



Perspective

Actualité en histoire de l'art

3 | 2008

XX^e-XXI^e siècles/Le Canada

Bill Viola, l'histoire de l'art et le présent du passé

Bill Viola



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3241>

DOI : 10.4000/perspective.3241

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2008

Pagination : 378-392

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Bill Viola, « Bill Viola, l'histoire de l'art et le présent du passé », *Perspective* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3241> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3241>

Bill Viola, l'histoire de l'art et le présent du passé

Entretien avec Bill Viola



Bill Viola (né en 1951) est unanimement reconnu comme un artiste qui a consacré l'art vidéo comme une des formes fondamentales de l'art contemporain. Ses installations vidéo, qui constituent un environnement total (*Buried Secrets*, 46^e Biennale de Venise, 1995), ont été présentées dans de nombreux lieux aux États-Unis, en Europe et au Japon (*Bill Viola : Hatsu-Yume [First Dream]*, Tokyo, Mori Art Museum, 2007) et évoquent souvent des œuvres célèbres du passé. Il a ainsi présenté *Bill Viola. The Passions* (Los Angeles/Londres/Madrid/Canberra, 2003-2005) et conçu, avec Peter Sellars, la scénographie de l'opéra *Tristan et Isolde* de Wagner à Paris (2005). Il utilise la vidéo pour explorer les phénomènes de perception sensorielle et comme moyen d'accès à la connaissance de soi. Son œuvre se concentre sur des expériences humaines universelles (la naissance, la mort) et puise ses racines aussi bien dans la tradition visuelle et mystique occidentale que dans l'art et la spiritualité orientale. Il vit et travaille à Long Beach, Californie, avec Kira Pirov, son épouse et collaboratrice depuis de longues années.

Alors que se multiplient les expositions proposant des parallèles plus ou moins pertinents entre artistes contemporains et maîtres du passé, *Perspective*, revue d'histoire de l'art qui veut s'inscrire dans l'actualité, s'est adressée à Bill Viola, un artiste qui s'exprime par l'art très contemporain de la vidéo dans des installations, afin de l'interroger sur son lien avec l'histoire de l'art.

L'un des aspects les plus connus de son art est en effet la reprise de certains motifs formels de peintres célèbres (*Greetings* dérive de la *Visitation* de Pontormo dans la petite église de San Michele in Carmignano) et ses images, des *Passions* à *Catherine Room*, revisitent les formes d'expression et de communication des chefs-d'œuvre de la Renaissance. Mais les relations entre l'art de Bill Viola et le passé sont plus complexes encore. Comme les maîtres de la Renaissance, il attache une grande importance à prendre en compte la dimension technique (soit le second sens du mot art) du moyen d'expression qu'il a privilégié, la vidéo, et à s'en servir pour mieux explorer ses potentialités expressives et ses significations dans le temps actuel. À travers cette forme de représentation qui met en contact direct avec l'existence, Bill Viola immerge le spectateur, par une utilisation savante du temps du silence, dans un cheminement vers le sublime et le spirituel, comme le font Mark Rothko ou Barnett Newman dans leurs grands formats. C'est cette invitation au voyage vers la connaissance de soi qui donne une dimension atemporelle à l'art de Bill Viola, à la fois ancré dans le passé et profondément actuel.

Mais Bill Viola n'est pas seulement un faiseur d'images dont la perfection technique étonne. Il est aussi un artiste qui pense son art, médite sur sa création et le tramage établi entre ses œuvres et les spiritualités occidentales et orientales.

Il revient, dans cette interview donnée à l'occasion de la présentation à Rome de l'exposition *Visioni interiori* organisée par Kira Perov¹, sur ses liens avec le passé, le passé du présent [O. B.].

Perspective. *On vous présente souvent comme un artiste savant mais surtout, à la différence d'autres artistes érudits, comme Duchamp, Beuys ou Warhol, vous semblez tisser consciemment un lien avec le passé : il se reflète dans les thèmes de vos créations artistiques (tels que les affects ou la révélation, manifeste dans votre conférence à la Tate de Londres²), dans vos sources visuelles, de la Renaissance en particulier, ou dans votre conception de l'art. Est-ce que vous acceptez ce lien avec le passé ?*



Fig. 1. Bill Viola, *Memoria*, 2000, vidéo en noir et blanc projetée sur de la soie suspendue.

Bill Viola. Nous n'avons pas d'autre choix que d'accepter le passé – il vit en nous. À l'instant précis où je vous parle, chacun d'entre nous possède en lui de la matière vivante, de l'ADN, des chromosomes, qui lui ont été transmis à l'issue d'un processus ininterrompu depuis les origines de l'humanité. La manière dont notre corps fonctionne, les technologies que nous utilisons, notre langage, le savoir que nous avons accumulé – toutes les ressources intellectuelles, mais aussi les capacités sensorielles et motrices auxquelles nous avons recours, par exemple lorsque nous portons un verre à nos lèvres pour boire, toutes ces facultés constituent des vestiges du passé qui, demeurant en nous, nous permettent d'agir et d'être qui nous sommes dans l'instant présent.

