

Youssef Ishaghpour

Rothko

*Une absence d'image :
lumière de la couleur*



farrago

Éditions Léo Scheer

Rothko

DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS FARRAGO

- Tombeau de Sadegh Hedayat, 1999*
*La Miniature persane : Les couleurs de la lumière,
le miroir et le jardin, 2000*
*Archéologie du cinéma et mémoire du siècle.
Dialogue avec Jean-Luc Godard, 2000.*
Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami, 2001
Morandi : lumière et mémoire, 2001
Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu, 2002
Rauschenberg. Le monde comme images de reproduction, 2003

(suite en fin de volume)

© *farrago*, Tours, 2003
ISBN : 2-84490-124-7

Youssef Ishaghpour

Rothko

*Une absence d'image :
lumière de la couleur*

farrago

Editions Léo Scheer

Pour Oriana Norambuena

La peinture réduite à elle-même : des couleurs sur une surface, l'absolu de la peinture et une peinture absolue. Silencieusement. Le matériau porté à l'incandescence. Le symbolique pur de toute signification, objet, image. Quelques plages de couleurs : la lumière qui en émane, irradie d'elles comme l'obscurité qui les hante, inconnue, inconnaissable.

Les tableaux « classiques » de Rothko se présentent, s'imposent, se saisissent de celui qui les regarde avec la force de l'évidence et du mystère. De l'évidence mystérieuse du tout autre, et du pressentiment d'un incommensurable. Une présence – celle même de l'existence et de l'art – énigmatique, inépuisable, d'un en

deçà du langage et d'une quelconque intention, rétive, donc, étrangère à l'interprétation...

« C'était seulement l'extase; l'art est extatique ou il n'est rien » (Rothko)¹.



Rothko utilisait la toile non préparée et l'enduisait d'une colle contenant du pigment en poudre. Puis il couvrait ce fond, de bout en bout, avec la même couleur mais à l'huile, le saturait jusqu'à ce que la matière de la toile devienne couleur. Sur ce fond, ensuite, il posait ses pans de couleur : avec des glacis de peinture, additionnée de pigments en poudre, de la tempera à l'œuf et du solvant.

Appliquant des couches légères de couleur transparente, il amincissait la matière jusqu'à ce que les particules de pigments soient dissociées

1. Toutes les citations de Rothko et les informations sur sa vie, je les dois à James E. B. Breslin, *Mark Rothko, A Biography*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993.

de la fine pellicule et adhèrent à la surface. Ainsi la lumière pouvait pénétrer la légère couche de peinture, frapper les particules de pigment et revenir inonder la surface qui irradiait de couleur. En variant les textures, les gradations tonales et la profondeur des couches, en expérimentant des degrés de transparence avec des mixtures d'huile, de tempéra à l'œuf et du diluant, Rothko portait ses couleurs au seuil de la désintégration pour créer leur luminosité.



Si le fond monochrome était blanc ou noir, la résonance des pans de couleur aurait été différente, certes, mais, surtout, on aurait eu d'emblée, avec ce fond, l'idée d'une lumière, d'une obscurité fondamentale ou d'un espace infini, en tout cas d'un absolu. Tandis qu'un fond monochrome, qui change de couleur avec chaque tableau, n'a pas de telles implications, d'infini de l'espace ou de la lumière, mais donne l'impression de quelque chose d'indéfini, en suspens. C'est par

rapport à cet indéfini originaire que les pans de couleur flottent, sont en suspension.

Le fond monochrome, diffus et absorbant, nie donc la surface de la toile et sa matérialité sans ouvrir une béance sur un sans-fond des mondes. Sa couleur-lumière, présente sur les bords, vibre également au travers des vibrations des pans de couleurs qui lui sont superposées, sans être lisses et étalées uniformément, mais avec des densités et des transparences différentes et des traces du travail et de la brosse. Les glacis ouvrant les couleurs les unes aux autres, il se crée ainsi une double résonance : horizontalement, entre chaque pan de couleur et le fond monochrome ; et verticalement, dans les relations des pans de couleurs entre eux.



Ces couleurs « n'habitent » pas de formes spatiales : « Dans notre héritage, nous avons l'espace, une boîte où disposer les choses. Dans mon travail, il n'y a pas de boîte. Je ne travaille

pas avec l'espace » (Rothko). Sa peinture ne se constitue pas de l'espace d'une représentation sur la toile, en un objet inerte qu'on regarde : c'est l'ouverture d'une présence, en avant d'elle-même exigeant une vision.

Les bords des pans ne sont pas nets, mais diffus, flous, brouillés. Or, en général, dès que l'on regarde les relations des couleurs dans n'importe quelle peinture, les couleurs se détachent des choses et retrouvent leur logique propre : hors l'individualité des corps, les couleurs flottent (Hegel).

Dans ces tableaux « classiques » de Rothko, d'un pan de couleur à l'autre, il n'existe pas de transition, de passage graduel, mais des changements et des ruptures. Les couleurs sont proches ou éloignées dans le spectre, avec les qualités propres aux couleurs : clarté et obscurité, chaleur ou froid, retrait ou rapprochement. Leurs relations créent le mouvement, le rythme propre à chaque tableau.

