

*Déléguer au vent*

Discussion entre Ismaïl Bahri,  
Guillaume Désanges et François Piron

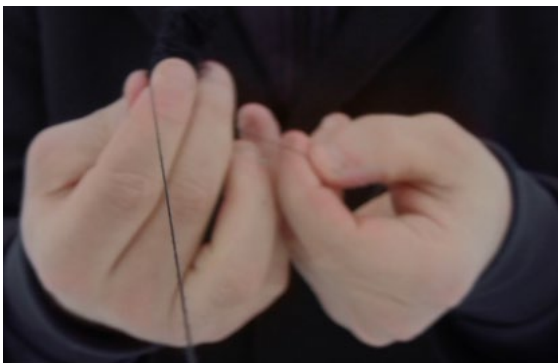
GD Ton travail semble marqué par un refus de signifier, au point qu'il est parfois difficile de savoir de quoi il parle exactement. Il y a comme une volonté d'effacement de ce qui pourrait être trop situé ou trop référencé, pour laisser place à une sorte d'absolu ou pour se débarrasser d'un possible contexte culturel, politique ou social de tes gestes.

IB J'ai le sentiment de ne pouvoir travailler qu'à petite échelle, mon attention portée sur des choses très

précises. Travailler consiste avant tout à écarter du bruit ambiant un élément à observer. Ce qui peut induire que l'expérience soit isolée de son contexte d'origine, mais j'essaie de faire en sorte que le détail observé active, un peu comme en acupuncture, l'énergie qu'il traverse ou qui le traverse.

FP D'autres artistes fabriquent de la polysémie en travaillant de manière rhizomique, ou par accumulation de couches ; j'ai l'impression qu'au contraire tu essaies de garder une ligne, de trouver un geste précis sur lequel tu vas faire porter toute l'attention.

IB Je travaille dans la répétition. Je répète une expérience pour essayer d'y déplier quelque chose que je n'aurais pas prévu. Et, le plus souvent, chaque nouvelle expérience réagit à un travail antérieur. Cela s'apparente à un processus de



Dénouement, 2011

reconnaissance. *Revers*, par exemple, s'inspire de la partie finale de *Dénouement*, les dernières secondes où le personnage se rapproche de la caméra et où l'on découvre ses mains au travail.

FP Un dépliage, au sens propre comme au figuré. C'est le geste que tu réitères dans *Revers*<sup>1</sup>, où tu froisses et défroisses des pages de magazines jusqu'à ce que l'encre d'impression se transfère complètement du papier sur tes mains. Un acte d'insistance, qui est caractéristique de ton travail. Tu creuses un sillon.

IB Oui, je ne suis pas un aventurier. Je puise souvent dans ce que j'ai déjà fait pour essayer de le décliner légèrement. C'est peut-être de cette énergie, qui ne cesse d'éclorre de l'intérieur, que naît une cohérence entre les différentes pièces. Ça progresse par le milieu, par degrés, en cercles concentriques.

GD Ton travail tend vers une épure dans le dispositif, mais, dans sa réalisation, il laisse au contraire se produire un phénomène de complexification par le réel. Le fait que tu n'aies pas de programme défini et que tu travailles une matière la plus neutre possible autorise paradoxalement le contexte à s'y imprimer totalement. On pourrait employer la métaphore

1 — *Revers*, 2016, série de vidéos, durées variables, produite pour l'exposition « Incorporated! », Les Ateliers de Rennes – biennale d'art contemporain et La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 1<sup>er</sup> octobre-11 décembre 2016, commissariat de François Piron. Une nouvelle version de l'œuvre a été réalisée par Ismaïl Bahri à l'occasion de son exposition au Jeu de Paume en 2017.

photographique de l'émulsion, d'un papier sans image qui s'« impressionne » progressivement.

IB Les métaphores de l'émulsion et de l'exposition m'intéressent. Je travaille rarement avec un programme précis : la plupart des gestes et des expériences que je fais se font à l'aveugle, sans saisir ce que je suis en train de faire, jusqu'à l'apparition d'une forme d'étonnement. Je cherche à m'étonner moi-même, mais ces moments arrivent rarement.

FP Est-ce que tu veux dire qu'il n'y aurait pas de notion de contrôle dans ton travail ?