Sur le plan conceptuel, l'Occident est limité par sa vision linéaire du temps : la durée est envisagée comme une progression constante et inexorable vers une finalité inconnue. À cela s'ajoute l'importance qu'accorde la culture chrétienne à la matérialité du corps – du corps du Christ et des reliques des saints, ainsi qu'à l'accent mis sur l'individu par la pensée humaniste – nous laissant ainsi avec, pour seul horizon, la mort. Celle-ci pouvait, certes, représenter un but et un argument politique de choix pour les premiers chrétiens, mais elle ne constitue pas une perspective bien réjouissante pour la société contemporaine.

Si l'on considère l'ensemble des cultures tribales, la civilisation asiatique ou la culture médiévale en Europe, on constate que l'accent est davantage mis sur l'aspect collectif de l'existence, au-delà de la durée de vie de l'individu. Lorsque je vivais au Japon, au début des années 1980, j'ai appris que la firme Mitsubishi avait non seulement une planification à échéance de cinq, dix ou vingt-cinq ans, mais aussi à une échelle de deux cent cinquante ans. Le culte des ancêtres, qui fait partie intégrante de toutes ces cultures, implique de concevoir la société dans sa continuité et non comme l'addition d'existences individuelles.

Cela permet à l'individu de trouver sa place dans l'histoire et au sein d'entités plus vastes encore – la nature, la terre, le cosmos. La conception cyclique du temps de ces civilisations permet un rapport à l'existence plus adéquat que la linéarité du temps occidental. La perspective de la vie éternelle, autre fondement de la culture chrétienne et qui, en réalité, la dépasse, s'y exprime sous forme de rites et rituels visant à se souvenir des défunts et à communiquer avec eux, ou à travers le concept hindou et bouddhiste de la réincarnation et l'idée bouddhiste du moment présent, très importante dans le zen. En 1240, au Japon, un grand maître zen nommé Dogen écrivit un texte primordial au sujet du temps, *Uji*, titre que l'on pourrait traduire par « Temps présent ». Il y explique que l'existence est en soi faite de temps, et que le moment présent, infini et éternel, contient à la fois le passé et le futur.

Ce que l'on peut retenir de toutes ces conceptions du rapport entre existence et temporalité différentes de celle des Occidentaux est qu'elles sont en passe de devenir dominantes à l'âge des nouvelles technologies. Ce que l'on aurait autrefois qualifié d'expériences paranormales, de phénomènes de spiritisme ou de visions mystiques se réalise aujourd'hui de façon ordinaire au moyen de téléphones portables, d'instruments comme le Blackberry, d'appareils photo numériques, d'écrans vidéos, ou encore de Facebook, YouTube et du graphisme informatique.

Le médium que j'ai choisi, la vidéo, est devenu très intimement lié au concept d'*Uji*, parce que non seulement la caméra numérique nous donne une image en mouvement, mais que contrairement au cinéma, qui utilise la pellicule comme support, elle nous montre le monde en direct, au moment présent, sur écran : l'image est créée en même temps que l'expérience. Il me semble que la technologie a fini par se hisser jusqu'à l'idée de Maître Dogen.

