

Bill Viola : fermer les yeux. Gaspard Bébié-Valérian

Conférence organisée par Oudeis, donnée sur l'espace Lucie Aubrac le vendredi 24 octobre au Vigan.

À l'étude d'un projet tel que celui de l'association Oudeis, non seulement dédiée à promouvoir la culture électronique et plus particulièrement son influence au sein de l'art contemporain mais aussi à explorer de nouvelles voies théoriques, il a semblé pertinent d'ouvrir ce cycle de conférences par la présentation d'un artiste actuel majeur. Mon choix s'est rapidement orienté vers Bill Viola car il s'agit selon moi d'un des artistes vidéastes contemporains majeurs et qui a saisi avec intelligence l'utilisation de nouveaux moyens de création, telle que la vidéo lorsque ce medium était encore inconnu ou peu diffusé. Mais plus encore que la question du support vidéographique, ce qui rend Bill Viola intéressant à mes yeux, c'est la force plastique et intellectuelle qui ressort de son travail. Il est notamment connu pour des installations - pour ceux dont ce terme paraît un peu abstrait il s'agit d'une mise en espace dans un contexte particulier, en l'occurrence l'exposition - associant la vidéo au son et la mise en espace. Le travail de Bill Viola est assez impressionnant pour sa capacité d'immersion et le sens que ses œuvres sous-tendent. C'est-à-dire des questions universelles relatives à l'être, la nature, les éléments, les forces de la vie, les diverses émotions humaines comme l'angoisse, la peur, l'extase, le tragique, l'amour, la mort, la régénération. Bill Viola, en quelques mots d'introduction, offre une oeuvre généreuse et étendue qui s'adresse à chacun. La force de son travail réside en cette capacité à happer le regard du public, mouvoir au plus profond de lui-même des questions essentielles qui relie l'individu à un tout global, celui de l'humain. Cela est permis par une mise en oeuvre efficace des moyens techniques qui restent discrets (distorsions temporelles : accélération, ralentissement, superposition d'images...), savent se faire oublier, la technique n'intervient alors pas comme une prouesse, comme un effet spectaculaire, elle contribue à communiquer et étendre la force symbolique, poétique et émotionnelle de son oeuvre. C'est notamment cette question de la technologie et de son influence sur la société qui peut interpeller. Car nous nous en rendons bien compte d'année en année, toute innovation produit un impact sur notre environnement économique, culturel, social... Nos habitudes quotidiennes ont bien évolué depuis que nous avons des téléphones portables, internet, ou même depuis que nous pouvons rallier l'autre bout du monde en moins de 24 heures.

Plusieurs questions se posent alors...

L'artiste se saisit-il de ces mutations, y participe-t-il, produit-il de la singularité et nous offre-t-il une vision différente du quotidien, nous implique-t-il dans son discours, quelles questions pouvons-nous résoudre ou générer au contact de l'œuvre, lesquelles nous amenant par écho à poser des questions à notre entourage à notre tour ? Cette capacité de questionnement que normalement un artiste engage, Bill Viola en est l'exemple. Voilà ce que j'entends par la force universelle, celle de relier les individus et les amener à rendre plus évidentes les connexions qui les animent, par la discussion, le débat, l'association, la contradiction ou la différence. Bill Viola, cela peut déplaire j'en suis conscient, propose des images qui ne peuvent nous laisser indifférents. Il nous insère au sein de dispositifs sensibles.

Mais revenons-en maintenant à l'axe principal de cette communication :

Bill Viola, fermer les yeux.

Ce n'est pas sans malice que ce titre a été choisi. Il semble paradoxal d'inciter à fermer les yeux alors qu'il est justement question de voir, regarder. Tout d'abord, parce que Bill Viola est un artiste visuel qui sait produire des images impressionnantes, incarnant une réelle force. C'est aujourd'hui une spécificité que nous ne pouvons pas appliquer si aisément à tous les artistes contemporains, il suffirait de nous référer à certains mouvements déjà présents dans les années 70 et encore enracinés dans les pratiques actuelles comme l'art conceptuel avec des artistes comme Laurence Weiner, Joseph Kosuth, Robert Barry ou encore Sol Le Witt (*voir images*). Bien que je n'émette pas une critique de ce courant, il fait évidence que des choix formels ont été pris, c'est-à-dire que la forme s'est vue réduite à sa plus simple expression, poussant le spectateur à ne faire face parfois qu'à des mots de grande taille accrochés à des murs, des énoncés sous cadre apposés à des photographies ou des conditions à remplir. Toute œuvre outre ce qu'elle désigne exprime un message spécifique qui complexifie, du moins enrichit sa lecture. L'art conceptuel rompait cet équilibre en concentrant sa définition et action sur le sens, la définition, le potentiel conceptuel.

Bill Viola a différemment maintenu l'indissociabilité de la forme et du sens, je dirai même qu'il a toujours gardé un attachement au faire, à la manipulation, l'acte de transformer. C'est

pourquoi, lorsqu'une époque comme la nôtre édicte ce qui doit être vu ou pas, ce qui est conforme à l'art politiquement correct ou l'art indécent, je crois pertinent de me référer à l'œuvre de Viola dans cet exercice du regard. Ce regard que nous posons d'abord sur la forme, ensuite celui que nous posons intellectuellement sur les questions soulevées et engagées philosophiquement (par extension le concept), enfin sur ce que ce tout déplace en nous par la perception sensible. La perception sensible est fugace car souvent masquée et filtrée par un ensemble de signes extérieurs et pour retrouver une forme de connections à l'œuvre d'art, la retenir dans notre souvenir, la relier à notre vécu, nos expériences, il faut fermer les yeux, fermer les oreilles, faire silence autour de soi et observer ce qui nous appartient.

Fermer les yeux... Une telle invitation se réfère aussi à la question du mysticisme dans l'œuvre de Viola, laquelle de façon assumée émane d'une culture et des référents religieux. Son oeuvre est profondément reliée au divin, celle qui définit l'homme dans le cycle de la vie et de la mort. Il n'est pas question d'évidence, de littéralité dans son travail, il est plus question d'un retour à l'humain dans son corps et sa trajectoire existentielle.

Mais avant de détailler cela, commençons d'abord par observer l'évolution de son engagement et de sa pratique depuis ses débuts. Bill Viola, né en janvier 1951 à New-York d'une mère anglaise et d'un père germano-italien a dès son enfance été marqué par une culture européenne. En 1973, il termine ses études à la Syracuse University de New York et sort de l'Experimental Studios, atelier mené par Jack Nelson. C'est notamment au contact de son professeur qu'il se saisit de la vidéo, cela ouvra une période de travail spécifique jusqu'en 1979, période définie sous le signe de la vidéo *structurale*. Utilisant la vidéo Super 8 ou les bandes magnétiques, ses vidéos dites *structurales* n'avaient pas de sujet précis, la vidéo était juste un moyen de communication, un objet de production esthétique. Intéressé simultanément par la musique, Bill Viola expérimenta donc l'association de la vidéo au son, se servant de synthétiseurs. Dans les années 70 ces instruments de musiques, bien que rudimentaires, introduisaient une grande nouveauté, la possibilité de moduler et produire un signal sonore piloté uniquement par des circuits électroniques. Ainsi le synthétiseur exemplifiait la capacité de moduler, varier et produire un son seulement à partir d'un matériau abstrait, impalpable : l'électricité. Bill Viola considérait les signaux électriques

comme une matière à part entière. Le parasite, la saturation, les jeux de couleurs dégagés par les courts-circuits et impulsions électriques sur les bandes analogiques constituaient le vocabulaire graphique de ses premières oeuvres. Ses premières réalisations vidéo furent conçues dans cet esprit et qualifièrent cette désignation de vidéo structurale, résultat d'expériences entre musique expérimentale et performance.