IB Si, elle est grande. J'ai beaucoup de mal à lâcher prise, mais j'attends que l'expérience et le contact avec le monde phénoménal me révèlent un imprévisible. En ce sens, je ne cherche pas tant à exprimer qu'à faire en sorte que « ça s'imprime ». La sensation de retrait vient peut-être de là.

GD Tu délègues un certain pouvoir au vent, à la lumière et aux



Revers, 2017

rencontres fortuites, autrement dit à la situation, au hasard et à la chance. En ce sens, il y a un contrôle, mais par défaut, dans le fait de ne pas trop volontairement déterminer les possibles, ni le résultat.

IB Oui, en général, je commence par cerner une zone à observer pour que le travail s’y développe. Quand l’expérience arrive à recueillir quelque chose de ce qui l’entoure, je me demande alors ce qu’il faut accueillir et ce dont il faut se délester. Par exemple, pour *Foyer*, il m’a fallu filmer longtemps cette feuille blanche pour arriver à entrevoir vers où m’emmenait le travail.

FP Tu le dis d’ailleurs dans le film : il s’agit d’une étude sur la lumière. Mais ce qui constitue le centre du travail est plutôt ce que cette « étude » te fait faire, et ce qu’elle provoque dans l’environnement où tu filmes.

IB J’ai passé des mois à focaliser sur un petit détail formel de lumière. À un moment donné, je me suis rendu compte que ce qui activait l’expérience provenait des alentours, des paroles enclenchées par ma présence et que j’avais omis d’écouter. D’une certaine façon, le film est arrivé sans que je le sache. Il s’est fait lui-même.

GD: Admettons que tu aies eu l’intention de travailler sur l’influence de la lumière sur les nuances de blanc, tu aurais pu le faire dans un intérieur. Or tu circules dans les rues de Tunis. Y a-t-il une intention

cachée dans le fait de placer cette recherche dans un contexte particulier, de situer une abstraction dans le champ social ?

FP Il me semble que tu m’avais dit alors que tu cherchais des manières de filmer Tunis.

IB Oui, lorsque j’ai commencé cette « étude », j’avais la très forte envie de filmer en Tunisie. Je pensais à sa lumière, avec en tête les aquarelles de Paul Klee notamment. L’arrivée de la voix des gens venus vers moi m’a fait prendre conscience que ces paroles, déposées sur cette lumière, disaient quelque chose de plus fort de la Tunisie que tout ce que j’aurais pu imaginer faire.

GD Tu prépares une exposition au Jeu de Paume, où tu as déjà participé à l’exposition « Soulèvements<sup>2</sup> », et certains de tes films ont été présentés au FID<sup>3</sup> ou à l’espace Khiasma<sup>4</sup> – autant de contextes qui sont particulièrement liés à des questionnements politiques de l’art. Cela ne peut pas être un hasard que tu y sois sollicité.

IB D’un côté, j’ai un véritable intérêt pour les choses purement formelles et phénoménales ; de l’autre,

2 — « Soulèvements », Jeu de Paume, Paris, 18 octobre 2016-15 janvier 2017, commissariat de Georges Didi-Huberman.

3 — FID Marseille, Festival international de cinéma de Marseille.

4 — Espace Khiasma, centre d’art contemporain situé aux Lilas, dédié à l’image et au récit, dirigé par Olivier Marboeuf.

j’ai la tentation d’aller voir le dehors avec ce qu’il convoque de politique et de social. Je me sens en tension entre les deux. Il m’arrive d’amorcer mes expériences au milieu pour voir où cela m’emmène. Par exemple, j’ai passé des semaines, préparant le tournage de *Revers*, à froisser des pages de magazines. Ce sont pour la plupart des images liées à la mode ou à la publicité. Ce geste obsessionnel d’affaiblissement et de transfert de matières a fini par provoquer un rapport frictionnel, peut-être même cathartique, vis-à-vis de la société dans laquelle on vit.

FP Il y a donc bien un régime d’intentionnalité. Mais je crois plutôt que tu te méfies avant tout du « vouloir dire ».

IB Oui, c’est certain. J’ai l’impression que cette part intentionnelle ne peut tenir que si elle passe par l’entremise d’intercesseurs, par d’autres énergies ou intensités qui viendraient l’affecter. Il peut s’agir des incertitudes du vent, de la gravité, de la persistance d’une matière, du passage d’un nuage, de l’incalculable de l’autre qui arrive dans le champ de l’expérience...

