

sommeils

Ismail Bahri

du 10 octobre au 13 décembre 2014

sommeils

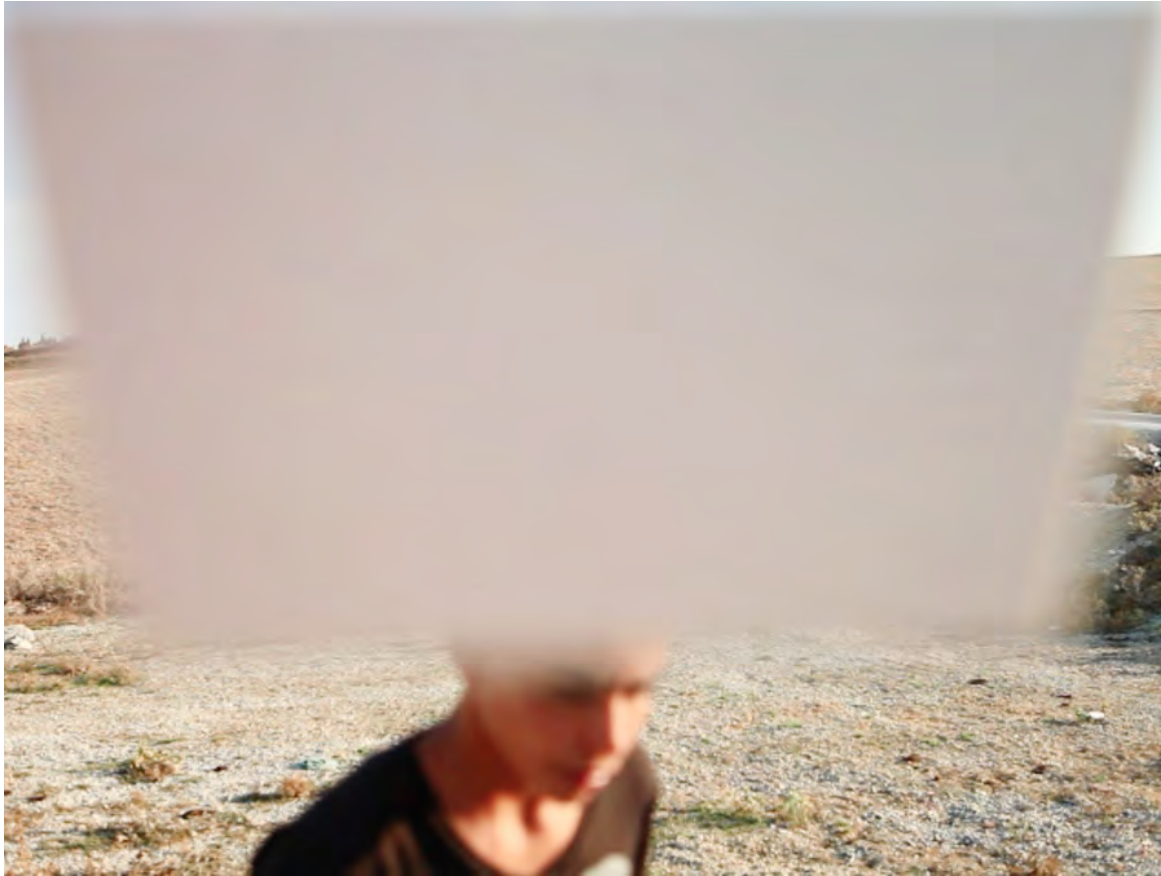
Exposition personnelle d'Ismail Bahri

commissariat : Olivier Marboeuf / **VERNISSAGE JEUDI 9 OCTOBRE À 18H30**

sommeils rassemble des pièces réalisées durant la résidence de création d'Ismail Bahri. Pendant un an, l'artiste a présenté au public ses recherches à l'Espace Khiasma. C'est de nouveau cet espace qu'il investit et transforme pour en faire le siège d'une véritable expérience perceptive. Les vidéos, qui déclinent un même dispositif filmique, se tiennent sur une crête de visibilité. Elles sont autant d'explorations d'un seuil limite de perception. Invisible, un courant d'air parcourt l'exposition, relie les œuvres qui la compose, conditionne divers régimes d'apparition et de disparition de l'image. En contrepoint à ce vent malin, se disséminent trous, fêlures et brèches. Autant d'embrasures par lesquelles s'infiltrant des pulsations lumineuses et apparaissent brièvement sans s'installer des corps et des paysages.

Ismail Bahri a été accueilli en résidence à la Fabrique Phantom, dispositif de recherche et de développement dédié aux artistes et aux cinéastes. À l'occasion de l'exposition, paraîtra *Écrire sur les courants d'air*, journal de travail relatant l'échange écrit au long cours entre Ismail Bahri et Olivier Marboeuf, directeur de Khiasma. Un programme d'invitations proposé par l'artiste ponctuera le temps de l'exposition et nourrira un programme sonore à suivre en ligne sur la webradio **R22 Tout-Monde** (www.r22.fr)



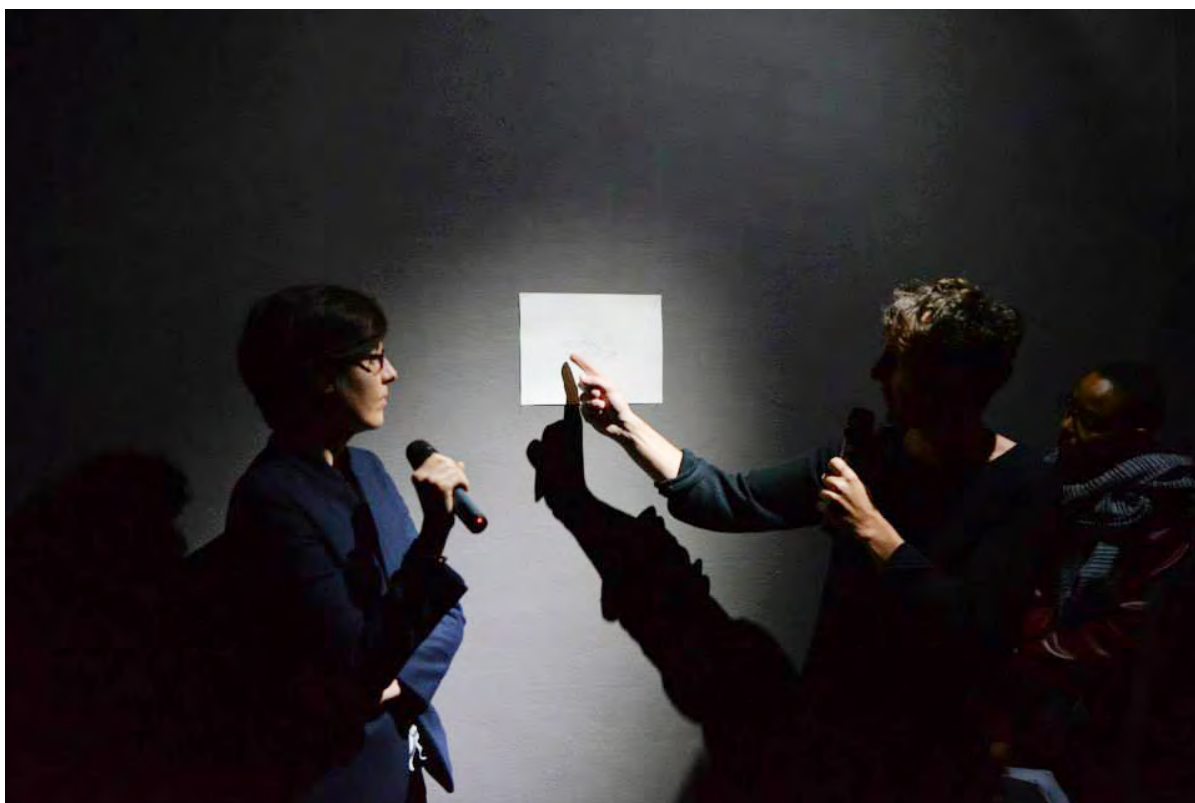


Eclipse

vidéo HD, 2013.
 Courtesy de l'artiste et de la Galerie
 Les filles du calvaire, Paris.

Percée

(Installation vidéo in situ, vue de
 l'installation à la Galerie Selma Feriani,
 Tunis 2014) Courtesy de l'artiste et de
 la Galerie Les filles du calvaire, Paris.



Présentations publiques de recherche lors des
Lundi de Phantom à L'Espace Khiasma, 2014



Présentations publiques de recherche lors des
Lundi de Phantom à L'Espace Khiasma, 2014

manifestations dans le cadre de l'exposition

Cet automne Ismaïl Bahri bénéficie d'une double visibilité francilienne. Le public aura donc l'occasion de découvrir *sommeils* à l'Espace Khiasma mais également l'exposition *sondes* aux Églises de Chelles plusieurs événements sont organisés dans le cadre des deux expositions

Samedi 4 octobre 17h à 23h30

Parcours Nuit Blanche

**Centre Photographique d'Île-de-France
/ Les Eglises de Chelles**

Entrée libre sur site

Discussion à 19h en présence
d'Ismaïl Bahri, d'Eric Degoutte
et d'Olivier Marboeuf

Navette sur réservation au 01 64 72 65 70
leseglises@chelles.fr

Départ trajet aller : à 14h15 de la place de la Bastille /
Départ trajet retour : 20h30 à Chelles (les églises) à
destination de la place de la Bastille.

Jeudi 9 octobre à 18H30 :

à l'Espace Khiasma

Vernissage de l'exposition *sommeils*

Samedi 11 octobre à 15H :

**Vernissage de l'expositions *sondes*
aux Eglises de Chelles**

Navette sur réservation :
01 64 72 65 70 / leseglises@chelles.fr

Départ trajet aller : à 14h de la Place de la Bastille
entrée libre.

Samedi 25 octobre à 14H-18H :

Taxi Tram

Visite de trois expositions

CAC Bretigny – Maison Pop – Khiasma
informations et inscriptions : www.tram-idf.fr

Samedi 25 octobre à 18H :

à l'Espace Khiasma

Ecrire sur les courants d'air

Dialogue avec Olivier Marboeuf,
commissaire de l'exposition *sommeils*
autour de la publication de sa
correspondance avec l'artiste.

Du mercredi 29 au vendredi 31 octobre

Atelier jeune public

L'apparition des images.

À partir de 6 ans.

L'Espace Khiasma, la Maison des Fougères
et le Musée Commun s'associent pour
proposer sur le temps de vacances sco-
laires des ateliers d'éducation à l'image.
Renseignements et inscriptions à L'Espace Khiasma /
01 43 60 69 72 / resa@khasma.net

Samedi 8 novembre à 15H-19H :

à l'Espace Khiasma

En chemin

Visite des deux expositions d'Ismaïl
Bahri et dialogue avec Guillaume
Desanges, commissaire d'exposition
et critique d'art.

Navette sur réservation :

01 64 72 65 70 / leseglises@chelles.fr

Départ de Bastille à 15H à destination de Chelles (les
Eglises). Retour à 18H à Khiasma (Les Lilas)

Samedi 29 Novembre à 18H :

à l'Espace Khiasma

sommeils et apparitions

Dialogue avec l'artiste Simon Quéheillard
autour de son ouvrage en cours
Une méthode de dispersion.

