

Croisement de regards. La phénoménologie de M. Merleau-Ponty et l'art vidéo de Bill Viola

Eyes meeting.
The phenomenology of M. Merleau-Ponty and the video art
of Bill Viola

ISABEL MATOS DIAS*

Résumé: Considérant avec le dernier Merleau-Ponty la phénoménologie plutôt comme un mouvement philosophique caractérisée par un réapprentissage du voir que comme un système de pensée récursivement fermé, Matos Dias nous parle du maintien de cette attitude dans les pratiques artistiques les plus contemporaines dans lesquelles s'inscrit l'art vidéo. Analysant en particulier des vidéos de Bill Viola (son fameux *I do not know it is I am like*), la philosophe portugaise signale l'engagement phénoménologique d'un artiste qui est toujours à la recherche de la spécificité de l'union de l'être humain avec la nature, du voyeur et du vu.

Mots clés: Phénoménologie, genèse, art vidéo, subjectivité, vision, perception, réalité, caméra.

Abstract: Considering with the last Merleau-Ponty, phenomenology as a philosophical movement inspired by a new learning of perception, instead of a completely closed thinking system, Matos Dias reflects about how contemporary video artists keep on this attitude. Analysing specially the films of Bill Viola (his memorable *I do not know it is I am like*), the portuguese philosopher points on the phenomenological involvement of an artist who is always looking for the specificity of the union of human being and nature, observer and observed.

Key words: Phenomenology, genesis, video art, subjectivity, vision, perception, reality, camera.

1. La rencontre de la phénoménologie avec l'art vidéo

Nous essayons de penser le croisement entre la phénoménologie, l'ontologie et certaines pratiques artistiques de l'art contemporain, notamment, l'art vidéo. Tous ces domaines ne sont pas univoques et aucun n'a de délimitations bien définies, mais il semble possible de trouver des noyaux théoriques proches, ainsi que les relations qui les unissent. L'hypothèse à explorer: la confluence entre la phénoménologie de M. Merleau-Ponty (1908-1961) et l'art vidéo de Bill Viola (1951).

Fecha de recepción: 27 marzo 2008. Fecha de aceptación: 15 abril 2008.

* Adresse / Dirección: Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa. E-mail: iccabral@mail.telepact.pt. Isabel Matos a publié: *Elogio do sensível. Carpo e reflexão em Merleau-Ponty*, Litoral Edições, Lisboa, 1989. Etant sa ligne de recherche surtout la phénoménologie, elle appartient au Conselho Científico de *Phainomenon. Revista de Fenomenologia* (Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa).

Merleau-Ponty et Bill Viola ne se retrouvent pas dans la chronologie, mais dans l'exercice de présentation de la réalité, dans le mouvement de son apparition et dans la pertinence de sa perception du corps et des sens dans ce processus. On pourrait dire que Bill Viola est un vidéaste-phénoménologue qui montre, avec des images en mouvement, une ontologie en exercice, la «nouvelle ontologie» de Merleau-Ponty.

Commençons par quelques éclaircissements qui aideront à comprendre les liens entre la phénoménologie et l'art vidéo. Comme le dit Marc Richir, il existe une pluralité de mondes phénoménologiques avec une tonalité «qui varie jusqu'à l'infinie», mais qui est reconnaissable par les «esprits d'une même famille»¹. Il faut donc préciser autant la tonalité de la phénoménologie que celle de l'art vidéo. De quelle phénoménologie et de quel art vidéo s'agit-il?