FP Est-ce que tu le considères comme un stratagème ?

IB Disons que c’est une tactique consistant à travailler de proche en proche, en fonction des situations. Je ne me sens à l’aise qu’à petite échelle, là où je peux me permettre un lâcher-prise. Et quand j’arrive à



Paul Klee, Hammamet et sa mosquée, 1914

placer mon curseur entre retrait et contrôle, une recherche peut parfois s’amorcer.

FP Ton travail présente, ou dévoile, une vulnérabilité, à un niveau plus physique qu’intelligible. Je le vois notamment comme un tremblement, celui du verre d’encre que tu promènes dans la rue dans le film *Orientations*, celui de la goutte d’eau qui tressaute au rythme de la pulsation cardiaque dans *Ligne*, ou celui du vent qui fait vibrer la feuille qui oblitère l’objectif de la caméra dans *Foyer*. Le perceptif dans ton travail l’emporte sur le cognitif, avec une dimension haptique de l’image. Dans *Revers*, tes mains transmettent la sensation désagréable, crissante, rêche, d’un corps affecté physique-

ment; c'est presque douloureux, et l'on ressent une forme de singulière empathie. La vulnérabilité est évidemment au cœur du dispositif de certaines de tes installations, comme *Coulée douce*. C'est le tremblement du fil qui permet au spectateur de prendre conscience de la présence de l'œuvre dans l'espace, de son existence au bord de l'invisibilité.



Robert Bresson, *Au hasard Balthazar*, 1966

IB Le recours à la vulnérabilité comporte le risque du trop malléable ou du trop confus. Je fais très attention à ce que mes expériences soient accompagnées d'une certaine précision.

FP La vulnérabilité est peut-être compensée, ou contredite, par la répétition, qui est un outil d'insistance.

IB La répétition aide à s'épuiser et à épuiser les choses pour en retenir le peu qui résiste. J'essaie d'arriver au point où « ça tient », mais dans l'espoir que, de ce point de persistance, quelque chose continue

d'échapper, une vulnérabilité s'exprimant par des tremblements, des vibrations...

GD La vulnérabilité concerne aussi l'objet même qui concentre l'action, l'outil intercesseur qu'est le verre d'encre, la feuille de papier ou la ficelle. Comme la monnaie ou le mot du langage, ce sont de simples valeurs d'échange qui doivent être ontologiquement faibles pour pouvoir agir de manière transactionnelle, pour opérer comme objets catalytiques.

Nous avons déjà évoqué ensemble les cinémas de Robert Bresson ou Abbas Kiarostami, qui fonctionnent souvent sur ce principe d'une fragilité qui n'empêche pas la précision. Par sa passivité, l'âne Balthazar<sup>5</sup> – qui est un héros faible – déclenche les passions autour de lui. Le petit cahier, dans *Où est la maison de mon ami?*<sup>6</sup>, n'est qu'un prétexte à laisser s'exprimer ce qui existe autour de lui. L'âne et le cahier sont des intercesseurs passifs, des médiateurs. Giorgio Agamben a écrit un court essai<sup>7</sup> sur le rôle des « assistants » dans la littérature: des personnages sans identité, des traducteurs de situations dont la seule présence est en soi un message.

IB Les exemples du petit cahier et de Balthazar sont parfaits. Il y a vraiment l'idée de choisir un référentiel passif, neutre, qui puisse

5 — Robert Bresson, *Au hasard Balthazar*, 1966.

6 — Abbas Kiarostami, *Où est la maison de mon ami?*, 1987.

7 — Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite Bibliothèque », 2006.

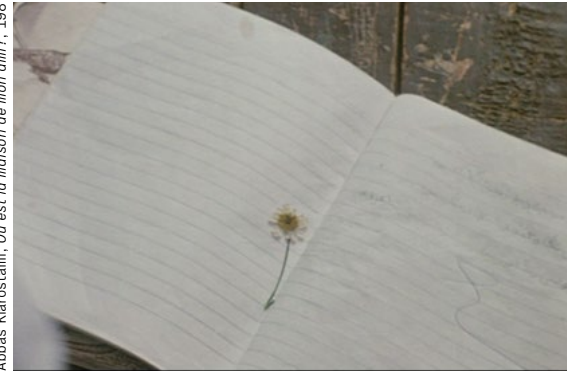
affecter ce qui l'entoure et s'en affecter à son tour. Ça m'évoque le mot « instruments » qui pourrait être le titre de l'exposition que je prépare. L'instrument est une chose ou un être intercalaire permettant d'entrer en lien avec le monde physique. Il permet d'agir avec précision. L'instrument est *a priori* dépourvu d'affect pour qu'il puisse en produire ou en recueillir auprès de ce avec quoi il est mis en contact. Il est supposé être neutre pour rendre sensible un différentiel.