L'une de ses premières pièces *Hallway Nodes*, Nœuds de couloir, est une installation performance diffusant, dans un couloir, un son continu provenant d'oscillateurs. À chaque bout du couloir un haut-parleur diffusant une fréquence sinusoïdale de 50 Hz était disposé. Le titre de l'œuvre fait référence au vocabulaire employé par les acousticiens, déterminant les signaux acoustiques sous le terme de nœuds et ventre.

« Les nœuds sont des points où l'amplitude de la vibration des particules d'air est minimale, tandis que les ventres sont ceux où elle est maximale. »¹

Précisons que les ondes émises à une hauteur sonore de 50Hz (exemple) sont d'un niveau quasiment inaudible, très graves. Plus une longueur d'onde est grave plus sa distance de propagation est grande. C'est pourquoi à l'approche d'un stade où se tient un concert, nous entendons d'abord les basses, lesquelles se propagent mieux. Bill Viola, pour son installation a calculé la longueur du couloir de telle sorte à ce qu'elle corresponde à la longueur d'onde des sons émis par les deux enceintes. *Pour information, le calcul de la longueur d'onde s'effectue en divisant la vitesse du son par la fréquence.* Viola attendait du spectateur qu'il expérimente directement la pièce, avançant dans le couloir et par son déplacement dans cet espace, percevant différemment le son selon sa position. Il expliquait : « aux extrémités du couloir, la pression sera à son maximum, avec une force d'expulsion – alors qu'au centre les oscillations (vitesse des particules) seront maximales (avec une pression minimale)... Ceci crée des densités variables de résonance dans l'espace – c'est-à-dire des points nodaux qui (à cette fréquence) seront ressentis autant qu'entendus. » Le son n'était plus perçu simplement comme écoute, le son devenait une matière soumise au corps, lequel ressentait les vibrations en même temps qu'il entendait le son.

¹ Catalogue de l'exposition Beaubourg : « Sons et lumières », p.238

Nous pouvons nous étonner d'une telle démarche relevant plus de la physique ou acoustique que de la création, mais ce qu'il faut comprendre, c'est que l'époque engageait naturellement ces démarches. De nouveaux outils, théories scientifiques et de nouvelles pratiques artistiques s'entremêlaient. Les artistes s'approprièrent des matériaux étranges ou immatériels et participèrent à une redéfinition de la production. Fluxus, mouvement des années 60-70, englobant un nombre considérable d'artistes majeurs caractérise l'énergie typique de cette remise en question et volonté d'expérimenter. John Cage avait d'un point de vue musical inséré la notion de silence et de bruit, parasite dans la composition, des compositeurs comme La Monte Young ou Charlemagne Palestine travaillaient avec des sons purement électroniques, des synthèses sonores, se basaient partiellement sur les théories posées par Schönberg avec la musique minimaliste et la renouvelèrent, en mixant leurs compositions à des principes musicaux indiens ou javanais, en composant de la musique-micro tonale, sérielle, répétitive, faites de boucles et jeux de décalages entre les structures rythmiques des différents instruments. Nam June Paik créait des installations avec des moniteurs télé y collant des aimants pour produire des interférences et contrechamps magnétiques sur l'écran, Wolf Vostell associait des écrans à des peintures...

De ce fait, les phénomènes physiques et leurs modèles mathématiques étaient pris à part entière dans leur capacité de génération visuelle, auditive et sensitive. Il s'agissait en fait d'une étude des structures, leurs modèles et la façon dont la création obéit à des règles. Cela explique pourquoi certaines œuvres étaient concentrées sur des logiques de temporalité, physique, mathématique ou des mises en abîmes techniques comme l'ont montré les pièces de Dan Graham. La caméra filmant le spectateur, le spectateur regardant la vidéo qui le représente... Une pièce de Viola, datant de 1973, illustre précisément ce propos. Fruit d'une mauvaise manipulation en studio de montage TV, la vidéo *Information* est la manifestation d'un signal électronique aberrant qui traverse le commutateur vidéo et qui est récupéré en différents points de son cheminement. Ce qui est à voir, c'est le résultat d'un enregistrement loupé offrant un résultat intrigant, inattendu. Le magnétoscope essayait de s'enregistrer lui-même.

« les perturbations électroniques qui en ont résulté ont eu des répercussions sur tout le studio : de la couleur est apparue là où il n'y avait pas de signal couleur, il y a eu du son alors qu'aucun appareil audio n'était raccordé ; chaque bouton du commutateur vidéo créait un effet différent. Après avoir compris la cause de cette erreur, il devenait possible de s'asseoir au

commutateur comme s'il s'agissait d'un instrument de musique et d'apprendre à jouer de ce non-signal. »²

Ancient of days - 1979

Les premières années ont donc été marquées par cette vidéo structurale, basée des jeux visuels où la caméra et le montage créent des décalages étranges dans la narration. Je pense notamment à cette vidéo *Ancient of days* qui fonctionne étrangement. Composée de multiples tableaux animés, chacun met en jeu la dimension illusoire du temps par l'utilisation du ralentissement, l'accélération, le découpage, l'imbrication d'écrans dans l'écran...

Le titre : «Ancient of days » dans ce principe de construction/déconstruction, omniscience/absence, se réfère d'ailleurs à Dieu, du moins l'une des nombreuses façons pour le qualifier. Le principe d'éternité s'applique ici, en référence au temps, à l'univers et sa création. Ce rapprochement paraît logique à la lecture d'une interview donnée par Viola : «le temps comme force qui détruit et cependant donne la vie. Les principes complémentaires de croissance et de déclin- ou la force unique et globale de changement et de transformation. »³ Ainsi, nous comprenons que le titre n'est pas innocent, il communique avec l'œuvre, en permet une lecture plus précise voire donne un indice de compréhension. Si un certain nombre de caractéristiques déterminent le travail de Viola, celle de l'histoire et par extension de l'histoire de l'art en font partie. En choisissant le titre : «Ancient of days », il se réfère d'abord à un principe de construction et d'élaboration du monde, Dieu comme architecte, d'accord, mais il se réfère aussi à une tradition artistique. Source d'inspiration en art et musique, ce titre relate les aspects créatifs de l'éternité combinée à la perfection. Observons cette célèbre peinture de William Blake (1757-1827) réalisée en 1794 dont le titre est justement *Ancient of days*, Dieu comme architecte. Le personnage correspond au cliché courant de la représentation de Dieu, vieil homme à la barbe blanche, tenant entre ses mains l'outil de l'architecte, le compas, tenant et mesurant l'univers. Donc, d'abord à l'analyse de cette peinture, un premier regard confortera notre perception des vidéos de Viola, comme étude du monde dans son principe temporel, de construction auquel des signes extérieurs comme le cycle de la journée, les variations de temps, l'immensité du ciel, créent une mise à

² op. cit. Peter Szendy, Catalogue d'exposition : « Sons et Lumières », p. 238, Centre Pompidou, 2004

³ Interview Bill Viola-Stephane Barron, http://stephan.barron.free.fr/art_video/viola_interview.html

distance. Ce que la caméra perçoit n'est pas chargé d'une subjectivité, c'est une observation de l'extérieur, neutre, globale, observation de signes et environnements dont nous dépendons et dans lesquels nous interagissons. Je reprendrais les mots de Platon à propos du soleil : « le soleil confère aux choses visibles non seulement le pouvoir d'être vues, mais encore la genèse, la croissance et la subsistance, encore que lui-même ne soit aucunement genèse ». ⁴ Ainsi, l'œil de la caméra est une extériorité, à l'instar du soleil, confère aux choses le pouvoir d'être vues bien qu'elle-même ne soit pas genèse.

