

Bill Viola

Sculptor of Time

tempora®

Mouvements d'images.

Bill Viola et le cinéma

DICK TOMASOVIC

Professeur en esthétique du cinéma et des arts audiovisuels
Université de Liège

La présence de Bill Viola et de ses œuvres en terres liégeoises à l'occasion de la rétrospective de son travail à la Boverie s'inscrit dans une intéressante perspective historique, marquée par une réelle sensibilité aux arts audiovisuels de la Cité Ardente, laquelle est d'ailleurs devenue ces dernières décennies un important pôle de production, de diffusion et d'études du cinéma et des images en mouvement.

En 2010, Bill Viola était invité par les autorités de l'Université de Liège à recevoir les prestigieux insignes de Doctor Honoris Causa de l'institution pour sa remarquable contribution au monde des arts visuels. Il était honoré aux côtés d'Agnès Varda, William Klein, et Victor Burgin, entre autres¹, l'Alma Mater ayant souhaité rassembler lors de cette cérémonie une série d'artistes qui ont profondément marqué de leur empreinte les théories et les pratiques de l'image au XX^e et XXI^e siècle. Ces diverses et prestigieuses personnalités avaient en commun le souci d'une démarche pluridisciplinaire nourrie de multiples sources d'inspiration, les invitant à bouleverser les codes, les règles et les habitudes instituées de leur champ de départ pour réinventer leur médium de prédilection. À ce titre, Bill Viola a souvent déclaré que l'art vidéo qu'il pratique ne peut être envisagé distinctement d'une longue tradition artistique, situant ce support technologique comme le dernier maillon d'une longue chaîne créative qui remonte, à travers le cinéma expérimental, la photographie, la peinture et la sculpture, jusqu'aux racines mêmes de l'histoire de l'art². Viola se dit d'ailleurs peu à l'aise avec les termes d'art vidéo, les trouvant trop restrictifs, préférant se considérer plus génériquement comme un artiste visuel³.

Sa capacité à révolutionner une pratique audiovisuelle est précisément au centre des premiers échanges entre Liège et l'artiste vidéaste. Dès 1976, l'équipe de l'émission de télévision *Vidéographie*, consacrée, de manière pionnière en Europe, à la création expérimentale audiovisuelle⁴, s'intéresse à l'art vidéo et repère les premiers travaux new-yorkais de Viola. Conçue et programmée par Jean-Paul Tréfois et Robert Stéphane à partir des studios de la RTBF Liège, l'émission diffusera plusieurs de ses bandes dont les mythiques *Return* (1975) et *Chott-el-Djerid, A Portrait in Light and Heat* (1979). Si l'on ajoute que les œuvres de Viola sont régulièrement commentées et étudiées dans les cours du Master en arts du spectacle de l'Université de Liège ou ceux de l'atelier, historique, de vidéographie de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Liège⁵, et que l'éditeur réputé Yellow Now, situé à Crisnée, a publié dans sa collection de référence « Côté films » une importante étude sur *The Reflecting Pool* (1977)⁶, on prend la pleine mesure des liens qui unissent Liège à l'œuvre de Viola, d'autant qu'elle occupe une place particulière dans le champ de l'art contemporain puisqu'on la sait particulièrement appréciée des cinéphiles.

Car si le travail de Bill Viola entretient des rapports à la fois manifestes et complexes, très largement étudiés par ailleurs, avec les pratiques, les pensées et les motifs de la sculpture, de la peinture⁷,

de la photographie et du théâtre⁸, la question du mouvement des images, systématiquement problématisée tout au long de sa carrière, lui permet de toucher un public large et diversifié, sensible aux formes cinématographiques. Cet aspect est d'autant plus remarquable que l'art vidéo, on le sait, s'est construit en partie contre le cinéma (et la télévision), à travers une série de gestes de friction, de protestation, de détournement ou même de retournement de ses codes esthétiques ou narratifs (qu'ils soient d'ailleurs hollywoodiens ou issus de travaux plus modernes, essayistes ou même underground, comme si ce nouveau langage audiovisuel, d'obédience électronique, devait assumer sa profonde différence⁹). Cependant, s'il semble que le travail de Viola se soit construit contre le cinéma, il le fait, pour paraphraser un célèbre jeu de mots de Sacha Guitry, tout contre lui, dans un dialogue passionnant, dont on évoquera ici rapidement trois aspects cruciaux.

