

## Conversation entre Ami Barak et Paul Ardenne

A l'occasion de l'exposition de Ali Kazma, *How to film a poet ?*

Présentée à l'Espace Topographie de l'Art

Paris, le 6 juillet 2011

---

**Paul Ardenne** : Lorsque j'ai découvert le travail d'Ali Kazma, à la Biennale de Lyon en 2007, j'ai été d'emblée frappé par sa manière très particulière d'en traiter avec le documentaire, alors même que nous avons vécu l'ère du documentaire d'exposition, ainsi que du cinéma d'exposition. Comme certains cinéastes qui travaillent le cinéma « de l'intérieur », Ali Kazma travaille ses vidéos de l'intérieur, lui aussi. Ceci dans le contexte du retour très marqué du réel dans les images – des images dont on se demandait à l'époque (celle notamment des Documenta 10 et 11), pourquoi elles étaient montrées dans des expositions d'art contemporain plutôt que sur des chaînes télévisuelles.

Ce qui est très spécifique dans le travail de Ali Kazma, c'est la recherche d'une « esthétique de la neutralisation », visant d'une part le bannissement de tous les effets de pathos, de tous les effets d'une trop grande proximité passionnelle voire compassionnelle, et d'autre part à se positionner non pas comme une figure de l'engagement mais plutôt du « dégageant » et de produire de ce fait même une sorte d'esthétique très picturale à travers un grand référent sous-jacent, peut-être subliminal, qui est le référent de la peinture.

Les propositions de Kazma - un peintre au travail, la préparation d'un défilé de mode, une usine de sidérurgie, une opération d'un neurochirurgien, en l'occurrence une trépanation pour soigner quelqu'un d'une tumeur au cerveau, un taxidermiste, un horloger, un clerc de notaire, etc – nous posent problème d'emblée. Car si nous avons là des gens qui travaillent, les représentations de Kazma évitent tous les poncifs conventionnels du travailleur, qui sont le plus souvent orientés idéologiquement et pas du tout neutres. Les représentations de Kazma nous renvoient ainsi à une sorte d'autonomie de la mise en forme de l'œuvre, à l'affirmation que si le documentaire d'exposition peut continuer d'exister, en aucune manière il ne pourrait le faire sans intégrer dans sa matière quelque chose qui soit de l'ordre

du « travail de l'image », et pas seulement du travail du sens ou de la livraison de ce sens.

Ami Barak, j'aimerais à ce stade que tu nous dises ton point de vue sur le documentaire d'exposition, sur le retour du réel – je me réfère notamment à l'étude de Hal Foster, à la fin des années 1990, intitulée *The return of the real*, qui parlait de cette propension du champ de l'art, de la production culturelle, à revenir au réel, à abandonner les propositions des années 1980, très portées par les mythologies, dans le cadre de ce que l'on a appelé le post-modernisme.