Biographie de l'artiste

Ismaïl Bahri est né en 1978 à Tunis (Tunisie). Il vit et travaille entre Lyon, Paris et Tunis. Après avoir étudié à l'Institut des Beaux-Arts de Tunis, il réalise un doctorat en Arts et Sciences de l'Art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Ismaïl Bahri est de ceux qui ont la faculté de révéler les formes non visibles du quotidien. Il détecte les propriétés de diverses matières (encre, lait, papier) et en dégagent des qualités plastiques et esthétiques. Son travail prend forme par le dessin, la photographie, l'installation et la vidéo. Depuis 2010, il a participé à de nombreuses expositions collectives en France et à l'étranger :

Le Geste premier au BBB à Toulouse (2013), ***L'Arbre de vie*** au Collège des Bernardins à Paris (2013), ***Sans matières ajoutées*** au Cneai à Chatou (2013), ***Intamcies*** à Saavy Contemporary à Berlin (2013), ainsi qu'à la Biennale de Sharjah 11 (2013). L'Espace Khiasma a accueilli des œuvres d'Ismaïl Bahri lors de l'exposition ***Mandrake à disparu*** (2013) et a offert au public l'opportunité de découvrir ses recherches dans le cadre des ***Lundis de Phantom***.

Expositions personnelles en 2014 :

sondes, Les Eglises, Centre d'art contemporain de Chelles, France (octobre - décembre)

sommeils, Espace Khiasma, Les Lilas, France (octobre - décembre)

Affleure, Alliance française de Bogota, Colombie (juillet - septembre)

Détail se dilate, Galerie Selma Feriani, Tunis, Tunisie (juin - août)

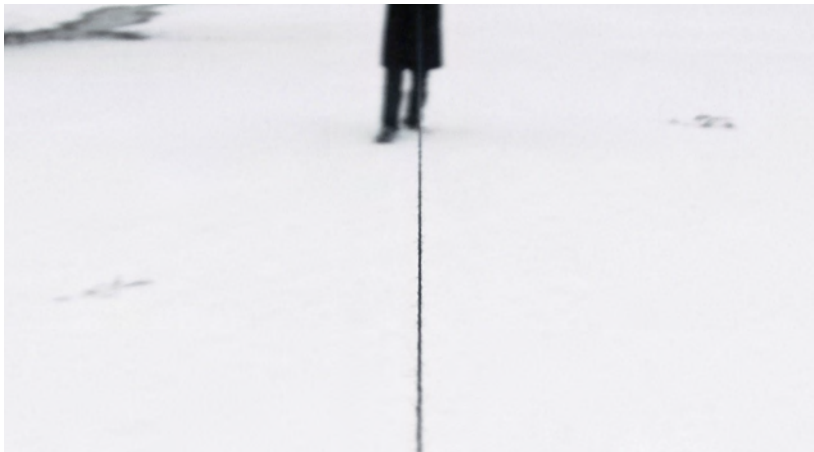
Ismaïl Bahri est représenté par la Galerie les Filles du Calvaire à Paris.

sélection d'œuvres précédentes



Ligne.

2011. Vidéo hd. 16/9. 1 minute en boucle.
Courtesy de l'artiste et de la Galerie
Les filles du calvaire, Paris.



Dénouement.

2011. Vidéo hdv. 16/9. 8 min en boucle.
Courtesy de l'artiste et de la Galerie Les
filles du calvaire, Paris.



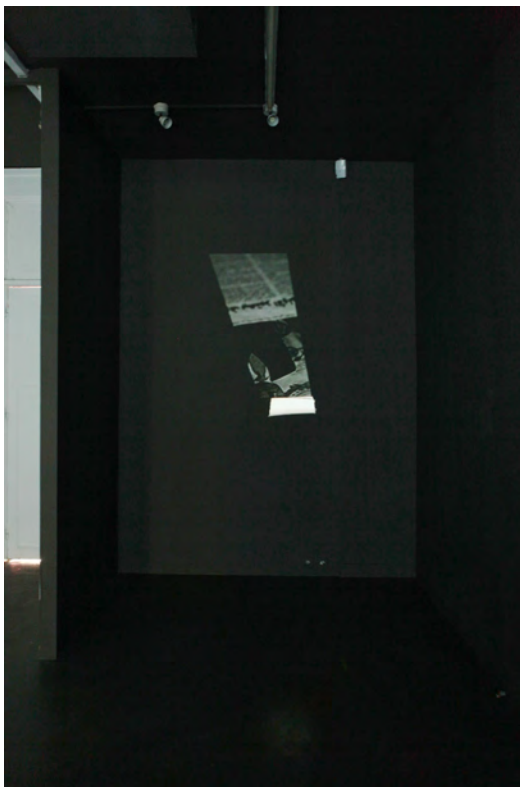
Coulée douce.

2006-2014. Installation in situ.
Emetteur de goutte-à-goutte, eau et fil à coudre.
Dimensions variables. Courtesy de l'artiste et
de la Galerie Les filles du calvaire, Paris.



Film.

2011 - 2012. Série de vidéos hd, durées variables, en boucle. Courtesy de l'artiste et de la Galerie Les filles du calvaire, Paris.



Film.

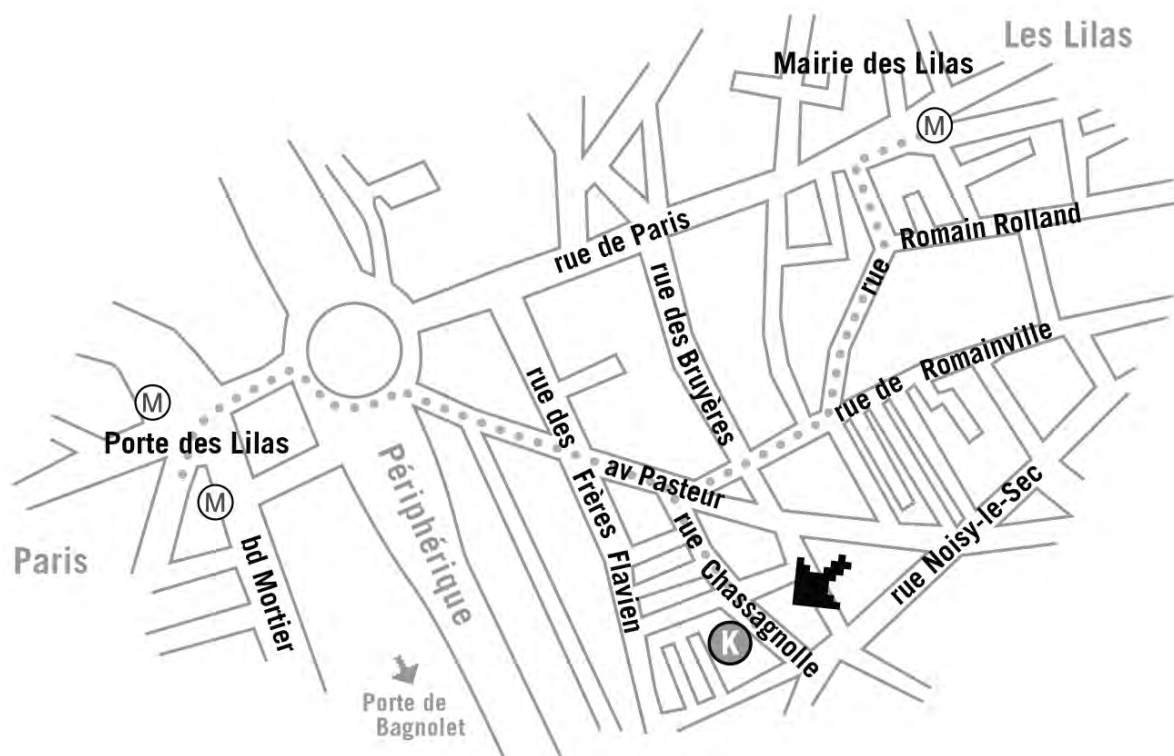
Vue d'exposition
à l'Espace Khiasma, Les Lilas



Latence

2010. Lait et encre blanche sur plaque de verre. 24 x 18 cm.
Courtesy de l'artiste et de la Galerie Les filles du calvaire, Paris.

informations pratiques



Commissariat
Olivier Marboeuf

Régie / Construction
Katja Gentric / Arthur Chevallier

Relations publiques, médiation, accueil des groupes
Julia Ermakoff, Julie Crusot, Marie Bognoux

Contact presse
presse@khasma.net / 01 43 60 69 72

Espace Khasma
15 rue Chassagnolle 93260 Les Lilas
www.khasma.net
contact : info@khasma.net
Métro Porte ou Mairie des Lilas, ligne 11
TRAM T3, Adrienne Bolland

Exposition ouverte du mercredi au samedi de 15h à 20h ENTRÉE LIBRE

ressources & presse

Introducing Ismaïl Bahri, article d'Anael Pigeat

(Art Press, décembre 2013)

« De Magie à possession »

Extrait de la correspondance d'Olivier Marboeuf et Ismaïl Bahri

(Magazine de Khiasma - juin 2013)

Entretien Rodolphe Olcèse - Ismaïl Bahri

(Revue Bref - juillet 2011)

