

Divagation, Ulysse sans dieu

Rêvons un peu et admettons que le sublime et le burlesque sont les deux faces d'un même travail, et que celles-ci sont toutes deux liées à l'expression d'un pathétique qui en est la clé, quand bien même ce pathétique côté sublime aurait a priori peu à faire avec celui qui naît du burlesque. Quels seraient alors leurs rapports ? Le burlesque relève-t-il d'un travail de déconstruction du sublime, comparable à celui que Viaccoz appliquait autrefois à Rothko ou Reinhardt ? Vise-t-il, à la manière de ses anciennes stratégies picturales, à neutraliser le sublime ou l'humaniser, comme si celui-ci demeurerait l'idéal à atteindre, le seul horizon envisageable, mais que ce qu'il signifiait était impensable ou dépassé et qu'y adhérer sans distinction ne pouvait mener qu'à une imposture, à un ridicule que l'artiste anticiperait en se mettant en scène dans les situations les plus incongrues ou en se livrant à des pitreries qui, à première vue tout au moins, n'aboutissent qu'à dissimuler cet idéal, si ce n'est à le ruiner ?

La différence la plus flagrante entre le travail de Viaccoz le peintre et Viaccoz le vidéaste tient évidemment à la place que l'artiste occupe dans son travail. Naturellement absents du répertoire formel de l'abstraction, sa personne, son corps, son visage, ses gestes saturent les plans de la plupart de ses productions vidéo. Donc, s'il y a une réponse à cette question du sublime (et de sa contrepartie burlesque), elle est peut-être à chercher du côté du personnage que Viaccoz s'est inventé lorsqu'il a abordé la vidéo. Or ce personnage ne cesse d'accumuler les avatars. Rares sont les séquences aussi spectaculaires que celles du Pilote de guerre dont l'essentiel finalement est de nous donner accès à une métamorphose, l'individu aux lunettes noires s'y transformant en quelques minutes en une figure cauchemardesque. Mais Viaccoz dispose d'une panoplie de masques, qui lui donnent parfois l'allure d'un oiseau au bec acéré, d'un cheval ou encore d'un loup. Et même sous son déguisement le plus immédiat et le plus proche de cette économie solitaire à laquelle s'identifie sa technique – costume et lunettes noirs –, son identité n'est pas simple. La question reste donc entière : qui est ce personnage qui multiple les mimiques et les postures ? Un amuseur public (Premier janvier 2006 – Savoir s'amuser ; Le Bruiteur), un symbole du désenchantement (Et si le ciel était vide), un bavard impénitent (La Conversation), un chasseur sans gibier (Daïmon), un homme traqué (La Course), un aliéné en fuite (Il fait, paraît-il, meilleur dehors), un artiste conceptuel qui se serait égaré dans le comique (L'Inventaire, la main dans le sac), un séducteur qui danse entre les fantômes de Marcello Mastroiani et d'Anita Ekberg (Danse un peu avec moi), un magicien sans magie (Les Tours de magie), un héros de karaoké (Mes yeux pour te voir) ? La liste semble devoir s'allonger au fur et à mesure que Viaccoz avance dans son travail et réduire le personnage à ses attributs les plus communs – son habit et ses lunettes – n'aide pas à réduire les tensions du personnage. Font-ils de lui une sorte de Charlie Chaplin dont le costume serait simplement moins étriqué ? Un émigrant sans attaches, identifié à des vêtements dont les coutures finissent par craquer non sous le poids des ans mais du fait même de l'étoffe que le personnage gagne au fil d'aventures toujours plus ambitieuses ? Un monsieur Hulot perdu dans le dédale de l'art contemporain ? Un dandy ? Baudelaire, dans les pages qu'il consacre à cette figure, propose des arguments séduisants : cet être en

suspension dans une époque à laquelle il n'arrive pas à s'identifier et dont l'élégance est le signe d'une exigence morale pourrait composer un reflet cohérent de l'homme en noir que Viaccoz incarne. Même dans les situations les plus compromettantes, crotté de boue ou de farine, rampant à plat ventre sous une table, bombardé de colifichets ou absorbé dans l'activité la plus insolite, il semble avant tout guidé par le souci de maintenir une dignité. A elles seules, les lunettes, qui cachent son regard alors qu'ostensiblement il fixe le spectateur, suffisent à signifier que la sympathie qu'il cherche à susciter ne peut être immédiate et ne s'obtiendra pas à n'importe quelle condition. Et son registre d'expressions le confirme : il peut tour à tour apparaître affairé, appliqué, amusé, fatigué, agacé, soulagé, satisfait, voire presque hautain – toutes ces mimiques restent cependant à peine esquissées comme si la règle, même ou au plus fort de la mélancolie ou de la pitié, était de se contenter d'un voile léger, tranchant à peine sur la recherche de l'inexpressivité. Enfin, la syntaxe même de ces productions vidéo, leur économie solitaire, leur prédilection appuyée pour le geste et leur désinvolture à l'égard du récit et des exigences de la cohérence ne peuvent que renforcer cette image de dandy, son héroïsme domestique, sa quête de distinction contenue « dans les limites extérieures des convenances », sa position d'« individualiste réfractaire et rebelle », tout à la fois « bourreau et victime ». Mais cette image rend-elle définitivement justice à la figure de l'artiste que projette Viaccoz ?