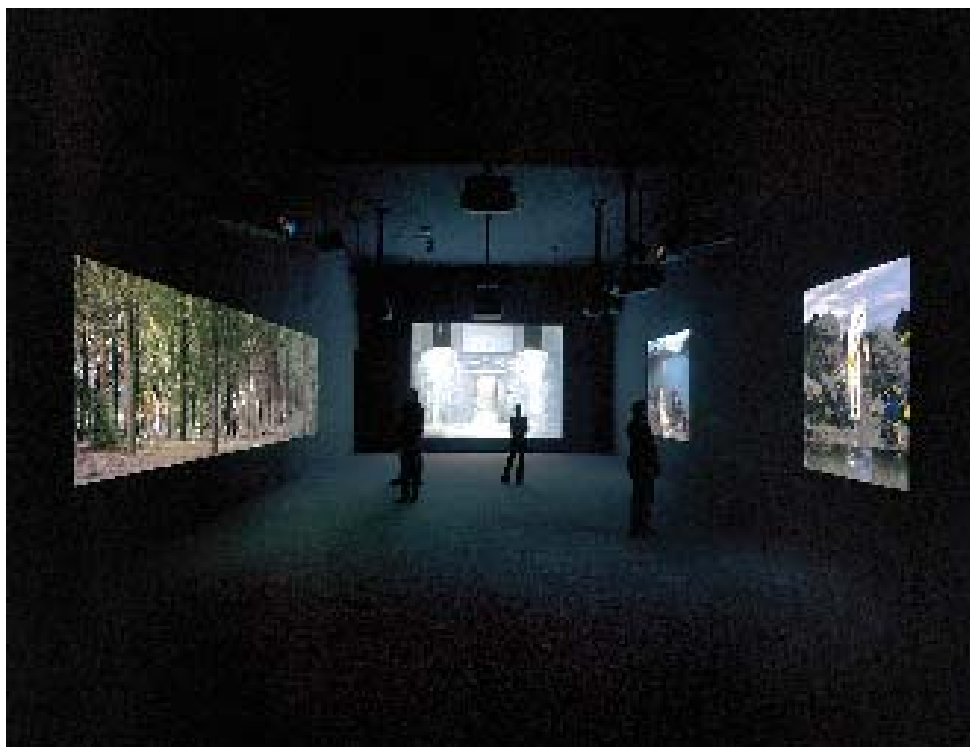


Fig. 2 Bill Viola, *Going Forth By Day*, 2002, un cycle d'images projetées en cinq parties, vue générale de l'installation.

Perspective. *Quelle place occupe le passé dans votre vie ?*

Bill Viola. C'est une présence de tous les jours, qui se confond avec la conscience que j'ai de moi-même. L'expérience que j'ai de la culture traditionnelle japonaise m'a permis de voir au-delà des seuls aspects contemporains de ma propre culture. L'Occident sort aujourd'hui d'une période artistique longue de cent cinquante ans, qui avait commencé en France par l'avènement de l'avant-garde, cette rupture nette et délibérée avec le passé, pour devenir ce que l'on appelle communément aujourd'hui l'art contemporain. Au début de ma vie d'artiste, j'ai eu du mal à voir dans le passé une source d'inspiration, mais j'ai fini par m'intéresser à la peinture de la Renaissance. Il s'agit en effet d'une période de l'histoire très semblable à la nôtre, où les progrès scientifiques et technologiques ont transformé la société, où l'on redécouvrait le passé et où les artistes étaient amenés à changer leur façon de représenter le réel et les émanations invisibles de l'âme. Je me suis alors senti très proche de ces peintres et des défis qu'ils avaient dû relever. Ils faisaient figure pour moi de révolutionnaires, d'artistes d'avant-garde. J'avais l'impression de découvrir un trésor.

Perspective. *Comment avez-vous rencontré les artistes du passé ? Comment les approchez-vous actuellement ?*

Bill Viola. Mon premier contact avec les artistes du passé remonte à l'époque où j'étudiais les arts plastiques à l'Université de Syracuse, dans l'État de New York, et ce fut un désastre. Mon professeur d'histoire de l'art avait beau être un excellent enseignant, rien de ce qui venait du passé ne m'intéressait. Nous étions alors en 1970, et le monde était en plein bouleversement. La vidéo et les nouveaux médias représentaient l'avenir de l'art, un avenir sans attache avec le passé – c'est du moins ce que je pensais à l'époque. Mon premier contact direct avec l'histoire de l'art eut lieu quatre ans plus tard, lorsqu'on me proposa de devenir le directeur artistique d'un

Fig. 3 Bill Viola, *Going Forth By Day*, 2002, « The Voyage », installation vidéo/sonore.





Fig. 4 Bill Viola, *The Greeting*, 1995, installation vidéo/sonore.

des premiers ateliers d'art numérique en Europe, art/tapes/22, à Florence. Le jour de mon arrivée, on m'emmena à l'église de Santa Croce voir la tombe de Michel-Ange et les fresques du cycle de saint François d'Assise par Giotto. Mais même après avoir vécu au milieu des plus grandes œuvres de la Renaissance, et bien que cela m'ait apporté une certaine ouverture sur l'histoire de l'art, le jeune artiste que j'étais restait très attaché à l'art et à la culture de son temps.