L'«Avant-Propos» de *Phénoménologie de la perception* a précisément comme but d'éclaircir ce qu'est la phénoménologie. Après être passé par des thèmes centraux de la phénoménologie husserlienne –description, réduction, intentionnalité–, Merleau-Ponty dirige ses interrogations vers la philosophie elle-même ou la phénoménologie et conclut qu'elle est «(...) comme le dit Husserl, un dialogue ou une méditation infinie et, dans la mesure où elle reste fidèle à son intention, elle ne saura jamais vers où elle va. L'inachèvement de la phénoménologie et sa portée inchoative ne sont pas le signe d'un échec, mais sont inévitables parce que la phénoménologie a comme tâche de révéler le mystère du monde et le mystère de la raison. Si la phénoménologie a été un mouvement avant d'être une doctrine ou un système, ceci n'est pas arrivé par hasard ou par imposture. Elle est laborieuse comme l'œuvre de Balzac, de Proust, de Valéry ou de Cézanne – par le même genre d'attention et d'étonnement (...), par la même volonté d'appréhender le sens du monde à l'état naissant»². Or, si la phénoménologie est un mouvement avant d'être une doctrine, si elle se laisse reconnaître comme un style «avant d'être arrivée à une pleine conscience philosophique» c'est parce qu'elle se développe avant tout comme une attitude, et c'est en nous que nous trouvons son sens et son unité, qui ne se borne pas à un exercice d'exégèse textuelle³. L'attitude phénoménologique n'est pas exclusive de la philosophie et son inchoativité fait du philosophe «un perpétuel commençant», qui ne se satisfait pas d'idées toutes faites ou finies. Husserl lui-même a mis en pratique ce recommencement continu tout au long de sa réflexion, et dans ses derniers textes, nous assistons à une radicalisation de la genèse de la conscience et de l'intentionnalité elle-même, ainsi qu'à une réflexion continue de la réduction. C'est surtout à ce «dernier Husserl» que Merleau-Ponty est lié, en essayant d'approfondir une «phénoménologie de la genèse»⁴ où s'entrecroisent la phénoménologie transcendantale et l'ontologie. C'est cette «phénoménologie de la genèse» qui soutient notre réflexion présente,

La phénoménologie est caractérisée, toujours dans la lecture qu'en fait Merleau-Ponty, comme un nouveau regard, «un re-apprentissage du voir»⁵, un réveil de l'«étonnement face au monde», de la relation originelle avec lui qu'est vécue dans la perception, une relation qui est en deçà de n'importe quelle scission vu qu'elle résulte d'une activité purement mentale. Les scissions et dualismes qui traversent la culture occidentale sont polarisés par Merleau-Ponty dans la modernité, notamment chez Descartes. En s'y référant, il recourt à des métaphores de l'optique et de

1 Richir, M., *Méditations phénoménologiques*, Grenoble, Jérôme Million, 1992, p. 65.

2 Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945, XVI.

3 Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la Perception*, p. II.

4 Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la Perception*, pp. I, XIII, 147.

5 Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la Perception*, XVI.

l'ophtalmologie, «strabisme» et «diplopie», perturbations de la vue, qui empêchent le *retour aux choses elles-mêmes*–, le retour aux phénomènes, à ce qui apparaît et à l'apparition elle-même (à la façon d'apparaître de l'apparition). Retour à la perception comprise comme «archétype de la rencontre originelle»⁶, archétype dans le sens d'*archê*, origine ou commencement réel, producteur d'étonnement, une caractéristique associée à l'activité philosophique depuis les Grecs et que Merleau-Ponty désigne, dans sa terminologie, comme stupéfaction. D'ailleurs, la *stupeur continuée* est pour le phénoménologue français «le point le plus élevé de la raison»⁷, parce qu'il fait trembler le sol sous les certitudes toutes faites.

La conception de raison et de rationalité de la phénoménologie est plus proche de celle qui est mise en pratique et montrée dans les pratiques artistiques (dans l'extrait cité ci-dessus, Merleau-Ponty renvoyait à la littérature et à la peinture) que de celle sur laquelle on s'est appuyé dans le modèle de la rationalité scientifique de la modernité, où rationalité, objectivité, nécessité, convergent sans admettre aucune interférence avec l'aléatoire.

Le conflit entre rationalité et subjectivité qui a traversé l'histoire de la philosophie moderne a été repensé par la phénoménologie elle-même. Cette recherche renforce l'articulation entre les termes séparés, qui renvoient en dernière instance à l'expérience du monde comme fondement de la rationalité. De plus, le monde phénoménologique est inséparable de la subjectivité et du sujet. Merleau-Ponty peut donc dire: «La plus importante acquisition de la phénoménologie est, sans doute, celle d'avoir associé l'extrême subjectivisme et l'extrême objectivisme dans sa notion du monde ou de la rationalité. Celle-ci est évaluée exactement dans les expériences dans lesquelles elle se révèle»⁸. Au fur et à mesure que Merleau-Ponty radicalise sa propre phénoménologie en une ontologie, toutes ces notions se déplacent et se transforment, se verticalisent. C'est de cette nouvelle intelligibilité verticale que ses derniers textes essaient de rendre compte.

