

Ismail Bahri

*Instruments*

**JEU DE PAUME**

4	9	128	164	200	202	204
<i>Avant-propos</i> —	<i>Une simplicité éblouie</i> —	<i>Déléguer au vent</i> Discussion entre Ismaïl Bahri, Guillaume Désanges et François Piron —	<i>Notices des œuvres exposées</i> —	<i>Biographie</i> — <i>Biography</i>	<i>Bibliographie sélective</i> — <i>Select bibliography</i>	<i>Liste des œuvres reproduites</i> — <i>List of reproduced works</i>
6	10	154	174			
<i>Foreword</i> Marta Gili	<i>Simplicity dazzled</i> Jean-Christophe Bailly	<i>Leaving it to the wind</i> A conversation between Ismaïl Bahri, Guillaume Désanges and François Piron	<i>Notes on the exhibited works</i> Marie Bertran			

## Avant-propos

La relation entre l'intelligence humaine et son besoin instinctif de se servir d'instruments a été abondamment analysée par Henri Bergson à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle. Soulignant à de nombreuses reprises les risques de l'extrême mécanisation de la société, ce philosophe reconnaissait toutefois la nécessité de recourir à un outil pour intensifier la conscience que l'être humain a du monde qui l'environne et pour éveiller, par son usage, de nouvelles formes de connaissance et de distance critique. « L'homme, écrivait-il, ne se soulèvera au-dessus de terre que si un outillage puissant lui fournit le point d'appui. Il devra peser sur la matière s'il veut se détacher d'elle<sup>1</sup>. »

Dans la plupart des œuvres d'Ismail Bahri, les instruments font office d'intermédiaires entre le monde physique et celui des idées, suscitant avec subtilité différentes hypothèses, dont le verdict semble être reporté à l'infini.

Ces « points d'appui » de la pensée et du geste agissent dans l'œuvre de Bahri comme des catalyseurs d'actions déterminées, en mettant très souvent en contact des surfaces ou des éléments de nature différente (l'eau et le poul, l'encre et le papier, le sable et la peau, le papier et le feu, la neige et le fil à coudre, etc.), dont l'interaction précise et mesurée franchit les limites physiques de l'expérience, occasionnant ainsi de nombreuses possibilités narratives. La conscience de la fragilité de la vie, de la fugacité de l'écoulement du temps, mais aussi l'évocation des préjugés du regard, de la conductibilité entre les idées et les émotions, du pouvoir de la résistance et de la porosité des limites, telles sont certaines des questions qui affleurent, avec tranquillité et poésie, des travaux de Bahri.

L'exposition « Instruments » trace un itinéraire circulaire à partir des installations vidéo les plus emblématiques de l'artiste pour dessiner, comme il l'écrit lui-même, « un élargissement progressif, [...] une ouverture allant de la chambre calfeutrée à la lumière, du centre au diffus, de l'observation rapprochée des choses à une abstraction blanche<sup>2</sup> ». Dans ce parcours singulier, le spectateur découvre, en outre, deux œuvres inédites – *Sondes* et *Esquisse, pour E. Dekyndt* – ainsi qu'une nouvelle version de la pièce *Revers*, toutes réalisées spécialement pour l'occasion.

1 – Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* [1932], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1984, p. 329.

2 – Voir le Carnet d'artiste tenu par Ismail Bahri sur *Le Magazine* en ligne du Jeu de Paume, mars 2017 (<http://lemagazine.jeudepaume.org/ismail-bahri/>).

Le Jeu de Paume tient à remercier Ismail Bahri pour son implication enthousiaste dans la conception de cette exposition et de son catalogue. Notre reconnaissance s'adresse également à Marie Bertran, commissaire de l'exposition, pour son accompagnement de l'artiste et de l'équipe du Jeu de Paume.

Nous exprimons aussi notre sincère gratitude envers Jean-Christophe Bailly pour sa brillante et éclairante contribution au présent ouvrage, ainsi qu'à Guillaume Désanges et François Piron, dont l'entretien avec Ismail Bahri, également publié ici, a donné lieu à un fructueux échange d'idées.

Que soient enfin tout particulièrement remerciées l'association des Amis du Jeu de Paume, la galerie Les Filles du Calvaire et la Selma Feriani Gallery, sans le soutien desquelles cet ouvrage n'aurait été possible.

Marta Gili  
Directrice du Jeu de Paume

Traduit de l'espagnol  
par Thomas de Kayser

## Foreword

The relationship between human intelligence and its instinctive need to make use of instruments was analysed extensively by the philosopher Henri Bergson at the beginning of the twentieth century. On many occasions Bergson pointed out the risks of taking the mechanisation of society to extremes, but he recognised the need for instruments as tools for increasing our knowledge of the world around us and, by their use, giving rise to new forms of knowledge and critical distance. ‘Man’, he wrote, ‘will only rise above earthly things if a powerful equipment supplies him with the requisite fulcrum. He must use matter as a support if he wants to get away from matter.’<sup>1</sup>

In most of Ismaïl Bahri’s works instruments act as means of intercession between the physical world and the world of ideas, subtly releasing various hypotheses whose verdict seems to be indefinitely postponed.

These ‘fulcrums’ of thought and gesture in Bahri’s work act as catalysts of specific actions, often by bringing into contact surfaces or objects of different natures (water and the pulse, ink and paper, sand and skin, paper and fire, snow and thread, etc.) whose precise, measured interaction frees the physical limits of the experiment and thus triggers numerous narrative possibilities. Calmly and poetically, Bahri’s work touches on issues such as the awareness of the fragility of life and the fleetingness of passing time, the prejudices of the eye, the conductivity between ideas and emotions, the power of resistance and the porosity of boundaries.

The *Instruments* exhibition traces a circular path through Ismaïl Bahri’s most emblematic video installations, unfolding, in the words of the artist, like ‘a gradual broadening . . . like an opening going from a sealed chamber to the light, from the centre to diffuseness, from close observation of things to blank abstraction’.<sup>2</sup> In this unusual exploration the visitor will also discover two new works – *Sondes* and *Esquisse, pour E. Dekeyndt* – as well as a new version of the piece *Revers*, all made especially for the occasion.

1 – Henri Bergson, *The Two Sources of Morality and Religion*, London: Macmillan, 1935, p. 280.

2 – See the artist’s notebook in the Jeu de Paume’s online *Magazine*, March 2017 (<http://lemagazine.jeudepaume.org/ismaïl-bahri/>).

The Jeu de Paume wishes to thank the artist for his enthusiastic assistance in creating this exhibition and the accompanying catalogue. We also thank Marie Bertran, the exhibition’s curator, for her work alongside the artist and the Jeu de Paume team.

Our thanks go also to Jean-Christophe Bailly for his brilliant, illuminating text, and to Guillaume Désanges and François Piron, whose interview with Ismaïl Bahri, also published here, led to a fruitful exchange of ideas.

We also express our gratitude to the association Les Amis du Jeu de Paume, the Galerie Les Filles du Calvaire and the Selma Feriani Gallery, whose support has made the present publication possible.

Marta Gili  
Director of the Jeu de Paume

Translated from the Spanish  
by Karel Clapshaw

*Une simplicité éblouie*  
Jean-Christophe Bailly

L'envahissement par les quantités (de signes, d'objets, de marchandises, de formes, d'informations) est la caractéristique première de notre temps. Ni la quantité comme telle, ni l'afflux ni la masse ne sont des inventions modernes, mais il se trouve qu'ils dépassent aujourd'hui les seuils de l'imaginable : non comme un tsunami qui renverserait tout sur son passage, mais comme une sorte de déversement immanent et continu imprégnant la quasi-totalité des espaces où nos gestes et nos pensées se déploient. De tout temps, il a fallu se ménager des aires vierges et ouvrir des intervalles, des espacements, grâce auxquels il était possible de sortir des formes de vie dictées et reconsidérer le sens des gestes, leur sens immédiat comme leur résonance. Mais la production de sens rendue possible par ces initiatives, qui sont principalement celles des arts, vient elle-même à la fin s'ajouter comme une nouvelle couche, fût-elle très fine, à l'accumulation : le danger, pour les actes du sens aussi, est celui de la saturation, et il est d'autant plus grand que la masse où ils interviennent est considérable. Comment, dès lors, aller à l'opposé, comment résister à cette entropie qui vient avec l'accumulation ?

Jamais sans doute la question ne s'est directement posée dans ces termes, mais il reste que les actes les plus extrêmes et les plus fondateurs de l'art moderne se sont portés au-devant d'elle en lui répondant par des soustractions : à la logique du un plus un plus un plus un... qui est comme l'impensé de toute production, Marcel Duchamp, avec le ready-made, et Kasimir Malevitch, en atteignant au *Carré blanc sur fond blanc*, ont substitué la possibilité d'un retrait ou d'une stase : un espace de pure possibilité a surgi, qui est à la fois comme un fond, une surface d'appui, et un abîme. Sans cet espace, qui a la béance ou la précision d'une césure, on peut le dire aussi brusquement, l'art moderne, privé de son vertige, ne serait rien d'autre qu'une sorte d'immense frise ornementale. Mais, à cette mise à l'épreuve éthique de son sens premier ou ultime, il n'a eu au fond qu'assez peu recours, se montrant le plus souvent oublieux, tout entier voué à sa besogne. Aussi est-ce quelque chose d'inattendu, de gai et de très précieux que de voir surgir, du sein des pratiques de l'image-mouvement, une expérience artistique qui se confronte à cette césure, ou qui la rouvre.

*Simplicity dazzled*  
Jean-Christophe Bailly

Invasion by quantities (of signs, objects, goods, forms, information) is the principal characteristic of modern times. There is nothing new about quantity as such, and neither flow nor mass are a modern invention, but they have gone way over the threshold of anything imaginable. Not like a tsunami, overturning everything in its path, but like a sort of constant, immanent gush soaking into almost all the spaces in which our actions and our thoughts operate. It has always been necessary to create fresh areas and to prise open gaps and spaces to make it possible to get away from the dictates of convention and to reconsider the meaning of actions, their immediate sense and their resonance. But the production of meaning that such (principally artistic) initiatives have made possible has eventually ended up as yet another accumulated layer, thin though it may be. The danger, for these acts of producing sense as well, is one of saturation, and it is all the more dangerous since the quantitative mass is already considerable. This being the case, how can one go against the flow? How can one resist the entropy that comes with further accumulation?

The question has probably never been asked directly in these terms, but it remains true that the most extreme and foundational acts of modern art anticipated it and answered it with subtractions. Following the logic of one plus one plus one, which was somehow the unacknowledged basis of every work of art, Marcel Duchamp's *Readymades* and Kazimir Malevich's *White on White* substituted the possibility of taking a step back or creating a stasis. A space of pure possibility emerged, which was, at one and the same time, a background, a bearing surface and an abyss. Without that space, which yawned open with the precision of a caesura, it could be claimed that modern art, bereft of its giddy hauteur, would have become nothing more than a decorative frieze. But it actually made little use of the ethical challenge to its primary or ultimate sense, more often than not, proving forgetful in its total absorption in the task. And so it comes as an unexpected delight to see an artistic experiment emerge from the world of the moving image to confront that caesura or to prise it open.

Les films (vidéo) que réalise Ismaïl Bahri, en effet, ont tous à voir avec une opération de suspens absolue mettant en place, avant toute forme, avant toute installation, l'ouverture entière du sens à sa propre venue, à son propre surgissement. Il ne s'agit pas, à travers eux, d'enlever et de faire le vide ou, comme on dit, de ne pas en remettre, mais de circonscrire, par de très fines approches, l'aire d'un commencement possible, c'est-à-dire de la possibilité de tout commencement. Quelque chose – un sens – peut apparaître, doit apparaître, mais doit rester dans ce mode de l'apparition, ou de la parution : être là, mais sans que dans cet être-là adviennent autre chose que le survenir de la possibilité, durer (les films sont des relevés d'expérience qui durent de une minute à une demi-heure), mais en maintenant dans cette durée la qualité furtive de ce qui ne cesse de venir et ne s'installe pas. Dans cet être-là qui nous est présenté selon son devenir, aucune postulation de présence, aucune pesanteur d'un *Dasein* qui viendrait réclamer sa part, juste la probité d'un passage ou d'une venue, juste quelque chose d'élémentaire qui ne se dote d'aucune intention primordiale ou même originaire. À chaque fois une expérience, à chaque fois (et même littéralement) le fil tenu d'un devenir ou d'un déroulement, à chaque fois et selon son intensité propre la résonance de ce presque rien par quoi s'enclenche la différence.

Devant de telles existences discrètes, on ne peut que penser à la *chôra*, telle que Platon l'imagina dans le *Timée* – ni support ni surface, mais lieu de toute inscription possible –, et à la façon dont à travers elle le philosophe (et toute la philosophie après lui) a pu rêver à une sorte d'imitation idéale, antérieure à toute figure, où le commençant, en se maintenant comme tel, suspendrait la chute du commencé, restant suspendu, non à un à venir ou à une attente, mais à ce que l'on pourrait appeler une « venance » : quelque chose qui, tout en arrivant, ne cesserait de se confondre à la possibilité de son survenir, déterminant un mode d'existence à la fois réel et sans pesanteur, qui serait comme un champ d'immanence absolu ou comme le pur battement d'une ouverture.

Ismail Bahri's (video) films all involve, ahead of any form or other installation, an operation of suspense that opens up meaning to the effect of its own emergence. He does not use his films in order to remove something or to clear a space or even to take things further, but rather, through very subtle approaches, to define the area of a possible beginning, or, rather, the possibility of any beginning. Something – a meaning – may appear, must appear, but needs to remain in the mode of appearance, or emergence. It needs to exist (to 'be there'), but without anything other than the occurrence of possibility being admitted to that existence; it has to have duration (the films are records of experience with a duration of between one minute and half an hour) but, during that space of time, it has to maintain the furtive quality of things that keep coming but do not stay. In that 'being there', which we are presented with as it comes, no presence is postulated, no cumbersome *Dasein* claiming its share, there is only the genuine integrity of a passage or a coming, something fundamental which has no primordial or even inherent intention. Every time, there is an experience, every time (even literally) the tenuous thread of a becoming or an unfolding, every time, according to its own intensity, the resonance of this tiny thing through which difference is engaged.

In the face of such discrete existences, one is inevitably reminded of the *chôra*, as Plato imagined it in the *Timaeus* – neither support nor surface, but a place for all possible inscriptions – and the way in which the philosopher (and all philosophy after him) was able to use it to dream of a sort of ideal imitation, preceding every figure, in which incipience, by maintaining itself as such, would prevent the realisation of the inchoate and remain suspended, not in a state of becoming or as an expectation, but in a perpetual 'coming': something which, in spite of happening, would keep being confused with the possibility of its occurrence, determining a mode of existence at once real and without gravity, which would be like a field of absolute immanence, or the beat of an opening.



Un battement justement : la première vidéo d’Ismaïl Bahri que j’ai vue, c’était *Ligne* (2011), soit cette minute montée en boucle où l’on voit une goutte d’eau déposée sur un poignet se soulever selon le rythme que lui impose le battement du sang. Rien d’autre, par conséquent, que ce pouls rendu visible. S’il s’était agi de ne capter que l’émotion de cette pulsation qui est, à même notre peau, l’énoncé pur et simple de la vie, filmer ce battement lui-même sur un bras nu aurait pu suffire. Mais, d’une part, traduit par la goutte d’eau, ce battement devient plus visible et, d’autre part, ce qui advient dès lors, et à quoi nous assistons, c’est à un transfert : la forme de la goutte d’eau (sa vie de forme *et* sa forme de vie) est *affectée* – c’est un mot qu’Ismaïl Bahri utilise fréquemment – par le battement régulier qui soulève la peau sur laquelle elle est posée. Nous sommes là dans l’infime, et dans la fragilité de l’infime, mais cette fragilité même est comme un point qui, en se répétant rythmiquement, finit par former sous nos yeux une ligne (d’où, sans doute, le titre), une ligne en pointillés, légère mais tenace. Cette ligne reliant les points d’intensité de la goutte qui sursaute, ce n’est que lorsqu’on se rapproche du petit écran portant la vidéo qu’on la devine, tout ayant semblé dans un premier temps immobile. Or ce qu’indique cette découverte du mouvement, du fait qu’il y a mouvement, c’est aussi que l’on a participé, avec son corps, en s’approchant, à l’expérience, c’est que l’expérience continue d’être en cours alors même qu’elle est montrée. La volonté ici n’est pas celle d’une dimension participative, mais celle d’une radicalité de la présentation : ce qui est en cours, ce qui a lieu sous nos yeux, c’est un devenir montré en temps réel et qui agit réellement dans l’espace où nous le percevons.

And a beat is exactly what it is: the first video by Ismaïl Bahri that I saw was *Ligne* (2011), a minute-long film loop in which one sees a drop of water on someone's wrist rising and falling to the rhythm of their pulse. It is no more than a pulse made visible. If it had just been about capturing the emotion of this pulsation, which is a pure and simple expression of life seen through the skin, it would have been enough to film the pulse itself on a bare arm. But, transmitted through the drop of water, not only does the pulse become more visible, but what also happens – and we are privy to it – is a transfer: the form of the drop of water (its form and its life-form) is *affected* – a word that Ismaïl Bahri often uses – by the regular beat lifting the skin on which it is placed. We are involved in something infinitesimal here and in the fragility of the infinitesimal, but that very fragility is like a point which, by dint of rhythmic repetition, eventually turns into a line before our eyes (whence, presumably, the title), a dotted line, which though faint remains obstinately there. This line connecting the points of intensity of the bouncing water drop is only seen when you go up close to the screen; at first it is as if there is no movement at all. What the discovery of movement indicates, because there is movement, is also that one's own body, by going up close, has taken part in the experience. The experience continues to exist even while it is being displayed. The intention here is not the participatory aspect, but the radical quality of the presentation: what is in progress, what is taking place before our eyes is something evolving, being shown in real time and actually happening in the space where we perceive it.



*Ligne*

2011  
vidéo, 1 min



Ce qui revient à dire que la dimension conceptuelle de l'art d'Ismaïl Bahri n'a rien d'abstrait, et qu'elle prend en compte la totalité de ce qui lui arrive. Lorsqu'il montra *Ligne* dans la chapelle de la Trinité à Cléguérec, dans le Morbihan<sup>1</sup>, Ismaïl Bahri lui juxtaposa une autre pièce, non filmique cette fois, intitulée *Repos* (2015), et qui donnait à voir l'action exercée par le milieu ambiant sur des feuilles de papier colorées préalablement par un long séjour dans du vin : dans ce cas, le devenir, lent, était celui d'une transformation par contact entre une surface affectée, un milieu et une autre surface, celle, chaulée, sur laquelle étaient posées les feuilles. Comme il l'expliqua alors, les premiers pas, peut-être, d'une aventure dans la couleur, mais, davantage encore, une expérience intégrale où le résultat, d'une part, évolue chaque jour et où, d'autre part, il ne peut pas être connu d'avance. Quoique opposées en apparence, les temporalités de ces deux pièces (une minute filmée montée en boucle et une action s'étendant sur le temps entier de l'exposition, un rythme et un étirement) se rejoignaient pour donner consistance l'une et l'autre à une expérience immédiate du temps.