Bien que la couleur fût son unique moyen d'expression, Rothko répétait qu'il n'était pas

coloriste. « C'est entièrement une étude de proportion, disait-il : non pas couleurs, mais mesures. » Il ne pensait pas en termes d'espace, donc la mesure ne concernait pas seulement les tailles des pans de couleur mais l'impondérable : le rapport des couleurs, leur intensité, leur transparence et opacité, leur degré de luminosité, leur « température », leur « distance » respective entre le bleu qui s'éloigne et le jaune qui s'approche.

Dans sa peinture, les dissonances, les contrastes harmoniques et disharmoniques des couleurs et des relations réputées difficiles ne se neutralisent pas ni ne se réconcilient, mais gardent leur tension et, en équilibre, agissent ensemble. Ainsi les vibrations perpétuelles des couleurs ne cessent de s'influencer mutuellement, et avec leur frémissement, leur tremblement, donnent un mouvement de respiration à la peinture. Chaque tableau possède un « mode » différent, comme on le disait dans la poétique ancienne : un état émotionnel ou spirituel, et ce

sont les harmoniques de ce « mode » que ses couleurs font entendre.

Chromatisme, accords, harmonie, dissonance, rythme et composition : Rothko peignait en écoutant de la musique, il jouait de la mandoline et beaucoup de piano sans avoir reçu une formation. Il aurait voulu être musicien. Il désirait donner à sa peinture « la même acuité expressive que la musique ».



L'évidence de ses tableaux vient de leur simplicité. Une apparence de simplicité. Pauvreté extrême et richesse tout aussi extrême, comme un ensemble orchestral dont les instruments entreraient, au fur et à mesure, d'une lente durée, dans un tutti qui serait toujours en chemin, pour faire entendre les harmoniques d'un accord complexe. Entre le silence et le grand orchestre.

Et par les valeurs intimes, intenses, multiples, illimitées d'un seul moyen et de ses possibles

combinaisons : « la sonorité et le chœur des couleurs ». Comme l'avait écrit, et mis en pratique, Kandinsky. Son œuvre était connue des nouveaux peintres américains. Rothko pouvait en voir les effets dans les tableaux du premier – chronologiquement – des grands peintres de sa génération : l'Arménien Arshile Gorky, qui avait été un moment son maître. Avec une différence essentielle, cependant. La découverte la plus importante de Kandinsky, c'est que la couleur a une réalité intérieure qui la caractérise de manière autonome, indépendamment d'une quelconque figuration extérieure, et que les couleurs entrent en contact avec l'âme. Mais pour lui, si la forme peut exister isolément, la couleur doit être toujours inscrite dans une forme. Ainsi chez Kandinsky, contrairement aux tableaux « classiques » de Rothko, les couleurs n'existent pas indépendamment des formes d'origine et de nature diverse.

Le moyen d'expression de Rothko – la couleur uniquement – est des plus délicats et impondérables, le moins codifié et maîtrisable

qui soit. Chaque couleur possède son effet physique, affectif et « moral » propre, et ces effets changent avec sa luminosité qui peut l'approcher ou l'éloigner du spectateur. Son application même transforme son caractère et sa valeur expressive : saturée, douce, légère, brillante, moelleuse, sèche, moirée, veloutée, atténuée, voilée, éclatante, vaporeuse, dense, transparente, opaque... L'éclat, la magnitude, la résonance, sont ce par quoi la couleur a accès directement à l'âme en la faisant vibrer.

Mais un pan de couleur, dans les tableaux « classiques » de Rothko, ne se présente jamais seule et n'existe qu'avec deux, trois ou quatre autres, qui changent de fonctions expressives avec leur traitement et leur place : légère ou lourde, sombre ou claire, chaude ou froide. Passant entre le haut, le bas ou le centre, d'une toile à l'autre. Ou inversant ce que – pesanteur, éclat ou température – l'on a tendance à tenir pour leur caractéristique intrinsèque.



Les couleurs de Rothko ne sont pas seulement des pigments et des onguents : elles sont l'épiphanie visible de la lumière qui n'est pas avant les couleurs, mais en elles. À ces effets de la couleur-pigment et de la couleur-lumière s'ajoutent ceux de « la couleur physiologique » : chaque couleur vit deux fois dans le regard, en elle-même et dans son complémentaire, même si elle n'est pas aperçue. La perception de la couleur résulte ainsi de son action et de la réaction de l'âme et se communique à l'être tout entier. « Qu'est-ce que la couleur, hors le regard, hors le regard pensé et vu par lui-même, lorsqu'il ne s'épuise plus dans les objets ? » (Goethe). Ainsi les tableaux de Rothko donnent l'impression de la persistance rétinienne au fond de l'œil, lorsqu'on le ferme, et surtout de la réponse de l'œil à la couleur extérieure. Ou bien de ce que les mystiques tiennent pour la manifestation de l'âme devenue, dans ces couleurs intérieures, visible à elle-même.



