



L'effraction prend alors un sens nouveau et nous fait pénétrer dans les régions de la vie intérieure, tel L'AUTRE DE L'AUTRE de Fred Périé et Franck Gourdien, où temps réel et virtualité de l'image cohabitent dans un même écran. Cette œuvre procède à une inversion et une extension des fonctions de l'écran de cinéma qui est transformé simultanément en miroir de soi et en fenêtre ouverte sur l'autre. Les spectateurs présents dans la salle peuvent informer et modifier directement l'image projetée, dans laquelle ils se voient, parmi des récits intimes effectués par d'autres également présents dans l'image, mais absents de la salle. L'espace public et partagé de la salle traditionnelle est ainsi entièrement ouvert, prolongé, augmenté ; de même, l'expérience du spectateur, mise en boucle de rétroaction, est-elle amplifiée, puisqu'il se retrouve dans cet état paradoxal de figurant, d'acteur et de spectateur de soi et des autres. Cette pièce offre des formes inédites et bouleversantes de l'empathie.



L'AUTRE DE L'AUTRE ***DE FRED PÉRIÉ & FRANCK GOURDIEN***

L'autre de l'autre est un dispositif visuel « interactif » pour la salle de cinéma où le public est filmé et se voit aux côtés de témoins qui, eux, ne sont pas dans la salle. Ces derniers nous parlent de leurs rapports à l'autre au travers d'histoires personnelles. C'est comme si ces témoins, douze en tout, l'un après l'autre, étaient présents et ce « comme si » connote le thème de l'empathie.

Avec ce film et son dispositif original, nous regardons d'autres nous parler de leur autre, et nous autres nous nous regardons regarder l'autre. C'est du direct ! Chaque projection est unique.

COMMENT

ENTRETIEN AVEC FRED PÉRIÉ À PROPOS DE L'AUTRE DE L'AUTRE

PAR BORIS MONNEAU / MAI 2017

Comment est né ce film ?

C'est un projet qui a évolué sur 6 années, qui a commencé en 2011. J'ai travaillé avec Franck Gourdien. Je n'avais pas l'expérience d'une forme longue, j'avais surtout travaillé sur des installations, et Franck a une grande sensibilité pour le montage, le placement des images en fonction du son. Ce qui nous intéressait, c'était le rapport à l'autre, l'empathie, ce qui échappe à la conscience, ce qui s'impose à nous de l'autre malgré nous – et qui pose problème par rapport à notre capacité d'agir. On est dans une confrontation entre ce qu'on ressent de l'autre et notre capacité d'action supposée, en particulier s'il souffre. C'est cette tension qui est le sujet du film. On pensait au départ faire des petits films avec des témoignages individuels, qui passeraient en avant-séance dans les salles. Il y avait deux inconvénients : ça ne nous facilitait pas l'accès aux salles

de cinéma, et le rapport à l'autre, quand il n'y a qu'un seul autre, nous met dans une sorte d'erreur, on voit la personne comme sujet. Puisque ce qui nous fait reconnaître que les gens sont autres c'est qu'ils sont tous autres, il devenait important d'avoir des témoignages très différents.

Comment ce rapport à l'autre passe-t-il par un travail sur les outils numériques ?

Il y a la question de l'interactivité, à la fois simplement au sens numérique du terme et aussi comme un processus idéalement symétrique entre l'homme et la machine. Dans ce contexte, un rapport à la machine qui donnerait l'illusion d'une existence autonome de celle-ci, comme si elle portait une pensée échappant à son créateur, pourrait s'avérer en contradiction avec ce que nous désirons mettre en jeu. Comment ce qui semble si implicite à l'être humain, l'autre comme un

autre soi, pourrait-il être figuré par une machine ? Comment en effet concevoir une telle machine ? Elle pourrait peut-être avoir une certaine forme de conscience, se connaître elle-même, mais comment pourrait-elle être amenée à s'imaginer, car s'imaginer comme nous le faisons repose sur le fait que nous nous méconnaissons presque totalement ? Du coup, il paraît d'autant plus absurde qu'elle s' imagine comme semblable à nous.

Au-delà de cette utopie au fond assez comique du robot humanoïde, considérant ce qu'est en pratique l'interactivité numérique, ce que l'on constate comme socialement mis en avant, c'est un individu tout-puissant qui accède à des objets réels ou virtuels à distance, les manipule par l'intermédiaire de systèmes qui, pour faire simple, recueillent des données, calculent et transmettent de l'information. Si les calculs utilisent des processus

algorithmiques non totalement pré-définis (intelligence artificielle), ils peuvent être certes très complexes, mais au final, l'individu clique et toute une série d'événements invisibles est enclenchée, impliquant éventuellement d'autres humains également rendus invisibles. Ainsi l'interactivité numérique est-elle véritablement une aliénation, au sens marxiste où, nous croyant puissants, nous sommes en fait asservis. De ce point de vue, un projet comme le nôtre qui aborde implicitement la notion d'empathie, s'il le faisait par le biais de l'interactivité, pourrait être regardé comme particulièrement pervers.