**Ami Barak :** J'ai quant à moi découvert Ali Kazma chez Vasif Kortun à Istanbul, bien avant 2007. Ce qui personnellement m'intéresse surtout dans son travail n'est pas tant le côté esthétique de la démarche, mais ce que j'appelle les « dommages collatéraux », ce à quoi l'œuvre nous renvoie. Le sujet éminent de Ali Kazma est bien la question du travail, c'est une évidence et une histoire très ancienne, le traitement de la question de l'œuvrement remonte loin dans le temps. Kazma a choisi des métiers qui ont un côté manuel, un côté artisanal même s'il balaie assez large – de la danse au neurochirurgien – il n'en reste pas moins que nous sommes là dans une vraie tradition. Et quand un artiste contemporain choisit la question du travail, on se retrouve forcément à l'origine de la modernité, l'artiste passe de la question de l'œuvre pour laquelle il est un contributeur dans tous les sens du terme, à une version de type vintgiémiste où l'artiste peut certes faire lui-même mais aussi faire faire par des autres et donc inconsciemment penser qu'il ne travaille plus. Ce qui est surprenant dans le travail de Kazma, c'est qu'il traite d'une question qui a ses racines assez loin, mais que par la manière dont il travaille, il remet en scène et questionne cette position présumée de l'artiste contemporain qui « ne travaille pas ». Et au-delà de la question du travail comme sujet, il y a aussi le travail sur l'image. En effet, Ali Kazma a une formation de réalisateur de films et est avant tout un cinéaste, un cinéaste qui est passé armes et bagages du côté des arts visuels et qui s'est depuis consacré à la vidéo, mais ceci avec le vocabulaire du cinéaste. La « cuisine » de celui qui monte lui-même ses œuvres saute aux yeux, une cuisine très sophistiquée et qui rend l'impact visuel de ses œuvres particulièrement fort et prenant. Par une sorte de double ricochet ensuite, on est pris, comme le disait Paul Ardenne, d'abord par la référence constante à la peinture : nous voyons les portraits des autres qui travaillent ; mais quand on regarde l'intégrale du dispositif ici présent, on comprend très vite qu'il s'agit en fait d'un portrait de

l'artiste lui-même. C'est un autoportrait qui transparait, c'est à l'autoportrait que l'œuvre nous renvoie.

**Paul Ardenne** : Ami Barak pose donc la question du travailleur et de sa représentation, du portrait et de l'autoportrait et il est intéressant à ce stade de rappeler combien le travailleur s'est vu dépossédé de sa propre image. Le travailleur ne s'est globalement jamais représenté lui-même, ce sont toujours les autres qui l'ont représenté ou qui l'ont donné à voir. Le travail de Ali Kazma s'inscrit dans une longue généalogie des représentations du travail, qui commence dans l'antiquité ; on a déjà des représentations chez les Egyptiens, dans l'enluminure médiévale, dans les représentations pittoresque de l'âge classique, en occident. Les représentations des travailleurs dans ces cas avaient alors vocation soit de décoration (la fonction pittoresque, les paysans aux champs) soit d'information et, en termes politiques, le travailleur se voit alors assujetti à un ordre social qui le dépasse de toutes parts.

Avec la modernité le travailleur devient en effet un enjeu politique, que ce soit dans le cadre du marxisme, voire avant, à la naissance du socialisme, du libéralisme aussi. Dans le concept libéral, le travail est envisagé comme réalisation de soi. Le don que l'on exploite, que l'on possède, la somme des dons exploités, vont réaliser le Commonwealth, c'est-à-dire la richesse commune. Chez les socialistes, Saint-Simoniens, cabétistes, utopistes ou marxistes, le travailleur devient un enjeu : l'enjeu de la transformation possible de la société où il fait masse, où il fait nombre, et fait l'objet de « récupération » que ce soit du côté du socialisme historique et révolutionnaire, du national socialisme ou du fascisme qui se sont tous reposés sur la figure du travailleur.

La modernité construit alors la figure d'un individu qui, selon la thèse libérale, fait du travail une sorte d'argument existentiel d'accomplissement – ou selon la thèse socialiste, fait du travailleur un héros, le héros de l'histoire par excellence, celui par lequel l'histoire va s'accomplir et finalement s'achever dans « la fin de l'histoire », dans le bonheur d'une société sans classe comme le marxisme le rêvait.

