

ETC



## Représentation de quelques oeuvres d'art...

Bill Viola, rétrospective, Whitney Museum of American Art, New York. Du 12 février au 10 mai 1998

Patrice Duhamel

Number 43, September–October–November 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/493ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Duhamel, P. (1998). Review of [Représentation de quelques oeuvres d'art... / Bill Viola, rétrospective, Whitney Museum of American Art, New York. Du 12 février au 10 mai 1998]. *ETC*, (43), 66–69.

## NEW YORK

### REPRÉSENTATION DE QUELQUES ŒUVRES D'ART AU MOYEN DE REPRODUCTIONS ET D'UN COMMENTAIRE

Bill Viola, rétrospective, Whitney Museum of American Art, New York. Du 12 février au 10 mai 1998

« ...la peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord. Il exalte la matière et nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde, dans sa relation avec l'esprit d'où elle est issue. »

Antonin Artaud<sup>1</sup>

Le postulat est le suivant : à l'ère où la reproductibilité technique des œuvres d'art n'est plus qu'un moment de la dissémination de leur image, certaines productions artistiques, en dépit du fait qu'elles soient entièrement tributaires d'un moyen de reproduction, tendent à rechercher une valeur culturelle et à aspirer à une certaine *aura*. Il s'agit aussi de rappeler qu'avant même que Walter Benjamin pose le problème, il y a plus de soixante ans, Marcel Duchamp et Dada, promulguant l'objet quelconque et le geste gratuit, refusaient l'*aura* aux objets d'art. Enfin, le commentaire écrit d'œuvres d'art est peut-être à l'instar de leur reproductibilité technique, comme une sorte de fac-similé à la main (lui aussi indépendant de la chose réelle) ? Mais avançons les faits.

Bill Viola compte vingt-cinq années de pratique vidéographique, le Whitney Museum of American Art lui consacre une ambitieuse rétrospective qui sera également vue ailleurs aux États-Unis et en Europe. Près d'une vingtaine d'installations vidéo et sonores la composent et certaines d'entre elles débordent du cadre muséal. Une pièce prend place dans une cathédrale (*Nantes Triptych*) et une autre, uniquement sonore (*Presence*), occupe les escaliers du musée entre les deux étages sur lesquels la rétrospective s'étend. Une salle de projection permet d'accéder au corpus intégral des bandes vidéo de l'artiste. De plus, une salle entière est consacrée à une sélection de reproductions (on peut regretter de n'avoir pas vu les originaux) de dessins et de notes qui ont anticipé ces recherches depuis 1972. Il s'agira de retrancher de mon exposé les œuvres qu'il nous a été possible de voir à Montréal en 1992 et 1993, pour évoquer plutôt quelques-unes des œuvres plus récentes, jalonnant d'une façon prégnante la carrière de l'artiste : *The Stopping Mind*, *Tiny Deaths*, *The Greeting* et *The Crossing*. Une exception sera cependant faite pour *He Weeps for You* (1976), qui est l'une des dernières concessions faites au temps direct, et qui annonce le passage à ce que Benjamin appelait en pensant au cinéma : *Zeitlupe* (loupe temporelle). Par analogie au gros plan qui étire l'espace, il y a le ralenti qui étire le temps; en relation au plan d'en-

semble qui diffuse l'espace, il y a l'instantané photographique mais aussi l'accélééré qui, lui, contracte la durée.