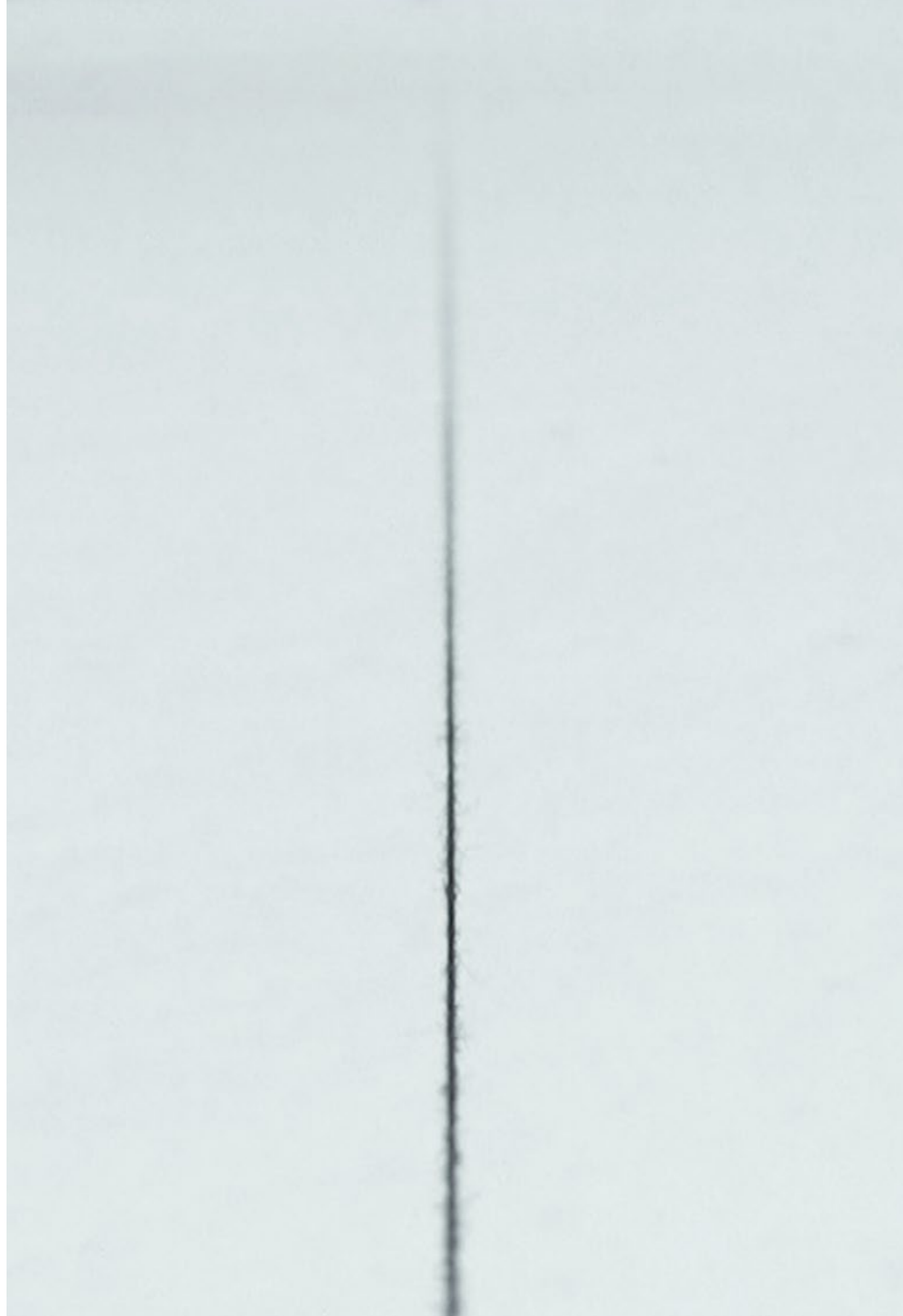
1 — Dans le cadre de la 24<sup>e</sup> édition de la manifestation L'Art dans les chapelles, 2015.

This amounts to saying that the conceptual dimension of Ismaïl Bahri's art is not abstract, and that it takes into account the totality of what happens to it. When he exhibited *Ligne* in the Chapelle de la Trinité at Cléguérec, in the Morbihan,<sup>1</sup> Ismaïl Bahri juxtaposed it with another piece (not a film) entitled *Repos* (2015), which made visible the action exerted by the surrounding atmosphere on sheets of paper, dyed beforehand by being left for a long time in wine. In this case the slow evolution was the transformation wrought by contact between an 'affected' surface, an atmosphere and the lime-coated surface on which the sheets of paper were placed. As he explained at the time, these were perhaps the first steps in an adventure in colour, but, even more, an integral experiment in which the result evolves every day, but nevertheless cannot be known in advance. Although apparently opposed, the temporalities of these two pieces (one minute filmed in a loop, and an action extending over the entire time of the exhibition) came together and gave consistency to an immediate experience of time.

1 — As part of the 24th edition of *L'Art dans les chapelles*, 2015.

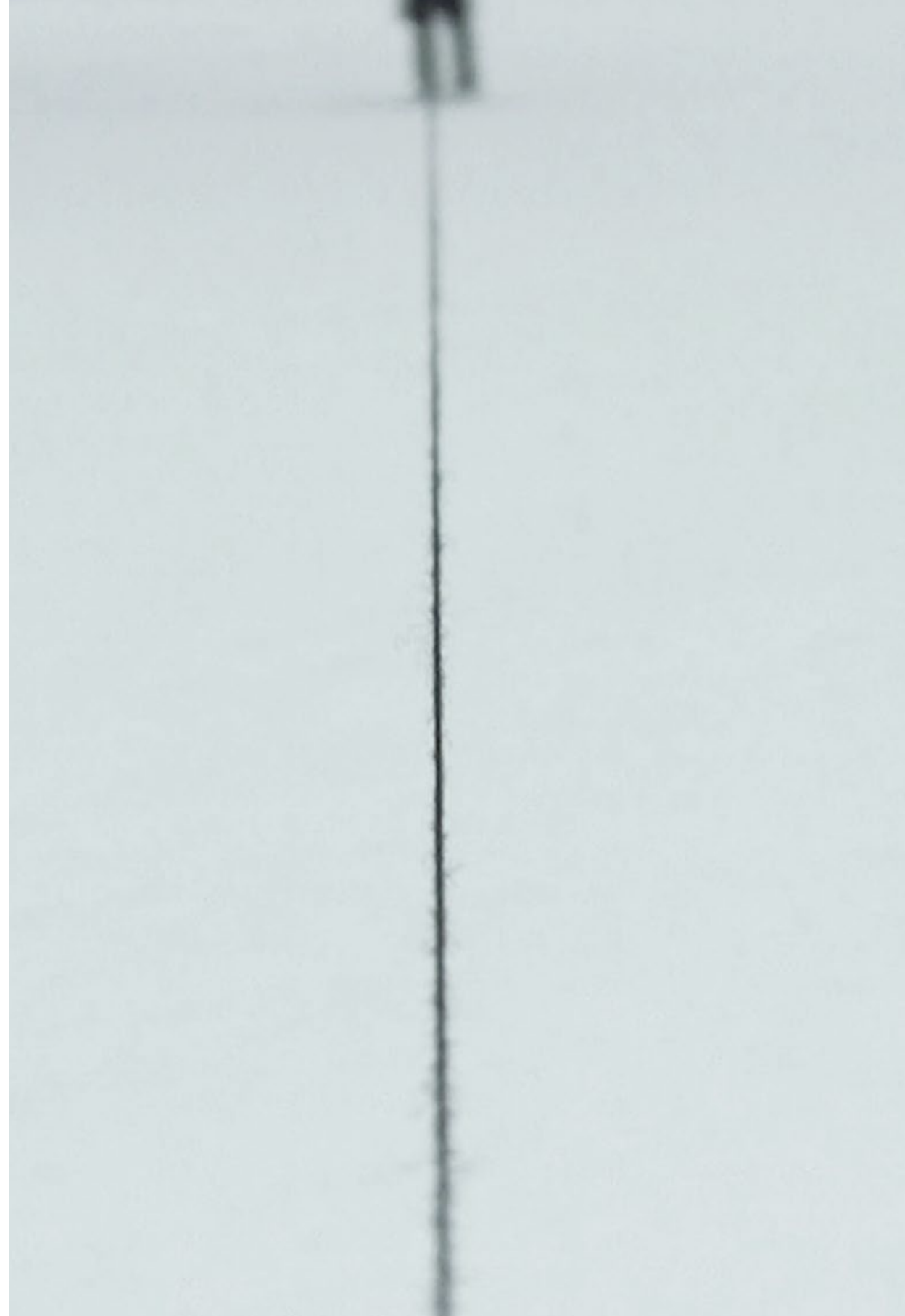
*Dénouement*  
2011  
vidéo, 8 min

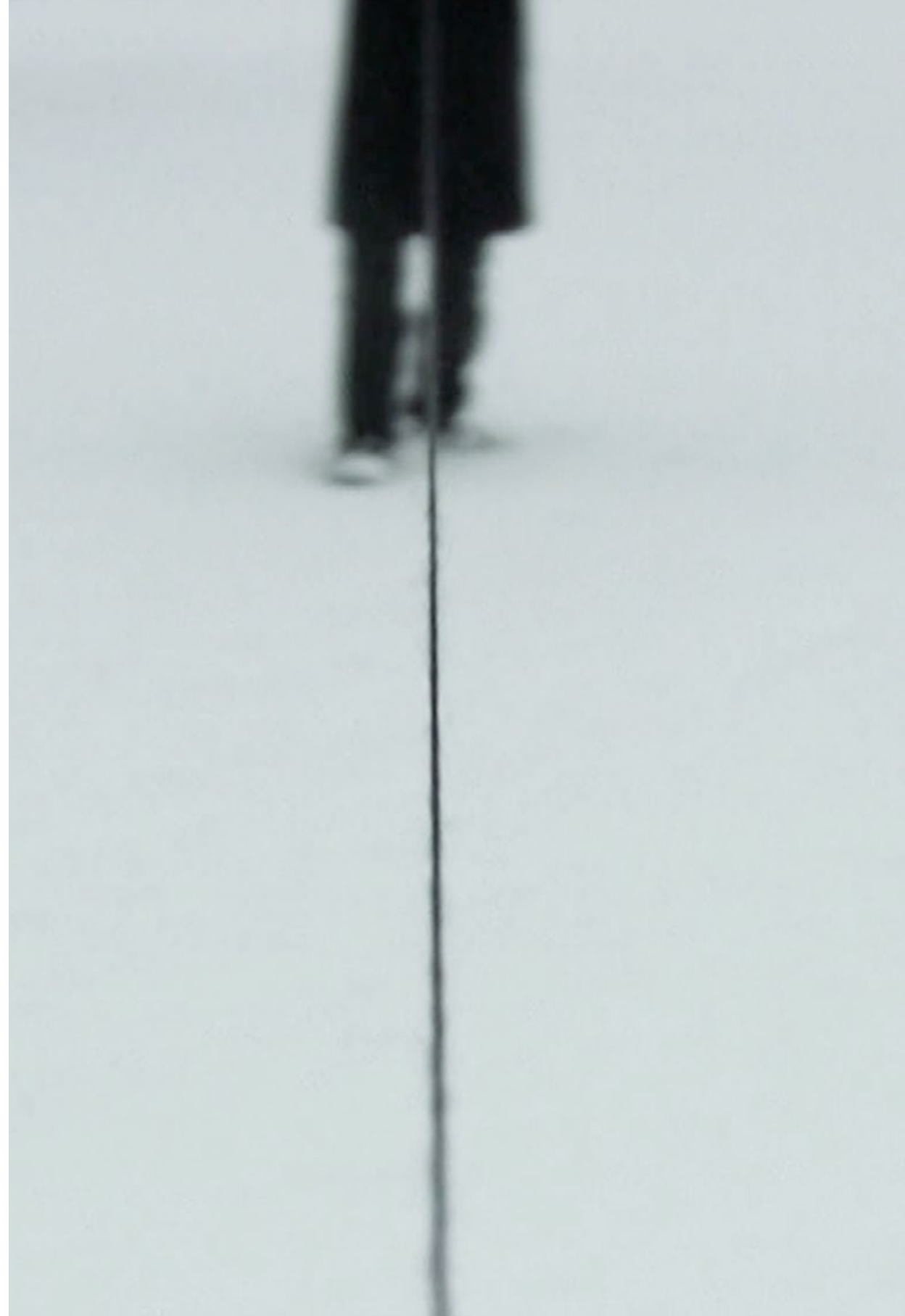










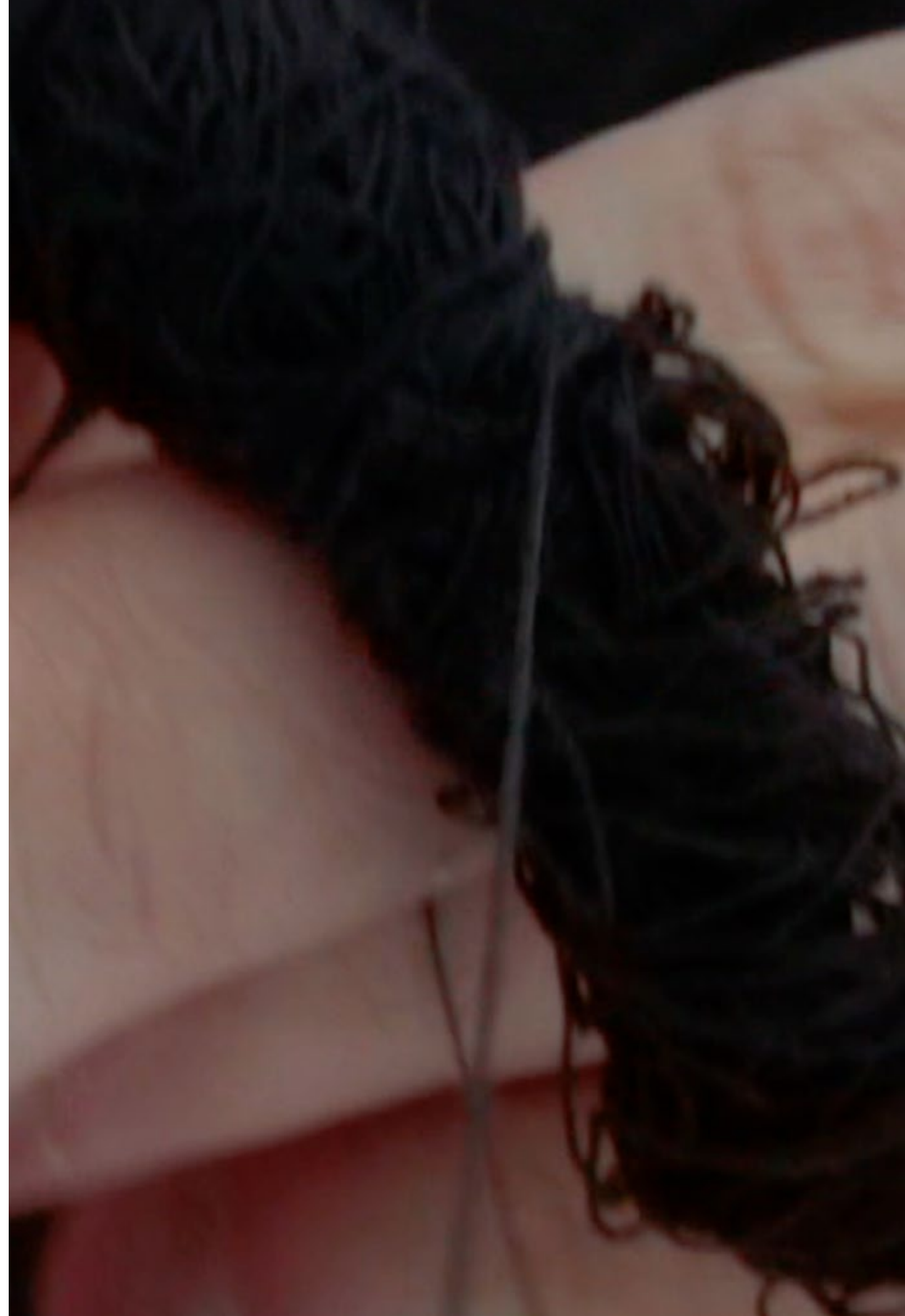




Le *déroulement* – l'action de ce qui a lieu, de ce qui est en train d'exister, en train de se former – constitue l'un des axes des interventions filmiques d'Ismail Bahri. Dès l'origine, via les bobines, le fait de dérouler et d'enrouler a été intrinsèquement lié à l'idée même de film, et l'image que nous nous faisons du temps a été enrichie par la référence à cette noria d'où tombent les images une à une pour former un flux continu. *Dénouement* (2011), c'est la mise à plat intégrale de ce processus, et sa déconstruction élémentaire et artisanale : ce que l'on voit, sur l'étendue blanche d'un champ de neige, c'est un fil à coudre noir qui tressaute, et l'on se rend compte que s'il tressaute ainsi c'est parce qu'à l'autre bout, là d'où il nous vient, quelqu'un est en train de l'enrouler, non en le ramenant à lui, mais en venant vers nous, puisque c'est le point où se tient la caméra qui reste fixe : la durée du film est exactement celle du temps de cet enroulement, le temps qu'il faut à l'enrouleur pour parvenir jusqu'à la caméra, le dénouement étant ce point où le temps et l'expérience s'arrêtent parce qu'il n'y a plus de distance. Dans ce voyage de huit minutes, c'est comme si le point de fuite où le fil s'en allait, s'abolissait en venant vers nous : énorme est la quantité de pensées que l'on peut extraire de cette simple expérience. D'une certaine façon, on peut dire qu'avec ce trait qu'elle tire (ou qu'elle retire) elle agit en plein dans le champ de la relation à l'espace qu'a induit et soutenu la vision perspective, mais pour le dilater ou l'abolir aussitôt. Au lieu d'avoir la rectitude d'un tracé géométrique, le fil est celui, vivant, tremblant, effrangé, d'une pelote qui s'enroule sous l'action d'un corps entré dans l'espace. Cet espace qui, via l'étendue enneigée, nous est montré sans bords, sans autres bords que ceux, inévitables, du cadre, a pour effet de nous présenter continûment le champ comme un cas de figure du hors-champ. Et enfin, à chaque pas pour ainsi dire, l'enroulement, en réduisant la distance, montre en acte ce qui relie celle-ci à la temporalité : chaque distance est une temporalité suspendue, et la durée du film transforme ce suspens en un continuum : comme les pas qui s'enfoncent dans la neige, nous nous enfonçons dans l'épaisseur du temps, qui ne tient qu'à un fil.

*Unfolding* – the process of what is taking place, what is in existence and in the process of being formed – is a theme in Ismaïl Bahri’s films. Since the beginnings of film, unwinding and winding have been intrinsically linked to the very idea of film, and our image of time has been enriched by the reference to this spooling effect whereby images fall one by one in a continuous stream. *Dénouement* (2011) is a complete dismantling of this process, and the deconstruction is elementary and artisanal. What we see, on a white expanse of snow, is a length of black sewing thread jumping about, and one realises that the reason it is jumping about is because, at the other end, someone is winding it in, not towards themselves, but by coming towards us, because that is where the camera has been placed. The duration of the film is exactly the time taken to wind in the thread, the time it takes for the person doing the winding to reach the camera; the ‘denouement’ is the point where time and the experience stop because there is no longer any distance. In this eight-minute journey, it is as if the thread’s vanishing point had been abolished by its coming towards us. An enormous quantity of thoughts can be extracted from this simple experience. In one sense, it could be said that the drawing (or withdrawing) of the line involves the relationship with space brought about and supported by perspective vision, but it does so only to expand it or abolish it straight away. Instead of having the straightness of a geometrical line, it is the living, trembling, frayed thread of a ball of string being rolled up through the agency of a body in space. This space, which we are shown through the snow-covered expanse, is borderless, apart from the inevitable borders of the frame, and it has the effect of continuously presenting the shot to us as an example of something outside the shot. Ultimately, at each step, so to speak, the act of winding in reduces the distance and, in so doing, embodies what connects distance with temporality: all distance is suspended temporality, and the duration of the film transforms this suspension into a continuum. Like footsteps sinking into the snow, we sink into the thickness of time, which hangs by a thread.





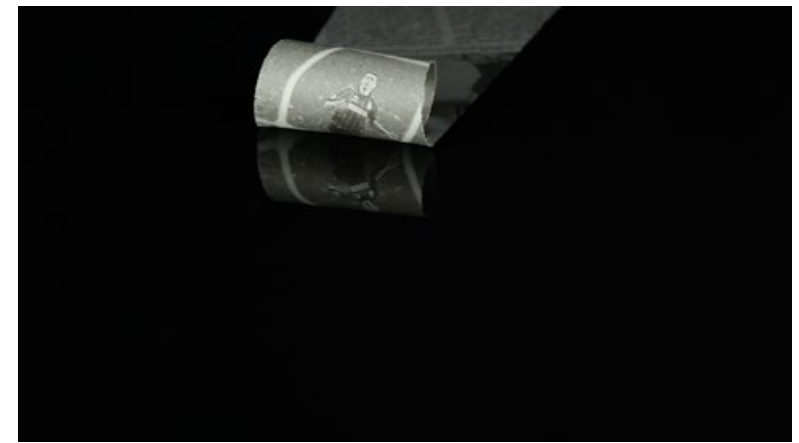
C'est un phénomène de capillarité qui, dans les dix brèves vidéos composant *Film* (2012), entraîne de longs copeaux de papier journal à se dérouler progressivement pour finir par épouser la surface plane, enduite d'encre noire, sur laquelle ils ont été posés et qui les attire inexorablement. Tandis que, avec la goutte d'eau posée sur la peau d'un avant-bras, il s'agissait de l'interaction entre une surface et un volume, *Film* montre l'interaction entre deux surfaces : non pas un dépôt, mais un mouvement, très lent, qui agit comme une progression en direction d'un état stabilisé. Ce qui se désenroule ainsi, ce n'est pas une surface indistincte, mais la matière imprimée du monde, un copeau triangulaire découpé dans une feuille de papier journal dont les caractères (avec l'allure calligraphique que leur donne la langue arabe) et les images (avec même, à un moment donné, l'insistance d'un visage et celle, en lui, d'un regard tourné vers nous), au lieu d'être déjà là, viennent en quelque sorte à notre rencontre, comme les fantômes de l'autre côté du pont dans la célèbre formule de Murnau : l'encre dont ils sont faits rejoint l'encre qui les accueille, et ce à quoi nous assistons agit un peu comme une naissance à l'envers, mais à nouveau nous avons été confrontés à un processus et non pas à sa trace ou à son souvenir : c'est sous nos yeux que les images et les mots sont retournés vers l'encre, sous nos yeux que la matière de monde qu'ils transmettent s'est déroulée comme en train d'advenir. Jamais l'expression bouclage, que l'on emploie régulièrement dans la presse, n'avait été si bien portée.

