

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 advienne 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