La simplicité et la complexité ineffables de la peinture de Rothko proviennent de sa sensibilité rare à la couleur. Cette donnée visuelle, qui, en une absence d'image, et sans sortir de son registre, fait résonner des accords variés et mystérieux.

Sublimation du visuel par le visuel même, la couleur, pour Rothko, est puissance spirituelle. Elle exprime – avec « la justesse et l'acuité du silence » – la richesse immense de la vie et du drame de l'esprit. Par son traitement des couleurs, le visible comme tel se trouve libéré en devenant l'expression visible du spirituel.



Rothko peignait des grands formats pour être « très intime et humain : si vous faites un petit tableau, vous vous placez en dehors de votre expérience, vous la regardez à travers un verre réducteur. Lorsque vous peignez un tableau large, vous êtes dedans. Ce n'est pas quelque

chose que vous dominez et commandez ». Le spectateur se trouve dans la même disposition, entouré physiquement par la lumière qui émane du tableau. Et « il doit sentir la présence de la peinture, comme pour le soleil : même lorsqu'il lui tourne le dos ». Plus le champ rétinien est occupé par une étendue des mêmes fréquences et des mêmes longueurs d'onde, plus la sensation qui prend la relève de l'impression initiale sera impérieuse, omnienglobante...

Une impression d'expansion. Comme le dit Rothko, ses tableaux se dilatent, s'ouvrent à tout l'espace et en toute direction – c'est pourquoi il tenait aux bords monochromes visibles autour des pans de couleur et refusait d'encadrer, donc de limiter drastiquement ses tableaux – et en même temps c'est tout l'espace, de toute direction, qui se contracte et s'enferme en eux. Ce mouvement contraire, il l'appelait, « le souffle » de ses tableaux. « Entre ces deux pôles vous trouverez tout ce que je veux dire. »



La peinture de Rothko est essentiellement frontale. Du fait de l'absence de profondeur. Et de la disposition verticale des pans horizontaux de couleur, qui par leur horizontalité donnent une impression de repos, tout en induisant une tension par leur stratification verticale.

En Occident, à cause de la profondeur et de l'horizon, où ciel et terre se rencontrent et tout se rejoint (sans oublier la conception de « l'incarnation » qui leur est liée), on a privilégié le format horizontal. Avec le vertical, le lointain devient une idée, un mouvement, une ascension jamais terminée et inhérente au tableau. Tandis que la disposition frontale des pans horizontaux de couleur transforme, comme le voulait Rothko, ses peintures en « façades ».



La lumière émane des couleurs. Il ne s'agit pas de couleurs dans la lumière ou de lumière devenant couleurs : mais d'une lumière qui

irradie des couleurs et du tableau. Rothko exigeait toujours un éclairage atténué pour ses expositions : « Les tableaux ont leur lumière interne et s'il y a trop d'éclairage, les couleurs se dégradent et il se produit une distorsion dans leur apparence. »

Lors d'un accrochage à Whitechapel, Rothko avait demandé à Bryan Robertson, le directeur du musée, d'éteindre toutes les lumières : « C'était au crépuscule d'une journée d'hiver, soudainement les couleurs de Rothko se sont mises à émettre leur propre lumière. Une fois que la rétine s'y fut habituée, l'effet était inoubliable : brûlant lentement, flamboyant et rayonnant doucement à partir des murs-couleurs dans l'obscurité. » De même pour Werner Haftmann, se rappelant de la tombée de la nuit, lorsqu'il était assis, entourée de peintures, dans l'atelier de Rothko : « Bientôt nous fûmes cernés par ces sombres murs de lumière. Une luminosité très spirituelle émanait de ces fonds. Ce n'était pas une lumière ponctuelle. Elle ne suggérait aucune perspective et n'avait pas de source. Sans ombre et sans éclat,

elle rayonnait du fond coloré comme une lumière interne, silencieuse et pure. »



Il s'agit d'une immatériation qui secrète de soi-même sa propre lumière, une incandescence, comme l'impression d'une obscurité se transformant en lumière. C'est l'effet d'une transsubstantiation : la couleur est matérielle, elle est matière colorée, colorante, et cette matière produit quelque chose d'immatériel qui est la lumière. La métamorphose donc de la matière, de l'obscurité inhérente à la couleur et à sa matérialité, en lumière avec un sens de rayonnement spirituel.



Rothko s'offusquait, chaque fois qu'on parlait d'« abstraction » et de « mystique », à propos de sa peinture. Celle-ci, disait-il, est « concrète et terrestre ». Il avait écrit, avant son époque

« classique » : « J'adhère à la réalité matérielle du monde et à la substance des choses. Si j'ai omis d'utiliser les objets familiers, c'est parce que je refuse de mutiler leur apparence à une fin qu'ils sont trop vieux pour servir. »

Mais « mystique » n'a pas toujours ce sens, d'un ailleurs absolument autre : il s'agit pour certains mystiques de rédimer ce qui est, même le plus contingent et le plus insignifiant. À ce niveau, la rédemption s'effectue, chez Rothko, non pas en partant d'un objet quelconque du monde, mais à partir des « matériaux » de l'art : la matérialité et la contingence de la couleur, et aussi de l'affect, la sensualité, l'émotion, le sentiment. S'il y a, dans l'art, la mystique ou l'alchimie, c'est-à-dire la rédemption du monde, cela porte ici sur l'art même : le matériau et l'affect, sans passer par le monde des objets et des significations. De là la musicalité de la peinture de Rothko, en dehors de toute référence extérieure. Car l'essence de la musique pure est aussi la rédemption du monde par la sublimation de ses éléments : l'affect et le matériau.