Il est intéressant de constater qu'au 20<sup>ème</sup> siècle, les représentations du travail, loin de se flétrir, vont se tendre – se tendre au point que la chose la plus difficile à trouver semble devenir l'image d'un travailleur dont la représentation serait conforme à ce qu'est le travail lui-même. En effet, le 20<sup>ème</sup> siècle semble proposer soit l'image de la victime, avec l'idée sous-jacente que le travail nous détruit au lieu de nous construire, qu'il nous aliène, nous

diminue, nous vampirise et nous vole nos vies, soit l'image du héros, le travail nous sur-accomplit alors et nous devenons des héros de la production, la production par laquelle l'homme soumet la nature et par extension soumet l'Histoire. Mais en opposition contraste à ce double schéma, le travail, pour la plupart d'entre nous, n'est ni aliénation totale ni occasion de construire une surhumanité qu'on incarnerait en tant que travailleur – le travail est en réalité à mi-chemin, une forme classique de l'occupation humaine, qui a des fins matérielles bien sûr, mais qui se veut aussi affirmation des compétences, de les partager, et de les mettre au service d'autrui, autrui dont nous pouvons aussi bénéficier des compétences.

Le travail d'Ali Kazma apparaît ainsi comme une remise à niveau du travail. Kazma propose un nouvel équilibre du travail qui est d'abord une occupation, d'où l'importance capitale de la gestion du temps et des rythmes dans le travail d'Ali Kazma. Kazma ne choisit jamais les rythmes de l'image par hasard, au contraire, les rythmes de l'image sont toujours corrélés de manière très étroite à ce qu'est le rythme du travail de la personne qu'il est en train de filmer, dans une corrélation extrêmement étroite. Une corrélation qui génère une vraie réciprocité : en effet, ce qui frappe chez Ali Kazma, c'est qu'il filme de la même façon que les gens qu'il filme travaillent – un point qu'Ami Barak a souligné avec justesse tout à l'heure. Cette donnée est très intéressante car elle abolit en soi à la fois la donnée idéologique (donner un sens particulier au travailleur que l'on voit dans l'image) et la donnée programmatique (représenter un travailleur pour faire valoir telle ou telle idée). Ali Kazma est dans un rapport d'altérité et d'échange : lui-même d'ailleurs prend beaucoup de temps, il s'immerge dans le monde spécifique qu'il va filmer jusqu'à devenir invisible, similaire à ce travailleur non visible que nous sommes tous lorsque nous sommes absorbés dans nos occupations, car alors ce qui importe c'est ce que nous faisons et pas le fait que *nous* le fassions. Cette attitude apparaît aussi dans la quantité considérable de matière filmique que Kazma accumule, des heures et des heures de film, pour aboutir in fine à un format habituel de dix minutes à peu près. Les vidéos de Ali Kazma se constituent ainsi comme des œuvres d'une durée qui permet que la contemplation, la fréquentation par le spectateur, se fasse sans ennui : on regarde, on prend la mesure de ce que l'on voit, et cela s'achève déjà. C'est un aspect essentiel de la forme du travail de Kazma sur lequel je reviendrai encore. Il n'y a donc pas, chez le spectateur des vidéos d'Ali Kazma, cette sorte d'épuisement de la contemplation, comme chez un Douglas Gordon par exemple, avec son travail sur l'expansion du temps dans le mécanisme même de la projection de l'œuvre.

Le rapport très puissant qui est généré avec les œuvres de Kazma est un rapport d'altérité, qui implique que des liens se nouent entre celui qui est filmé et celui qui filme, dans une sorte de « trans-relation » entre l'artiste et son sujet. Cela renvoie effectivement à la notion du portrait, le travailleur étant le modèle pour l'artiste, comme un nu peut être un modèle pour un peintre, mais avec une finalité autre : il ne s'agit pas de donner quelque chose à contempler, à méditer ou à rendre signifiant, non, le but ici est de consigner le travail, dans une sorte de parallèle entre la compétence du travailleur d'une part et le travail de l'art de l'autre. Le travail en soi et le travail de l'art, un rapport qui nous invite à relire le livre très intéressant de Catherine Strasser sur la question, *Le Travail de l'Art*.

