

CATHERINE MILLET

Dans un de ses séminaires, Lacan a dit que l'athéisme n'existait pas vraiment et que ceux qui s'en approchaient le plus étaient paradoxalement les théologiens. Ne pourrait-on pas tenir le même raisonnement au sujet de l'iconoclasme ? Les iconoclastes ne sont-ils pas ceux qui croient le plus aux pouvoirs de l'image tandis que les peintres, eux, ne font que chercher la peinture.

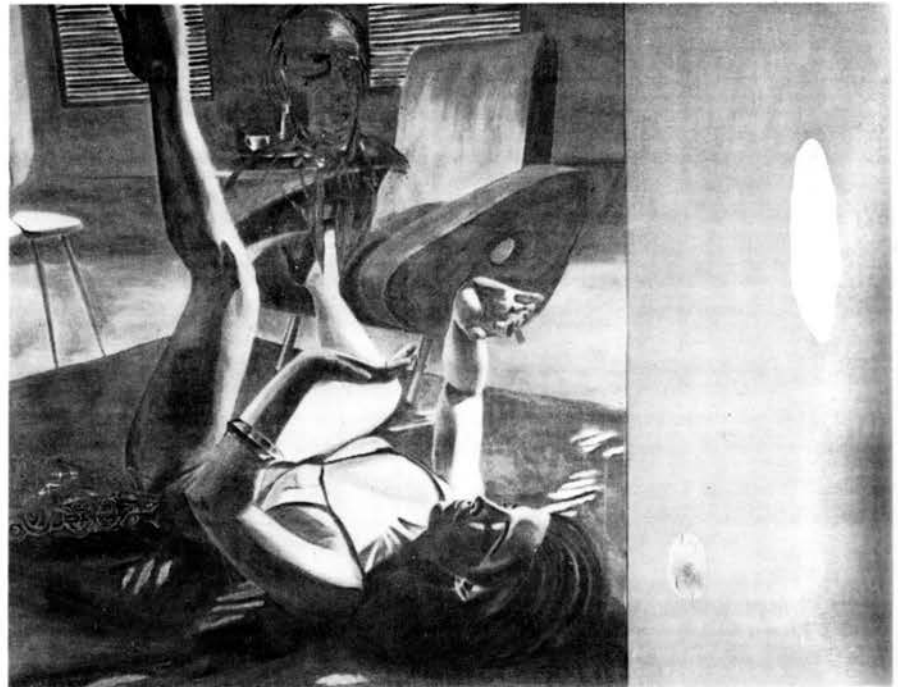
Prologue

La preuve ? C'est que les iconoclastes modernes n'ont pas dénoncé la tromperie des images, détruit l'unité châssis-toile-couleur pour en finir avec l'œuvre d'art mais pour au contraire lui donner plus de réalité, une réalité tangible. Saint Thomas a voulu toucher pour vraiment croire ; ils n'ont dévalué les attributs visuels de l'art que pour en exalter la tactilité. Duchamp a mis des années à confectionner ce que Philippe Muray appelle « *la poupée pur porc* » d'*Étant donné...*, « *l'empreinte une fois encore, mais bien palpable ce coup-ci... du persistant refoulement sexuel* » (1). Duchamp devait être tellement persuadé que quelque chose d'irréparable risquait de se produire au contact de cette peau, qu'il nous en a séparés par une porte infranchissable, nous transformant — cela a été suffisamment commenté —, nous pauvres spectateurs, en voyeurs. (Je veux dire qu'on est plutôt spectateur d'une fiction, tandis que c'est devant une scène réelle que l'on se trouve en position de voyeur.)

Par la suite, beaucoup d'autres sont venus, moins circonspects que Duchamp, qui n'ont pas craint de nous agresser physiquement pour nous faire sentir que l'œuvre d'art partageait bien le même espace que nous.