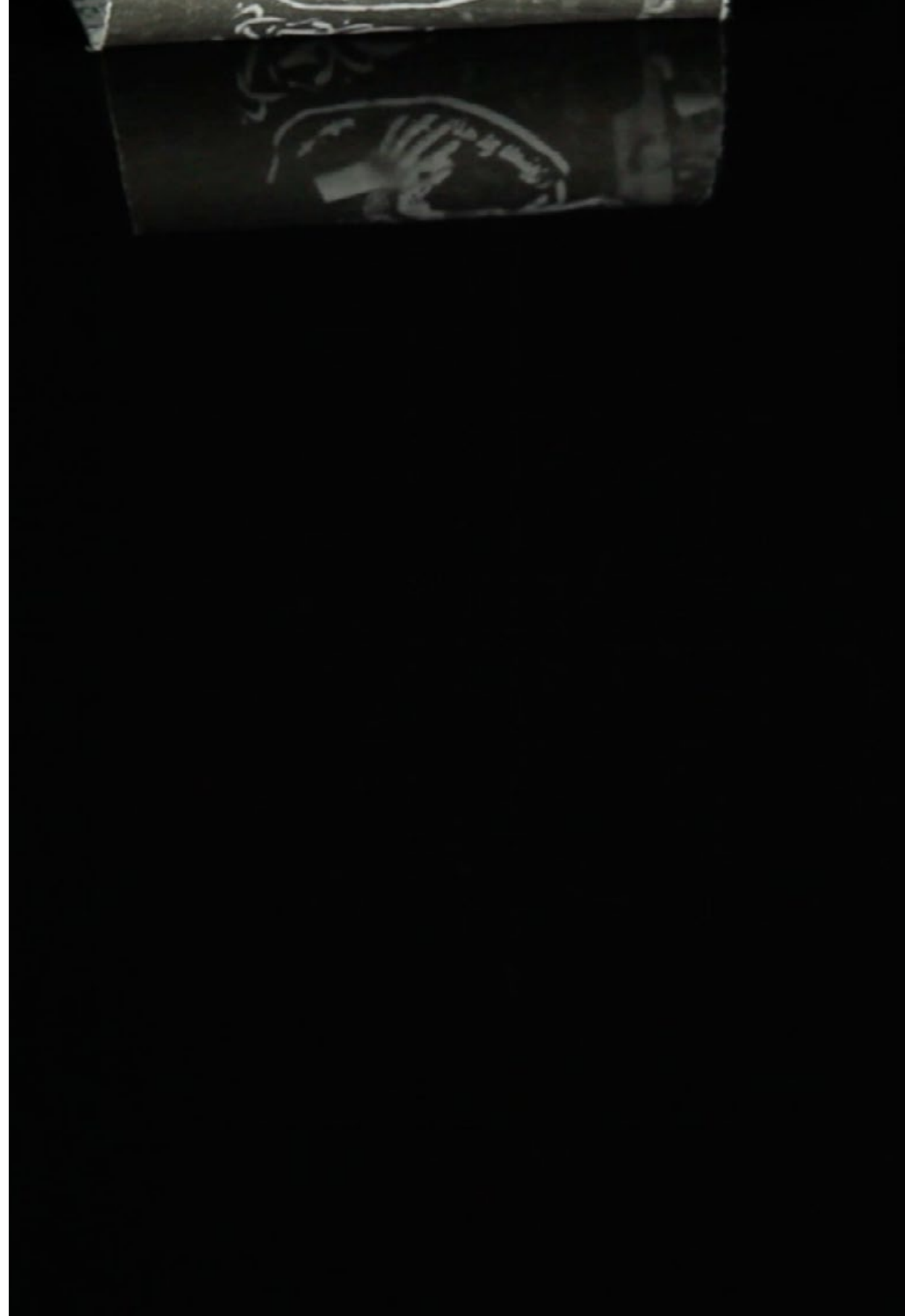
In the ten short videos composing *Film* (2012) we have a phenomenon of capillarity; it involves long clippings of newsprint gradually unrolling until they end up flat on the surface coated with black ink, on which they had been placed, and to which they are inexorably attracted. Whereas, with the drop of water on the skin of someone's wrist, it was an interaction between a surface and a volume, *Film* shows the interaction between two surfaces: not a deposit but a very slow movement that acts as a progression towards a state of stability. What unfolds or unrolls in this way is not an indistinct surface, but printed matter of the world, a triangular clipping from a sheet of newspaper whose characters (calligraphically attractive Arabic) and photos (at one point, a face turned towards us and looking insistently at us), instead of being there already, come, as it were, to meet us, like the ghosts ('once the bridge was crossed') in the famous intertitle in Murnau's *Nosferatu*. The ink that they are made with joins the ink that receives them, and what we are seeing acts somehow like a birth in reverse. But, once again, we have been confronted with a process and not with its trace or memory. As we watch, the images and words are turned back into ink and, as we watch, the matter of the world that they convey unfolds as it is happening. The loop is well and truly looped.



*Film*

2012  
série de vidéos,  
durées variables







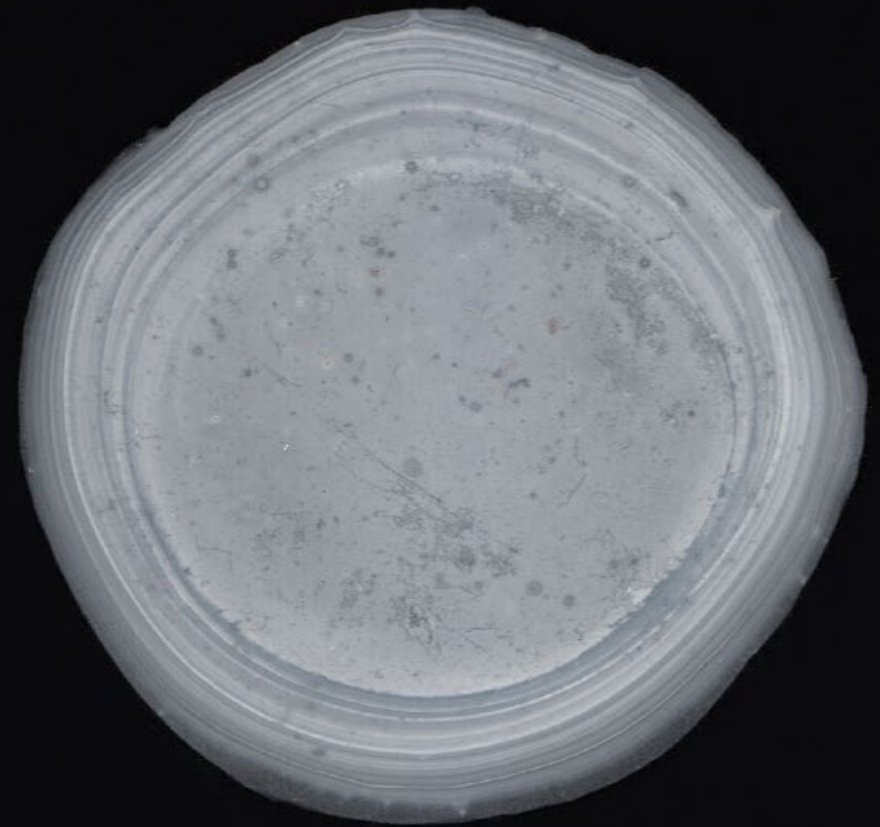


*Latence* (2011-2012) n'est pas une vidéo, ou alors ce serait comme un film fait d'une succession d'arrêts sur image ou, plutôt, si on pouvait le dire comme cela, d'arrêts sur forme. Chacune des plaques de verre formant la pièce résulte d'une superposition de couches de lait et d'encre blanche ayant à chaque fois, au terme d'une manipulation délicate, réagi différemment. On pourrait dire aussi que chacune des formes est comme la photo de la série de micro-événements qui l'a constituée. Et là encore, avec ces variations discrètes, ce qui est en jeu, c'est une infinité d'infimes décalages, c'est la diversité formelle d'une série pourtant constituée à partir d'éléments et de gestes identiques. Chaque couche se comporte différemment par rapport à celle qui la précède, et l'ensemble des états de forme superposés agit lui-même comme un récit de formation intégré où tout ce qui est venu affecter la surface est conservé. On pourrait dire que dans le cas de cette pièce, dont le titre joue à la fois sur une élongation du temps et sur l'origine lactée de la matière qu'elle met en œuvre, le devenir se déploie dans le temps différé d'une présentation où il a été piégé.

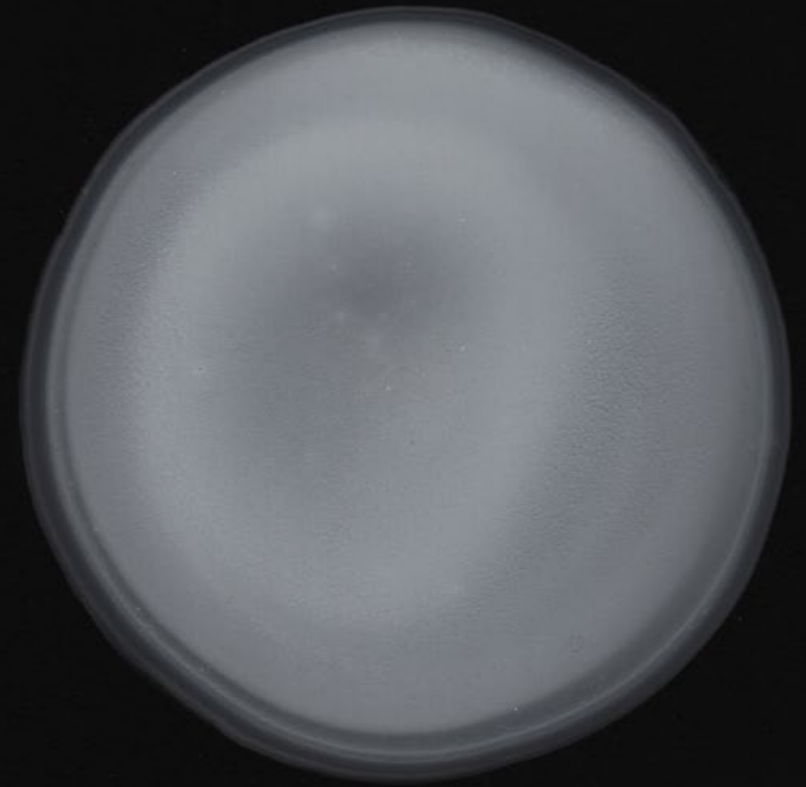
*Latence* (2011–2012) is not a video or, if it is, it is like a film made from a succession of stills or, to put it another way, a succession of still forms. Each of the glass plates that make up the piece is the result of a superimposition of layers of milk and white ink and each one, after a delicate manipulation, has reacted differently. It could also be said that each of the forms is, in a way, the photo of the series of micro-events that brought it into being. And again, with these discrete variations, what is involved is an infinity of minute shifts; it is the formal diversity of a series created from identical elements and actions. Each layer behaves differently in relation to the one before it, and the whole set of superimposed states of form acts as a narrative of integrated formation where everything that has come to affect the surface is preserved. In the case of this piece, whose title puns on a lengthening of time and on the milky origin of the matter involved (*latence* means ‘latency’; milk in French is *lait*), one could say that ‘becoming’ is trapped in the deferred period when something exists but is not manifest.

*Latence*  
2011-2012  
lait et encre blanche sur verre



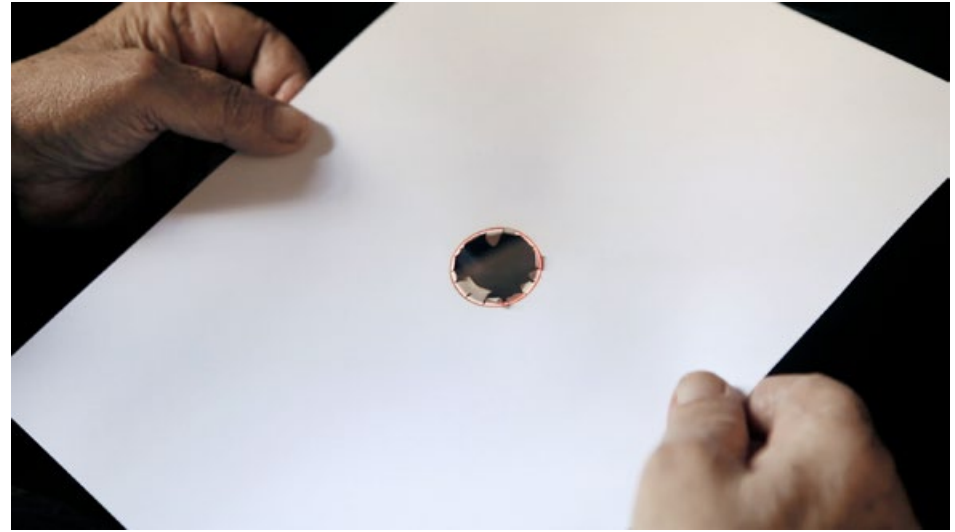






Tout autre, et plus élémentaire, plus simple encore, est le chemin qu'emprunte *Source* (2016), vidéo de huit minutes qui montre intégralement le processus de disparition d'une surface qui se consume, simple feuille de papier dévorée par le trou qui s'agrandit à partir de son centre. Ici le caractère expérimental n'implique aucune espèce de matériel ou de ruse technique, il s'agit simplement du phénomène de la combustion, observé un peu comme chacun d'entre nous l'a fait, fasciné, dans l'enfance. Au commencement la feuille, blanche, est intacte, puis un tout petit trou brun apparaît qui tout de suite s'élargit, formant un cercle presque parfait qui finit par s'étendre à la totalité de la feuille. En un sens, si la feuille est le champ, c'est le champ lui-même qui finit par disparaître. Si elle n'est pas sentimentale, l'émotion qui vient avec cet effacement inexorable agit comme une allégorie du disparaissant – du vivant – en général, et il est important de noter que dans ce cas ce n'est pas seulement la feuille (le champ) qui disparaît: ce qui l'affecte, soit ce petit trou qui s'élargit et qu'entoure un fin liseré rouge, existe comme une forme qui ne cesse d'évoluer et qui elle-même, dès lors qu'elle s'est mise à exister, est en voie de disparition.

*Source* (2016) is of a completely different order, more basic and much simpler. It is an eight-minute video that shows in its entirety the process of a surface disappearing by being consumed by fire – an ordinary sheet of paper devoured by a hole gradually spreading out from its centre. Here the experimental character does not imply any kind of material or technical trickery, it is simply the phenomenon of combustion, watched, just as every one of us once must have watched it with fascination when we were children. At the beginning, the (white) sheet of paper is intact; then a very small brown hole appears, which immediately widens to form an almost perfect circle that eventually extends to the whole sheet. In a sense, if the sheet of paper is the field of view, it is the field itself that eventually disappears. If it is not sentimental, the emotion that accompanies this inexorable elimination is an allegory of everything that disappears – everything that lives – and it is important to note that, in this case, it is not only the sheet of paper (the field of vision) that disappears: the thing that has affected it – i.e. that small hole widening out and surrounded by a thin red border – exists as a continuously developing form which has, itself, been in the process of disappearing since it began to exist.



*Source*

2016  
vidéo, 8 min



Le champ, et les états de champ, on les retrouve dans *Éclipses* et dans *Foyer*, où ils sont directement relatés à la quantité de lumière et à la possibilité de l'apparition des images. *Éclipses* (2013) juxtapose trois feuilles rigides suspendues horizontalement devant un paysage qu'elles dissimulent. Le vent les soulève de temps à autre à un rythme assez vif et saccadé, révélant alors de façon furtive le paysage qu'elles cachent. Celui-ci, alternativement occulté et révélé, est le même sur chacun des trois plans, mais le cadrage est à chaque fois différent. On est au bord d'une route traversant une contrée désertique ou tout au moins aride, sur l'un des plans il y a un mur tagué, on voit passer une moto ou venir une voiture, de temps à autre un jeune garçon apparaît. Ce paysage banal du nord de la Tunisie ne sert pas de fond à une narration, il n'est l'arrière-pays d'aucune anecdote : les seules variations que l'on voit sont celles que les mouvements de l'air impriment à la feuille formant cache, produisant d'un écran à l'autre une partition aléatoire. Cadré et donc en plein dans le champ, le paysage, du fait de ses apparitions/disparitions, bascule dans une sorte de hors-champ inaccessible, mais son occultation, pourtant, n'est jamais complète ou durable, ce qui a pour effet de nous confronter – là encore – à un battement permanent qui agit comme un seuil d'indécidabilité. Le visible, ayant perdu la calme possibilité de résider en lui-même comme une preuve, devient, sous nos yeux, comme une fiction que la lumière invente.

The field of vision, and states of the field of vision, occur again in *Éclipses* and *Foyer*. In these films they are directly related to the quantity of light and the possibility of images appearing. *Éclipses* (2013) juxtaposes three stiff sheets of paper suspended horizontally in front of a landscape which they conceal. The wind raises them from time to time in a fairly sharp and jerky rhythm that gives furtive glimpses of the landscape they hide. The landscape, alternately hidden and revealed, is the same in each of the three shots, but the framing is different each time. We are by the side of a road running through a desert area, or arid country at least; in one of the shots there is a wall covered with graffiti; we see a motorcycle or a car coming and from time to time a young boy appears. This banal, northern Tunisian landscape is not the background for a narrative; there is no anecdote here. The only visible variations are those imprinted by movements of air on the sheets of paper that act as caches, and this produces a random score from one screen to another. The landscape, which is framed and completely in-shot, switches to being inaccessibly out-of-shot because of its appearances/disappearances. But its concealment is never complete or lasting; we are confronted, here too, with a constant pulsation that acts as a threshold of undecidability. The visible, having lost the calm possibility of being evidence in its own right, turns, as we watch, into a fiction invented by the light.

*Éclipses*

2013

triptyque vidéo, 15 min 13 s













Ce que met en place *Foyer* (2016), la plus longue des vidéos, est à peu près de même nature, mais le protocole de l'expérience est entièrement différent : en lieu et place du triptyque d'*Éclipses* et de la vivacité du jeu de cache-cache qui y tressaute, un seul et unique plan, et une occultation quasi permanente du visible, seules des sautes d'intensité lumineuse et des remontées d'ombres venant palpiter sur l'écran d'une sorte de film aveugle – mais non pas muet, car cette fois une bande-son est omniprésente. Elle donne à entendre les sons de la ville (rumeur générique, voitures, klaxons, voix – on comprend très vite que l'on est dans un quartier de Tunis) et, surtout, les propos tenus par des passants qui s'arrêtent et s'interrogent sur cette caméra et son cameraman, cette caméra qui ne filme rien que les aléas de la vibration lumineuse sur une feuille de papier blanc. Au fur et à mesure que les propos se déroulent, on assiste comme en creux à la réalité du tournage, et ces interruptions successives (des passants amateurs d'images, des enfants, des policiers soupçonneux, un groupe de jeunes chômeurs faisant entrer une éclaboussure pasolinienne), loin de parasiter l'image (ou son absence), étendent autour d'elle les cercles concentriques de la réalité sociale qui est celle du moment et du lieu de la prise. On peut dire que l'attention dès lors se déplace, d'un geste radical et simple, vers son environnement – la rue devient le prolongement direct de l'atelier et les variations de lumière deviennent les filtres d'une sorte d'assemblée improvisée : étonnamment l'expérience d'avant-garde, au lieu d'être isolée ou provocatrice, devient le foyer (d'où le titre de la vidéo) de ce rassemblement par lequel l'histoire (la réalité de ce que vivent les Tunisiens) fait librement son entrée. La surface d'apparition – « lieu d'inscription de tout ce qui au monde se marque », disait Derrida de la chôra platonicienne<sup>2</sup> – n'est pas isolée dans un laboratoire, le monde vient à elle, et le caractère volatil d'une oralité en prise directe sur la rue donne à ces marques qui ne s'impriment pas (même si un sous-titrage donne la traduction de ce qui s'échange) la légèreté d'un passage éphémère dans l'existence, en tout cas le contraire de toute solennité et de toute pose. Un écran lumineux palpiter et vers lui convergent des paroles, attirées comme en plein jour comme le seraient des papillons de nuit autour d'une lampe, et dans cette capture qui ne montre rien entre pourtant une énorme qualité solaire.

