

Cinq écrans et un public

Dans les œuvres de Anri Sala, temps et histoire se traduisent en termes d'espace et d'architecture. Là, vidéos, matières sonores et musicales se répondent, reconfigurent les lieux et s'emparent du corps du spectateur. Aujourd'hui exposé à Beaubourg, il représentera la France à Venise, en 2013.

Né en 1974 à Tirana, en Albanie, Anri Sala a suivi une formation à l'Académie des arts de Tirana avant de s'installer en France en 1996 (Ecole nationale supérieure des arts décoratifs, 1996-1998; Le Fresnoy, 2000). Il a bénéficié d'expositions personnelles à l'ARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris, au Kunstverein de Hamburg, au Mamco (Genève) et à la Serpentine Gallery (Londres). Il représentera la France à la 55^e Biennale de Venise en 2013.

Les vidéos de Anri Sala sont à prendre comme des partitions musicales. Les personnages frêles de ses films pourraient être chacun un instrument. Les lieux font la cohésion et jouent un rôle à part entière : un dialogue intense se construit entre les espaces où évoluent les sujets (et qui, parfois, les écrasent) et le son, autre élément central, primordial dans le travail de l'artiste. La musique et l'architecture constituent un point de cristallisation, concentrant une large part de l'intensité et de la portée émotionnelle des films. Ainsi, dans *1395 Days Without Red* (2011), une musicienne se rend à une répétition dans Sarajevo assiégée. Chaque carrefour faisant des passants la cible

potentielle des snipers, le parcours de la jeune femme contient autant de mises en danger, de suspens et de souffle retenu que de croisements, au rythme du premier mouvement de la 6^e Symphonie de Tchaïkovsky par l'Orchestre philharmonique de Sarajevo.

Les vidéos de Anri Sala ne disent pas des histoires, elles racontent plutôt des lieux.

Dans l'exposition personnelle de Anri Sala, qui a ouvert le 2 mai au Centre Pompidou, à Paris, cinq écrans imposants projettent à tour de rôle quatre films et le spectateur se déplace d'écran en écran, au rythme des projections. Bien qu'il s'agisse de quatre films indépendants, tournés sur quatre années dans des lieux différents, les séquences sont projetées en alternance et se superpo-

sent sans qu'une fin ou un début ne soient saisissables. Il y a, dans ces quatre films, une impression de temps suspendu, une sensibilité abstraite. En pénétrant dans l'exposition, le spectateur a besoin de quelques minutes pour s'adapter au rythme lent des vidéos, avant d'être happé par un suspens latent. Pourtant, le vidéaste ne cède jamais à la facilité de la narration et ne lui accorde que des éléments à assembler à tâtons, sans certitude.

Rencontre avec un artiste rigoureux et inventif, qui déploie une pensée aussi hypnotique que ses films.

Là où l'on imaginerait le spectateur de vidéo plutôt passif et plutôt immobile, l'exposition qui se tient actuellement au Centre Pompidou se base au contraire sur une idée de déplacement. Pouvez-vous nous parler de ce dispositif ?

« A la différence de ce qui était présenté à la Serpentine [à Londres, en 2011, Ndlr.], les films ne sont pas propriétaires des écrans : c'est-à-dire qu'il n'y a pas un film par écran mais une alternance. Le déplacement des visiteurs est suggéré par l'enchaînement des écrans qui s'allument et s'éteignent, mais



No Window No Cry II
Corbusier, Maison-atelier
Lipchitz, Boulogne), 2011.
Courtesy: Galerie Chantal
Crouzet, Paris. Photo:
Juliana Santacruz.



1395 Days Without Red, 2011, en collaboration avec Liria Bëgeja. D'après un projet de Sejla Kameric et Anri Sala en collaboration avec Ari Benjamin Meyers. Photo: Anri Sala.

c'est un parcours suggéré, non-imposé. Le son surtout fait le lien, puisque les vingt-six haut-parleurs ne diffusent pas la même chose au même moment. Le son glisse, il guide le spectateur, qui, cependant, a toujours la possibilité de dévier du parcours suggéré. Pour moi, il s'agissait de "mixer" chaque film dans l'exposition, de façon à obtenir une fluidité parfaite, d'oreille et de parcours. Dans la galerie d'exposition, il y a comme trois parcours qui se superposent et s'imbriquent : celui des personnages dans les vidéos, où il est souvent question de déambulation, celui du public dans la salle d'exposition, pour ainsi dire "chorégraphié" par la disposition des écrans qui s'allument et s'éteignent, et enfin celui des gens à l'extérieur du musée que l'on aperçoit [par la baie vitrée de plain-pied sur la rue Saint-Merry, Ndlr.] et qui prolonge le parcours de l'exposition. Cette configuration est importante : j'établis toujours un lien fort avec le lieu de l'exposition, chaque exposition étant conçue pour un lieu donné et en fonction de lui, empruntant souvent certaines caractéristiques de sa structure. Ici, il s'agit de mettre en avant le lien entre les pièces ; or ce lien se construit aussi à travers le déplacement du spectateur...