Travaillant pourtant aux antipodes des néo-dadaïstes, certains peintres n'ont pas échappé non plus à la terrible exigence de réification. L'évolution de ceux qu'on rangea dans la Colorfield painting, est caractéristique. Ayant d'abord navigué dans une couleur diaphane, ou du moins rigoureusement étale, ils sont venus pour la plupart (Larry Poons, Jules Olitski, Kenneth Noland) s'échouer dans des gels épais. Quant aux découpes acérées de Frank Stella, elles jaillissent comme si un ressort qui avait jusqu'alors maintenu la peinture en surface, s'était brusquement rompu. Ces artistes s'étaient attaqués à la fonction symbolique de la peinture, lui refusant d'exprimer autre chose qu'elle-même. En définissant la peinture au travers de la seule réalité de ses objets matériels, ils ont mené leur pratique dans une sophistication du traitement de ces objets.

DAVID SALLE



la peinture que le regard disperse

Aujourd'hui que l'on commence à revenir de façon critique sur ces définitions positivistes de l'art — et que l'on s'interroge un peu, justement, sur l'athéisme de notre époque —, on ne peut s'empêcher de penser que le renoncement à toute transcendance, nous a fait chausser des semelles de plomb. Avouons-le — cela n'enlèvera rien à sa portée historique — l'urinoir-ready made n'était peut-être pas une plaisanterie très fine. Comparé au farfadet Pollock, Stella est devenu, pour mon goût, un mécanicien un petit peu trop laborieux. Les nouvelles générations n'échappent pas non plus à cette loi de la gravité. Les nouveaux expressionnistes aiment bien remuer une mythologie terrienne directement héritée du panthéisme matérialiste des années 70 (Beuys, l'Art Pauvre, etc.).

On comprend alors la séduction qu'exerce, par contraste, la légèreté de certaines œuvres, telle celle de David Salle.

Un défi aux lois de la pesanteur symbolique

On s'accorde pourtant à présenter Salle à la fois comme un héritier du Pop Art, lui-même

continuateur de Duchamp, et comme ayant parfaitement enregistré la leçon du formalisme. Il lui arrive en effet de distribuer quelques objets réels, chaises et pieds de chaises, ampoules électriques, etc., sur ses tableaux. On pourrait aussi prétendre que les tableaux de Salle ne sont que des conglomérats de ready made puisqu'aucune image aucune manière d'appliquer la couleur, pas plus que les objets, ne lui est propre, qu'il toutes sont empruntées soit à la culture populaire soit à l'histoire de l'art, et qu'il même lorsque nous n'identifions pas exactement leur provenance, elles nous apparaissent bien en tant que telles. En quelque sorte, s'il existe un style David Salle, il est la combinaison d'une multitude de styles ready made.

Ainsi, les grands aplats de couleur où sont déposés images et objets, et plus encore certains panneaux abstraits qui, dans les diptyques, contrebalancent la partie imagée viennent de l'esthétique minimaliste. Carte Ratcliff a consacré une étude très pénétrante à la façon dont David Salle s'emploie à saper de l'intérieur les fondements du formalisme. Il décrit les « *Vicissitudes du Mono-chrome* » (2). Evoquant les sujets érotiques omniprésents dans l'œuvre, Peter Schjøl

dahl, parlait récemment de « *l'Expressionnisme abstrait, du Pop et du Colorfield violés par des sujets scabreux...* » (3). Cependant, si la confrontation de l'esthétique formaliste avec l'objet et avec l'image réaliste ne s'accompagnait pas d'effets plastiques inédits, elle ne réussirait certainement pas cet allègement de l'œuvre d'art dont j'ai parlé. Ce ne serait encore que de la provocation plus ou moins pesante.

