



**HAL**  
open science

## Sur quelques vidéos de Bill Viola

Yves Hersant, René Wetzel

► **To cite this version:**

Yves Hersant, René Wetzel. Sur quelques vidéos de Bill Viola. Mystique, langage, image : montrer l'invisible, 2022. ⟨hal-03867173⟩

**HAL Id: hal-03867173**

**<https://hal.science/hal-03867173v1>**

Submitted on 23 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## Sur quelques vidéos de Bill Viola

*Yves Hersant (Paris)*

Je pressens des liens profonds entre le fonctionnement de la technologie électronique et ce que l'on considérait jadis comme une expérience spirituelle.

Bill Viola

*Video* : « Je vois ». Curieux mot, en vérité, qui de verbe est devenu substantif, et qui du latin est entré dans notre langue par l'intermédiaire de l'anglais. Non moins surprenante est la diversité de ses usages : car il peut désigner des techniques audiovisuelles variées, recourant à des signaux électriques ou électroniques pour (re)produire des images et des sons ; ou bien un médium, en constante métamorphose, qui s'est lié tant à l'imagerie informatique qu'à la télévision ; ou enfin, dans une acception qui seule sera retenue ici, un art vigoureux et polymorphe, dont le développement ne remonte qu'à une soixantaine d'années. C'est à partir de 1960 en effet, grâce notamment aux expériences de Nam June Paik sur la télévision et à sa passion pour la musique, qu'apparaissent des artistes « vidéastes » – ainsi qu'on les appelle sans trop d'élégance ; ils n'ont pas tardé à se mêler aux grands courants de notre époque, à commencer par Fluxus, et à élaborer un des langages artistiques les plus riches de la création contemporaine. Entre leurs mains, dans une époque que les images saturent, la vidéo permet tout à la fois de les mettre en crise, d'interroger leurs différents modes d'être et d'en produire de nouvelles : radicalement distinctes non seulement de celles dont nous inondent à présent les chaînes de télévision, les agences de publicité, la police, la recherche scientifique et médicale, mais aussi de celles qu'offrent traditionnellement les arts visuels. Non plus que de la peinture, avec laquelle il peut certes entrer en connivence, l'art vidéo n'est issu du cinéma (dont il refuse, en particulier, les codes narratifs) ; c'est un enfant rebelle de la télévision et de la musique. L'un de ses mérites est de nous « apprendre à voir », pour parler comme Bertolt Brecht, « au lieu de regarder bêtement ».<sup>1</sup>

Mais que donne-t-il à voir ? Pour certains vidéastes, il s'agit de dénoncer les méfaits visibles et visuels de la société industrielle médiatique ; pour d'autres, de mettre la

---

1 La formule de Brecht conclut « Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui » (« La Résistible Ascension d'Arturo Ui »), 1941. – Sur l'art et l'image vidéo, on peut consulter, parmi bien d'autres : Parfait, Françoise, Vidéo. Un art contemporain, Paris 2001 ; Rush, Michael, L'Art vidéo, Paris 2007 ; Dufour, Sophie-Isabelle, L'image vidéo. D'Ovide à Bill Viola, Paris 2008 ; Dubois, Philippe, La Question vidéo, entre cinéma et art contemporain, Crisnée 2011.

vidéo au service d'éphémères « performances ». Ces œuvres, souvent exubérantes et ludiques, peuvent détenir une grande puissance ; mais rien ne leur est plus étranger que la mystique. Chez Bill Viola au contraire – dont les thèmes favoris sont le désert, la vie et la mort, le sommeil et le rêve, l'eau et le feu –, l'union au divin est une question récurrente, et la contemplation une obsession ; dans certaines installations, il va jusqu'à mettre en scène des personnages, historiques ou non, qui ont acquis de Dieu une connaissance « expérimentale ». Une *cognitio dei experimentalis*, comme disait Thomas d'Aquin.