Les quatre films projetés au Centre Pompidou sont quatre œuvres différentes, réalisées entre 2008 et 2011. Pourtant, l'impression ressentie dans l'exposition est très uniforme, comme s'il s'agissait d'une seule œuvre...

Oui, je considère l'exposition comme une œuvre en soi. Ou, du moins, je la travaille

comme un ensemble, en liant les éléments et non en les juxtaposant. Il s'agit de faire une expérience cohérente. Ici, les quatre films s'enchaînent, parfois même se superposent pendant quelques secondes, à un moment qui fait sens dans le rythme de chacun et qui les relie. Le tout constitue un niveau de récit supplémentaire, presque un cinquième film.

« Je considère l'exposition comme une œuvre en soi. »

Comment en êtes-vous venu à la vidéo ? Dans vos films, l'architecture des lieux d'une part et le son, la musique d'autre part, semblent deux aspects majeurs. Avez-vous choisi de travailler la vidéo précisément pour réunir ces deux données ?

« Les emprunts à l'architecture, d'un côté, et le son, la musique, de l'autre, sont très liés. Ils se répondent, se codéterminent. Avant d'en arriver à la vidéo, j'ai suivi une formation classique à l'Académie des arts, en Albanie. J'ai étudié le dessin et la peinture classiques et, notamment, la technique du *fresco*. Ce qui m'a intéressé et continue de m'intéresser dans le *fresco*, c'est la notion d'anticipation. Dans le *fresco*, il faut peindre chaque morceau dans une même journée, car on travaille couche après couche un matériau

qui doit rester humide et sur lequel on ne pourra plus intervenir le lendemain. Ce n'est pas une peinture de geste ; au contraire il faut travailler en couches successives, et anticiper le résultat final, le visualiser dès le début de la journée, en fonction du temps dont on dispose. Cette idée d'anticiper les choses se retrouve dans la vidéo avec le montage, qui serait aussi un travail en couches successives. Mon projet de fin d'études à Tirana était déjà une vidéo. C'était un peu lié aux changements politiques de l'époque : le seul art autorisé jusque-là avait été la peinture réaliste et, à la rentrée qui a suivi la chute du régime, chacun s'est mis à explorer de nouveaux champs. De mon côté, la peinture qui m'avait intéressé n'était pas une peinture de geste, mais plutôt les fresques d'un Masaccio. Avec la vidéo, je ne développais pas un geste qui aurait été une réponse à ce qui se passait politiquement, mais quelque chose qui était soit en retard (les fresques classiques), soit en avance (la vidéo en 1995 en Albanie). L'idée d'anticipation, on la retrouve dans ce lien entre son et architecture dont vous parlez. Par exemple, dans la vidéo *Answer Me*. Pour ce tournage, la musique a été composée en anticipant l'effet d'écho, de résonance qu'aurait le bâtiment sur le son. Ce qui a été composé, c'est ce qu'on entend directement, tel qu'on l'entend.

Les lieux dans lesquels vous tournez vos vidéos – la maison-atelier Lipchitz de Le Corbusier à Boulogne dans *No Window, No Cry* (2011), une barre d'immeuble moderniste à Berlin dans *Long Sorrow* (2008) – ont une présence architecturale très forte, mais aussi politique et symbolique. *Answer Me* est tourné à Berlin, dans une station désaffectée de la NSA américaine à Teufelsberg (littéralement : la « montagne du diable ») ; la place Tlatelolco à Mexico dans *Tlatelolco Clash* a vu les forces gouvernementales réprimer une révolte étudiante dans le sang en 1968... Que signifiez-vous par ces choix ?

« Je ne fais pas de symbolisme, cela ne m'intéresse pas. *Answer Me* se passe à Teufelsberg, dans un bâtiment construit pour l'espionnage par la National Surveillance Agency par-dessus les débris d'une architecture trop solide d'Albert Speer [Teufelsberg est un Schuttberg, une montagne de gravats, recouvrant une université nazie construite par

Albert Speer que les Alliés n'ont pas réussi à détruire. Ndlr.]. Ces couches successives en font un lieu où l'architecture et l'histoire s'articulent d'une manière inédite. Les débris, le fait que l'architecture de Speer était tellement solide qu'il était plus facile de la recouvrir que de la détruire, le fait que la National Surveillance Agency se soit installée là (non pour le symbole, mais parce que c'était le point le plus haut de la ville pour écouter les ondes radios de Berlin-Est), ce sont des nécessités indépendantes les unes des autres, qui créent des couches ou des niveaux successifs de sens. Je suis conscient de l'histoire des lieux, mais je ne fais pas de politique. Tlatelolco est un lieu de rupture :

« Je pense souvent au son comme un outil, un fil conducteur. »

c'est le lieu de la guerre entre les Espagnols et les Aztèques, de la naissance de l'État mexicain, du massacre des étudiants par la police en 1968... Il y a des éléments tangibles dans cet espace : l'église catholique construite avec des pierres de l'époque aztèque, les bâtiments modernes répartis autour mais aussi le vide de leur absence, puisque beaucoup ont été détruits par les tremblements de terre... Là encore, les faits sont indépendants les uns des autres et se sont comme superposés sur ce lieu : on est face à une stratification de sens, à une histoire composée. Il n'y a pas de continuité mais une suite de ruptures visibles dans l'espace car chacune a laissé ses marques. Alors, dans la vidéo *Tlatelolco Clash*, le fait que chacun vienne avec une partition de quatre secondes et la joue dans un ordre arbitraire [dans le film, des habitants se présentent sur la place devant un orgue de barbarie et passent en désordre des cartons de quatre secondes de la partition de *Should I Stay or Should I Go* des Clash, Ndlr.] est en cohérence avec cette idée de rupture de continuité : on a une rupture de continuité par rapport au morceau que l'on connaît. Une rupture de continuité non pas dans ce qu'on voit, cette fois, mais dans ce que l'on entend.