Une caméra saisit en direct l'image d'une goutte d'eau tourmentée par la gravité. Son image gigantesque est projetée au mur et parmi ses multiples reflets, le spectateur s'entr'aperçoit comme présent dans le lieu. La goutte tombe enfin et percute un tambourin placé au sol. Un micro amplifie le choc et donne une réponse à l'image. Par cette circulation de flux, sont traversées des échelles de perception dont certaines échappent à l'humain. L'artiste institue un processus qui ne cesse pas de prévaloir, qui intègre le concept de rituel et d'où la linéarité du temps est exclue (l'effet de boucle régissant par nécessité les œuvres installées et escamotant l'idée de début et de fin). La mise en boucle déplace par ailleurs le concept du montage comme structuration des plans entre eux d'après la violence de leur choc (Eisenstein). On s'oriente plutôt vers l'émergence de ce choc comme événement parmi les images, puisque celles-ci forment le plus souvent des plans-séquences. Il s'agit aussi d'infléchissement de leur étendue temporelle, par arrêt brusque (*The Stopping Mind*), apparition subite (*The Sleep of Reason*) ou dissipation abrupte (*Tiny Deaths*). À l'encontre de Eisenstein, où le choc des images par le montage avait une vocation révolutionnaire et tentait d'éveiller les masses et de les faire penser, il est question chez Viola d'un éveil perceptuel du spectateur, au moment où ce temps ritualisé dont parle Mircea Eliade cherche à se manifester : « ...le temps sacré se présente sous l'aspect paradoxal d'un temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique que l'on réintègre périodiquement, par le truchement des rites »<sup>2</sup>. Mais l'idée de sacré ne s'insinue pas seulement dans





Bill Viola, *Slowly Turning Narrative*, 1992. Installation audio vidéo. Photo: Kira Perov.

l'expérience de la durée. S'opposant en cela à ce que Benjamin nomme « La réception distraite », elle s'inscrit aussi dans les sujets de la représentation.

Emprisonner le temps, l'arrêter ou le transformer est une hantise qui accompagne l'humanité depuis son aube. L'homme historique a fait de cette question l'objet de sa quête théorique et philosophique, l'homme religieux s'est quant à lui donné des dieux parce que saisir la durée c'est parfois se l'expliquer, se la représenter et même avoir des visions. Au centre de quatre plans suspendus formant un espace cubique et sur lesquels sont projetés des paysages tumultueux, le spectateur subit le

déséquilibre. Les images de *The Stopping Mind* se figent inopinément, l'intervalle entre l'arrêt sur l'image et le bougé le plus extrême passe de quelques secondes à plus d'une minute. Une voix se laisse entendre, elle prononce la perte progressive des sensations physiques comme une sorte de litanie faisant face à l'inexorable. Dès lors qu'il est possible de nous centrer par rapport à ce son, on peut expérimenter physiquement le processus de l'équilibre en ce qu'il est lié à la mécanique de l'oreille interne. Le son redonne ce que l'image retire. Ce paradoxe veut que ce qui de l'image est enlevé (le mouvement) devienne l'immobilité même faisant chanceler notre corps



de spectateur. Ce propos sur l'équilibre physique et spirituel se retrouve d'autre part dans une installation plus ancienne : *Room for St-John of the Cross*.

Le désir de capturer le temps est certes étroitement lié à l'idée de mort et au besoin de pérennité chez l'humain, au souci de survivre d'une quelconque façon à la disparition corporelle. Dans *Tiny Deaths*, le regard est engagé dans une représentation de l'expérience de la mort comme cycle mais aussi comme murmure au sein même de la vie. Trois projections en noir et blanc enserrant l'espace. La matière de l'image est bruyante, parasitée par un grain très important et par des paroles qu'on croirait venues d'une autre pièce, comme d'un autre monde et dont le contenu échappe au discernement. Cette installation présente des silhouettes humaines oscillantes, vibrantes, dont nous avons grand peine à déterminer l'âge ou le sexe, apparaissant tranquillement à travers la pénombre (le cycle s'amorce dans le noir total). Ces formes blanchissent, deviennent surexposées, s'égrènent puis disparaissent, en vertu d'une rupture qui se manifeste ici sous la forme subite d'une traversée ponctuée par la stridence d'un son évoquant l'aspiration, le saisissement de corps emportés.