FP Revenons à cette question de l'articulation entre vulnérabilité et politique. Il y a clairement un horizon d'attente politique vis-à-vis de ton travail. En quoi cette vulnérabilité est-elle politique? Peut-être par l'évocation d'un réel fragile, ou d'un rapport « tremblé » au dehors?

IB Je vois bien que ces attentes politiques existent. Et on ne va pas se le cacher, mes origines peuvent susciter des grilles de lecture liées au monde arabe. Je m'en méfie. Peut-être que le recours aux situations vulnérables ou à une certaine forme d'abstraction ajuste une meilleure distance vis-à-vis de ces attentes. Un peu comme s'il s'agissait de penser le politique depuis ses pôles les plus éloignés et de préserver un feuilleté plus complexe de sens.

FP Ton travail survient dans un moment où, dans le champ de l'art contemporain, le rôle des émotions est requalifié en termes politiques; il y a quelques années, une dimension

Abbas Kiarostami, *Où est la maison de mon ami?*, 1987



plus intellectualisée, plus affirmative, était mise en avant: il s'agissait avant tout de réinvestir des théories, de légitimer un certain régime d'œuvre d'art en prouvant qu'il pouvait être situé, théoriquement, mais aussi dans une forme de géolocalisation. J'ai l'impression qu'il est de nouveau possible de donner une place à la question de l'émotion, notamment à l'inquiétude, qui est peut-être le sentiment dominant que ton travail révèle.

GD Par ailleurs, j'y vois aussi une manière discrète de remettre en cause la transcendance de la décision de l'auteur et donc de l'acte créatif. Cela me rappelle une discussion avec Catherine Malabou<sup>8</sup>, où elle explique que la décision « artistique », c'est-à-dire l'acte de trancher, de programmer, de créer, est une idée relativement récente. Chez

8 — Discussion de Guillaume Désanges et Catherine Malabou avec Benoît Maire à l'occasion de l'exposition monographique de l'artiste, « Letre », à La Verrière, Fondation d'entreprise Hermès, Bruxelles, 6 septembre -18 octobre 2014, dans le cadre du cycle d'expositions « Des gestes de la pensée ».

les Grecs anciens, l'artiste n'avait pas la volonté de créer, mais plutôt de révéler une beauté existante – la statue était déjà dans la pierre. C'est l'idée que l'artiste ne produit pas *ex nihilo*, il reconnaît une chose dans la grossièreté du matériau, et il la met au jour.

IB J'ai l'impression de chercher ce qui semble avoir toujours été là. Travailler revient à partir en reconnaissance. Mais il s'agirait dans mon cas de m'enfoncer en territoire familial plutôt qu'en terres étrangères. Je vais chercher à des endroits primitifs, élémentaires, à l'endroit d'un natif peut-être. Le travail convoque le déjà-vu, une sorte d'inconscient ou de référentiel commun. Je pense par exemple à l'ombre, au feu, à la projection, ou à des gestes mille fois parcourus, comme le fait de nouer, de dévider, d'ensevelir, de froisser, d'enrouler, qui s'inscrivent dans la lignée de gestes expérimentés par chacun d'entre nous. La vidéo *Source* convoque quelque chose de cet ordre, je crois. Je tente d'y découvrir un déjà-vu.

FP Pour un artiste, la question de la singularisation se pose. Ton travail prend le risque du déjà-vu, en présentant des opérations si simples qu'elles peuvent disparaître au profit de la révélation d'un phénomène.

IB Oui, c'est un risque...

GD Dans l'imaginaire collectif, depuis la modernité, un artiste se doit de proposer quelque chose qui

n'existe pas, des idées nouvelles. *A contrario*, tu sembles revenir à une « attitude » platonicienne selon laquelle toutes les idées existent, mais ont été oubliées; il s'agit alors de se les remémorer. Là encore, privilégier l'existant conteste l'autorité – l'auctorialité – de l'artiste.

