

Sujet de la séance : **Fabrice Lauterjung**

La plupart des films projetés lors de cette rencontre ont été tournés en super 8, un support qui engage une forme d'attente et de temporalité spécifiques, entre le temps du tournage et le moment où ce qui s'est imprimé sur la pellicule sera révélé. Cette dimension, dont nous sommes de moins en moins familiers, induit un rapport très singulier à la réalisation. Mais la raison principale qui a conduit Fabrice Lauterjung vers le super 8, c'est la volonté de travailler autour de l'articulation narrative minimale au cinéma, c'est-à-dire autour du photogramme (Vertov, Kubelka, etc). Or le seul outil abordable qui permettait, il y a une quinzaine d'années, cette expérimentation autour du photogramme, c'était la caméra super 8, qui n'a donc pas été choisie pour sa légèreté – les petites caméras numériques existaient déjà – mais bien pour cette possibilité qu'elle offre de travailler cette unité visuelle minimale du photogramme. Par ailleurs, la caméra super 8 peut être utilisée comme un appareil photo, ce qui était particulièrement adapté à ce premier geste cinématographique, où rien n'était prémédité, sinon le plan d'ouverture du film – l'arrivée d'un train en gare, une référence liminale aux Frères Lumières – et son mode opératoire : fréquenter Paris sur le mode de la flânerie, dans le sillage de Walter Benjamin et de Baudelaire, dont la tombe apparaît dans le film. Mais ces prémisses étant posées, le tournage était tout entier confié à cet espace de la ville grouillant d'informations et au hasard des situations auquel il ouvre nécessairement.

Fabrice Lauterjung rapporte cette anecdote significative selon laquelle le public russe, lorsqu'il a découvert pour la première fois **L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat** des Frères Lumière, y a vu, non pas un train se précipitant vers lui à toute allure à travers l'écran, mais le suicide d'Ana Karénine. Cette histoire met en évidence qu'une image peut en cacher une autre, parce qu'elle est toujours à la fois le lieu d'une interprétation et d'une projection. Cette idée est particulièrement importante dans les films de Fabrice Lauterjung, où l'image apparaît souvent en même temps que son énonciation, à la manière d'un texte inscrit à l'image, à même de faire apparaître ce que l'image elle-même ne décèle pas à première vue. **Istanbul, le 15 novembre 2003** le montre de manière exemplaire, qui propose, à travers ce récit d'une rencontre fictive avec un cinéaste turc, une origine possible aux images qui défilent sur l'écran, signées par un texte qui se donne lui-même comme un long travelling, une vue de la ville non révélée, dont le film fixe l'intention perdue et qu'il mobilise pour transformer sa matière première. Pour découvrir la ville d'Istanbul, Fabrice Lauterjung s'est déchargé de toute référence historique à la ville, en s'interdisant toute recherche préalable qui lui aurait donné une compréhension initiale de cet espace étranger. Là encore, l'enjeu était de répondre à l'impératif de la flânerie, pour que quelque chose puisse s'imprimer sur la pellicule, qui vienne des lieux eux-mêmes, et non des références qu'on y adjoint et avec lesquelles parfois on les force. Les lieux devaient pouvoir échapper à l'intention du cinéaste pour que quelque chose se passe en vérité. Le montage de ce film tourné à 9 images par secondes respecte la chronologie du tournage, et obéit à un mode proche du tourné monté. Le montage a surtout consisté à retirer quelques images aux bobines super 8 mises bout à bout, la forme du film se découvrant, comme une figure surgie d'un bloc de pierre sculpté, au gré des soustractions et du creusement de cette matière donnée.

Avant que ne se fixe résume en tous points, par son titre, la démarche de Fabrice Lauterjung : capter le mouvement comme ce qui nous échappe, montrer en quoi toute fixation, peut-être, abolit le réel vers lequel la caméra s'est d'abord tournée. La présence des textes dans l'image participe de cela, de cette volonté d'ouvrir l'image à de multiples circulations et de la maintenir comme une pure potentialité. A cet égard, **A une passante**, qui s'ouvre précisément sur une image fixe, est particulièrement éloquent. La voix off en effet émet des hypothèses sur cette figure figée à l'écran, et les multiples possibilités qui se disent en même temps que l'image insiste dans son immobilité font que celle-ci apparaît moins comme la représentation d'un état révolu que comme une déchirure de ce visible dans lequel le photogramme va bientôt disparaître. Toute apparition filmique est corrélative d'une disparition, rien ne surgit que sur la base d'une perte irréversible : car le film ne s'arrête jamais, pas même lorsqu'il se centre lui-même sur un unique photogramme ou un plan fixe. En cela, les films de Fabrice Lauterjung travaillent pleinement ce paradoxe sur lequel repose le dispositif cinématographique, qui consiste à fixer des instants, ou plutôt à saisir l'impossibilité même de fixer ces instants au présent. Car sitôt l'instant capturé, il appartient au passé. Cette lutte pour enregistrer le réel est perdue d'avance.