Par exemple, l'interprétation par Salle du principe formaliste qu'est l'intégrité de l'œuvre d'art, est une merveille d'ingéniosité. Dans un premier temps, le peintre respecte grosso-modo la règle qui veut qu'à un espace pictural corresponde une couleur passée uniformément sur cette surface. Bien sûr, cette intégrité paraît immédiatement compromise par les objets et par les scènes qui apparaissent dans le champ de couleur. Toutefois, la disposition arbitraire de ces éléments, leur traitement plastique, fait qu'il est impossible de ne pas continuer à « voir » la surface de couleur en tant que telle, et non comme un fond. Ou bien les figures sont représentées en grisaille et alors elle n'existent dans la couleur que de façon fantomatique ; leur modelé n'affecte en rien la platitude de la surface. Ou bien elles sont reproduites schématiquement, dans les couleurs vives, à la manière des bandes dessinées, et donnent plutôt l'impression d'être collées par-dessus la surface.

Ces assemblages hétéroclites diffèrent des collages cubistes et même des combine paintings pop en cela qu'ils ne soumettent pas leurs éléments à l'unité d'une composition. Est-on encore capable de repérer un lit dans cette peinture néo-expressionniste qu'est *Bed* de Rauschenberg (4)? Au contraire, les chaises de bois clair que David Salle suspend à ses tableaux, sollicitent notre attention de façon quasi-obsessionnelle. Je me souviens que dans un tableau montré l'année dernière à Paris, *Poverty is no disgrace* (1951) (5), l'une de ces chaises était fixée légèrement en-dessous du regard, juste entre l'espace près du sol où se situe normalement un tel objet et l'espace de la vision. Ces chaises vides que nous ne pouvons occuper pourraient d'ailleurs être considérées comme le paradigme de l'œuvre. Tous les constituants d'un tableau présentent un très grand caractère d'évidence, comme le possédaient les formes géométriques du minimalisme ou les images linéaires du Pop Art, mais sans que nous puissions mettre à profit cette évidence. Coupés de leur contexte originel, images et objets ne parviennent pas à en recréer un qui leur redonnerait du sens. Ce sont des « œuvres ouvertes » qu'aucune imagination, aussi prolifique soit-elle, ne peut clore. Il ne sert à rien de reconnaître, d'un tableau à l'autre, le profil d'Abraham Lincoln, ni d'arriver à distinguer, sous l'incroyable superposition des figures, le geste très suggestif d'un nu féminin, puisque chacun de ces repérages demeure suspendu dans l'impossibilité de les faire tous se rejoindre. D'une façon générale, toute l'œuvre de Salle est un défi

aux lois de la pesanteur symbolique. Ainsi, la plupart des objets intégrés dans ses tableaux relèvent d'un goût un peu daté, celui des années 50. Rien de tel, en principe, pour déclencher en nous un réflexe nostalgique qui nous attacherait à ces objets en tant qu'ils symboliseraient une époque révolue. Mais l'artiste les choisit dans un registre suffisamment impersonnel — le mobilier a l'air de sortir d'une salle d'attente publique — pour décourager tout sentimentalisme.

Deux panneaux de couleur contrastante, dans un Kelly, établissent néanmoins entre eux une relation minimum : chaque espace chromatique a la même intensité et c'est de leur savant équilibre que naît l'unité du tableau. Chaque œuvre de David Salle est au contraire une galaxie folle dont l'organisation parfaite semble ne répondre à aucune loi évidente. Surtout, elle se constitue en

tend ses reins s'offre au regard dans une de ces poses si *détachée* de toute entrave, qu'elle semble appartenir à un moment suspendu.

Midday est un magnifique diptyque dont l'image principale est également celle d'une femme. Celle-ci, en soutien-gorge et talons hauts, est couchée sur un tapis, ses bras et ses jambes levés. Dans l'imagerie courante, une femme nue, au sol à quatre pattes, symbolise ce qu'il y a de plus bestial dans la sexualité humaine, la femme mimant la position de l'animal. Dans cette scène, la femme est effectivement à quatre pattes, mais renversée sur le dos, ses membres légèrement pliés ne s'appuyant sur rien. Je n'ai pas pu m'empêcher de penser aux pin-up qu'Allen Jones a transformées en pieds de table, ou encore à ces acrobates qui, dans cette position, font valser ballons et sou-