Cette question du titre, cependant, ne peut être évacuée si rapidement. Blake était un poète, un peintre fasciné par les mythologies cosmogoniques, relatives à la formation de l'univers et cela en fait déjà un point commun avec Bill Viola. Lequel nourrit un intérêt grandissant dès 1979 pour les formes spirituelles d'Occident et d'Orient, notamment le bouddhisme et le zen. Regardons quelques séquences de cette vidéo.

Que constatons-nous, des séquences où apparemment peu de choses se déroulent, seuls d'infimes changements dans le ciel, des nuages s'accumulent ou se dissipent, la lumière évolue, les couleurs varient, l'infime devient l'objet de l'attention et l'ensemble de la composition pourrait presque passer pour statique, telle une nature morte si le mouvement de la vidéo aussi infime soit-il n'était pas perceptible. Ce qui est filmé, la mise en scène reste fixe, elle est un cadre qui pose le regard de la caméra et met en scène les variations.

Dans la nuit, une petite flamme apparaît, un petit tas de bois se consume au sol, les fumées commencent à s'élever, et le tas informe de bois se reconstitue jusqu'à redevenir une chaise, une table. Les flammes augmentent au fur et à mesure que le jour apparaît. Le terme de cette vidéo se trouve lorsque le feu cesse et la table est intacte. L'artiste est alors filmé clouant sur sa table deux livres (?), la question reste ouverte, s'agit-il d'ouvrages de poésie, référence à Blake : Premier livre d'Urizen, s'agit-il de coffrets de bois contenant des outils d'architecte), figure à côté une tasse en porcelaine posée sur la coupelle, la théière ainsi qu'une horloge. Conclusion de cette introduction sous forme de nature morte, où les symboles du temps, de la culture (civilisation, la porcelaine comme ritualisation) sont laissés sans intervention au regard. Seuls perdurent les bourdonnements de mouche alentours et les

⁴ Platon, République, 509b, p.353

chants d'oiseaux localisant ailleurs notre attention vers un contexte, un environnement plus étendu que celui capté par la caméra. Seconde partie, vue d'un monument. Où l'obélisque trône, centrale, entourée de drapeaux ; Sans doute monument commémoratif où quelque fois nous apercevons des promeneurs. L'édifice paraît immuable, pointant tel un doigt sur le ciel, nous désignant l'immensité et les mouvements des nuages. Les couleurs se déclinant au gré de la journée.

Ces variations, je les perçois comme une contemplation poétique mais aussi comme les gravures enluminées de Blake. Technique employée par Blake où le dessin est porté sur une plaque de cuivre. Ensuite, l'artiste étant libre de varier, moduler la colorisation à l'aquarelle. Ce qui faisait de chaque tirage une épreuve unique. J'entends que par un procédé technique d'estampe, l'artiste infusait des variations comme les variations de la vidéo de Bill Viola. Plus étrange encore, la gravure pose le principe d'inverser l'illustration, comme lorsque vous faites un tampon. L'exercice de la vidéo, à sa façon, fonctionne identiquement. L'image animée n'est qu'un double renversé du réel. Une empreinte qui incarne une part de réalité par le subterfuge du mouvement. Ce subterfuge est une inversion du regard. Nous pensons que l'image se meut tandis qu'elle reste statique, par une illusion d'optique elle se fait passer pour mouvement. Et l'optique elle-même - quiconque a observé les ombres d'arbres projetées la nuit sur les murs ou bien les images reflétées dans les gouttes d'eau sur les vitres – renverse elle-même l'image.

Ces considérations permettent aussi d'introduire la position du spectateur, son immersion dans le temps. Car lorsque nous visionnons un travail de Bill Viola, nous ne pouvons le faire comme si nous regardions un film, avec un début, une fin. Il y a une permanence, une forme d'exception liée à l'instant où l'on est face à l'écran. Comment le spectateur se voit-il relié à l'œuvre ? Référent sensible, l'image de Viola est apte à la rêverie et simultanément à la vigilance. En cela, elle répond à l'idée selon laquelle la vidéo est une forme de communication avec soi-même. Vous ne verrez jamais un paysage de la même façon, d'un jour sur l'autre, car de minuscules fluctuations opéreront dehors mais aussi au-dedans de vous-mêmes, dans votre rapport au monde, à l'intime et au ressenti du temps. *Ancient of days*, est à vivre ainsi selon moi.

J'aimerais maintenant parler de la simplicité dans la démarche de Bill Viola. Bien qu'ayant choisi la vidéo et travaillant avec des partenaires concentrés sur la technologie de pointe, ce dernier ne met pas réellement en jeu de grosses difficultés. Son exigence et la force des images d'abord, mais aussi des actions qu'il met en scène, donnent à son œuvre une force particulière. Je vais donc vous présenter rapidement un ensemble d'extraits qui mettent en jeu ce parti de simplicité.

Truth through mass individuation - 1976

Vue resserrée sur des pigeons picorant au sol. L'artiste arrive, marche tranquillement. Il tient entre ses mains une cymbale, se place parmi la nuée d'oiseaux et lâche au sol l'instrument. Le vacarme assourdissant effraie les oiseaux, ils s'envolent et la vidéo ne subit d'autre intervention que le ralentissement de l'envol, façon d'amplifier la panique, le chaos qui s'ensuit d'un tel évènement. Le titre de nouveau : « La vérité par l'individuation de masse » est certainement ironique ou du moins amènera chacun à sourire. Car si l'individuation est ce qui différencie un individu d'un autre, alors les pigeons nous démontrent qu'ils ne sont guère différents, guère individués... Bill Viola dit lui-même à propos de *l'émergence du personnage solitaire*, qu'elle est *le processus de différenciation ou d'individuation à partir de la nature indifférenciée*.⁵

Ainsi, nous parvenons petit à petit à définir des axes majeurs dans la démarche de Viola :

- l'importance du titre et la considération du territoire culturel sur lequel il se fonde.
- L'auto figuration, principalement dans les vidéos produites jusqu'à 1995
- La permanence de l'individu parmi la nature
- L'existence et son cycle
- La réalité et ses artefacts
- La dimension spirituelle

La figuration de l'individu, aussi abstraite soit-elle n'intervient pas dans le sens de la *spécificité individuelle* (Moi, Bill Viola, je fais cela) mais plus comme entité générale.