**Ami Barak** : Je vais répondre à la question que Paul Ardenne me posait en fait tout au début, et que j'ai éludée dans un premier temps : la question du documentaire. Vous connaissez le débat autour du documentaire. Ce dont Ali Kazma nous fait la preuve dans le cadre de ce débat, c'est que le documentaire n'existe pas. C'était en effet un moment historique avec focalisation sur la question du documentaire, mais même les grands maîtres du documentaire, tel l'américain Wiseman, et d'autres ont reconnu sur le tard que la question de la parfaite objectivité à laquelle le documentaire pourrait prétendre est fautive et que transparaît en tout état de cause une subjectivité qui est celle du réalisateur lui-même. Dans le cas de Ali Kazma c'est une totale évidence et d'ailleurs Kazma ne parle jamais de l'aspect documentaire car même s'il suit de très près la réalité, après, dans la fabrication de l'objet qui est l'œuvre vidéo finale, il s'adonne à la transformation dans un parti pris totalement partisan de lui-même qui va faire que l'on n'est plus face à un film qui recense les gestes d'un métier, mais devant une rhétorique du faire et devant une transversalité qui s'impose d'elle-même.

Kazma visite aussi bien des gestes qui appartiennent à tout un pan de l'histoire, que d'autres aussi, plus mécaniques, plus répétitifs et moins inventifs, et de cette manière il nous propose, dans cette exposition notamment, les chapitres d'une encyclopédie qu'il est en train de mettre en place. Un autre aspect fort dans le travail de Kazma est l'équilibre – je reviens sur cette notion d'équilibre déjà mentionnée par Paul Ardenne - l'équilibre que l'artiste met en place entre la main d'une part, et la machine, de la mécanique, implicite ou explicite, des outils, de l'autre. Et entre les deux, soulignant encore cet équilibre, *Clerk*, une vidéo présentée volontairement un peu à part, qui conjugue d'une certaine manière la main et la machine,

puisqu'elle montre un geste de la main – le geste de tamponner – mais tellement rapide et répétitif qu'elle semble quasiment devenir machine.

Kazma a donc choisi de présenter tout un corpus d'activités humaines et de montrer ce que les autres font. Mais en même temps, il a choisi pour cette exposition un titre intrigant, emblématique, important, puisqu'il suggère un miroir renversé qui renvoie à lui-même, à l'artiste. *How to film a poet?* Comment montrer maintenant ce que fait le poète, c'est à dire ce que fait l'artiste ?

**Paul Ardenne** : Ce que fait l'artiste, dans le temps. Si nous revenons à la forme de l'œuvre, on remarque que chez Ali Kazma, la durée, si elle n'est pas prescrite, est cependant toujours d'environ dix minutes, ce qui permet une appréhension par le spectateur assez confortable, ni trop rapide, ni trop longue, cette durée ne met pas le spectateur dans une position d'assujettissement mais lui laisse une sorte de liberté de jugement. Par ailleurs, le travail n'est jamais accompagné de musique : il n'y a pas de dramaturgie, pas de sons surajoutés, rien de lyrique, mais un gros travail sur le son. Le son est en effet une grande partie de ce qui importe, le bruit qui accompagne ces activités, que l'artiste met volontiers en avant, un brouillage fort mais qui permet de garder néanmoins le contact avec la sonorisation chaque œuvre. J'insiste sur cette fabrique parce que je veux prolonger ce qu'Ami Barak a dit sur la question de l'objectivité. Il n'y a pas d'objectivité ici, on est bien face à un montage, les sons produits par la personne au travail, qu'il s'agisse de la main ou de la machine, proviennent bien sûr du réel, mais ils sont mixés, montés, d'une manière qui prévient d'une certaine manière les solidarités avec autrui, autrui que l'on trouve dans l'image. L'artiste nous invite à regarder, à écouter, et à construire notre propre représentation sans qu'une représentation autoritaire ne soit donnée.