## I. Précisions liminaires

À qui s'étonnerait de l'attention ici prêtée à un vidéaste, américain de surcroît, il faut fournir quelques éclaircissements. D'une part, on ne saurait citer aucun artiste vivant qui connaisse aussi bien que Viola l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, et qui entretienne avec la tradition un dialogue d'une telle fécondité : si novateur qu'il soit, ce n'est pas l'idéologie de la *tabula rasa* qui l'incite à « sculpter le temps » avec des signaux électroniques. « Nous avançons vers le passé », aime-t-il à répéter, « aussi bien que vers le futur ». <sup>2</sup> Après la musique, pour laquelle son intérêt n'a jamais faibli, c'est la peinture des XV<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles qui a nourri une grande partie de son art : Giotto, Van Eyck, Bosch, ont été ses « héros », ainsi que nombre de peintres espagnols. Pour ne prendre que ces exemples, la vidéo « The Emergence » (1992) interfère avec une « Pietà » de Masolino, comme avec la « Pietà Rondanini » de Michel-Ange ; à la Biennale de Venise, en 1995, « The Greeting » revisite, en l'animant au ralenti sur un écran plat à cristaux liquides, la « Visitation » de Pontormo ; dans le cycle « The Passions », fruit de recherches entreprises à partir de 1998 sur l'expression des émotions, l'artiste dialogue aussi bien avec Dieric Bouts ou Mantegna qu'avec Charles Le Brun. De l'ancien art sacré, il va jusqu'à reprendre les formats : diptyques, triptyques, prédelles. <sup>3</sup>

D'autre part et surtout, Viola entend utiliser les images mouvantes – ou plutôt les signaux électroniques, qui lui importent plus que les images – à des fins qui outrepassent les possibilités de la peinture ; entre ses mains, la vidéo tente de saisir ce qui échappe à l'image fixe. Comme il traite de sa pratique mieux que personne, le mieux est de lui céder la parole : « Je suis intéressé par ce que les peintres anciens n'ont pas

2 Cf. p. ex. son entretien avec Raymond Bellour (1984) sur le site Internet : [http://www.artwiki.fr/cours/art\\_video/viola\\_interview.html](http://www.artwiki.fr/cours/art_video/viola_interview.html).

3 Sur la carrière et l'œuvre de l'artiste, cf. Neutres, Jérôme et Duguet, Anne-Marie, Bill Viola, Paris 2014 ; Fargier, Jean-Paul, Bill Viola au fil du temps, Paris 2014 ; Hanhardt, John G., Bill Viola, éd. par Perov, Kira, London/New York 2015. – Convaincu que « le son contient plus d'information sur l'espace que l'image », Bill Viola s'est aussi intéressé de près à la musique, électronique ou non : en témoignent notamment, en 1994, son interprétation visuelle de Déserts, la dernière grande œuvre d'Edgar Varèse, et en 2005 la vidéo de quatre heures qu'il a conçue pour le « Tristan und Isolde » de Richard Wagner, mis en scène par Peter Sellars.

peint, par les étapes intermédiaires ». <sup>4</sup> Ou encore : « Bien que j'utilise une caméra, j'ai toujours été attiré vers les choses qu'on ne peut voir. Ma première source d'images est le monde invisible ». <sup>5</sup> Représenter l'irreprésentable : nombre de « peintres anciens » ont certes eu cette ambition, et l'ont réalisée ; mais c'est grâce à l'ajout du son, du mouvement, du flux électronique – bref : d'une dimension temporelle – que Viola s'est donné des moyens aussi étonnants que nouveaux pour faire percevoir l'imperceptible. Et, surtout, d'outrepasser le visible. Pour reprendre ou détourner un mot cher à Didi-Huberman, c'est bien plutôt au « visuel » que le regardeur est confronté : <sup>6</sup> suscitant un flot d'émotions, excitant les souvenirs, impliquant d'autres facultés que la vue, la vidéo l'invite à se dessaisir des savoirs acquis et le place face à ce qui se dérobo.