*On est connecté avec quelqu'un. Comme vous l'avez dit, les images donnent l'impression qu'on est à l'intérieur, plutôt qu'à l'extérieur. Elles ont toutes un rapport à la personne.*⁶

⁵ op. cit. Interview Bill Viola-Stephane Barron

⁶ *ibid.*

C'est pourquoi dans beaucoup de vidéos de cette époque, l'individu est représenté à sa plus simple forme, du moins, il se résume à une tache abstraite, floutée, de dos ou fantomatique. Ainsi, l'on peut plus s'y assimiler. Regardons par exemple la vidéo suivante :

Sweet light, partie finale 7.00 -> fin : LUCIOLES ----1977

Cette vidéo bien que simplissime pourrait être le souvenir de chacun. Il nous est arrivé à tous d'admirer des phénomènes naturels tels que les motifs dessinés par le vent dans le sable, l'étrangeté de certains rochers et les reflets au soleil. Dans *Sweet Light* (Douce Lumière), les insectes ou lucioles volent dans le champ de la caméra, traçant des courbes sinueuses et persistant sur la bande, se croisant de façon frénétique tels des serpents dans un abysse obscur. Et c'est de façon anodine que nous décelons un point lumineux plus statique, semblant se déplacer autrement et surtout parvenir lointainement et progressivement vers nous. Ce point a une allure différente des insectes de nuit, il est fantomatique, tel un spectre venant d'une impénétrable noirceur. C'est un individu qui approche de nous radiant, inexorablement attiré par la caméra et s'y écrasant au final. Dans cette vidéo, Viola souhaitait travailler sur le phototropisme, phénomène qui qualifie l'attraction de végétaux ou animaux vers la lumière. Les papillons de nuit se brûlant les ailes sur les flammes de bougies ou spots lumineux en sont les exemples les plus évidents. Viola joue donc sur une association entre l'animal et l'humain, sur ce qui est produit spontanément et ce qui ressort de l'artifice. Qu'est ce qui n'est pas issu de notre action, de notre intervention et comment nous nous en saisissons. Jean-Pierre Vernant explique que :

« la mimétique des artistes façonneurs d'images s'apparente à d'autres phénomènes analogues, produits non plus d'une opération humaine mais d'un art divin, comme sont, dans la nature, les reflets dans l'eau, les figures dans les miroirs, les ombres, les visions du rêve. Ces *eidola*, ces images, entretiennent avec les objets véritables les mêmes rapports de ressemblance et d'irréalité que les créations de l'art humain. L'œuvre du peintre est ainsi comparable à cet univers de reflets que fait surgir, sous la main qui le brandit, un miroir tourné de tous côtés »⁷

⁷ Jean-Pierre Vernant, Religions, histoires, raisons. P.108. Editions 10/18

À son tour, Viola devient papillon de nuit, imprègne l'écran d'une poussière lumineuse lors de son impact avec la caméra. Le papillon devient un reflet partiel du réel. De la même façon, si nous regardons les extraits suivants de Chott el-Djerid (1979)

06.20 -> 08.07 : homme seul marchant avec difficulté, petit point abstrait

12.40 -> 14.55 : plusieurs adultes marchent au loin, déformation liée à la chaleur.

Silhouettes ondulantes, mystère de la situation

Reflecting pool - 1979

Reflecting Pool est l'une des vidéos de Bill Viola les plus connues. Datant de 1979, elle marque un pas dans ses méthodes de travail et problématiques. Se détachant des rapports formels précédents (vidéo structurale), il voyagera beaucoup, notamment du Japon aux îles Salomon, et en Inde et Java. Son œuvre se chargera d'une aura toute différente car influencée par les cultures mystiques de ces civilisations, polythéistes, animistes et sacrées.

La pièce *Reflecting pool* se concentre sur un plan fixe, pris depuis l'extrémité d'une piscine, laquelle est entourée de bois. Un homme arrive depuis les bois, se déchausse avant d'accéder au bord du bassin. Il fixe avec attention la surface, semble se concentrer, décider ou pas de ce qui advient, prend sa respiration, hésite, se concentre de nouveau, inspire... Son reflet dans l'eau fonctionne comme un miroir jusqu'à ce qu'il se décide à sauter, recroquevillé sur lui-même, position fœtale certains diront, position pour éclabousser un maximum diront d'autres. Or, le corps n'atterrit pas dans le bassin, il se fige dans les airs et reste immobile laissant le spectateur en suspens, s'attendant d'un instant à l'autre à voir ce corps retomber normalement. Dès lors, son reflet disparaît, laisse le corps en suspens et durant ce temps, l'eau continue de s'agiter sous les bourrasques de vent. Progressivement, le corps se dissout dans l'espace, dans les feuillages. L'eau s'obscurcit et laisse peu de temps après apparaître le même homme en reflet. Le mode métaphorique est évident, le passage du miroir, les cycles de la vie, l'être et son anéantissement ou le passage d'un temps à un autre. Le bassin chargé d'eau, élément vital, fait écran membrane vers une autre réalité, non saisissable ou du moins partiellement, par bribes, troublées car lointaines, appartenant à l'imaginaire. L'écran d'eau fait articulation entre deux dimensions, recevant des feuilles

mortes des arbres alentours, recueillant les insectes. De l'autre côté, le personnage n'est pas seul, il apparaît un moment accompagné d'une femme et finalement, en conclusion ressort du bassin, nu, seul et redisparaît dans les bois.

Certains diront que *Reflecting Pool* est construit à l'identique d'un cercle continu, le commencement et le dénouement se rejoignant, point de contact situé hors champs dans les bois. *Analogie de la vie* au milieu de laquelle de nombreux événements se déroulent. Sans insister sur cette lecture, qui me semble trop illustrative, je trouve cependant intéressant l'idée selon laquelle une part de l'action se déroule sans être vue. L'homme saute mais ne tombe pas dans l'eau. Pourtant il ressort du bassin, ce qui signifie que le passage s'est bien fait d'une façon ou l'autre. Ainsi, tout ne nécessite pas d'être physiquement montré pour savoir que ça a eu lieu. Le point de passage se fait depuis le corps vers l'esprit et réciproquement depuis l'esprit vers le corps. Il ne s'agit pas d'une dissociation des deux mais plutôt une pleine communication puisque chacun circule librement.

Cette forme d'unité du corps à l'esprit entre en résonance avec à un mysticisme non religieux, qui serait plus une expérience faite à travers la Nature plutôt qu'à travers Dieu. Prenons un instant pour développer cette question du mysticisme. Couramment employé de nos jours pour qualifier l'obscurantisme religieux voir des pratiques ésotériques, le mysticisme reste cantonné à une stigmatisation de ce qui ne s'explique pas, ce qui relève de la superstition, ce qui reste arbitraire car indémontrable. Le mysticisme est en réalité une croyance fondée sur l'union de la divinité à l'homme, une expérience directe des deux, l'homme tentant de s'approcher le plus possible de Dieu. Dieu étant autre, insaisissable, indépendant, complet, ne peut être décrit d'aucune façon et lorsque l'esprit fait face à la réalité divine, il devient vide, se bloque, entrerait dans un nuage d'ignorance. C'est pourquoi le mystique communique avec l'Un (Principe suprême, superlatif et qualificatif du mysticisme chrétien, le Tout et tout autre principe divin) à travers l'expérience individuelle, l'intuition, la contemplation, cela tire même son origine du terme mysticisme, venant du grec *myein*, signifiant : « fermer les yeux et la bouche ».