Avec *L'autre de l'autre*, ce n'est pas le public qui agit sur les choses et sur l'image, mais c'est l'image du public qui est manipulée par la machine. Ce n'est donc pas une installation à proprement parler interactive, elle peut même d'ailleurs être vue comme un authentique film, avec son déroulement imposé, son début et sa fin. Le fait que l'image du spectateur soit présente dans l'opération, mais transformée (comme l'est d'ailleurs toute image au cinéma), jette néanmoins le doute sur la nature même du médium. La logique de l'usager tout-puissant est inversée, notre propre image est traitée comme une illusion, mais cette illusion, sue comme telle, nous est néanmoins nécessaire pour commencer à nous penser.

Peux-tu nous décrire techniquement le dispositif du film ?

Le dispositif se présente comme une simple projection dans une salle de cinéma, avec pour particularité une caméra vidéo bien visible sur

son trépied, qui pointe vers la salle. L'image captée est transmise par réseau wifi à la cabine de projection, où elle est modifiée et mélangée en temps réel au film enregistré. A part cette composition, les récits filmés ne font l'objet d'aucun effet ; on a également minimisé les coupes. Par contre, les spectateurs, eux, sont soumis par moment à des effets numériques.

Par rapport à tes œuvres précédentes qui relevaient plutôt de l'installation, est-ce que le choix du format cinématographique met en place une forme plus close, plus linéaire ?

Depuis 2007, j'avais déjà expérimenté avec ce dispositif des formes ayant un début et une fin. C'est une chose à laquelle je tenais, même si certains me disaient « tel fragment est très beau, tu devrais en faire une boucle ». Dans *Est-ce ici ?* il y a aussi une forme close, toutes les idées de séquençage sont déjà présentes, même s'il s'agissait davantage d'un séquençage d'effets plastiques. C'est bien sûr différent si l'on présente cela comme installation ou comme film. Il y avait aussi une pièce appelée *Et si là, en dessous...*, autour de la danse, qui ne commençait que quand quelqu'un était là. Il n'y avait pas de boucle au sens classique du terme : c'est ouvert car ce n'est jamais (ou rarement) la même chose. Si la personne s'en va, ça s'arrête, et si elle va jusqu'au bout, ça se termine et il faut qu'elle parte pour qu'autre chose de nouveau se produise. C'est important pour moi de travailler avec des formes ayant un début et une fin. Dans *L'autre de l'autre* on

voit beaucoup les personnages en silence, par exemple au tout début du film. Ça installe quelque chose dans le rapport physique et visuel à une personne sans avoir à penser ce qu'elle va dire ou faire. Ça nous habitue à la personne, nous permet de pouvoir l'écouter.

Comment as-tu approché la partie documentaire du film, le travail sur les témoignages ?

A part un témoin, ce sont des gens que je connais, nous n'avons pas fait de casting. Pour les témoignages, ils ont une feuille de route ouverte avec seulement des contraintes de cadre : rentrer, s'installer, prendre un temps pour ressentir l'espace comme s'ils étaient dans une salle de cinéma (ils ont été filmés sur fond vert dans mon atelier). Il y a un premier moment de fixité dont ils doivent se délivrer pour commencer à parler. En général, je ne sais pas ce qu'ils vont dire, je ne leur ai pas demandé, je n'ai pas fait de choix par rapport à ça. Je leur ai seulement demandé de raconter quelque chose qui relève d'une expérience marquante de l'altérité. Il y a une sorte de contrainte de temps parce que l'éthique du projet était de ne pas trop couper, de respecter la chronologie du récit, de ne pas trop faire de montage sur les témoignages. On a essayé de conserver l'intégralité de la parole. Parfois on a fait deux prises par sécurité, mais les premières prises sont toujours meilleures – même si pour certains témoins on a utilisé la seconde prise aussi.

Ce qui distingue le film du documentaire traditionnel, qui emploie aussi la technique du

témoignage face à la caméra, c'est justement ce temps d'attente, d'installation de la personne, qui nous le fait paraître justement dans son altérité, dans ce qu'il peut avoir de moins immédiat. Est-ce que tu as choisi ces personnes en particulier en sachant qu'elles allaient raconter telle ou telle chose, ou par rapport à une certaine relation ?