*Foyer* (2016), the longest of the videos, sets up something very similar, but the protocol for the experiment is completely different: in place of the *Éclipses* triptych, with its spirited game of hide-and-seek, there is a single shot, and an almost permanent concealment of the visible; all we have are shifts of luminous intensity and increases in the number of shadows flickering on the screen of a sort of blind, but not silent, film. The omnipresent soundtrack gives us the sounds of the city – the background rumble, cars, horns, voices (it is soon apparent that we are in a district of Tunis) – and, above all, the remarks of passers-by who stop and wonder about the camera and its operator, a camera which films nothing but the vagaries of luminous vibration on a sheet of white paper. As the remarks unfold, we become involved in a sort of mirror image of the reality of the shoot, and the successive interruptions (passing film fans, children, suspicious policemen, a group of unemployed youths who bring a Pasolini-like spatter to the proceedings), far from interfering with the image (or absence of image), are like concentric circles of social reality around it – the reality of the moment and the film location. Attention seems to shift at this point, in a simple, radical movement, towards its surroundings. The street becomes a direct extension of the studio and the variations in the light become filters of a kind of improvised assembly. Surprisingly, this avant-garde experience, instead of being isolated or provocative, becomes a ‘focus’ or ‘home’ for the gathering of people through whom the story (the reality experienced by Tunisians) makes its appearance. *Foyer*, the title of the video, translates as both ‘focus’ and ‘home’. The surface of appearance – ‘the place where everything that can be marked in the world is inscribed’,<sup>2</sup> as Derrida said of the Platonic *chôra* – is not isolated in a laboratory, the world comes to it. And the volatile character of the spoken word, recorded live in the street, gives those marks, which are not printed (even though the exchanges are subtitled), the lightness of an ephemeral passage through existence – at any rate, the complete opposite of all solemnity and pose. A luminous screen flickers and words converge towards it, attracted to it in daylight like moths around a lamp at night, and this shot, although it shows nothing, possesses, nonetheless, an enormously sunny quality.

C'est le vent qui décide de ce que l'on voit.

*Foyer*

2016  
vidéo, 32 min



It's the wind that decides what will and won't be seen

mon temps et ma vie ne m'ont pas permis de faire ce que j'aime.

my time and life did not gave me the opportunity to do what I love

par où tu regardes ? Par ici ?

Which way are you looking ? This way ?

Ah voilà, ça se soulève !

Ah I see, it lifts up !

*Orientations*, vidéo un peu plus ancienne, qui date de 2010, peut apparaître comme une sorte de récapitulation anticipée, dans la mesure où elle combine des matériaux que l'on retrouve séparément dans les autres films. Cette fois, il s'agit d'une déambulation dans Tunis, et la bande-son y est également présente, mais venant en contrepoint d'un continuum d'images. Ce qui est filmé, ce n'est pas la ville elle-même, mais son reflet, tel qu'il existe quand se calme la surface très petite où il advient, et qui est celle d'un verre rempli d'encre noire. Ce verre apparaît dès le début du film, et il en sera tout du long l'acteur et le récitant. Posé sur un trottoir mouillé, il tremble puis s'apaise et commence à fonctionner comme une surface réfléchissante que la main gauche qui vient le saisir promène ou conduit à travers la ville. Là aussi l'expérience est interrompue ou plutôt accompagnée par les interventions de passants intrigués par ce que peut bien filmer cet homme tenant à la main un verre qu'il pose de temps en temps. L'alternance des moments tremblés, lorsque le verre bouge ou lorsque sa surface frémit encore, et des moments où une image peut s'installer, cadrant dans son cercle des fragments de ville – branchages, mur, poteau, enseigne – souvent très identifiables, produit assez vite l'équivalent d'une narration, non parce qu'une histoire nous serait racontée, mais parce que nous nous mettons à attendre la venue de l'image, qui agit comme une montée suivie d'un repos menacé et fragile: rien ne s'installe jamais, rien ne peut s'installer, mais pourtant ce qui a lieu dans la surface portative du verre agit comme un clin d'œil que nous ferait l'absolu: aucune évanescence dans l'apparition, même si elle est sans durée et, à l'inverse, aucun brouillon figural dans les moments où l'image se trouble. L'image existe intégralement comme un pas suspendu au sein d'une marche qui reprend, le devenir se déroule en laissant tomber des copeaux qui se détachent de lui, mais qu'il réintègre.



*Orientations*, a slightly older video dating from 2010, might appear to be a sort of anticipated recapitulation, insofar as it combines materials that are found separately in other films. This time, it is a stroll in Tunis, and there is also a soundtrack, but it acts as a counterpoint to a continuum of images. What is filmed is not the city itself, but its reflection, as it appears when the very small surface on which it happens – a glass filled with black ink – becomes still. The glass appears at the beginning of the film, and is both actor and narrator throughout. Placed on a wet pavement, it trembles and then settles and begins to function as a reflective surface, which is picked up by somebody's left hand and carried around the city. Here, too, the experiment is interrupted, or rather complemented, by remarks from passers-by intrigued as to what this man holding a glass in his hand, which he puts down from time to time, can be filming. The alternation of moments of trembling, when the glass moves or when the surface of the liquid is still troubled, and moments when an image may appear, framing what are often quite identifiable fragments of the city within its circle – branches, a wall, a pole, or a sign, for example – quite quickly produces the equivalent of a narrative, not because we are going to be told a story, but because we begin to wait for the image to come; it is like an upward climb followed by a too easily disturbed period of rest. Nothing ever sets in permanently, nothing can set in, and yet what takes place on the portable surface of the glass is like a nod from the absolute. There is no ethereality about what appears, even if it has no duration, and, conversely, no figural draft in the moments when the image is cloudy. The image exists in its entirety as a footstep, suspended in the course of a walk, before walking on. And the state of becoming proceeds with fragments of itself falling away, but then reincorporated.

*Orientations*  
2010  
vidéo, 20 min











Cette alternance entre les moments fixés et le fondu enchaîné naturel des moments mobiles peut aussi être comprise comme une suite de passages, non brusqués, allant de la photographie vers le cinéma, et inversement – et cela d’autant plus que nous sommes ici dans l’espace même de l’origine de l’image, soit avec ces images que les anciens Grecs appelaient *acheiro-poïètes* (non faites de la main de l’homme) et qui, via l’ombre et le reflet, intriguèrent tant les hommes. Ce que propose Ismaïl Bahri, c’est qu’elles continuent de le faire, et à partir de rien – un verre d’encre promené sous le ciel, une suite de reflets tremblants, des propos échangés dans la rue : la main d’un homme tient un verre où apparaît une image qui n’est d’aucune technè, qui ne vient pas des hommes, et une caméra numérique emboîte le pas d’une enquête venue de Platon qui se déroule, tranquille, inquiète, dans les rues de Tunis. Tout ce que l’on peut voir venant d’Ismaïl Bahri est dans la teneur de cette simplicité éblouie.

This alternation between the fixed moments and the natural fade-out of the moments of movement can also be understood as a succession of unrushed passages from photography to cinema and back – the more so, since where we are is the very space where images originated, namely with those images that the ancient Greeks called *acheiropoieta* (‘made without the hand of man’) and which, wrought by shadows and reflections, were found to be so intriguing. What Ismaïl Bahri suggests is that they continue to intrigue. And they are made from nothing – a glass of ink carried around under the sky, a series of trembling reflections, words exchanged in the street. Someone holds a glass in which there appears an image that is the result of no *techne*, and was not fashioned by the hand of any man. A digital camera follows in the footsteps of an enquiry that has come down to us from Plato and that takes place, quietly, anxiously, in the streets of Tunis. Everything by Ismaïl Bahri is contained in that dazzled simplicity.



*Déléguer au vent*  
Discussion entre Ismaïl Bahri,  
Guillaume Désanges et François Piron

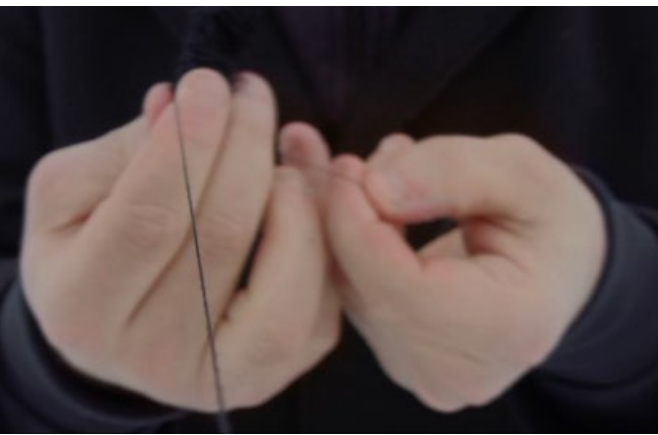
GD Ton travail semble marqué par un refus de signifier, au point qu'il est parfois difficile de savoir de quoi il parle exactement. Il y a comme une volonté d'effacement de ce qui pourrait être trop situé ou trop référencé, pour laisser place à une sorte d'absolu ou pour se débarrasser d'un possible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

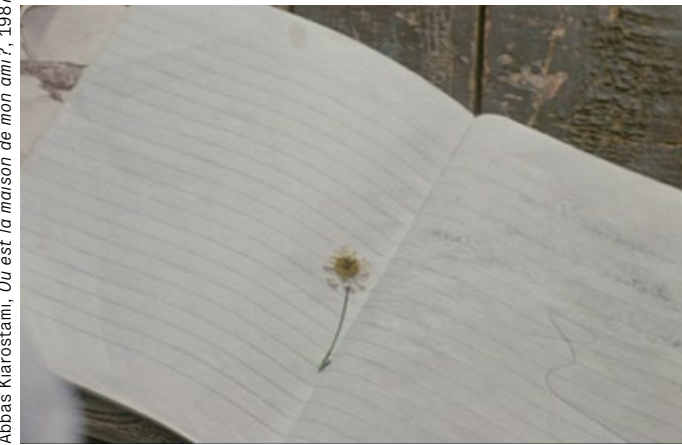
affecter ce qui l'entoure et s'en affecter à son tour. Ça m'évoque le mot « instruments » qui pourrait être le titre de l'exposition que je prépare. L'instrument est une chose ou un être intercalaire permettant d'entrer en lien avec le monde physique. Il permet d'agir avec précision. L'instrument est *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 familier 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'apprendre. C'est quelque chose qui me préoccupe comme enseignant par exemple. C'est devenu une pensée réflexe. 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.

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 aristotélicien : 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.

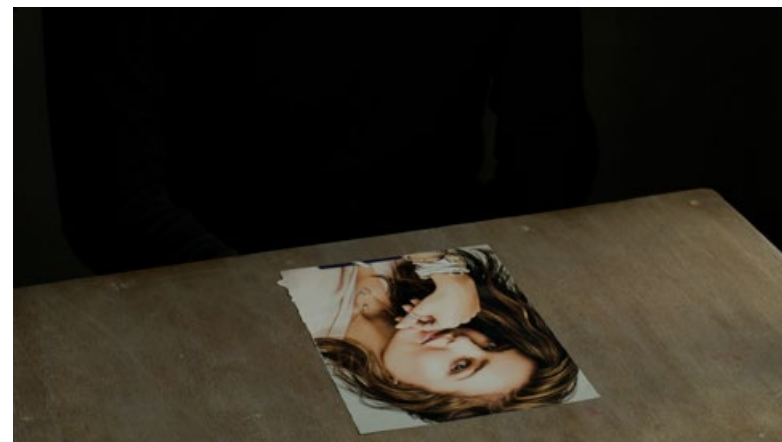
Paris, novembre-décembre 2016



Document de travail, 2013

*Revers*

2017

série de vidéos,  
durées variables











*Coulée douce*  
2006-2016  
fil à coudre, eau,  
dimensions variables







*Leaving it to the wind*

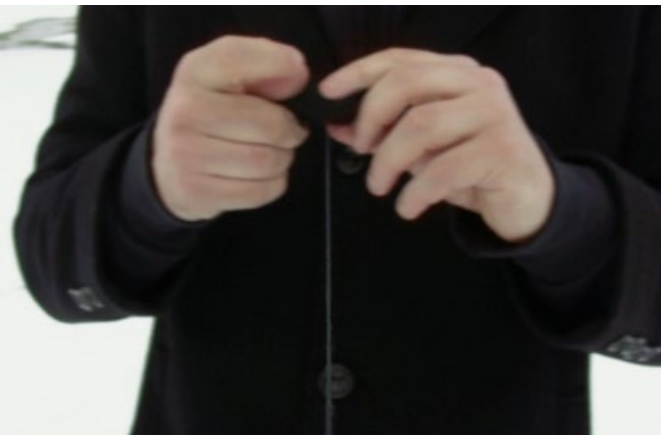
A conversation between Ismail Bahri,  
Guillaume Désanges and François Piron

GD Your work seems to be distinguished by a refusal to declare a meaning, to such an extent that it is sometimes difficult to know exactly what it is about. It's as if there were an urge to suppress anything that might be too easily understood or be making clear references, in order to leave room for some kind of absolute, or to get rid of any possible cultural, political or social context for your work.

IB My feeling is that I can only work on a small scale, with a focus on very specific things. The way I work basically involves isolating something worth observing from all the ambient noise. This may lead to the experiment being divorced from its original context, but I try to ensure that, rather like in acupuncture, the detail under observation activates the energy it passes through or that passes through it.

FP Other artists produce polysemy by working rhizomatically, or through an accumulation of layers. But the impression I have is that you try to maintain a line of direction; you look for a specific action onto which you can focus attention.

IB I work with repetition. I repeat an experiment to try to unwrap or unfold something that I hadn't predicted. And, more often than not, each new experiment is a reaction to



Dénouement, 2011

previous work. It is like a process of recognition. *Revers*, for example, draws inspiration from the end of *Dénouement* – the last seconds when the character comes up to the camera and you discover his hands doing the work.

FP An unfolding, both literally and figuratively. It is the action you repeat in *Revers*,<sup>1</sup> where you crumple and smooth out pages from magazines until the printing ink is transferred completely from the paper onto your hands. An insistent act, and characteristic of your work. You're tracing a furrow.

IB Yes, I'm not very adventurous. I often draw on things I've already done and try to extend them slightly. Any coherence between the different works arises perhaps out of this energy, which is constantly produced from within. It works its way out from the middle, by degrees, in concentric circles.

GD Your work tends towards a simplification of the apparatus but, in its realisation, on the other hand, it allows reality to complexify things. The fact that you have no clearly defined programme and that you work with the most neutral materials possible, paradoxically, allows the context to become imprinted on the work. The metaphor that comes to mind is a photographic emulsion,

1 — *Revers*, 2016, series of videos, variable durations, produced for the exhibition *Incorporated!*, Les Ateliers de Rennes – Biennale d'Art Contemporain and La Criée Centre d'Art Contemporain, Rennes, 1 October–11 December 2016, curated by François Piron. A new version of this work was made by Ismail Bahri on the occasion of his exhibition at the Jeu de Paume in 2017.

paper with no image on it but onto which an image is gradually printed.

IB Those metaphors of emulsion and exposure interest me. I rarely work with a specific programme; most of the activities and experiments that I engage in are done blindly, without really knowing what I am doing, until something astonishing appears. I try to astonish myself, but such moments rarely occur.

FP Are you saying that there is no notion of control in your work?

IB No, there's a lot. I have a hard time letting go, but I wait for the experiment and the contact with the world of phenomena to reveal something that couldn't have been predicted. In that sense, I don't so much try to express something as ensure that whatever it is 'gets printed'. The sense of detachment comes perhaps from that.

GD You delegate a certain power to the wind, to the light and to



Revers, 2017

chance encounters, in other words to the location, to luck and to accident. In that sense, there is control, but only by default, in the fact of your not seeking to determine the possibilities or the outcome.

IB Yes, in general I begin by identifying an area to be observed so that the work can develop in it. When the experiment succeeds in picking up something from the surroundings, I start to ask myself what to keep and what to jettison. For example, for *Foyer* I had to film that blank piece of paper for a long time before I got an idea of where the work was taking me.

FP Actually, you say as much in the film: that it is a study of light. But what lies at the heart of the work is what this ‘study’ involves you in doing, and what it triggers in the environment where you are filming.

IB I spent months focusing on a tiny formal detail of light. At one point, I realised that what was activating the experiment was coming from the surroundings, from the comments prompted by my presence, and which I had failed to pay attention to. In a way, the film came about without my knowledge. It made itself.

GD Given that your intention was to work on the influence of light on shades of white, you could have done it indoors somewhere. But in fact you walked about the streets of Tunis. Was there a hidden intention

in placing this research in that particular context, in placing something abstract in the social field?

FP I think you told me at the time that you were looking for ways to film Tunis.

IB Yes, when I started that ‘study’, I had a strong urge to film in Tunisia. I was thinking about the light there, with Paul Klee’s watercolours particularly in mind. When the voices of the people who had come up to me appeared, it made me realise that their comments, overlaying the light, had something far stronger to say about Tunisia than anything I could have imagined.

GD You are preparing an exhibition at the Jeu de Paume, where you recently took part in the exhibition *Soulèvements*,<sup>2</sup> and some of your films have been presented at the FID<sup>3</sup> and in the Espace Khiasma;<sup>4</sup> all these spaces are particularly connected with politics in art. It’s surely no coincidence that you were invited.

IB On the one hand, I have a real interest in pure form and in phenomena; on the other hand, I’m tempted to go beyond that and to see what

2 — *Soulèvements*, Jeu de Paume, Paris, 18 October 2016–15 January 2017, curated by Georges Didi-Huberman.

3 — FID Marseille, international film festival in Marseille.

4 — Espace Khiasma, Centre d’Art Contemporain in Les Lilas, Paris, devoted to image and narrative, director: Olivier Marboeuf.

is involved at a political and social level. I feel myself torn between the two. I sometimes start my experiments in the middle to see where it takes me. For example, I spent weeks preparing for the shoot of *Revers*, crumpling magazine pages. They were, for the most part, photos to do with fashion or advertising. This obsessive action of softening up and transferring matter eventually brought about a frictional, perhaps even cathartic, relationship with the society in which we live.

FP So intentionality is involved. But I think you’re more wary of expressing ‘meaning’.

IB Yes, that’s certainly true. I have a feeling that this intentional side only exists if it passes through an intercessor, through other energies or intensities that might affect it. These might be the vagaries of the wind, or gravity, the persistence of some material, the passage of a cloud, or the unpredictability of something or someone else coming into the experimental field.

FP Is that an intentional ploy?

IB Let’s say that it’s a tactic that involves working step by step, depending on the situation. I only feel comfortable working on a small scale, when I can allow myself to let go. And when I manage to place my cursor somewhere between letting go and staying in control, it sometimes leads to a search.



Paul Klee, *St. Germain b. Tunis. Landeinwärts*, 1914

FP Your work displays, or reveals, a vulnerability, at a level that is more physical than intelligible. I particularly see it as a trembling; the trembling of the glass of ink that you carry round the streets in the film *Orientations*, the drop of water that jumps around to the rhythm of the heartbeat in *Ligne*, or the wind vibrating the sheet of paper that covers the camera lens in *Foyer*. The perceptual in your work prevails over the cognitive; there’s a tactile quality to the image. In *Revers*, your hands transmit the unpleasant, crunchy, rough feeling of a physically affected body; it is almost painful, and one feels a strange kind of empathy. A sense of vulnerability is clearly at the heart of some of your installations, such as *Coulée douce*. It is the trembling of the wire that makes the spectator aware of the presence of the work in space, because it exists on the edge of invisibility.