IB Je suis d'accord. Il y a ce mouvement consistant à laisser apparaître les choses et à agir un peu comme un catalyseur. Je trouve que l'impératif de la singularité peut inhiber le travail ou l'envie d'appréhender. C'est quelque chose qui me préoccupe comme enseignant par exemple. C'est devenu une pensée réflexive. Or, je vois bien que travailler consiste à convier sans cesse les gestes d'autrui. Je me trompe peut-être, mais je n'ai pas l'impression que ce soit, par exemple, le cas dans les cultures extrême-orientales, où répéter un geste ancestral revient à l'affiner plutôt qu'à le révolutionner à tout prix. C'est très important pour moi que le travail porte en lui quelque chose d'assez « universel ».

FP Voilà un mot lâché comme une bombe.

IB Je suis attiré par le monde asiatique et le Japon tout en étant influencé par la Grèce antique, par la philosophie et la poésie occidentales. Je travaille aussi beaucoup en Tunisie, affectivement très importante pour moi. J'aime aller piocher là-dedans, mais avec l'entremise de cet universel, de cette expérience algébrique, verticale et très élémen-

taire. Mais comment faire pour que le travail ne soit accaparé par aucun de ces points en particulier ? *Foyer*, par exemple, convoque un contexte sociopolitique autant qu'une mise à plat de questions simples sur le pré-cinéma : qu'est-ce qu'un écran ? Qu'est-ce qu'une projection ? Qu'est-ce qu'une caméra ? Il s'agit de réduire le cinéma à son point le plus plat pour le laisser s'affecter des complexités qui vont le côtoyer, comme l'âne de Bresson.

FP Jean-Christophe Bailly, dans son livre *Le Dépaysement*<sup>9</sup>, fait cette distinction entre origine et provenance. À la question de l'origine, statique, essentielle, qui fonctionne de manière propriétaire, il est évident que tu préfères celle de la provenance, qui consiste à remonter le fil des éléments avec lesquels on travaille. Il y a de cela dans le démontage que tu fais des phénomènes, des perceptions et des sentiments qui y sont associés. La question du réel n'est pas un rapport originaire, elle ne fonde pas.

GD Dans le champ de l'art, il existe une vieille opposition, presque tacite, entre cinéma expérimental abstrait et cinéma documentaire. Ces deux formes sont politiques, mais, à un moment donné, il y a friction, chacune se demandant au service de quoi est l'autre, chacune accusant l'autre de trahison, avec soupçons de propagande d'un côté ou de formalisme et d'« art pour l'art » de l'autre.

Pourtant les deux ont une éthique, une forme de radicalité qui s'est forgée dans une lutte commune contre la domination de la fiction. Il semble que tes films dépassent cette opposition entre formes d'engagement et engagement dans la forme.

IB Je le vois bien. Il arrive que certaines personnes apprécient une partie de mon travail, et pas l'autre. Alors que les deux forment un tout. Avec *Foyer*, les formalistes purs et durs pourront trouver le film magnifique tout en se demandant avec regret ce que viennent faire des mots sur un bel écran blanc, par exemple. C'est amusant.

FP Tu laisses délibérément en suspens, ou plutôt en tension, ces deux polarités de l'abstraction et du document. Je vois aussi cela comme un espace de scrupules. Le scrupule est moral, il témoigne du désir ou de la nécessité de ne pas trahir cette question de la provenance.

IB Je me sens plus à l'aise avec le pôle formel, que je saisis de façon quasi instinctive, qu'avec le pôle plus social ou politique, qui va susciter en moi plus de méfiance et de questionnements.

FP C'est une recherche permanente du point de vue, de la bonne distance, de la netteté; il s'agit d'arriver à faire le point. Tu passes sans cesse de l'abstraction au geste, puis au réel, comme entre plusieurs focales.

9 — Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Paris, Seuil, 2011.



IB Oui, c'est ce qui se passe dans *Orientations* et dans *Foyer*. Les deux films montrent une tentative d'accommodation optique et physique à l'espace traversé. Ils donnent à percevoir leur énergie et leur économie de travail depuis cette recherche de la bonne distance. Et dans les deux cas, les passants mettent des mots sur le film en train de s'ajuster.