Nous allons retrouver des dimensions de l'attitude phénoménologique dans les pratiques artistiques les plus contemporaines dans lesquelles s'inscrit l'art vidéo. Elles matérialisent, rendent visible, audible, palpable, de façon très incisive et provocante, l'étonnement que la philosophie avait formulé dans un langage conceptuel. Elles convoquent le corps et tous les sens –de l'artiste et du spectateur– dans son activité perceptive, dans sa relation avec l'espace et avec le temps, avec le mouvement et avec la mémoire, avec la conscience, et dans le cas particulier de l'art vidéo avec l'image.

Questionner, interroger, provoquer –désinstaller– les coordonnées d'une perception objective, déjà construite, et les catégories esthétiques traditionnelles constituent des traits de l'art contemporain –Marcel Duchamp et John Cage constituent d'importantes références– qui mettent en cause le statut même de l'art et de l'œuvre d'art, l'expérience esthétique, la relation entre l'art et la technique, les supports et les frontières, en obligeant à un vaste questionnement.

L'art vidéo est une des expressions artistiques les plus travaillées de notre époque. Il apparaît à la fin des années soixante du siècle dernier, ayant comme événement décisif l'apparition du Portapak, caméra portable que Sony a diffusé sur le marché en 1965. Parce qu'il partage la même technique que la télévision, il a tout de suite été associé à la vidéo, rapprochement contesté par les vidéastes qui, d'une certaine façon, ont délimité en termes idéologiques les champs de télévision-*medium* et de télévision-*media* (*mass media*). Celle-ci vise à une diffusion massive de l'information, en

6 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 210.

7 Merleau-Ponty, M., *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 92.

8 Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la Perception*, p. XV. Cf. aussi p. 340.

même temps et partout; elle ne se dispense pas du langage verbal; elle incite à l’anesthésie et à la passivité du spectateur. Au contraire, la vidéo commence par s’associer à l’activité revendicatrice, sociale et politique, dénonçant des situations marginalisées socialement, comme le racisme, le féminisme, l’homosexualité, le sida, la guerre, en prétendant créer chez le spectateur un rôle actif et interventionniste. D’où parfois l’association de la vidéo au documentaire, non pour transmettre de l’information mais pour déclencher une réflexion⁹. Mais l’utilisation que des artistes de divers domaines ont fait de ce *medium* pour créer de nouvelles expériences artistiques et explorer la réalité sous d’autres angles, a mené, à partir des années soixante-dix et surtout dans les années quatre-vingt, à la reconnaissance de l’art vidéo comme une pratique artistique incontournable, d’où ressortent les travaux de Nam June Paik, Bruce Nauman, Gary Hill et Bill Viola. La critique des vidéastes sociaux à propos de la télévision s’élargit aux vidéastes artistes qui prennent comme grande question la virtualité de la vidéo et le statut de son image. L’art vidéo s’éloigne du documentaire et s’assume comme un *corpus* esthétique. La participation des artistes dans leurs vidéos, l’auteur étant aussi acteur, a permis de la qualifier d’«esthétique narcissique», dans la terminologie de R.Krauss, provoquant ainsi de nombreuses discussions.