Robert Bresson, *Au hasard Balthazar*, 1966

IB The use of vulnerability involves the risk of things being too malleable or too confusing. I take great care to do my experiments with precision.

FP Vulnerability is perhaps compensated for, or contradicted by, repetition, which is an instrument of insistence.

IB Repetition is a way of getting everything out of yourself and out of things in order to retain the tiny amount that resists. I try to get to the point where it holds together, but in the hope that, from that point, having persisted, something continues to escape, a vulnerability that is expressed through tremors or vibrations.

GD Vulnerability is also involved in the object that concentrates the action, the instrument of intercession, which is what the glass of ink is, as is the sheet of paper or the string. Like currency or a word in a language, they are just exchange

values that have to be ontologically weak in order to be able to act in a transactional way, to operate as catalysts. We have already mentioned the films of Robert Bresson and Abbas Kiarostami, which often operate on a principle of fragility that nonetheless doesn't preclude precision. By his passivity, Balthazar the donkey<sup>5</sup> – who is a weak hero – triggers passions around him. The little exercise book, in *Where is My Friend's House?*,<sup>6</sup> is only a device for things to happen and to be expressed around it. The donkey and the school exercise book are passive intercessors, mediators. Giorgio Agamben wrote a short essay<sup>7</sup> on the role of 'assistants' in literature: characters without identity, whose function is to translate situations and whose mere presence is in itself a message.

IB The examples of the little school exercise book and Balthazar are perfect. They really encapsulate the idea of choosing a passive, neutral frame of reference that can affect what surrounds it and affect it in turn. It puts me in mind of the word 'instruments', which could be the title of the exhibition I am preparing. The instrument is a thing or an interposed being, capable of engaging with the physical world.

5 — *Au hasard Balthazar*, a 1966 French film directed by Robert Bresson.

6 — *Where is My Friend's House?*, a 1987 film directed by Iranian director Abbas Kiarostami.

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

It makes it possible to act with precision. The instrument is a priori devoid of affect so that it can affect or be affected by whatever it is put in contact with. It is supposed to be neutral in order to create awareness of any differential.

FP I'd like to come back to this question of the connection between vulnerability and politics. There is clearly a horizon of political expectation in your work. To what extent is that vulnerability political? Is it perhaps because you bring out the fragile nature of the real, or a 'trembling' relationship with the external world?

IB I can see that these political expectations do exist. And I'm not going to pretend that my origins don't make some people interpret things as necessarily relating to the Arab world. But I'm wary of that. Perhaps my use of vulnerable situations, or a certain form of abstraction, puts those expectations at a more appropriate distance. It is slightly as if what I'm doing is thinking about the political from its furthestmost poles and trying to preserve more complex layers of meaning.

FP Your work comes at a time when, in the field of contemporary art, the role of the emotions has been redefined in political terms. A few years ago a more intellectual, affirmative dimension was advanced: it was above all a question of reinvesting theories, of legitimising a

certain system of artwork by proving that it could be situated, both theoretically and also, as it were, geographically. I think that it has become possible once again to assign a place to the question of emotion, especially to anxiety, which is perhaps the dominant feeling that your work gives rise to.

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

GD In addition to that, I also see a discreet way of questioning the transcendence of the author's decision and therefore of the creative act. It reminds me of a discussion with Catherine Malabou,<sup>8</sup> in the course of which she explained that the 'artistic' decision, that is, the act of deciding, of programming and creating, is a relatively recent idea. In ancient Greece, the artist's urge was not to create, but rather to re-

8 — Discussion between Guillaume Désanges and Catherine Malabou with Benoît Maire on the occasion of Benoît Maire's one-man show *Letre*, at La Verrière, Fondation d'Entreprise Hermès, Brussels, 6 September–18 October 2014, part of the series of exhibitions *Des gestes de la pensée*.



veal an existing beauty – the statue was already present in the stone. The idea was that the artist didn't produce something *ex nihilo*, he recognised it in the raw material and then brought it to light.

IB I feel as if I'm looking for what seems always to have been there. Working is really a journey of reconnaissance. But in my case it would be a matter of going deep into familiar territory rather than to foreign lands. I go looking in primitive, elementary places, where a local would go perhaps. The work taps in on the familiar (the *déjà vu*), a sort of unconscious or common frame of reference. I am thinking, for example, of shadow, fire, projection or gestures that have been performed a thousand times, such as tying, un-reeling, burying, crumpling or winding – gestures that every one of us has performed any number of times. The video *Source* involves something of that order I think. I was trying to discover a *déjà vu* there.

FP For an artist, the question of uniqueness arises. Your work runs a risk with the familiar – the *déjà vu* – in that you present such simple operations that they are likely to disappear and be replaced by the revelation of a phenomenon.

IB Yes, it's a risk.

GD In the collective imagination, since modernity, an artist has had to offer something that does not exist, new ideas. You, on the other hand,

seem to be returning to the Platonic notion that all ideas exist, but have been forgotten; it's just a matter of remembering them. Here again, the fact that you pursue what already exists challenges the authority – in the etymological sense of 'author' or creator – of the artist.

IB I agree. There is this movement that consists in letting things appear, and then acting so to speak as a catalyst. I find that the imperative of uniqueness can inhibit work or the urge to learn. This is something that concerns me as a teacher, for example. It has become a reflex way of thinking. I see clearly that my work involves constantly being host to other people's gestures. I may be wrong, but I'm not sure that this is the case, for example in Far Eastern cultures, where repeating an ancient gesture amounts to refining it rather than revolutionising it at any price. It is very important for me that my work has something 'universal' about it.

FP The word 'universal' is dropped like a bomb.

IB I'm attracted by the Asiatic world and Japan, while at the same time I'm influenced by ancient Greece and by Western philosophy and poetry. I also work a lot in Tunisia, which is very important to me emotionally. I like to go and dig around there, but using as a mediator this universal quality, this algebraic experience, which is vertical and very rudimentary. But the

problem is how to prevent the work being taken over by any one of these points. *Foyer*, for example, involves a socio-political context as much as an examination of simple questions about the pre-cinema: What is a screen? What is a projection? What is a camera? It is a matter of reducing film to its most rudimentary level so that it can be affected by the complexities that will come and confront it – like Bresson's donkey.

FP Jean-Christophe Bailly, in his book *Le Dépaysement*,<sup>9</sup> makes a distinction between origin and provenance. It is obvious that you prefer the idea of provenance, which involves tracing back the chain of the elements with which one works to the idea of origin, which is static, essential, and functions in a proprietary way. There is something of this in the way you pick apart phenomena, perceptions and the feelings associated with them. The question of the real is not an 'original' relation; it founds nothing.

GD In the art world, there is an old, almost tacit opposition between abstract experimental cinema and documentary cinema. Both genres are political, but there came to be a sort of friction between them, with each side wondering what the point of the other was, and each accusing the other of treason, with suspicions of propaganda on the one side and of formalism and 'art for art's sake' on the other.

Yet both have an ethic, a radical quality that has been forged in a common struggle against the domination of fiction. It seems that your films go beyond that opposition between forms of commitment and commitment to form.

IB I see what you mean. Sometimes people appreciate one part of my work but not the other, although the two form a whole. With *Foyer*, the out-and-out formalists might find the film magnificent but at the same time wonder regretfully what on earth words, for example, are doing on a beautiful white screen. It's funny.

FP You deliberately leave these two polarities of abstraction and documentation in suspense, or rather in tension. I see this as a space for scruples, too; moral scruples that attest to your intention not to betray – or to the necessity of not betraying – this question of provenance.

IB I feel more at ease with the formal pole, which I go for almost instinctively, than with the more social or political pole, which tends to make me suspicious and gives me doubts.

FP It's a constant search for point of view, the right distance, sharpness; it's all about establishing where you are. You constantly move from abstraction to action, then to reality, as if moving between different focal points.

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

IB Yes, that's what's going on in *Orientations* and in *Foyer*. Both films show an attempt to adapt optically and physically to the space that is crossed. You get a good sense of the energy and the work that was saved because of that search for the right distance. And in both cases, passers-by put words on the film as it works itself out.

FP One of the passers-by in *Foyer* mentions the colour of your skin and tells you that you are not completely Tunisian, because you're too white, whereas he and the others are black and have been burned by life.

GD Then along comes that unexpected metaphor, when someone wonders where you place yourself culturally on the colour spectrum, while you are in the process of filming shades of white. It was probably not intentional on your part, but there is an editing effect that connects the formal programme to the social context.

IB In *Foyer*, I was hoping to make contact with the real through a film about shades of colour. The initial questioning was very simple and slightly Aristotelian: how could I make a street film by capturing shades of colour? How could I capture the variations of light on a white surface? How could I record the tiny variations in a breath of wind? And then I gradually realised that the meaning of a particular word changed according to which shade of white it was placed on. All

these variations affected one another mutually to activate the actual mechanics of the film. In the end, the piece of paper became a kind of instrument measuring the differential between a form of white abstraction and the raw realities of the street.

GD Would you say that the idea of shades lies at the heart of all your work?

IB Yes, it's possible.

FP There are notions of transfer, impregnation and revelation in your work.

IB The idea of shades interests me, because it supposes an absence of break, a continuity that might refer to the primary nature of film. I realised that I was trying to film things that might add up to a film, that is to say, things captured in a process of transformation, a process of development through small differences. It might be a fragment of a newspaper unrolling, an image that is weakened, string being wound up and showing all the degrees of the transformation of a line into a ball of string, and so on. Shades and nuances become kinetic in themselves.

FP The word 'universal', which you used just now, is not self-evident nowadays. It presupposes a kind of equality of perception, a suggestion that everyone could be at an equal distance from a given proposition. Do you take it on

board, the question of universality? Is it intended?

IB Intended, yes. The fact that I use raw elements and experiences from the familiar phenomenal world helps preserve an equal distance from what is being observed. And in this sense, it is important for me that the element that I focus on relates to the proximal space of the viewer. But what seems to me to be a problem lies less in that than in the way in which the experiences are transmitted and shown. It is here that something troubles me and makes me doubt. Transmitting the experience is what I find hard, because I often have difficulty in jettisoning the superfluous. Sometimes it is charged with aesthetic intensity or a desire for control that can weaken the universal character of the filmed experience. The ideal for me would be to achieve a proper distance, to reach a point where the universal character of the experience affects the transmission of that same experience.

GD There is an unfortunate tension around the word 'universal', and I think we really should reclaim it, because it is not exclusive. The universal does not in itself preclude particularism. The problem is universalism, that is to say, the fact of thinking of the universal as a universal. In *Foyer*, the way those young men talk shows that there is something universal in the reception of art – somewhere between incredulity and an attempt at analysis.

FP It creates a connection, without producing a break.

GD On the contrary, it produces a continuous relationship between a spectator, for example here in Paris, and those Tunisian protagonists of the film, who, confronted like us with your colour experiment, have provided us with a commentary, via the camera, that matches our own thoughts and observations. You alone are the guarantor of this bond, because culturally you stand between the two realities. And thanks to your agency, one realises that there may be differences of degree in the way the work is received, but not in its nature. Once again, it's a matter of shades and nuance: our relationship to this political reality suddenly emerges as a matter of tone, with no gaps and no breaks.

Paris, November–December 2016

Translated from the French  
by Jeremy Harrison

*Dénouement* — 2011

Vidéo HDV 16/9, couleur, silencieux, 8 min

Une ligne noire et vibratile traverse une étendue indéfinissable, blanche et lumineuse, la scindant en deux parties égales à la manière d'un diptyque. Sans doute sous l'effet d'une pression, elle frissonne, tressaute, continûment.

Puis se profile dans le lointain une forme humaine. S'opère alors un basculement de perspective, l'image-plan s'incline et se creuse, le trait se révèle fil et ligne de fuite, tandis que la surface abstraite devient paysage enneigé. La silhouette progresse vers la caméra, d'un pas lent, pesant. C'est elle qui agit sur le fil, qui la relie à l'appareil. Elle l'enroule, le fait passer entre ses doigts pour constituer un nœud toujours plus épais.

L'action minimale semble nourrir comme objectif de réduire la distance. À la manière du fil d'Ariane, ou du filin du plongeur, le lacet guide et emporte l'action vers son dénouement. Et les doigts agiles, qui répètent le mouvement de manière assurée et mécanique, poursuivent leur course jusqu'à venir saturer le champ de l'image.

Comme un instrument de mesure, le fil marque l'écart, sonde le vide, enregistre la durée, signale les vibrations. Il formule, inscrit et se fait aussi véritable dessin dans l'espace. Lorsque, enfin ligoté en pelote, il semble incarner la mise en volume ou le condensé de la distance que le personnage a parcourue, comme si l'espace était rembobiné sur lui-même.

La mise au point courte qui se focalise sur les fibres ébouriffées du fil oriente notre regard, peu à peu tout entier concentré sur le développement du geste. S'exprimant sur ce point, l'artiste renvoie aux propos de Daniel Arasse sur *La Dentellière* de Vermeer, notamment sur la façon dont le peintre a choisi de placer le regard du spectateur en contrepoint de celui de la dentellière, tous deux alors absorbés par l'ouvrage, sur le fil plus précisément, tandis que le reste du tableau demeure flou.

Ainsi, dans une composition d'une grande ténuité formelle, qui se déploie, s'enroule, se concentre, *Dénouement* nous entraîne dans une tentative d'accommodation aux choses, car, disait Gaston Bachelard, « c'est en tenant assez longtemps à la surface irisée que nous comprendrons le prix de la profondeur<sup>1</sup> ».

1 — Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1942.

*Ligne* — 2011

Vidéo HD 16/9, couleur, silencieux, 1 min

« L'être intérieur a tous les mouvements, il se lance à une vitesse de flèche, il rentre ensuite comme une taupe, il a d'innombrables hibernations de marmotte. Quel être mouvementé<sup>1</sup> ! », écrivait en 1938 Henri Michaux qui, toute sa vie, tâchera de « se parcourir » et d'exprimer le mouvement des réalités intérieure et extérieure.

Dans *Ligne*, Ismaïl Bahri nous absorbe également dans l'intimité d'un corps, dans la confiance de ses micro-mouvements, de ses rythmes, courants et impulsions. Une goutte d'eau, délicatement apposée sur la peau, au passage précis d'une artère, tressaute à cadence régulière, captant et amplifiant le mouvement interne et infime du pouls.

La goutte, molécule, presque rien, si fragile, opère sur la membrane comme une loupe. Elle renferme deux petites bulles d'air prises au piège, tandis qu'une faible projection de l'extérieur se reflète à sa surface et nous renvoie à la tradition iconographique du miroir et de son reflet. Ainsi, elle se propose comme une mise en abyme dynamique, un sujet composé, un intermédiaire à plusieurs facettes.

Prendre le pouls radial, premier geste pour vérifier qu'une personne est en vie ou bien méthode ancestrale pour s'enquérir de l'état interne du corps et de ses organes. Le métronome cardiaque de *Ligne* semble nous inciter à sonder notre intériorité. En effet, l'auscultation de ce corps nous renvoie à ce que nous partageons tous, à ces mouvements primordiaux, vitaux et mécaniques, à ces surfaces expressives, et pourrait nous rappeler les travaux sensibles menés sur la peau par des artistes comme Thierry Kuntzel et Giuseppe Penone.

C'est également une pièce qui mesure d'une certaine manière cette distance entre le spectateur et l'image. En effet, pour Ismaïl Bahri, l'une des caractéristiques principales de *Ligne* est « qu'elle est à la limite de l'immobilité et que, par là même, elle jette un trouble. Le détail de la goutte appelle à ce que l'on s'approche de la vidéo pour en saisir la nature, car, de loin, il arrive que l'on pense qu'il s'agit d'une image fixe. Il y est question d'accommodation<sup>2</sup> ».

1 — Henri Michaux, « Mouvements de l'être intérieur », in *Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963.  
2 — Propos extraits d'une conversation avec l'artiste, mars 2017.

*Film* — 2012

Série de 7 vidéos HD 16/9, couleur, silencieux, durées variables

Des vidéos d'Ismaïl Bahri, *Film* demeure certainement la plus « énigmatique », dans le sens où le procédé n'est pas rendu visible, ce qui donne une dimension presque magique à l'action. Pourtant, si l'on y prête attention, l'une des vidéos de la série permet de lever le voile sur le processus en cours. Durant quelques secondes, on peut y voir une main déposer un morceau de journal enroulé sur une surface encrée, qui se trouble un instant. Puis le rouleau se déploie et délivre lentement son contenu.

Le mouvement de déploiement n'est pas provoqué par une force extérieure, par une impulsion de départ. Il est dû à un phénomène d'interaction – la capillarité – qui se produit au contact de deux surfaces et qui les attire l'une vers l'autre. Telle une éponge, le papier s'imprègne du liquide, s'alourdit, se dilate, se déroule et se libère de la contrainte de la main qui lui avait imposé une posture. Se sculptant au gré des forces en action, il quitte sa forme tridimensionnelle pour se transformer en surface plane, rejoignant la dynamique inversée de l'origami capillaire. Ainsi, il convoque une sorte de « cinétique chimique » qui n'est pas sans nous rappeler le procédé cinématographique ou encore les rotatives de la presse d'imprimerie.

À peine dévoilées, les images s'évanouissent au fur et à mesure. Mais elles témoignent toujours de leur existence par une légère trace, une impression diffuse. Architecture, écritures, groupes de personnages et visages (dont l'un ancre son regard dans le nôtre, fixement), la succession des actualités journalistiques – et la question sur « ce qui arrive », sur ce qui fait de nos jours événement – pourrait, sans doute, être ici interrogée, mise en perspective.

*Foyer* — 2016

Vidéo HD 16/9, couleur, son 5.1, 32 min

Production : Spectre Productions, avec la participation de La Fabrique Phantom

Producteur : Olivier Marboeuf

Producteur associé : Cédric Walter

Langue : arabe tunisien

Sous-titres : français ou anglais

À l’instar des œuvres *Éclipses* (2013) et *Percées* (2014-2015), Ismaïl Bahri réexpérimente ici l’obturation du champ de vision de la caméra par une feuille blanche fixée devant l’objectif, avant d’entreprendre une déambulation dans les rues de Tunis.

Le papier-écran, à la fois capteur et filtre, palpite sous l’effet du vent, se teinte des couleurs nuancées et mouvantes de la lumière et héberge les ombres fugitives des passants. Il en résulte une sorte d’abstraction colorée et dynamique où les formes du réel tendent à se confondre avec les effets immatériels.

La surface se laisse aussi peupler par des voix qui surgissent. Photographe amateur, enfants curieux, adolescents désœuvrés, policiers méfiants, viennent tour à tour, intrigués par le dispositif, interroger l’artiste. Et le film d’adopter alors un mouvement de « réception » bienveillante, curieux de se laisser « impressionner » par cet hors-champ. De ces rencontres émergent des commentaires sur le film en train de se faire et, finalement, une véritable médiation sur l’œuvre se tisse. Ainsi, le hasard des phénomènes et des événements, pris dans le cadre de l’objectif, participe à la création de l’œuvre. « C’est le cameraman qui accompagne l’image », assure d’ailleurs l’un des passants.

Le choix de fonctionner par soustraction découle d’un questionnement de l’artiste sur les manières de filmer le réel et sa complexité, en particulier en Tunisie où le contexte est alors agité. Plutôt que de venir à sa rencontre frontalement, il privilégie une approche par ricochets et saisit alors « un monde bruisant fait de rumeurs<sup>1</sup> ».

Les mots placés au centre de l’image traduisent les propos échangés, comme des sous-titres déplacés qui interceptent le regard ou des intertitres de cinéma muet. Ils sont notre lien le plus direct avec ceux dont l’artiste tient les corps à distance, notre appui pour imaginer, à l’aveugle, le monde dans lequel ils évoluent.

Absorbé, le spectateur se retrouve ainsi presque engagé dans une expérience synesthésique (on pense en particulier à Kandinsky qui établissait des correspondances entre couleurs et sons). Il effectue des allers-retours entre les variations diaprées, les mots qui apparaissent et les sons qui jaillissent,

dans un équilibre des forces fragiles entre son et image. Devant ce film « sans film », comme latent, c’est d’ailleurs le son ici qui semble le plus induire profondeur, mouvement et narration, dans une relation de dualité, de complémentarité ou d’indifférence avec l’image.

Alors qu’historiquement le cinéma avait été muet avant d’être sonore, *Foyer* se propose aveugle et parlant. En éprouvant les dispositifs de l’écran et de la boîte, il questionne également les principes fondamentaux du cinéma et opère un retour à la salle de projection. Présenté dans les conditions d’un film de cinéma, l’œuvre nous englobe tout entier et crée un pont entre le spectateur et les parleurs, joyeux, méfiants, curieux, soucieux, tous réunis autour du foyer que constitue cette feuille de papier.