Puis, en 1977 – j'avais alors 26 ans –, je me rendis à Sienne, où je fis l'une des rencontres les plus étranges et les plus marquantes de ma carrière. J'étais en train de travailler à un documentaire vidéo, et comme j'avais un peu de temps libre, j'ai décidé de visiter la Pinacoteca Nazionale. J'y ai trouvé toutes ces célèbres peintures religieuses des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles – les œuvres de Duccio, Pietro et Ambrogio Lorenzetti, Simone Martini, Giovanni di Paolo et de tant d'autres encore. Tout en elles m'était étranger et sans connexion aucune avec mon projet esthétique de l'époque : les sujets religieux, les fonds dorés, l'étrange perspective, un peu gauche, qui régissait l'espace, et jusqu'aux figures, à la pose raide et triste. J'avais beaucoup de mal face à ces œuvres. Il m'était même désagréable de les regarder et j'avais envie de partir. Pourtant, quelque chose me fit rester. Ce jour-là, je passai deux heures dans le musée, m'efforçant de regarder attentivement chaque tableau. Je revins trois fois encore cette même semaine, sans pouvoir comprendre pourquoi. Jamais je ne m'étais senti aussi perdu, comme aliéné à moi-même. Tel un ordinateur qui télécharge un nouveau programme à l'insu de son utilisateur, pendant que la part consciente de mon esprit repoussait ces images, mon inconscient prenait progressivement le contrôle et les absorbait. Ce qui arriva cette semaine-là mit beaucoup de temps – des années – à faire surface et influencer sur ma vie et mes œuvres. Aujourd'hui, cependant, les œuvres de l'école siennoise constituent l'une de mes plus importantes sources d'inspiration. Elles sont pour moi de vieilles amies, des compagnes intimement mêlées à ma vie. Non seulement l'expérience vécue à Sienne m'ouvrit à l'histoire de l'art, mais elle devint la base même de mon processus de création. Généralement, si après une période de recherches et de réflexion intenses sur un nouveau projet je n'y renonce pas,



Fig. 5 Jacopo Pontorno, *La Visitation*, 1528-1529, Carmignano, église paroissiale de San Michele.

tant je suis frustré, ou ne me sens pas, à un certain moment, complètement perdu, parfois pendant des semaines, alors je sais que je ne pourrai pas mener à bien l'œuvre, et qu'il vaut mieux abandonner le projet.

Perspective. *Quel est le plus important pour vous : le contact direct avec une œuvre d'art dans toute sa matérialité or le « rapport d'affect » que vous développez avec elle, qui peut être de l'ordre du souvenir ?*

Bill Viola. Vous soulevez là une des questions les plus cruciales de notre temps: faut-il nécessairement avoir un contact physique, viscéral avec quelque chose ou quelqu'un afin de véritablement le connaître? En d'autres termes, ma main doit-elle toucher un objet pour qu'il soit pleinement appréhendé

par mon esprit? Si on pose la question en termes scientifiques, la réponse est « oui », comme en témoignent toutes les tentatives d'analyses descriptives, d'élaboration de techniques de simulation ou de modélisation effectuées par le passé. D'un point de vue social, les scientifiques qui étudient la petite enfance affirment que le contact physique entre une mère et son enfant, et la capacité qu'a un petit enfant à créer des séquences de coordination entre sa main, ses yeux et sa bouche, sont des étapes essentielles du développement humain. La question qui se pose pour nous autres, qui sommes devenus adultes à l'ère du digital, est de savoir si la moindre sollicitation du sens du toucher résultant de l'omniprésence de l'image électronique et de nouveaux systèmes sémantiques et sonores ne mettra pas fin à la transmission de l'expérience humaine dans sa réalité la plus pleine, dans toute sa richesse et sa complexité.

Votre question est l'occasion pour moi d'évoquer mon atelier, dont un mur entier est recouvert de cartes postales rapportées de musées du monde entier. Est-ce que je ne préférerais pas, à la place de chacune d'elles, voir l'œuvre elle-même? Assurément. Les petites images reproduites sur ces cartes postales m'inspirent-elles, m'émeuvent-elles? Oui, parfois. Les œuvres d'art possèdent leur propre champ de force, qui excède l'espace qu'elles occupent. La vibration générée parcourt le temps et l'espace, et se matérialise dans chacun des modestes objets que l'on peut acheter dans les boutiques de musées: cartes postales, tasses, sacs de

Fig. 6 Bill Viola Studio à Signal Hill en Californie, le mur de l'atelier avec les cartes postales.



plage, livres d'art ou encore posters. Je considère toutes ces choses comme de légitimes extensions de l'œuvre, et leur présence m'a souvent ému jusqu'aux larmes. Si je m'en tiens à mon expérience, j'ai passé la majeure partie de ma vie professionnelle devant des images vidéo, que je ne pouvais pas toucher, ou qui, devrais-je plutôt dire, avaient toutes la même sensation au toucher – celle du verre ou du plastique. Au début, je jouais beaucoup sur cette présence tactile des images. L'écran vidéo me semblait avoir les attributs d'un objet: il avait un poids, je pouvais, par exemple, le faire tomber sur le pied. Les images, lorsque je les comparais aux tableaux, paraissaient vivantes et réelles, et le système qui les créait, par impulsions courant le long de circuits électriques, fonctionnait comme les neurones de mon cerveau. En outre, lorsque je regardais le monde à travers le viseur de ma caméra, j'en avais une image immédiate et instantanée, je le voyais tel qu'il advenait, comme de mes propres yeux. Mais au fil du temps, je me suis détaché de ce modèle cognitif univoque et trop simple. L'âge venant, et après avoir réalisé bien des films vidéo, j'ai commencé à considérer l'acte de perception comme le point de départ d'un processus bien plus profond – une accumulation d'images, de pensées, de sentiments, sur le cours de toute une vie. Puis mes parents vinrent à disparaître, et je me suis posé la question suivante: où se trouvent à présent les images, si vives et si présentes, que je conserve d'eux? Sur quel support sont-elles stockées? C'est alors que je me suis rendu compte que la réalité première du médium avec lequel je travaillais était la mémoire, et non la perception telle qu'on peut la recomposer. La mémoire n'a pas le réalisme de la photographie; elle n'est ni figée, ni finale, et n'est jamais totalement achevée. Elle habite nos os aussi bien que notre cœur ou notre esprit. Elle ne constitue pas seulement une trace du passé, mais aussi un moyen d'éclairer le présent. C'est quelque chose d'éminemment intemporel.