Pour que dans le profond silence, les harmoniques puissent résonner de plus en plus nombreuses et fortes, il faut, contrairement aux chocs de la vie moderne, tour à tour l'absorption et la distance : la durée d'une contemplation.

Ce regard méditatif et contemplatif, que la vision de la peinture de Rothko exige, était déjà inhérent à la lente venue au jour du tableau : il faisait partie intégrante du travail du peintre, qui y consacrait bien plus de temps que pour poser des couleurs sur la toile. Ainsi se produisait l'identité extatique entre le visible et la vision qui n'est rien d'autre que l'intensité qui émane du traitement du matériau pictural. Le halo de la couleur-lumière, devenant matière impalpable, sans rien de compact : une autre densité faite de retrait et de débordement. Quelque chose d'un accès, une révélation, un avènement : l'embrassement d'une illumination.



Ce que l'on regarde de près comme une toile avec des traces de pinceau et de couleurs prend un sens inouï. L'énigme, étrange, consiste justement dans cette dualité et leur relation. Non pas la synthèse, l'identité entre la matérialité, la fragilité (même, à bien considérer, « la banalité » de la chose, dont Rothko craignait, avec angoisse, qu'elle ne soit « qu'imposture », et qu'elle apparaisse aux yeux du spectateur pressé comme du « coloriage, joli et décoratif », ce pourquoi il ne cessait de dire : « ce n'est pas de la peinture, c'est au-delà de la peinture ») –, et l'immensité que cela suggère et qui y résonne. Il ne s'agit même que de la relation entre les termes de cette dualité incommensurable, non identiques, et cependant non dépourvus de rapports ou totalement étrangers l'un à l'autre.



« L'intuition du beau comme mystère » (Benjamin). Cette énigme, conduite ici à sa plus simple, et « abstraite », expression, est celui de

l'art même : relation entre matière et idée, les sens et le sens. L'esthétique dans l'acception première du terme implique « le sensible ». Matériau et affect distinguent le domaine de l'art et le différencient des concepts de la philosophie. Mais dans beaucoup d'œuvres modernes, il n'y a plus qu'une relation directe entre matériau et idée, dans la mesure où l'esthétique et l'art même y sont en question, et que l'ancienne conception de la beauté comme la manifestation de l'idée n'existe plus. Cependant, il y va, pour Rothko, de ce qui dans le sensible est plus que lui-même.

L'absence et le négatif, chez Rothko, contrairement à d'autres, ne sont pas le chemin d'accès à l'absolu. D'ailleurs, pour lui, un tel accès reste impossible. Parce que la finitude détermine l'être de l'homme. Rencontre entre la matière, l'affect et ce qui les transcende : « le voile », voilà l'extrême qui se puisse atteindre, comme l'évidence d'une chose inexplicable, d'autant plus attirante que sa signification nous échappe.

On pourrait évoquer « le sublime », fort en vogue à propos de « l'expressionnisme abstrait »,

depuis que, dès les débuts de l'École de New York, Barnett Newman y a fait référence. Le « sublime », en tant qu'il s'agit de l'effet sur la sensibilité (avec ce que cela peut comporter, selon Rothko et dans sa peinture, de douleur et de violence) du tout autre : une essence inconnue, insaisissable, sans forme ni figure, qui, extérieurement, n'existe pas dans la nature et n'a pas d'image, et ne saurait être appelée que négativement : néant, obscurité, vacuité, solitude, silence. Mais l'absence de mesure du « sublime » peut inciter à quitter la sensibilité, parce que celle-ci – essentielle à la beauté, comme pour Rothko – est détruite, rendue inopérante, par l'idée même de l'absolu. Cependant la peinture « classique » de Rothko n'est pas l'image de l'absolu, ni son absence : mais « voile » seulement.



Non pas que le voile cache un sans-fond ou une essence qui seraient au-delà. Le traitement du matériau, d'ailleurs, récuse, dans les tableaux de

Rothko, toute possibilité d'imaginer un sans-fond ou un au-delà. Il est vrai que, par rapport aux pans de couleurs qui flottent, la couleur monochrome de base fonctionne comme un fond. Mais il ne s'agit ni d'une surface ni de l'infini. Car cette couleur émet sa propre lumière et ses vibrations qui cherchent à traverser les pans de couleurs, posés au « premier plan » et attirant le regard dans leur propre « profondeur ». Ainsi dans ces mouvements contraires de couleurs-lumières du « fond » et de la « surface », toute velléité d'espace et de profondeur disparaît. Il en résulte une absence de lieu, ou plutôt un lieu improbable, une suspension : un voile.