Le temps en tension

Voir une œuvre de Bill Viola est une expérience, au sens le plus fort du terme, souvent rapportée en des termes prenants, voire hypnotiques, tant le spectateur s'y trouve absorbé et mobilisé. Mille raisons peuvent expliquer la fascination exercée par ses installations (puissances plastiques des figures composées, profondeurs des motifs allégoriques, intensité des jeux d'ombres et de lumière, force des thématiques convoquées, etc.), mais la première tient sans doute au travail d'étirement temporel savamment et sensiblement composé par l'artiste. Depuis ses premières bandes, la suspension, l'arrêt sur image, le ralentissement extrême des mouvements, jusqu'à faire douter le visiteur pressé et inattentif de la nature même du mouvement des images présentées, est un principe fondamental de son travail en même temps que l'une de ses marques de fabrique les plus emblématiques. On sait à quel point ce travail de « sculpteur de temps », pour reprendre une expression désormais consacrée¹⁰, est lié à la spiritualité bouddhiste qui a profondément marqué Bill Viola¹¹. Mais faire de la temporalité des images en mouvement une véritable matière, que l'artiste malaxe à des fins plastiques, affectives et réflexives, s'inscrit aussi dans un long dialogue avec l'histoire des formes du cinéma. L'œuvre de Viola entre en résonance avec les grandes expérimentations des cinéastes alchimistes, celles de l'avant-garde impressionniste (et plus particulièrement celles de Jean Epstein, bien sûr, dont les ralentis du *Tempestaire*¹² déploient par moment une apparentée poétique du sublime des éléments naturels¹³ [FIG. 1]), comme celles des maîtres des effets spéciaux hollywoodiens qui sidèrent le regard en réinventant la chronophotographie des prémisses du cinéma (le fameux « bullet time photography » mis au point par John Gaeta pour le *Matrix* des Wachowski¹⁴). Ces dernières années, Viola n'a d'ailleurs pas hésité à produire certaines de ses œuvres avec des techniciens hollywoodiens hautement qualifiés¹⁵. Les images de Viola entretiennent encore des liens



[FIG. 1] Scène finale de *Chanson d'Ar-mor* (1934) de Jean Epstein, d'après l'œuvre de Jean des Cognets



[FIG. 2] Andreï Tarkovski, *Stalker* (1979)

dynamiques avec les cinéastes-poètes qui transgressent les lois temporelles (de Jean Cocteau à Chris Marker), les metteurs en scène formalistes en quête de lyrisme (de Sam Peckinpah à Wong Kar-Wai), les réalisateurs-musiciens obsédés par les questions de rythme (de Dziga Vertov à Stan Brackhage) ou encore les contemplateurs philosophes qui travaillent la durée pour ouvrir des brèches métaphysiques (de Michelangelo Antonioni à Andreï Tarkovski¹⁶ [FIG. 2]).

Les jeux de stase, de décélération, de dilatation ou de réversion du flux temporel dans *The Greeting* (1995), *Anima* (2000), ou *Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)* (2005), pour ne citer que ces œuvres, ne relèvent strictement d'aucun des régimes précités et offrent, comme chaque bande vidéo de Viola, une recherche singulière de la malléabilité temporelle, mais leurs enjeux figuratifs et affectifs serpentent dans la mémoire des cinéphiles. *The Quintet of the Astonished* (2000), pièce maîtresse du cycle des Passions, est une scène d'étonnement jouée par des acteurs pendant environ quatre-vingt-cinq secondes ensuite étalée sur une durée de plus de quinze minutes, une forme de quasi-immobilité où se métamorphose cependant la composition initiale. Le ralenti rend alors visible ce que le temps réel rend imperceptible et dévoile la fugacité même des mécaniques émotionnelles¹⁷. Les œuvres de Viola travaillent intimement et esthétiquement le

fantasme d'un temps appréhendable, manipulable, pensé et ressenti, et non plus simplement subi, ce qui fut l'une des conquêtes les plus notables de l'expérience cinématographique.