Suivre les pistes de l’art vidéo requiert plusieurs interrogations de fond: comment une technologie aussi sophistiquée, comme le sont aujourd’hui les caméras vidéo, peut-elle montrer notre perception originelle? S’il s’agit d’un instrument technique, la caméra, d’un produit de civilisation, comment peut-il montrer que les yeux ne sont pas purement naturels, mais qu’ils sont plutôt sculptés par la culture qui les met en forme? Ceci ne signifie-t-il pas que nous pouvons voir beaucoup plus que ce que nous voyons finalement? Comment l’œil humain peut-il interroger et capter, à travers la caméra, *ce que nous sommes*, en atténuant autant la primauté du sens de la vue que l’emphase de la singularité du *moi*, si caractéristiques de la culture occidentale? Serions-nous devant une autre forme de penser le sujet et la subjectivité, en le surprenant dans un état antérieur à celui de la conscience et de l’*ego* qui lui est associé? Comment la caméra peut-elle nous offrir plus qu’une vision mentale (n’oublions pas que la caméra fonctionne comme un œil de la Renaissance), nous permettant d’avoir une vision sensible qui fonctionne comme un œil intérieur en parfaite symbiose avec un corps, en mouvement constant, et avec un monde où la place du spectateur se déplace de façon continue?

L’art vidéo nous renverrait-il à une nouvelle théorie de la vue et du regard en nous montrant sa complexité intrinsèque? Comment la lentille et la caméra peuvent-elles perdre leur condition d’instrument et de prothèse pour s’incorporer dans le corps de celui qui voit et dans l’ouïe de celui qui écoute? La lentille de la vidéo pourrait-elle implanter sa vision dans toute la réalité, non seulement humaine, en pointant –par l’exposition– dans la direction d’une ontologie de la vision? Comment la caméra peut-elle dépasser le narcissisme psychologique pour exercer un narcissisme plus profond, ontologique, révélant la réflexivité constitutive qui traverse et constitue toute la réalité? Est-ce que toute réalité est un jeu d’images?

2. Bill Viola: une phénoménologie de la polysensorialité

On peut noter que la prépondérance de la vue, le sens privilégié par une certaine culture occidentale, est donc évidente dans la désignation de l’outil technique, la vidéo, terme qui

9 Cf. Plantinga, C.R., *Rhetoric and Representation in Non-Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997; Bellour, R., *L’entre-images*, Paris, Éditions de la Différence, 2002.

correspond au présent de l'indicatif du verbe latin *videre*, voir. *Video* signifie *je vois*. En accord avec cette étymologie, la vidéo renverrait à une perception subjective, à un sujet voyant, renforçant sa primauté sur le visuel. Ce n'est pourtant pas la perspective de Bill Viola, dont l'œuvre vidéographique montre, comme ses écrits le disent, une «ontologie de la perception».

La vidéo est simultanément *audio*, j'écoute, mais aussi, je touche, je sens, je pense. L'expérience de l'art vidéo exerce une polysensorialité. Il est d'ailleurs intéressant de vérifier que Bill Viola caractérise la vidéo «comme un crayon», «comme une feuille de papier»¹⁰, instruments de l'écriture et du dessin qui passent nécessairement par le mouvement de la main. On peut donc dire qu'il «pense avec sa main», qu'il «a les images dans la main»¹¹— et non dans l'œil, indice de son éloignement du primat traditionnel de la vision et de l'importance attribuée au toucher, dans la ligne de la philosophie de Merleau-Ponty. D'un autre côté, c'est dans la dynamique des sens que Bill Viola polarise l'articulation intrinsèque entre corps et esprit¹².

La phénoménologie, exerçant son processus de la réduction, interprétée comme un parcours continu de radicalité, semble rencontrer un *analogon* dans la caméra de Bill Viola, toujours orientée vers les profondeurs, vers un originaire de la vie, où il y a unité et non scission.

Bill Viola réfléchit sur la vidéo dans plusieurs de ses écrits, en la caractérisant de plusieurs façons, comme on peut le vérifier dans ses Notes de 1980:

*La vidéo comme esprit*¹³.

la caméra naît de l'œil
 la caméra comme nez
 la caméra comme oreille
 la caméra comme main
 la caméra comme insect
 la caméra comme conscience
la caméra comme microscope
*la caméra comme télescope*¹⁴.

La vidéo n'est pas pour Bill Viola un simple objet mais plutôt un «esprit», une «conscience», qui ne se sépare pas des sens, du corps, permettant de plonger autant dans le plus infime autant dans le plus lointain. La vidéo n'est pas un simple outil technologique, mais un système vivant; la vidéo est un moyen pour explorer et chercher le réel, pour penser, pour se penser, pour interroger.