Fig. 7 Bill Viola, *Emergence*, 2002, vidéo couleur en haute définition projetée sur l'envers d'un écran monté sur le mur d'une chambre obscure; photographie de l'artiste avec ses interprètes pendant le tournage d'*Emergence*, Bill Viola Studio, Signal Hill (Californie), juin 2002.

Perspective. *À travers la vidéo, vous atteignez une autre dimension du temps, qui rejoint les valeurs orientales: s'attacher non la possession des choses mais des êtres; aller chercher, par le sublime, des valeurs universelles, comme dans les œuvres de Rothko ou de Barnett Newman; refuser l'histoire, aristotélicienne, pour favoriser le voyage intérieur. En ce sens, vos œuvres sont à voir, et non à expliquer...*



Bill Viola. L'un des principes fondamentaux énoncés par Bouddha est que toute vie consiste en un processus de changement. Le mouvement et le changement constituent l'essence même de la vidéo, qui incarne donc ce principe bouddhiste. La photographie tire son intérêt et sa force du fait qu'elle n'arrête pas le temps. Au contraire, le temps continue, et c'est ce qui rend ces images si poignantes et vivantes : nous autres qui les regardons et qui sommes faits de temps, nous continuons à nous transformer et à évoluer autour de cet axe immobile. Parallèlement à la photographie elle-même, tous les autres médias artistiques ont un rôle à jouer dans ce processus. En réalité, ce qui distingue une œuvre d'art d'un objet prosaïque, c'est qu'une œuvre ne reste pas immuable face aux changements qui l'entourent, mais au contraire s'abreuve à une source souterraine de sens qui resurgit lorsque les circonstances sont propices, ou en présence d'un observateur capable de l'appréhender.

Les images sont en quelque sorte le support de l'échange artistique. À l'ère du numérique, à présent que les contenus peuvent être aisément transmis d'un point à un autre, de même que l'ADN peut passer d'un corps à un autre au terme du processus reproductif, les images peuvent, si on les traite comme il faut, accéder à l'éternité. Toutefois, que les œuvres soient élaborées à partir de médias nouveaux ou plus traditionnels, ce qui constitue leur chair, c'est l'image, le reflet de ce que l'artiste pense et ressent. C'est précisément cela que j'aspire à atteindre au contact d'une œuvre d'art. L'essence de l'art se trouve dans le sillage de l'image vivante, celle qui bondit d'un format, d'un style et d'un support à un autre à travers les âges, de l'art rupestre au cinéma haute définition, et jusqu'au cœur des hommes.

Perspective. *Les formes de pensée et de spiritualité orientales sont souvent à la source de votre création et du message que vous voulez faire passer dans vos œuvres, mais celles-ci revêtent fréquemment un format lié à la tradition occidentale : le diptyque, la prédelle (dans le cas de Catherine Room), le grand format américain ou le lieu théâtral. Sans parler du lien avec le reflet, le miroir, qui structure une bonne partie de votre création...*

Bill Viola. Les systèmes de rhizomes et tous les liens souterrains entre les choses m'intéressent beaucoup. Le Moyen Âge est la période où, pour la dernière fois, l'Orient et l'Occident ont été culturellement liés. Au fondement de ce lien était la croyance que l'on ne pouvait comprendre le réel à l'aune du monde visible. À cette époque, en Occident, le ciel dans les tableaux était peint couleur or, et non bleue, car la présence invisible du divin était la réalité qui éclairait le monde physique de sa lumière, une lumière extraordinaire. Lorsque les peintures étaient placées dans des niches ou des chapelles éclairées à la bougie, ces fonds dorés à la feuille d'or renvoyaient une lumière éclatante. Ce phénomène était appelé « splendeur », d'après un terme d'optique qui faisait référence à la nature unique de l'or, dont on disait qu'il condensait la lumière. La lueur des bougies donnait l'impression que les images vibraient et prenaient vie. Dans les domaines de la sculpture et de l'architecture, le mot « forme » avait au Moyen Âge une signification très éloignée de la notion qui m'avait été inculquée

