

Sujet de la séance : Relations asymétriques /

Fred Périé (artiste) et Cécile Bulté (docteur en histoire de l'art)

Les pièces de Fred Périé ont ceci de commun avec l'image médiévale que la figure y est conçue comme un miroir vivant qui ne renvoie pas uniquement à lui-même, mais aussi à un tout autre, en l'occurrence, s'agissant du Moyen âge, à Dieu. La question de la réflexivité induit immédiatement l'idée que s'il y a représentation, c'est qu'un être peut tenir lieu pour autre chose que ce qu'il exprime immédiatement. Ce qui pousse à cette comparaison initiale, c'est que Fred Périé revendique le caractère profane de ses images. Mais il considère en même temps que l'on ne peut ni ne doit pas faire n'importe quoi avec ces images, comme si toucher l'image d'une personne, c'était toujours déjà toucher la personne elle-même, qui offre par là quelque chose de sa présence. Les images restent attachées aux personnes et c'est ce qui interdit d'emblée de les manipuler de manière inconsidérées. Un signe inversé de cette manière qu'ont les images de l'autre de nous obliger peut être perçu dans l'expérience sans doute très largement partagée que nous pouvons faire, après une rupture, de déchirer de manière irrationnelle les photographies que nous pouvons avoir de notre ancien(ne) conjoint(e). Ce sont des sentiments comparables sans doute qui font que, quelle que soit notre sensibilité religieuse, nous n'acceptons pas que des sépultures soient profanées. Cela tient à ce que nous ne contemplons pas seulement les images qui nous environnent, nous en faisons quelque chose.

**Asymétries** est une pièce qui a une face cachée. Si nous quittions la salle où l'œuvre est installée, la projection se poursuivrait, la machine proposant aux regards absents un plan large montrant l'envers de tout ce qui a été capturé par la caméra. Cette pièce n'est pas étrangère, dans son principe, aux ressorts de la société de contrôle et plus fondamentalement aux stratégies de contournement des dispositifs de surveillance, notamment en ce qui concerne la reconnaissance faciale. Cette installation proposée par Fred Périé autorise en effet d'adopter des stratégies de contournement. Quand on comprend le fonctionnement de la machine, il est assez simple de produire des gestes à même de la faire dysfonctionner. Ce paramètre est important pour l'artiste car il donne au spectateur une marge d'efficacité et induit une autre qualité de présence à l'œuvre. En un sens, cette recherche n'est pas étrangère à certaines tentatives, à la renaissance, de faire rentrer dans la perspective des éléments qui pouvaient la mettre en défaut. Avec **Asymétries**, il y a cet espoir de déployer avec des images qui se diffusent à l'instant même où elles se font une relation dynamique œuvre / spectateur sans commune mesure avec les usages habituelles de l'interactivité.

En un sens, le travail de Fred Périé interroge la responsabilité, celle de l'artiste ou de l'œuvre comme celle du spectateur. Nous sommes collectivement dans le présent et ce que nous y faisons affecte l'ensemble de ce présent, et conséquemment toutes celles et tous ceux qui s'y insèrent. Ici, un processus de défiguration ou de refiguration est à l'œuvre, qui appartient à toute fabrique d'image : les visages sont recadrés au niveau des yeux, restitués en noir et blanc, de telle manière que l'on ne sait pas immédiatement sur quel regard la machine est en train de focaliser. Mais ce qu'il y a d'inédit, c'est que ce processus, dont la temporalité est très courte, presque instantanée, est entièrement délégué à la machine. Cela lui donne un caractère intrusif qui, au regard de notre intimité, peut avoir une part de violence. En même temps, c'est aussi ce dispositif qui nous fait découvrir l'autre, cet autre présent à nos côtés et que le dispositif de projection, ordinairement, fait disparaître au profit des images diffusées. **Asymétries**, en ce sens, retourne le principe même du cinéma, qui est de différer le temps de la capture du temps de la monstration. Une autre question adressée au dispositif cinématographique tient au fait que cette pièce ne peut pas être répétée. Les images témoignent de ce qui se joue ici et ce qu'elles fabriquent est voué à rester ici, comme une simple modulation du jeu de cette présence collective au dispositif.

