

Bill Viola, l'espace d'un instant

Fin septembre, Bill Viola nous a fait l'honneur de sa présence à l'Université de Liège. Décoré des insignes de Docteur honoris causa lors de la cérémonie de la rentrée académique 2010-2011 à laquelle il n'avait pu assister (voir à ce sujet notre dossier « [L'image dans tous ses états](#) »), le vidéaste a tenu à rattraper le rendez-vous manqué pour passer deux jours avec les professeurs, chercheurs et étudiants de l'Université. L'occasion pour nous de discuter avec un des artistes les plus importants de notre temps et de revenir sur quelques obsessions qui traversent son œuvre de part en part. Plus que de n'être qu'une retranscription de l'entretien dont on trouvera la vidéo ci-dessous, ce texte entend prolonger quelques moments de l'interview, pour en extraire les points forts et les remettre en perspective au contact des créations de l'artiste.



Bill Viola au Château de Colonster de l'Université de Liège, lors de la remise des insignes de docteur

« For me the space was everything »

L'œuvre de Bill Viola, si multiple soit-elle, semble poursuivre depuis toujours une seule et même visée ; celle de mesurer, avec les outils propres à l'art vidéo, l'espace qui nous entoure. Car il est important de le signaler, comme le faisait déjà Jean-Paul Fargier en 1986, « la question cruciale de tout son travail n'est pas le temps, comme on le dit souvent, faute de mieux, par paresse théorique, et comme il le dit lui-même, tout en démontrant par ailleurs le contraire, mais l'espace¹. »

Si l'on comprend combien cette question a pu prendre une dimension particulière au moment où Bill Viola, comme tant d'autres artistes et vidéastes de sa génération, a déplacé le centre de gravité de sa pratique de la vidéo monobande vers l'installation, il apparaît que cette problématique constitue le cœur même de toute son œuvre.

« My work is all about understanding space, what is in the space is secondary »

Ce sont paradoxalement ses premiers travaux sur le son, notamment ses collaborations avec le compositeur expérimental David Tudor dans les années septante, qui vont le mener à se questionner sur la nature de l'espace géométrique et sur la manière dont les objets à la fois créent et occupent cet espace. Le son en effet, rappelle Viola, est un objet physique qui se meut dans l'espace (« *sound is a physical object in the space* »), le traverse et permet aussi d'en révéler l'étendue.

Ainsi, Bill Viola signe en 1976 une pièce remarquable de simplicité et d'intelligence, une bande vidéo dans laquelle il va tenter de donner une première représentation de cette conception matérialiste du son. L'enjeu de *The space Between the Teeth* ([voir ici](#)) réside dans la tentative visiblement contradictoire de vouloir mesurer l'espace avec du son et d'effectuer dans le même temps une plongée dans la chambre noire des émotions humaines. Assis dans un large fauteuil en cuir placé au fond d'un long corridor impersonnel, face à la caméra, l'artiste se met subitement à crier. À ce moment précis, la caméra effectue un rapide travelling arrière sur toute la longueur du couloir. Le mouvement s'interrompt quelques instants alors qu'un second cri se fait entendre, plus lointain. Après un bref moment de silence, un troisième cri déclenche la course rapide et discontinue de la caméra vers l'avant, qui vient terminer son mouvement au moment de saisir en gros plan l'espace microscopique entre les deux incisives pour finalement, alors que le son s'interrompt, et que l'image vire au noir profond, se retrouver instantanément propulsée à l'autre bout du couloir, un peu en avant du point d'origine du premier mouvement. Ainsi, à chaque mouvement (la métaphore du mouvement musical, tendu entre défilé de notes et suspension, permet encore de replier l'un sur l'autre espace et son), la caméra se rapproche un peu plus de la source du son et la parfaite synchronisation de l'espace et du temps, du

travelling et du cri, se trouve ébranlée. Le son s'arrête de plus en plus tôt dès lors que la caméra poursuit virtuellement sa course vers les profondeurs de l'âme humaine. Cette double exploration à la fois physique et métaphysique va donner à l'œuvre de Bill Viola toute sa dynamique de sorte que *The Space Between the Teeth* prendra rétrospectivement des accents programmatiques.