L'art vidéo est un art du temps: Bill Viola veut sculpter avec le temps. Dans une célèbre interview intitulée «La Sculpture du temps» que Bill Viola a donné en 1985 à Raymond Bellour, le vidéaste dit que l'objet de sa recherche est la vie et l'Être. Son choix ontologique est explicite. En montrant qu'il y a une rationalité ou une intelligibilité en deçà du concept, il parle d'une espèce d'inspiration rationnelle qui traverse son travail, s'ouvrant sur l'imprévisible. Voilà ce

10 Viola, Bill, «Video as a pencil. Video as paper», *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995, p. 70.

11 Bellour, R., «La sculpture du temps», in *Cahiers du Cinéma*, Paris, n° 379 (1986), p. 41.

12 Viola, Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House*, p. 182.

13 Viola, Bill, «Video as mind», *Reasons for Knocking at an Empty House*, p. 78.

14 Viola, Bill, «camera breaks from the eye/ camera as nose/ camera as ear/ camera as hand/ camera as consciousness/ camera as microscope/ camera as telescope.», *Reasons for Knocking at an Empty House*, p. 52.

qu'il nous dit: «Tout au long de mes études, on m'a enseigné l'importance de la maîtrise, mais je considère aujourd'hui que l'imprévisible et le spontané sont beaucoup plus importants»¹⁵. C'est cette ouverture sur ce qui ne se voit pas ni ne se prévoit qui touche le spectateur de Bill Viola en l'enveloppant dans une expérience énigmatique. Son travail est tissé de et avec l'expérience. Ceci ne signifie pas un subjectivisme parce que, même lorsque Bill Viola est auteur et acteur, mettant en jeu l'intimité avec son propre travail, ce qui est véritablement en cause est une méditation sur soi-même, pour s'élargir et se répandre dans une méditation universelle, dans la question qui se pose à chacun: finalement, qui sommes-nous?

3. Bill Viola et Merleau-Ponty: une ontologie de la vision

Bill Viola propose une vision enracinée dans l'expérience du corps et qui s'y mélange, tout comme Merleau-Ponty, pour qui la vision est indissociable du corps, celui-ci étant un «visible archétype» qui concentre «le mystère de la visibilité éparse du monde». En polarisant la vision dans le corps, Merleau-Ponty déplace non seulement le centre de la vision, du voyant (sujet, pensée) vers la relation voyant/visible, mais il décentre et ontologise la vision elle-même; la vision est une métamorphose du visible. Cette désobjectivisation de la vision est bien claire lorsque Merleau-Ponty, dans *L'œil et l'esprit* souligne que ce n'est pas nous qui faisons la vision, mais c'est la vision qui se fait en nous. De plus, la prépondérance du visible et la voyance du visible impliquent une reformulation de la subjectivité elle-même: «si l'on part du visible et de la vision, du sensible et du sentir, on arrive à une idée de subjectivité totalement nouvelle»¹⁶.

Or le visible est aussi vision –il voit– et est aussi voyant, car le monde et les choses voient, elles ne sont pas seulement visibles, mais aussi voyantes-visibles. Cette inversion dans le mouvement de la vision est aussi présente chez les peintres lorsqu'ils disent que les choses les regardent, signifiant donc que le voir et l'être vu font partie du même processus de réflexivité du visible, s'articulant et se différenciant entre eux: voici le narcissisme ontologique de la vision. On reprend dans cette interprétation de la vision, le topique du narcissisme classiquement associé à la vue et à la réflexivité, à la reconnaissance de soi dans l'image de l'eau ou du miroir. Mais dans la lecture de Merleau-Ponty, Narcisse ne meurt pas victime de ses yeux et de l'emprisonnement à sa propre image, car en se voyant, il voit plutôt l'autre, il se voit dans le regard de l'autre: regarder à l'intérieur, au-dedans, est en même temps regarder au-dehors. Ce narcissisme n'a rien à voir avec une exacerbation de l'*ego*.

Dans une Note de 1992, Bill Viola écrit:

*Voir c'est être. Mon œuvre comme un effort pour unifier perception et ontologie*¹⁷.