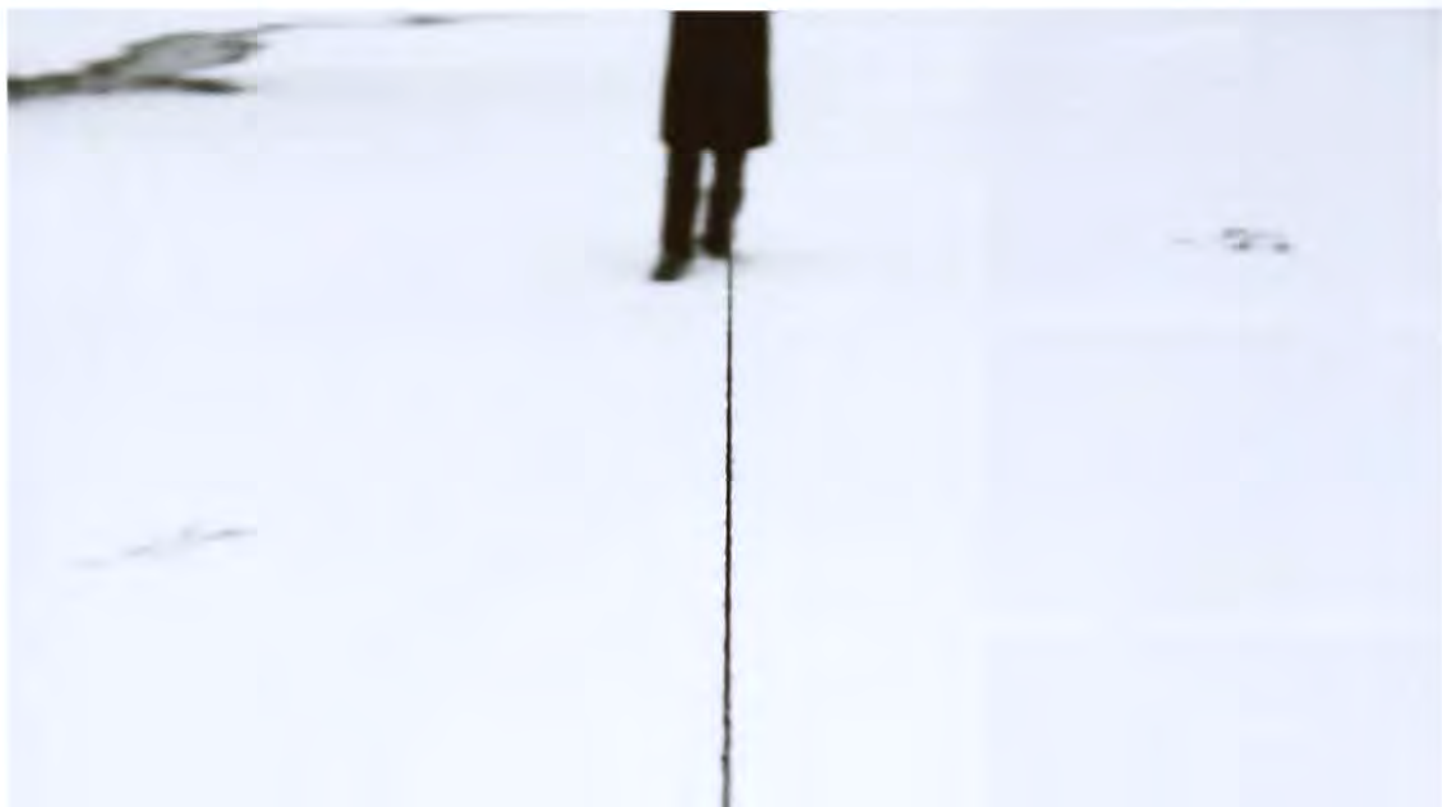
et aussi à écouter en ligne

Sur la Webradio R22 Tout-Monde

<http://r22.fr/son/lundi-de-phantom-n9-ismail-bahri/>

Rencontre avec Ismaïl Bahri enregistrée à l'Espace Khiasma

le lundi 21 octobre 2013, dans le cadre des Lundis de Phantom



INTRODUCING

ISMAÏL BAHRI

Anaël Pigeat

Parler de cinéma avec les outils de la vidéo, donner à voir le temps et le mouvement, tels sont les gestes d'Ismaïl Bahri. Actuellement en résidence à l'espace Khiasma aux Lilas, il prépare une exposition qui se tiendra dans ce lieu en 2014.

■ « Aujourd'hui je fais de la vidéo mais je ne suis pas vidéaste », commence Ismaïl Bahri au début d'une conversation tout entière orientée vers l'idée que l'ensemble de ses recherches récentes pourrait être rassemblé sous la forme d'un vaste appareil de capture d'images, ou bien considéré comme une sorte de déconstruction du cinéma, morceau par morceau, la lentille, la pellicule, la lumière et l'écran. Formé à l'école des beaux-arts de Tunis, puis titulaire d'un doctorat en arts plastiques de l'université Paris-1, Ismaïl Bahri se considère pourtant comme un autodidacte, car il a, dit-il, beaucoup réinventé sa pratique en arrivant en France. C'est peut-être pour cette raison que le fait de contourner les écueils de la technique lui tient autant à cœur. Dès ses premiers

travaux, il a utilisé des matériaux et des procédés très simples, dont il fait ses « instruments de précision », notamment la lumière et le mouvement. Dans *Lignes fantômes* (2002-2006), par exemple, quelques fines épingles piquées dans un mur dessinent une ligne de leurs ombres, des « sutures d'ombres » qui varient avec les mouvements du soleil, jeux de temps et de lumière, une sorte de premier cinéma. Il y a aussi quelque chose de la révélation d'une pellicule dans la série *Latence* (2010-2011), des plaques de verre sur lesquelles ont été déposées des gouttes d'encre mêlées de lait, manipulées pour obtenir des stries concentriques qui semblent sculptées de l'intérieur, lentement, comme évolue le travail lui-même, au fil des mois et des ans. On dirait des planètes. On dirait que le même geste conduit toujours aux mêmes formes, du Big Bang à cette minuscule flaque brune et argent. Ismaïl Bahri dans ses œuvres se fait le spectateur de la création d'une forme.

La vidéo *Dénouement* (2011) est significative à cet égard. Une ligne noire traverse l'écran

« Dénouement », 2011. Vidéo HDVd, 8 min.

(Toutes les photos, court. de l'artiste et galerie Les Filles du calvaire, Paris)

blanc d'un champ de neige. Un personnage avance, repliant autour d'une bobine le long morceau de fil à coudre, dessinant par là un espace, un moment et un volume. Le dénouement, c'est en fait le nœud du fil enroulé, plein de plis et de replis. On pense à des films de Robert Morris, au cinéma expérimental des années 1920 et des années 1970, mais cet univers est assez étranger aux inspirations d'Ismaïl Bahri. Il parle de cinéma mais c'est le langage de la vidéo qui l'intéresse ; il tourne en vidéo mais tente en permanence de déconstruire le cinéma. Dans *Film* (2011-2012), le contraste est frappant entre la qualité de l'image numérique et la simplicité enfantine du dispositif filmé. Pendant des mois, chaque jour, Ismaïl Bahri a découpé des bandes de papier journal, dans toutes sortes de publications, laissant transparaître ici et là des images de violence, des caractères arabes ou occidentaux. Ces bandes ont été roulées et posées sur une étendue d'encre, afin qu'elles se déroulent lentement, comme des pellicules qui se déverseraient d'une bobine. Les évé-



nements brûlants de l'actualité sont comme anesthésies. L'image est si belle qu'on dirait une animation, mais ce n'est pas le cas. Il s'agit d'un simple mouvement mécanique, décomposé au ralenti. L'encre est un écran, dans lequel se reflètent les images refroidies. Et des mondes se dessinent, comme autour des papiers japonais que Proust trempait dans l'eau et qui évoluaient comme la forme des nuages.

C'est aussi un écran, ou peut-être une lentille, un regard aveugle, qui occupe l'essentiel du film *Orientation* (2010), présenté à la dernière biennale de Sharjah. Ismail Bahri se promène dans la rue, un verre en plastique rempli d'encre noire à la main. Le monde s'y reflète comme renversé. C'est une vision du monde en miniature. On n'y voit pas le visage de l'artiste, mais on entend le son de sa voix, en conversation avec des passants qui l'interrogent sur son geste, sur sa religion, sur ce qu'il donne à voir. C'est là le hors-champ qui définit le cinéma. Il y a de la magie dans cette scène, entre l'apparition et la disparition (des thèmes récurrents chez Ismail Bahri). Une tension s'instaure entre le contact étroit de l'image avec l'écran et la profondeur du champ. Comme autant de tours de pellicule sur une bobine, de nombreux cercles peuplent ces œuvres. Ismail Bahri cherche-t-il à donner forme à quelque chose qui lui échappe ? Ces cercles sont parfois images, parfois écran, parfois simplement, palpitations, comme c'est le cas dans *Ligne*, vidéo dans laquelle une goutte d'eau vibre, posée sur un bras, sur une veine, au rythme du pouls qui bat, tension entre le visible et l'invisible, dans un corps compressé et vu en raccourci.

Au lendemain de notre rendez-vous, Ismail Bahri part faire des essais de tournage pour sa nouvelle installation, un dispositif mural monumental, à plusieurs écrans⁽¹⁾. Ces expériences sont l'amorce d'un ensemble de vidéos liées par ce même dispositif mais explorant chacune des directions particulières. Trois caméras seront orientées vers un même paysage dans différentes positions. Devant l'obturateur a été bricolé une sorte de volet mouvant fixé à une armature de métal, qui flotte dans l'air. À l'image, on voit des vibrations de blanc et parfois, ici et là, le paysage. L'image numérique n'est plus si lisse. C'est le vent qui fait le film, dans un clignotement magique qui rappelle le *flicker* de Paul Sharits. Ismail Bahri avance comme un funambule, dans la quête, d'une forme élaborée de « précision inexacte ». ■

(1) Ce travail en cours est réalisé dans le cadre d'une résidence de création à la Fabrique Phantom (département de Khiasma). Il fera l'objet d'une exposition personnelle d'Ismail Bahri à L'espace Khiasma en septembre 2014.

« Film » 2011 - 2012.

Série de vidéos HD Durées variables. *Series of videos*

Ismail Bahri uses video to talk about cinema and make time and movement visible. Currently in residence at Espace Khiasma in Les Lilas, on the eastern rim of Paris, he is working on an exhibition to be shown there next year.

"Right now I am doing video but I am not a video artist." As Ismail Bahri is at pains to make clear throughout our conversation, his work generally could be taken as constituting one great apparatus for capturing images, or seen as a kind of deconstruction of the cinema, bit by bit—lens, film, light and screen.

Even after art school in Tunis and a doctorate in visual arts at Paris 1 university, Bahri still sees himself as an autodidact. True, he seriously reinvented his practice when he came to France. Hence, perhaps, the importance for him of playing on the meanders of technique. Starting with his earliest works, he has employed materials and processes that are extremely simple as if they were "precision instruments." Light and movement are the basics. *Lignes fantômes* (2002–6), for example, consists of a few pins stuck in a wall so that their shadows form a line, or "shadow stitches" which change over time with the movement of the sun. The *Latence* series (2010–11) seems to be about revealing a surface. Here drops of ink mixed with milk form concentric marks on sheets of glass. They seem to have been sculpted from within, slowly, as the work develops over months and years. They look like planets, as if the same action always produced the same forms, from the Big Bang to this tiny brown and silver puddle. In his works, Bahri makes himself the spectator of the creation of forms.

The video *Dénouement* (2011) is significant in this respect. A black line crosses the white screen of a snow-covered field. A figure moves forward, reeling in a long piece of thread and thereby defining a space, a moment and a form. The dénouement—untying, un-knotting—is in fact the knot of the rolled-up thread, full of folds and complexities. One thinks of the films of Robert Morris, of the experimental cinema of the 1920s and 1970s, but this world is quite remote from Bahri's inspiration. Though he talks about cinema, what interests him is the language of video. In *Film* (2011–12) there is a striking contrast between the quality of the digital image and the child-like simplicity of the apparatus that is filmed. Every day, over a period of months, Bahri cut out strips of newspaper from all kinds of publications, revealing here and there images of violence, Arabic or western characters. These strips were rolled up and placed on an expanse of ink and allowed to

unfold, like unreeling film. The hot-button issues of the present become seemingly anaesthetized. The image is so pretty it looks like animation, but it is not. It is a simple mechanical movement, broken down in slow motion. The ink is also a screen reflecting the cooled images. Words are sketched, as if around the Japanese paper that Proust dipped in water, which changed like the shape of clouds.