En somme, faire silence et acte d'introspection pour trouver la vérité en soi et non pas dans l'en dehors. Forme d'ascétisme qui tâche d'accéder à ce qui reste à priori inaccessible, voire

caché. Il est amusant de faire un petit détour historique sur l'origine du mysticisme. Initialement, nous pouvons rattacher la mystique à des concepts religieux orientaux hindous et bouddhistes. Certains disent que le concept découlerait de Denys l'Aréopagite, qui vécut durant au 1^{er} siècle après JC, fut converti par l'apôtre Paul sur la colline de l'Aréopage, d'où le surnom qui lui fut attribué. Il est connu pour avoir introduit le concept de : « savoir qui ne se connaît pas ». L'étymologie *mystique* se rapporte au mystère, au secret. Ainsi, l'expression « savoir qui ne se connaît pas » semble résonner aussi avec ce que Mohamed Chaouki Zine définit comme *la science de la seule probabilité de l'autre ou [...] une "mysticologie" de croire à l'autre et à l'altérité, anonymes et imprévisibles*⁸. Cependant, 5 siècles après Denys l'Aréopagite, un moine syrien dénommé Pseudo-Denys l'Aréopagite, et fréquemment confondu avec son prédécesseur, écrivit un ensemble de traités religieux qui contribuèrent à l'édification de la théologie chrétienne, plus particulièrement le traité de la « Théologie Mystique ». Cette forme de théologie (en complément de la théologie symbolique, théologie spéculative, théologie négative) consisterait en une révélation secrète de Dieu. La théologie mystique suppose que plus l'on approche Dieu, moins les mots ne peuvent exprimer cette connaissance. C'est donc dans le silence et l'obscurité que s'établit cette connexion. Mais c'est aussi par l'exercice rigoureux de négation de tout ce qui est inférieur à Dieu soit tout ce qui EST. Par la négation, on écarte tout ce qui est connu pour se rapprocher de ce qui ne peut être connu n'ayant aucune certitude dans la connaissance de Dieu. La démarche apophasique (du grec *apophasis* : négation) vise l'expérience directe de l'absolu par l'abolition de toute adhérence intellectuelle aux concepts. Autrement dit, cette démarche vise sa propre négation, sa propre fin dans l'éveil spirituel.

En visionnant *Reflecting Pool*, le sujet et l'objet ne sont plus distingués, l'individu se fond à la Nature, devient Un avec elle, il en est une partie et ne peut être séparé d'elle. De la sorte, et c'est ce qui permet de distinguer le mysticisme théiste du mysticisme non théiste, c'est la même différenciation que nous faisons entre l'émanation et l'immanence. Dans la perspective de l'émanation, tout découle de Dieu, tout provient de lui. Le principe d'universalité est connecté à Dieu. Quand à l'immanence, l'univers n'est pas dégagé par Dieu mais absorbé par Dieu.

⁸ Dr Mohamed Chaouki Zine, *Mystique et mystère du pouvoir*, Michel de Certeau et Michel Foucault, http://www.philo.8m.com/mystique_et_mystere.html
<http://www.philo.8m.com/cv.html>

Cet attachement de Bill Viola à une tradition que nous pourrions assimiler à une forme de panthéisme, Dieu est dans Tout, la nature, l'environnement, les éléments, se retrouve dans son œuvre *I do not know what it is I am like*, je ne sais pas ce à quoi je ressemble. Composés en plusieurs volets, cette vidéo exemplifie la relation de l'animal à la nature, le fait qu'il cohabite avec d'autres entités. Viola établit plusieurs connections avec des symboles de notre existence, se servant notamment d'images tirées des rituels aux îles Fidji, cérémonies où les participants marchent sur des braises, où des images représentant un homme en plein travail à son bureau, se préparant à manger, l'homme est présenté dans un environnement domestique, travaillant à un bureau, mangeant un poisson ainsi que des œufs.

Ainsi, nous revenons à la question du mysticisme dans le travail de Bill Viola, ce qui permet de fermer ce petit aparté historique, et relever à l'évidence le caractère d'immanence dans son œuvre. Le mysticisme chez Viola revêt plus un caractère profane où l'espace sacré, l'icône (dans le sens d'une relation entre le signe et ce qui est désigné, l'enjeu même de la représentation) sont des structures de la pensée et de la conscience humaine. Si le mysticisme, suivant les préceptes de la théologie mystique donnés par Pseudo-Denys l'Aréopagite, est fondé dans l'inconnaissance, dans le doute, c'est logiquement que Bill Viola définit sa démarche dans un cheminement incertain, il *se perd dans des questions et non des réponses*⁹.

The Passing, 27.11 ->29.07

Si la question de la mort transparait déjà dans des pièces précédentes, c'est en 1991, à l'occasion de l'exposition Documenta IX de Kassel, que Bill Viola traitera de façon intense un évènement personnel lié à la disparition d'un être proche. Simultanément, il perdit sa mère et eut son second fils. Cela donna jour à *The passing*, le relais, un film concentré autour d'un évènement exceptionnel, le décès de sa mère. Viola entremêle des images réelles avec d'autres fictives le représentant incapable de trouver le sommeil, oppressé, observant un paysage nocturne et écoutant les bruits alentour. Quand il parvient enfin à s'endormir, nous le retrouvons évoluant dans un univers aquatique, le même univers que celui qui constitue

⁹ Interview Jörg Zutter, Bill Viola : Unseen images, catalogue d'exposition exposition Kunsthalle Düsseldorf, 1992.

son quotidien mais plongé dans l'eau. Si le principe de ce travail paraît un peu emphatique, la vie, la mort, lorsqu'un premier être disparaît, il cède une place à un autre qui débute et va construire à son tour une histoire, une forme de perception existentielle somme toute assez banale, volontiers exploitée par la dramaturgie (cinéma, littérature, théâtre), *The passing*, garde un intérêt particulier.

D'abord, pour une raison anecdotique. Bill Viola est un artiste manipulant des images, des formes visuelles et pourtant il n'a pas souhaité filmer lui-même sa mère sur son lit de mort. Vous pourriez m'objecter qu'il aurait pu créer une reconstitution avec des acteurs, mais non, Bill Viola a insisté et demanda expressément à son frère de prendre la caméra et filmer les derniers instants vécus par leur mère. C'est intéressant car cela produit un document qui n'a pas de valeur artistique initiale, il s'agit d'une trace, d'un témoignage et non produit par l'artiste lui-même. Cette matière est insérée dans un ensemble visuel plus complexe faisant l'emploi d'effets spéciaux, de montages, d'une construction proprement cinématographique. Le relais est donc certes le passage de la vie du vieillard au nourrisson, mais aussi le passage du regard, d'abord du frère à Bill Viola, mais aussi du frère à la caméra, de la caméra à Viola, de la caméra au spectateur. La caméra comme intrusion dans l'intimité mais aussi comme un œil grand ouvert. Voilà comment il définit cet outil, tout en comprenant que ce support est suffisamment chargé par l'affectif qu'il ne peut intervenir dessus... Par égard de l'être disparu, par égard d'une force spontanée qu'aucune manipulation artistique ne saurait reproduire.