Cette impossibilité, c'est l'image elle-même qui la met en évidence, en ce qu'elle ne saurait dire une seule et unique chose. La force intensive des super 8 de famille le montre bien, dans lesquels la parole devient un pur geste, une adresse qui n'est jamais suspendue à un sens unique, qui se formuleraït clairement et de manière définitive. Les images qui ne cherchent à dire qu'une seule chose sont finalement totalitaires, elles relèvent de la propagande et de la publicité. L'image véritable au contraire se mesure à sa capacité à faire vaciller le regard. Énoncer l'image au moment où elle a lieu, dire qu'elle ne se tient pas purement et simplement dans l'évidence de ce qu'elle indique, participe de cette nécessité de faire vaciller le visible, qui devient, comme le visage chez Agamben, le lieu de révélation d'un langage possible. Nous sommes alors dans la pure lumière de l'image, parfaitement évidente, qui se montre et révèle en même temps qu'elle ne montre pas tout ce qu'elle peut. L'image ne cherche pas tant à raconter qu'à témoigner, ce qu'elle fait jusque dans ses sous-entendus, qui peuvent nous venir par de multiples chemins, à commencer par le hors champ. Il est significatif à cet égard que le hors champ, dans les films de Fabrice Lauterjung, c'est souvent la projection, ce qui est encore une manière de renvoyer l'image à ses possibles, et d'inscrire le vacillement du visible sur lequel elle se noue comme son intériorité même. Car l'image de la projection est celle d'une image sans autre dehors que le regard qui vient au devant d'elle.

A l'origine de **L'invitation au voyage**, il y avait le désir de travailler autour d'un pont, c'est-à-dire d'une forme qui porte en elle-même une tension contradictoire : celle d'être un lien qui sépare. Le film cherche également à articuler ce désir à une question de langage. C'est là qu'est entrée dans le film cette histoire empruntée au **Dialogue sur les grands systèmes** de Tommaso Landolfi. Le film a été tourné à la manière d'un huis clos, depuis la régie d'un pont ouvrant qui se trouve à Martigues. Tous les plans du film sont envisagés depuis ce seul et même lieu, à la fois clos et ouvert sur l'environnement, comme doit l'être une vigie. Le pont devient ici analogique de l'apprentissage de la langue. La traduction elle-même se figure comme un pont. Cette symbolique très importante ne devait toutefois pas écraser le film et l'expérience de tournage dont il a procédé. C'est pourquoi il importait que les plans soient assez froids, presque rigides dans leurs cadres, et que le film trouve sa propre place parmi les moniteurs de vidéo surveillance, dont il cherche à restituer les images, avec toute l'ambiguïté qui les caractérise. L'exigence d'efficacité attachée à ces images est ce qui les rend intéressantes. Elles se présentent un peu comme le pendant des images super 8, avec lesquelles elles partagent peut-être ce même ressort de faire des images presque d'elles-mêmes, par une dynamique propre à l'outil. Mais c'est pour engager avec le monde un rapport parfaitement inversé : là où la caméra super 8 produit un émerveillement devant toute chose, chaque événement capté se donnant dans une syncope visuelle et un tremblement essentiel, la caméra de surveillance pose à l'origine du regard une suspicion de principe, qui fait que plus rien ne peut faire événement, pas même le crime ou l'accident, puisque le dispositif est précisément là pour l'enregistrer, l'attend et l'anticipe en quelque sorte, et l'engendre à sa manière.

Et s'il n'y a pas à proprement parler d'horizon dans ce film, c'est bien parce que le monde s'y restitue à travers des écrans de surveillance, c'est-à-dire dans des espaces parfaitement circonscrits et fermés. Ce qui ouvre, ici, c'est le texte, ce sont les archives super 8, qui remettent du mouvement dans un cadre où toute présence humaine devient parfaitement fantomatique.

Cette présence des écrans de surveillance permet de souligner que le cinéma n'est pas inféodé à un support de fixation — l'argentique contre le numérique par exemple — car il est plus qu'une technique. Le cinéma va au-delà de l'enregistrement, il accède aux fantômes de ce qu'il filme : il arrive à saisir ces instants fantomatiques, il est toujours porté par le souffle épiphanique de la projection, cette double temporalité tendue entre quelque chose qui est à la fois révolu et imminent : ce passé qui vient au devant de nous, ce que le dispositif de projection réaffirme à sa manière : c'est bien la source lumineuse qui, en fond de salle, derrière nous, vient inscrire une image devant nos yeux, sur l'écran.

Chacun peut en faire le constat aujourd'hui, nous sommes façonnés par les outils que nous utilisons. Il est important de filmer avec des caméras qui imposent leur propre rituel et que la prise de vue, qui est toujours un rapt, s'accompagne d'une sorte de crainte, d'une hésitation et d'une incertitude que le téléphone portable a définitivement perdues. Avec le super 8, il y a toujours cette fragilité, cette perte de contrôle, cette attente d'une image qui ne peut nous rejoindre que depuis sa propre altération. Le film conçu comme dispositif permet de reprendre le contrôle, de déployer une nouvelle réalité à partir des seules images. Il arrive un moment où Istanbul, Paris, Istanbul ou Zagreb consiste tout entier dans les traces qu'il a déposés sur le miroir de la caméra. C'est pourquoi il importe qu'il y ait un certain temps, une réelle séparation entre le moment du tournage et le montage. Il faut pouvoir regarder ses propres images comme si elles avaient été faites par un autre, car les images doivent venir non pas de nous mais à nous. L'écriture comme la musique sont là pour introduire cette distanciation, pour poser les images dans cette altérité. La musique, qui pourrait sembler, prise indépendamment du film, inscrite dans un registre convenu, devient inattendue quand c'est le film qui la pose : elle ne répond plus à nos attentes, et il se peut même qu'elle nous en éloigne, qu'elle redonne à notre regard une ouverture à ce qu'il ne saurait anticiper et une capacité à s'étonner toujours de ce qui s'apprête à déserrer l'écran : celle silhouette féminine, filmée de dos, une main surprise dans une longue chevelure, et la promesse d'un regard qui n'en finit pas d'arriver.