1 — Ismaïl Bahri, *Foyer*, notes de travail, non publiées.

*Source* — 2016

Vidéo HD 16/9, couleur, silencieux, 8 min  
 Commande publique du Centre national des arts plastiques – ministère de la Culture et de la Communication  
 Production : Le G.R.E.C, avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée  
 Collection « La Première Image »

Deux mains figées maintiennent une feuille blanche. Entre attente et contemplation, notre regard s'absorbe bientôt dans l'observation de la surface. Un petit point de combustion apparaît alors en son cœur. Traçant les contours rougeoyants d'un cercle parfait, le trou progresse et se propage sur la feuille, qui, lentement consumée, se désagrège.

Les uns après les autres, les lambeaux se détachent et tombent dans le puits noir. Une fumée sinueuse s'en dégage. Unique animation dans cette immobilité impassible, le trou-fenêtre perce la profondeur de champ et ouvre sur un nouveau milieu.

La vidéo s'arrête quand le manque rejoint les bords de la feuille et arrive ainsi au terme de sa capacité de développement. Alors les formes s'évanouissent et les mains, à leur tour affectées par la combustion, se résignent à lâcher leur support. Résistance et fragilité s'entremêlent dans une action où le corps est tout à la fois engagé et projeté, agissant et observant l'opération liminale.

Définissables mais pourtant sans consistance, les formes se développent à partir d'un état requis, statique, par soustraction. Elles sont vouées à toujours se développer et, par là même, condamnées à disparaître. Car le champ d'expression que leur propose la surface occultante et révélatrice est limité. Toile vierge ou écran de cinéma, la feuille rend possible, rend visible, mais, en s'annihilant ainsi devant la progression de l'apparition, elle s'offre aussi comme un sujet quasi sacrificiel.

*Revers* — 2017

Série de 6 vidéos HD 16/9, couleur, son stéréo, durées variables  
 Production : Jeu de Paume, Paris

Pour son exposition au Jeu de Paume, Ismaïl Bahri a réalisé une nouvelle version de son œuvre *Revers*, produite en 2016. Alors que la première voyait émerger d'un fond noir deux mains manipulant des feuilles, celle-ci gagne en amplitude et s'ouvre sur les bras et le buste d'un personnage, qui se tient assis derrière une table en bois clair. L'action reste la même. Les mains chiffonnent et déplient inlassablement une page de magazine sur laquelle est reproduite la photographie d'un mannequin de publicité.

Le froissement du papier produit des sons secs, acides, presque agressifs, donnant plus de relief à la manœuvre et participant à nous « englober » dans l'action. Notre oreille est embarrassée, car davantage habituée à la douceur sonore du papier, comme lorsqu'un crayon de bois dessine avec légèreté des formes à sa surface. Sous la main, un éventail de développements, allant de la compression au déploiement, est questionné, et la feuille se transforme en véritable sculpture dans l'espace. Tout à la fois, elle subit, conteste et concède aux pressions exercées. Progressivement, le papier s'affaiblit tandis que l'image s'altère. Ne demeure bientôt plus de ces corps qu'une présence spectrale, intemporelle et indéfinissable, aux teintes délavées, aux épidermes craquelés, qui pourrait nous évoquer ces fresques murales séculaires. Mais, plutôt qu'une disparition, l'image originale tend à opérer une mutation, un transfert. Car l'encre, en quittant son support, vient teinter les doigts du personnage et se disperser en petites particules volatiles.

De la séduction d'une image idéalisée sur papier glacé, nous glissons vers une matière à l'aspect « charnel », qui devient graduellement mate, souple, veloutée, comme un lambeau de peau que les mains du personnage parcourent. Pour Ismaïl Bahri, « ce geste de friction n'est pas anodin. Il dit quelque chose du corps dans une forme affectée, presque inquiète. Le corps qui manipule et le papier manipulé s'affectent l'un l'autre<sup>1</sup> ». En se concentrant ainsi sur une action produite à l'échelle de la main, Ismaïl Bahri fait appel à notre perception haptique, qui nous renvoie au mode de découverte primordial de notre environnement. Comprendre ce qui nous entoure en l'interrogeant sous ses doigts.

1 — Propos extraits d'une conversation avec l'artiste, mars 2017.

*Esquisse, pour E. Dekyndt* — 2017  
En collaboration avec Youssef Chebbi

Vidéo HD 16/9, couleur, silencieux, 5 min  
Production : Jeu de Paume, Paris

La silhouette d'un drapeau affleure une brume insondable. Sa toile, prise dans un vent violent, multiplie les soubresauts, les ploiments, les torsions, à l'environnement. À y regarder de plus près, elle paraît contenir une image animée. Peu à peu, le voile se lève. Le drapeau s'avère planté sur le sable, dressé face à une mer houleuse. Alors que cette dernière devrait, selon toute vraisemblance, être occultée par le drapé et visible aux alentours, elle ne se révèle qu'au travers de son filtre. L'incompréhension est palpable, mais l'image mouvante attire.

C'est en menant des expérimentations sur les propriétés du tissu qu'Ismail Bahri et le cinéaste Youssef Chebbi s'aperçoivent que, lorsqu'ils forcent la surexposition de l'image, la pièce d'étoffe filmée devient transparente pour l'œil de la caméra, qui joue alors les passe-muraille. Le tissu sensible, qualifié par l'artiste d'*instrument pour voir*, ouvre ainsi une fenêtre sur les variations naturelles et atmosphériques de son environnement, tel un intercesseur.

L'image semble plus tard opérer un transfert, une migration du tissu qu'elle peuplait vers son milieu. Ce sont en réalité les nuages qui, en passant devant le soleil, font temporairement écran à sa lumière. En opérant ainsi des allers-retours, de la focalisation à l'ouverture de champ, *Esquisse* sonde les principes d'accommodation de la vision. Poussés aux limites de nos perceptions, nous pourrions avoir la vague impression d'assister à une illusion. Sur la toile, les mouvements contraires de la mer qui se retire et des vagues qui se déploient participent à la confusion. La bichromie et l'aspect voilé de l'image, associés au rythme saccadé du tissu, nous évoquent ces vieux films en noir et blanc, ceux dont il ne nous reste plus que des pellicules rayées dans nos archives et qui enregistraient les mouvements en léger accéléré. Le film, l'artiste l'interroge d'ailleurs sans cesse, comparant la toile du drapeau à l'écran de projection cinématographique. Le fait que l'on puisse avoir l'impression qu'une image est projetée sur la toile, alors qu'elle révèle, tel un instrument optique, participe d'ailleurs au trouble.

Ismail Bahri décline ici le geste qu'Edith Dekyndt met en œuvre dans la vidéo *One Second of Silence* (2008-2009), qui capte les ondulations d'un drapeau fluide et transparent sur un ciel nuageux. Comme réalisée « à la volée », *Esquisse* a également une vocation d'ébauche. Produite avec Youssef Chebbi pour l'exposition de l'artiste au Jeu de Paume et notamment pensée pour entretenir un dialogue avec l'œuvre *Foyer* dans les salles, cette pièce s'énonce, en toute fin de parcours, comme le point de départ d'une recherche à venir.

*Sondes* — 2017

Vidéo HD 16/9, couleur, silencieux, 16 min  
Production : Jeu de Paume, Paris

Se détachant sur un sol de tomettes rougeâtres, une main anonyme, que l'on devine marquée par les années, se tient, se maintient plutôt, immobile, paume ouverte et doigts tendus, en position de réception. Progressivement, nous réalisons que cette main recueille des grains qui s'écoulent d'un point placé hors de notre vue. La matière granulaire du sable creuse la paume, exacerbe les reliefs, se propage sur la surface et, finalement contrainte par la main qui lui soumet un moule, se constitue en petit monticule. Les deux sujets semblent se révéler mutuellement, se sculpter même, tandis qu'un troisième acteur, la lumière, se réfléchit sur le contenu en expansion. C'est d'ailleurs cette dernière, en provoquant un captivant scintillement lumineux – faisant briller le flot des grains comme un trésor, comme des étoiles –, qui nous aide à entrevoir la progression de l'amoncellement.

Ismail Bahri s'est inspiré du *paradoxe sorite* qui interroge le fait qu'un grain puisse, à lui seul, constituer un tas ou le défaire, visant ainsi à mettre en exergue la faiblesse de nos raisonnements et de nos définitions. Ce qu'il tente de souligner ici, c'est « l'impossibilité de déterminer quand commencent et finissent les choses, tout en se situant dans la nuance, dans la déclinaison imperceptible de ce qui s'observe<sup>1</sup> ».

Constitué de mille poussières de roche et de coquillages, volatil et instable, le sable a la particularité de pouvoir indéfiniment se modeler et se disperser. Ici, soumis aux lois physiques de la pesanteur, il tombe comme une pluie, à la cadence régulière d'un sablier marquant le temps qui passe. L'artiste confirme ici son intérêt pour le moléculaire, pour l'infiniment petit. Comme la goutte d'eau convoquée dans le film *Ligne*, le grain, inerte, entre en action lorsqu'il est mis en relation. Le moléculaire fait également référence à l'atome, à la cellule, nous renvoyant alors au corps et à sa constitution, mais aussi au puzzle des tomettes en terre cuite qui, au sol, s'emboîtent harmonieusement les unes dans les autres.

La main, le sable, la caméra et même le regard du spectateur, il semble que tous opèrent, à des degrés divers, en entonnoir, comme des outils, pour provoquer et parcourir les effets de surface et de mouvement, comme des sondes qui exploreraient les infimes nuances du réel.

1 — Propos extraits d'une conversation avec l'artiste, mars 2017.

*Dénouement* — 2011

16/9 HDV video, colour, silent, 8 min

A twitching, black line is drawn across an indefinable, luminous, white area, dividing it into two equal parts in the manner of a diptych. Presumably, as a result of pressure from somewhere, it shakes and judders.

Then a human form looms in the distance. A change of perspective takes place, the picture plane tilts; the line turns out to be a length of string leading to a vanishing point, and the abstract area, a snow-covered landscape. The human form advances slowly and ponderously towards the camera. This person is doing something to the string that connects him to the camera, winding it in, in fact, twisting it round his fingers creating a ball that grows gradually fatter and fatter.

That minimalist action seems to suggest that its purpose is to reduce the distance. Like Ariadne's thread, or a diver's rope, the string is a guide, leading the action towards its denouement. And those nimble fingers, repeating the confident, mechanical gesture, continue until they completely fill the picture.

Like a measuring instrument, the string indicates the gap, plumbs the void, records duration and registers vibrations. It formulates, inscribes and also becomes a tangible drawing in space. When it is finally wound up into a ball, it is as if it were an embodiment of the creation of volume or of the distance that the figure had travelled, as if space had been wound up onto itself.

The tight focus on the loose fibres of the string directs our gaze, which gradually comes to be fully concentrated on the developing action. Speaking about this, the artist mentions Daniel Arasse's remarks on Vermeer's *The Lacemaker*, particularly the way in which the painter has focused the viewer's gaze as a counterpoint to that of the lacemaker, both absorbed by the lacework or, more exactly, by the thread, while the rest of the picture remains slightly blurred.

Thus, in what is, formally, a highly tenuous composition, unfurled, wound in and concentrated, *Dénouement* leads us towards an attempt at focusing on things. As Gaston Bachelard said, 'If we spend enough time on the iridescent surface, we will come to understand the value of depth.'<sup>1</sup>

1 — Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1942.



*Ligne* — 2011

16/9 HD video, colour, silent, 1 min

‘Our inner being is capable of all movements, it flies off with the speed of an arrow, then returns like a mole, it has endless dormouse-like hibernations. What an energetic being!’<sup>1</sup> So wrote Henri Michaux in 1938, a writer who spent his life trying to explore and express the movements of his inner and outer realities.

In *Ligne*, Ismaïl Bahri also absorbs us into the intimacy of a body, into the secrets of its micro-movements, its rhythms, its currents and impulses. A drop of water, delicately placed on the skin, at the precise location of an artery, pulsates with a regular cadence, capturing and amplifying the minute, internal movements of the heartbeat.

The water drop, a molecule, almost nothing, functions like a magnifying glass on the membrane. It contains, trapped within it, two small air bubbles, while a minute projection from the outside is reflected onto its surface, a clear reference to the iconographic tradition of the mirror and its reflection. It acts as a dynamic *mise en abyme*, a compound subject, a multifaceted intermediary.

To feel a person’s pulse is the automatic way of checking if they are alive, and an age-old method of finding out about the internal state of the body and its organs. The metronomic heartbeat of *Ligne* seems to be a prompt for us to probe our own interiority. And indeed, that stethoscopic investigation of the body puts us in mind of what we all have in common, those primordial, vital, mechanical movements, the expressive surfaces of our bodies, and we are prompted to recall those sensitive works carried out on the skin by artists like Thierry Kuntzel and Giuseppe Penone.

It is also a piece that measures, as it were, the distance between the viewer and the image. For Ismaïl Bahri, one of the main characteristics of *Ligne* is that ‘it lies at the edge of immobility and, because of that, has a disturbing quality. The detail of the water drop incites you to come closer to the video in order to understand what’s going on because, from a distance, you might think that it’s a fixed image. It’s partly about fixing the gaze.’<sup>2</sup>

1 — Henri Michaux, ‘Mouvements de l’être intérieur’, in *Plume* preceded by *Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963.  
2 — Excerpts from a conversation with the artist, March 2017.

*Film* — 2012

Series of 7 16/9 HD videos, colour, silent, variable durations

Of all Ismaïl Bahri’s videos, *Film* is certainly the most ‘enigmatic’, in the sense that the process is not made visible, which gives an almost magical dimension to the action. And yet if you look at it carefully, one of the videos of the series gives a clue to what the process is. For a few seconds, you see a hand place a rolled up piece of newspaper onto an inked surface, which is disturbed for a moment. Then it unrolls and slowly delivers its content.

The action of unrolling is not provoked by an external force or by the initial impulse. It is due to capillary action – a phenomenon of interaction that occurs when the two surfaces come into contact and are attracted towards each other. Like a sponge, the paper is gradually impregnated with the liquid, becomes heavy, expands, unrolls and releases itself from the state imposed on it by the hand. It is sculpted by the forces in action and loses its three-dimensional shape to transform itself into a flat surface, in a replay of the inverted dynamics of this capillary origami. What is involved is a kind of ‘chemical kinetics’ that brings to mind the process of film, or a rotary printing press.

The images have hardly appeared before they gradually vanish. But they always leave some trace of their existence, a slightly diffuse impression. Architecture, writing, groups of people and faces (one of which is staring hard at us), the succession of news reports – and the question ‘what’s happening’, what counts as a newsworthy event these days – are probably all things that are being investigated quizzically and put into perspective in this work.

*Foyer* — 2016

16/9 HD video, colour, 5.1 sound, 32 min  
 Production: Spectre Productions, in conjunction with La Fabrique Phantom  
 Producer: Olivier Marboeuf  
 Associate producer: Cédric Walter  
 Language: Tunisian Arabic  
 Subtitles: French or English

As he did in his works *Éclipses* (2013) and *Percées* (2014–2015), Ismaïl Bahri once again experimented with blocking out the camera's field of view. He covered the lens with a sheet of white paper and then went out for a stroll in the streets of Tunis.

The paper screen, acting as both a sensor and a filter, pulsates under the effect of the wind, and is tinged with the delicate, shifting colours of the light as it registers the fleeting shadows of passers-by. The result is a sort of dynamic, colourful abstraction in which the shapes and forms of reality merge into immaterial effects.

The surface is also inhabited by voices that suddenly loom in. An amateur photographer, curious children, idle teenagers, suspicious police officers, all intrigued by the set-up, turn up one after another and ask the artist questions. The film adopts a benevolent attitude to all this, allowing itself to be 'impressed' by the off-camera action. What emerges from these encounters are comments on the film as it is being made, which eventually amount to a real mediation of the finished work. Chance events and random phenomena captured by the lens and the microphone all contributed to the creation of the work. 'The cameraman accompanies the image,' as one of the passers-by remarks.

The decision to work by a process of subtraction stems from the artist's questioning of ways of filming reality in all its complexity, especially in Tunisia which, at the time, was in a slight state of unrest. Rather than approaching it head-on, he favoured going at it in ricochets, and capturing 'a rustling world of murmurs'.<sup>1</sup>

The words in the centre of the image reflect the exchanges, like misplaced subtitles intercepting the gaze, or the dialogue intertitles in silent movies. They are our most direct link to the people whose bodies the artist has kept at a distance, a support for us to imagine the world they inhabit.

We are totally absorbed and find ourselves engaged in an almost synesthetic experience (Kandinsky, in particular, comes to mind, and his correspondences between colours and sounds). We move back and forth between mottled variations, words that flash up and sounds that suddenly appear, in a balance of the delicate forces of sound and image. As we watch this

'non-film', it is the latent soundtrack that seems to give it depth, movement and narration; the relationship to the image is one of duality and complementarity or indifference.

Although, historically, films were silent before sound was introduced, what we have in *Foyer* is a non-visual talkie. In experimenting with the workings of screen and camera, his film also questions the fundamental principles of cinema, and returns us to the projection room. The work is presented as if it were a feature film, the spectator is totally immersed and this creates a bridge to those cheerful, suspicious, curious, anxious, speakers – all gathered around that sheet of paper – the *foyer*.<sup>2</sup>

1 — Ismaïl Bahri, *Foyer*, unpublished working notes.

2 — The word *foyer*, the title of this film, has a number of meanings in French, including 'focus' and 'hearth' – hence: 'gathered around . . . the hearth.'

*Source* — 2016

16/9 HD video, colour, silent, 8 min  
 Public commission from the Centre National des Arts Plastiques – Ministère de la Culture  
 et de la Communication  
 Production: Le G.R.E.C. with support from the Centre National du Cinéma et de l'Image Animée  
 Collection *La Première Image*

Two motionless hands hold a white sheet of paper. Half expectantly and half in contemplation, our gaze is soon absorbed in watching the surface. A small burn appears in the middle of it. The smouldering hole gets bigger, tracing the glowing contour of a perfect circle; it spreads out on the paper, which, as it is slowly consumed, disintegrates.

One after another, the flakes of ash on the rim of the black hole break off and fall in. A curl of smoke rises up from it. The only movement in this spectacle of impassive motionlessness is that hole-window; it pierces the depth of field and opens onto a new environment.

The video ends when the flaking away reaches the edges of the paper and, with it, the end of its ability to develop. Then the shapes disappear and the hands, affected in their turn by the combustion, resign themselves to letting go of the support. Resistance and fragility blend in this action where the body is both engaged and projected, actor and observer in this liminal operation.

The forms – definable, yet insubstantial – develop by subtraction from a prescribed, static state. They are destined to be in a state of constant development and, therefore, condemned to disappear, because the field of expression provided by the surface, which both blocks and reveals, is limited. The paper is a blank canvas or a cinema screen; it enables and makes visible, but in destroying itself as the apparition progresses, it too offers itself up as a quasi-sacrificial object.

*Revers* — 2017

Series of 6 16/9 HD videos, colour, stereo sound, variable durations  
 Production: Jeu de Paume, Paris

For his exhibition at the Jeu de Paume, Ismaïl Bahri has made a new version of his 2016 work *Revers*. Where the first version opened with two hands emerging from a black background, doing things with sheets of paper, this version has more amplitude; it begins with the bust and arms of a figure seated behind a table made of light wood. The action remains the same. The hands relentlessly crumple then smooth out a magazine page showing the photo of a model in an advertisement.

The crumpling of the paper produces crisp, tart, almost aggressive sounds, giving more depth to the action and drawing us right in. Our ear is discomforted; it is more accustomed to the softness of paper – the noise, for example, of a wooden pencil lightly drawing lines and shapes on it. Under the effect of the hands, a range of transformations, from the crumpling to the flattening out, is called into question, and the paper becomes a real sculpture in space. All at the same time, it endures, resists and cedes to the pressures exerted on it. The paper gradually loses its resistance and the image deteriorates. Soon all that remains of those bodies is a spectral, timeless, indefinable presence, with faded colours and cracked skin, faintly reminiscent of those centuries-old wall frescoes. But, rather than disappearing altogether, the original image undergoes a transformation, a kind of transfer. The ink rubs off the paper and ends up dyeing the fingers of the person doing the rubbing, and dispersing in small volatile particles.

