

Marie-Laure DELAPORTE

## L'Hybridité des genres artistiques: une *Gesamtkunstwerk* à l'aube du XXIème siècle

The Hybridity of Artistic Genres:  
a *Gesamtkunstwerk* at the Dawn of the 21<sup>st</sup> century

**Abstract.** The notion of synesthesia in the contemporary artistic practices has its echoes in the work called multidisciplinary or even multimedia. In fact, the evolution of these practices often tends to show a will of unifying the arts and to get close to the Wagnerian concept of *Gesamtkunstwerk*. However, concerning the second half of the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup>, the filmic object (video or installation) seems to affirm itself as the main path of this synesthesia, being able to gather and modify the status of practices such as performance, sculpture and even opera. Through the pieces of artists like Bruce Nauman, Matthew Barney and Bill Viola, this

paper proposes a multidisciplinary dialogue in order to place the system of display at the heart of the piece. Thus, film becomes sculptural and sculpture becomes filmic, and opera has never been so visual. However this mixing of genres, this link between arts lead to a potential confusion of the spectator's senses that can be pushed to its climax in a will of immersing him. As Monique Maza explains it: "The synesthesia is not a simple confusion of sensations, sensory jumble, but a dynamic circulation between the sensory sites." As a consequence, the synesthesia would not lead to confusion but to a fusion of the aesthetic feelings.

**Keywords:** film, video, installation, opera, total work of art, multidisciplinary.

### **Le film: une nouvelle *Gesamtkunstwerk*?**

L'appartenance du medium vidéographique au domaine de l'art contemporain ne fait désormais plus aucun doute. Les ouvrages tels que celui de Françoise Parfait<sup>1</sup> ou les expositions organisées par des institutions comme le Moving Image

Marie-Laure Delaporte

Université Paris Ouest Nanterre La Défense  
E-mail: marie-laure.delaporte@hotmail.fr

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS  
pp. 130-143

---

1 Cf. PARFAIT Françoise, *Art vidéo: un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

Museum de New York ou le Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe sont la preuve formelle du développement et de l'affirmation de ce medium. Pourtant, certaines incertitudes persistent encore et notamment en ce qui concerne les dénominations et appellations à employer pour ce qui est de la qualification du medium en lui-même: vidéo, film expérimental, images en mouvement, art multimédia, termes souvent associés à la technique employée par l'artiste ainsi qu'à la finalité, à la destination voire au sens de l'œuvre. Néanmoins le film confirme sa position centrale au sein des autres pratiques artistiques à la fois à travers sa capacité d'émission et de réception, de projection et d'enregistrement. C'est par le biais de ces facultés qui lui sont propres que le medium filmique trouve un rôle déterminant dans le lien qu'il crée entre les autres arts. Et comme l'explique Hans-Jürgen Syberberg:

Le film, et non l'opéra, est le *Gesamtkunstwerk* de notre temps [...] une nouvelle unité de l'art comme continuité de la vie, une nouvelle métaphysique dans sa forme mythologique transmise par le film.<sup>2</sup>

Cette relation entre film et arts semble avoir toujours été présente depuis l'invention du medium. Partageant de nombreuses caractéristiques avec le musée, il n'est donc pas étonnant que

le cinéma soit «exposé» en-dehors des salles obscures et soit même constitutif de nombreuses installations, forme artistique hybride par excellence. Longtemps considéré comme un art dit «visuel», le film trouve également son développement dans une dimension spatiale:

Le film trouve sa place dans la construction de l'espace, car il est aussi une «projection» [...] le film est en réalité un objet très matériel qui rend visible quelque chose qui ne l'est pas, incluant notre espace imaginaire et mental.<sup>3</sup>

Ce lien fait écho à la notion d'œuvre d'art totale ou *Gesamtkunstwerk* attribuée à Richard Wagner. Il aborde ce concept dans son *Oeuvre d'art de l'avenir* en 1849:

[...] théorie ambitieuse, et même un véritable système, à la fois artistique, culturel et politique; la scène lyrique devient ainsi le lieu où les arts vivent en harmonie, seule capable de produire le sortilège par lequel les hommes s'unissent dans une même émotion. En dehors de ce système, point de salut pour les arts visuels.<sup>4</sup>

2 SMITH Michael W., *The Total Work of Art, From Bayreuth to Cyberspace*, Londres, Routledge, 2007, p. 187.

3 SMITH Marquard, «Cultural cartography, materiality and the fashioning of emotion, Interview with Giuliana Bruno», in *Visual Cultures Studies*, Londres, Sage, 2008, p. 147-148: «And film fits into this fashioning of space, because it is also a "projection" [...]. Films is actually a very material object that makes visible something that is invisible, including our imaginary and mental space.»