Le pressentiment d'un autre monde, Viola l'a éprouvé très tôt : à la suite d'un accident, qui aurait pu s'avérer traumatique et qui, comme il le rappelle souvent lui-même, a marqué toute son œuvre. À l'âge de six ans, sur un petit lac de montagne dans l'État de New York, il faisait un tour en bateau avec son cousin et son oncle :

En prenant notre respiration, nous devons sauter dans l'eau. Mon cousin a sauté le premier et s'est éloigné à la nage, mais quand j'ai sauté à mon tour j'ai oublié de garder l'air dans mes poumons et j'ai coulé à pic, comme une pierre. Je me suis alors assis au fond du lac, comme un petit bouddha, et j'ai vu ces rayons de lumière étonnants qui pénétraient dans l'eau. [...] Ensuite, mon oncle m'a attrapé avec son bras et m'a sorti de l'eau. Cet incident où j'ai failli perdre la vie a été paradoxalement un pur cadeau. Je suis resté fasciné par le monde magnifique que j'avais découvert en me noyant. <sup>7</sup>

L'artiste précise dans un autre entretien qu'« après cela, et peut-être à cause de cela, [il a] constamment senti que quelque chose d'autre existait, un autre monde, juste sous la surface de ce dont [il faisait] l'expérience ». <sup>8</sup> De cette quasi-noyade, il a retenu une sorte de fascination pour l'eau : cet élément, qu'il est allé plus tard jusqu'à assimiler au flux électronique (« la vidéo elle-même ressemble à une sorte d'eau électronique, elle coule, des électrons fluent dans des circuits »), <sup>9</sup> est devenu pour l'artiste le *medium* par excellence, la métaphore figurant la limite entre l'ici-bas et l'Ailleurs. Deux exemples parmi bien d'autres : dans l'admirable « Ocean without a shore » (2007), qui doit son titre à Ibn'Arabî et qui a nécessité des exploits technologiques,

4 Cité par Paul-Louis Rinuy, Bill Viola, la vidéo comme expérience existentielle, sur le site Internet : <https://www.narthex.fr/portraits-dartistes/bill-viola-la-video-comme-experience-existentielle>.

5 Entretien avec Heidi McKenzie cité par Dufour, Sophie-Isabelle, Les images mouvantes de Bill Viola et Nam June Paik, dans : La lumière parle. Lumières, reflets, miroirs. Du Moyen Âge à l'art vidéo, éd. par Cousinié, Frédéric, de Maupeou, Félicie et Nau, Clélia, Paris 2016, pp. 223–240, ici 239.

6 Sur la distinction entre les deux régimes du voir, cf. Didi-Huberman, Georges, Devant l'image, Paris 1990, chap. 1 en particulier.

7 Neutres/Duguet (note 3), p. 25.

8 Entretien de Bill Viola avec Catherine Soullard et Jean-Pierre Naugrette, dans : Lacaussade, Auguste, Revue Des Deux Mondes, Paris 2008, pp. 69–79, ici 69.

9 Entretien réalisé pour le « Louisiana Channel », visible sur internet : Cameras are Soul Keepers, <https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI>.

c'est à travers une fine cascade, apparaissant sur trois grands écrans plasma, que les humains passent de l'obscurité à la lumière comme de la mort à la vie, avant d'effectuer le trajet inverse ; dans le saisissant < Nantes Triptych > (1992), un plongeur se maintient sous l'eau en apnée, tandis qu'à gauche une femme accouche et qu'à droite agonise une femme très âgée, qui n'est autre que la mère de l'artiste.<sup>10</sup> Ce dispositif apparemment simple, mais techniquement raffiné, confronte le spectateur à trois figures archétypales (de la naissance, de l'existence, du trépas) et l'immerge dans les mystères de notre finitude.

Qu'en 2007 l'American Academy of Religion ait décerné un prix au vidéaste, et que ses installations soient souvent présentées dans des églises, des chapelles, des cathédrales – à Durham, Venise, Paris, Berne, Londres...<sup>11</sup> – n'a donc rien de surprenant : tant l'œuvre réfère à l'iconographie religieuse, tant elle privilégie les thèmes de l'ange, de la résurrection, de l'ascension. En témoignant < The Messenger > (1996), < Ascension > (2000) ou < Emergence > (2002). Encore faut-il prendre garde que l'artiste s'intéresse bien moins à la religion qu'au sacré : ce qui lui importe est un cheminement spirituel, non un ensemble de dogmes, de cérémonies et de rites. Aussi le bouddhisme ou le soufisme ont-ils retenu son attention, comme il l'a confié à la < Revue des Deux Mondes >, au moins autant que la pensée chrétienne :

