



Vue de l'exposition «Instruments», d'Ismail Bahri au Jeu de paume. PHOTO RAPHAËL CHIFFAULT

Les protocoles d'accords d'Ismail Bahri

D'une sobriété appuyée, les vidéos que l'artiste tunisien présente à Paris jouent sur l'interaction en filmant des expériences liées aux lois de la physique.

Le visiteur qui entre dans les espaces d'«Instruments», exposition des films de l'artiste Ismail Bahri, peut mettre un peu de temps à voir ce qu'il est déjà en train de regarder. Un temps d'accommodation, non pas optique mais rythmique, physique, lui est nécessaire : les opérations et événements que chacun des écrans de tailles diverses propose à son attention apparaissent d'abord minuscules, imperceptibles. Bientôt cette microscopie de façade se déploie à ses vraies dimensions, à mesure que les temps s'accordent, du corps aux films, et que les

choses s'étendent dans toutes les directions, s'étirent, se contractent, ralentissent vite ou accélèrent lentement. Ce n'est pas l'attention qui a changé, forcée vers les œuvres, plutôt une série d'états qui se forment, tandis que se dessinent les vastes espaces laissés disponibles au spectateur pour voir, arpentés dans une sorte d'excitation tranquille et aléatoire, une tension qui, de monotone qu'elle menaçait d'être, devient de plus en plus aiguë, mouvementée. Alors les instruments s'animent et le jeu commence, un cache-cache avec le sensible et l'insensible.

Hypothèses. Dans *Ligne*, vidéo muette d'une minute en boucle, une goutte d'eau posée sur la peau d'un poignet humain bat légèrement au rythme du pouls. Dans *Film*, des coupures de journaux se déroulent lentement sur une impassible surface d'encre noire. Dans *Sondes*, un tas de sable se forme au

creux d'une main âgée, à une vitesse si minimale qu'elle rend le sens de l'écoulement incertain jusqu'à l'hallucination. Dans l'univers physique alternatif où l'on a pénétré sans le savoir, les éléments qui agissent les uns avec les autres – ou sur les autres – semblent échanger en permanence leurs places : on ne sait lequel révèle l'autre, lequel active l'un. Révéler (faire voir) et activer (faire marcher) sont devenus d'ailleurs des opérations indistinctes, et l'absence complète de trucage ne fait qu'aggraver les choses.

Les films d'Ismail Bahri arborent d'entrée de jeu leurs différences avec la production vidéo de son temps, du moins avec l'image standard de celle-ci. Ici, rien de narratif dans les sens courants du terme (même en lambeaux); absence de référence à un champ qui serait spécifiquement social ou politique, et que l'art viendrait explorer comme son autre; absence apparente d'humour dans le disposi-



tif ; refus de la séduction formelle au profit d'une sobriété appuyée, elle-même esthétisée, théâtrale ; absence de mimique et de reprise de gestes ou d'images empruntés aux représentations de l'époque ; absence d'éléments autobiographiques, et même absence radicale d'anthropomorphisme. Les films d'Ismaïl Bahri ont un aspect trompeur de « vidéo pure ». Or, cet aspect n'est joué et rejoué que pour vérifier, à l'aide de protocoles expérimentaux d'apparence régulière, sinon répétitive, diverses hypothèses qui semblent manquantes (dont ne subsisterait que la démonstration pratique, des preuves sans énoncés), parmi lesquelles, peut-être, celle-ci : que le pur n'existe pas. Le vide que l'œil de Bahri semble faire autour des objets qu'il se choisit n'en est pas un. Il ne s'agit pas d'interrompre ou de suspendre le cours normal des choses, mais au contraire de le mener à bout, de le prolonger d'une attention soutenue où il apparaîtrait une fois pour toutes. Ainsi de cette feuille de papier qui se consume d'un cercle de feu en son centre (*Source*), ou de cette bobine de fil noir enroulée jusqu'à l'objectif par une lente et vague figure humaine entièrement vouée à cette tâche (*Dénouement*).

Illusion. On peut pourtant distinguer dans cette cohérence deux types d'expérience. D'une part, des processus finis, menés à terme le temps d'un plan dont la durée est décidée par l'épuisement de ce qui est filmé (enroulement du journal, contenance de la main, reste de papier intact, longueur de fil encore tendu). D'autre part, des procédés provoquant des événements qui ne prennent pas fin d'eux-mêmes, soumis, dès lors, à la coupe et donnant lieu à un minimum de montage. C'est le cas de la goutte battante de *Ligne*, de l'ingénieux drapeau-écran laissant voir précisément ce qu'il cache dans *Esquisse, pour E. Dekyndt*, et surtout de *Foyer*, le plus « film » de la série, entre épopée et manifeste, auparavant projeté par l'artiste dans des salles de cinéma. Une feuille de papier blanc masque l'objectif de la caméra, dérobant au regard la rue de Tunis (Ismaïl Bahri y est né en 1978 et y travaille en grande partie) où elle est placée. Pour seul spectacle, les variations de lumière provoquées par le vent qui soulève le papier, les conversations avec les passants intrigués par l'installation, et la traduction de celles-ci imprimée à l'image. « *C'est le vent qui fait le montage* » observe un commentateur anonyme. L'illusion d'une image pure – juste la lumière – est contredite par l'intervention des voix et du texte, d'où n'émerge pas seulement une ambiance mais une succession de prises de paroles (toute une politique) et d'actions (toute une aventure), le monde extérieur envahissant le protocole expérimental. Où l'image comme « pur » support, dans son apparente neutralité matérielle, déchaîne (révèle, active) en fait un réel qui déborde tous les instruments prétendant le capturer.

LUC CHESSEL

ISMAÏL BAHRI INSTRUMENTS

Jeu de Paume, 75008.

Jusqu'au 24 septembre.

Rens. : www.jeudepaume.org