La beauté, disait Benjamin, n'est pas l'apparence, ni la vérité devenue visible. Elle n'est pas phénomène, cachant autre chose sous le voile. Mais la beauté est voilante et voilée : pure essence. Ce que la beauté rend visible n'est pas l'idée elle-même : mais le mystère de cette idée.

Rothko, à propos de *L'Atelier rouge* de Matisse : « Lorsque vous regardez cette peinture, vous devenez cette couleur, vous êtes totalement saturé par elle. » Matisse : « Depuis le début du vingtième siècle, c'est la couleur qui a été le principe actif de l'art non-représentationnel – l'autonomie de la couleur. » Kupka : « Les plans de couleur pure s'orientent vers le dépassement de l'ancienne conception spatiale. » Delaunay : « Dans le passage du figuratif (traditionnel) à l'inobjectif (peinture pure, réalité), il m'est venu l'idée de supprimer les images vues dans la réalité : les objets qui viennent interrompre l'œuvre colorée. Je m'attaquais au problème de la couleur formelle... » Kandinsky : « c'est l'expres-

sionnisme qui a montré la force de la couleur exaltée. »

La pensée de la logique autonome des effets de la couleur et de son fonctionnement, l'importance donnée à sa pure puissance expressive, à son caractère énigmatique et « musical » remontent à Delacroix : « La couleur qui est vibration comme la musique, a le pouvoir d'atteindre ce qu'il y a de plus général et pourtant de plus vague dans la nature. » Gauguin : « La couleur étant en elle-même énigmatique dans les sensations qu'elle nous donne, on ne peut logiquement l'employer qu'énigmatiquement. » Delaunay : « La couleur est forme et sujet; elle est purement le thème qui se développe, se transforme en dehors de toute analyse psychologique ou autre. La couleur est fonction d'elle-même, toute son action est présente à chaque moment comme dans la composition musicale. » Boccioni : « Les couleurs n'auront pas besoin de formes pour être comprises, et l'œuvre picturale se transformera en compositions musicales... » Et Matisse encore : « Tous mes rapports de tons

trouvés, il doit en résulter un accord de couleur vivant, une harmonie analogue à celle d'une composition musicale. »



Parce que la musique a ses propres règles autonomes dans le traitement de son matériau, parce qu'elle est libre et n'imité pas les objets extérieurs, et qu'elle n'a pas de « sujet » et de « signification » (qu'il ne faut pas confondre avec le sens ou le contenu : sujet et signification peuvent se décrire et s'expliquer; « le contenu », sans lequel il n'existe pas d'art, n'est pas conceptualisable et se réalise au niveau de la forme par le traitement du matériau) – la référence à la musique accompagne, comme une basse continue, la peinture moderne et la naissance de l'art abstrait qui se donnent pour principe la spécificité de leur matériau.



La peinture abstraite est apparue dans une constellation... L'invention de la photographie avait rendu obsolète ce que l'on tenait pour le but de la peinture : l'imitation de la nature. L'expérience « naturelle » et immédiate des sens, garante de « l'imitation », correspondait de moins en moins à ce que les nouvelles sciences, avec leur technique et leur théorie, rejetant la séparation entre les moyens de connaissance et « l'objectivité de la réalité », découvraient de l'immensité et de la complexité de la nature. Ce qui avait été au centre du tableau, *Istoria* selon Alberti – l'ensemble des sujets et des contenus, religieux, humanistes, historiques – paraissent n'être que des tentatives de domestication de l'incommensurable, de l'inconnu et du mystère du tout.

Ainsi, espace en profondeur, fenêtre renvoyant à un point de vue, *Istoria*, imitation, tout cela entre en crise ensemble ou élément par élément. Sans doute, parce que, historiquement, le contenu dépasse « la représentation » et l'*Istoria*, et que le rapport d'un sujet regardant

aux objets et au monde doit céder devant une nouvelle relation, non dualiste, entre le soi et le tout : être, cosmos, absolu ou le sans-fond des mondes. Le peintre, et avec lui le spectateur, n'est plus « devant » mais dedans le tableau, qui devient, de plus en plus, « chose mentale ». Alors à chacun incombe de trouver, au moyen d'un art abstrait, « réduit » à ses moyens spécifiques, la voie qui le conduit à ce nouveau rapport : mental, spirituel, spéculatif, émotif, physique...