Rêvons encore un peu. Dans *Mes yeux pour te voir*, Viaccoz reprend une chanson de Joe Dassin. Reposant sur un cadre tripartite, cette vidéo de 2004 donne à voir, dans le registre inférieur, des visages de femmes, en gros plan et en noir et blanc, flous ; dans le registre supérieur, un rituel d'auto-mutilation, consistant à planter aussi rapidement que possible la pointe d'un couteau entre les doigts écartés de la main, auquel se juxtapose une image habituelle du personnage incarné par Viaccoz qui apparaît ici en plan rapproché, en train de mimer l'interprétation de la chanson : « Et si tu n'existais pas, J'essaierais d'inventer l'amour, Comme un peintre qui voit sous ses doigts, Naître les couleurs du jour. Et qui n'en revient pas. » bercés par cette romance, nous laisserons-nous divaguer jusqu'à affirmer que la figure que Viaccoz met en scène depuis six ans dans une quarantaine de vidéos n'est autre que celle du peintre ? A priori, l'idée serait paradoxale. Vaut-il la peine de l'imaginer abandonnant la peinture pour le retrouver dans la même posture à l'intérieur d'un travail vidéo qui aurait dû instaurer une « narration différente » ? Et ce alors que la peinture n'y occupe qu'une place négligeable : tout au plus celle d'un décor dans quelques très rares réalisations comme *Paysages et bombes* (2006), où quatre petites toiles représentant des paysages dénudés servent d'arrière-plan à une bataille de chocolat ?

Le fait est pourtant que Viaccoz durant ces années n'a jamais cessé de peindre et même de manière prolifique. Certes, son travail ne relève plus de l'abstraction, mais, comme le montrent les peintures de *Paysages et bombes*, même sous ses traits figuratifs, il en est comme la préhistoire. Il s'agit en effet le plus souvent de marines ou de paysages désolés, de petits formats, aux tons et à l'ambiance souvent crépusculaires, qui semblent avoir pour trait particulier de répondre assez fidèlement aux

critères que Robert Rosenblum retient dans sa réflexion sur les origines nordiques, non formalistes, de la peinture moderne. Comme la peinture de Caspar D. Friedrich, ces tableaux apparaissent désespérément vides, soutenus seulement par une expérience « lors de laquelle l'individu se mesure ou se voit confronté à l'immensité écrasante, incompréhensible de l'univers ». A cette nuance près toutefois que l'effroi y est moins le fait du spectacle de la nature même que des menaces qui viennent l'habiter. Dans *Le danger vient du ciel* (2006), Viaccoz reproduit ainsi une dizaine de tableaux représentant de vastes plaines dénudées ou dévastées, des marines, une ville au bord de la mer. Leurs ciels lourds se caractérisent par des incrustations – explosions, fumées, trajectoires d'obus ou de missiles – qui montrent que la menace est essentiellement humaine. Les peintures de chasseur-bombardier qui ouvrent et referment cette série de paysages suffisent alors à rappeler que la méditation romantique sur la toute-puissance divine de la nature n'a plus cours, et que si méditation il y a, elle est tout entière consacrée à la folie auto-destructrice de l'être humain.

Mais *Le danger vient du ciel* révèle aussi que cette expérience de la peinture ne se limite peut-être pas là. Aux images dramatiques des tableaux retouchés Viaccoz juxtapose en effet des plans tirés d'une autre vidéo, *Les Deux Bougies* (2006), où il exécute une série de tours de magie dont le secret tient en la manipulation de flammes postiches qui viennent s'afficher en surimpression. Outre que la partition de l'écran reprend presque scrupuleusement le double registre du burlesque et du sublime auquel obéit son œuvre, elle résume brutalement le parcours effectué par Viaccoz depuis qu'il a abandonné l'abstraction. Mis sur le même plan que les tableaux, l'essentiel de son travail vidéo semble alors hanté par le fantôme de la peinture : incrustations, solarisations et effets de filtres, trucages et animations forment une vaste allégorie de la peinture dont les tableaux et les croquis de paysages, dépourvus d'objet et de figures, ne seraient que la toile de fond. Cette allégorie se révèle d'autant plus prégnante qu'elle se reconnaît partout : dans le soin que Viaccoz met à composer ses accessoires – comme en témoignent ses tables où couverts, verres à vin, plats, canards et corbeaux viennent s'ordonner comme s'il s'agissait de rivaliser à chaque fois avec l'idée de la nature morte –, dans ses plans de montagnes, constants hommages à la peinture romantique, et même dans ses activités culinaires. Il suffit de le voir dans *Paysages et bombes* (2006) badigeonner ses maquettes de chocolat fondu au moyen d'un pinceau pour comprendre à quel point la cuisine et ses recettes relèvent du lexique de la peinture. Quant au sang versé dans la scène d'équarrissage de *Loup, où es-tu ?* (2008), il serait un climax tragique de cette allégorie, auquel *L'Avalanche* (la même année) fournirait un pendant dérisoire : assis devant une grande peinture expressionniste abstraite, le personnage aux lunettes noires se renverse un seau de farine sur la tête ; en quelques secondes, barbouillé de farine et comme assimilé à la toile de fond, il apparaît alors littéralement pour ce qu'il est – une créature de peinture.