4 Cf. *Richard Wagner: visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, Cité de la

Wagner formule donc la volonté de réunir à travers l'opéra différentes formes d'art en harmonie, mais dont l'ambiguïté implique à la fois une fusion et une complémentarité, voire une synthèse qui produirait une œuvre d'ensemble permettant l'accession à une discipline et une spiritualité suprêmes, transcendées par la réunion de la poésie, du théâtre, de la peinture et de la musique. Richard Wagner s'efforce donc d'élaborer cette théorie dans ses opéras, s'inscrivant dans le contexte du romantisme allemand. Il fait notamment appel au théâtre et plonge, pour la première fois dans l'histoire de l'opéra, le public dans le noir, déclenchant ainsi le processus d'immersion des spectateurs dans l'espace d'une œuvre englobante qui absorbe les limites entre réalité et fiction.

### De la performance filmée: enregistrement d'une œuvre éphémère...

Dans sa relation aux autres pratiques artistiques, l'enregistrement filmique ou vidéographique trouve une place prédominante dans sa forme documentaire et notamment au début des années 1960 avec le développement d'arts dits «éphémères» tels que les *happenings* ou performances. Participant à la documentation de l'action, de la mémoire et de l'expérience, la nature du film reste néanmoins très problématique pour Peggy Phelan qui affirme: «La seule vie de la performance réside dans le

présent»<sup>5</sup>, considérant que l'œuvre reste la performance et est distincte de son enregistrement. De plus, elle émet un doute quant à la possibilité de médiation de ce médium relevant de la technologie:

Dans la performance *live*, ce qui importe est la possibilité pour l'événement d'être transformé par ceux qui y participent, c'est ce qui donne vie à la performance [...]. Mais ce potentiel, cette promesse séduisante de transformation mutuelle est extrêmement importante car c'est le lieu où se rejoignent l'esthétique et l'éthique.<sup>6</sup>

Cette position a très rapidement suscité des réactions et notamment chez Philip Auslander<sup>7</sup> pour qui l'enregistrement filmique peut faire œuvre de manière autonome indépendamment de la performance.

### Les «Studio Films» de Bruce Nauman

L'artiste américain Bruce Nauman semble avoir été confronté à ces deux

5 PHELAN Peggy, *Unmarked: the Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993, p. 146: «Performance's only life is in the present.»

6 SMITH Marquard, *op. cit.*, p. 136: «Performance, Live Culture and Things of the Heart, Interview with Peggy Phelan», «In live performance, the potential for the event to be transformed those participating in it – this is precisely where the 'liveness' of live performance matters. [...] But this potential, this seductive promise of possibility of mutual transformation is extraordinarily important because this is the point where the aesthetic joins the ethical.»

7 Cf. AUSLANDER Philipp, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 1999.

Musique, Paris, 25 oct. 2007- 20 jan. 2008, Paris, Somogy, 2005.

possibilités et offre pourtant une autre option à la relation entre performance et enregistrement. Il explique qu'en 1967, travaillant alors à ses premiers «Studio films» dans l'atelier de Mill Valley, il n'a les moyens financiers que de louer le matériel lui permettant de travailler avec du film 16 mm, ne produisant qu'une œuvre d'une dizaine de minutes et exigeant une préparation en amont de la performance filmée. L'année suivante, lors de son séjour à South Hampton, Léo Castelli permet à Bruce Nauman d'emprunter du matériel vidéo pouvant engendrer un enregistrement durant jusqu'à soixante minutes<sup>8</sup>. La durée des performances peut donc désormais être rallongée, le corps être soumis à des difficultés physiques supérieures, à la contrainte du temps et du hasard. L'artiste peut également visionner son action sur moniteur et y apporter des modifications. Ainsi, les performances ne revêtent plus les mêmes problématiques en fonction de l'outil avec lequel elles sont enregistrées. Film et vidéo peuvent donc être confrontés au traitement et à l'exécution de la performance.

Dès ses premières œuvres filmiques et vidéographiques, Nauman fait de son studio l'un des éléments constitutifs de l'œuvre. L'atelier est «cartographié» à l'aide des performances qui y sont exécutées et enregistrées selon un

certain angle de vue, en fonction du positionnement de la caméra. Le corps de l'artiste qui évolue selon un schéma prédéterminé, tel le carré tracé au sol de *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, participe pleinement à cette cartographie. La performance ainsi que son enregistrement en studio deviennent un lieu d'expérience «théâtrale», sorte de laboratoire dans lequel l'utilisation de la répétition donne un effet de continuité, sans commencement ni fin<sup>9</sup>. L'enregistrement filmique se révèle comme un prolongement du corps de l'artiste devenant à la fois sujet et objet dans une détermination du temps à travers l'enregistrement du mouvement<sup>10</sup>.

En 1966, Nauman établit un système de codifications qu'il qualifie de «meta-communication», lui permettant l'imperméabilité entre les différentes limites de moyens de communication artistique:

CODIFICATION (1966)

1. Personal appearance and skin
2. Gestures
3. Ordinary actions such as those concerned with eating and drinking
4. Traces of activity such as footprints and materials objects

8 LEWALLEN Constance M., «A Rose has no Teeth», in *A rose has no teeth Bruce Nauman in the 1960's*, éd. Constance M. Lewallen et al., Berkeley Los Angeles, University of California press, 2007, p. 7-82.