From the seductive, idealised image on glossy paper, we gradually see it become a more ‘flesh-like’ matter, which gradually becomes matt, floppy and velvety, like a flap of skin in the person’s hands. For Ismaïl Bahri, ‘this gesture of friction is not insignificant. It says something about the body in an affected, almost anxious form. The manipulator and the thing manipulated are affected by each other.’<sup>1</sup> In concentrating on an action produced on the scale of the hand, Ismaïl Bahri appeals to our sense of touch, our haptic perception, which takes us back to the way we originally discovered our environment. We learn to understand what surrounds us by exploring it with our fingers.

1 — Excerpts from a conversation with the artist, March 2017.

*Esquisse, pour E. Dekyndt* — 2017  
In collaboration with Youssef Chebbi

In association with Youssef Chebbi  
16/9 HD video, colour, silent, 5 min  
Production: Jeu de Paume, Paris

The outline of a flag rises out of unfathomable mist. The fabric flutters, twists and flaps in a violent wind. Closer inspection reveals that it contains a moving image. Little by little, the mist lifts. The flag turns out to be planted on a sandy beach, in front of a rough sea. Although the sea ought, normally speaking, to be hidden by the cloth of the flag and visible only around its edges, it can, in fact, only be seen *through* the flag. Incomprehension is palpable, but one is attracted by the moving image.

By conducting experiments on the properties of the fabric, Ismaïl Bahri and filmmaker Youssef Chebbi realised that when they overexposed the image, the filmed piece of fabric became transparent to the camera. The sensitive fabric, described by the artist as an *instrument for seeing*,<sup>1</sup> thus became a window onto the natural and atmospheric variations of its environment – somewhat in the manner of an intercessor.

The image later appears to effect a transfer, to migrate from the fabric towards its middle. This is actually due to clouds temporarily screening out the sunlight. In operating like this, going backwards and forwards, from focus to open field, *Esquisse* probes the principles of how we adjust our vision. Pushed to the limits of our perceptions, we have the vague impression of witnessing an illusion. On the fabric, the conflicting movements of the receding sea and the breaking waves add to the confusion. The two-colour image and its veiled quality, along with the pulling and tugging of the fabric, bring to mind those grainy old black-and-white movies with slightly jerky movements. The artist is engaged in a constant interrogation of film itself, comparing the cloth of the flag to a film projection screen. The fact that it is possible to be under the impression that an image is being projected onto the canvas, whereas the canvas, like an optical instrument, is in fact revealing it, adds to the sense of unease.

With this work, Ismaïl Bahri has created a variation on the phenomenon that Edith Dekyndt investigated in her video *One Second of Silence* (2008–2009), which captures the undulations of a flowing, transparent flag against a cloudy sky. This video, which seems as if it might have been made ‘on the fly’, is also something of a ‘sketch’ (*une esquisse* in French). This piece was co-produced by Youssef Chebbi and Ismaïl Bahri for Bahri’s exhibition at the Jeu de Paume and specially designed as a way of maintaining a dialogue in the exhibition rooms with the work *Foyer*. It comes at the very end of the exhibition and marks the beginning of a future research project.

*Sondes* — 2017

16 min, silent, colour HD video 16/9  
Production: Jeu de Paume, Paris

Standing out against a background of reddish tiles, an anonymous hand, which one imagines to be marked by the years, is stretched out motionless, the palm and fingers open, in the receiving position. Gradually, we realise that this hand is filling up with grains of sand pouring down from a point somewhere out of sight. The granular material of the sand hollows the palm, accentuates the contours, spreads over the surface and, eventually, contained by the hand, which acts as a mould, forms into a small mound. The two subjects seem to reveal each other, to sculpt each other, while a third actor, the light, is reflected on the expanding content. It is the light which, by creating an attractive luminous flicker – making the flow of grains shine like treasure or stars – enables us to glimpse the heaping process.

Ismaïl Bahri was inspired by the *Sorites paradox*, which questions the fact that one solitary grain can be responsible for the existence of a heap or can unmake it, aiming thus to point out the apparent inadequacy of reason as a tool for apprehending reality, and, at the same time, the semantic weakness of our definitions. What he is attempting to emphasise here is ‘the impossibility of determining when things begin and when they end, at the same time keeping a nuanced attitude to the imperceptible expression of what can be observed’.<sup>1</sup>

Sand, which is made up of tiny specks of rock and shells, is volatile and unstable and has the peculiarity of being able to go on indefinitely giving itself form and then dispersing. Here, subjected to the law of gravity, it falls like rain, in the regular rhythm of an hourglass marking the passage of time. The artist here highlights his interest in the molecular, the infinitely small. Like the drop of water in the film *Ligne*, the inert grain of sand becomes active when it is connected with other elements. The molecular also references the atom, the cell; it puts us in mind of the body and its constitution, but also of the jigsaw puzzle of terracotta tiles on the floor, which all fit harmoniously into each other.

The hand, the sand, the camera, and even the viewer’s gaze, all seem to operate, in varying degrees, as funnels, as implements to provoke and explore the effects of surface and motion, like probes designed to explore the infinitesimal shades of reality.

1 — Excerpts from a conversation with the artist, March 2017.

*Sondes*

2017  
vidéo, 16 min









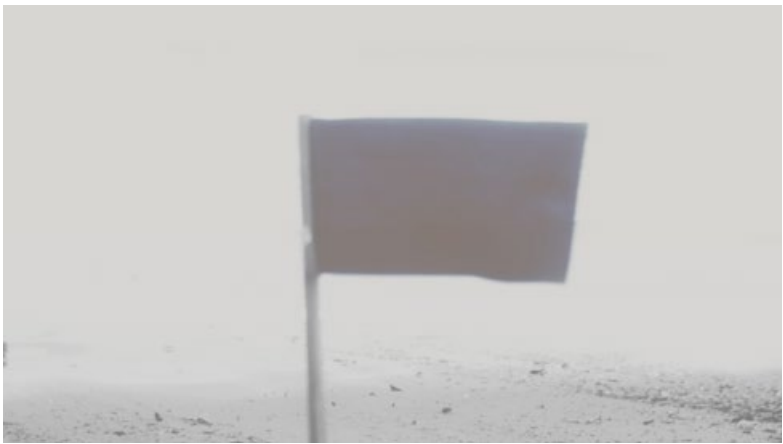


*Esquisse, pour E. Dekeyndt*  
2017  
vidéo, 5 min









**Biographie****Biography**

**Né à Tunis, Tunisie, en 1978. Vit et travaille entre Paris, France, et Tunis.**

**Représenté par la galerie Les Filles du Calvaire, Paris, et la Selma Feriani Gallery, Tunis & Londres.**

Born in Tunis, Tunisia, in 1978. Lives and works in Paris, France, and Tunis.  
Represented by the Galerie Les Filles du Calvaire, Paris, and the Selma Feriani Gallery, Tunis & London.

**Expositions personnelles | Solo exhibitions**

2017

— « Instruments », Jeu de Paume, Paris, France.

2015

— « Film à blanc », galerie Les Filles du Calvaire, Paris, France.

2014

— « Sondes », Les Églises – Centre d'art contemporain de la ville de Chelles, France.  
— « Sommeils », Espace Khiasma, Les Lilas, France.  
— « Affleure », Alliance française, Bogotá, Colombie.  
— « Détail se dilate », Selma Feriani Gallery, Tunis, Tunisie.

2012

— « Précipités », galerie Les Filles du Calvaire, Paris, France.

**Expositions collectives | Group exhibitions**

2017

— 13<sup>e</sup> Biennale de Sharjah, Émirats arabes unis (commissariat : Christine Thome).  
— « Ghosting of Beings and Worlds », Grey Noise, Dubaï, Émirats arabes unis.  
— « Be Aware, Be Record! », Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève, Suisse.

2016

— « Soulèvements », Jeu de Paume, Paris, France (commissariat : Georges Didi-Huberman).  
— « Incorporated! », Les Ateliers de Rennes – biennale d'art contemporain, La Criée centre d'art contemporain, Rennes, France (commissariat : François Piron).  
— « Là où commence le jour », LaM, Villeneuve-d'Ascq, France (commissariat : Marc Donnadiou).

2015

— « Telling Time », 10<sup>e</sup> Rencontres de Bamako, Biennale africaine de la photographie, Mali (commissariat : Bisi Silva).  
— « The Pen Moves Across The Earth », Blackwood Gallery, université de Toronto Mississauga, Canada (commissariat : Christine Shaw).  
— « Vernacularity », Wyspa Institut of Art, Gdańsk, Pologne (commissariat : Béatrice Josse).  
— « Universo vídeo », LAboral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, Espagne.

2014

— « Collective collection », BBB centre d'art, Toulouse, France (commissariat : Laurent Fiévet et Cécile Poblon).  
— Nuit blanche, Les Églises – Centre d'art contemporain de la ville de Chelles, France (commissariat : Éric Degoutte).

2013

— « Re:emerge: Towards a New Cultural Cartography », 11<sup>e</sup> Biennale de Sharjah, Émirats arabes unis (commissariat : Yuko Hasegawa).  
— « Le geste premier », BBB centre d'art, Toulouse, France (commissariat : Cécile Poblon).  
— « La fuerza de Coriolis », Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago du Chili (commissariat : Béatrice Josse).  
— « Sans matières ajoutées », CNEAI, Chatou, France.  
— « Mandrake a disparu », Espace Khiasma, Les Lilas, France (commissariat : Olivier Marboeuf).  
— « Intimacies », SAVVY Contemporary, Berlin, Allemagne (commissariat : Yves Chatap).  
— « Les acquisitions », Artothèque d'Angers, France.  
— « L'arbre de vie », Collège des Bernardins, Paris, France.

2012

— « Inventer le monde : l'artiste citoyen », Biennale Bénin 2012, Centre Kora, Cotonou, Bénin (commissariat : Abdellah Karroum).  
— « JF\_JH Libertés », L'appartement 22, Rabat, Maroc (commissariat : Abdellah Karroum).  
— « Au lait! Quand l'art déborde », La Maison de La vache qui rit, Lons-le-Saunier, France (commissariat : Laurent Fiévet et Silvia Guerra pour Lab'Bel).  
— « Carthage Contemporary », Musée de Carthage, Tunisie (commissariat : Timo Kaabi-Linke et Khadija Hamdi).

2011

— « Intentions fragiles », galerie Les Filles du Calvaire, Paris, France (commissariat : Marie Doyon).  
— « Lumière noire. Neue Kunst aus Frankreich », Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Allemagne (commissariat : Alexander Eiling).  
— « Point fragile », Selma Feriani Gallery, Londres, Royaume-Uni (commissariat : Khadija Hamdi).  
— « Working for Change », Spazio Punch, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Italie (commissariat : Abdellah Karroum).  
— « Human Frames. Ten psychological states – 77 video artists and filmmakers from Asia and Europe », Kunst im Tunnel, Düsseldorf, Allemagne (commissariat : Silke Schmickl).  
— « After the Rage », Lo and Behold, Athènes, Grèce.  
— « Fronteiras », Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbonne, Portugal.

2010

— « Frontières », La Centrale électrique, Bruxelles, Belgique.  
— « Reframing Reality », Museet for Samtidskunst, Roskilde, Danemark.  
— « Incanto », Fotografia europea 2010, Teatro Valli, Reggio d'Émilie, Italie.  
— « Frontières », 9<sup>es</sup> Rencontres de Bamako, Biennale africaine de la photographie, Cape Town National Gallery, Afrique du Sud.  
— « Frontières », 9<sup>es</sup> Rencontres de Bamako, Biennale africaine de la photographie, Johannesburg Art Gallery, Afrique du Sud.

**Projections | Screenings**

2017

— 3<sup>e</sup> FILMADRID Festival Internacional de Cine, Madrid, Espagne.  
— 33<sup>e</sup> Hamburg International Short Film Festival, Hambourg, Allemagne.  
— 30<sup>e</sup> European Media Art Festival, Osnabrück, Allemagne.  
— 18<sup>e</sup> Jeonju International Film Festival, Séoul, Corée.  
— Bucharest International Experimental Film Festival, Bucarest, Roumanie.  
— Punto de Vista, Navarre, Espagne.  
— International Film Festival Rotterdam, Hollande.  
— Festival Courtisane, Gand, Belgique.

2016

— Kasseler Dokfest, Documentar Film and Video Festival, Kassel, Allemagne.  
— « FIAC/PLATFORM » – réunion des FRAC (Plateforme vidéo), palais de la Découverte, Paris.  
— Section Wavelengths, Toronto Film Festival, Toronto, Canada.  
— « Projections Program », 54<sup>e</sup> New York Film Festival, Elinor Bunin Munroe Film Center, New York, États-Unis.  
— FID Marseille – 27<sup>e</sup> Festival international de cinéma, France.  
— « La ville au corps », Le Carreau du Temple, Paris (programmation : Jeanne Brun et Jessica Castex).  
— « The Invisible Scent of History », Thurgood Marshall Ballroom West, Washington, États-Unis.

2015

— « Carte blanche au FID Marseille », École normale supérieure, Lyon, France (programmation : Jean-Pierre Rehm).

2014

— « Projections Program », 52<sup>e</sup> New York Film Festival, Elinor Bunin Munroe Film Center, New York, États-Unis.  
— « Projections Program », Cine Tonalá, Mexico, Mexique.  
— Media City Film Festival, Windsor, Canada.  
— Bande(s) à part, 25<sup>e</sup> Festival de cinéma, Magic Cinéma, Bobigny, France.  
— ALFILM – Arab Film Festival Berlin, Allemagne.

2013

— Cinéphémère 2013, FIAC, jardins des Tuileries, Paris, France.  
— « Lucioles (de leur disparition, de leur apparition) », Écrans parallèles, FID Marseille – 24<sup>e</sup> Festival international de cinéma, France.  
— « Les Lignes du geste », Centre Pompidou Metz, France.  
— Vidéographies 50, cinéma Sauvenière, Liège, Belgique.  
— 17<sup>e</sup> Japan Media Arts Festival, The National Art Center, Tokyo, Japon.

2012

— Sunday's Screening, galerie Les Filles du Calvaire, Paris, France.  
— « L'eau et les reflets du monde », Collège des Bernardins, Paris, France.  
— « Rising Images », Centre Pompidou, Paris, France.

2011

— Video.it 2011, Fondazione Merz, Turin, Italie.  
— 8<sup>e</sup> Busan International Video Art Festival, Corée du Sud.  
— « Résistance[s] III », Cinémathèque de Tanger, Maroc.  
— « La Vidéothèque, invitée de l'ENSBA », École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, France.

2010

— « Résistance[s] III », Centre Pompidou, Paris, France.  
— « Résistance[s] III », British Film Institute, Londres, Royaume-Uni.  
— « Résistance[s] III », Fondazione Merz, Turin, Italie.  
— Sunday's Screening 3, galerie Les Filles du Calvaire, Paris, France.  
— Vidéoformes – 24<sup>e</sup> Manifestation internationale art vidéo et cultures numériques, Clermont-Ferrand, France.  
— « Arab Shorts », Goethe-Institut, Le Caire, Égypte.  
— FIAV – Festival international d'art vidéo, Casablanca, Maroc.  
— Supermegadrops 6, CRAC – Centro Ricerca Arte Contemporanea, Crémone, Italie.

2009

— Experimental 3, City Historical Museum, Osaka, Japon.  
— 5<sup>e</sup> Festival des nouveaux cinémas, Paris, France.  
— 31<sup>e</sup> Cinemed, musée Fabre, Montpellier, France.  
— Video.it 2009, Fondazione Merz, Turin, Italie.  
— Festival Instants vidéo, Marseille, France.  
— International Kansk Festival, Moscou, Russie.  
— Videoholica, Archeology Museum, Varna, Bulgarie.  
— Midden Art Festival, Kalamata, Grèce.  
— Athens Art Festival, Athènes, Grèce.  
— Crosstalk Video Art Festival, Budapest, Hongrie.  
— Naoussa Film Festival, Grèce.  
— Vienna Intependent Shorts, Vienne, Autriche.  
— Experiments in Cinema, Albuquerque, États-Unis.  
— Ankara Film Festival, Ankara, Turquie.  
— Berlin Director Lounge, Berlin, Allemagne.

**Résidences artistiques | Art residencies**

2015

- Sémaphore du Créac'h, île d'Ouessant, France.
- Artistes en résidence, Clermont-Ferrand, France.

2014

- Alliance française de Bogotá, Colombie.

2013-2014

- Fabrique Phantom, Espace Khiasma, Les Lilas, France.

2012

- L'appartement 22, Rabat, Maroc.

2010-2011

- Cité internationale des arts, Paris, France.

**Collections publiques | Public collections**

- Artothèque d'Angers, France.
- Artothèque du Limousin, Limoges, France.
- Caldic Collectie, Wassenaar, Pays-Bas.
- Centre national d'arts plastiques, Paris, France.
- Collection de la Ville de Lyon, France.
- Conseil général de Seine-Saint-Denis, France
- Fonds régional d'art contemporain Lorraine, Metz, France.
- Kamel Lazaar Foundation, Londres, Grande-Bretagne.
- MAC VAL, musée d'Art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, France.

**Bibliographie sélective**Select bibliography**Entretiens | Interviews**

- Bahri (Ismaïl), « Filmer à blanc », lettre à Olivier Marboeuf, *Journal Phantom*, n° 5, septembre 2013 (en ligne).
- Boutros (Charbel-Joseph H.), « Entretien entre Charbel-Joseph H. Boutros et Ismaïl Bahri, accompagné par Mouna Mekouar », in *Là où commence le jour*, Villeneuve-d'Ascq, LaM, 2015 (catalogue numérique).
- Burquier (Marie-Pierre), « Foyer. Ismaïl Bahri », *FID Journal*, 16 juillet 2016.
- Gautier-Mons (Pauline), « Ismaïl Bahri : "Tout est parti de l'expérience d'un geste" », *Actuphoto*, 10 avril 2015 (en ligne).
- Marboeuf (Olivier), « Entretien avec Ismaïl Bahri /1 » et « /2 », en ligne sur le site de l'Espace Khiasma, 6 juin et 8 juillet 2013.
- Marboeuf (Olivier), « Images mouvementées », lettre à Ismaïl Bahri, in brochure de l'exposition « Film à blanc », mars 2015.
- Olcèse (Rodolphe), « Le minuscule et l'inaperçu ou l'art visuel d'Ismaïl Bahri », *Bref magazine*, septembre 2011, p. 16-20.
- Olcèse (Rodolphe), « Exposer la lumière. Rencontre avec Ismaïl Bahri », *À bras le corps*, 23 décembre 2013 (en ligne).
- Pradon (Camille), « Ils m'ont montré ce que je n'avais pas su voir... » [17 août 2016], *Le Magazine du Jeu de Paume*, juin 2017 (en ligne).
- Rchet (Olivier), « Ismaïl Bahri, révélation du festival Masnaâ », *Le Site Info*, 6 juin 2016 (en ligne).
- Schmickl (Silke), « Resounding Images and Distances », *Ibraaz*, novembre 2011 (en ligne).
- Sirieix (Barbara), « Waiting for change? », *Journal de la triennale #3 – Parler Monde*, avril 2012, p. 34-40.
- Sirieix (Barbara), « Barbara Sirieix interroge Ismaïl Bahri », en ligne sur le site de L'appartement 22, 2 juin 2012.

**Essais et articles | Essays and articles**

- Azimi (Roxana), « Vu d'Allemagne. La Kunsthalle de Karlsruhe expose la jeune scène française », *Le Journal des arts*, n° 352, 9-22 septembre 2011.
- Boudier (Laurent), « L'arbre de vie », *Télérama Sortir*, février 2013.
- Benoit (Guillaume), « Intentions fragiles », *Slash*, 11 juillet 2011 (en ligne).
- Benoit (Guillaume), « Ismaïl Bahri. Précipités », *Semaine*, n° 300, mai 2012.
- Binder (Pat) & Haupt (Gerhard), « JF\_JH Libertés », *Nafas Art Magazine*, novembre 2012 (en ligne).
- Brenez (Nicole), « Prima delle rivoluzioni. Avant-gardes arabes des années 2000 », *Art Press 2*, n° 21, mai-juin-juillet 2011, p. 43-47; trad. angl., « Before the revolution... », p. 44-51.
- Caprasse (Marie-Jeanne), « Ismaïl Bahri, Joris Van de Moortel. Précipités & Erratum musicale », *Paris-art.com*, mai 2012 (en ligne).
- Cena (Olivier), « L'arbre de vie », *Télérama*, 23-24 mars 2013.