43.16 -> 44.10

L'œuvre d'art devient un médium, un moyen de transmission émotionnelle et permettant d'exorciser la douleur mais aussi de communiquer. C'est ce que nous voyons dedans, un homme en proie à la douleur, l'angoisse, renfermé et face à ses souvenirs. Diverses séquences se succèdent : des vues de rails menant à un tunnel, la course d'une voiture la nuit sur une route déserte, des ruines abandonnées nous évoquant une cité oubliée, vidéos authentiques d'anniversaires, sorties en famille, plan fixe sur une nature morte, une table s'écroulant au sol avec une corbeille de fruits, de la vaisselle en porcelaine, un pot de fleur, une incarnation de la mère, tout cela cohabite dans cette vidéo. L'irréel rejoint le réel et si les

symboles, si les paraboles et métaphores sont abondantes, c'est sans doute parce que l'émotion a quelque chose d'informulable tant elle nous submerge. Bill Viola explicite-t-il ou masque-t-il l'objet de son expérience ? L'empathie peut-elle être sincère dès lors qu'elle est produite par l'artifice ou bien devons-nous la raccrocher au réel pour qu'elle existe. La question reste ouverte. Tel un rêve ou un cauchemar, point d'échappatoire ou réponse ne sont données.

48.00 ->50 ~

À la fin, le personnage principal reste immobile, plaqué au fond d'un lit de rivière, il n'est pas mort, seulement endormi, assoupi, écrasé, immobilisé... Oui, mais bien que la vision puisse paraître inquiétante, l'eau, élément vital est aussi ce qui nourrit et protège le fœtus dans le ventre de sa mère. Vision psychanalytique, certains seraient effrayés d'une telle vision considérée comme régressive, d'autres y verraient l'image affective du personnage en proie à des événements auxquels chacun est soumis, selon les mots de Bill Viola la vie étant justement *un état de trouble profond*.

L'artiste rejoint ici "cette certitude injustifiable d'un monde sensible qui nous soit commun", comme l'écrivait Merleau-Ponty, "elle est en nous l'assise de la vérité". Qu'un enfant perçoive avant de penser, qu'il commence par mettre ses rêves dans les choses, ses pensées dans les autres, formant avec eux comme un bloc de vie commune où les perspectives de chacun ne se distinguent pas encore. Bill Viola traite, en parallèle, le corps humain vivant, naissant et mourant, et le corps spirituel flottant dans la matérialité du monde.¹⁰

À la suite de *The Passing*, et à plusieurs reprises, Viola réutilisa des supports déjà employés dans des vidéos précédentes. Il conçut en 1992 une sculpture *Heaven and Earth*, Paradis et Terre, avec deux écrans vidéos, chacun se faisant face et fixé au bout d'une grande colonne de bois. Un mince espace persiste entre chaque écran, l'un diffusant les images d'un visage de bébé, l'autre diffusant les images de sa mère mourante. Chaque écran se voit superposé par le reflet de l'autre faisant face. Ainsi, le visage du bébé est confondu avec celui de la mourante et réciproquement. Le parti de simplicité dont j'ai précédemment parlé revient ici et s'en dégage une efficacité conceptuelle sur l'assimilation des âges, la boucle de l'existence...

¹⁰ Stephane Barron, *The Passing*, http://stephan.barron.free.fr/art_video/viola_passing.html

Selon moi, c'est une pièce dont l'intérêt réside en ce dégagé du plan. C'est un déplacement du regard, non plus confronté uniquement à une surface plate, celle de l'écran de projection, c'est une mise en espace et la possibilité au spectateur de tourner autour. Car le visionnage n'est plus simplement conditionné par un fil, une trame narrative, il s'agit plus d'un environnement dans lequel ont été positionnés les objets à voir et la façon dont nous interagissons avec prend une réelle importance. Ainsi, lorsque Jean-François Lyotard dit que *le Moi est sujet à un principe de permutabilité*¹¹ nous le vérifions par l'objet même de la vidéo, la permutabilité du nourrisson avec la personne âgée mais aussi dans le statut du spectateur. Lequel s'identifie et projette à son tour sa propre histoire, son propre ressenti. Les installations en ce sens permettent de créer des liens plus forts avec le public, car le corps est directement impliqué. Cela va prendre de plus en plus d'ampleur chez Viola, lequel n'hésitera pas à varier les installations, employant des écrans rotatifs, des systèmes de miroirs, des écrans immergés dans des tonneaux, des mises en espace réfléchies par rapport au lieu même (gazoduc, salle principale du palais des papes en Avignon...)

Cette même année, en 1992, Viola est très productif et réalise plusieurs installations, notamment *Threshold*, figurant des personnes dans leur sommeil ou *The sleepers*, pièce dans laquelle des petits moniteurs vidéo sont placés dans des bidons de tôle remplis d'eau. Les personnes filmées sont pesamment assoupies et leur respiration remplit toute la pièce. La confrontation d'images représentant un état de repos avec l'amplification sonore des respirations crée un contraste assez étrange. Les dormeurs sont noyés tel Narcisse se noyant en essayant de saisir son reflet, sauf que nous sommes de l'autre côté, nous sommes les contemplateurs. Contraste aussi que la contemplation *Nantes Triptych*, se basant cette fois sur une structure du triptyque, en référence à la tradition chrétienne. Viola se défend d'utiliser cette forme en tant que citation ou en tant qu'image appropriée. Il défend l'idée selon laquelle le triptyque serait un reflet d'une vision du monde cosmologique (*Science des lois et de la structure de l'Univers*) et sociale (paradis-terre-enfer) et par sa structure tripartite est une image de la structure de l'esprit et de la conscience européenne.

¹¹ Jean-François Lyotard, « Philosophie et art à l'âge de leur expérimentation » in *Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin, Oxford, 1989, p 181-195

The crossing

Il semblerait que les vingt premières années de sa carrière aient plus été des lignes directrices et les innovations technologiques aidant ont permis à l'artiste de développer des œuvres plus ambitieuses. *The crossing*, en 1995, est une installation qui fut notamment présentée en Avignon durant l'exposition : « La beauté en Avignon » en 2000. *The crossing* nécessite un espace assez profond, suffisamment grand pour permettre aux spectateurs de se placer entre deux écrans. Sur chaque écran, est vidéoprojeté l'image d'un homme marchant lentement et s'arrêtant face à nous. Le même homme se fait face. Sur l'un des écrans, nous observons des petites flammes monter et l'homme commencer à se consumer, l'autre reçoit des gouttes d'eau qui progressivement se transforment en torrent, cascade d'eau. Le son prend une part très importante, les crépitements des flammes se confondent avec le raffut de l'eau frappant le sol. Le personnage reste immobile, stoïque, devenant l'élément, disparaissant presque entièrement dedans. Le sujet est des plus simples et ne nécessite pas de commentaires explicites. Car nous retrouvons des problématiques liées à la nature (le feu et l'eau), la désintégration d'un corps, une forme de fusion, d'accouplement entre le spirituel et le corps. La question de la technologie et des nouveaux media n'intervient que peu désormais car l'expérimentation formelle est délaissée et le sujet concentré, simplifié.

