

Larisa Dryansky

ANRI SALA : L'ART DES INTERFÉRENCES



Anri Sala, *A Spurious Emission*, 2007, vidéo couleur, sonore, 7'33", courtesy Anri Sala, galerie Johnen + Schöttle, Berlin, Cologne, Munich, Marian Goodman Gallery, New York, Gallery Hauser & Wirth, Zurich, Londres, galerie Chantal Crousel, Paris

En 1929, Eisenstein, qui avait déjà révolutionné une première fois le montage cinématographique avec sa célèbre théorie des « attractions », introduisait une nouvelle étape dans sa réinvention de la grammaire filmique en faisant le parallèle suivant avec la musique : « [Dans le domaine de l'acoustique] en même temps que le son de la tonalité fondamentale, il se produit toute une série de sons secondaires qui seraient des "sur-tonalités" et "sous-tonalités". Leur collision l'un avec l'autre ainsi qu'avec la tonalité de base, et ainsi de suite, engendre autour de cette dernière un halo sonore de vibrations secondaires. Si, en acoustique, ces vibrations secondaires sont perçues uniquement comme des "interférences", – en musique, quand elles sont prévues dans la composition, elles deviennent l'un des moyens d'action les plus remarquables des compositeurs de Gauche tels Debussy et Scriabine¹. » Le cinéaste décrivait ainsi le montage « sur-tonal » mis à l'œuvre dans *La Ligne générale* (1929). Au lieu d'opérer un rapprochement entre une série de plans en vertu de leur « dominante », autrement dit de la signification principale qui se dégage de chacun d'entre eux, le montage « sur-tonal » prend en compte le complexe de stimuli à l'œuvre dans l'image individuelle. Eisenstein approfondissait de cette manière son entreprise de démantèlement de la forme narrative classique.

Anri Sala, dont l'enfance a eu pour cadre un régime dictatorial communiste ubuesque (l'Albanie d'Enver Hoxha), ne pourrait sans doute que difficilement faire sienne la rhétorique très « proletkult » du réalisateur soviétique. Dans *Intervista (Finding the Words)*, la vidéo qui l'a fait connaître en 1998, Sala se penchait spécifiquement sur l'inanité de ce qu'il nomme la « syntaxe »² du totalitarisme. Il montrait l'incrédulité de sa propre mère redécouvrant grâce à un vieux film la langue de bois dont elle avait usé au cours d'un entretien, à l'issue d'un congrès des jeunesses communistes auquel elle participait. De la même manière, et en dépit de l'invention formelle qui distingue les films de l'artiste, la subtilité de ses constructions est très éloignée du montage avant-gardiste prôné par Eisenstein.

Pour autant, les lignes de ce dernier condensent en elles plusieurs thèmes par lesquels aborder les travaux de Sala. Il ne s'agit pas tant de clefs de lecture que de repères qui permettent en même temps de prendre la mesure de ce qui est propre à l'artiste contemporain. Ainsi, en tout premier lieu, de la notion d'« interférence ». De ce qui reste un concept chez le réalisateur soviétique, Sala, quant à lui, fait une utilisation littérale comme dans la vidéo *Air Cushioned Ride* (2006) qui enregistre un phénomène de perturbation entre deux stations de radio. Pour Eisenstein, ainsi qu'en attestent les deux compositeurs qu'il cite, la référence demeure l'harmonie en un sens malgré tout encore proche de la tradition. Cet ordre harmonique, qui a depuis volé irrémédiablement en éclats, n'a plus lieu d'être chez Sala, lequel exploite ruptures et brouillages de manière générale en tant que tels à travers tout son œuvre.



Anri Sala, *Intervista*, 1998, vidéo transférée en DVD, couleur, sonore, 26', courtesy Anri Sala, galerie Johnen + Schöttle, Berlin, Cologne, Munich, Marian Goodman Gallery, New York, Gallery Hauser & Wirth, Zurich, Londres, galerie Chantal Crousel, Paris



Anri Sala, *Long Sorrow*, 2005, vidéo HD projetée d'un disque dur, couleur, sonore, 12'57", produit par la Fondazione Nicola Trussardi, Milan, courtesy Anri Sala, galerie Johnen + Schöttle, Berlin, Cologne, Munich, Marian Goodman Gallery, New York, Gallery Hauser & Wirth, Zurich, Londres, galerie Chantal Crousel, Paris