Fig. 8 Masolino da Panicale, *Pièta*, 1424, Empoli, Museo Diocesano.



en école d'art, et qui était largement influencée par le Bauhaus. Il ne s'agissait pas de l'apparence extérieure d'une chose, de ses contours physiques; pour les maçons, les intellectuels et les artistes médiévaux, le terme « forme » faisait référence aux propriétés essentielles d'un objet, à ses qualités, à sa nature et à sa cohérence interne. L'idée, en d'autres termes, était que le réel provenait d'une essence invisible, présente au cœur même des choses, et qu'au quotidien, c'est cette essence même que nous recherchons lorsque nous voulons comprendre les êtres qui nous entourent.

Si l'on considère les incroyables mutations qu'engendrent aujourd'hui les nouvelles technologies et qui affectent la société dans son entier, nous voyons se profiler un changement de perspective tout à fait similaire. L'importance de la révolution numérique tient à ce qu'elle repose sur un code universel dont le caractère binaire (0-1), très simple, lui permet de décrire dans un langage unique tout un ensemble d'éléments et de processus très divers. On voit ainsi à nouveau émerger une dimension invisible et intangible sous la forme ici d'un système virtuel d'impulsions électriques se déclenchant à la vitesse de la lumière, capables de matérialiser notre expérience du réel. Si au Moyen Âge on pensait que l'or était fait de lumière condensée, on peut dire aujourd'hui que le langage numérique constitue une forme de savoir condensé qui peut être décodé, amplifié et rendu à nouveau tangible à loisir. Ce sont six cents ans d'une certaine culture optique, par laquelle nous concevions le réel, qui touchent aujourd'hui à leur fin. Ni les images vidéo, ni les enregistrements audio ne peuvent plus être considérés comme des moyens valables d'appréhender la vérité; à la place de l'objectivité d'antan, on trouve une nouvelle forme de subjectivité, ainsi qu'une approche des choses diversifiée, transdimensionnelle, dont le succès tient à notre culture

Fig. 8 Bill Viola, *The Quintet of the Astonished*, 2000, vidéo couleur en haute définition projetée sur l'envers d'un écran monté sur le mur d'une chambre obscure.



d'hyperindividualisme. Le monde invisible est en train de reprendre la main, et cela représente un changement majeur dont nous ne sommes pas encore en mesure de percevoir les conséquences, et encore moins de les comprendre.

Perspective. *Vous insistez sur le médium de l'image et avez consacré la vidéo comme moyen d'expression artistique ; la vidéo qui rend le réel palpable. Est-ce qu'on ne pourrait comparer cette révolution à celle de l'introduction de la peinture à l'huile, qui permettait aussi de faire voir, de faire toucher de nouvelles choses (au sens propre et figuré) auparavant invisibles ?*

Bill Viola. Tout à fait. C'est dans un langage codé recombinaire, soit l'ADN de l'image vidéo numérique, que réside le réalisme d'aujourd'hui. À mon avis, ce n'est pas un hasard si c'est à l'époque même où Watson et Crick sont parvenus à déchiffrer le code génétique que nous avons créé cette technique multifonctionnelle, elle aussi basée sur un code. À l'origine, la technologie nous vient de la nature, et l'ingéniosité humaine – dans laquelle je range aussi la créativité artistique – est une qualité « naturelle ». C'est avec raison que vous comparez l'apparition de la peinture à l'huile à celle de la vidéo et des médias électroniques. Lorsqu'elle apparut en Europe du Nord, au début du xv^e siècle, la peinture à l'huile succéda à la peinture *a tempera* parce que, étant très lente à sécher, elle permettait aux artistes de continuer à peindre pendant plusieurs jours d'affilée. Par l'emploi de pinceaux très fins, ils pouvaient produire des images extrêmement réalistes et détaillées, par exemple en restituant les plus minuscules reflets sur un collier de perles ; c'était là une chose qui plaisait beaucoup à la classe marchande, alors en pleine ascension sociale. Ces deux particularités – la capacité de retravailler à loisir une image pendant un temps assez long, et l'amélioration du réalisme de



Fig. 9 Andrea Mantegna, *Adoration des Mages*, vers 1500, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.