Les années 70 ouvraient de nouvelles méthodes de création avec les caméras portatives, les bandes magnétiques et le montage en studio. Les années 90 ont digéré cette production et la vidéo prise en tant qu'objet singulier perdait la spécificité expérimentale. Insérer dans l'espace, réfléchir à de nouveaux dispositifs d'exposition, prendre en compte plusieurs supports et mediums, c'est ce qui a donné lieu au multimédia. Je ne présente pas cela comme une nouveauté, car le multimédia comme forme associant plusieurs supports existait sous d'autres formes bien avant, lorsque je parle de l'émergence du multimédia, j'entends un art sonore, vidéo et interactif, tout cela regroupé en un tout cohérent. Par interaction, j'entends une intervention directe du public sur l'œuvre par l'intermédiaire de capteurs, logiciels et consignes d'intervention (cela sera l'objet d'une autre présentation) ou bien interaction de l'œuvre au public dans son jeu de communication. L'œuvre influence le spectateur, le meut ou l'interpelle. L'anamorphose par exemple amène le spectateur à réfléchir sur la dimension et l'espace et comprendre plusieurs degrés de lecture d'une œuvre.

On ne qualifie pas pour autant les installations utilisant des procédés d'anamorphose *d'interactifs*, et pourtant ces dispositifs supposent que l'on se positionne depuis un point de vue précis et à notre insu, notre regard, notre cerveau reconstitue, ce qui au départ est fragmenté. Les dispositifs multimédia qui font usage de l'interaction fonctionnent identiquement, ils sont fragmentés, discontinus, prêts à l'emploi mais sans l'intervention d'un public, ils ne restent qu'un ensemble de rouages en attente d'être activés. Bill Viola, n'a pas fait le choix de produire des œuvres interactives au sens traditionnelles, certes, mais la mise en espace et le répertoire émotionnel crée un aller-retour entre lui et nous, ce qui induit une forme d'interaction.

C'est ainsi que des passerelles auxquelles nous ne pensons pas spontanément entre le champ de la peinture, sculpture, architecture et vidéo sont possibles. Ainsi, depuis 2000, Bill Viola, portant un grand intérêt pour la peinture de la renaissance Italienne, a produit plusieurs pièces fonctionnant sur le principe de peintures en mouvement. « Le temps est au vidéaste ce qu'est la lumière au peintre ou au photographe »¹² Usant de techniques vidéo de pointe, haute définition, studio et éclairages professionnels, casting avec acteurs, présentation sur dalles LCD, Viola a réalisé :

Four hands – 2000

Séquences autour d'expressions de mains de personnes d'âges différents. Un enfant, des personnes adultes et une femme âgée. Certains gestes reproduits nous sont familiers, d'autres évoquent des postures (supplication, geste des signes, d'autres ressemblent à des mudras bouddhistes et hindous)

Voir Dieric Bouts, annunciation, 1445

Man of sorrows – 2001

Portrait-vidéo très lent représentant un homme désespéré. Couleur et lumière évoquant les peintures christiques médiévales. Nous remarquons cependant des détails typiques de notre époque, la chemise, la coupe de cheveux...

Surrender – 2001

¹² op. cit. Interview Jörg Zutter, Bill Viola : Unseen images

Quintet of the astonished – 2000

S'inspire du tableau : « Le Christ Raillé » de Hyeronimus Bosch, peinture datant de 1490-1500.

Silent Mountain – 2001

Durant 45 secondes, deux acteurs, un homme et une femme, doivent individuellement accumuler et relâcher toute leur énergie dans une performance physique et émotionnelle, rendre leur jeu le plus expressif possible. La femme se recroqueville sur elle-même, se tord tandis que l'homme laisse échapper une fureur, une douleur, secouant sa tête, semblant souffrir et laisser le désespoir le saisir entièrement.

Cette série de vidéos, bien que très proche du registre pictural, fut le fruit de recherches faites en 1998 au Getty Research Institute, où Bill Viola au contact de peintures de dévotion du Moyen-Âge, lisant des textes médiévaux ainsi que les théories sur les expressions émotionnelles, codifiées notamment au 17^{ème} siècle par le peintre Charles Le Brun, tâcha de créer des réinterprétations de peintures et mises en scène où l'émotion tente d'être captée dans une essence subliminale.

Dolorosa

Diptyque sur deux petits écrans.

Crucifixion, Giovanni di Paolo (1455) Vierge Marie et Saint Jean

Inspirée des peintures de Dieric Bouts, les deux personnages appartiennent à notre temps, les vêtements et coiffures ne trompent pas, le décor de studio photographique visible à l'arrière. Or, la séquence filmée en extrême ralenti avec une dramatisation des expressions, elle fait rejaillir de ce diptyque une impression étrange. Douleurs silencieuses mais non exprimées, l'empathie nous saisit, nous sentons ces deux personnages saisis d'un éternel et perpétuel chagrin. Cela est d'autant plus évident qu'à la différence de pièces précédentes, vidéoprojetées, monumentales, *Dolorosa* existe sur petit écran. Bill Viola établit une relation avec les peintures de dévotion présentes au 15^{ème} siècle avec le livre d'heures : « Quand vous

alliez à l'auberge, vous pouviez l'ouvrir et faire vos prières ; c'était comme si chacun avait son propre portable »¹³

Le livre d'heures était effectivement un objet précieux, chacun étant unique avec ses enluminures mais tous ayant en commun les psaumes et prières nécessaires à la pratique de la religion catholique. Ainsi *Dolorosa* pourrait être perçu, tel un livre de dévotion à usage personnel, petit et portable.

Emergence

Pieta de Masolino, sortie du christ du tombeau. Décalage entre christ de Viola, blanc et mortifère, ressemblant plus à un vampire qu'à un personnage sacré. Emphase et relation au fond effacent la force de cette scène.

Catherine's Room

Voir image

Cette relation de l'art vidéo à la peinture peut surprendre certains. La vidéo, extension photographique, a pour nature fondamentale une capacité à retranscrire le réel de façon objective. C'est-à-dire qu'à la différence de la peinture, ce qui ressort brut de la captation vidéo, c'est un reflet du réel non filtré par la subjectivité. La peinture, elle, se base sur du ressenti, de l'émotion appliquée à la technique. Les deux mediums obéissent à des règles différentes mais leur différence fondamentale réside en la traduction de ce qui est perçu. Le peintre produit l'image faisant usage de la technique et de son répertoire émotionnel, signature de sa spécificité. En vidéo, la technique se dispense de l'auteur pour produire l'image. Toute caméra placée au même endroit et filmant le même objet, produire une image similaire. Nous sommes dans un rapport au temps différent, relayé, décalé car l'artiste doit ensuite se saisir de la matière captée, la remodeler pour y insérer de la subjectivité.

Cela explique notamment pourquoi la vidéo, plus encore la vidéo numérique aujourd'hui, se distingue en deux grosses tendances. Soit une vidéo onirique, expressionniste, basée sur une réappropriation picturale, plastique, le support vidéo n'est qu'un support comme le serait une toile. Je ne m'attarderai pas dessus. L'autre, documentaire, documentée, fiction, réel, inscrit dans une représentation qui assume un rapport direct et sans fard avec le quotidien.