- Chapuis (Frédérique), « Ismaïl Bahri », *Télérama Sortir*, n° 3379, 18-24 octobre 2014.
- Charmasson (Jenna), « L'art contemporain célèbre le lait », *Connaissance des arts*, 27 juillet 2012 (en ligne).
- Chauvel-Lévy (Léa), « L'arbre de vie au Collège des Bernardins », *Slash*, 27 février 2013 (en ligne).
- Chessel (Luc), « Jeu de Paume. Place aux désordres », *Libération*, 28 novembre 2016, p. 22-23.
- Cornet (Laurence), « Orientations », *La Lettre photographique*, 19 mai 2012 (en ligne).
- Crenn (Julie), « Ismaïl Bahri. Vibrations perceptuelles », *Inferno*, 30 avril 2012 (en ligne).
- Degoutte (Éric), « Aviateur », in brochure de l'exposition « Détail se dilate », Tunis, Selma Feriani Gallery, juin 2014; trad. angl.: « Aviator ».
- Dhainaut (Alexandrine), « Ismaïl Bahri », *Paris-art.com*, novembre 2010 (en ligne).
- Dhainaut (Alexandrine), « Lumière noire », *02*, septembre 2011 (en ligne).
- Fiévet (Laurent), « Du lait sur le feu », in *Au lait! Quand l'art déborde*, Lons-le-Saunier, La Maison de La vache qui rit/Surenes, Lab'Bel, 2012, p. 6-15.
- Jdey (Adnen), « Ismaïl Bahri : le peuple invisible des images », *Nawaat*, 2 février 2017 (en ligne).
- Hadouchi (Olivier), « Poétique du corps, politique de l'espace et du temps », in livret du DVD *Résistance[s] III: Experimental Films from the Middle East and North Africa*, Paris, Lowave, 2010.
- Hamdi (Khadija), « On the Path of Tunisian Art », *Contemporary Practices: Visual Art from the Middle East*, vol. IV, 2011, p. 24-32; trad. fr.: « Sur le pas de l'art tunisien », p. 33-39.
- Hirsch (Annabelle), « Vom Nutzen und Nachteil der Schwarzmalerei », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31 août 2011 (en ligne).
- Jean-Calmettes (Aïnhua), « L'illusion créatrice », *Mouvement.net*, 21 mars 2013 (en ligne).
- Kelani (Naila), « A Filmmaker's Impromptu Conversations on the Streets of Tunis », *Hyperallergic*, 11 novembre 2016 (en ligne).
- Lamberti (Ornella), « Intentions fragiles », *Paris-art.com*, 30 juillet 2011 (en ligne).
- Lavrador (Judicaël), « Incorporated! Pour tout l'ordre du monde », *Libération*, 23 octobre 2016.
- Lenot (Marc), « Autour de la Biennale de Lyon », en ligne sur le blog *Lunettes Rouges*, 17 septembre 2013.
- Lequeux (Emmanuelle), « Quand l'art donne corps à l'économie », *Le Monde*, 29 décembre 2016, p. 12.
- Lequeux (Emmanuelle), « Les Bernardins revisitent les lois de l'Univers », *Le Quotidien de l'art*, n° 336, 12 mars 2013, p. 5.
- Lequeux (Emmanuelle), « Le monde de l'entreprise dans toute sa cruauté à la biennale de Rennes », *Le Quotidien de l'art*, n° 1179, 23 novembre 2016, p. 6-7.
- Lesauvage (Magali), « Sur le fil : "Intentions fragiles" à la galerie Les Filles du Calvaire », *Exponaute*, 18 juillet 2011 (en ligne).
- Llorens (Natasha Marie), « Meeting the Sea », *WdW Review*, décembre 2016 (en ligne).
- Martens (Marie), « Ismaïl Bahri. En quête d'indicible », *Connaissance des arts*, n° 737, mai 2015, p. 108-109.

- Milliard (Coline), « Ismaïl Bahri's Quiet Revolution in Tunis », *Artnet News*, 11 juin 2014 (en ligne).
- Olcèse (Rodolphe), « L'expérience filmique du monde », *Art Press 2*, n° 21, mai-juin-juillet 2011, p. 21-24; trad. angl., « The filmic experience of the world », p. 25-28.
- Olcèse (Rodolphe), « Cinéma/Parole #14. Ismaïl Bahri », *À bras le corps*, 20 avril 2015 (en ligne).
- Olcèse (Rodolphe), « L'image s'invite par soudaine effraction. Sommeils d'Ismaïl Bahri », *Les Cahiers d'À bras le corps*, n° 2, avril 2015, p. 32-35.
- Olcèse (Smaranda), « L'arbre de vie – foisonnement de l'art contemporain au Collège des Bernardins », *TouteLaCulture.com*, 27 février 2013 (en ligne).
- Oudrhiri (Kaouthar), « Au 22<sup>e</sup> ciel des Libertés », *Actuel*, 5-11 octobre 2012.
- Pigeat (Anaël), « Introducing Ismaïl Bahri », *Art Press*, n° 406, décembre 2013, p. 47-49.
- Pigeat (Anaël), « L'arbre de vie », *Art Press*, n° 399, mars 2013.
- Piettre (Céline), « Le Collège des Bernardins métamorphosé en arbre de vie par 23 artistes », *BlouinArtInfo*, 15 février 2013 (en ligne).
- Pipolo (Tony), « This Way and That », *Artforum*, 10 mars 2016 (en ligne).
- Pritchard (Elene), « "L'arbre de vie" @ Collège des Bernardins reviewed », *aqnb*, 20 février 2013 (en ligne).
- Ramade (Bénédicte), « Un arbre peut cacher une forêt de hors sujet », *L'Œil*, n° 656, avril 2013.
- Rizov (Vadim), « TIFF Critic's Notebook 7 », *Filmmaker Magazine*, 22 septembre 2016 (en ligne).
- Roemer (Maria), « Mono no aware », in livret du DVD *Human Frames*, Paris, Lowave, mai 2012.
- Roman (Mathilde), « Mandrake a disparu, Khiasma », *lacritique.org*, mai 2013 (en ligne).
- Rondeau (Corinne), « Ismaïl Bahri, coups de vent sur images », *Offshore*, avril 2015 (en ligne).
- Salmeron (François), « Film à banc », *Paris-art.com*, 15 avril 2015 (en ligne).
- Salmeron (François), « Ismaïl Bahri », *02*, n° 72, hiver 2014-2015, p. 78.
- Skrobaneck (Kerstin), « Ismaïl Bahri », in *Lumière noire. Neue Kunst aus Frankreich/New Art from France*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König/Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2011.
- Ville d'Avray (Baptiste de), « Discussion croisée : Mohamed Bourouissa et Ismaïl Bahri », en ligne sur le site de la plateforme Afrique in visu, 11 novembre 2009.
- Weigant (Syham), « Appartement avec vue », *Dyptik*, n° 15, octobre-novembre 2012.

**Catalogues d'exposition | Exhibition catalogues**

- *Telling Time. Rencontres de Bamako, Biennale africaine de la photographie, 10<sup>e</sup> édition*, Berlin, Kehrer, 2015.
- *Là où commence le jour*, Villeneuve-d'Ascq, LaM, 2015 (catalogue numérique).
- *L'Art dans les chapelles, 24<sup>e</sup> édition*, Pontivy, L'Art dans les chapelles, 2015.

- *Re:emerge: Towards a New Cultural Cartography. Sharjah Biennial 11*, Sharjah Art Foundation, 2014.  
 — *Au lait! Quand l'art déborde*, Lons-le-Saunier, La Maison de La vache qui rit/Surenes, Lab'Bel, 2012.  
 — *Le Corps découvert*, Paris, Hazan/Institut du monde arabe, 2012.  
 — *Lumière noire. Neue Kunst aus Frankreich/New Art from France*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König/Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2011.  
 — *Fotografia europea. Incanto*, Milan, Electa, 2010.  
 — *Frontières. Rencontres de Bamako 9, Biennale africaine de la photographie*, Arles, Actes Sud, 2009.

#### Enregistrements en ligne | Online recordings

- Entretien avec Ismaïl Bahri, La Fabrique Phantom, Espace Khiasma, 6 février 2013, enregistrement vidéo.  
 — Interview d'Ismaïl Bahri par Anne-Frédérique Fer sur le lieu de l'exposition « Sondes », Églises de Chelles, 11 octobre 2014, enregistrement sonore, 7 min 18 s, disponible sur le site de *FranceFineArt. L'Actualité des arts*.  
 — *Sommeils*, création sonore réalisée par Ismaïl Bahri et Sébastien Zaegel à l'Espace Khiasma, 2014, 18 min 48 s, disponible sur le site de R22 Tout-Monde, la webradio des arts et du commun, programme « Contre-feu ».

#### Liste des œuvres reproduites List of reproduced works

*Sauf mention contraire, toutes les œuvres sont d'Ismaïl Bahri. Unless otherwise stated, all works are by Ismaïl Bahri.*

Couverture, p. 21-23  
 — *Ligne*, 2011

Vidéo HD 16/9, couleur, silencieux, 1 min  
 Courtesy de la galerie Les Filles du Calvaire, Paris, et de la Selma Feriani Gallery, Tunis & Londres

P. 8, 11, 12, 15, 16, 19, 24, 27, 44, 47, 56, 59, 66, 69, 74, 77, 90, 93-110, 113, 124, 127  
 — *Foyer*, 2016

Vidéo HD 16/9, couleur, son 5.1, 32 min  
 Production : Spectre Productions, avec la participation de La Fabrique Phantom  
 Producteur : Olivier Marboeuf  
 Producteur associé : Cédric Walter  
 Langue : arabe tunisien  
 Sous-titres : français ou anglais  
 Courtesy de la galerie Les Filles du Calvaire, Paris, et de la Selma Feriani Gallery, Tunis & Londres

P. 29-43, 128, 154  
 — *Dénouement*, 2011  
 Vidéo HDV 16/9, couleur, silencieux, 8 min  
 Courtesy de la galerie Les Filles du Calvaire, Paris, et de la Selma Feriani Gallery, Tunis & Londres

P. 41  
 — *Dénouement*, 2011  
 Vidéo HDV 16/9, couleur, silencieux, 8 min  
 Vue de l'exposition « Sondes », Les Églises – Centre d'art contemporain de la ville de Chelles, 2014  
 Photo : Aurélien Mole

P. 48-55  
 — *Film*, 2012  
 Série de vidéos HD 16/9, couleur, silencieux, durées variables  
 Courtesy de la galerie Les Filles du Calvaire, Paris, et de la Selma Feriani Gallery, Tunis & Londres

P. 60  
 — *Latence*, 2011-2012  
 Lait et encre blanche sur verre, 24 × 18 cm chaque  
 Vue de l'exposition « Détail se dilate », galerie Selma Feriani, Tunis, 2014  
 Courtesy de la Selma Feriani Gallery, Tunis & Londres  
 Photo : Ismaïl Bahri

P. 61-65  
 — *Latence*, 2011-2012  
 Lait et encre blanche sur verre, 24 × 18 cm  
 Courtesy de la galerie Les Filles du Calvaire, Paris, et de la Selma Feriani Gallery, Tunis & Londres

P. 71-73  
 — *Source*, 2016  
 Vidéo HD 16/9, couleur, silencieux, 8 min  
 Commande publique du Centre national des arts plastiques – ministère de la Culture et de la Communication  
 Production : Le G.R.E.C, avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée  
 Collection « La Première Image »  
 Courtesy de la galerie Les Filles du Calvaire, Paris, et de la Selma Feriani Gallery, Tunis & Londres

P. 78-87  
 — *Éclipses*, 2013  
 Triptyque vidéo SD 4/3, couleur, silencieux, 15 min 13 s  
 Courtesy de la galerie Les Filles du Calvaire, Paris, et de la Selma Feriani Gallery, Tunis & Londres

P. 89  
 — *Éclipses*, 2013  
 Triptyque vidéo SD 4/3, couleur, silencieux, 15 min 13 s  
 Vue de l'exposition « Film à blanc », galerie Les Filles du Calvaire, Paris, 2015  
 Courtesy de la galerie Les Filles du Calvaire, Paris

P. 115-123  
 — *Orientations*, 2010  
 Vidéo HDV 16/9, couleur, son, 20 min  
 Courtesy de la galerie Les Filles du Calvaire, Paris, et de la Selma Feriani Gallery, Tunis & Londres

P. 129, 139-147, 155  
 — *Revers*, 2017  
 Série de vidéos HD 16/9, couleur, son stéréo, durées variables  
 Production : Jeu de Paume, Paris

P. 131  
 — Paul Klee, *Hammamet et sa mosquée*, 1914  
 Aquarelle et graphite sur papier collé sur carton, 23,8 × 22,2 cm  
 The Metropolitan Museum of Art, New York (The Berggruen Klee Collection, 1984)  
 © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais/image du MMA

P. 132, 158  
 — Robert Bresson, *Au hasard Balthazar*, 1966  
 France/Suède, film 35 mm, noir et blanc, 95 min  
 © 1966 Argos Films – Parc Films – Athos Films  
 — Svensk Filmindustri

P. 133, 159  
 — Abbas Kiarostami, *Où est la maison de mon ami ?*, 1987  
 Iran, film 35 mm, couleur, 87 min  
 © Dreamlab Films – Les Films du Paradoxe

P. 137  
 — Document de travail, 2013  
 Photo : Alissone Perdrix

P. 149-153  
 — *Coulée douce*, 2006-2016  
 Fil à coudre, eau, dimensions variables  
 Vue de l'exposition « Sondes », Les Églises – Centre d'art contemporain de la ville de Chelles, 2014  
 Photo : Aurélien Mole

P. 157  
 — Paul Klee, *St. Germain b. Tunis. Landeinwärts*, 1914  
 Aquarelle sur papier collé sur carton, 21,8 × 31,5 cm  
 Centre Pompidou, musée national d'Art moderne  
 – Centre de création industrielle, Paris  
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/  
 Dist. RMN-Grand Palais

P. 184-191  
 — *Sondes*, 2017  
 Vidéo HD 16/9, couleur, silencieux, 16 min  
 Production : Jeu de Paume, Paris

P. 193-198  
 — *Esquisse, pour E. Dekyndt*, 2017  
 En collaboration avec Youssef Chebbi  
 Vidéo HD 16/9, couleur, silencieux, 5 min  
 Production : Jeu de Paume, Paris

**Remerciements**  
**Acknowledgments**

**Le Jeu de Paume adresse ses plus vifs remerciements à Ismaïl Bahri pour son implication dans ce projet d'exposition et de livre.**

**Sa reconnaissance la plus sincère va également à la galerie Les Filles du Calvaire, Paris, et à la Selma Feriani Gallery, Londres & Tunis, pour leur aide généreuse à la présente publication.**

The Jeu de Paume extends its warmest thanks to Ismaïl Bahri for his commitment to this exhibition and book project.

We would also like to express our gratitude to the Galerie Les Filles du Calvaire, Paris, and to the Selma Feriani Gallery, London & Tunis, for their generous help with this publication.

—

**Ismaïl Bahri exprime sa profonde reconnaissance envers** | Ismaïl Bahri wishes to express his profound gratitude to Oskar Alegria, Anne-Marie Bahri, Meriem Bahri, Mohamed Bahri, Mourad Bahri, Jean-Christophe Bailly, Marianne Baisnée, Omar Berrada, Marie Bertran, Lorenzo Bianchi, Loïc Blairon, Matthieu Blanchard, Simon Blanchet, Touda Bouanani, Pauline Boucharlat, Charlotte Boudon, Mohamed Bourouissa, Charbel-Joseph H. Boutros, Pascale Cassagnau, Nidhal Chamekh, Youssef Chebbi, Fatma Cheffi, Jacques Cohen, Adrien Chevrot, Véronique Dabin, Alexandrine Dhainaut, Mathile Derôme, Guillaume Désanges, Marcel Dinahet, Camille Degeye, Keren Detton, Dan Dorrel, Marie Doyon, Espace Khiasma, Pierre-Yves Faye, Selma Feriani, Laetitia Ferrer, Laurent Fiévet, Annabelle Floriant, Pascale Guinet, Marta Gili, Sandy Hattab, Laura Henno, Adnen Jdey, Lou Jomaron, Abdellah Karroum, Daniel Kasman, Olga Kobryn, Gaëtan Kohler, Karolina Krasouli, Valérie Labayle, Magali Lesauvage, Guillemette Lorin, Anne Luthaud, Pierre Luzy, Stéphane Magnan, Marie Magnier, Caroline Magre, Olivier Marboeuf, Pauline M' Berek, Layla Metsittane, Pieter-Paul Mortier, Lætitia Moukouri, Aily Nash, Rodolphe Olcèse, Christine Ollier, Alissone Perdrix, Andréa Picard, Céline Piettre, François Piron, Cécile Poblou, Marta Ponsa, Camille Pradon, Mickaël Puiravau, Simon Quéheillard, Anne Racine, Jean-Pierre Rehm, Javier Robledo, Sophie Robnard, Philippe Roux, Geoffrey Saint-Martin, Silke Schmickl, Zineb Sedira, Ala-Eddine Slim, Spectre Productions, Alain Tanguy, Sabine Thiriot, l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Katia Usova, Arantxa Vaillant, les voisins du 42, Cédric Walter, Sarah Zaanoun, Haytem Zakaria, Sébastien Zaegel, Malika Zengli.

**Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition « Ismaïl Bahri. Instruments », présentée au Jeu de Paume, Paris, du 13 juin au 24 septembre 2017.**

This catalogue is published on the occasion of the exhibition *Ismaïl Bahri. Instruments* at the Jeu de Paume, Paris, from 13 June to 24 September 2017.

Commissaires de l'exposition | Exhibition curators  
**Marie Bertran, Marta Gili**

**Jeu de Paume**

Directrice | Director  
**Marta Gili**  
Secrétaire général | General Manager  
**Maryline Dunaud**

Administration et finances | Administration et Finances  
**Claude Bocage**  
Expositions | Exhibitions  
**Véronique Dabin**  
Régie | Technical services  
**Pierre-Yves Horel**  
Projets artistiques et action culturelle |  
Public programmes  
**Marta Ponsa**  
Librairie | Bookshop  
**Pascal Priest**  
Communication et mécénat |  
Communications and fundraising  
**Anne Racine**  
Éditions | Publications  
**Muriel Rausch**  
Projets éducatifs | Educational programmes  
**Sabine Thiriot**

Exposition | Exhibition

Coordination de l'exposition | Exhibition coordination  
**Guillemette Lorin**  
Régie des œuvres | Registrar  
**Maddy Cougouluègnes**  
Régie technique | Technical coordination  
**Pascale Guinet**

Publication

Coordination éditoriale | Editorial coordination  
**Lætitia Moukouri**

**Le Jeu de Paume est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication.**  
The Jeu de Paume is subsidised by the Ministry of Culture and Communication.



**Il bénéficie du soutien de Neuflyze OBC et de la Manufacture Jaeger-LeCoultre, mécènes privilégiés.**  
It is supported by Neuflyze OBC and the Manufacture Jaeger-LeCoultre, its principal partners.



**Cet ouvrage est publié avec le soutien des Amis du Jeu de Paume.**  
This book is published with the support of the Amis du Jeu de Paume.





Traduction | Translation  
**Karel Clapshaw, Jeremy Harrison, Thomas de Kayser**

Relecture | Proofreading  
**Éric Laurent**  
**Bernard Wooding**

Conception graphique | Graphic design  
**whitepaperstudio**

Photogravure | Photoengraving  
**Fotimprim, Paris**

© Ismaïl Bahri  
© Jeu de Paume, Paris, 2017

**Jeu de Paume**  
1, place de la Concorde, 75008 Paris – France  
[www.jeudepaume.org](http://www.jeudepaume.org)

Distribution France, Belgique | Belgium, Luxembourg,  
Suisse | Switzerland

**les presses du réel**

35, rue Colson, 21000 Dijon – France  
[www.lespressesdureel.com](http://www.lespressesdureel.com)  
[info@lespressesdureel.com](mailto:info@lespressesdureel.com)

Distribution internationale | International distribution  
**Idea Books**  
Nieuwe Herengracht 11, 1011 EK Amsterdam  
– Pays-Bas | The Netherlands  
[www.idealbooks.nl](http://www.idealbooks.nl)

Achévé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie |  
Printed by Chirat, Saint-Just-la-Pendue, en mai |  
in May 2017  
ISBN : 978-2-915704-68-6  
Dépôt légal : juin 2017 | Legal deposit: June 2017  
Imprimé en France | Printed in France