Dans **Négentropie**, des lettres sont dispersées sur l'écran. Une caméra, placée devant le public, filme la salle. Un dispositif de détection des visages introduit dans le mouvement du film des variables qui agissent sur la trajectoire des lettres. Chaque lettre a une histoire, elle a voyagé avant de s'associer à d'autres lettres pour composer un mot ou une phrase. En fonction des regards capturés, les lettres font le voyage inverse pour rejoindre chaque regard. Dans un tel dispositif, plus le public bouge, moins la pièce fonctionne, car les mots apparaissent là où il y a des regards, et leur apparition suppose une certaine temporalité que les mouvements hâtifs dans la salle altèrent profondément. Toutes les lettres rejoignent ainsi leur place initiale et font ainsi apparaître à l'écran un texte, qui va bientôt disparaître dans une blancheur qui monte en intensité. Ce texte, que l'on ne peut, faute de temps, lire intégralement, apporte dans le film une part de sens qui lui échappe et résiste à toute explicitation. Fred Périé avoue par ailleurs ne pas savoir exactement ce que dit ce texte. De même, le choix de mettre de la musique sur cette pièce ne répond pas à une intention claire, plutôt à une intuition, ce qui vient rappeler cette idée que les artistes ne savent pas toujours ce qu'ils font ni pourquoi ils le font. En revanche, il est certain que la musique à la rencontre des images produit quelque chose. Elle induit notamment chez le spectateur le sentiment que **Négentropie** répond à un mouvement encadré et que quelque chose comme un scénario algorithmique est à l'œuvre, qui conjugue l'intervention de l'artiste et les effets qu'elle peut avoir, quand bien même ils ne seraient pas maîtrisés. Cette pièce nous plonge donc dans un paradigme familier aux épistémologues. La science du 20<sup>e</sup> siècle a en effet découvert, sous le titre de la relativité générale et de la physique quantique, qu'elle ne pouvait ni prétendre expliquer la totalité du monde ni le prédire, que même les mondes créés des mathématiques étaient nécessairement incomplets.

Plus fondamentalement, le positionnement artistique de Fred Périé pose une question de fond : tout savoir, certes, mais pour quoi faire ? Au projet de maîtrise sous-jacent à la volonté de savoir, il faut sans doute préférer un effort vers la « co-naissance », comme peut l'écrire Paul Claudel dans son **Art poétique**, c'est-à-dire un mouvement vers une découverte simultanée de soi et de l'œuvre, de soi dans l'œuvre. C'est une dynamique de l'événement qui se formule dans cette allégeance prêtée à ce qui nous échappe.

Comme **Négentropie, Est-ce ici ?** se développe à la manière d'un palimpseste. Cette pièce s'exécute selon un scénario technique déterminé, avec l'idée qu'il doit permettre de multiples modes de déploiement. Cette pièce, qui se trame avec un court poème, passe du fait qu'il y a quelque chose – la salle et le public filmés – à une forme plus abstraite, qui garde une empreinte de notre présence dans l'image. Comme **Négentropie, Est-ce ici ?** repose sur l'enregistrement de la salle. Dans cette pièce, l'image finale est « écrite » par le processus machinique et on pourrait la conserver, même si là encore, Fred Périé tient à ce qu'elle ne sorte finalement pas de la constitution de l'œuvre par son propre jeu, dans la mesure où le seul fait de l'enregistrement d'un visage induit selon lui une forme de profanation.

Ce travail sur une forme toujours en cours d'élaboration, en voie d'elle-même, pose la question de l'image et la met d'une certaine manière en crise, en l'acculant à ses propres limites. Une image ne suppose-t-elle pas intrinsèquement en effet une forme d'enregistrement ? Que serait une image que l'on ne pourrait jamais réitérer ? En portant à son terme la dimension de potentialité de l'image, jusqu'à mettre en suspens sa part itérative, la pratique de Fred Périé en fait paradoxalement apparaître les ressorts profonds. En travaillant sur des effets d'apparition et de disparition, en mettant au centre de ses dispositifs l'expérience de la présence, l'artiste nous fait passer à autre chose que l'image tout en retenant la part décisive de cette image écartée. C'est ce que signale l'enregistrement qui se diffuse de manière inversée quand la salle est vide dans **Asymétries**, ou le fait que la composition in situ de **Est-ce ici ?** en appelle malgré tout à une inscription de l'image dans la mémoire vive de l'ordinateur pour se réaliser. C'est qu'il s'agit de proposer l'image, non plus d'une permanence des formes, mais de la temporalité d'une expérience par nature éphémère. Les dispositifs de Fred Périé veulent élaborer l'image impossible d'une impermanence, l'impression fugitive de la seule éccité de l'œuvre et des regards tournés vers elle. En cela, ces installations refusent de produire du pouvoir, de la mesure. C'est pourquoi elles ne donnent aucune explicitation. Avec des pièces comme **Est-ce ici ?** ou **L'autre de l'autre**, le spectateur est invité à se distinguer de ce qu'il voit, à se distinguer dans ce qu'il voit.