9 CROSS Susan, «Bruce Nauman, Theaters of Experience», in *Bruce Nauman, Theaters of Experience*, éd. Cross Susan et al., New York, Guggenheim Museum Publisher, 2003, p. 13-21.

10 VAN ASSCHE Christine, «People die of exposure», in *Bruce Nauman: Image/Texte 1966-1996*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, p. 12-19.

## 5. Simple sounds – spoken and written words

Ces multiples préceptes traversent son œuvre à partir de la fin des années 1960:

1. la présence charnelle de l'artiste,
2. la gestualité, 3. des activités ordinaires telles que manger et boire, 4. des traces laissées par les activités comme des empreintes et des objets matériels, 5. des sons simples et des mots oraux et écrits.

Nauman utilise donc la caméra dans une pratique d'auto-effacement dans laquelle l'apparition personnelle est en réalité une disparition du soi, l'artiste fait part de sa présence à travers sa propre absence du cadre. Quelques années plus tard, dans ses *Notes and Projects*, publiés en décembre 1970, dans *Artforum*, Nauman aborde la possibilité d'une forme d'art existant dans l'extraction d'éléments et non dans l'ajout: «Je me suis intéressé à la possibilité d'extraire des informations d'une situation tout en conservant son efficacité.»<sup>11</sup> Ces activités conduites dans le studio lui permettent de se concentrer sur le processus et sur la possibilité de transformer ses actions quotidiennes en production artistique, sans toutefois porter l'attention principale sur le produit fini. Ce processus met en jeu l'importance de l'utilisation du temps et plus spécifiquement la durée dans

11 AUPING Michael, «Metacommunicator», in *Raw Materials*, Londres, Tate Publishing, 2006, p. 11: «I got interested in how much information you could take away from a situation and still have it be effective»

l'œuvre, notion empruntée à sa relation à la musique et notamment par le biais de musiciens tels que Steve Reich et Philipp Glass, que Nauman fréquentait à la fin des années 1960<sup>12</sup>. Il explique que:

c'était vraiment important [...] leur attitude concernant le temps [...] la manière dont j'utilisais la vidéo correspondait à leurs idées à propos du temps [...] de la continuité que la musique fait ressentir.<sup>13</sup>

Cette conception se traduit à travers une œuvre vidéo sans début ni fin, réalisée comme un cercle continu. En 1968, Nauman rencontre Meredith Monk et lui fait part de sa volonté de créer un geste artistique à partir d'une pratique amateur, ce qui, à la même époque, est expérimenté par le Judson Dance Theater mettant en scène des chorégraphes et *happenings* dans lesquels interviennent des danseurs non professionnels. Cet amateurisme lui permet de dépasser les limites entre les disciplines et de perdre le contrôle sur le processus créatif:

La menace permanente de s'effondrer, de perdre son équilibre ou autre-

12 SCHIMMEL Paul, «Pay Attention», in *Bruce Nauman*, Minneapolis, Walker Art Center, 1994, p. 68.

13 BUTTERFIELD Jan, «Bruce Nauman, the center of yourself», *Arts Magazine* 49 6, 1975, p. 53: «That was really important for me... Their attitude about time and the things going on were very supportive... I was a musician... The way I used video tape was to incorporate their ideas about the way time should be... The continuousness you feel in the music.»

ment de tomber techniquement, qui vient du statut d'amateur dans un domaine professionnel.<sup>14</sup>

Nauman explique son rapport à ces influences:

Les premières performances filmées se rapportaient à être assis dans le studio et ce que vous y faites. Il se trouve que je marchais beaucoup dans le studio... C'était une activité que je faisais et donc je l'ai filmée. Les travaux de Cunningham m'étaient familiers ainsi que ceux d'autres danseurs qui utilisaient des mouvements simples et en faisaient de la danse en les présentant comme tels. Je n'étais pas un danseur, mais je pensais qu'en prenant les choses que je ne savais pas faire mais que j'étais suffisamment sérieux, elles seraient prises au sérieux [...] Mais parler à Meredith (Monk) a beaucoup aidé, parce qu'elle est une danseuse et pensait en tant que telle.<sup>15</sup>

14 VAN BRUGGEN Coosje, *Bruce Nauman*, New York, Rizzoli, 1988, p. 50: «The continuous threat of collapse, of losing his balance or otherwise failing technically, that comes from his amateur status in a professional field.»