A screen, or perhaps a lens, a blind gaze, is also what occupies most of *Orientation* (2010), a film shown at the Sharjah Biennial. The world is reflected here in overturned form, a vision of the world in miniature. We do not see the artist's face, but we hear his voice in conversation with passers-by who ask him about his actions, his religion, about what he shows in his art. It is what is off-screen that defines the film. There is magic in this scene, between appearance and disappearance (recurring themes in Bahri's work), and a tension between the close contact of image and screen and the depth of field. Like film spooled round a reel, his work is filled with many circles. Is Bahri trying to find a form for something that



eludes him? These circles are sometimes images, sometimes screens, sometimes simply palpitations, as in the case of the video *Ligne*, in which a drop of water vibrates on an arm, a vein, revealing the tension between the visible and the invisible, in a compressed body that is seen in close-up. The day after we met, Bahri went to make footage for his coming installation, a mo-

numental mural set-up with several screens.⁽¹⁾ These experiments are the first in a series of videos linked by this installation, but each exploring a distinct direction. Three cameras face the same landscape, but from different positions. In front of the shutter is a kind of makeshift moving panel fixed to a metal frame, hanging in the air. In the image we see vibrations of white and, here and there, the landscape. The digital image is not so smooth. It is the wind that makes the film, in a magical flickering that brings to mind the work of Paul Sharits. Bahri continues his high-wire act, always looking for what Duchamp—whom he quotes—called “inexact precision.” ■

Translation, C. Penwarden

(1) This work in process is being made during a creative residency at the Fabrique Phantom department of the Khiasma, where it will feature in his solo exhibition in September 2014.

Ismail Bahri

Né à / born Tunis en 1978. Vit et travaille à / lives and works in Paris, Lyon et Tunis

Expositions personnelles récentes et à venir
2012 *Précipités*, Galerie des Filles du Calvaire, Paris

2014 Espace Khiasma, Les Lilas

Expositions collectives récentes

2012 *Inventer le monde*, Biennale du Bénin, Centre Kora, Cotonou

JF_JH Libertés, Appartement 22, Rabat

Au lait ! Quand l'art déborde,

Maison de la Vache qui rit, Lons-le-Saunier

Chkoun anha, Musée de Carthage, Tunis

Le Corps découvert, Institut du monde arabe, Paris

2013 *Mandrake a disparu*, Espace Khiasma, Les Lilas

L'Arbre de vie, Collège des Bernardins, Paris

11^e Biennale de Sharjah, Émirats arabes unis

Sans matières ajoutées, Cneai, Chatou

De haut en bas / from top:

« *Ligne* », 2011. Vidéo HD, 1 minute

« *Orientations* », 2010

Vidéo HDV, 20 min.



« *De magie à possession* »

Entretien entre Olivier Marboeuf et Ismaïl Bahri - juin 2013

- Magie encore -

Olivier Marboeuf : Ce qui me semble magique dans les pièces que tu proposes pour l'exposition de « Mandrake a disparu » c'est cette sensation que la révélation n'épuise pas l'illusion. L'image, le film permettent progressivement de comprendre ce qui se passe. En tout cas avec « Dénouement » - le titre joue d'ailleurs sur la polysémie du terme. Avec « Film », c'est peut-être un peu différent car le protocole disparaît presque totalement de la vidéo finale : les rouleaux de papier journal se déroulent vers nous presque par magie, navigant sur un espace mystérieux. Cependant, même si l'on apprend à la marge « comment ça marche » (en lisant la feuille de salle, par exemple), le tour peut se rejouer à l'infini...

C'est très intéressant pour moi cette notion qui touche au langage et à ce qui se dit en marge des œuvres - et qui est une problématique centrale de la médiation notamment. Comment fonctionne l'œuvre et son commentaire et qui le prend en charge ? Le déplacement que peut opérer le commentaire dans ce que l'on voit n'est pas en soi pour moi un problème mais plutôt une piste supplémentaire - une piste comme on en parle dans un montage musical, comme une couche additionnelle dans le régime sensible et non pas comme on est souvent porté à le penser - et à le pratiquer - comme une intrusion d'un langage obsédé par la compréhension. Pourquoi le commentaire ne serait-il pas l'objet d'un trouble au contraire ?

Dans le cas de « Film », il y a un phénomène particulier qui me semble très intéressant, la description de la procédure n'annule en rien le processus magique qui anime l'image. A la rigueur il est transformé en fable comme cela est le cas avec la pièce « Lunar Far Side » de Claire Malrieux. Est-ce vraiment sous nos yeux la cartographie de la face cachée de la lune qui est gravée dans le marbre ? Cette donnée n'existe pas tant comme information que comme fable c'est-à-dire comme « parole qui permet de voir » et de *s'engager* dans une forme.

Ismaïl Bahri : Dans *Dénouement*, l'image se développe au rythme d'un geste qui tarde à se montrer. Geste qui, à la fin de la vidéo, dévoile tout, ou presque, de la fabrication du film. C'est à dire que l'on comprend, au bout de plusieurs minutes, de quelle nature était la ligne qui divise cette surface blanche et abstraite et la cause de ses vibrations. Ce dont je me suis rendu compte aussi, c'est que saisissant ce qui se passait à l'image, certaines personnes se mettent à fabuler la scène de fabrication du film. L'identité du personnage qui arrive à nous reste mystérieuse, mais de supposer que c'est l'opérateur qui vient vers la caméra peut réactiver certaines spéculations : comment filmer et cadrer à distance ? Il est dès lors possible de présumer que l'arrivée de cette silhouette rejoue, mais de façon élémentaire, certains gestes du filmeur : arriver c'est viser et cadrer, arriver c'est faire une mise au point et tendre, comme ici, à marcher vers une plus grande netteté, et, enfin, arriver contre la lentille de la caméra, c'est faire office d'obturateur naturel. Que de suppositions, c'est un peu ça aussi le plaisir de la fabulation.



Image du tournage de *Dénouement*

La pièce *Lunar far side* de Claire Malrieux est en effet intéressante pour sa capacité à activer du spéculatif. Quand j'ai visité l'exposition, j'ai mis du temps à saisir ce qui se tramait dans ce bloc. Et c'est vrai que ce sont la feuille de salle autant que tes explications qui m'ont permis de frayer une voie dans ce qui était proposé. Ce marbre active potentiellement la pensée et la parole et questionne le savoir. Ce bloc massif se nimbe d'un flottement-précis. Dans le sens où nous ne savons pas trop à quoi nous avons affaire tout en sachant que c'est de ce flottement, précisément, qu'il est question dans l'œuvre.

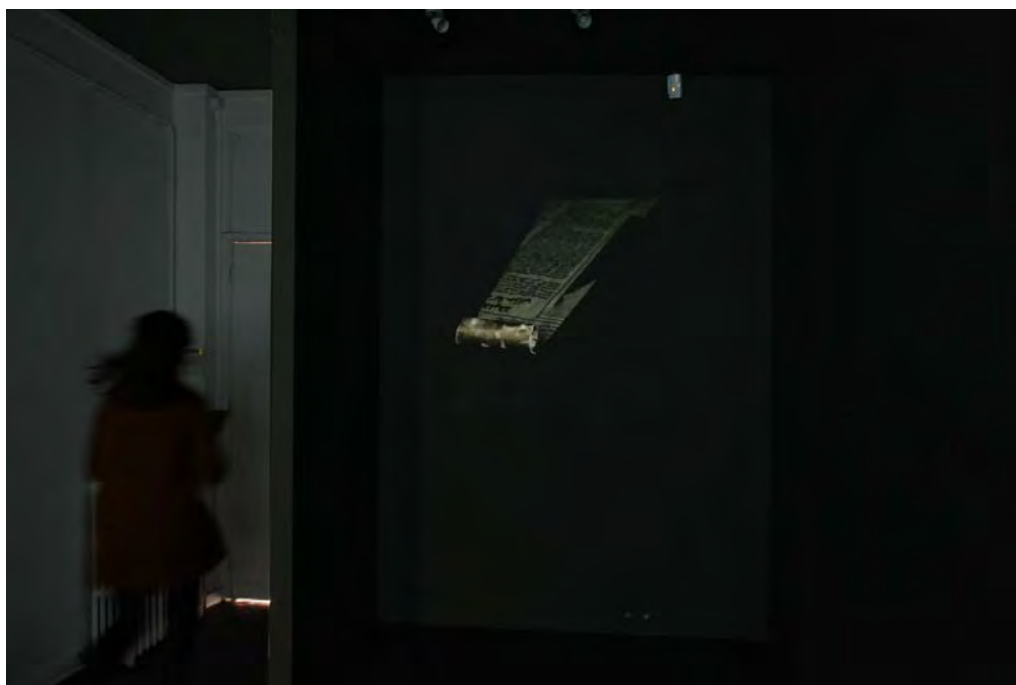
Et là j'arrive à quelque chose qui m'intéresse beaucoup, c'est-à-dire à la tension pouvant exister entre flottement et précision, et surtout aux façons possibles de compresser ces deux éléments opposés en un seul objet ou en un seul espace. Dans ce sens, *Mandrake a disparu* m'intéresse car l'exposition fonctionne, en partie, autour de cela. Il me semble que c'est notamment l'ambiguïté entre précision et flottement qui contribue à faire advenir le magique. Si on repense à l'exposition, presque toutes les pièces sont porteuses d'une réelle précision, que ça soit celles d'Alexander Schellow, de Julien Previeux ou de Maider Fortuné. Cela peut passer par des schémas, des points savamment posés, par autant de gestes et de figures de la précision qui activent, non pas une forme de savoir figé ou identifié, mais au contraire une forme de flottement et de spéculation. Et pour convoquer la figure de Mandrake, ce qui me fascine chez les magiciens ou les mimes c'est leur façon de travailler avec une extrême dextérité un effet de flottement. A les observer, il arrive toujours un moment où on ne sait plus, au plus net, ce que nous avons sous les yeux. Ce qui, comme tu le supposes par cette exposition, ne nous empêche pas de croire à ce que l'on voit. Une chirurgie du nébuleux (Maider Fortuné), une ponctuation de l'absent (Alexander Schellow), une posologie du reflet et de l'ombre (Badr el Hammami) : à chaque fois il s'agit d'aller au plus près de quelque chose qui échappe.

Carroussel de Maider Fortuné convoque cela. Ce film nous place dans un rapport myope à l'espace. Nous sommes accolés aux objets qui défilent devant nous et l'image intensifie un rapport optique très aigu aux objets. Dans *Carroussel*, on sent la lentille, on sent que l'on passe à travers un filtre optique et que l'on est emportés par un mouvement continu dont on ne saurait redessiner la trajectoire au sol. On pense au microscope, au télescope, à tous ces instruments de précision qui rapprochent de l'objet observé autant qu'ils noient dans la nébulosité de ce qui resterait à savoir. Il y a l'obsession du hors champ

potentiel et, là aussi, spéculatif. La vidéo d'Alexander Schellow, elle, ponctue au plus fin, pour ne pas dire au plus juste (si l'on s'en tient à la virtuosité du dessin), les formes de la mémoire. C'est une façon de garder le cap au sein d'une dérive. Une tentative de borner l'indéfini, de retenir l'oubli entre l'infini d'abscisses et d'ordonnées fictives.

Dans ces pièces, la précision s'incarne toujours dans une forme sensible et concrète. Tu parles de « s'engager dans une forme ». C'est vrai qu'on sent cela dans l'exposition. Et nous sommes constamment à la recherche d'un moment de basculement : celui où la forme, par sa précise présence, convoque le mystère. C'est notamment cela qui peut appeler, en retour, *l'engagement* du spectateur. Observer l'énigme qui se niche dans la forme peut conduire à s'y engager par la pensée. Et, là, en effet, la façon dont l'espace et l'exposition sont agencés peut éventuellement aider à l'activation d'une telle pensée.