On comprend bien la portée ontologique de la problématique vidéographique de l'artiste en nous permettant de la considérer comme un terrain fertile et innovateur pour penser une ontologie de la perception qui englobe une nouvelle vision et une nouvelle image. Le vidéaste s'approche, sans le savoir, de la «nouvelle ontologie» de Merleau-Ponty.

15 Bellour, R., «La sculpture du temps», in *Cahiers du Cinéma*, p. 41.

16 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'Invisible*, p. 322.

17 Viola, Bill, «Seeing and Being. My work as an effort to unify perception and ontology.» *Reasons for Knocking at an Empty House*, p. 260.

Pour approfondir la rencontre entre l'art vidéo et l'ontologie de Merleau-Ponty, penchons-nous sur le vidéo de Bill Viola *I do not know it is I am like* (couleur/son stéréo/89 mn), œuvre filmée au cours de ses différents voyages, mêlant les différents endroits.

La problématique la plus évidente de cette vidéo est celle de l'œil et celle du regard –des humains et des non-humains–, l'articulation entre la visibilité et la nature. Avec le *zoom*, Bill Viola va au plus profond de l'œil de différents animaux –buffles, hiboux, poissons, oiseaux parfois inconnus–, à l'ouverture des paupières, au clignement, gestes spontanés qui traversent la vie universelle des yeux. Il ne manque que les larmes. Il y a entre tous les êtres qui se montrent une complicité ancestrale qui passe par les yeux. Il y a une nature tissée de lumière et d'ombres, de l'éclair qui illumine instantanément et disparaît aussitôt, de sons et d'échos (reflets), d'énergies; il y a une nature tissée des sons et des silences diversifiés: sous la forme de musique, du tic-tac de la montre, de bruits de la nature, comme le vent qui souffle, le tonnerre, le gargouillement de l'eau, le feu qui brûle. Il y a aussi des scènes d'un rituel sacrificiel hindou, où l'on marche sur le feu, indice d'une union avec l'univers qui touche des dimensions plus archaïques. Cette vidéo est construite dans la lenteur du temps, il est fait de l'attente et de la minutie de l'image elle-même, emmenant le spectateur dans la vie de ce grand cosmos qui se laisse voir dans la perception. C'est une vidéo qui montre la relation entre le macrocosmos et le microcosmos. Il révèle la métamorphose de la vie, manifeste par exemple dans la scène du poisson que Bill Viola lui-même mange (scène qui paraît plus picturale, en rapprochant ici l'image de la vidéo à celle de la peinture flamande classique), puis dans la décomposition de ce qui reste du poisson mangé par le vidéaste, qui va servir d'aliment pour d'autres animaux et finit par montrer ce poisson dissout dans la terre avec laquelle il se confond, bien que né de l'eau... Il n'y a, à aucun moment, l'intervention de la parole, comme si elle pouvait perturber ou ne rien apporter d'autre à ce que l'on voit.

Cette vidéo ouvre avec l'image d'un paysage qui produit en nous une grande désorientation, vu que la ligne d'horizon n'est pas horizontale. De plus, le point de vue de celui qui filme sort de l'eau. Nous percevons les mouvements du corps qui tient la caméra, nous renvoyant les images inversées du lac dans lequel il est immergé. Ces images sont accompagnées d'une musique indigène dont les sons changent, se confondant avec le battement du cœur le son finit par se liquéfier, disparaissant dans le flux de l'eau. Ce paysage a des arbres que l'on reconnaît mais le désencadrement général nous perturbe: nous sommes en dehors des coordonnées spatiales habituelles. Soudain, on entend une interférence, l'image s'efface et nous restons devant un écran noir et silencieux.