« A Minute », 1984. H. et acryl. toile. 155 x 215 cm (ph. Zindman-Fremont. Court. Mary Boone gal.)

dépôt de la disparité de ses différentes planètes. Il y a des peintres qui vous font approcher de la perfection sans rien vous épargner du long travail que cette perfection leur a réclamé (c'est même la caractéristique d'une certaine peinture moderne, celle qui expose son « procès »). J'ignore si David Salle travaille vite ou lentement, par intuition ou en laissant mûrir longuement chaque composition, mais, en tous cas, l'impression produite est celle d'une rencontre fortuite, — et donc miraculeuse, entre des images qui viennent d'espaces, d'époques et de cultures depuis toujours étrangers les uns aux autres. C'est cela que j'appelle la légèreté : une façon dont le tableau semble aussi montrer sa précarité. Dans *His Brain* (1984), le buste en rouge de jeune femme pourrait avoir été exécuté en trente secondes, la péniche file comme un vaisseau spatial, et la fille qui

coupes, c'est-à-dire à des corps devenus des instruments. Le fait qu'ici la femme ne porte rien d'autre que le vide, un vide amplifié par la terrible froideur du décor, transforme l'attitude obscène en un geste d'une grâce énigmatique. Elle oppose à son environnement — et aussi bien au regard occasionnellement licencieux — une résistance aussi tranquille et résolue que celle que nous oppose la peinture abstraite qui constitue l'autre partie du tableau et qui garde toute l'âpreté du bois qui lui sert de support. C'est W.A.L. Beeren qui a remarqué que les personnages de Salle ont l'air le plus souvent absorbés en eux-mêmes ou concentrés sur ce qu'ils sont en train de faire (6). On peut y voir une métaphore de l'hermétisme formaliste.

De fait, alors qu'un tableau de David Salle se

montre incapable d'accéder à l'unité idéale formaliste, chaque élément qui le compose, en revanche, oppose à notre compréhension un hermétisme impossible à forcer. La superbe intégrité de la peinture, dont le modernisme avait déduit tout un ensemble de tabous, est violée par le respect le plus sévère, le plus absolu, de l'intégrité de tout ce qui constitue la peinture : le déploiement de la couleur qui ignore la mise en scène des figures, cette mise-en-scène qui ignore le spectateur à qui elle s'adresse, ce spectateur qui ignore les sources où le peintre est allé puiser ses figures...

La résistance rencontrée quelquefois par l'art de David Salle, que commente Peter Schjeldahl (7) et qu'il m'est arrivé de vérifier, tient sans aucun doute à cette contradiction qu'elle porte jusqu'à l'état de crise, entre des images très évocatrices et un arrangement de ces images qui les rend irréductibles à quelque signification que ce soit. Or, cette contradiction particulière, qui s'appuie beaucoup sur des suggestions d'ordre sexuel, rencontre en nous un écho presque douloureux.

L'érotisme de cette peinture intervient selon au moins deux registres distincts. Toutes les représentations explicitement pornographiques ont, de façon étonnante, un caractère de très grande indifférence. Elles ne sont en rien idéalisées (la beauté des corps est toujours banale), ce qui tendrait à leur faire perdre de leur force en les rendant inaccessibles ; en même temps, l'aspect un peu sordide qui s'attache généralement à la reproduction pornographique est atténué de façon à ne déclencher ni d'excitation voyeuriste immédiate, ni, à l'envers, de refoulement. Les poses prises par les modèles peuvent être, en elles-mêmes, très provocantes, leur représentation ne l'est jamais. Elles sont au sens propre désincarnées par leur traitement en grisaille ou sous forme d'ébauche. Un geste, souvent, innocente ces modèles : une femme nue allume une bougie, une autre porte un doigt à sa bouche, celle qui se retrousse dans *Concave Warrior* (1983) est enfantine. Et même lorsque le spectateur se retrouve, en raison du point de vue imposé par le peintre, littéralement la tête entre les jambes de la fille (*What is the reason for your visit to Germany?* (1984) ou le nez sur un cul (*Engagement rings*, (1984), *The drunk painting* (1983)), sa vision est à ce point brouillée par la superposition des autres représentations, qu'il n'en prend conscience que très confusément.