Ce qui me motive dans ta proposition de correspondre par écrit, c'est l'idée de ne pas se contenter d'exposer ou de travailler sur des pièces mais de tenter de produire autour de nos recherches respectives une forme de pensée. C'est sensible dans ce que tu m'écris. Tu m'évoques tes obsessions, tu repenses l'exposition, les pièces, l'espace ; tu révéles aussi, d'une certaine manière, les ficelles qui permettent la fabrication toujours continue de *l'Espace Khasma*. En ce sens que ce qui se joue aussi dans *Mandrake a disparu* déborde la stricte forme des pièces exposées. L'espace tel qu'il est pensé, tel qu'il est constamment rejoué, devient lui-même opérateur de magie.



Ismail Bahri, Film, vue de l'exposition *Mandrake a disparu*, Espace Khasma, 2013

En tous les cas, tu me sensibilises à ton obsession de fabriquer les conditions nécessaires à l'émergence de paroles et de pensées mouvantes autour des pièces. De t'entendre évoquer cela me fait prendre conscience qu'on ne réfléchit généralement pas assez à la façon dont un lieu s'agence comme conducteur de paroles et comme activateurs de fabulations. Me reviennent en tête tes mots sur *France culture* où tu rappelais malicieusement que *l'Espace Khasma* est un espace « magique » parce que ne cessant de se redéployer différemment, de se déplier autrement, une fois sous une telle forme, une autre fois sous une autre ; tel un illusionniste, afin d'activer la croyance du spectateur. C'est vrai que ce qui frappe dans cet espace est qu'il est en redéploiement constant. J'ai

pu en faire l'expérience dans le cadre des *Lundis de phantom* par exemple : le lieu se développe au plus près de ce qui s'y propose et tend à s'articuler autour de la fabrication des images mais aussi du commentaire et de la parole. L'espace travaille dans le plis de ce qui s'y trame.

- Archive et Politique -

Olivier Marboeuf : Je voulais revenir sur le fil de notre discussion et notamment sur cette question de politique que nous avons évoqué un peu par la bande. Je sais que tu as une certaine défiance à propos de la chose politique même si j'ai l'impression que dans ton cas il ne s'agit pas d'un rejet, mais plutôt de la nécessité de trouver à cette question un espace spécifique de capture comme tu le fais avec la plupart de tes pièces. Comme j'en fais l'hypothèse plus bas, je ne pense pas qu'il y ait de sujet politique mais essentiellement des gestes et que l'acte de cadrer le flux de « ce qui arrive » est pour moi l'essence de ce qui constitue cette chose politique qui m'intéresse.

Dans une discussion récente à *Khiasma* avec Gérald Collas de l'INA, ce dernier soulignait une chose que je trouve très pertinente à propos de la question de l'archive – et qui est, à mon avis, une position assez rare quand on travaille dans un tel établissement où l'archive à une dimension sacro-sainte, un pouvoir de vérité. Pour lui, nous pouvons nous plonger dans les archives et en dépasser les passions tristes à la seule condition de les travailler, de les monter, de les cadrer. En somme en « fabulant l'archive », ce qui est un sujet de recherche important de nombre d'artistes qui m'intéressent aujourd'hui et un élément proéminent de mon propre travail autour des narrations spéculatives. J'apprenais par la même occasion que l'INA enregistrerait actuellement en direct tous les flux de télévisions publiques - hormis les fictions - sans tri, ce qui compose une masse d'informations totalement sidérante. Cela m'a permis de repenser à ta série de vidéo « Film » avec un éclairage nouveau. Se dire que pour rendre lisible, intelligible un flux en écoulement continu, il était nécessaire de le cadrer, d'en atténuer la cinétique pour retrouver l'espace et le temps d'un régime de pensée.

En cela, la pièce « Etale (ricochet) », où tu captures le bandeau défilant des actualités sur une ligne d'encre, est aussi paradoxalement pour moi une manière de rendre intelligible ce qui ne l'est pas, de prêter attention à la vitesse qui, en quelque sorte, devient imperceptible, de donner à voir le flux comme construction politique de l'information mondialisée qui littéralement nous traverse au quotidien, dire une certaine violence donc. Tout cela me semble relever d'une position politique – j'utilise ici à dessein la notion de position, je pourrais dire aussi point de vue, plutôt que d'opinion pour justement souligner qu'il s'agit d'une manière d'expérimenter l'espace et que c'est un acte sans cesse à reconduire. C'est pour cela que j'aime également le terme d'engagement par exemple car il permet de parler dans le même mouvement de quelque chose qui touche au corporel et au conceptuel. Je suis conscient que ces termes ont été quelque peu galvaudés car circonscrits aux seules implications dans des partis politiques ou centrales syndicales, ce qui en limite la portée et à mon avis le sens.

Cela me fait revenir aussi à cette idée de révolution. Comme je te disais, j'aborde « Film » comme un film révolutionnaire au-delà d'une lecture un peu trop littérale du contexte tunisien mais plutôt comme une situation qui ne cesse d'advenir. Là aussi, il y a la tension entre la révolution comme mouvement et la politique comme cadre. Là aussi, le cadre rend intelligible, il a une forme de séduction mais le dispositif s'il veut rester fidèle à la dynamique qu'il capture / saisit doit être reconduit sous la forme d'une nouvelle expérience au risque sinon de devenir mortifère – comme peut l'être la politique par

certain aspects aujourd'hui à force de refuser de reconduire ses procédures, de réinventer ses gestes et son vocabulaire. Ce qui guette l'art tout autant d'ailleurs.

C'est pour cela que j'ai toujours essayé de penser l'espace d'exposition avant tout comme une dynamique spécifique, un geste à reconduire, une situation, plutôt qu'un espace institué, c'est-à-dire d'une forme d'évidence.

Ismail Bahri : Je n'ai pas de défiance vis-à-vis de la chose politique, mais une certaine méfiance dans son traitement en général. Ce n'est pas facile d'aborder finement ces questions et c'est notamment pour cela que je tends de plus en plus à m'y pencher. Alors, oui, j'essaye de capter et de cadrer certains signaux et flux de « ce qui arrive » pour les passer à travers le filtre de mes petites expériences. Parler de filtre m'intéresse parce qu'il s'agit peut-être un peu de cela : fabriquer des appareils de captures vidéographiques très élémentaires que traversent flux et images prélevées (que ça soit de journaux ou de signaux télévisés) pour les cadrer d'abord, les altérer ensuite, et pour en prélever, peut-être, une forme d'essence. Alors évidemment, le mot essence est bien trop imprécis. Mais il y a, en tous les cas, la tentation de rejoindre le point naissant de la pensée à son croisement entre phénomènes simples et signaux provenant du dehors. J'évoque le dehors avec précaution, parce que je ne sais pas trop ce qui se cache là-dessous, mais c'est sous ce mot que je mettrais le « ce qui arrive » que tu évoques. En l'occurrence ici, les images venant de tous horizons. J'observe ces signaux que je travaille en les recadrant, soit en déchirant des rouleaux de journaux, soit en découpant des images. Cadrer c'est aussi réduire le flux à une certaine échelle, plus petite, à l'échelle de ma table de travail mais aussi à une échelle plus humaine, celle d'une possible pensée et celle d'un autre rythme. Dans ce sens, cadrer c'est rendre plus intelligible quelque chose qui nous dépasse.

Je me demande aussi jusqu'à quel point ces petits prélèvements peuvent devenir de petites chambres d'écho de ce dehors...

Dans *Film*, les journaux - au contenu énigmatiques parce que recadrés et fragmentaires - sont travaillés de façon à ce qu'ils n'en finissent plus de venir à nous. Le contenu encré, figé, coagulé, de ces journaux se met en mouvement. On y voit une cinématique lente et précaire lacérant un espace indéfini. Tu décris très bien *Etale*, il y a question de puiser des signaux d'information une hypothétique essence, et là, en l'occurrence, n'est retenu du flux d'information que sa façon de filer, que sa vitesse. Le signal devient pur flux, une écriture invertébrée - s'écoulant sans s'écrire -, une impression sans persistance.

C'est peut-être, en effet, une façon de donner à voir le flux comme construction. Je n'y avais jamais pensé comme ça. En tous les cas, j'aime l'idée de révéler les structures, même frêles, de choses aussi fuyantes et informes que le flux, en l'occurrence ici deux flux mêlés en apparence : un flux d'encre et un flux d'information. Il y a quelque chose de vain là dedans à laquelle j'aimerais tenir. Et dans ce sens là, il est possible qu'il s'agisse de position, d'engagement. Il s'agit peut-être de cela dans le sens, notamment, où le rapport au flux se traite par l'entremise du sensible et de la matière. Il y a quelque chose d'une concrétude des choses, d'une matérialité brute dans mes petites expériences. Et, toujours, la tentation de travailler le poétique par l'entremise du prosaïque. Mais toute l'ambiguïté consiste à porter les éléments travaillés au degrés précis où images et matières s'incarnent sans coaguler. D'où m'on intérêt pour les images équivoques, qui apparaissent, qui passent tout en demeurant. Il y a une attention à rendre sensible et intelligible le moment où quelque chose du flux bascule vers d'autres formes. Une tentative de penser ces images dans leur transformations, peut-être, pour ne pas leur laisser le temps d'être annexées. Alors oui, dans ce sens là, le révolutionnaire dans son devenir m'intéresse.

Droits et accommodations

Olivier Marboeuf : Il y a beaucoup à dire sur cette question de mouvement et de cadre. Cela me fait penser à un autre sujet de préoccupation qui est la question des droits. J'ai l'impression que les droits pour être progressistes doivent toujours être inscrits dans un mouvement – une lutte ?- C'est pour ça que paradoxalement, il y a une certaine manière de brandir les droits individuels aujourd'hui qui me semble plutôt conservatrice que source de développement car ne s'inscrivant pas dans un mouvement de transformation sociale collective, d'invention d'un nouveau contexte d'émergence et d'inscription. En cela, cette tendance est plutôt à mes yeux un signe mortifère dans l'histoire de la démocratie. Ce sont un peu des droits orphelins – de l'histoire comme de la fabulation nécessaire pour imaginer et accueillir ce qui peut arriver. Mais je m'éloigne de notre sujet. Sauf à dire ainsi qu'un lieu pour moi doit prendre soin de construire un contexte d'émergence, c'est-à-dire quelque chose qui n'existe pas de manière évidente et inhérente à l'espace physique et qui n'existe pas seulement par la présence collective dans un même espace non plus. Il faut quelque chose de plus, un soin à apporter mais qui est chose un peu secrète, qui correspond toujours à quelque chose qui est là – l'esprit du lieu ?- qu'il faut activer, faire monter, dans l'idée d'un *spin*, d'un état d'excitation du réel qui permet de voir quelque chose s'accomplir. De même que pour les œuvres, ce ne sont pas des situations que l'on peut convoquer de manière autoritaire et c'est ce qui rend l'appel incantatoire à une pensée collective quelque peu inefficace. Il s'agit de construire une expérience, de nouveau un cadre avec ses paramètres. Isabelle Stengers parle à ce titre de « recettes », de manières de faire que l'on invente et que l'on met en partage en fonction d'un contexte donné et dans un but précis – notamment pour se désenvoûter de la sorcellerie capitaliste et d'un état fatal des choses. Il s'agit d'une question de transmission de savoir qui invente son cadre en même temps qu'elle convoque la contribution de tous. Pour elle, c'est aussi une manière de mettre à distance l'idée d'idéologie, qui serait une pensée tout terrain – dans ce cas précis, elle pointe clairement le paradigme marxiste - pour penser plutôt dans une logique de l'expérience et dans cette idée de construction de situations dont je me sens très proche. Là aussi, on revient par un autre biais à l'idée d'empirisme et aussi à ce que tu dis de la nature du contact que tu recherches entre la forme et l'idée, quelque chose qui ne va pas jusqu'à la coagulation, qui vise le moment de contact où tout est en équilibre et encore polysémique. L'idéologie pourrait être ce moment cristallisé de l'expérience – et à ce titre quelque chose qui oblige le réel - et c'est en quoi je trouve cette idée de recette très juste dès lors qu'on ne saisit pas cette notion comme un prêt-à-penser mais comme quelque chose qu'il faut accommoder, refaire dans un contexte précis. Ce principe d'accommodation qui renvoie à la pratique de la cuisine est très important pour moi. Il rappelle qu'une expérience singulière reste toujours possible à partir d'un principe de pensée et surtout qu'elle peut/doit être reconduite avec à chaque fois de nouveaux ingrédients. Je sais que tu partages avec Simon Quéheillard cette idée de répétition du protocole, cette recherche par itération d'une même chose, cette quête de la meilleure approche, de la tangente parfaite.