Le spectateur-visiteur

L'autre question cruciale qui traverse l'œuvre de Viola est bien celle de l'espace¹⁸, singulièrement depuis que l'artiste pense la projection vidéo dans le cadre d'une pratique d'installation. L'image n'est alors plus une simple représentation, mais se vit aussi comme une présence¹⁹, un pur bloc d'espace-temps qui trouve sa particularité dialectique dans son tiraillement entre les champs du cinéma et de l'art contemporain, mais aussi dans son enchevêtrement des dispositifs de projection et d'exposition. Ce type d'œuvres se distingue des autres formes artistiques par la diversité de ses interpellations et stimulations (espace à franchir ou parcourir dans une semi-obscure, attire des lueurs, intrigue du sonore...) qui l'établissent en complexe phénomène perceptif²⁰. Les œuvres de Viola existent dans un espace (plus ou moins clos) et dans une temporalité (plus ou moins définie et imposée, puisque les bandes vidéo ont une durée, mais le spectateur est libre de les regarder jusqu'au bout, de les prendre en chemin, de les quitter en cours de route ou encore de se rendre captif de ses boucles). Viola a intégré et prolongé les différentes réflexions menées, entre autres, par Gene Youngblood, autour de la notion d'*expanded cinema*²¹ (un cinéma élargi aux nouveaux supports médiatiques tels que l'ordinateur, la vidéo, ou la télévision, devenus de nouveaux possibles supports artistiques) et les expériences d'*exhibited cinema* (soit le cinéma déplacé et mis en situation d'exposition par une série d'artistes²²). Viola développe alors des modalités de présentation de ses œuvres volontiers qualifiées d'immersives, au sens où elles produisent un puissant sentiment d'absorption physique, mental et émotionnel²³. Le terme d'immersion trouve bien entendu toute sa concrétisation visuelle dans les nombreuses œuvres qui exposent des corps immergés (*The Dreamers*, en 2013, constitue sans doute une expérience ultime et fascinante de ce point de vue, aux lisières, du rêve éveillé et du sommeil profond).

L'artiste sait que le spectateur de cinéma, immobile et muet, est un sujet proche d'un état onirique qui surinvestit ses facultés de perception, comme l'a souvent décrit Christian Metz²⁴. Viola construit dès lors une habile scénographie²⁵ qui transforme, au moins partiellement, le visiteur en spectateur, l'attire vers ses écrans, s'adresse à ses consciences visuelles, auditives et kinesthésiques, le prive momentanément de ses fonctions motrices, avant de le libérer de sa sidération. À cette puissance fantasmagorique et rituelle de la projection cinématographique, Viola associe la variabilité du point de vue, le visiteur-spectateur décidant de son rapport spatial final à l'œuvre²⁶. Il expérimente de la sorte une forme de rencontre imprégnée et individualisée avec l'œuvre. Ainsi, par exemple, le placement,



[FIG. 3] *Slowly Turning Narrative* (1992)

lui-même mobile et forcément interactif, du spectateur-visiteur face aux écrans de *Slowly Turning Narrative* (1992) [FIG. 3] ou d'*Ocean Without a Shore* (2007) conditionne une relation personnelle intense à l'œuvre, potentiellement éprouvante car multisensorielle et déstabilisante. Les installations de Viola refont les attitudes de réception de l'œuvre vidéo en faisant osciller son destinataire entre les fonctions de visiteur-flâneur, visiteur-acteur et visiteur-spectateur, et le fait hésiter entre mobilité et immobilité, déplacement et pétrification, pour mieux l'atteindre et le questionner.

Mettre en scène, mettre en cadre

Enfin, il y a bien aussi une pensée cinématographique qui traverse la construction même des images de Bill Viola : la constitution d'un plan (au sens de la saisie parfaitement composée et maîtrisée d'un bloc d'espace-temps), le recours à des effets de montage et de sonorisation (y compris dans leurs dimensions invisibles ou silencieuses), la direction d'acteurs face à un objectif de caméra ou même, encore, l'ébauche d'une narration (si la conduite linéaire d'un récit est proscrite, les bandes vidéo racontent pourtant bien toujours quelque chose, parfois catastrophique, le plus souvent dramatique²⁷). Comme l'écrit Alain Masson, dans le « style Bill Viola », le cinéma n'est jamais loin²⁸. Mais c'est un cinéma profondément altéré et déconstruit, comme en témoignent parfaitement les vignettes de

Catherine's Room (2001), série de vues intimes décrivant les activités journalières d'une femme solitaire alors qu'une fenêtre ouverte vers la nature dévoile le cycle des saisons et les différentes dimensions de l'écoulement du temps. Chez Viola, tout est toujours dans le champ²⁹, au sens où, contrairement au cinéma, l'image n'est jamais habitée par ce qui en est absent, n'est jamais sous pression du hors-champ. C'est une image entière, qui relève du cadre plutôt que du cache pour reprendre la terminologie de Bazin³⁰, en ce sens plus picturale que cinématographique. Elle se donne dans sa totalité, avec la conséquence de ne susciter aucune pulsion voyeuriste car, dans ce langage visuel, rien ne manque, l'image est pleine d'elle-même.