D'une certaine façon, Bill Viola répète Merleau-Ponty: il faut réapprendre à voir, plonger, aller au fond, descendre dans les profondeurs de l'eau et de la terre. C'est avec la caméra, avec ce «bras-image» que l'espace physique s'élargit et se transforme, qu'on sent et voit le bourdonnement des insectes, la lumière des éclairs, le son du tonnerre, la présence des oiseaux, la quiétude et la lenteur du buffle dont le *zoom* nous donne à voir le reflet de l'horizon à l'intérieur de son œil. La lenteur de l'image en mouvement crée une ambiance hors du temps habituel. Nous entrons dans un autre temps, ancestral, ontologique, un temps de la nature en exercice. Suggestive et intense est l'image de l'œil du hibou, dont la pupille reflète Bill Viola lui-même en train de filmer avec sa caméra et son trépied comme si les yeux et les regards se mélangeaient et se reflétaient mutuellement. Il faut souligner le noir, sans fond, de la pupille de l'œil, zone de passage entre l'extérieur et l'intérieur. N'oublions pas que la pupille de l'œil représente, dès les débuts de l'humanité, un miroir sans fond, qui réfléchit *ad infinitum* l'image de l'autre.

Cette vidéo nous montre la vie ontologique de la Nature, qui s'étend bien au-delà de la vie mentale de la conscience. Lorsque Bill Viola intitule son œuvre «je ne sais pas qui je suis», on ne peut qu'ébaucher une réponse en nous inscrivant dans la Nature. Les images émergent de l'intérieur des éléments différenciés de la nature.

La vidéo est un système vivant, tout comme les images qu'elle produit. Elles naissent et vivent, ne mourant qu'en apparence, par une simple pression sur un bouton. Bill Viola poursuit la recherche du réel dans toutes ses dimensions. Il ne documente pas, ne raconte pas non plus, mais présente plutôt des images qui semblent rechercher l'union de l'être humain avec la nature.

Cette vidéo de Bill Viola déconstruit la possibilité narrative, car la matière dont il est fait est du temps, un temps étiré jusqu'aux limites, un temps de sédimentation de multiples temps et traditions. La fusion de tous ces temps dans l'image –passé, présent et futur– n'est donc pas dans un travail qui se juxtapose à la captation des images mais s'appuie davantage sur la maîtrise de la caméra elle-même et sur la coïncidence de ce moment de la captation avec des temps intérieurs, des mémoires, des temps futurs, des possibilités. Bill Viola capte en direct et en synchronie la perception de ce qui est vu et l'objet final, la vidéo elle-même. Qu'il y ait ici une coïncidence est déterminant pour le vidéaste. Et ça l'est de telle façon qu'il arrive à placer la caméra dans son corps, comme nous l'avons décrit, pour que les images qui paraissent irréelles induisent l'origine dans une expérience totale et pas seulement visuelle. D'où l'importance que le vidéaste attribue à la sonorité en contraste avec la subtilité des images. Si certaines images dénotent une quasi-immatérialité, le son qui les accompagne a une dimension profondément matérielle. Pour Bill Viola, le son contribue à attribuer à l'œuvre une dimension plus complète de la perception antérieure au langage verbal. Le son accompagne le temps, la matière/ matrice de l'art vidéo.

L'image montre la dimension ontologique de la vision. Plusieurs fois, l'auteur affirme dans ses écrits: «voir c'est être», un voir ancré à l'existence, à l'expérience du corps. L'image manifeste une inquiétante étrangeté, en nous ayant habitué à la reconfiguration de la vision au moyen de dispositifs techniques qui, au contraire de ceux qu'utilise Bill Viola, éliminent les dimensions qui ne sont pas strictement originaires des yeux. À la matérialité simplement visuelle de l'image, Bill Viola oppose une certaine immatérialité, installée dans la simultanéité de processus mentaux, affectifs et sensitifs. Son œuvre vidéographique est une réponse à l'interpellation du visuel: il faut voir d'une autre façon. Comprendre la vision dans un enchevêtrement de la perception dans le sensible et l'intelligible, dans le passé et le futur, dans la mémoire et l'affect, dans ce qui est dans l'image et aussi dans ce qui n'y réside pas. Le vidéaste oblige la caméra à atteindre les limites de la perception, ces limites que l'on retrouve aussi dans le rêve, pleines de déformations ou d'indéfinitions. Il présente les problèmes qui se posent à sa caméra.

Bill Viola veut nous ouvrir à la réalité dans la dynamique de sa phénoménalisation, en impliquant le corps, la perception, les sens, le temps, la mémoire, dynamique dans laquelle nous retrouvons la tonalité de l'ontologie du sensible de Merleau-Ponty.