À New York, dans mon enfance, je fréquentais une église épiscopaliennne car ma mère était anglaise. Puis, comme beaucoup de jeunes de ma génération, j'ai cessé d'aller à l'église en grandissant, pour m'engager de plus en plus au sein des forces sociales et politiques qui déferlaient dans la culture des jeunes à la fin des années soixante. J'ai fréquenté l'école des beaux-arts à l'université de Syracuse de 1969 à 1973 : c'est là que j'ai été initié aux médias électroniques et à la vidéo, une façon inédite et révolutionnaire de faire de l'art. Je suivais en même temps un cours sur le mysticisme au département des sciences sur la religion, et j'ai commencé à rechercher partout les écrits des soufis, des érudits zen et des taoïstes comme Rûmi, D. T. Suzuki et Lao-Tseu.<sup>12</sup>

Son intérêt pour la pensée orientale a conduit Viola en Indonésie, au Ladakh, dans le nord de l'Inde ; en 1980, un séjour décisif au Japon, avec son épouse et collaboratrice Kira Perov, lui fournit l'occasion d'acquérir « une expérience non livresque de l'enseignement bouddhiste zen »,<sup>13</sup> de rencontrer le maître Daien Tanaka, de méditer

10 Commentaire de Bill Viola : « Ma mère était maintenue en vie par des ordinateurs et du matériel électronique : la technologie que j'utilisais depuis des années. Pour survivre, mon seul recours fut de filmer, avec ma caméra vidéo, ma mère sur son lit de mort, afin de tenir tête à l'image la plus terrible et inacceptable que je puisse imaginer ». Cf. Walsh, John, Bill Viola. *The Passions*, Los Angeles/London 2003, p. 190. Sur la métaphore de l'eau cf. Viola, Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House*. *Writings 1973–1994*, éd. par Violette, Robert, Cambridge 1995, p. 180 : « J'ai souvent utilisé de l'eau comme une métaphore, comme une surface reflétant le monde extérieur et agissant comme une barrière à l'autre monde ».

11 Cf. Berger, Matthias, *Knowing the Language but not the Dialect*. Bill Viola and the Churches, dans : *Imaginatio et Ratio*. *A Journal of Theology and the Arts* 4 (2015), pp. 27–38.

12 Viola (note 8), p. 70. Cf. aussi ten Grotenhuis, Elizabeth, *Something Rich and Strange*. Bill Viola's Uses of Asian Spirituality, dans : *The Art of Bill Viola*, éd. par Townsend, Chris, London 2004.

13 Viola (note 8), p. 71.

sur le ma (c'est-à-dire l' « intervalle », ou le « vide plein de sens », dont les Japonais ont fait une notion esthétique essentielle). Mais trois ans plus tard, comme si un mouvement de balancier le ramenait à sa culture originelle, lors d'un séjour à Saint-Sébastien et à Madrid l'artiste découvre tout à la fois la peinture espagnole du Siècle d'or et la mystique chrétienne ; dans sa bibliothèque de grand lecteur, « Le Château intérieur » de Thérèse d'Avila et « La Nuit obscure » de Jean de la Croix rejoignent les écrits bouddhistes de Suzuki et Coomaraswamy.<sup>14</sup> Sur les conséquences de la rencontre avec Jean, en particulier, les déclarations de l'artiste sont explicites :

J'avais commencé à lire les mystiques musulmans, puis les mystiques chrétiens et les mystiques bouddhistes. C'était devenu un peu constitutif de ma pensée. Ma rencontre avec saint Jean de la Croix fut d'une très grande intensité, vraiment profonde. J'en fus comme saisi et effrayé à la fois.<sup>15</sup>

Et ailleurs : « Saint Jean de la Croix a été pour moi une des personnes les plus importantes de l'histoire, non seulement de l'histoire des religions, sinon de l'histoire de l'humanité. [...] J'ai lu sa vie et cela a changé la mienne ». <sup>16</sup> De fait, dès 1983 Bill Viola a consacré au réformateur du Carmel une remarquable installation vidéo, dans laquelle il convient à présent de pénétrer.