¹ Fargier Jean-Paul, «L'espace retrouvé, conte d'effets», *Cahiers du cinéma, hors série n°13, Où va la vidéo ?*, 1986, pp. 74-75.

² Il est intéressant de noter les transformations qui s'opèrent actuellement dans les pratiques muséographiques qui touchent notamment à la peinture moderne et renaissante. L'exemple de la récente rénovation du musée d'Orsay, dirigée par Guy Cogeval, dont on connaît l'intérêt pour les croisements multiples entre peinture et cinéma – il fut en 2001, avec Dominique Païni, le commissaire de la grande exposition que le centre Pompidou a consacrée à Alfred Hitchcock: *Hitchcock et l'art, coïncidences fatales* – est à ce titre tout à fait exemplaire. Ce nouveau projet muséographique s'appuie principalement sur la substitution des cimaises blanches par des murs aux couleurs sombres combinée à des éclairages directionnels qui permettent de concentrer le rayon lumineux sur l'œuvre sans qu'il se diffuse dans l'espace environnant. Ainsi, les peintures exposées de la sorte semblent diffuser leur propre lumière telles de véritables écrans de projection qui crèvent l'obscurité relative de la pièce. Il apparaît clairement que ces nouvelles pratiques trouvent dans les procédés muséographiques que les centres d'art contemporain réservent à la vidéo et aux images en mouvement, une source d'inspiration tout à fait manifeste.

Page : [1](#) [2](#) [3](#) [suivante](#)

On comprend alors pourquoi l'installation a pris chez Bill Viola une telle importance dans la mesure où elle constitue une scène singulière sur laquelle s'entrelacent toutes les dimensions du temps et de l'espace. Ainsi, le modèle de la chambre obscure, conçue à la fois comme espace mental (*The color of the inside of your head is black*) et espace de déambulation au sein duquel le spectateur s'immerge totalement pour aller au contact des images qui y sont diffusées ou projetées, constitue la formule archétypale des installations de Bill Viola². Elles s'inscrivent de cette façon dans la lignée de ses premiers travaux vidéographiques où s'élabore déjà la structure d'une œuvre qui, oscillant entre exploration de l'espace et introspection, « croit au génie des machines, pour nourrir l'intimité de sa démarche³ ».

« I do not force my will on a space »



Si cette intimité transparait à la fois au plan de la combinaison et de la disposition, c'est à dire tant au niveau des images dont la production nécessite souvent une implication physique et psychique de l'artiste, qu'à celui des espaces dans lesquels les spectateurs entrent en résonance avec des environnements audiovisuels minutieusement construits, il apparait que la relation qui s'établit entre Bill Viola et l'espace qu'il s'approprie ou construit est strictement du même ordre. Conscient de la nature fondamentalement allographique de toute installation vidéo, définitivement sujette à toutes les « interprétations » dans le cadre de réinstallations diverses, tenant ainsi plus du « nomadisme que de la stabilité⁴ », Bill Viola met néanmoins un point d'honneur à construire chacune de ses pièces dans une parfaite intégration au lieu qui doit l'accueillir, de sorte que l'environnement et les effets produits par la disposition sont à chaque fois singuliers. Cette relation entre la puissance créatrice de l'artiste et l'espace qui s'offre à elle, il la décrit comme une véritable collaboration qui s'effectue sur le mode du dialogue invisible et souterrain. Elle aboutit toujours à la constitution d'un espace architectural transfiguré par le son et l'image et dans lequel le spectateur doit trouver à y insérer son propre point de vue pour mesurer physiquement ce nouveau territoire qui s'offre à lui et dans lequel il se trouve immergé. Minuscules alcôves ou cathédrales gigantesques (comme dans *Five Angels for the Millenium* monté en 2000 dans le monumental gazomètre d'Oberhausen – image ci-dessus.), couloirs qui aspirent littéralement le spectateur au contact d'une image trop grande pour son regard (*The Passage*), dédales ou chambres closes, le lieu de l'œuvre est, chez Viola, toujours fondé sur l'alternance de vide et de plein, de mouvement et de suspension, qui entraînent le regard et l'ouïe dans un mouvement d'épanouissement et de plénitude et provoque irrémédiablement une profonde émotion chez le spectateur.