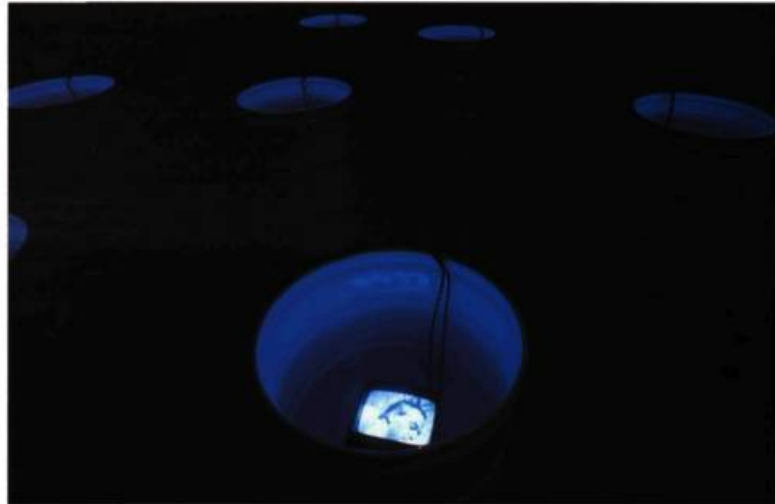
Prenant pour exemple la composition d'un tableau du quatorzième siècle (*La Visitation* de Pontormo), *The Greeting* comporte une seule projection qui surprend par sa verticalité et est probablement l'œuvre par laquelle Viola approche le plus du phénomène narratif et de son questionnement. Deux femmes ont un rapport qui imite la conversation. Elles se tiennent devant des édifices, auxquels la prise de vue donne une perspective digne de l'expressionnisme allemand. Sous une arche, dans l'arrière-plan très lointain, se produit un événement qui ne sera jamais élucidé et qui dédouble en apparence la relation survenant à l'avant-plan. Cette conversation, de laquelle nous ne percevons aucune parole, est interrompue par l'arrivée d'une femme enceinte, plus jeune que les deux autres et qui serre dans ses bras la femme la plus âgée. Dès lors, l'échange devient exclusif et l'autre femme ne cherche ni à s'intégrer ni ne pourrait être admise dans la relation. La disparition des personnages à l'arrière-plan coïncide avec l'arrivée de la femme enceinte. Il importe de noter que la temporalité de cette bande résulte de l'étirement sur dix minutes d'une situation durant tout juste quarante-cinq secondes, ce qui lui confère une densité décuplée.

*The Crossing* est l'une des installations les plus marquantes de cette rétrospective. Mettant en scène l'offrande, elle retient elle aussi une composition verticale en exposant au centre de la pièce deux projections dos à dos. Une forme vague s'esquisse d'abord, puis un homme vient du lointain. Cette avancée rappelle *Chott el-Djerid* (1979). Les deux projections sont simultanées et donnent à voir un mouvement apparemment identique. Cepen-



Bill Viola, *The Stopping Mind*, 1991. Installation audio vidéo. Museum d'art moderne de Frankfurt. Photo: Kira Perov.

dant, alors que l'homme s'arrête enfin (ici aussi l'action est dilatée dans le temps), d'un côté on le voit lentement se consumer par dans des flammes jusqu'à disparaître, alors que de l'autre, il se dissout, attaqué par un mince filet d'eau transformé en torrent. Les questions de l'absence, de la présence, de la disparition des images et des images de la disparition, la question du corps et de l'âme



Bill Viola, *The Sleepers*, 1992. Installation vidéo. Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Louis Lussier.

et de leur scission perpétuelle sont des préoccupations qui dominent bien des productions artistiques et bien des discours. Il semble cependant que rares sont ceux qui accèdent à autant de limpidité et de justesse que Viola. Ici plus qu'ailleurs, se joue une dualité qui dans ses grandes lignes confronte transcendance et immanence. Ce dualisme (par ailleurs inscrit dans toute la réflexion des images produites par l'artiste) risquerait par contre, si *The Crossing* n'imposait pas la toute-puissance de sa fascination, de désamorcer ce qui dans l'œuvre se pose comme son essence, liée à une expérience soutenue de sa durée. Bill Viola ferme cependant l'issue de la distraction et du divertissement pour instituer par des images haptiques, un au-delà de leur consommation improbable (puisqu'elles se refusent à disparaître), une mise à l'épreuve du temps, de la pérennité humaine.

PATRICE DUHAMEL

#### NOTES

<sup>1</sup> *Panorama des idées contemporaines*, Gallimard.

<sup>2</sup> *Mircea Eliade, Le Sacré et le Profane*, Paris, Idées Gallimard, 1965, p. 61.