## II. La cellule vide

« Pénétrer » : ce verbe s'impose, avec ses sens multiples. Car il s'agit non seulement de s'introduire dans un lieu, mais aussi d'approfondir une connaissance. Le dispositif de « Room for St John of the Cross » (1983) interdit au spectateur de demeurer immobile et passif ; le voilà contraint au contraire de s'avancer *penitus* – jusqu'au fond, en latin – à l'intérieur d'un espace non moins spirituel que physique (planche 36). Au centre d'une vaste pièce plongée dans l'obscurité (évoquant celle dont Dieu s'enveloppe, selon le Ps 17) se dresse un noir caisson, pourvu d'une fenêtre sur le côté frontal ; c'est vers cette boîte mystérieuse qu'une chaude lumière attire son regard et ses pas. En se penchant, il découvre à l'intérieur un sol couvert de terre, des parois blanches, ainsi qu'une table en bois portant une carafe d'eau, un verre et un minuscule

14 Daimetz Teitaro Suzuki (1870–1966) : érudit et penseur japonais, auteur d'essais fondamentaux sur le bouddhisme zen. Ananda Coomaraswamy (1877–1947) : grand historien de l'art srilankais, qui a puissamment contribué à la découverte en Occident des arts orientaux. – Sur l'importance du séjour de Viola en Espagne, cf. Utrera, Federico, Viola on Vídeo, Las Palmas de Gran Canaria 2011 ; Metz, Maïté, Translucidité et transcendance. Bill Viola et la tradition espagnole du Siècle d'Or, un « dispositif mystique » ?, dans : La imagen translúcida en los mundos hispánicos, éd. par Peyraga, Pascale et alii, Villeurbanne 2016, pp. 67–91. Il faut ajouter que Bill Viola a été un lecteur attentif de l'ouvrage de Stoichita, Victor, Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art, London 1995.

15 Citations extraites respectivement de Viola, Bill, Paroles d'artiste, Paris 2019, p. 12.

16 Utrera (note 14), p. 163

moniteur couleur où apparaît l'image, presque fixe, d'une montagne enneigée.<sup>17</sup> Une voix récite doucement en espagnol des poèmes de Jean de la Croix, tirés de la *Subida del Monte Carmelo*. Derrière le caisson, sur le mur de la pièce, une caméra fait défiler d'immenses et inquiétantes images en noir et blanc, animées d'un constant tremblement et représentant un paysage montagneux ; un son assourdissant retentit, un « son primordial », comme si se déchaînait une tornade. Entre ces espaces emboîtés – le moniteur dans le caisson, le caisson dans la pièce –, le contraste est frappant : au mugissement du vent s'oppose la voix faible du récitant, à la ténèbre extérieure la lumière de la cellule, à l'agitation la sérénité. C'est dans l'œil d'un cyclone, si l'on peut dire, que le spectateur plonge le regard. Entre les mondes extérieur et intérieur, où règnent des temporalités différentes, la tension est maximale. Effet obtenu avec une notable économie de moyens : la petite fenêtre suffit à opérer la jonction des deux mondes ; et l'artiste s'est contenté, pour déchaîner la tornade, d'amplifier le bruit de l'air pénétrant par la fenêtre ouverte de sa voiture.

C'est avec la même efficace simplicité que le caisson, ainsi que je l'ai improprement appelé, symbolise le cachot de Jean de la Croix à Tolède : celui où il fut emprisonné pendant neuf mois, en 1577–1578 (non par l'Inquisition, comme Bill Viola semble le croire, mais par l'Ordre des Carmes opposé à sa réforme des déchaussés). Le captif pouvait à peine s'y tenir debout. Détenu dans des conditions épouvantables, quotidiennement roué de coups, il n'en écrivit pas moins, quand son geôlier lui accorda un peu de papier et d'encre, des poèmes qui parlent d'amour et d'extase, d'ascension aux « hautes cavernes de pierre »,<sup>18</sup> de voyages dans la « Nuit obscure » ; de sorte que la fureur de son âme et celle du monde se transformèrent en une poésie grandiose. C'est à ce passage, autrement dit à la dialectique du chaos extérieur et de la paix intérieure, de la violence et de la sérénité, du débordement et du retrait, que nous confronte l'installation de Bill Viola.

