamais s'écarter vraiment du même problème de fond, lié à une interrogation du vivant, a produit une forme qui travaille en profondeur, dans l'épaisseur d'un temps qui se répète. Le refus d'organiser ses films de façon rationnelle et linéaire crée une construction temporelle qui est d'autant plus intéressante qu'elle se rapproche également du rythme cyclique de la vie végétale.

3) De l'intime à l'infime

- **Verticalité végétale**

Au-delà d'une illusion d'« intimité » possible avec les animaux qui se joue notamment par un processus d'identification -comme cela a été étudié avec le plan des escargots ; le rapprochement avec le monde végétal s'expérimente par des connexions plus subtiles mais également plus puissantes, dans la mesure où celui-ci est porteur d'« images fondamentales ». Le concept d'*extimité* dont parle François Jullien consiste en un processus naturel qui force l'intime à s'exhiber pour mieux le renforcer. Or cela se fait forcément dans une certaine forme de violence, nécessaire pour redonner à l'autre son altérité. Dans le rêve, et par extension la méditation végétale, l'altérité n'a plus besoin d'être affirmée dans la mesure où la distance entre homme et végétal empêche *a priori* toute « intimité » même dans une simple identification d'ordre fictionnelle.

Ce qui est possible avec le rêve végétal dépasse le concept d'intimité et d'*extimité* car le végétal ne peut être mis sur le même plan que les humains et les animaux. Le végétal est l'incarnation vivante des dynamiques physiques du monde dans lequel nous vivons tous. Dans le chapitre X, « L'Arbre aérien », dans *L'Air et les Songes*, Bachelard écrit que « [...] dans le rêve, le tronc des arbres est toujours creux ; le tronc des arbres est toujours prêt à nous recevoir pour dormir allongé, dans un long sommeil sûr d'un vigoureux et jeune réveil. L'arbre est donc un être que le rêve profond ne mutile pas. »³⁴. Les enjeux de distance et de limite avec le végétal ne sont pas les mêmes que dans nos rapports aux autres êtres humains et animaux. Le principe d'altérité est à l'origine des mouvements, contacts et combats entre ces êtres. Ces rapports de forces qui se jouent

³⁴ *Ibid.* p. 235

« entre » eux peuvent être comparés à l'équilibrage des puissances qui se jouent « dans » le végétal – mais ce dans un sens plus vertical. L'observation de la vie végétale est un moyen de prendre conscience de ces forces, par les images que nous donnent à rêver les formes matérielles et vivantes qui s'offrent à notre préhension. Plutôt que d'imaginer des puissances célestes et terrestres, observer un arbre, une fleur, nous révèle intuitivement comment fonctionne notre propre être physique et psychique. « Des forces colériques et des forces pacifiantes travaillent ainsi bien le minéral que le cœur humain. »³⁵.



« Si droite que soit l'ombrelle en temps de fenaisons, elle garde du grand pré la ligne horizontale. Toute fleurie qu'elle est, elle reste l'écume d'une mer de verdure qui ondule mollement en un matin d'été. Seul, l'arbre tient fermement, pour l'imagination dynamique, la constance verticale. »³⁶. Pourtant, dans ce premier plan de *Homo/Végétal*, on peut observer et percevoir différentes formes animées par une dynamique bien plus verticale qu'horizontale. Les petites herbes et graminées prennent ici une puissance d'arbre dans la mesure où la caméra se place à leur hauteur. Le médium cinéma ouvre sur une rêverie différente de celle dont parle principalement Bachelard et qui est celui de la littérature. Comme souvent avec ces plans fixes, la composition du cadre est primordiale, et c'est cette caméra au sol qui produit tout son effet. On obtient un

³⁵ *Ibid.* p. 343

³⁶ *Ibid.* p. 236

entrelacement esthétique entre les herbes du premier plan et la forêt en arrière-plan, rendant la ligne d'horizon moins radicale que dans le plan des escargots par exemple. Tout comme l'arbre, le moindre petit végétal s'enracine dans la terre et tend vers le céleste, notamment par son parfum. La pluie que l'on distingue vaguement, mais que l'on entend surtout au début du plan, fait également un lien entre les deux entités.