Le spectateur déchu

D'autre part, une foule d'images et d'objets, dont la signification n'est pas directement érotique, interviennent néanmoins avec une incroyable charge obscène. Sans pour autant qu'ils se transforment en « symboles » sexuels, il incombe d'entretenir souterrainement le climat trouble que les images explicites tempèrent ! C'est par exemple le cas de toutes les représentations de type

« comics », comme l'affreux canard qui ricane dans *B.A.M.F.V.* (1983) ou la bizarre petite tête qui tire la langue de *Sales girls* (1983), visions dégradantes de la personne humaine. En vérité, tout ce qui exploite une certaine vulgarité et entraîne le spectateur lui-même vers un avilissement de son goût, présente ce caractère d'obscénité. Cela concerne jusqu'aux couleurs qui, bien que travaillées la plupart du temps de la même façon que la couleur « pure » minimaliste, paraissent corrompues ; les jaunes, les verts, les rouges notamment sont assombris, assourdis, créant les conditions d'une vision furtive. Peter Schjeldahl remarque enfin « l'obscénité gutturale » du mot FROMAGE qui barre dans toute sa largeur *What is the reason...* D'ailleurs, sans même toujours

The blood trafic (1984) et, d'une part, la chaîne des corps noirs qui apparaît en dessous, d'autre part, les formes abstraites biomorphiques qui sont découpées dans un tissu à carreau assez laid. Mais à peine ces rapports parviennent-ils à la conscience, qu'il n'y a immédiatement honte d'établir de rapprochements aussi grossiers. C'est à moi avis dans cette manière de compromettre sournoisement celui qui regarde ses tableaux, que David Salle est proche de Picabia, le Picabia des portraits espagnols ou des *Femmes au bull dog*, beaucoup plus qu'en raison d'analogies formelles comme celle des transparences. Le spectateur qui s'est aventuré dans un David Salle, est un spectateur déchu.

Déchu, parce qu'aux portes d'un enfer qui se



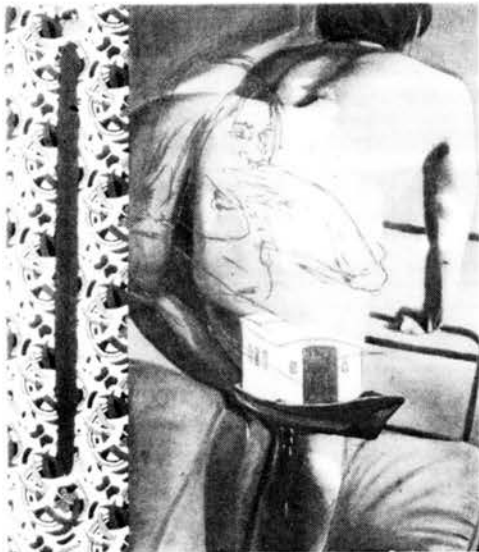
« The Blood Traffic », 1984. Acryl., H. et tissu/toile. 245 x 210 cm (x2) (ph. Zindman/Frémont. Court. Mary Boone)

faire appel à la connotation sexuelle, Salle tente presque systématiquement de prendre au piège l'appréciation esthétique du spectateur. Il est difficile de ne pas chercher à établir un vague rapport formel entre la rangée des « Picasso » qui occupe le haut de

trouve à l'intérieur de lui-même. La fragmentation irréversible du tableau, que j'ai tenté de décrire, nous empêche d'appréhender dans sa totalité un objet qui pourtant nous sollicite intensément, jusque dans nos désirs les plus difficilement avouables. Contraint

de repérer successivement tous les éléments qui composent cet objet, nous ne pouvons nous identifier pleinement à lui ni nous sentir confortés dans notre besoin de cohésion interne. Nous ne pouvons appréhender cet objet qu'en le dispersant aussitôt mentalement. Séduits par des images belles ou émouvantes ou excitantes, nous sommes précipités dans un travail paradoxal qui consiste à détruire leur ordonnance fragile, miraculeuse, que le peintre avait réussi à fixer.