Fig. 10 Bill Viola, *Dolorosa*, 2000, diptyque vidéo couleur sur deux écrans LCD reliés par des gonds.

l'image – sont aussi ce qui définit le médium numérique contemporain. Si l'on ajoute à cela les progrès réalisés au début du xv^e siècle par les artistes italiens en matière de perspective à point de fuite, grâce aux découvertes scientifiques des mathématiciens arabes introduites dans des centres intellectuels comme Padoue, ou bien encore l'explosion des savoirs engendrée par la production de masse de livres qu'autorisa le procédé d'impression à caractères mobiles de Gutenberg, on peut voir, dans tous ces changements, l'équivalent de ce que les progrès du graphisme informatique et d'internet ont apporté pour l'art et la culture au début du xxi^e siècle. Toutes ces prises de conscience me permirent, dans les années 1990, d'établir enfin une connexion avec les grands maîtres que j'avais si longtemps négligés. Ma conviction aujourd'hui est que l'art, dans sa totalité, est contemporain et, en tant que tel, voué à nous servir d'inspiration au présent. Les véritables héros de l'histoire de l'art n'étaient pas, en fait, des « grands maîtres », mais de jeunes révolutionnaires, en particulier à la Renaissance. Les étudiants d'aujourd'hui sont fascinés d'apprendre que Michel-Ange avait à peine 24 ans lorsqu'il sculpta la *Pietà* de Saint-Pierre, que Raphaël en avait 26 lorsqu'il acheva la première des fresques de la Chambre de la Signature au Vatican et que, encore avant eux, en 1428, Masaccio n'avait que 27 ans lorsqu'il utilisa pour la première fois les principes de la perspective dans la fresque de Santa Maria Novella à Florence. Tels étaient les jeunes artistes « branchés », à la pointe de la technologie du xv^e siècle, ceux qui utilisaient les découvertes et les nouveautés scientifiques pour révolutionner l'art.



Perspective. Vos œuvres montrent surtout un rapport avec les créations de la Renaissance, italienne et nordique, mais vous développez une poétique de l'affect en incitant le spectateur à participer par un engagement visuel avec votre œuvre, ce qui ferait davantage penser à l'art « baroque » du XVII^e siècle, à Bernin : ces catégories ont-elles pour vous un sens ?

Bill Viola. Oui, dans une certaine mesure. Je pense que quel que soit le support utilisé, l'art est interactif. Prenez, par exemple, l'icône médiévale. Elle peut paraître inexpressive, froide et impénétrable aux yeux de nos contemporains, mais c'est en réalité parce que sa fonction est de servir d'écran à nos désirs et à nos besoins. D'une certaine manière, les représentations trop réalistes empêchent la participation du spectateur. Vous dites que Bernin nous invite à entrer dans l'œuvre. Je pense que c'est le contraire, et que ses sculptures à la Galleria Borghese n'autorisent pas d'interaction, sauf peut-être de façon très limitée, par le simple lien visuel que nous établissons avec elles. Les œuvres de Bernin incarnent la consécration du réalisme optique comme propriété définitoire de la sculpture, et de la virtuosité technique comme critère essentiel de réussite d'une œuvre. Au terme de la quête de perfection de Bernin, ses œuvres refusent et occultent la réalité intime de la matière, empêchant toute forme de participation de notre part. En d'autres termes, il n'y a de place ni pour vous ni pour moi. Or, la véritable beauté des êtres humains et des œuvres d'art gît dans leur incomplétude. Cette imperfection, ce caractère inachevé, est ce qui donne à la vie son sens.

Perspective. Vous exposez souvent dans des lieux « consacrés » – église, musée, opéra – des œuvres qui demandent un temps long du regard, qui ne supportent pas une approche consumériste, ni ne s'intègrent facilement dans l'espace de la collection privée, voire dans le marché de l'art. Quel est votre rapport avec le système actuel de l'art ?

Fig. 11 Albrecht Bouts, *Ecce Homo et Mater dolorosa*, vers 1500, Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum.