Ismaïl Bahri : *Esprit du lieu* - la hantise circule dans les lieux de l'autre, l'âme sans jamais le posséder tout à fait. Passe-muraille, l'esprit frappeur agite meubles et objets, sème les signes de sa présence mais sans coaguler. Cet esprit du lieu, autant que l'image de la recette m'évoque immédiatement ce que tentent d'expérimenter les *Lundi de phantom*. C'est-à-dire la mise en partage d'une expérience en cours et d'une redistribution de l'espace autour d'une œuvre encore spectrale. Demeurant souvent au stade très fragile de l'intuition, l'expérience qui se donne à voir risque de rester un élan sans trajectoire. Lancer une ligne de sonde, pour voir ce qui arrive, sans pré-voir à distance. Montrer le travail à l'état gazeux, quand se cherchent encore les pilotes de ce

qu'on espère lever. Ce n'est pas facile d'exposer une recherche à l'état embryonnaire. Ça peut mal tourner. C'est un peu comme fabriquer une cabane en pleine tempête. *L'esprit du lieu* veille, peut-être, sur ces prises de dehors. Il faudrait, à l'image des marins, invoquer cet esprit à chaque sortie.

Je suis justement en train de travailler sur le *Lundi de phantom* qui aura lieu dans six jours maintenant. Je cherche une recette à partager. Et ce que j'imagine là serait un déploiement d'images en train d'être pensées, fabriquées. La dernière fois, la soirée avait pris la forme d'une présentation du travail. Les images étaient montrées au fur et à mesure que se déployait la parole. Je voudrais maintenant disséminer toutes les images dans l'espace pour qu'elles soient visibles en même temps. Je ne vois pas encore précisément ce que cela va donner et c'est ça qui est précieux. C'est si rare d'avoir à disposition un espace et un groupe de personnes accueillant dans les meilleures conditions l'advenue d'un tel moment d'hésitation et d'inconfort... J'aimerais donner en partage les éléments concrets de ce qui, tous les jours, est manipulé à l'atelier. Feuilles, images, photographies, chutes et restes d'intuitions, notes éparées.

Je suis content que tu évoques Simon Quéheillard. Je regarde de près son travail avec lequel je sens certaines affinités. Ce qui notamment m'intéresse chez Simon c'est sa façon de gérer des répétitions sans clôture, de cadrer pour mieux accueillir la fuite, la chute, le trouble. Parler d'expériences dans son cas revient à souligner une fine intelligence des situations ou plutôt des *mises en situations*. Ce qui nous distingue peut-être est le rapport à l'échelle et les choix des cadres. J'ai l'impression que Simon cadre plus large et accueille d'avantage le contexte dans lequel se déroule le trouble filmé, une autoroute, une rue passante, un escalator... la question de l'inclusion dans un contexte me travaille aussi mais, en ce qui me concerne, j'essaye d'accueillir et de faire surgir des indices de situations à rebours, sans les révéler d'emblée.

- Logique des situations -

Olivier Marboeuf : La logique des situations dont je parle plus haut correspond à mes yeux à une attention portée à « ce qui pourrait venir » sans le « pré-voir », sans essayer de savoir avant l'expérience – nous reparlerons peut-être à l'occasion de la question de la culture dans son acceptation institutionnelle qui est aujourd'hui pour moi construite autour de l'idée de prévision et non d'expérience et qui de fait devient parfaitement incompatible avec une pratique artistique expérimentale. L'empirisme et la spéculation sont des traits propres de la science alors que dans le discours commun on aime à construire un imaginaire de la science fait de certitudes. On perd de vue les possibles dialogues entre l'art et la science à cet endroit précis des modalités de la recherche peut-être parce que là aussi, pour des raisons économiques, on a peur de dire qu'on ne sait pas.

Ismaïl Bahri : Ce que tu dis me concerne directement parce qu'il est clair qu'il est rarement question de prévision dans mon travail. On rejoint cette question de la recherche d'une bonne distance qui m'obsède. Me placer à l'endroit d'un contact permettant une déprise. Et donc ne jamais prévoir à l'avance. Il y a encore cette volonté de chiner un horizon au plus près de ce qui se présente. Tu parles de logique de situations, ça me fait penser au « potentiel de situation » qu'évoque François Jullien à propos de l'ancienne pensée chinoise et qui m'intéresse pour sa propension à se porter au plus près de « ce qui arrive » sans chercher à le modeler. En filigrane à cela se trame une critique de l'*efficacité*, du plan, du projet et du résultat.



Ismail Bahri, *Dénouement*, vue de l'exposition *Mandrake a disparu*, Espace Khiasma, 2013

Concernant l'expérience, j'aimerais parler de l'importance du geste et de la main. De la main tâtonnante qui découvre ce qui surgit à son contact. Alex Pou me faisait remarquer que je filmais beaucoup les mains - mes mains en l'occurrence. Je crois que c'est lié à la notion d'expérience, à mon envie de capter quelque chose en train de se chercher. Voir en touchant, au plus près, ça a peut-être un rapport à la *perception haptique*. Deleuze en parle si bien à propos de *Pickpocket* de Bresson. L'haptique m'intéresse dans sa façon de se porter en contrepoint du pli. Tâtonner, voir du bout des doigts c'est articuler de proche en proche, c'est être en permanence au creux d'un pli, lié à la spire qui se forme. C'est aussi développer ce qui arrive dans le temps même de l'oeuvre. Et par rapport au geste au travail ça me fait penser à la différence entre le travail de la « petite main » et celle de la grande couture si l'on veut. La petite main s'affaire dans la fluidité plissée de l'étoffe sans forcément connaître le plan d'ensemble, le « patron » conçu par le couturier ou l'artiste. Il faudrait se faire petite main, mais pour porter un geste d'expérimentation, un geste se donnant sans mesure et troublant ce dit *patron*...

L'art et la science peuvent peut-être se croiser à l'endroit d'un incalculable. Il y a une formule magique de Duchamp qui me revient et que j'invoque toujours : « précis, mais inexact ». Trouver les *recettes* d'une précision inexacte revient à explorer des gestes de finesse en quête d'un trouble. Duchamp indique déjà l'importance d'avoir recours à des intercesseurs, à des instruments de précisions. Le hasard a été l'intercesseur de Duchamp (*Stoppages-étalon*), mais tant d'autres sont à explorer. Simon Quéheillard se sert, lui, de phénomènes, qu'ils soient optiques, atmosphériques ou autres. Chez lui, par exemple, le vent est l'instrument d'une précisions inexacte. Ça me touche beaucoup, autant que sa façon d'invoquer Tati et Keaton et leur aptitude à explorer avec la plus grande précision une forme de maladresse. La précision peut passer par une vitesse folle (Keaton), par un suspens retenu au cordeau (Tati) ; par l'entremise de mouvements activant des échappées multiples.

- Retour de la possession -

Olivier Marboeuf : Je me suis un peu éloigné des œuvres mais c'est aussi pour mieux y revenir. Pour moi parler du contexte d'inscription de celles-ci est très important car comme tu le notes plus haut, je cherche quelque chose qui se passe entre le contexte, que je ne pense pas neutre, et les œuvres que je ne pense pas stables. Il y a une forme de mouvement réciproque. Une possession. Les œuvres déplacent et fabriquent leur espace. De son côté, le soin, la recette mises en œuvre pour faire apparaître l'espace déploient de nouvelles significations. Comme je t'en ai parlé cette idée de possession est au cœur de mes recherches actuelles. Il s'agit de tenter de penser l'appropriation comme un geste qui produit un effet de retour. Je suis parti du mouvement colonial de l'appropriation des corps et des terres pour tenter de montrer combien les corps de ceux qui voulaient alors tout posséder sont aujourd'hui possédés par leurs prises. C'est ce que Deleuze appelle l'entre-capture. A la prédation capitaliste répond une possession par envoûtement. Il est toujours délicat de parler d'envoûtement car mes origines antillaises – comme je pense ton origine tunisienne sur d'autres sujets - pourraient être une fausse piste et faire penser à une forme de pensée exotique. Mais il s'agit plutôt de réfléchir à tous les flux – poétiques / politiques - qui fabriquent le corps contemporain et d'essayer de voir combien il devient un territoire, un champ de lutte – dont la forme la plus saillante aujourd'hui est la théorie des genres, qu'il me semble urgent d'étendre aux relations entre l'humain et le non-humain. D'ailleurs dans ta dernière série, tu travailles sur des gisants qui renvoient également aux multiples fronts de luttes qui se cristallisent dans le corps – le militaire comme corps constitué, le SDF comme corps quasiment dépouillé de tout statut social, corps nu, nul, qui ne compte pas – le corps sans statut qui est d'ailleurs au cœur de la dernière pièce importante de Mohamed Bourouissa, *l'Utopie d'August Sander*.

Il y a plusieurs choses qui touchent évidemment à cette idée de territoire dans ce travail en cours. D'abord le geste de mettre le corps en mouvement par l'intérieur. Il ne se trouve plus inscrit dans un espace mais est lui-même un espace qui bouge, qui se dissout en lui-même. L'autre chose est le choix que tu as fait de détourner les corps et de les poser sur des feuilles blanches, de les extraire de leur contexte et de les poser sur une « mer blanche » - *une mer d'intranquillité*, dirait Pessoa – où va se déployer un mouvement magique. Cela pose la lecture de la forme par la contre-forme et m'a fait immédiatement penser à de îles. Comme je t'en ai parlé, cela renvoie pour moi à quelque chose d'essentiel. Une nouvelle dynamique de lecture du monde qui prendrait l'océan pour centre et placerait les continents dans les marges. J'ai posé les bases de cette réflexion – comme un écho lointain à la lecture du fabuleux livre *l'Atlantique Noir* de Paul Gilroy- à partir d'un épisode de *Deuxième Vie*, un récit performatif que je développe au long cours. Il y a un personnage qui s'appelle Joseph – et qui pourrait être le père de Jésus comme l'allemand au coyote, et probablement un peu des deux – qui se perd dans une forêt de troennes, aux confins d'une banlieue indéfinie. Il pense qu'il ne va jamais s'en sortir, qu'il est perdu. Il transporte avec lui une encyclopédie de la Guadeloupe qu'il était sensé vendre. Alors qu'il n'a plus d'espoir, il tente de s'accrocher à une nouvelle géographie, une nouvelle relation à l'espace qui pourra le sauver – un rapport chamanique à la nature invisible du monde. Il se dit que s'il parvient à saisir la forme de la Guadeloupe, il sera sauvé, il pense à cette forme qui s'enfuit sans cesse. Alors qu'il va renoncer, il se dit qu'il va plutôt essayer de penser à la forme de l'Océan et dans la contre-forme de ce dernier se dessinera la forme de l'île qui va le sauver. Nous parlerons à l'occasion de la manière dont j'utilise la narration spéculative à des fins théoriques puisque cet épisode est devenu un outil pour des textes comme celui que j'ai écrit pour la Biennale du Bénin. Je lis le texte de Deleuze que tu m'as envoyé et que ne connaissais pas. On en reparle.