N'est-ce pas là une contradiction qui serait un peu de la même nature que celle décrite par Georges Bataille lorsqu'il constatait l'impuissance du langage à rendre compte de l'expérience érotique ? « *Jamais ne nous sera donné, dans un seul et suprême instant, cette vue globale, que le langage fragmente en aspect séparés... Ainsi le langage, assemblant la totalité de ce qui nous importe, en même temps la disperse.* » (8)



« His Brain », 1984. H. et acryl. toile. 292 x 270 cm (x2)

Au travers de ses assemblages sans unité, Salle cherche à s'approcher au plus près des mécanismes du langage. Sans doute est-ce pour cette raison que la moindre touche de couleur évoque un style répertorié et que la moindre image est déjà une image « médiatisée ». Nous déchiffrons le tableau, non en nous référant à une réalité qui serait à la fois un critère de vérité et le lieu d'une homogénéisation, mais en nous référant exclusivement à des systèmes codés, ne dissimulant pas leur arbitraire, propre à tout langage.

J'ai remarqué que le descriptif accompagnant la reproduction d'un tableau dans *Art in America* était ainsi formulé : « *acrylique sur toile et tissu avec chaises de Eames.* » Que ce type de chaises (toujours le même) qu'utilise périodiquement Salle, soit ainsi désigné, prouve que ces objets ne sont ni la représentation de l'idée abstraite de chaise, ni des chaises auxquelles s'attacherait une anecdote particulière. Curieusement, ces chaises ne symbolisent pas non plus l'activité d'un designer (Charles Eames) ni l'épo-

que à laquelle elles ont été créées. On dit « la chaise de Eames » comme on dit un « vert Véronèse » : il s'agit d'une convention de langage qui fonctionne même si le tableau n'est pas de Véronèse et même si les chaises ne sont que des imitations de celles de Eames. Dans les tableaux de David Salle, les « chaises de Eames » sont une *catégorie* qui reste ouverte.

La mise au jour de tels mécanismes révèle que Salle n'a pas seulement réfléchi sur l'héritage du Pop Art et sur celui du formalisme, mais qu'il est aussi l'un des jeunes peintres qui ont aujourd'hui le mieux enregistré ce qu'avait été l'art conceptuel, c'est-à-dire l'analyse des processus de langage qui participent à notre perception de l'œuvre d'art. Il serait amusant de comparer « la chaise de Eames » et *Une et trois chaises* de Joseph Kosuth. Kosuth provoquait une crise de la perception en présentant simultanément une chaise réelle, la reproduction photographique de cette chaise et le concept de la chaise défini par un extrait du dictionnaire. La démonstration restait didactique. Avec Salle, l'expérience est infiniment plus complexe puisque c'est le même objet qui est à la fois réel, représenté (puisqu'intégré dans un contexte où il perd sa fonction) et, comme nous venons de le voir, archétypale ; et qu'il est, de plus, perçu au milieu d'un ensemble qui nous atteint dans nos désirs ou nos répulsions les plus inconscients (la chaise de *Poverty is no disgrace* est vue par-dessus le dessin d'une foule misérable).

On pourrait dire aussi que celui qui examine un tableau de David Salle, est un peu dans la situation de Michel Piccoli lorsque celui-ci, dans *Le mépris* de Godard, est contraint par sa partenaire, Brigitte Bardot, d'énumérer les différentes parties du corps de celle-ci : ses pieds, ses genoux, ses cuisses...