15 *Ibid.*: «The earliest performance things that were filmed were things like you sit in the studio and what you do. Well, it turned out that I was pacing around the studio a lot... That was an activity that I did so I filmed that, just this pacing. I was familiar with some of the things that Cunningham had done and some other dancers where you can take any simple movement and make it into a dance just by presenting it as dance. I was not a dancer, but I sort of thought if

De simples actions répétées indéfiniment qui forcent l'attention du spectateur jusqu'à l'épuisement: une certaine tension se crée par le biais de la durée de l'enregistrement et du niveau de difficulté de l'activité. Ainsi Nauman parvient-il à garder le contrôle sur son activité en tentant d'altérer le temps à travers la répétition. De ce fait, les questionnements soulevés par le processus de l'activité se sont exprimés plus directement dans un media alternatif comme la vidéo ou la performance, plus éphémères et transitoires que la sculpture ou l'objet, témoignant d'une temporalité différente.

L'enregistrement de l'activité artistique apporte une nouvelle spatialité à l'œuvre et apparaît comme un prolongement complexe du corps de l'artiste à la fois sujet et objet. Cet enregistrement du mouvement offre désormais une détermination du temps de l'action permettant ainsi de jouer sur l'absence/présence du performer.

### ...À la mise en espace du film

Cette réflexion amène une seconde problématique, à savoir le rapport que l'enregistrement entretient avec un medium artistique autre, dans ce cas la performance, mais aussi la danse/chorégraphie, la sculpture, l'installation, l'architecture ou encore le théâtre et

I took things I didn't know how to do, but was serious enough about them, that they would be taken seriously... But anyway, talking to Meredith helped, because she is a dancer and thought about things in that way.»

l'opéra. Il s'agit d'inscrire l'acte d'enregistrement au sein d'un système complexe faisant intervenir d'autres pratiques artistiques, de la création d'un genre hybride et d'une pluridisciplinarité définitive des artistes concernés par cette pratique. L'artiste n'est plus seulement performer ou sculpteur; à l'instar de Matthew Barney, il semble s'inscrire dans une logique de *Gesamtkunstwerk* ou de transversalités artistiques<sup>16</sup>. Lorsque ce dernier développe son *Cremaster Cycle* au cours des années 1990, il crée un espace intermédiaire entre films, sculptures et installations<sup>17</sup>. Dans un premier temps le film donne vie à la sculpture, puis tous deux évoluent dans l'espace d'exposition conçu telle une installation démesurée offrant un environnement et un espace au-delà de l'écran, espace à la fois illusoire et filmique<sup>18</sup>. La notion d'œuvre d'art totale apparaît dès l'achèvement du cycle en 2002 et notamment dans le dossier de l'exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris rédigé par Julia Garimorth et Laurence Bossé:

Ce système de références internes nous amène enfin au concept de

*Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale), issu du romantisme allemand. Il s'agit d'appréhender une totalité dans chaque expression particulière, de s'incarner dans le tout et d'y ramener chaque élément. Il faut pour cela constituer un monde en soi, recourir à la mythologie ou à des mythologies réinventées.<sup>19</sup>

Dès l'ouverture de l'exposition parisienne, Philippe Dagen, dans son article *L'art total de Barney*, met en exergue le «pouvoir de stupéfaction bien au-delà de tout ce que l'on voit d'ordinaire [...] la capacité d'invention visuelle, la prolifération onirique et le pouvoir hypnotique des images»<sup>20</sup>. Outre-atlantique, le philosophe et critique d'art Arthur C. Danto développe une comparaison très aboutie entre l'œuvre de Barney et le cycle *L'Anneau des Nibelungen* de Wagner<sup>21</sup>.

### L'exposition comme médium artistique

Le cycle du *Cremaster* est envisagé comme étant sculptural avant d'adopter la forme cinématographique<sup>22</sup>: une sculpture, composante essentielle des installations, dans l'espace et dans le temps, composée de cinq épisodes qui se

16 Le terme de «transversalités artistiques» est ici emprunté à BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 79.

17 VAN ASSCHE Christine, «The State of Things», in *Saving the image/ art after film*, ed. Leighton Tanya, Glasgow/Manchester, Centre for Contemporary Arts /Manchester Metropolitan University, 2003, p. 90-102.

18 ILES Christie, «Issues in the New Cinematic Aesthetic in Video», *ibid*, p. 29-141.

19 BOSSÉ Laurence et Garimorth Julia, «*The Cremaster Cycle*», in *Matthew Barney: The Cremaster Cycle*, Paris: Paris-Musées/Beaux-arts Magazine, 2002, p. 5.

20 DAGEN Philippe, «L'art total de Matthew Barney», *Le Monde*, 2002, 21.

21 Cf. DANTO Arthur C., «The Anatomy Lesson», *The Nation*, 2003.

22 OBRIST Hans-Ulrich, *Hans-Ulrich Obrist Interviews*, Vol. I, Milan, Charta, 2003, p. 71.

déploient comme des organismes vivants, et dont la narration loin d'être linéaire apparaît comme un lien unificateur. De plus, les films sont créés comme des pièces monocanales, faites pour être regardées du début jusqu'à la fin. À travers les métaphores biochimiques et psychosexuelles, c'est l'évolution d'une forme qui est mise en place. Si le point de départ conceptuel est le muscle cremaster, les films expriment une circulation autour des conditions anatomiques d'ascension et de descente dans la description d'organismes mythologiques suspendus dans des états de latence. Les films du cycle instaurent un nouveau style cinématographique construit sur une mythologie privée, une narration lente et labyrinthique, une musique omniprésente qui rythme les actions simultanées qui une fois montrées à l'écran créent une relation entre l'espace et le temps. Ils possèdent à la fois la complexité d'une symphonie et la plasticité d'une sculpture<sup>23</sup>.