Cette configuration, qui oblige le spectateur à se confronter à l'œuvre (parfois de façon violente ou surprenante) « extorque » toujours également sa complicité et ouvre ainsi l'art à la dimension théâtrale de l'expérience. C'est cette théâtralité telle que l'évoquait déjà Thierry de Duve⁵ à propos des sculptures minimalistes de Robert Morris autour et dans lesquelles le spectateur doit déambuler pour expérimenter une durée singulière et littéralement faire exister l'œuvre tout en y prenant part, ce sont ces espaces partagés par l'image, le son et les corps en mouvement qui forment l'une des caractéristiques essentielles du travail de Bill Viola et opèrent définitivement le basculement de l'ordre du visible à celui du sensible. En fin de compte, c'est à une véritable fusion des dimensions de l'espace et du temps que mène tout le travail de Viola, une imbrication déjà au centre de l'une de ses premières installations, *He Weeps for You* (1976).

He Weeps for You, installation, 1976. Photo Kira Perov

« *Emptiness is a kind of opportunity* »

À cette problématique centrale répond naturellement chez Bill Viola la question du vide comme opportunité créatrice et dramatique. Directement emprunté à la philosophie bouddhiste, le concept d'*emptiness* signale en effet une forme de suspension et de ralentissement qui mène à la transformation subite et imperceptible de l'état du monde. Lorsqu'il compare le processus créatif à un rituel de destruction et de construction dans lequel l'artiste doit s'engager physiquement, il reprend la formule du bouddhisme qui demande de libérer de l'espace afin de rendre possible toute nouvelle création : *emptiness is form, form is emptiness*. Il apparaît alors que la forme la plus évidente de cet état trouve chez Bill Viola à se manifester sous les traits hypnotiques de la suspension du temps ou du ralentissement extrême de l'image poussée ainsi à son point de quasi-immobilité. Si depuis *Swimming Pool* et *Hatsu Yume*, la suspension et l'arrêt sur image sont devenus les formes emblématiques de l'art de Viola (parmi beaucoup d'autres, notamment la réversion, l'accélération, l'ellipse, le panoramique, la répétition, la dilution), ce travail sur la décélération et la suspension du temps a pris une forme décisive dans l'installation *The Passage* pour atteindre son apogée dans une série d'œuvres récentes trouvant leur modèle d'inspiration formelle dans la peinture renaissante.

The Passage (1987) est construit autour d'un étroit corridor menant à une petite salle où est projeté, au ralenti et sur toute la surface du mur, un film représentant l'anniversaire d'un enfant. D'une durée initiale de 26 minutes, la vidéo ici ralentie seize fois, dure désormais plus de 6 h 30. Le spectateur, qui n'aperçoit qu'un fragment de l'image à l'autre bout du corridor, est invité à le franchir pour se retrouver plongé dans un espace d'image, exigu, dans une proximité inconfortable qui l'empêche de saisir la projection dans sa globalité. Cet espace de suspension, ménagé dans l'épaisseur de l'image induit, comme souvent chez Viola, un sentiment méditatif et un questionnement sur notre rapport au temps et à l'espace guidé ici par l'idée d'un triple passage physique (le corridor), temporel (passage du temps dilaté par le ralenti) et symbolique (l'anniversaire comme passage d'un stade à un autre). Le ralenti a alors une fonction évidente, celle de rendre sensibles et visibles ces passages que le temps réel rend imperceptibles alors qu'ils constituent, dans leur fugacité même, l'ossature de notre rapport au monde et le fondement de notre mécanique émotionnelle.

³ Bellour Raymond, « *La sculpture du temps. Entretien avec Bill Viola* », in *Cahiers du Cinéma*, n°379, Janvier 1986, pp. 35-42.