Cela est particulièrement frappant dans la vidéo *Taxidermist*. En effet, dans la taxidermie, classiquement, un animal mort redevient l'équivalent d'un animal vivant, il retrouve ne serait-ce que l'apparence qui était celle de son temps de vie, et le travail du taxidermiste pourrait suggérer une vision du travail qui refonde les choses, que remet de la vie, du sens, là où il n'y en a pas, où il n'y en a plus. Mais ce n'est pas du tout ce que nous dit Ali Kazma, puisqu'en fait l'image la plus crue, celle où l'on voit le taxidermiste dépecer le renard et lui retirer les viscères, écartant par là même toute possibilité jamais de retour à la vie, est en fait à la fin de la vidéo, et non pas un début. Le temps de la vidéo est, là encore, essentiel pour la mise à distance.

Cette question de la mise à distance de l'objectivité est intéressante, et ce fut l'obsession des documentaristes que de prétendre que l'on pouvait dire le vrai avec l'image. Cela a commencé avec *Nanook of the North*, de Flaherty, un documentaire consacré à un Esquimau, et dans les années 20 cet extraordinaire film de Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*, qui a nourri la théorie la théorie du cinéma-œil. En préambule à ce film en effet, un texte nous dit cette chose incroyable, en substance : « voilà ce qu'est la vérité du monde telle que l'art peut en rendre compte, c'est une vérité cinématographique, sans musique, sans paroles, sans rien d'autre que les images, car à elles seules elles peuvent dire la totalité du réel ». C'est évidemment une fiction totale, et l'on voit bien d'ailleurs que *L'Homme à la caméra* est d'abord et avant tout un film sur le montage et rien d'autre, une tentative désespérée de faire croire que l'objectivité est possible : tous les grands documentaristes qui ont essayé de mettre en avant le regard « naturel », l'œil « candide » qui n'aurait jamais rien vu, qui ne serait pollué par aucune idéologie ni aucun conditionnement de quelque forme que ce soit, ont bien dû constater par eux-mêmes qu'ils faisaient fausse route et que l'objectivité de la représentation n'existe pas. D'ailleurs, *Nanook of the North* n'était pas un Eskimo, sa femme n'était pas sa femme, mais une actrice, Nanouk est filmé comme s'il était tout seul sur la banquise mais il y a bien évidemment quelqu'un qui le filme, et pour couronner le tout, l'opération avait été financée par Révillon Frères, des fourreurs à Paris. On a là toute l'histoire du « documensonge » – d'après le titre du film d'Agnès Varda, *Documenteur*.

Mais revenons à la question évoquée par Ami Barak, cette question fondamentale du portrait, ou, en miroir inversé, de l'autoportrait. Le peintre anglais Lucian Freud affirme que tout œuvre d'art est un autoportrait, ce qui rend d'ailleurs caduque la notion même d'autoportrait. Et moi je me demande, en regardant les œuvres d'Ali Kazma, quel est l'autoportrait que l'on peut déceler ici : qu'est-ce que l'artiste nous dit de lui-même, ou que veut-il nous cacher ? Dans la création artistique, je m'intéresse certes aux formes, comme d'autres s'intéressent à la beauté, à la sensation, à l'expression brutale, mais ce qui m'intéresse avant tout, moi, c'est ce que j'appelle le territoire mental de l'art, et de pouvoir me promener dans ce territoire mental de l'art contemporain qui permet des ballades erratiques où l'on peut se perdre. Or, ce territoire mental de l'art est réglé par une dimension importante qui est celle de l'ennemi intérieur. Je ne peux pas voir une œuvre sans me demander, quel est le « daimon », quel est le démon de l'artiste au travail, quel est le mobile du crime parfait que constitue l'œuvre d'art qui est toujours, comme e disait Freud, une demande d'amour, une demande de reconnaissance, une

demande érotique. Je me suis donc demandé, quel était le démon intérieur de Kazma, et ce qui m'a beaucoup frappé, chez lui, c'est un souci presque maniaque de l'organisation. Oui, Ali Kazma est un maniaque de l'organisation et j'en déduis que c'est quelqu'un en qui bouillonne une sorte de terreur du désordre, du chaos. Il cherche à déchaotiser sa propre représentation du monde, son rapport à lui-même et il se sert de l'art dans cette perspective là. Son démon intérieur est à l'antithèse des œuvres que l'on voit là.