C'est justement ce mélange des genres à travers l'utilisation de plusieurs médias au sein d'une même œuvre qui n'est pas sans rappeler la notion d'œuvre d'art totale. Mais cette dernière se développe de manière d'autant plus pertinente dans la mise en forme, voire mise en scène de l'exposition des œuvres. L'artiste conçoit ses expositions comme des installations créées pour un site spécifique permettant d'intégrer les œuvres dans un espace

unitaire. De plus, les œuvres étant créées sur plusieurs années, l'exposition devient un véritable médium, une œuvre d'art à part entière qui apparaît comme le point d'orgue des créations précédentes<sup>24</sup>.

En 2003, Matthew Barney investit le musée Solomon R. Guggenheim de Frank Lloyd Wright à New York pour présenter l'exposition *The Cremaster Cycle*. L'architecture en spirale ainsi que la coupole de verre permettent la mise en place d'une scénographie adaptée à la disposition des écrans, retransmettant *The Order*, séquence du troisième et dernier film du cycle, placés au sommet de la rotonde et à la répartition des sculptures, dessins et photographies sur les rampes hélicoïdales du musée, qui jouent avec les principes d'ascension et de descente abordés par le cycle. Cette structure crée une mise en abyme de l'œuvre à l'intérieur du musée, *The Order* ayant été tourné à l'intérieur même du bâtiment, et déploie dans l'espace muséal une forme hybride entre exposition et installation. Des premières expositions de l'artiste, la scénographie du Guggenheim reprend à la fois le système de suspension des écrans en hauteur, surplombant les visiteurs, ainsi que le rapport d'espace/temps créé par la projection de l'action filmée ayant eu lieu dans l'espace d'exposition. Au-delà du lien qui unit le lieu à l'œuvre par

23 Cf. GIONI Massimilio, *Matthew Barney*, Milan, Electa, 2007.

24 SZMARAGD Charlotte, «L'Exposition comme Œuvre: l'exposition *The Cremaster cycle* de Matthew Barney au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (10 octobre 2002 – 04 janvier 2003)», Mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, 2006.



la séquence de *Cremaster 3*, une relation symbolique est également établie entre les cinq épisodes filmiques et les cinq courbes ascendantes de l'architecture du musée. L'ordre dans lequel sont disposés les sculptures et objets du cycle est expérimenté d'une rampe à l'autre en résonance avec l'ordre des films. Comme le remarque Arthur Danto, de la même façon que dans l'œuvre de Richard Wagner l'élément architectural du *Festspielhaus* (Palais des Festivals) de Bayreuth, dessiné par le compositeur, est une composante essentielle à l'expérience totale de l'œuvre, le musée Guggenheim, bien qu'il ne soit pas l'œuvre de Barney, est réapproprié pour devenir une véritable installation architecturale et une partie intégrante du *Cremaster*. Ainsi l'espace d'exposition se confond avec le contenu exposé<sup>25</sup>.

Dans une pratique «multimedia», le musée apparaît comme le lieu le plus propice à l'exposition des différents états d'une même œuvre. Les sculptures, photographies, installations et films peuvent s'exprimer clairement dans l'espace muséal et parfois même se révèlent comme ayant été conçus uniquement pour cet environnement.

Néanmoins, la forme filmique témoigne une fois de plus de son ambiguïté. Les films sont soit retransmis sur moniteurs au cœur des expositions, soit projetés sur écrans dans des salles de cinéma. Dans le premier cas, ils font alors partie intégrante du dispositif

scénographique, participant à la forme hybride de l'œuvre, comme le montre l'exposition du Musée d'art moderne de la ville de Paris en 2002. Pourtant, l'artiste fait appel à l'endurance du visiteur qui, pour visionner le cycle dans son intégralité, doit rester dans l'espace d'exposition plus de sept heures. Les films empruntent alors le comportement des vidéos, ne permettant pas d'être visionnés dans leur continuité. Dans le second cas, il est fait abstraction de toutes les autres œuvres pour se concentrer sur la pièce filmique qui acquiert une autonomie particulière, mais qui est également sortie de son contexte premier dans lequel elle est censée s'inscrire. Ainsi, projetée dans les salles de cinéma, l'œuvre filmique prend le risque d'être assimilée au divertissement cinématographique, face auquel le spectateur se laisse submerger et ne peut instaurer de distanciation critique ou analytique.