- **La respiration du vent**

Mais ce qui est encore plus spécifique à ce plan est la présence subtile du vent. Si on l'on peut d'un certain point de vue caractériser la recherche filmique de Loizillon par une volonté de créer des « rencontres » -celles entre homme et nature s'avérant relativement impossible-, on peut remarquer dans ce plan un certain nombre d'interactions entre les différentes présences de la nature. La plus poétique d'entre elles est incontestablement celle de l'herbe et du vent. Or le vent est justement une puissance aérienne avec qui la « rencontre » peut avoir un sens qu'il faut aller chercher dans l'étymologie même du mot. « Rencontrer » signifiait jusqu'au XVIIe siècle « action de combattre »³⁷. Autrement dit, désignant des forces opposées entrant en contact. Cette illustration s'accorde parfaitement à l'idée d'une dynamique verticale qui travaille en profondeur des forces contraires qui ne s'épuisent jamais, et dont la seule « fin » possible soit de trouver un équilibre des forces qui permette à la vie d'exister. Le vent, qui peut être observé comme un souffle qui pousse les êtres dans un sens horizontal, peut également, comme toute dynamique de la nature, être vu dans un mouvement plus complexe. Car la nature subtile du vent est d'être à la fois douceur et violence. Ce que nous apprend le vent, c'est que cette ambivalence intime/*extime*, distance/ressemblance est inhérente aux choses de ce monde. Et le rêve végétal nous permet de l'accepter, en intégrant cette puissance à double sens en nous-même pour mieux supporter, celle, inévitable, entre les altérités.

Par ailleurs, les mises en scène de l'observation de la nature nous forcent à aiguïser notre attention au subtil. Et la subtilité a justement cette qualité liante. Le lien infime qui se crée entre le vent qui souffle dans l'herbe et la respiration du spectateur

³⁷ CNRTL : Étymol. et Hist. 1. a) 1234 subst. masc. « action de combattre » (Huon de Méry, *Antéchrist*, 927 ds T.-L.), au masc., dans les différents sens, jusqu'au XVII^es., v. Brunot t. 4 p. 793 (<http://www.cnrtl.fr/etymologie/rencontre>)

est une connexion d'ordre physique. Elle se joue au niveau du corps du spectateur, de son expérience en tant qu'un être qui fonctionne à travers les flux et reflux de l'air. Ce type de « rencontres », de parallèles infimes se nouent face à la mise en scène d'images fondamentales et peuvent toucher grâce à la durée du plan fixe. Dans la continuité de la réflexion sur la méditation, le souffle du vent vient ici s'y adjoindre, car la respiration fait partie intégrante de son processus. Elle permet aux flux descendants et ascendants de se réguler avec plus de facilité. Un silence qui « respire » ouvre les possibilités de flux qui nous mènent plus directement vers un centre, un problème ; de la même manière qu'un plan fixe mais sonore ouvre sur un espace plus vaste par le hors-champ.

Malgré toute la richesse en images et dynamiques fondamentales de ce plan, la réalité humaine –et, entre autres, son besoin de créer du drame- vient clôturer ce plan dans une chute qui rappelle directement la scène des escargots. La voiture écrase symboliquement et esthétiquement dans ce plan la limite entre le ciel et la terre. L'humain, via la machine, oublie la possibilité d'existence d'un équilibre subtil entre des forces opposées. Il foule la ligne d'horizon, et s'envole trop rarement dans le ciel ou s'enfonce dans les profondeurs de la terre. Par manque de concentration, par besoin d'aller plus vite nous passons à côté de ce que l'Arbre a à nous apprendre.



La douleur est la seule forme dramatique que l'homme puisse exploiter chez le végétal. «Parfois même il semble que le gémissement des arbres soit plus proche de notre âme que le hurlement lointain d'une bête. (...) Notre être en frémit par une sympathie primitive. Par ce spectacle, nous comprenons que la douleur est dans le cosmos, que la lutte est dans les éléments, que les volontés des êtres sont contraires, que le repos n'est qu'un bien éphémère. L'arbre, souffrant met un comble à l'universelle douleur. »³⁸. Ici, la petite fougère, les herbes et fleurs écrasées par l'énorme voiture nous font le même effet que la souffrance d'un arbre. Mais ce qui est intéressant dans ce plan

³⁸ *Ibid.* p. 247

et qui aurait sans doute été plus compliqué à mettre en scène avec un arbre est le fait que dans la nature existe cette puissance de redressement vertical. Elle n'est de loin pas aussi vulnérable que nous l'imaginons *a priori* quand on observe ce petit bouquet de plantes sauvages. Quelques secondes après le passage de la voiture, on voit clairement la fougère se redresser. L'homme ne fait que partie de l'essence ambivalente de la nature qui jongle entre destruction et création. Mais ce que l'homme a manifestement encore à apprendre est de rêver l'équilibre à l'image de ce que la nature cherche à nous apprendre ; plutôt que de courir vers une intensité qui écrase sur son passage tous les êtres qui ne partagent pas ce désir proprement humain.