⁴ Françoise, *Vidéo: un art contemporain*, Éd. du Regard, 2001, p.

⁵ Thierry De Duve, « *L'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre* », *Alternatives Théâtrales*, 1981, no. n° 6 et 7, pp. 40-63.



C'est précisément cette mécanique des émotions et la possibilité de leur révélation qui va être au cœur du travail que Bill Viola va consacrer au cycle des Passions (à la fois, les œuvres qui étaient au cœur de l'exposition « Bill Viola : The Passions » organisé par le musée J. Paul Getty à Los Angeles⁶, mais également tous les autres travaux antérieurs qui n'étaient pour certains que des études et des expérimentations). Depuis *The Greeting* (1995) qui évoque *La Visitation* de Pontorno, en passant par *The Raft* (2004) librement inspiré du *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault, ou encore *Quintet of the Astonished* (2003), *Emergence* (2003) ou *Silent Mountain* (2003) qui constituent le cœur du cycle des Passions, le travail qu'opère Bill Viola sur la matière du temps trouve un certain aboutissement. Si chaque pièce de la série revendique clairement une inspiration picturale précise, les œuvres ne se réduisent jamais à une simple reconstitution ou mise en mouvement de peintures. Ces tableaux mouvants sont plutôt le fruit d'un minutieux travail d'épure et de dépouillement qui a pour but de créer le vide autour de personnages habités par une émotion profonde.

C-contre : Emergence, video HD, 12', 2002. Photo Kira Perov

Ci-dessous: Silent Mountain, diptyque vidéo HD, 2 x 15', 2001. Photo Kira Perov



Ce noir intense sur lequel ces figures humaines suspendues par le ralenti semblent se détacher telles de véritables apparitions, redouble l'obscurité de la chambre dans laquelle sont exposées les œuvres qui projettent, elles, leur luminosité sur les spectateurs. Dans ce face à face reproduisant la relation intimiste qui naît de la contemplation d'une œuvre picturale et dont la forme correspond exactement à celle du ravissement (d'extase ou de suspension) dont parlait notamment Baudelaire dans son texte sur Richard Wagner⁷, le ralenti fonctionne comme le régulateur de rythmes distincts, celui du spectateur et celui de l'œuvre, mais également comme le révélateur d'une émotion intense qui se transmet et se diffuse depuis l'écran, dans l'espace d'exposition, ce que Bill Viola envisage comme l'immersion dans le réalisme des émotions et des sensations.

« *Emptiness gives you the possibility not to act immediately* »

Ces (re)mises en scène posent encore la question que l'expression elle-même semble ici mettre en avant, à savoir celle de la fiction ou plutôt des unités fictionnelles qui structurent l'ensemble de l'œuvre de Bill Viola. Toutes mes œuvres sont narratives, indiquait-il à Raymond Bellour à l'occasion de leur grand entretien paru dans les *Cahiers du Cinéma*⁸, dans le sens où elles ont quelque chose à voir avec le drame, la catastrophe. Il semble évident en effet, depuis *Swimming Pool* jusqu'aux travaux les plus récents, dont la série des *Passions*, que cette « fictionalité » trouve à s'incarner dans un espace ou, plus symptomatiquement encore, dans des corps suspendus, dilués, engloutis, enfermés dans les trames de l'image (et en ce sens, déjà transformés en image) dans un espace-temps minutieusement maîtrisé est construit pour évoquer ce moment fugace qui précède toute catastrophe ou tout événement en mesure de déranger sensiblement l'ordre du monde.