Cette dualité dans le mode d'exposition refait surface lors des expositions des pièces appartenant à la série *Drawing Restraint*, commencée en 1987 et toujours en cours de réalisation. Les différentes œuvres (photographies, sculptures, vitrines, long métrage) fonctionnent sur un mode similaire à celui du *Cremaster Cycle*. Néanmoins, le long métrage *Drawing Restraint 9* (2005) a désormais pour sujet concret la construction mais aussi la déconstruction de la forme sculpturale et de sa matière à travers l'enregistrement filmique. C'est ainsi que la construction, fragmentaire ou partielle, des œuvres *Occidental Restraint*, *Flensing*

<sup>25</sup> DANTO Arthur, *op.cit.*

of the Occidental Guest ou Ambergris, est présente à l'écran dans plusieurs scènes, donnant à la sculpture le rôle principal. Film et sculpture peuvent ensuite entrer à nouveau en dialogue soit par le biais de la salle de cinéma dans l'exposition de la Sammlung Goetz de Munich (2007), soit par des écrans suspendus au-dessus des sculptures lors de l'exposition au Moma de San Francisco (2005).

Matthew Barney répond partiellement à un problème déjà soulevé par ses prédécesseurs, à savoir l'intégration de la vidéo et de l'espace sculptural au sein du médium de l'installation. Il positionne les écrans au-dessus des sculptures et intègre les éléments sculpturaux dans les vidéos qui, à leur tour, dans la matérialité des écrans, deviennent des objets sculpturaux. Il donne à la sculpture ainsi qu'à la vidéo une nouvelle dimension, physique et substantielle<sup>26</sup> qui se retrouve également chez Bill Viola.

### Dialogue avec l'opéra:

#### TRISTAN PROJECT de Bill Viola

Avant de trouver sa forme finale dans la version créée pour l'opéra de Bastille à Paris en 2005, dans une mise en scène de Peter Sellars, une première esquisse du film de Bill Viola est projetée en décembre 2004 au Walt Disney Concert Hall de Los Angeles sous le titre du *Tristan Project*, répartie sur trois soirées, chacune représentant «un acte» du film. Chaque soirée étant ouverte par une œuvre

du XXème siècle: *Suite lyrique* d'Alban Berg, *Pelléas et Mélisandre* de Debussy et *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho. Cette première présentation donnait déjà le ton de cette œuvre transversale et hybride que sont les quatre heures de film accompagnant l'opéra de Richard Wagner *Tristan und Isolde*.

Les différentes séquences du film reprennent les aspects de lenteur et d'inversion des effets gravitationnels, entre plongée et extraction du corps dans l'eau, caractéristiques de l'œuvre de Bill Viola. Usant de la condition réflexive du médium, l'artiste accède à la modification de la temporalité et de la linéarité de l'action filmée. Formant une œuvre dans sa totalité lorsqu'elles accompagnent l'opéra, les vidéos existent pourtant dans leur forme autonome, montrées lors d'expositions de manière indépendante<sup>27</sup>. Elles s'intitulent *Fire Woman*, *Tristan's Ascension* ou encore *The Fall into Paradise*.

Comme l'explique Peter Sellars, l'accompagnement des vidéos sur la scène s'est imposé comme une évidence dans une volonté de démultiplier les points de vue:

Une œuvre de cette envergure doit être approchée depuis des centaines de directions. Non seulement elle les supporte, mais elle les réclame. Et c'est ce qui en fait la beauté.<sup>28</sup>

26 Cf. SALTZ Jerry, «The Next sex: video art, Matthew Barney, various venues, various locations», *Art in America*, 1996.

27 C'est le cas notamment de l'exposition *The Tristan Project*, à la Art Gallery of New South Wales, du 10 avril au 27 juillet 2008.

28 FERROUX Alain, *Tristan et Isolde à l'aube du XXIe siècle: trois visions pour une œuvre mythique*, Genève, Labor et Fides, 2005, p. 8.

Dans une création wagnérienne comme l'est *Tristan und Isolde*, il apparaît comme évident de mettre en scène les moyens nécessaires pour en faire une interprétation du principe d'œuvre d'art totale au XXI<sup>ème</sup> siècle, la vidéo étant l'un de ces moyens. Au cours de ce «long duo, de ces trois actes où il ne se passe rien»<sup>29</sup>, les images viennent compléter ce vide, moins comme un décor que comme un élément de la mise en scène à part entière, aussi prégnant que les personnages ou l'orchestre, voire plus par la taille imposante de la projection: sur un écran géant derrière et en surplomb de l'espace de jeu, alternant images horizontales et dédoublées dans les deux premiers actes et verticales dans le troisième. Cette complémentarité est confirmée par Bill Viola: «Wagner aurait été tout naturellement attiré par le cinéma, la vidéo, le numérique, les ordinateurs.»<sup>30</sup> Ainsi l'opéra permet d'intégrer tous les moyens possibles d'expression comme pour mieux servir la mise en scène. Effectivement, Wagner «mélange de toutes les esthétiques, combine tous les genres: poétique, musical, vocal, jeux scéniques, effets visuels et de décor. C'est ainsi qu'il doit faire naître chez le spectateur, ou plutôt dans la communauté de ses fidèles envoûtés, la *sunaisithesis*, la perception simultanée»<sup>31</sup>.