C'est aussi un cinéma qui fait oublier la caméra, dont Bill Viola a pressenti très tôt, dès les années 1980, la possible (et souhaitable) disparition au profit d'autres systèmes de captation moins soumis à la lumière et à l'héritage de la *camera obscura* et désormais permis par la génération informatique d'images réalistes et la virtualisation du point de vue, ouvrant de nouvelles possibilités conceptuelles³¹. Pour autant, Viola utilise encore une caméra, qu'elle soit numérique ou analogique (il lui est arrivé de tourner en pellicule pour obtenir des effets de ralentissements extrêmes, voire d'hybrider les systèmes de prises de vue en fonction de ses besoins comme pour *Tristan's Ascension*³²) mais fait de cet outil un appareil de simple captation et d'enregistrement. Nulle poétique du mouvement de caméra chez l'artiste, par exemple. Dans le cinéma de Viola, il n'y a pas plus de présence du hors-cadre (le ressenti matériel de la réalité physique des éléments de tournage) que du hors-champ (l'extension diégétique de l'image).

Cette appropriation et reconfiguration, originale, du langage cinématographique, est considérée par Gene Youngblood comme le fruit d'une synthèse de quatre traditions expérimentales³³ : la tradition du cinéma magique initiée par Georges Méliès, la tradition du cinéma structurel (en particulier celle de Michael Snow), la tradition du cinéma « visionnaire » représentée par Stan Brakhage, et la tradition de l'art de la performance (les premières performances vidéo de Peter Campus, par exemple). Viola serait ainsi à la fois post-structuraliste et fabuliste, réflexif et illusionniste. En ces termes, ses œuvres maintiennent un dialogue fécond avec des cinéastes comme Godard, Syberberg ou de Oliveira pour ne citer que ceux-là.

Mais si sa démarche reste si singulière, c'est que contrairement à ses contemporains cinéastes, Bill Viola ne s'intéresse pas aux images en mouvement, mais bien aux mouvements des images. Ses installations, à l'approche si simple et aux effets si sophistiqués, sont conçues à partir de ce qui se meut à travers le mouvement *même* des images, c'est-à-dire qu'il élabore un dispositif spéculaire, dévoué à la contemplation de nos transformations afin d'entrer en symbiose avec le flux même de la conscience humaine. En somme, Viola se saisit du langage cinématographique pour y mener une révolution copernicienne et le faire glisser de l'œil vers l'esprit.