Il importe aussi de ne pas oublier cette idée fondamentale de Klee : « Plus ce monde est effrayant, comme il l'est justement aujourd'hui, plus l'art est abstrait, alors qu'un monde heureux produit un art d'ici-bas. » La peinture abstraite européenne est née au moment de la Première Guerre mondiale, dans un état d'esprit visionnaire, utopique, prophétique et apocalyptique. L'expressionnisme abstrait américain naîtra d'une conscience aiguë des horreurs de la Seconde Guerre mondiale. Barnett Newman : « Nous sentions la crise morale d'un monde allant à l'abattoir, un monde dévasté par la

grande Dépression et par une guerre mondiale féroce. Il devenait impossible, à ce moment-là, de continuer de peindre le genre de peinture que nous faisons – fleurs, nus couchés, joueurs de violoncelle. La peinture était finie : nous devons abandonner. »



Mais la peinture – s'il s'agissait d'art – ne s'était jamais bornée à « imiter » en image un dieu, une danseuse ou quelques pommes. Pour paraphraser Mondrian : l'absolu ne s'exprimait dans la peinture ancienne que sous l'aspect des couleurs et des formes naturelles, et devrait-on ajouter historiques. En faisant « abstraction » de celles-ci, les peintres du début du vingtième siècle ont cherché directement l'absolu en peinture. Et la question a porté sur son essence, sur le chemin pour y accéder, et sur celle de « l'image », malgré tout, puisqu'il y va de la peinture, donc forcément des tableaux avec des couleurs et des formes sur des surfaces.

Mondrian : « L'émotion du beau est cosmique et universelle... Un nouveau monde : l'expression purement spirituelle de la forme libérée du temps et de l'espace et des voiles et enveloppes sensorielles... La possibilité de pénétrer et de reconnaître le moi profond, l'homme véritable, l'homme-dieu et dans le cas le plus élevé, dieu. »

Kupka : « Un artiste a en lui la volonté de recréer l'univers... Le grand art, c'est de faire de l'invisible et de l'intangible, de l'idée suprasensible d'un inconnu, purement et simplement ressentie, une réalité visible et tangible... L'artiste et le spectateur communient alors dans la compréhension de ce qui est, devant la force et la volonté cosmique. »

Delaunay : « L'homme moderne s'est trouvé dans la nouvelle idée de l'univers inobjectif; l'homme actuel fait son univers cosmique. »

Kandinsky : « La genèse d'une œuvre est de caractère cosmique. Le créateur de l'œuvre est donc l'esprit... L'art est subordonné à des lois cosmiques, qui sont mises à jour par l'intuition du peintre... Langage du secret par le secret, l'homme parlant à l'homme

du surhumain... Dans le réalisme pur de la peinture abstraite, les choses sont dépouillées de leur matérialité et transformées en sonorités intérieures, en vibrations spirituelles et en pur esprit. » Malévitch : « L'homme s'est fixé pour but d'être aussi infini que dieu. Il agira non plus comme un homme, mais en dieu, car il sera incarné en lui et sera devenu une perfection... Le secret de l'incarnation, c'est l'art même de créer... Je me suis proclamé président de l'espace... Je me suis transfiguré dans le zéro de la forme et suis allé au-delà du zéro vers la création non figurative... La libre navigation dans l'infini de la non-objectivité pure, n'appartient plus à la terre, qui a été décimée, ni au monde matériel, mortel et fini, c'est l'ascension dans l'infini blanc suprématisiste où ne se rencontre plus de limite » : le rien que rien de sensible ne peut contenir.



Quel que soit le nom, le chemin, le résultat – le purement spirituel, l’invisible et l’intangible, la non-objectivité pure, le cosmique –, avec leur optimisme conquérant, qui voyait dans la destruction des anciennes formes, et de l’ancien monde, l’imminence eschatologique de la création d’un univers nouveau, tous ces peintres avaient la conviction d’avoir accès à l’absolu et – dans une proximité, identité même, plus ou moins grande avec son essence : dieu ou cosmos – pouvoir l’exprimer dans leurs œuvres.



S’ils refusaient « la figuration » naturaliste (parce que le temps, l’espace et les objets matériels du monde ne répondaient plus à leur exigence, qui identifiait l’absolu et la liberté de la création), leurs œuvres ne se transformaient pas moins en « image » de l’absolu, faite de signes et de symboles géométriques ou non. Car ils renonçaient rarement à « la ligne » : or la ligne est le facteur le plus essentiel de la création des

formes plastiques, elle produit une logique de l'espace, l'image des choses ou des signes.

Pour Mondrian, il s'agissait de la loi universelle présente en tout : la manifestation de l'inchangeable en tant que relation fondée sur l'angle droit, le vertical et l'horizontal, le blanc, le noir et les couleurs primaires.

Kupka, ne cherchant pas « la loi » universelle, moins ascétique que Mondrian et plus panthéiste, y ajoutait les demi-teintes, le courbe, le diagonal et la division de l'espace par plans, créant des structures de couleurs et d'espaces imaginaires au point de rencontre des découvertes scientifiques et des traditions occultistes, avec un symbolisme cosmique et astral.

Delaunay, tout en croyant qu'avec le contraste simultané des couleurs, « nous percevons le mouvement vital de l'univers et l'énergie dynamique immatérielle qui, par essence, n'a pas de forme », n'inventait pas moins des formes géométriques circulaires qu'il nommait soleil et lune.

Chez Kandinsky, symboles cosmiques et astraux, montagne spirituelle, thématique apocalyptique de catastrophe et de résurrection, traces d'expériences vécues, d'imageries et de symboles chrétiens et païens, et des signes purement picturaux se retrouvaient jusque dans les œuvres les plus abstraites, sans rien dire des tableaux à dominance géométrique ou biomorphique : de pures créations d'images à l'aide de la ligne.