L'image est drôle mais aussi sidérante, et elle s'inscrit dans un scénario rapide dont chaque articulation semble destinée à faire jouer tous les ressorts du pathétique. La peinture abstraite suscite un sentiment d'inquiétude qui se renforce lorsque Viac-

coz y trace une inscription, « l'avalanche », qui semble la transformer en toile de fond d'une tragédie à venir. Ce sentiment se teinte encore d'une sourde mélancolie lorsque, ayant tiré un harmonica de sa poche, il joue l'air de la célèbre chanson de Jean-Baptiste Clément, *Le Temps des cerises*. Mais l'harmonica retourne à la poche et le seau, sur lequel on distingue l'esquisse d'un sommet enneigé, se déverse sur la tête de l'acteur, en faisant basculer l'action du côté du burlesque. La catastrophe achevée, Viaccoz se relève pour effacer l'inscription. La scène est jouée et la peinture peut retourner à son apparence première, virginale, tandis que l'artiste enfariné reprend à l'harmonica *Le Temps des cerises*, avant d'enchaîner sur un autre standard sans âge : « Ce n'est qu'un au revoir, mes frères... / For auld lang syne, my dear... » Quel sens donner à cette étrange mise en scène ? Suggère-t-elle que l'artiste a bien été submergé par une avalanche (métaphore de la peinture) mais que la catastrophe représentée sur le mode trivial d'une plaisanterie digne du cinéma muet n'a pas eu d'autre conséquence que le ridicule ? S'agit-il d'une cérémonie des adieux, nouveau témoignage d'un travail de deuil dont l'artiste, tout à la fois dans l'incapacité de se débarrasser de la peinture et sans espoir de renouer avec l'idéal qu'elle représente, se moquerait doucement ?

Ulysse dans les péripéties de son retour à Ithaque offre l'image d'un héros solitaire aux prises avec les dieux. Qu'il s'agisse de Poséidon qui le poursuit de sa haine ou d'Athéna qui le guide dans ses pas, d'Hermès, de Zeus ou d'Apollon, tous ont part à son destin. Or Adorno et Horkheimer le considèrent comme le premier modèle d'une humanité qui tenterait de s'émanciper de la mainmise des dieux. Mais pour eux, l'effort de la raison qui caractérise le héros de l'*Odyssée* ne s'accomplit pas sans sacrifices et renoncements allant jusqu'à lui coûter son identité. De sa victoire sur Polyphème, ils remarquent : « En réalité, Ulysse, le sujet, renie sa propre identité qui fait de lui un sujet et sauve sa vie en imitant ce qui est amorphe. [...] son affirmation de soi est, comme dans toute l'épopée, dans toute civilisation, une négation de soi. » Ce destin d'errance où le héros, condamné à ruser, ne conserve la vie qu'en renonçant à son existence et à ses projets, est d'ailleurs le lot éternel d'Ulysse. Tirésias qu'il rencontre lors de sa visite aux enfers se fait fort de le lui rappeler : il ne lui sera possible d'écarter la colère de Poséidon qu'à condition, après son retour à Ithaque, de quitter encore une fois son île natale pour entreprendre, une rame à l'épaule, un nouveau voyage au terme aussi hypothétique que lointain : « le jour qu'en te croisant un nouveau voyageur demanderait pourquoi, sur ta brillante épaule, est cette pelle à grains, c'est là qu'il faudrait planter ta bonne rame ». La solution proposée à Ulysse – aller jusqu'à un malentendu, en soi plutôt burlesque, pour échapper au déchaînement de la violence divine – éclaire-t-elle le dilemme de Viaccoz face au mythe de la peinture : porter celle-ci jusqu'au point où elle ne sera plus identifiable en tant que telle, jusqu'au moment où un spectateur la délivrera du nom qui est le sien ? Cela reviendrait à se référer à une utopie dont les contours, maintes fois esquissés au siècle dernier, n'ont guère réussi à écorner l'image de la peinture tant les modes de production, de perception et d'exposition de l'art actuel ne cessent en fait de se référer à son modèle, comme si, dans son souci de se débarrasser d'un objet, cet art n'avait fait que nourrir un fantôme impérieux. Ce serait oublier aussi que le destin d'Ulysse ne se résout pas à la découverte d'une utopie mais qu'il prend forme

dans les aventures auxquelles le condamne l'obligation de repartir. La malédiction du dieu de la mer qui envoie Ulysse parcourir la terre ferme, c'est-à-dire un espace qui échappe à son empire, à la recherche d'un lieu où l'idée même de la mer serait inconcevable, afin en quelque sorte de le coloniser en son nom, scellant la logique d'un mythe auquel le mortel n'aurait de cesse de s'opposer.