Conclusion

Le médium cinéma permet de rendre compte par une forme rigoureuse et concentrée de l'attention du filmeur. Celle-ci est partagée au spectateur, ce qui peut peut-être se traduire comme une tentative de guérison de nos tendances contemporaines à la dispersion de l'attention. Celle de Loizillon a réellement commencé à prendre forme avec *Les Mains*, nichée dans ces trous d'ombre au centre de la table, et elle se retrouve incarnée ici, dans *Homo/Végétal*, dans un seau final. Un seau dont l'eau s'est chargé de la terre des carottes. Cette absorption peut être comparée à la « sublimation »³⁹ alchimique dont parle Bachelard : « En effet, pour un alchimiste, une distillation est une purification qui élève la substance en l'allégeant de ses impuretés. »⁴⁰. La carotte s'épure de la terre et pour devenir propre et prête à la consommation –ce que l'on entend d'ailleurs clairement faire le personnage. Car le fait de la manger est également une sublimation : c'est faire disparaître la matière pour la transformer en énergie. La sublimation ou la digestion pourraient être les principes actifs du processus mis en valeur dans cette recherche ; ces deux concepts pouvant se rapprocher des différentes « rencontres », au sens de « combat », qui ont été mis en évidence. Nous avons relevé celles qui se jouent entre les altérités et celles entre le ciel et la terre. Mais il existe également les dynamiques qui courent simplement après leur propre épuisement, les courants horizontaux. « On peut dire que les opérations modernes de distillation et de sublimation sont des opérations à une flèche ↑, tandis que dans la pensée de l'alchimiste elles sont toutes les deux des opérations à deux flèches doucement unies comme deux sollicitations contraires. »⁴¹.

La main ou l'œil peuvent devenir des motifs esthétiques dans la mesure où ils prennent leur puissance originelle dans des incarnations *fondamentales*. Ces fragments de corps concentrent en eux des tensions d'ordre métaphysiques qui nous forcent à les « digérer » pour qu'ils puissent faire retour par sublimation. C'est justement le cas chez Loizillon, comme nous l'avons vu dans la comparaison faite avec les mains dans la peinture de Rembrandt ; puis ces mains faisant retour sans cesse dans les films suivants, revendiquant leur force signifiante et singulière. Chaque corps a son histoire et sa façon

³⁹ *Ibid.* p. 343

⁴⁰ *Ibid.* p. 342

⁴¹ *Ibid.* p. 343

propre de la raconter. De la même manière, chaque forme et chaque matière est signifiante de façon différente dans la nature ou transcendée par le biais d'un médium artistique. La « sublimation » des carottes dans le dernier plan de *Homo/Végétal* est efficace à tel point que la terre semble s'être diluée non seulement dans l'eau, mais également dans l'air du plan par le changement de lumière.



La rigueur esthétique du cinéma de Loizillon n'est pas autodestructrice dans la mesure où elle fait sans cesse retour sur elle-même. Elle se réinvente et se contredit, en ne se lassant jamais de continuer à nourrir son attention portée à un être vivant

particulier. La respiration d'une esthétique est nécessaire à sa survie. Elle permet l'ouverture et la création de liens subtils, par exemple entre le vent et la respiration du spectateur ; un changement de lumière confirmant le principe de sublimation ; ou encore le mouvement de caméra du plan de la vache qui dévoile le corps du filmeur et qui vient assouplir la rigidité d'un procédé qui risquerait de s'épuiser dans sa propre mécanique. Or c'est justement, ce que ces films dénoncent en trame de fond, c'est la tendance de l'être humain moderne à se laisser porter par des dynamiques qui ne laissent plus place au vivant, ou qui du moins, l'étouffent lentement.

Le vivant déborde, crée du liant avec les autres qui lui offrent en échange de soutenir sa propre existence. Ces films qui rêvent de mettre tous les êtres sur le même plan mettent en scène des êtres vivants qui possèdent en eux notre possibilité de survie : d'une part, le regard semblable au notre de l'animal qui confirme notre existence au monde ; et d'autre part, le végétal qui porte dans sa simple présence des images et imaginaires fondamentaux, capables de nous apprendre à rêver l'équilibre et l'unité de l'univers dont nous faisons tous partie.

L'œil et la main, de même que la spirale de l'escargot, plutôt que le « trait de craie » dans le ciel, sont des images fondamentales car pétries par une matière vivante. Et puisqu'elles sont fondamentales, elles peuvent s'incarner ailleurs qu'en elles-mêmes, car elles traversent nos rêves par leur puissance imaginaire. C'est grâce à cette force qu'on peut retrouver l'œil dans un creux d'obscurité sur une table, ou encore dans un seau d'eau, au cœur du dernier plan de *Homo/Végétal*.