On sait que les technologies filmiques sont dès l'origine des techniques d'enregistrement. Dans la photographie ou le cinéma, nous sommes également devant des images qui peuvent être autre chose que ce que l'on voit. Les procédés que propose Fred Périé nous mettent sciemment dans le champ du possible, et en cela, ils disent bien quelque chose de l'image en tant que telle, qui est toujours dans le champ du pouvoir être. Une image, ce n'est pas quelque chose, c'est la possibilité de quelque chose. L'image est une puissance. Dans le christianisme notamment, si l'image a été si bien accueillie, c'est par sa capacité à renvoyer à autre chose qu'elle-même. L'image apparaît depuis le fond d'un travail de la dissemblance. L'image est toujours le signe de ce qu'elle ne contient pas, et pour lequel elle peut enclencher un mouvement, un regard, une attention, un désir. Dans cette perspective, si on touche le signe, on touche le signifié, qui est image de lui-même et de plus que lui-même. Toute image en ce sens est un débordement, la transcendance même de cette présence que le travail de Fred Périé veut mettre au cœur de la machine.

En même temps qu'il met en crise l'image filmique, le travail de Fred Périé fait exister dans l'œuvre le cinéma comme espace, comme lieu de présence de multiples regards les uns aux autres. Une pièce comme **L'autre de l'autre** met bien en évidence les tensions qui innervent cette pratique, tendue entre l'expérience d'une œuvre qui se compose en intégrant à son mouvement celles et ceux qui se tournent vers elle et la sollicitation du principe cinématographique même qu'elle met en crise. En effet, **L'autre de l'autre** cherche un équilibre entre témoignages enregistrés et interaction avec la salle. Chaque témoin est par ailleurs sollicité pour une mise en scène en extérieur et confronté à des archives photographiques qui le concernent directement.

Si chaque projection est unique et à nulle autre pareille, le mouvement du film quant à lui, qui cherche à synchroniser plusieurs modes de présence, propose un scénario parfaitement clair dans ses enjeux et ce qu'il veut produire : une exploration des modalités de l'empathie, celle du témoin et celle de l'écoute qui vient à lui. Diverses personnes ont été invitées à témoigner d'une situation dans laquelle elles ont éprouvé une souffrance ou une inquiétude pour l'autre. Ce témoignage filmé est par la suite incrusté dans une image capturée en temps réel de la salle de cinéma. Le témoin est numériquement installé au premier rang de la salle, ce qui fait qu'il devient à son tour l'un des visages du public tournés vers l'écran. Le public de la salle se trouve donc dans une position double en quelque sorte, à la fois devant et derrière lui.

Cette mise en corrélation immédiate du temps du témoignage et du temps de la projection introduit une forme de diachronie que la pièce creuse par ailleurs, en introduisant dans les prises de paroles des moments d'échappée vers des images photographiques, ce qui amène dans le présent du film un passé doublement lointain : lointain par rapport au moment du témoignage et lointain par rapport au présent de la projection qui le réactualise. Elle est aussi une manière de saisir et de restituer aussitôt ce que dit un visage – et potentiellement le nôtre – quand il reçoit un témoignage.

**L'autre de l'autre** repose sur un rapport paradoxal à son propre dispositif. Ce dernier doit en effet produire une illusion de présence – celle du témoin, installé au premier rang dans la salle – mais c'est pour donner à entendre une parole qui défait, par cela même qu'elle apporte, toute forme d'illusion possible. L'attention oscille entre la salle et le récit, comme pour vérifier les formes de présences que le dispositif orchestre. Les témoins, dont la présence est illusoire, ont dans cette installation plus de choses à faire que nous. Mais l'intérêt, la grande force de cette mise en œuvre du film, c'est qu'elle introduit au cinéma une autre forme d'écoute : notre écoute inscrite dans le film vient par derrière celui qui parle. En cela, elle se révèle dans sa capacité à soutenir – tenir par en dessous – ce qui n'a pourtant pas besoin d'elle pour exister ou fonctionner à proprement parler. Notre écoute est donc rendue à sa dimension libre et généreuse. Nous écoutons, nous voyons autrement. Le film, comme les témoins qui en assurent le déroulement, sont en effet livrés à notre attention, sinon à notre bon vouloir. Rien n'interdirait en effet que tel ou telle autre, dans le public, en grimaçant ou gesticulant de manière excessive pour se voir à l'écran, n'affecte les témoignages et le film dans son ensemble. Cette possibilité toujours ouverte n'est pourtant pas actualisée, ce qui est bien le signe que ce « film » sollicite aussi l'empathie de son public : il ne s'agit pas seulement d'être attentif mais de montrer son attention, ni de simplement considérer l'autre, mais de témoigner de sa considération. C'est sans doute ce qui fait que Fred Périé, assistant à la projection de sa pièce, peut être sensible en premier lieu à la beauté du public associé au développement de cette forme inédite.