A ce stade j'aimerais mentionner aussi d'autres travaux d'Ali Kazma, qui ne sont pas exposés ici, qui sont des photographies de ciels, souvent de nuit, avec juste une petite trace d'humanisation, par exemple une maison éclairée, dans le paysage, par exemple juste la trace d'un avion dans le ciel, des choses très différentes de ce que l'on voit ici et sur lesquelles j'aimerais revenir plus tard.

**Ami Barak** : Il y a encore beaucoup à dire sur la question de savoir ce qui intéresse Ali Kazma, quand il se focalise sur des gestes et des savoir-faire. On découvre en tous cas un parti-pris artistique très fort, intimement lié à l'histoire de l'art de ces dernières cinquante, soixante années, et une déclinaison d'aspects formels très puissante. Dans l'exposition elle-même, le dispositif de rapprochements et de liens entre les différentes œuvres est très intéressant lui aussi. Prenons par exemple *Casa di Moda* et *Rolling Mills*, qui se retrouvent côte à côte, avec un jeu visuel entre les fils de *Casa di Moda* et les barres de métal en incandescence qui flottent dans l'usine sidérurgique comme les fils de laine embobinés de *Casa di Moda*, tous deux prenant des formes graphiques multiples et sophistiquées.

Et si Kazma n'est pas un « story teller », il se plaît cependant à introduire dans certaines vidéos, par petites touches, des éléments d'une histoire pleine d'humanité comme par exemple dans *Cuisine*, film réalisé à Saulieu, dans les cuisines de ce grand chef qu'était Bernard Loiseau, et auquel a désormais succédé Patrick Bertron. Alors qu'il est un artiste formidable, un grand créateur de mets et de saveurs, filmé par Ali Kazma, le chef, qui teste un nouveau plat, semble réaliser en fin de compte que ce nouveau plat est un fiasco. Le fait que le chef soit mécontent, et que ce qu'il est en train de mettre en œuvre ne lui plaise pas, est révélateur, et nous parle de cette quête d'une œuvre globale certes mais qui ne va pas sans erreurs, sans hésitation parfois, sans les petites touches que sont ces histoires pleines d'humanité.

*Neurosurgeon* et *Taxidermist* constituent un autre couple de vidéos – même si elles ne sont pas présentées côte à côte ici et c'est mieux ainsi - auquel le spectateur réagit de manière extrêmement physique. La plupart des spectateurs

détournent d'ailleurs assez vite le regard tant le côté physique de l'image passe à proprement parler à *travers* elle. Le neurochirurgien procède à une trépanation, et quand il « débouche » la calotte crânienne de la patiente, qui plus est sans anesthésie générale, on le ressent comme s'il s'agissait de nous-mêmes - puis on passe au taxidermiste et là aussi, et même s'il s'agit d'un animal, il y a ce côté très physique, par exemple dans la scène bunuelienne où le taxidermiste tranche la pupille de l'animal mort, qui nous « prend » et nous sidère.

Dans *Dance Company*, l'une des deux vidéos que Kazma a consacrées à la danse, l'artiste filme une compagnie de danse à Istanbul, et là encore, il va filmer avant tout l'effort et le travail, montrant à ceux qui ont pu croire que la danse contemporaine était une histoire de libération qu'elle est avant tout contrainte, effort et répétition, et Kazma nous fait voir les choses qui se répètent, en l'occurrence jusqu'à la souffrance parfois, avec une grande puissance. Cette question de la répétition se retrouve d'ailleurs dans toutes les œuvres de Kazma et dans son propre travail aussi : il va revenir de multiples fois sur un même geste, comme dans *Jean Factory*, et plus encore dans *Clerk*, vidéo dans laquelle la répétition est un sujet central, et en tant qu'artiste, lui aussi, répète les mêmes gestes et enrichit sa production de nouvelles vidéos. La répétition dans l'acte de faire, comme la répétition dans la production même de ses vidéos, nous renvoie à l'histoire même de la répétition dans l'art et notamment au minimalisme et à la sérialité. Et ce faisant, Kazma nous ramène à l'abstraction – mais l'abstraction, tout comme le documentaire, nous le savons bien, n'existe pas.