Le dépouillement de l'œuvre, l'apparente banalité des objets qu'elle convoque, disent la nécessité d'aller à l'essentiel. Les thèmes favoris du mystique espagnol ne sont traités que de manière allusive : ainsi le « désert », qui métaphorise l'effacement du monde sensible, est-il suggéré par la nudité du plateau ; la « fontaine », décrite par le poète comme « la source qui jaillit et fui », par le modeste broc d'eau et le verre posés sur la table ; la « Nuit obscure », qui chez Jean est figure de l'indicible et du vide (« Nuit du sens », « Nuit de l'intelligence », « Nuit de la mémoire »), par la ténèbre entourant le spectateur.

De plus et surtout, ce dépouillement se manifeste par l'exclusion – qui peut paraître paradoxale, mais qui donne à l'œuvre sa puissance – de toute représentation du saint et de ses visions. Dans la « Room for St John of the Cross », c'est en vain que l'on cherche John ; il ne fait pas l'objet d'une image de dévotion, comparable à celles qui

17 Sur ce petit moniteur, Bill Viola cite une de ses précédentes vidéos : « Ancient of days » (1979–1981).

18 Jean de la Croix, *Cántico espiritual*, canción 36.

suscitèrent tant de débats à l'époque du Concile de Trente.<sup>19</sup> L'éventuelle *translatio ad prototypum*, c'est-à-dire le passage vers les réalités invisibles à travers les choses matérielles et visibles, c'est d'une tout autre manière qu'ici elle s'effectue : par le renoncement à l'image même. En quoi Viola suit parfaitement, fût-ce à son insu, l'enseignement dispensé par Thérèse d'Avila et son compagnon Jean de la Croix : pour l'une, comme on sait, l'extase mystique et l'union à Dieu s'accomplissent « sans images ni paroles formées »,<sup>20</sup> du moins sans images comparables à celles d'ici-bas, et c'est une présence sans représentation que révèle la vision aniconique ; pour l'autre, qui se défie plus encore de l'*imagen* – puisque « souvent c'est l'œuvre du démon qui veut tromper et nuire »,<sup>21</sup> l'image est un obstacle plutôt qu'une voie d'accès à Dieu. Non que Jean refuse la vénération des saints et l'usage des images, dans les limites fixées par le Concile ; mais il ne veut pas que ces intermédiaires, en éveillant les sens, entravent l'accès direct au divin. Utiles au dévot, elles sont fatales au mystique qui, dans la nuit obscure, s'élève vers son Créateur :

Cette ascension se transforme peu à peu en un détachement des formes, des figures et des images. [...] En marchant dans la nuit obscure, l'âme « se spiritualise », selon les mots de Jean de la Croix, et avance vers le dénuement et le rien avant de pouvoir atteindre une autre étape vers la nuit et cheminer vers l'aurore de la rencontre tant désirée avec Dieu et les trois personnes divines. Dans cette ascension, l'image est totalement absente.<sup>22</sup>

Ainsi ne voit-on, dans l'installation vidéo de Viola, ni représentation de ce qu'a pu voir le voyant, ni représentation du voyant lui-même ; le spectateur est à cet égard privé de spectacle (alors qu'apparaît fort spectaculaire, sur l'écran géant au fond de la pièce, le paysage de montagnes). Absent, caché ou transporté ailleurs, Jean de la Croix se réduit à la voix qui énonce ses poèmes métaphoriques. Comme si, expulsé de la cellule, il était aussi exproprié de son corps ; comme si, dépouillé de tout au point de devenir extérieur à lui-même, il était allé au loin, par-delà les montagnes, se faire habiter par un Autre. Ce dépouillement du moi, dont Michel de Certeau rappelle que les mystiques l'inscrivent dans leur propre corps,<sup>23</sup> Bill Viola le signifie de la manière la plus frappante en montrant une cellule vide ; dans le même temps, il donne à entendre que le corps de l'occupant s'est fait langage.

Peut-être l'artiste ignore-t-il les subtilités de la théologie et la complexe histoire des discours mystiques ; peu lui importent les différences entre courants européens et orientaux, *a fortiori* entre courants méridionaux et rhénans ; mais il sait et fait

19 Le fameux décret *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus*, date du 2 décembre 1563. Cf. à ce sujet Fabre, Pierre-Antoine, *Décréter l'image ? La XXXV<sup>e</sup> session du Concile de Trente*, Paris 2013.