29 FLINOIS Philippe, «Tristan à la scène: entre mythe et mode», *ibid.*, p. 11.

30 Entretien avec l'artiste, *Le Monde*, 12 avril 2005.

31 ROTH Jean-Jacques, «Un beau conte d'eau et de feu», in Perroux Alain, *op.cit.*, p. 50.

Ce sont toutes les caractéristiques de l'œuvre de Bill Viola qui sont ici mises au service du film et de son iconographie liée à l'opéra lui-même: les images ralenties, l'élévation des corps, la présence de l'eau comme élément de purification et d'ablution. Ces caractéristiques viennent rencontrer et renforcer chaque détail de l'opéra: la mer guidant les personnages vers les Cornouailles ou le feu comme obstacle, la nuit comme révélatrice et la mort comme dissolution du moi. Pourtant, il n'en reste pas moins évident que la place tenue par le film pourrait porter préjudice au reste de la composition et desservir cette tentative de *Gesamtkunstwerk* en créant un déséquilibre entre les différents éléments, car l'image en mouvement, de par son autonomie, possède son propre langage:

Elle éveille chez le spectateur sa propre gamme d'évocations sensorielles, olfactives, auditives. Le rêve de la *sunaisithesis* se voit dès lors menacé par cette surenchère des sollicitations.<sup>32</sup>

L'ensemble des éléments présents sur scène sollicite les sens des spectateurs, mais dans cette volonté englobante voire totalisante, l'œil semble devoir choisir face à la multitude de chants, de musique et d'images. Ces images en mouvement viennent soulever la question du temps dans l'œuvre wagnérienne et sa compréhension que Bill Viola tente d'atteindre:

Les images en mouvement vivent dans un domaine qui se situe quelque

32 *Ibid.*, p. 55.

part entre l'urgence temporelle de la musique et la certitude matérielle de la peinture, et sont donc particulièrement adaptées à la création d'un lien entre les éléments pratiques de la conception scénique et la dynamique de la représentation. [...] Le temps wagnérien et avec la continuité forcenée de sa musique: quand le rideau s'ouvre, il n'y a pas de coupure, tout se déroule en temps réel. Or, la vidéo travaille beaucoup sur le temps réel. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, nous utilisons un médium artificiel qui nous transmet l'image d'une action en même temps que cette action a lieu.<sup>33</sup>

Le médium vidéographique étire l'image parallèlement à l'étirement temporel wagnérien. Ainsi les images vidéo ne se contentent pas d'être l'illustration des scènes se jouant devant elles, mais elles forment un ensemble cohérent au sein de l'œuvre, entrant en dialogue avec les différents constituants de l'opéra, comme un troisième élément entre gestualité des chanteurs et musicalité. Notamment, dans l'Acte I, l'écran divisé en deux parties, donne à voir deux personnages évoluant dans un diptyque, lors d'une cérémonie de purification, sans lien apparent avec le reste de la scène représentant le voyage de Tristan et Isolde. Cette distance que les images vidéo prennent avec la scène s'explique par le

fait qu'elles ont également la possibilité d'être montrées lors d'expositions sous la forme d'installation, alors qu'elles sont ici soumises à des conditions particulières et rejoignent celles du spectateur face à un écran de cinéma plus que celles d'un visiteur de musée.

Entre complémentarité de l'opéra et autonomie artistique, projection filmique et installation-vidéo, le *Tristan Project* témoigne de son potentiel transversal et hybride, oscillant entre images en mouvement, gestualité corporelle, musique orchestrale et chants.

Vivian Sobchack expliquait récemment son attachement au médium filmique au regard du dialogue qu'il peut entamer avec les autres médias artistiques et de sa capacité révélatrice:

Ce qui m'a attiré vers le film en tant qu'objet d'étude n'était pas seulement le fait que je l'appréciais pour ce qu'il a de sensuel et de totalement fascinant en tant que médium, mais aussi parce qu'il me paraissait être un point d'ancrage à partir duquel on pouvait aller partout. On pouvait s'intéresser à la peinture, ou à l'architecture, ou vouloir aller vers la philosophie ou des problématiques sociales. Pour moi, le film était un médium qui était par nature interdisciplinaire.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> «Un espace pour la solitude et la contemplation: entretien avec Bill Viola», *ibid.*, p. 76.