Quant à Malévitch, il était allé jusqu'à l'icône de l'insaisissable, mais « icône », tout de même – et quelle que soit la signification de l'icône dans la théologie orthodoxe et sa différence par rapport à « l'imitation » occidentale – : image. « J'ai trouvé l'abat-jour bleu des limitations colorées, je suis sorti dans le blanc : l'abîme libre blanc, l'infini sont devant nous. » Dans l'infini du plan – le blanc de la surface créatrice – Malévitch a essayé de faire apparaître les signes des nouvelles galaxies d'un nouveau cosmos. Mais c'est avec le premier et le dernier tableau suprématisiste – ses deux véritables « icônes » – qu'il a cherché l'au-delà, l'autre du visible, dans

le visible même. *Le Quadrangle noir sur fond blanc* : non pas carré vide, mais signe de ce qui se donne comme absence, manifestation de ce qui n'apparaît pas. Et *Le Carré blanc sur fond blanc*, Malévitch l'avait appelé justement « le rien dévoilé » – « j'ai dévoilé le rien » – montrant, avec cette icône du dévoilement du rien, à la fois la visée de l'absolu et l'impossibilité pratique d'y accéder directement. Car la révélation du rien se renverse en un triomphe de la peinture : surface, matière, couleur, lumière... Il existe une théologie négative dont le moyen est la parole qui a pour condition de fonctionnement l'absence. Mais un tableau est avant tout une présence matérielle : un objet de ce monde. Et Malévitch qui, à la suite de ce point extrême, ne voulait plus qu'écrire, en avait tiré la conclusion : « La peinture a depuis longtemps fait son temps et le peintre lui-même est un préjugé du passé. » Ainsi, en revenant à la figuration, il a peint son autoportrait en « maître d'autrefois ».



Les chefs-d'œuvre de la peinture abstraite rencontrent les limites mêmes de la peinture. L'impossibilité d'accéder à l'incommensurable reconduit peu ou prou tous ces peintres – et il en sera de même, d'ailleurs, pour Rothko, dans les œuvres de la fin, après l'expérience limite de « sa chapelle » – à des signes, des symboles religieux ou des images. À viser directement l'invisible, l'esprit, l'infini, le cosmique, l'absolu, le rien, en peinture, cela devient une image : non pas le mystère de la présence ou la présence d'un mystère, mis le support d'une idée.

On ne peut confondre l'infini avec ce dont l'œil ne peut voir ni concevoir les bornes. L'infini n'est ni un espace ni une pensée, ni le rapport d'un signe à tout cela. Silence, obscurité, non-savoir : l'absolu ne relève pas de l'espace et du temps. Même au-delà de ses formes immédiates de la sensibilité, concevoir l'infini en terme de cosmos, d'espace à plusieurs dimensions, de temporalités différentes, d'une pluralité de mondes antagoniques, échappe certes à la

représentation, mais est compris toujours à travers les possibles de l'imagination de l'être humain.

Peindre l'invisible, l'esprit, l'infini, l'absolu ne saurait être que le fait d'un « homme dieu », que tous ces peintres auraient voulu devenir. Par contre, « le voile », ce que Rothko appelait « façade » – cette limite extrême, au-delà de laquelle ne peut avancer la sensibilité ni la connaissance, et avec laquelle se confond, peut-être, le mystère de l'existence – va ensemble avec ce qui faisait l'objet des affirmations réitérées de Rothko : la finitude de l'homme.



Pour cet « être fini », il n'existe, dans l'œuvre de Rothko, ni un savoir ni une expérience de l'infini, de l'invisible et de l'absolu, mais seulement un pressentiment, et encore comme le pressentiment d'une impossibilité, d'une limite. Aussi loin que la méditation et la pensée puissent conduire, elles ne peuvent jamais rencontrer que la limite, « la façade », « le voile », et ce qui sépare

l'humain fini, vivant, de la rencontre de l'absolu. L'œuvre « classique » de Rothko est l'épreuve de cette limite, qui renvoie à la finitude essentielle de l'homme, à son manque d'accès au tout autre, sinon par l'expérience de cette limite même, l'obstacle, le voile qui l'en sépare.

Rien n'est caché par, ou sous, le voile. Il ne s'agit pas de l'image, « niée », de l'invisible, mais de la projection de l'expérience humaine de la limite : le tableau ne renvoyant pas au-delà – l'ailleurs absolu ou derrière le voile – mais ici-bas, à celui qui le regarde, submergé par sa lumière. Cette expérience du voile, comme expérience sans recours de la finitude, étant celle même de l'inaccessibilité du tout autre, inaccessibilité qui se laisse pressentir dans l'embrasement s'emparant du non-savoir, de l'obscurité, de la vacuité et du silence. Ainsi la mélancolie et l'angoisse de la finitude se métamorphosent en ferveur. C'est la conjonction présente de ces deux contraires, qui crée toujours la respiration, la résonance des tableaux « classiques » de Rothko : cette présence de l'œuvre, de sa lumière irradiant de l'obscurité,

qui dessaisi le spectateur de lui-même en l'exposant à son mystère.