Pour ce qui est de la femme qui s'intéresse aux animaux évidemment je me doutais que son témoignage tournerait autour de ça et le rapport à l'animal m'intéressait, même si j'ai finalement été surpris par sa manière d'en parler. Quant à l'écrivain, c'est moi qui lui ai suggéré de parler de son rapport à ses personnages. Mais dans l'ensemble c'était plutôt une intuition, on ne savait pas du tout ce qui allait se passer. Par rapport à la version présentée à l'Espace Jean Vilar, à notre avis il manque un témoin, quelqu'un qui soit dans la joie et dans le politique : l'autre comme nombreux, multiple, partageant quelque chose avec soi. Jusqu'à présent on a plutôt des histoires personnelles, malgré le cas de Romain qui parle de cet ancêtre africain qu'il n'a pas, qu'il a perdu, mais pour qui ce n'est pas une souffrance personnalisée.

Comment est-ce que vous avez procédé pour le montage à partir des divers éléments qui constituent le film ?

Il y a deux choses : les effets sur la salle, et ce qu'on appelle les « plans B », qui font référence à ce qui n'était ni présent à l'image ni dans le temps présent de la personne. D'un côté le fait que le public se voie à l'écran est le signe d'un présent immédiat. Avec les « plans B », cet ailleurs et autrefois du personnage fait pendant à l'ici et maintenant du public.

C'est un film réalisé à deux. Avez-vous eu des désaccords ?

Le travail à deux était beaucoup plus rapide, il n'y a pas besoin de ce dédoublement critique de soi pour savoir si telle chose fonctionne, est pertinente ou pas, puisque l'autre assume ce rôle. Si une idée est bonne, il y a une validation intuitive par le fait que l'autre l'accepte. Le seul véritable désaccord portait sur

l'intégration de masques sur le public au milieu du film. Cet effet lui donnait un côté plus naïf, moins sérieux, que je voulais, mais ironique aussi, car il apparaît en relation à un personnage qui exprime un certain malaise dans son rapport à l'autre dans la mesure où il se retranche dans l'idée de la convention, du tact, de la politesse comme pouvant objectiver une bonne relation à l'autre. Franck n'était pas contre cette idée mais la forme ne le satisfaisait pas et aucune forme n'est venue qui nous plaise à tous les deux. Nous sommes donc restés sur ce désaccord par manque de contre-proposition.

Quelle est la part du présent dans le film ? Y-a-t-il une manipulation en direct de l'image ?

Ma démarche est partie d'un livre de Bernard Stiegler qui s'appelle *Aimer, s'aimer, nous aimer*. Il parle de ce massacre qui avait eu lieu au conseil municipal de Nanterre. Le meurtrier affirmait qu'il avait besoin « de faire du mal pour, au moins une fois dans sa vie, avoir le sentiment d'exister ». Selon Stiegler, « pour que le narcissisme de mon je puisse fonctionner, il faut qu'il puisse se projeter dans le narcissisme d'un nous ». Ces narcissismes s'articulent dans une composition entre un temps synchrone avec ce qu'on perçoit et un temps diachronique qui permet la remémoration, l'imagination et la réflexion. Le flux des médias industriels tendent à décomposer ces deux temps, ce qui, selon Stiegler altère le processus d'identification du je et du nous.

Notre dispositif dans son principe capture en direct l'image du public, qui est aussitôt composée avec l'image enregistrée. Il y a bien sûr un léger décalage lié au processus de codage comme dans tout système numérique de diffusion en direct. Au début donc et malgré ce décalage, l'image en miroir du public signifie le présent. Plus que d'interactivité, on pourrait dire qu'il est question ici d'« inter-présence ». L'action du public est ainsi sans effet sur l'image. Il y est collé, comme collé au présent, de la même manière que lorsqu'on souffre. Par la suite, l'image fait l'objet de toute une série de traitements ;

par exemple, un spectateur se retrouve isolé, comme seul dans la salle vide. Ces manipulations sont effectuées par des algorithmes sans intervention d'un opérateur. Il y a aussi un certain nombre de plans de la salle qui sont enregistrés pendant la projection et qui sont rediffusés à d'autres moments.

Cette idée se retrouve dans *Est-ce ici ?* : quelque chose d'où rien ne sort — le public est filmé, voit son image qui n'est pas destinée à être diffusée à l'extérieur. L'expérience n'est que l'expérience du présent. Si les gens ne font rien il n'y aura rien. La première phrase est : « s'il n'y a personne il n'y a rien ». Si les gens bougent ils se voient apparaître à l'écran. C'est une image qui n'est diffusée que pour ceux qui la produisent, c'est une sorte de contre-action par rapport au système de diffusion médiatique.