<sup>34</sup> SMITH Marquard, «Phenomenology, mass media, and being-in-the-world, Interview with Vivian Sobchack», *op.cit.*, p. 116: «What appealed to me about film as an object of study was not only that I loved it in itself because it's such a sensuous and totally enthralling medium, but also

Le film, mais plus précisément ses propriétés d'enregistrement et de projection, participe pleinement au dialogue qui s'installe entre les arts. Dans ce cas où se situe la place de l'enregistrement? Comme outil conservant la trace d'une «œuvre-empreinte», si éphémère qu'elle ne subsiste qu'à travers l'œil de la caméra et sur la pellicule de film, comme une surface à la fois réceptive et réflexive dans un processus «installatif» s'imposant au spectateur dans un rapport phénoménologique, ou encore comme un dispositif modifiant l'essence première de l'œuvre qu'elle capte, dans une mise en scène créatrice d'une fusion, d'un mélange des genres tel le «film sculptural/sculpture filmique» de Benjamin Buchloh<sup>35</sup>? Chaque discipline artistique pourrait donc emprunter les codes de représentation des autres et semer le doute sur sa nature propre, troubler les modes de réception qui lui sont habituellement attribués.

La promesse apportée par le film comme lien entre les différents medias

n'est pas sans rappeler une fois de plus l'utopie de l'œuvre d'art totale, mais en mettant l'accent sur la multidisciplinarité et la possibilité de rassembler les arts à travers la technique, comme celle du montage, déjà prônée par Sergueï Eisenstein:

Le problème de la synthèse des arts est un élément vital du cinéma [...] le cinéma est cette synthèse sincère et ultime de toutes les manifestations artistiques, qui s'est effondré après l'apogée de la culture grecque.<sup>36</sup>

Cette forme de «passerelle entre les arts» permet donc de formuler une interrogation sur «une grammaire spatio-temporelle» des nouveaux modes de création<sup>37</sup>. Le spectateur est donc intégré à part entière dans l'œuvre et en devient une composante essentielle. Les artistes ayant recours à ces pratiques multimédia ne prétendent pas former un mouvement ou encore une école, mais rassemblent pourtant de nombreuses similarités proposant une réinterprétation contemporaine de la *Gesamtkunstwerk*.

---

because it seemed to be an Anchor from which you could go anywhere. You could become interested in painting, or architecture, or want to follow through on some philosophical or social issue. To me, film was a medium that inherently prompted interdisciplinary.»

35 BUCHLOH Benjamin développe cette théorie très controversée dans son essai «Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra» (1978), in *Richard Serra*, FOSTER Hal et HUGHES Gordon éd., Cambridge, The MIT Press, coll. «October Files», 2000, p. 1-21.

---

36 SMITH Michael W., *op.cit.*, p. 76-79: «The problem of the synthesis of the arts is of vital concern to cinematography... The cinema is that genuine and ultimate synthesis of all artistic manifestations that fell to pieces after the peak of Greek culture.»

37 Institut supérieur pour l'étude du langage plastique (Bruxelles), *Comment exposer l'image en mouvement?*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004, p. 11.

## Bibliographie

### Ouvrages

- AUSLANDER Philipp, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 1999.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.
- CHAMBOISSIER Anne-Laure, *Comment exposer l'image en mouvement?*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004.
- CROSS Susan, *Bruce Nauman, Theaters of Experience*, New York, Guggenheim Museum Publisher, 2003.
- GIONI Massimilio, *Matthew Barney*, Milan, Electa, 2007.
- LEIGHTON Tanya, *Saving the image/ art after film*, Glasgow/Manchester, Centre for Contemporary Arts /Manchester Metropolitan University, 2003.
- LEWALLEN Constance M., *A rose has no teeth Bruce Nauman in the 1960s*, Berkeley Los Angeles, University of California press, 2007.
- OBRIST Hans-Ulrich, *Hans-Ulrich Obrist Interviews, Vol. I*, Milan, Charta, 2003.
- PARFAIT Françoise, *Art vidéo: un art contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2001.
- PERROUX Alain, *Tristan et Isolde à l'aube du XXIe siècle: trois visions pour une oeuvre mythique Tristan et Isolde*, Genève, Labor et Fides, 2005.
- PELAN Peggy, *Unmarked: the Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993.
- SMITH Michael W., *The Total Work of Art, From Bayreuth to Cyberspace*, Londres, Routledge, 2007.
- SMITH Marquard, *Visual Cultures Studies*, Londres, Sage, 2008.
- VAN BRUGGEN Coosje, *Bruce Nauman*, New York, Rizzoli, 1988.

### Article

- BUCHLOH Benjamin, «Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra» (1978), in *Richard Serra*, Foster Hal, Hughes Gordon, Cambridge, The MIT Press (collection *October Files*), 2000, p. 1-21.

### Catalogues d'exposition

- Bruce Nauman*, Minneapolis, Walker Art Center, 1994.
- Bruce Nauman: Image/Texte 1966-1996*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997.
- Raw Materials*, Londres, Tate Publishing, 2006.
- Richard Wagner: visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, (Cité de la Musique, Paris, 25 oct. 2007- 20 jan. 2008), Paris, Somogy, 2005.