Problème ancien, la relation du bruit à la musique se double chez Sala de la problématique de la transition du son au sens. Or, loin de percevoir ces passages comme des perfectionnements, l'artiste s'attache à garder le processus ouvert. Ce qui le retient n'est pas la production de ce que, poursuivant l'analogie d'Eisenstein, l'on pourrait nommer une musique nouvelle, mais, ainsi qu'il l'explique à propos du film *Long Sorrow* (2006) dont l'action est une improvisation de free-jazz, la saisie au vol de « la fraction de seconde elle-même pendant laquelle le son est encore une activité, et n'est pas encore de la musique »³.

La réflexion d'Eisenstein ne peut se comprendre indépendamment de la thèse d'un rapport intrinsèque entre le cinéma et la musique, autrement dit l'image et le son, la vue et l'ouïe⁴. Rattaché aux diverses théories de l'œuvre d'art totale, ce modèle de la synesthésie connaît aussi de nouvelles incarnations dans les films et les installations de Sala. En témoigne un de ses travaux les plus récents, *Why the Lion Roars* (2008), dans lequel un programme de projections cinématographiques est coordonné avec les conditions climatiques, chaque changement d'un degré dans la température extérieure déclenchant le visionnement d'un nouveau film. On pense aux expériences d'orgue coloré, telles celles précisément de Scriabine, qui couplait des jeux de lumière avec l'exécution d'une partition musicale. Néanmoins, dans le cas de Sala, les règles ont été fortement modifiées. Il ne s'agit plus de tisser ensemble deux champs de la sensation mais de mettre en relation un environnement indépendant de la volonté de l'artiste avec des jalons de l'histoire du cinéma qui, pour faire partie de sa bibliothèque mentale, n'en sont pas moins autant de readymades⁵. Si, par ailleurs, l'idée spécifique de la convertibilité de l'image et du son apparaît bien à d'autres endroits comme une préoccupation fondamentale de Sala, et un axe incontournable pour rendre compte de son œuvre, *Why the Lion Roars* laisse d'ores et déjà supposer que cette question ne peut plus être abordée sur le mode des correspondances et tout ce que ce dernier comporte de résidus symboliques.

Corps étrangers

Contrairement à une tendance répandue dans l'art contemporain, les œuvres sans titre sont minoritaires dans le corpus de Sala. En dehors de quelques photographies, on ne compte à ce jour qu'une seule parmi ses vidéos qui n'ait pas d'intitulé. *Untitled* (2004) est une pièce également atypique dans sa forme : elle est, chez l'auteur, celle qui se rapproche le plus de l'esthétique du film abstrait, c'est-à-dire – et en dépit du son (clapotis de l'eau, bruit de moteur) – d'une composition purement visuelle.

La vidéo a été tournée dans un marais à mangroves au Sénégal, à bord d'une barque à moteur. De cette barque, on ne voit jamais que la pointe extrême de la proue qui glisse au-dessus de l'eau ou bien s'accroche aux branches des palétuviers. La pièce est courte (elle dure un peu plus de sept minutes). On peut, cependant, la diviser en quatre parties : dans un premier temps, l'embarcation semble aller doucement à la dérive, la caméra restant fixée sur l'extrémité du bateau ; puis, soudain, le moteur est lancé et la barque accélère, les reflets de la lumière sur l'eau se transformant sous l'effet de la vitesse en un jaillissement d'étincelles ; enfin, dans un troisième moment, le bateau reprend son allure nonchalante. À la fin, la caméra se détache de la barque, effectuant un panoramique qui englobe l'étendue du marais boueux et l'horizon lointain.

Ressemblant à un bâton ou à une règle, la pointe blanche de la barque évoque aussi une sorte d'antenne ou de détecteur qui servirait à palper à distance, et quelque peu maladroitement, le paysage environnant⁶. De fait, la barque semble avoir du mal à s'orienter, ne cessant de se laisser prendre au piège des branchages entrelacés. L'accélération brutale du moteur n'y change rien. Passé l'éblouissement des effets de lumière, l'on retrouve tout aussi brusquement le rythme flottant du départ. À l'évidence le changement de vitesse n'a d'autre justification