**Paul Ardenne** : Il va s'agir maintenant de clore cette rencontre, notamment parce qu'il y a quelque chose d'assez désagréable dans le fait d' « expliquer » une œuvre qui n'a probablement pas besoin de l'être. Soulignons que tant Ami Barak que moi-même vous avons parlé de notre perspective toute personnelle de l'œuvre de Ali Kazma et que vous, spectateurs, auditeurs, pouvez être amenés à en penser tout autre chose qui ne sera pas moins vrai que ce que nous en disons. Mais avant de vous remettre devant les œuvres elles-mêmes, j'aimerais parler des derniers travaux de Ali Kazma, qui ne sont pas encore données à voir ici, et en particulier les photographies dont je parlais tout à l'heure, d'abord bien sûr parce que c'est un travail immobile, la photographie ramenant à un tout autre univers que la vidéo, même si l'on a dans les vidéos de Kazma des moments de fixation, d'intensité picturale, comme nous le disions tout au début, moments qui captent et arrêtent l'attention. Mais dans ses photographies, il existe la volonté d'arrêter le temps

– on en revient à l'importance du temps pour Kazma – de l'arrêter dans un espace dont l'échelle dépasse l'humain mais où l'humain prend position. Un autre travail récent qu'Ali Kazma m'a fait l'honneur de me présenter à Istanbul il y a quelques mois consiste dans le fait de représenter des phrases, des éléments de phrases tirées de ses lectures de philosophie occidentale ou autre, des phrases qui « prennent feu », qui font brusquement l'objet d'une mise à feu, d'une combustion très curieuse qui leur donne une intensité, cette intensité de la brûlure qui nous ramène peut-être au soufisme avec la théorie de la brûlure, l'intensité du moment de l'acmé par l'illumination et la destruction simultanées. Tout ceci m'égare, et c'est bien pour cela qu'Ali Kazma m'intéresse, parce qu'à la fin, je n'y comprends plus rien. Alors qu'avec les vidéos qui représentent le travail, j'avais l'impression d'avoir une grille de lecture, finalement très classique, il me semble que désormais, avec les travaux les plus récents, je comprends de moins en moins, le doute s'insinue et il me semble que la question est réellement posée aujourd'hui, « *How to film a poet ?* ».

*In fine* je ne puis que me réjouir de l'échec de l'interprétation auquel je me vois confronté, un échec qui est une grande source de joie, car quand l'interprétation défaille et que l'expertise meurt, elles nous laissent devant le réel comme une possibilité de sens infini.

Et ce que j'aimerais voir, désormais, moi, en tant que voyeur, investigateur, c'est Ali Kazma seul, entouré de ses multiples écrans. Car qu'est-ce que la création d'une œuvre d'art, si ce n'est non pas tant un portrait de soi qu'une succession de miroirs. Il faut imaginer l'artiste seul, avec la totalité de ses œuvres autour de lui, qui le renvoient à lui-même, dans la solitude. Ali Kazma ne serait alors plus que cette seule forme d'humanité dans quelque chose qui le dépasse mais à travers quoi il aurait tenté de donner un ordre à sa propre vie, à savoir ses œuvres d'art, confronté alors à la brûlure de son œuvre affrontant sa propre solitude d'artiste.

\*\*\*\*\*

Propos recueillis par Barbara Polla.