Dans vos vidéos, les personnages semblent portés, écrasés par les espaces qui, dans *1395 Days Without Red*, prennent un caractère menaçant... Les lieux, leur histoire, leur architecture ont-ils un pouvoir déterminant ? « Je le crois. L'architecture n'est pas juste un *background* ; parfois, c'est elle qui crée ou modifie les relations – sans même parler de l'architecture des expositions. *Long Sorrow*, c'est le vertige ; *Answer Me*, c'est le poids de l'architecture sur le dialogue [une scène de rupture dans laquelle la femme parle et l'homme joue de la batterie, Ndlr.] ; *1395 Days Without Red*, c'est l'architecture de Sarajevo qui a créé ce caractère menaçant des carrefours pendant le siège. L'urbanisme de cette ville est devenu autre chose [pendant le siège de Sarajevo, 1992-1996, Ndlr.], un piège qui n'avait pas pu être anticipé. Avec le compositeur, nous avons voulu retrouver la manière dont l'architecture rythmait le pas et le souffle des gens pendant le siège – retenir son souffle à chaque carrefour, avant de s'élancer –, et le mettre en parallèle avec le rythme qu'on a en tête quand on est une musicienne en répétition. L'architecture impose alors une seconde partition qui vient se superposer à celle de Tchaïkovsky.

La musique viendrait donc avant l'architecture ? Selon quelle méthode articulez-vous le son aux images ?

« Il n'y a pas de hiérarchie : c'est une cohésion où chacun est révélé par l'autre et nous est montré dans la perspective de l'autre. Quand je réfléchis à une idée, je pense souvent au son d'abord comme un outil, un fil conducteur, qui me permet de développer une situation sans la narrativiser, de réverbérer le sens d'un lieu sans le raconter. Comme dans le parcours de l'exposition ici, à Beaubourg, c'est souvent le son qui pilote, qui guide le parcours. Je voudrais mentionner la collaboration essentielle avec la cinéaste Liria Bégéja dans plusieurs de mes films. C'est le travail de post-production avec elle qui a permis d'affirmer ce niveau particulier de narration, où les images peuvent articuler le son à travers l'espace, sans que le son et l'image ne consomment une histoire.

Votre travail est nourri de références : à Eisenstein (la notion d'« interférence » dans *Air Cushioned Ride*, 2006) et à Antonioni

(un dialogue de rupture dans *Answer Me*). La focalisation sur le personnage féminin et le traitement du temps dans *1395 Days Without Red* semblent relever de Fellini. L'influence du cinéma est-elle toujours présente quand on travaille la vidéo ? Comment s'abstraire des références parfois très intimidantes ?

« Evidemment, je m'intéresse au cinéma : c'est très visible dans *Why The Lion Roars* (2008), fait d'emprunts cinématographiques et où chaque film représente une unité de température [la projection des 57 extraits de films est variable, dictée par la température extérieure, Ndlr.]. Il y a eu pour ce film un travail de visionnage et de montage très important. Pour les autres vidéos, les références peuvent être volontaires ou plus inconscientes. J'ai longuement travaillé avec Luc Tarnier et Liria Bégéja sur les possibilités de cet effet de "présent continu", non-narratif, que je souhaitais obtenir – par exemple dans *Answer Me* et dans *1395 Days Without Red*. Même quand il y a une narration, le souffle recherché, le rythme ne sont pas forcément ceux d'un film. Je crée des structures narratives, mais celles-ci racontent un espace ; quelque chose en train d'avoir lieu au sens propre. Je ne fais pas du cinéma, en ce sens. Et mes pièces, d'ailleurs, ne sont pas toutes des films...

Vous avez été choisi pour représenter la France à la prochaine Biennale de Venise, en 2013. Cette nomination fait suite à une édition 2011 dans laquelle la vidéo était assez présente, avec le pavillon de Markus Schinwald pour l'Autriche et le Lion d'Or à Christian Marclay pour *The Clock*. Savez-vous déjà si vous présenterez des productions spéciales ou des œuvres existantes ?

« Il est beaucoup trop tôt pour pouvoir raconter comment je vais articuler mon projet pour le pavillon. Rendez-vous en 2013 ! »

Propos recueillis par Judith Souriau

Anri Sala, jusqu'au 6 août au Centre Pompidou, Paris.
www.centrepompidou.fr

55^e Biennale de Venise, pavillon français, de juin à novembre 2013. www.labiennale.org