Ismaïl Bahri : *Gisants* - c'est vrai qu'il y a de cela et je ne l'avais pas vu. Gisants, ou le rapport au poids d'un corps déchu, affalé, assoupi, meurtri... Je dois y réfléchir mais cette remarque m'aide beaucoup. Pour l'instant, je collecte quotidiennement des images sans chercher à les trier. Mais je vois déjà des familles commencer à se former. Les dormeurs, les soldats, les travailleurs, les foules – que ça soit des manifestant, des bandes ou autres. Autant d'images de corps prélevés de journaux divers, recadrés pour êtres soumis à une lente dilatation des points de couleurs – des molécules – qui les constituent.

J'essaye de travailler l'image comme membrane, c'est-à-dire comme élément d'un corps souple traversé par des mouvements internes. Les mouvements moléculaires provoquent une prise de corps, autant qu'une lente perte de corps. C'est à cet endroit que l'envoûtement que tu évoques m'interpelle. Tu parles de possession. Ce qui m'intéresse là est le rapport à un espace du dedans au sens de Michaux. Je pense à des altérations, à des mouvements, à des flux internes activant une partie dissimulée (et invoquant une contre-forme ?). On peut penser au vaudou, à l'acuponcture, à toutes ces pratiques qui permettent de connecter une partie du corps - un point de piqûre - à un hors champ fabulé ; corps, paysages, mondes...

Comment faire de l'espace du dedans une chambre d'écho d'un dehors ?

Il y a aussi la question d'un retour : soumettre ces images à un tel régime de dilution revient quelque part à les reconduire presque à leur état originel, à les *décoaguler*, j'ai envie de dire. Retour à l'envoyeur : l'image d'actualité imprimée en couleur redevient encre diluée et informe. Et de la forme, on revient à la tache. Métamorphose d'un film se faisant de l'intérieur de l'image, à partir de ses molécules mêmes.

Ce que tu dis des îles et des océans, de l'inversement des rapports de formes et des repères, m'intéresse beaucoup. Notamment le rapport à une topologie propre à un espace se redistribuant de l'intérieur. C'est, peut-être, une telle topologie qui se tend dans les vidéos que je travaille actuellement. Faire en sorte que des images se redéploient de façon immanente, à partir de points de piqûres. Redéploiement, redistribution d'un espace : je vois-là une déclinaison du travail déjà effectué sur les plis et les nœuds (*Film et Dénouement*).

- Orientations -

Cher Ismaïl, la présentation de ta vidéo *Orientations* au FID Marseille est une belle occasion de reprendre notre discussion. *Orientations* pose dès le titre l'idée d'inconnu, de territoire inconnu. Comment se déplacer, trouver sa place (ce qui est aussi une question d'orientation) ? Evidemment, là, cela touche au principe de la saisie. Comme je t'en ai déjà parlé, je m'interroge sur la violence en action dans le geste de nommer, attraper ce qui n'a pas de nom, pour le sortir de l'ombre, pour le fixer. C'est un geste de colonisation qui me préoccupe et comme dans l'histoire de la saisie de la forme de l'île à partir de l'imaginaire de la forme de l'océan, je m'intéresse à la manière dont peuvent se fabriquer des expériences et des récits sans saisie. Aussi, ce que tu mets en place avec *Orientations* me semble très passionnant, très juste. De nouveau, il s'agit de toucher à distance, de montrer sans nommer, sans saisir de manière définitive. Rien n'est fixé, comme l'indique le tremblement de l'encre dans le verre. Evidemment dans l'accueil du détail - j'essaye de trouver une expression hospitalière car il y a une vraie douceur dans la manière dont l'image se révèle - il y a une image double. Celle qui est dans le verre et celle qu'elle suppose, son hors-champs, qui devient soudainement extrêmement présent tout en étant invisible, ce hors-champs que nous finissons par voir mais dans un régime spectral.

Marcher ce verre d'encre à la main, en observant au plus près ce qui apparaît en

surface, c'est déjà filmer. *Orientations* traite du fait de filmer, du geste du filmeur, peut-être. Je me filme en train de tenter de capter des images dans ce verre. Et en ce sens, *Orientations* fait référence aux origines du cinéma, au moment où les images se faisaient en même temps que se cherchait la recette de leur fabrication. Au moment où filmer restait pour une grande part une pure expérience. Où l'opérateur n'avait pas totalement pris le pas sur l'expérimentateur. Ce qui m'intéresse encore dans cette vidéo est le fait qu'elle capte une recherche en cours. On y voit un geste d'expérience simple mais légèrement sidérant car encore délicat à nommer. Ce que je veux dire par là c'est qu'au moment où j'ai tourné *Orientations*, j'avais du mal à saisir ce que j'étais en train de faire, à *saisir mon geste* pour ainsi dire. C'est peut-être ça qui m'intéresse dans cette expérience : celle de chercher des dispositifs déjouant toute saisie. Déjouant la saisie du geste et déjouant, par là même, la saisie définitive de l'image.

Il me semble que c'est le surgissement du hors-champ qui vient, dans le film, mettre des mots sur cette recherche en cours. Le hors-champ est recadré, accueilli dans le verre, mais il s'incarne aussi par le passant qui, à la fin de la vidéo, m'accoste et me questionne sur les raisons de ma présence et sur mon activité. Ce qui m'intéresse dans cet échange est que ce personnage désigne par ses mots le dispositif filmique. Il décrit depuis un autre angle, le sien, ce que le spectateur du film ne peut que fabuler. En cherchant à comprendre ce que j'étais en train de faire, ce personnage devient un intercesseur, un passeur entre les spectateurs et la vidéo en quelque sorte, une sorte d'admoniteur, peut-être dans le sens où l'entendait Alberti. Dans la peinture renaissante, l'admoniteur est ce personnage qui indexe l'élément important d'une scène. Tout en faisant partie de l'espace de la représentation, ce médiateur guide le spectateur dans l'image. Il est passeur se tenant sur le seuil de la peinture, dans l'espace séparant l'œuvre de son public. Cela rejoint ce qu'on disait sur *Mandrake a disparu* et la façon dont certains éléments de l'illusion et du magique participent au dévoilement du tour. Dans *Orientations*, le dehors arrive par les bords, vers le centre de l'image, pour en désigner le hors champ d'où il provient. Et il me semble que la manière propre au verre d'accueillir les paysages est proche de celle qu'a le dispositif d'accueillir le personnage. Ces doubles arrivées du hors-champ m'ont permis aussi de lâcher prise, d'admettre une forme de déprise et d'accueillir ce qui arrive, sans chercher à le fixer.

Dans ce sens, ce qui m'intéresse dans *Orientations* est qu'on y voit une façon de filmer par l'entremise d'intercesseurs. Pointer un centre en passant par le détour du hors champ, que ça soit par l'entremise de ce personnage et par celle d'intercesseurs élémentaires, en l'occurrence ici, la surface de l'encre.

On a déjà parlé ensemble de cette question d'échelle à propos de ton travail, mais je me rends compte que c'est peut-être plus important de s'attarder sur la notion du détail, le *détail décentré*, comme dirait Barthes, le *punctum*. Ce point aveugle de l'image qui contient le trouble et que Barthes tentera de saisir avec le langage – tentative d'ailleurs sans cesse reconduite comme autant de *micro-expériences* littéraires. On pourrait s'aventurer encore à dire que les formes brèves qui constituent l'œuvre de Barthes sont le résultat de la nature inépuisable du détail qui sans cesse fuit, se décentre et que seule la reconduction d'un nouveau geste permet de reprendre. Aussi point de textes définitifs, toujours des esquisses provisoires. Le détail bathésien c'est ce qui pique l'œil en quelque sorte, zone d'intensité qui est aussi le lieu de projection du refoulé. La procédure d'*Orientations* peut ainsi se lire comme *l'utopie d'extraction du détail* qui comme je le disais autrement tout à l'heure est l'endroit à partir duquel se construit l'image, sa fondation qui supporte ici une image fantôme (comme le déroulement des bandes de papier dans *Film* est un mouvement fantôme de l'enroulement qui l'a précédé hors-champ).

Choisir une échelle d'action revient à délimiter son champ d'expérience, à la façon d'un scientifique qui démarque sa zone de recherche. Le détail est peut-être une entrée en précision à l'intérieur de ce champ. Comme j'ai pu te le dire par ailleurs, le détail m'intéresse dans sa façon de se dilater. C'est-à-dire de devenir inépuisable et de ne plus cesser de se déborder lui-même.

Dans le contexte du FID Marseille où le documentaire est à l'honneur, il y a une autre idée qu'il me semble intéressant de mettre au travail concernant *Orientations*. La scène de l'entrée accidentelle du passant dans le cadre de ton expérience n'est pas seulement une forme de conclusion du film mais un changement radical de son régime. On passe d'une expérience filmée à une expérience documentaire. J'ai l'impression que ce moment nous renseigne sur ce qui constitue justement le seuil de l'expérience documentaire. La captation du réel n'est pas suffisante pour la définir – et la composer – complètement, elle nécessite une certaine réflexivité. Il faut qu'il y ait un autre qui nous permette de nous « réfléchir », de nous penser comme de nous voir. De là, on comprend combien la surface de réflexion - ici l'encre - est un espace pour voir et pour penser dans le même mouvement.

C'est vrai que l'irruption intrusive du passant vient dégonfler une bulle miroirique. Quand le dispositif s'est ainsi ouvert - qu'il a éclaté -, je me souviens avoir été très troublé et avoir failli couper la caméra. L'échange qui s'amorce vient redessiner les contours d'une expérience dont on n'a presque aucune information. Il situe géographiquement, informe un peu sur le contexte et introduit pêle-mêle divers éléments car on sent que ce passant cherche à me cerner, à me situer, ou du moins à comprendre ce que je fais et d'où je viens. De là à basculer dans le documentaire, je ne saurais pas trop. Mais je suis d'accord avec toi quand tu situes cela sur une limite. A la fin de la vidéo, nous ne sommes plus dans l'expérimentation et pas encore dans le documentaire. On a peut-être ici les éléments d'un documentaire en germe, un documentaire latent.