¹³ National Gallery of Australia, <http://nga.gov.au/viola/passions2.cfm> - Books of Hours

Bill Viola fait la jonction entre les deux approches. Ces vidéos sont réelles et irréelles en même temps. Elles représentent objectivement le corps, l'être et les émotions telles que nous les dégageons et simultanément par la lumière, par le ralenti qui tend à quasiment immobiliser le temps, le fixer, par la qualité picturale et la richesse en détails (emploi de la haute définition), Viola réinsère ses vidéos dans l'histoire de l'art et de la peinture. Stéphanie Katz dans son texte : « L'écran, de l'icône au virtuel », parle de *décloisonnement des dispositifs historiques*. Elle souligne le geste artistique de Viola comme une volonté de rappeler *l'héritage que le numérique doit à l'ensemble de l'aventure de l'image*. Dans ce processus, il contredit l'idée reçue qui pose la création numérique comme une innovation inédite établissant une rupture radicale dans l'histoire de la représentation¹⁴.

Bill Viola met en valeur ce qui reste infigurable, le temps et maintient l'*aura*, notion si chère à Walter Benjamin, lequel voyait dans la modernisation du 20^{ème} siècle et les techniques influant sur la production artistique (cinéma, photographie, reproductions imprimée) une inexorable perte de l'*aura* dans l'œuvre d'art. Le postulat de Benjamin résidait en l'idée selon laquelle la diffusion culturelle permise par les moyens de reproduction techniques désincarnait l'œuvre de son unicité et son rapport à l'autre. Cela ne signifiait pas pour autant que ce qui en ressortait n'était plus de l'art mais qu'il s'agissait alors d'une nouvelle forme d'art. Laquelle ne fonctionne alors plus sur des principes de temporalité et de lieu comme l'est la peinture, le *hic et nunc* de l'œuvre. Je crois que Bill Viola a surpassé ce constat, vraisemblablement cohérent, et réinvestit une approche sensible :

« en ignorant le côté émotionnel de notre nature, nous avons tourné le dos aux plus puissantes énergies de notre être, à la source de la plus humaine des qualités, la compassion, sans laquelle aucun pouvoir moral authentique n'est possible. »¹⁵

Aussi fascinant soit le travail de cet artiste, nous ne pouvons pas non plus en négliger certains aspects polémiques. Effectivement, plusieurs personnes reprochent à Bill Viola l'exagération, l'amplification des sentiments humains dont il fait usage. Le sentimentalisme peut paraître excessif et les moyens financiers et techniques invoqués - même si employés

¹⁴ Stéphanie Katz : « L'écran, de l'icône au virtuel », p.244, L'harmattan, 2004.

¹⁵ Op. cit. op. cit. Interview Jörg Zutter, Bill Viola : Unseen images, p.107

simplement et sans ostentation – l’assimileraient à un type de production artistique plus proche du cinéma spectaculaire qu’à de la vidéo indépendante. Certains qualifient même son travail de production hollywoodienne. Je partage partiellement ce point de vue et plus particulièrement sur les derniers travaux qui se détachent malheureusement d’une approche globale et sensible du monde et se réfèrent plus explicitement à la symbolique catholique précisément, perdant un peu le fil avec l’approche universelle de ses précédentes réalisations. *Five Angels for the Millenium*, bien que formellement séduisant, ne fait qu’abonder dans ce sens. Ensuite, la référentialisation à l’histoire de l’art et son iconographie peuvent apparaître démagogiques. Lorsque Viola établit son travail comme double de peintures anciennes et profondément ancrées dans notre imaginaire, il ne peut que faire consensus. Culturellement, nous avons encore des difficultés à apprécier l’art contemporain, d’abord pour des raisons de nouveauté. Ce qui est actuel demande un temps d’assimilation et de médiation et aux medias relayer et rendre accessibles une information pérenne. C’est par la répétition et l’explication que nous assimilons... Nous n’avons pas encore un degré d’accessibilité satisfaisant pour franchir ce premier seuil. D’autre part, car l’art contemporain fait suite à un certain nombre de bouleversements théoriques et pratiques (performance, ready-made, art conceptuel, art et politique, art et communication...) qui ne font pas l’unanimité, l’art n’est plus un simple objet décoratif et sans fonction. Nous ne conversons plus systématiquement avec les œuvres d’art désormais, du moins elles ne retournent plus notre regard quand nous les observons. Cette relation de réciprocité s’est éteinte dans un certain nombre d’œuvres, car des clés, des méthodes de lecture et de compréhension manquent souvent. Cela ne signifie pas que l’art est devenu une sphère isolée à partir de laquelle rien ne circule, cela signifie que l’effort conjoint d’appréciation ne s’est pas fait simultanément et surtout que la lecture de l’œuvre d’art est désormais assujettie à d’autres contraintes.

Effectivement, notre culture est façonnée dès l’enfance suivant une conception du *beau* et d’un art *légitime*, laquelle attribue à l’art un cadre normatif. Nous nous accorderons tous sur la qualité picturale des peintures Giotto, la finesse des sculptures du Bernin, l’intelligence artistique, scientifique de Vinci, l’incomparable richesse imaginative de Jérôme Bosch (*Hieronymus van Aken*), l’invention de Fra Angelico et tant d’autres artistes encore. Il va de soi que nos jugements de valeur vont dans un sens commun, un consensus évident quant à la considération que nous leur portons. Il nous faut parfois du temps, une considération

ultérieure pour retenir et apprécier ce qui nous fait face. L'art contemporain est multiple et sujet à controverse entre ceux qui le construisent même. C'est tout d'abord par le monde que je suis vu ou pensé. Le regardeur est regardé pendant qu'il voit, et ainsi il y a une vision des choses. Or, l'art est discursif et ne peut être produit, déterminé par un cadre normatif. Je poserai alors la question, et à vrai dire, ne saurai donner une réponse, Bill Viola est-il un artiste consensuel, essayant d'offrir en pleine période de doute et de redéfinition esthétique une production rassurante, ou sublime-t-il plutôt toute une matière historique et visuelle, un territoire culturel azimuté dans son travail ? Que produit-il et quel impact imagine-t-il obtenir sur le public. Voici un extrait intéressant d'une interview donnée où il explique :

« Une notion, composante de la culture ancienne, est particulièrement importante : c'est celle qui veut que les images aient des pouvoirs de transformation au sein même de l'individu, que l'art articule un type de guérison ou de croissance ou un processus d'achèvement. En bref, l'art est une branche du savoir, une épistémologie (*étude critique des sciences*) au sens le plus profond et pas une critique esthétique. »

Nous sommes effectivement dans un impact, un effet escompté de l'art. En guise de conclusion, je dirai que Bill Viola n'est ni un théologien, ni un moine, ni un psychanalyste... Il est un artiste ! Une fonction indéfinie, un filtre, un vecteur de transmission ou de rupture qui absorbe et restitue ce qui passe par la perception. Sa synthèse est alors une concrétion de sa propre histoire. Si nous, extérieurs à sa subjectivité, nous communiquons avec ses pièces, c'est qu'elles résonnent en nous, elles nous relient mutuellement sur un territoire universel, naturel, elles déplacent notre expérience au-delà du sensible, elles nous relient à ce que certains définissent comme le divin. Il y a du divin qui parle en nous mais nous ne parlons jamais en lui. L'art devient un déclencheur d'une nécessité, voir au-delà, comprendre ce qui est juste, authentique, vrai. C'est-à-dire au travers du simulacre et de la mimétique, essences fondatrices de l'art, transpercer, atteindre cette vérité à laquelle nous n'avons accès que par la transcendance.