Bibliographie

- BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, LGF, Le livre de poche, 1992
 - CORBIN Alain, *La douceur de l'ombre*, Fayard, 2013
 - DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Editions du Seuil, 2002
 - DELORME Stéphane, *Il faut prendre soin de nous*, Les Cahiers du Cinéma, N°712, 2015, p. 14
 - DE FONTENAY Elisabeth, *Le silence des bêtes*, Fayard, 1998
 - DESPRET Vinciane, *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions ?* La Découverte : les Empêcheurs de penser en rond, 2012
 - FIESCHI Jean-André, *L'animal écran*, Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 1996
 - GARCIA Tristan, *La vie intense : une obsession moderne*, Autrement, 2016
 - HALLE Francis, *Eloge de la plante : pour une nouvelle biologie*, Seuil, 1999
 - JULLIEN François, *De l'intime : Loin du bruyant Amour*, Grasset, 2013
 - KRIEF Pascale, *Le temps dans le cinéma documentaire*, L'Harmattan, 2012
 - PERLS Fritz, *Manuel de Gestalt-thérapie*, ESF éditeur, 2003
 - VALÉRY Paul, « Eloge à Rembrandt » dans *Pièces sur l'art*, Gallimard, 1936
 - WÜRTZ Gilles, *Chamanisme celtique : Animaux de pouvoir sauvages et mythiques de nos terres*, VÉGA, 2014
-
- ANDRÉ Emmanuelle, Séminaire « Histoires de voir », Paris 7, 2016
 - BOUTANG Pierre-André, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze : avec Claire Parnet ; et Qu'est-ce que l'acte de création ?* Editions Montparnasse, 2003
 - GARCIA Tristan, Emission France Culture : « La vie intense : une obsession moderne », 13/05/2016 (<http://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-vendredi>)
 - VERRIER Pascal, Conférence au Rijksmuseum, « Les mains chez Rembrandt », 03/2014

- WINDING REFN Nicolas, « Cinema is a violent art », Master Class au Festival Lumière de Lyon, 14/10/2015
- Rencontre avec Christophe Loizillon à la FEMIS sur la question du montage dans Corpus/Corpus le 13/05/15.
- Rencontre avec Christophe Loizillon à la Sorbonne dans le cadre d'un séminaire sur l'amitié de la Sorbonne Nouvelle le 02/12/15.
- Passeurs d'images, entretien réalisé par Bartłomiej Woznica et Jean-Marc Génuite : DCLV (2009-2010) - Rencontre avec Christophe Loizillon – Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=vghSOVbsHIY>)

Site Officiel :

<https://loizillon.wordpress.com>

(Mot de passe vimeo = loizillon)

Corpus de films

Homo / Animal - 2010 - 29 min

Synopsis : À quoi pensent une vache, un cochon, un ours, un chien et deux escargots quand ils sont face à l'homme ?

Production : Les Films du rat, France 2, Région Centre, CNC

Scénario : Christophe Loizillon / **Image** : Aurélien Devaux / **Son** : Patrick Genet, Jean-Marc Schick / **Montage** : Sarah Turoche

Festivals : Docencourts Lyon, Docmarathon Copenhagen

Making of : <https://loizillon.wordpress.com/films/homoanimal/>

Homo / Végétal - 2012 - 34 min

Synopsis : Le film est composé d'une suite de six plans-séquences durant lesquels l'homme et le végétal sont en relation : une fougère et une automobile, deux tomates et une ouvrière, des mains et des fleurs, un arbre flottant dans la nuit, des légumes et des mains, un arbre dans le vent.

Production : Les Films du rat / France 2 / CNC / région Limousin.

Scénario : Christophe Loizillon / **Image** : Aurélien Devaux / **Son** : Patrick Genet, Jean Marc Schick / **Montage** : Sarah Turoche

Autres films convoqués :

- Alain Cavalier, *Le Caravage*, Camera One, 2015, 70 min
- Christophe Loizillon, *Square*, Les Films du rat / région Basse Normandie, 2014, 20 min
- Christophe Loizillon, *Petit Matin*, Les Films du rat / France 3 / CNC / Région Champagne Ardenne, 2014, 34 min
- Christophe Loizillon, *Famille*, Les Films du rat / Région Aquitaine / France Télévisions / CNC, 2011, 44 min
- Christophe Loizillon, *Corpus/Corpus*, Les Films du rat / France 2 / CNAP / CNC / Scam, 2009, 27 min
- Christophe Loizillon, *Les Visages*, Les films du rat / France Télévisions / CNC / Cosip, 2003, 20 min
- Christophe Loizillon, *Les Pieds*, Les films du rat / Agat films / France Télévisions / CNC, 1999, 20 min
- Christophe Loizillon, *Félice Varini*, DAP/ Agat Films / Centre Georges Pompidou / On Line Productions / Les films du rat, 1997, 19 min
- Christophe Loizillon, *Les Mains*, Les Films du rat / Agat Films / France 2 / CNC, 1996, 20 min
- Christophe Loizillon, *François Morellet*, Productions Lazennec / La Sept / Centre Georges Pompidou, 1990, 26 min
- Christophe Loizillon, *Détails, Roman Opalka*, La Sept, Les Productions Lazennec, Intermédia, France Télévisions, CNC, 1986, 24 min