20 Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, XXVII, §6, 175.

21 Jean de la Croix, *La Montée du Mont Carmel*, III, 36, éd. par Aptel, Françoise, Caniou, Mariannick et Haussière, Marie-Agnès, Paris 2010, p. 427.

22 Boubli, Lizzie, *Vision et image dans le processus mystique*, dans : *Archives de sciences sociales des religions* 173 (2016), pp. 219–244, ici 225. Chemin faisant, l'auteur précise les différences entre Thérèse et Jean.

23 De Certeau, Michel, *La fable mystique*, t. 1, Paris 1982, dernier chapitre.

comprendre qu'est mystique celui ou celle qui veut voir Dieu, n'en peut avoir d'image vraie, perd son corps dans l'aventure et construit sa parole sur ce double ou triple manque.

Bien entendu, l'interprétation de la « Room for St John » reste ouverte. On peut faire valoir que Viola, tout en opposant au monde divin et invisible le monde des phénomènes et du chaos, construit « une machinerie qui cherche à représenter le fonctionnement de l'esprit ». <sup>24</sup> On peut expliquer aussi qu'il superpose, de manière surprenante et inédite, les trois types de vision que distinguait S. Augustin : de la *visio corporalis* (vision commune que l'on a des choses corporelles en leur présence), un passage s'effectue à la *visio imaginaria* (représentation mentale), puis à la *visio intellectualis* (qui embrasse les réalités spirituelles, abstraction faite de la similitude). <sup>25</sup> Comme l'installation n'impose à l'œil aucun parcours, aucun sens univoque, le spectateur-visiteur peut se perdre dans un labyrinthe de significations multiples ; mais en fin de compte, c'est son émotion qui importe, et elle ne manquera pas de lui faire trouver pertinente la déclaration de Viola citée en épigraphe : « Je pressens des liens profonds entre le fonctionnement de la technologie électronique et ce que l'on considérait jadis comme une expérience spirituelle ». <sup>26</sup>

### III. Thèmes anciens, moyens modernes

L'intérêt du vidéaste pour Jean de la Croix n'a jamais faibli : avant le tournage de son « Quintet of the Astonished » (2000), qui montre au ralenti des visages souffrants et évoque une Descente de croix, il fait lire aux *performers* des poèmes de l'Espagnol, afin de les mettre en condition. Mais il est clair que Viola ne limite son attention ni à l'expérience sanjuaniste, ni à la spiritualité occidentale : dans le domaine de la mystique, on peut le dire généraliste.

De fait, ce sont les thèmes universels de la mystique qu'il orchestre et met en scène. La Nuit, par exemple, n'est pas pour lui la simple obscurité que requiert la projection : une poétique du noir la prend en charge. Au spectateur (qui souvent, avant d'accéder aux œuvres, doit passer par un sas obscur), elle offre un espace et un temps autres, où il s'oublie et accueille des apparitions. À l'inverse, « Chott ed-Djerid » (2012) associe la Lumière et le Désert : sous un soleil de plomb, qui contraint à plisser les yeux pour distinguer les formes, un mirage surgit en ce lieu métaphysique. Dans « Walking on the Edge », la même année, est mis en scène le Voyage intérieur : surgissant des bords de l'image, deux hommes cheminent dans un espace désertique, se rejoignent puis disparaissent chacun de son côté – comme s'ils illustraient la définition de Michel de

<sup>24</sup> Bellour, Raymond, La sculpture du temps, dans : Cahiers du Cinéma 379 (1986), pp. 35–42.

<sup>25</sup> Cf. notamment Augustin, De Genesi ad litteram, XII.

<sup>26</sup> Lacaussade (note 8), p. 77.