Bill Viola. Il m'est arrivé d'exposer mes œuvres hors d'institutions muséales et, souvent, elles semblent plus vivantes lorsqu'elles interagissent avec les habitants d'une ville, avec les autres bâtiments ou avec l'esprit et les souvenirs des lieux historiques où on les installe. Ananda K. Coomaraswamy, qui est pour moi l'un des plus grands historiens du xx^e siècle et qui demeure à ce jour une grande source d'inspiration, disait des musées qu'ils sont des lieux où nous mettons les objets dont nous ne savons plus comment nous servir. Cela est particulièrement vrai pour l'art sacré, que l'accrochage sur les murs blancs, neutres, de nos musées a pour ainsi dire stérilisé, lui faisant perdre sa fonction spirituelle originelle. La plupart des objets anciens que nous plaçons aujourd'hui dans la catégorie « art » n'avaient pas pour fonction de divertir le plus grand nombre, ni même d'être beaux. Ils ne nécessitaient pas non plus d'appareil critique ou didactique. La fonction décorative était réservée aux objets d'artisanat, terme qui nous a donné le mot « art ». La force spirituelle que possède tout objet, et qui constitue sa qualité principale, ne lui est pas conférée par les critiques ni les experts, de même que sa valeur n'est pas dérivée du prix des matériaux qui le composent. Cette force lui vient du dévouement de l'artisan, elle prend corps grâce au talent et au soin mis dans l'exécution et, enfin, elle est consacrée, une fois l'objet hors de l'atelier, par tous ceux qui le voient et l'utilisent. La force de l'objet finit par opérer sur son destinataire et lui transmet son pouvoir, ce qui boucle le cycle. Cet échange, ce transfert invisible d'énergie ne bénéficie pas uniquement aux dévots, à l'époque de création de l'œuvre, mais aussi aux chercheurs, à tous ceux qui l'étudient par la suite. J'aimerais citer la phrase par laquelle Coomaraswamy ouvre son essai de 1938, *The Nature of Buddhist Art*: « Si nous voulons comprendre ce que représente l'image de Bouddha pour un bouddhiste, nous devons d'abord reconstituer son contexte, ses origines, puis nous préparer à opérer un changement en nous-mêmes »³. J'imagine que des étudiants, en entendant la fin de cette phrase sortir de la bouche de leur professeur, s'arrêteraient immédiatement d'écrire et lèveraient des yeux incrédules. Pourtant, cette phrase est la clé de tout – l'immersion totale dans la matière, non pas afin de la décrire avec exactitude, mais de le vivre pleinement et de s'y perdre, voilà le secret pour comprendre une œuvre. Un tel appel à la subjectivité, qui semblera évident à tout disciple de



la voie de Bouddha, alarmera sans doute plus d'un chercheur, qui s'inquiétera à l'idée de perdre toute objectivité, mais cette subjectivité est bel et bien nécessaire pour toute analyse sérieuse. Les artistes n'ont pas ce problème de dichotomie. Plus nous pénétrons la sphère du subjectif, profondément, directement, franchement et sans égotisme, plus l'œuvre nous apparaîtra riche et authentique.

Le fait que le corps ne constitue plus, de nos jours, le réceptacle privilégié de la connaissance et du progrès intellectuel vient rendre les choses plus difficiles encore. Des siècles d'opposition cartésienne entre le corps et l'esprit ont amené à la domination sans partage de l'ego masculin. Ainsi, l'évolution de la culture occidentale sur les quatre derniers siècles a-t-elle abouti à un inquiétant déséquilibre quant à la place du corps, de l'intuition et des émotions dans la quête du savoir. Les conséquences les plus malheureuses en sont l'occultation de toute la part de féminité chez l'individu et la sous-représentation actuelle des femmes dans la société. Dans toutes les cultures traditionnelles, et tout particulièrement celles qui sont restées proches de la terre, on observe qu'il y a une majorité de divinités féminines. Les Hindous ont Durga, qui incarne la force féminine et a engendré le terrible Kali, descendu sur terre pour annihiler le « démoniaque pouvoir masculin » et rétablir l'équilibre et la concorde dans le monde. La question de l'importance du corps dans la constitution de l'identité est abordée dans le texte sacré du bouddhisme mahayana, le sutra Vimlakirti, écrit voilà plus de deux mille ans, qui dit que « c'est avec tout notre corps que nous percevons la réalité ». En effet, il ne saurait en être autrement. L'historien de l'art contemporain Victor Stoichita, dans son extraordinaire étude

Fig. 12-13 Bill Viola, *Ocean Without a Shore*, 2007, Venise, église de San Gallo, installation vidéo/sonore : détail de l'autel central, avec Weba Garretson ; vue générale de l'installation, avec Lisa Cohen, Blake Viola et Eugenia Care.



Fig. 14 Bill Viola, *The Sleep of Reason*, 1988, installation video/sonore.



des représentations des visions d'extase des saints et mystiques espagnols au XVI^e siècle, définit l'extase visionnaire comme « le phénomène par lequel une image prend le contrôle du corps de celui qui la regarde ». C'est également – et ce n'est pas un hasard – la définition de ce qu'est un véritable artiste.

Nota bene : Ce texte résulte de l'envoi de questions à Bill Viola et d'un échange de courriels.

1. Bill Viola. *Visioni interiori*, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 21 octobre 2008-6 janvier 2009. *Perspective* remercie Matteo Lafranconi, à qui ce débat doit beaucoup.

2. La conférence peut être visionnée sur le site électronique de la Tate Gallery: www.tate.org.uk/onlineevents/webcasts/bill_viola/default.jsp

[tate.org.uk/onlineevents/webcasts/bill_viola/default.jsp](http://www.tate.org.uk/onlineevents/webcasts/bill_viola/default.jsp)

3. « In order to understand the nature of the Buddha image and its meaning for a Buddhist, we must, to begin with, reconstruct its environment, trace its ancestry, and remodel our own personality ».



Fig. 15 Francisco de Zurbarán, *L'apparition de saint Pierre à saint Pierre de Nolasque*, 1629, Madrid, Museo del Prado.