Certaines œuvres prennent cependant le contre-pied de cette articulation, comme *The Raft*, où la catastrophe, sous la forme d'un violent mur d'eau qui vient frapper les acteurs latéralement, occupe le centre de l'œuvre. Mais même dans ces compositions particulières, c'est toujours les moments de détente et de suspension, ici l'avant et l'après de la catastrophe, qui intéressent le vidéaste. La fiction chez Viola n'a donc plus rien à voir avec le développement d'un récit dans sa forme linéaire, mais avec

une forme de dilatation, et parfois même de mise en boucle, d'une action qui se déroule dans un entre-deux imperceptible. *The Quintet of the Astonished*, pièce centrale du cycle des Passions dans laquelle Bill Viola dilate une scène d'étonnement jouée par des acteurs pendant une dizaine de secondes, sur une durée de plus de 15 minutes, reflète parfaitement cette articulation délicate qui place le spectateur devant une image qu'il perçoit d'abord comme immobile avant de se rendre compte, après un certain temps, que l'image est mouvante et que quelque chose s'est passé et continue lentement de se dérouler jusqu'à avoir complètement modifié la composition initiale. Quelque chose s'est passé, une émotion a surgi. Ce mode de structuration repose finalement sur une conception singulière de l'espace et du temps héritée de la culture japonaise à laquelle Bill Viola s'est confronté durant plusieurs années, une forme de représentation qui donne à l'intervalle une puissance expressive unique. Car le vide (ou l'*emptiness*), rappelle Viola, n'est pas le néant. C'est simplement l'intervalle entre deux choses, deux événements, dans lequel le cœur du monde continue de battre, le lieu d'imperceptibles mouvements. La fiction se déploie alors dans cet espace intermédiaire, s'incarnant dans des corps ou des paysages, unités fictionnelles qui supportent à elle seules le poids d'une parole toujours absente pour enfin traduire et transmettre une émotion sensible, presque palpable.

Sculptures du temps, élaborations d'espaces physiques et psychiques, les œuvres de Bill Viola, dans l'articulation qu'elles parviennent à mettre en place entre les multiples dimensions du monde, sont à la fois vertigineuses et envoûtantes, lyriques et mélancoliques. C'est certainement l'un des plus évidents enseignements du travail de Bill Viola : nous faire admettre l'impermanence des choses et les transformations perpétuelles du monde que la vidéo, lorsqu'elle est utilisée avec grâce et talent, nous permet de percevoir et de comprendre.

Texte : Jonathan Thonon

Interview : Jérémy Hamers et Jonathan Thonon

Septembre - novembre 2011

Jonathan Thonon termine actuellement une thèse intitulée « Cinéma, art contemporain : reprise(s), retour(s), surprise(s) ». Ses recherches portent également sur les nouveaux dispositifs de l'image et les processus de migration du cinéma (en tant que forme et dispositif), de la salle au musée.

Jeremy Hamers est chercheur à l'Université de Liège et enseignant à l'Université de Leyde, en études cinématographiques. Ses principales recherches portent sur la représentation non fictionnelle de l'histoire politique contemporaine. Il a été plusieurs fois primé comme réalisateur.

À propos de Bill Viola, voir aussi :

[Portrait vidéo par Robert Stéphane et Dick Tomasovic](#)

[Présentation de Bill Viola par Dick Tomasovic](#)

⁶ Bill Viola : *The Passions*, du 24 janvier 2003 au 27 avril 2003, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
<http://www.getty.edu/art/exhibitions/viola/index.html>

⁷ Charles Baudelaire, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », in *L'art romantique. Littérature et musique*, Paris, Flammarion, 1968, pp. 267-300.

« Je me souviens que, dès les premières mesures, je subis une de ces impressions heureuses que presque tous les hommes imaginatifs ont connues, par le rêve, dans le sommeil. Je me sentis délivré des liens de la pesanteur, et je retrouvai par le souvenir l'extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts (notons en passant que je ne connaissais pas le programme cité tout à l'heure). Ensuite je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse; l'immensité sans autre décor qu'elle-même. Bientôt j'éprouvai la sensation d'une clarté plus vive, d'une intensité de lumière croissant avec une telle rapidité, que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer ce surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur. Alors je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase faite de volupté et de connaissance, et planant au-dessus et bien loin du monde naturel. »

⁸ Bellour Raymond, « La sculpture du temps. Entretien avec Bill Viola », *Cahiers du Cinéma*, 1986, Janvier, no. 379, pp. 35-42.

Page : [précédente](#) [1](#) [2](#) [3](#)