Le sentiment de maîtrise sur les choses que les mots nous donnent est très grand, mais nous ne possédons pas pour autant ces choses. Loin de posséder le corps de sa partenaire, Piccoli est entraîné par elle à opérer plutôt une sorte d'autopsie linguistique. De même, l'amateur que son amour de l'art pousse à repérer chaque détail d'une œuvre, à nommer chaque source, chaque influence, court-il le risque de substituer finalement à l'objet qu'il admire un puzzle savant mais qui forcément le décevra. C'est de ce cruel paradoxe que la peinture de David Salle, exemplairement, nous fait prendre conscience.

Un désir qui ne connaît pas de hiérarchie

En 1968, Brice Marden avait exposé une série de toiles intitulée *Back Series* et avait fait imprimer à cette occasion un curieux carton d'invitation. Celui-ci reproduisait la photographie d'un corps nu vu de dos, posant devant deux peintures monochromes de l'artiste. Comme l'explicitait le titre de la série et cette image, l'intention de Brice Marden était bien de conférer à ses surfaces compactes, de couleur souvent charnelle,

une présence aussi dense que celle d'un corps humain. Plus que de la réification de la peinture, il s'agissait de l'existence corporelle de celle-ci.

La ressemblance de ce carton d'invitation avec certaines images de David Salle m'a frappée... Sauf qu'un tableau de David Salle induit un processus diamétralement opposé à la démonstration de Brice Marden. Dans l'œuvre de Salle, tout corps perd sa consistance, toute couleur se corrompt, tout objet entre en lévitation. Le corps même de la peinture se disloque et chacune de ses parties, images d'images, objets déréalisés, affiche une identité aussi définie que son existence est fantômatique. C'est ce qui me fait croire que pour un artiste aussi sûr de ses moyens formels, aussi réfléchi que David Salle, la peinture n'existe pas. Ou alors, elle n'est qu'un moment menacé, où un désir qui ne connaît pas de hiérarchie, capable de s'attacher aussi bien à l'évocation d'une grande peinture qu'à la nudité un peu vulgaire d'un modèle, est affolé, mis en déroute par le langage qui tente de l'exprimer. Les hiatus qui persistent entre chaque image peinte par Salle ont un peu la même fonction que la ponctuation dans une phrase de Proust, ils retardent indéfiniment la prise du sens, et la retombée du désir. □

BRICE MARDEN. Carton d'invitation à l'exposition intitulée « Back Series », Bykert Gallery, N.Y., 1968



- (1) in « La religion sexuelle de Marcel Duchamp », *art press* n° 84. C'est moi qui souligne.
- (2) « David Salle and the New York School », cat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1983.
- (3) « The real Salle », *Art in America*, sept. 84.
- (4) J'ai déjà abordé cette question dans « L'ingratitude de l'art », *art press* n° 85.
- (5) Exposition Tendances à New York, Musée du Luxembourg, fév.-avril 84.
- (6) « David Salle my view », cat. Museum Boymans-van Beuningen. Op. cit.
- (7) Op. cit.
- (8) Conclusion de *L'érotisme*, ed. 10-18.

DAVID SALLE

Né en 1952 à Norman, Oklahoma.
Vit à New York.

Expositions personnelles récentes

1981 Mary Boone Gallery, New York
Larry Gagosian Gallery, Los Angeles
Lucio Amelio, Naples
1982 Mario Diacono, Rome
Mary Boone/Leo Castelli, New York
Galerie Bischofberger, Zurich
American Graffiti Gallery, Amsterdam
Anthony d'Offay, Londres
1983 Akira Ikeda Gallery, Tokyo
Ronald Greenberg Gallery, St. Louis, Missouri
Mary Boone Gallery, New York
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
1984 Mary Boone/Leo Castelli, New York
Galerie Bischofberger, Zurich
1985 Daniel Templon, Paris (mars)
Participe à la Biennale de Paris, mars-avril