« *Entretien Rodolphe Olcèse – Ismaïl Bahri* »
Juillet 2011, revue *Bref*

Rodolphe Olcèse : *Votre travail met souvent en œuvre des dispositifs manuels qui vont à la rencontre de phénomènes naturels : une goutte d'eau, des ombres, un reflet sur une surface liquide.*

Ismaïl Bahri : Mes pièces prennent chacune une forme différente mais, en effet, presque toutes mettent en œuvre une activité mettant en œuvre des phénomènes naturels ou des événements simples. Mes recherches naissent en général de l'observation de petites choses, de petits événements comme l'effet de capillarité d'une goutte d'eau ou la formation d'un noeud par exemple.

Dans mon travail, on retrouve souvent la précision d'un geste répété, travaillé, filmé, scruté à la loupe. Mais j'essaie de faire en sorte que ce geste précis initie une fuite, porte en lui une part d'incalculable. Il n'est pas question de maîtrise, mais d'une recherche de précision pouvant porter les germes d'un indécidable. Une telle ambiguïté me touche beaucoup et je rêve d'un flottement qui serait, en même temps, tranché, fin et aiguisé. Mais pour en revenir au travail sur ces phénomènes, j'ai de plus en plus recours à la vidéo comme dispositif de captation de ces diverses recherches et manipulations. Parfois on voit mes mains en train de travailler, mais elles ne font souvent qu'amorcer un mouvement. Ce qu'elles font est de l'ordre de la caresse. Dans ***Orientations***, la main tient un verre rempli d'encre qui sert à récolter des images. Ce verre devient un dispositif d'accueil, une surface d'apparition. Je filme la ville que je parcours à travers le filtre de ce petit écran, je filme la ville non pas directement mais à travers l'image qu'elle renvoie. Dans ***Dénouement***, mes mains nouent un fil tiré en direction de la caméra. On peut penser à des mains de mime, à la recherche d'une précision vaine. Elles semblent s'accommoder du vide.

R.O. : *Il y a souvent un fil à coudre, un lien dans vos travaux. Est-ce une manière de vous raccorder au phénomène que vous êtes en train de laisser émerger ?*

I.B. : Oui, j'essaie de trouver des articulations possibles au phénomène travaillé et le fil à coudre est un excellent conducteur et un connecteur. Il permet de conduire des forces, de mettre en relation des choses, des espaces. Et en même temps, il est chargé d'une vulnérabilité extrême. Par vulnérabilité je veux dire qu'il se laisse modeler et porter au contact d'autres matières avec finesse. Il peut par exemple épouser la trajectoire de chute d'une goutte d'eau ou, comme je suis en train de l'explorer, de placer dans l'exacte inclinaison de rayons de lumière pour en capter la luminosité et en révéler la présence. Le fil me sert à matérialiser et rendre visible l'imperceptible.

R.O. : *Ce sont aussi des lignes de partage dans un cadre, les fils opèrent une redistribution de l'espace.*

I.B. : Dans ***Dénouement***, en effet, le fil découpe le cadre en deux, pour composer l'image en un diptyque à l'aspect très graphique. Puis, progressivement, le fil devient le vecteur d'une profondeur. De la même façon, dans ***Coulée douce***, il s'agit vraiment d'activer l'espace de l'installation. S'il est presque invisible, le fil attire l'œil par sa mobilité. Il aiguisé le regard et active ainsi l'espace qu'il traverse.

R.O. : *La liquidité a aussi une place importante dans votre pratique.*

I.B. : Tout à fait parce que le fluide est déjà cinématique en soi. C'est une surface d'apparition, un courant de transformation. Ce qui m'intéresse dans le fluide, c'est son

aptitude à la caresse. Il se transforme par capillarité, par contact et frôlements. Associée à l'élément liquide, il y a aussi l'idée, évoquée notamment par Deleuze ou par Michaux, qui consiste à épouser les plis des paysages traversés. Dans mon travail il y a toujours cette tentative, même à petite échelle, de se fondre dans le plis des choses. Dans **Sang d'encre**, je dépose des gouttelettes d'encre dans les rides ou les pores de la peau. Le corps devient un réceptacle. C'est fascinant de voir l'encre, aussitôt déposée, se diffuser dans les plis de l'épiderme et former des sortes de constellations, des micro-paysages. C'était une manière d'explorer les corps par leurs fêlures. Il s'agit presque de la même chose dans **Orientations**, mais à l'échelle d'une ville. Filmer ce verre rempli d'encre, filmer cette lentille obscure, c'est une manière d'interroger la myopie, d'entretenir un rapport rapproché aux choses jusqu'aux moments où, du noir, surnagent des images, où une orientation devient possible. Le verre fait office de boussole illusoire qui donne à voir des choses lointaines, des morceaux d'architecture ou de nature situés en hauteur alors même que la caméra est dirigée vers le sol. Parler de myopie ici veut dire que j'essaie de me tenir dans une existence moyenne. De la même façon, dans **Dénouement**, ce qui m'intéresse dans l'acte de nouer un fil est de convoquer ce type de regard absorbé par un détail proche.

R.O. : *Il y a aussi une rentrée dans le net et un renversement total de l'image. Comme dans **Orientations**, il y a la recherche de la juste position?*

I.B. : Oui, c'est exactement ça, la recherche d'une juste position. Dans **Dénouement**, le personnage évolue dans l'espace focalisé sur le mouvement du fil, alors qu'en même temps, cette vidéo est axée sur la question de la perspective atmosphérique, sur la profondeur du paysage. Il y a un texte de Daniel Arasse, qui évoque la *Dentellière* de Vermeer et qui explique comment tout ce tableau est flou, mis à part le fil, infime, tenu par la dentellière. Comme si Vermeer donnait à voir au spectateur ce que voit la dentellière. Il nous place à la même distance, au même niveau de focalisation. Dans cette vidéo, j'ai fait le point à quelques centimètres de la caméra à laquelle le fil est relié, plaçant ainsi le spectateur à la même distance que le personnage par rapport au fil qu'il noue. Il y a une sorte de contrepoint, de symétrie décalée. Un même rapport de position, un même rapport de regard, peut-être.

R.O. : *Vos pièces donnent le sentiment d'une grande fragilité ce qui leur donne beaucoup d'humanité. Dans **Latence**, les formes sont tellement ténues, que le simple fait qu'elles aient lieu semble relever du miracle.*

I.B. : Les formes de **Latence** sont patiemment travaillées. Elles relèvent d'une forme d'attente, de retard différés dans l'apparition de la forme. Ce sont des dessins faits avec du lait sur de petites plaques de verre. L'évaporation du lait produit des lignes d'une finesse et d'une fragilité extrêmes. À mesure que le lait coagule, j'accompagne la forme dans son apparition en orientant légèrement le verre ou en rajoutant du liquide à l'aide d'une pipette de chimiste. Il y a donc une part de contrôle mais je passe la majorité du temps, c'est-à-dire plusieurs heures, à observer la forme évoluer et apparaître dans sa coagulation. Le fait d'accompagner ces dessins dans leur devenir m'a beaucoup fait penser à la divulgation progressive des photographies dans le bain du révélateur. Il y a une sorte d'advenue organique. La forme vient à nous, chargée de son lot de surprises et de sa part d'incalculable. J'ai toujours été attiré par les dessins qui sont doués d'une grande part d'autonomie au moment où ils sont faits, par les formes qui sont indépendantes dès leur naissance pour ainsi dire. Dans le cas de **Latence** cela est d'autant plus vrai que la matière utilisée est si vulnérable que la forme joue à chaque instant son existence.

R.O. : **Orientations** évoque le morcèlement de la ville. Auriez-vous pu faire cette vidéo dans une autre ville que Tunis, à Paris ou ailleurs ?

I.B. : Cette vidéo a été plus ou moins improvisée à un moment où je me trouvais à Tunis pour rendre visite à ma famille. Ça s'est fait naturellement sans que je n'en saisisse la portée sur le coup. Dans cette vidéo, j'explore une sorte d'ambiguïté. Je filme la ville au plus près, dans ses recoins et détails, tout en appliquant une distanciation à son égard par le recours d'un dispositif filmique qui fragmente, déporte et diffère la vision que l'on a sur notre environnement proche. Cette distanciation créée par l'application du filtre d'encre dévie la lumière et les images, un peu comme si on s'orientait dans la ville par le biais d'une *camera obscura* plutôt turbulente. À un moment donné, j'ai compris que de porter ce verre et y plonger les yeux c'est déjà filmer. Le fait de filmer cet écran d'encre devient une manière de rejouer l'acte même de filmer, une façon de filmer le voir. Je cherche ici à saisir la naissance d'images, et par-là à capter la naissance d'un regard, distancié et dépaycé, sur cette ville natale, sur ces lieux intimes. Il y a ce paradoxe d'une intimité éloignée ou d'un éloignement intime, qui m'a paru être la juste distance à montrer par rapport à cette ville. Mais tout cela ne s'est pas fait très consciemment, ce n'est que plus tard que ce choix s'est révélé aller de soi.

R.O. : *Le dispositif lui-même est troublé par une personne qui vous prend pour un touriste. C'est un moment qui transforme complètement le film et qui en même temps le fait aboutir de manière très juste.*

I.B. : C'est une rencontre heureuse. Le dispositif filmique a permis ainsi d'accueillir quelque chose qui me paraît être assez juste. Je me suis retrouvé en situation d'avoir à expliquer à un passant ce que j'étais en train de filmer, en même temps que je filmais et alors même que j'étais en train d'essayer de saisir ce que j'étais en train de faire. La vidéo comporte en son sein, et au cœur même de son tournage, plusieurs portées réflexives, une lecture d'image directe, spontanée et inattendue. En revoyant cette vidéo récemment j'ai constaté que l'intérêt de cet échange résidait aussi dans le fait qu'il gravite autour de questions d'images, et c'est assez rare finalement de parler d'image avec des inconnus, au détour d'une rue, comme cela s'est passé ici.

R.O. : Dans *Résonances*, la disparition des mots est aussi une disparition de la langue ?

I.B. : Je voulais filmer une évolution, en partant de plans très esthétisants et épurés, pour aller vers une forme de perte, de souillure de l'image. Dans ce film, des mots écrits à l'encre noire se disséminent sur la surface d'une baignoire pour finalement se retirer, comme une vague qui laisserait derrière elle les reliques d'un monde altéré. Dans le rapport à l'écriture il y a ici quelque chose de l'ordre d'un ravalement de langue, l'expression d'une difficulté d'expression, peut-être. Les mots sont comme aspirés, ils refluent comme on peut le voir dans la séquence finale.

R.O. : *Le fait que ce soit un espace d'intimité apporte aussi une dimension particulière. La salle de bain est le lieu de la mise à nu et du soin du corps. C'est un espace de relation à soi qui relève du contact.*

I.B. : La baignoire devient un réceptacle de résonances multiples, de sons, de paysages, d'espaces appelant à de multiples interprétations. Le travail du son et l'écriture ouvrent l'espace confiné de la baignoire. Ils créent des relations, par capillarités et petits contacts, des appels d'air vers des dehors multiples, qu'ils soient paysagers, sonores, voire politiques, tels qu'ont pu l'interpréter certaines personnes. L'espace filmé ici, à l'origine très intime, n'est plus celui d'un quelconque auto-centrage. Il devient universel, je l'espère du moins.