Certeau, souvent citée, selon laquelle « est mystique celui ou celle qui ne peut s'arrêter de marcher et qui, avec la certitude de ce qui lui manque, sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est pas ça, qu'on ne peut résider ici ni se contenter de cela ». <sup>27</sup> Dans « Catherine's Room » (2001), vidéo inspirée d'une prédelle d'Andrea di Bartolo, le voyage est immobile ; c'est la Vie intérieure, rythmée par les saisons et les jours, qui se trouve sacralisée. Sur cinq moniteurs, de subtils éclairages magnifient sainte Catherine de Sienne, occupée à d'humbles tâches dans un décor austère. Autres thèmes : l'Ange, dont une vidéo de 2001 fait surgir de cinq manières, sur un écran rouge et quatre bleus, le corps dématérialisé ; l'Immersion, thème récurrent qu'orchestre singulièrement « The Dreamers » (2013), où des personnages flottent entre sommeil et mort (le spectateur, quant à lui, baignant dans le son et les images) ; l'Élan vers Dieu, dans « Tristan's Ascension » (2005), imposante installation haute de six mètres figurant l'ascension de l'âme après la mort (planche 37).

Mais il importe, plutôt que d'allonger cette liste, de prêter attention aux moyens – tout à la fois techniques, rhétoriques et symboliques – que l'artiste a mis en œuvre pour faire surgir aux yeux de l'esprit ce que ne voient pas les yeux du corps. Est notable, en premier lieu, le recours à l'oxymore. Tout mystique, comme on sait, a pour ce trope une dilection particulière : confronté à l'ineffable, il doit en effet user de ruses pour parler de ce qui l'excède ; et l'oxymore, en combinant des mots de sens opposés, lui fournit « un langage qui vise du non-langage », « un déictique qui montre ce qu'il ne dit pas ». <sup>28</sup> En façonnant des tropes visuels, Bill Viola procède de même : à la « sereine agitation », à la « silencieuse musique », à l'« obscure clarté » des écrivains spirituels correspondent, dans ses vidéos, des alliances d'inconciliables. Tels l'eau et le feu, le dedans et le dehors, le haut et le bas, le minuscule et le gigantesque, le réel et le virtuel. Par exemple, « He weeps for you » (1976) associe le macrocosme et une goutte d'eau ; sur le diptyque « The Crossing » (1996), le *performer* apparaît dans le même temps inondé et incendié ; dans « Tristan's Ascension » (2005) peut s'observer une chute d'eau ascensionnelle...

Un second *modus operandi*, qui contribue puissamment à nous faire percevoir l'imperceptible – et qui relève aussi de l'oxymore, puisqu'il rapproche le mobile du fixe et la durée de l'instant – est l'usage du ralenti. Chère à Viola, que le zen a incité à méditer sur l'ici et le maintenant, la *slow motion* dilate le temps, conduit à une autre forme de perception et donne accès à l'invisible :

Le mouvement du temps devient mouvement de la conscience : prendre conscience du temps, selon la formule de l'artiste, c'est entrer dans le monde des « images mouvantes qui incarnent le mouvement de la conscience humaine ». La lenteur ne cherche pas nécessairement à prolonger

27 De Certeau (note 22), p. 411.

28 Ibid., p. 198–199. Dans le même passage, l'auteur note que « la combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place d'un indicible. C'est du langage qui vise un non-langage [...]. Il ouvre le vide d'un innommable, il pointe une absence de correspondance entre les choses et les mots ».

la durée : elle ne vise pas à rallonger la flèche du temps. Elle dilate, distend l'image audiovisuelle qui devient tout à la fois surface réfléchissante et vision de l'invisible : la conscience s'éveille, perçoit ce qui ne peut être vu en temps réel.<sup>29</sup>

En < sculptant > l'espace-temps, en exigeant la lenteur du regard, le ralenti fait passer le spectateur dans une autre réalité et le plonge dans l'attente d'une révélation.

De ce rapide tour d'horizon, concluons au moins ceci : dans l'< iconosphère > contemporaine, tellement emplie d'images qu'elle en devient insignifiante, l'art de Bill Viola parvient à préserver une possibilité de contemplation. « Nous avons besoin », aime à répéter le vidéaste, « de nouvelles images sacrées pour notre temps ». Qu'elles soient intimistes ou monumentales, techniquement rudimentaires ou sophistiquées à l'extrême, ses œuvres savent accorder à la spiritualité (chrétienne ou non) une dimension esthétique.

---

29 Dufour (note 5), p. 231.