FP L'un de ces passants dans *Foyer* évoque la couleur de ta peau et te dit que tu n'es pas complètement tunisien, tu es trop blanc, alors que lui et les autres sont noirs et brûlés par la vie.

GD Puis survient cette métaphore inattendue, quand quelqu'un se demande où tu te situes culturellement dans le spectre des couleurs, alors même que tu filmes des nuances de blanc. Ce n'est vraisemblablement pas une intention de ta part, en revanche il y a un effet de montage qui connecte le programme formel au contexte social.

IB Dans *Foyer*, je souhaitais arriver à toucher le réel depuis un rapport de nuances. Le questionnement de départ est très simple, un peu de type aristotélien : comment faire un film de rue depuis un rapport de nuances ? Comment capter les variations lumineuses d'une surface blanche ? Comment enregistrer les infimes variations d'un courant d'air ? Et puis, de fil en aiguille, je me suis rendu compte que telle parole ne produisait pas le même sens selon qu'elle est posée sur telle ou telle

tonalité de blanc... Toutes ces variations s'affectent les unes les autres pour activer la mécanique même du film. Finalement, le morceau de papier devient une sorte d'instrument mesurant le différentiel entre une forme d'abstraction blanche et les réalités brutes de la rue.

GD Cette question de la nuance n'est-elle pas au cœur de tout ton travail ?

IB Oui, c'est possible.

FP On y retrouve les notions de transfert, d'imprégnation, de révélation.

IB La nuance m'intéresse, car elle suppose la non-coupure, une continuité qui pourrait renvoyer à la nature première du film. Je me suis rendu compte que je cherchais à filmer ce qui pouvait « faire film », c'est-à-dire des choses prises dans un processus de transformation, de développement par petites différences. Ce peut être un fragment de journal qui se déroule, une image qui s'affaiblit, un fil rembobiné donnant à voir tous les degrés de transformation d'une ligne en pelote et ainsi de suite... La nuance devient en elle-même une cinématique.

FP Ce mot, « universel », que tu as employé tout à l'heure, ne va pas de soi aujourd'hui. Il présuppose qu'il y aurait une forme d'égalité de perception, que tout le monde pourrait être à égale distance d'une proposition donnée. Comment assumes-tu cette

question de l'universalité ? Est-ce que c'est un vœu ?

IB C'est un vœu, oui. Le recours aux éléments bruts, à des expériences inscrites dans le monde phénoménal le plus familier, contribue à préserver une égalité de distance de ce qui est observé. Et en ce sens, il est important pour moi que l'élément sur lequel je me focalise convoque l'espace proximal du spectateur. Mais ce qui me paraît poser problème se situe moins là que dans la façon dont les expériences sont transmises et données à voir. C'est à cet endroit que quelque chose me travaille et me questionne... C'est la transmission de l'expérience qui m'est difficile, parce que j'ai souvent du mal à la délester du superflu. Il arrive qu'elle soit chargée d'intensions esthétiques ou d'une volonté de maîtrise pouvant affaiblir le caractère universel de l'expérience filmée. L'idéal pour moi serait d'arriver à une juste distance, d'arriver à un point où le caractère universel de l'expérience affecte la transmission de cette même expérience.

GD Il y a une crispation pénible autour de ce mot, et je pense qu'il faut se le réapproprier, car il n'est pas exclusif. L'universel en soi n'empêche pas les particularismes. Le problème, c'est l'universalisme, c'est-à-dire le fait de considérer l'universel comme un universel. Dans *Foyer*, la manière dont ces jeunes gens parlent montre qu'il existe un certain universel de la réception de l'art, entre incrédulité et tentative d'analyse.

FP Cela tisse du lien, sans créer de rupture.

GD Au contraire, cela produit une relation continue entre un spectateur, par exemple ici à Paris, et ces protagonistes tunisiens du film, qui, confrontés comme nous à cette expérience chromatique que tu fais, nous en renvoient un commentaire à travers la caméra, qui rejoint nos propres réflexions. Toi seul est garant de ce lien, car tu es culturellement entre les deux réalités. Et grâce à cet intermédiaire, on se rend compte qu'il y a peut-être des différences de degrés dans la réception, mais pas de nature. Question de nuances, encore une fois : notre relation à cette réalité politique apparaît soudain comme une affaire de tonalités, sans coupure ni fracture.

Paris, novembre-décembre 2016



Document de travail, 2013