- 1 Pierre Alechinsky, Santiago Calatrava et Jacques Perrin sont les autres artistes de cette promotion consacrée à « L'Image dans tous ses états ».
- 2 Bill Viola, « Video as Art », in *Journal of Film and Video*, Winter 1984, Vol. 36, n°1, pp. 37-38.
- 3 « Interview with Bill Viola », in David Elliott and Akio Obigane, *Bill Viola, Hatsu-Yume, First Dream*, Mori Art Museum, Tokyo, 2006, p. 179.
- 4 Dick Tomasovic, « Il suffit d'ouvrir les yeux : le cas de l'émission *Vidéographie* (1976-1986) », in Priska Morrissey & Éric Thouvenel (sous la dir.), *Les Arts et la télévision. Discours et pratiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, pp. 270-281.
- 5 Créé par l'artiste liégeois Jacques Louis Nyst, l'un des importants précurseurs de l'art vidéo.
- 6 Jean-Paul Fargier, *The Reflecting Pool de Bill Viola*, Crisnée, Yellow Now, 2005.
- 7 Voir, entre autres, Catherine Elwes, *Installation and the Moving Image*, New York, Wallflower Press, 2012, pp. 28-30.
- 8 Bill Viola, « The sound of one line scanning » in Dan Lender et Micah Lexier (dir.), *Sound by Artist*, Toronto, Art Metropole, Walter Phillips Gallery, 1990, pp. 39-54.
- 9 Cf. Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, Paris, Ed. du Regard, 2001.
- 10 Voir, par exemple, Jérôme Neutres, *Bill Viola, l'album de l'exposition au Grand Palais*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2014, p. 5 ou Laurence Debecque-Michel, « Sculpter le temps, Bill Viola », in *Ligeia*, n°133-136, 2014/2, p. 98 à 108 où Viola explique comment la découverte du ralenti est devenu le cœur de son travail.
- 11 Jamie Jewett, « Seeing the mind, stopping the mind, the art of Bill Viola », in *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 4:1, 2008, pp. 81-94.
- 12 En 1947.
- 13 La notion de « sublime » sera souvent convoquée pour décrire les œuvres de Viola. Cynthia Freeland, « Piercing to our Inaccessible, Inmost Parts, The Sublime in the Work of Bill Viola », in Chris Townsend (edited by), *The Art of Bill Viola*, New York, Thames & Hudson, 2004, pp. 25-45.
- 14 En 1999.
- 15 Jean-Paul Fargier, *Bill Viola, au fil du temps*, Cherbourg, De l'incidence éditeur, 2014, p. 147.
- 16 Sur les rapports plus étroits avec ce dernier cinéaste, voir Marco Tonelli, « Tempo e tempi: l'opera di Bill Viola e il pensiero filmico di Andrej Tarkovskij » in *MOZART*, n° 9, 2016, pp. 50-73.
- 17 Lire Jonathan Thonon et Jeremy Hamers, « Bill Viola, l'espace d'un instant », sur le site *Culture de l'Université de Liège*, https://culture.uliege.be/jcms/prod_734412/fr/bill-viola-l-espace-d-un-instant
- 18 « 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'espace. » Jean-Paul Fargier, « L'espace retrouvé, conte d'effets », in *Cahiers du cinéma*, hors-série n°13 (« Où va la vidéo ? »), 1986, p. 74.
- 19 Voir Philippe Dubois, *La Question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 107.
- 20 Voir Monique Maza, *Les Installations vidéo, « œuvres d'art »*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 103.
- 21 Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, E.P. Dutton, 1970.
- 22 Voir Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.
- 23 Bernard Guelton (sous la dir.), *Les Figures de l'immersion*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 15.
- 24 Christian Metz, « Le Film de fiction et son spectateur », in *Communications*, n° 23 (« Psychanalyse et cinéma »), 1975, p. 110.
- 25 Voir les analyses de Manon Blanchette, « Bill Viola ou la mise en scène de la déroute » in *L'Annuaire théâtral*, n° 26, 1999, pp. 46-56.
- 26 Chiara Cappelletto, « Bill Viola ou l'image sans représentation », in *Images Re-vues*, n°8, 2011. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/497>
- 27 Viola reconnaît lui-même que son art est narratif. Lire Bellour Raymond, « La sculpture du temps. Entretien avec Bill Viola », in *Cahiers du Cinéma*, 1986, janvier, n° 379, pp. 35-42.
- 28 Alain Masson, « Exposition Bill Viola », in *Positif*, n° 640, juin 2014, p. 68.
- 29 Jean Paul Fargier l'avait parfaitement remarqué : « Il n'y a pas de hors-champ. Voilà encore une différence fondamentale entre vidéo et cinéma. » Jean-Paul Fargier, *The Reflecting Pool de Bill Viola*, op. cit., p. 29.
- 30 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985 (1958), p. 188.
- 31 Raymond Bellour, « An Interview with Bill Viola », in *October*, vol. 34, Autumn 1985, p. 115.
- 32 Viola y combine une caméra Wilcam 35 mm (déjà utilisée pour la production de *The Greeting*, entre autres) à la Sony HDW-F950, une caméra HD de pointe notamment utilisée par Alexandre Sokurov pour son fameux long-métrage en un seul plan, *L'Arche russe* (2002). Sur l'hybridation entre cinéma et vidéo dans l'œuvre de Viola, lire Ji-Hoon Kim, « Manipulated Surface and Time: Digital Video and the "Film-Video Hybrid" in Bill Viola's 21st Century Work », in *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 30:2, 2013, pp. 140-158.
- 33 Gene Youngblood, « Metaphysical Structuralism : the videotapes of Bill Viola », in *Millenium Film Journal*, n° 20-21, Fall/Winter 1988, p. 83.