Tous les grands peintres abstraits du début du vingtième siècle – qui venaient de « la modernité » de l'impressionnisme, de Cézanne et du cubisme, mais avaient également des racines profondes dans le symbolisme et son mélange synchrétique de toutes les religions et ésotérismes du monde – étaient des esprits « théosophiques ». Non pas parce qu'ils ont eu des rapports, plus ou moins avérés, avec la Société de ce nom ou ses mouvances. Mais dans le sens beaucoup plus large, et plus ancien du terme, qui implique la possibilité d'un accès privilégié et direct de l'esprit aux mondes supérieurs : connaissance du cosmos, de dieu, de l'esprit et de l'essence de l'univers et de la nature, accompagnée des idées de destruction et de transfiguration du monde.

À la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle, les nouvelles tendances de la

théosophie – dont participaient ces peintres – avaient tenté de réunir, dans une vision globale, les résultats de la science moderne avec les « sciences » occultes anciennes, contre ce que les peintres abstraits appelaient également « la vacuité du matérialisme ». (Il en ira de même avec Barnett Newman, le contemporain de Rothko : Newman a étudié, d'abord, les sciences de la nature et s'en est inspiré pour peindre des tableaux cosmogoniques, avant de remplacer ce symbolisme de la nature par celui, ésotérique, de la Cabale.) Peintres théosophes, ils étaient tous des esprits prophétiques, créateurs de symboles, et comme leurs innombrables écrits en témoignent (y compris chez Newman), portés aux spéculations théoriques. Rothko, qui regrettait « de tout cœur » d'avoir écrit, au début de sa carrière, quelques pages – aidé parfois par Newman – disait, plus tard, que « le silence est le plus juste ». Il n'avait pas d'attrance pour la spéculation « théosophique », mais, sans doute, pour l'expérience « mystique ».

Dans leur essence, sinon dans le mélange des cas singuliers, théosophes et mystiques ne doivent pas être confondus. Les théosophes, spéculatifs, veulent pénétrer les secrets de la création et ils matérialisent le fruit de leurs pensées sous forme visible de symboles; le mystique prétend abolir les images : il est contemplatif et sans cesse attentif à son propre fond (A. Faivre). C'est la vie de l'âme qui est le propos essentiel du mystique, et il s'en tient à son propre cœur. Pour lui le sentiment est à la fois ce qu'il y a de plus clair, de plus simple et de plus inexplicable.



Mais « l'âme, le cœur, le sentiment », ne signifient ni égotisme ni effusion sentimentale. Et ne peuvent se réduire au « moi », à ses pulsions, ses énergies et ses désirs. Tout en pensant que « l'art permet à l'artiste de s'accomplir », Rothko disait : « Je n'exprime pas mon moi dans ma peinture, j'exprime mon non-moi. » Quelque chose de l'ordre d'une révélation, d'une évidence

rencontrée dans l'œuvre. De la manifestation d'un mystère sans rapport avec une quelconque « expression de soi ». Bien que cela se produise au niveau de l'affect, de la sensibilité et du sentiment. Ce que Rothko voulait faire entendre en affirmant : « Ma peinture n'est pas abstraite, elle vit et elle respire. »



« Je dirai sans réserve que de mon point de vue il ne peut y avoir d'abstraction. Chaque forme ou aire qui n'a pas la pulsation concrète de la chair et de l'os véritables, et leur vulnérabilité au plaisir et à la souffrance, n'est rien du tout. » Rothko n'aimait pas le terme d'abstraction : elle évoquait pour lui – peut-être à cause de ce qu'il avait vu chez les abstraits américains des années trente – des formes cérébrales, géométriques, fermées, posées, figées, fixées, sans provenance ou devenir, sans la vibration, le mouvement et la tension de ses tableaux.

Sa propre peinture n'est pas idéale ou intellectuelle. Mais extrêmement sensible, émouvante : du fait de la chaleur même qui irradie de ses couleurs, de leur harmonie et dissonance. Et aussi pour ses inégalités de touche apparentes, et le refus des surfaces ou des contours lisses, délimitées et tracées à la règle et au compas.



Abstraction signifie souvent réduction, dépouillement. Les tableaux classiques de Rothko sont d'une grande richesse et intensité. Et pourtant ils sont fragiles et frêles. Et d'une vulnérabilité comme substrat de leur grandeur, qui vient de l'expérience même de la limite et de la finitude qui a pris forme en eux. « La seule chose sérieuse c'est la mort. Rien d'autre n'est à prendre au sérieux. » Il y a ainsi, dans son œuvre, selon Rothko, « une claire préoccupation de la mort, une intimation de mortalité ».

Rothko se plaignait que « les gens parlent seulement de sérénité », à propos de ses tableaux, tandis qu'une « description plus juste » serait « sérénité au bord de l'explosion ». « À ceux qui pensent que mes peintures sont sereines, [je dois dire] que j'ai enfermé la violence la plus extrême dans chaque centimètre carré de leur surface. Bien que je ne me sois pas servi des moyens physiques d'émotion et de mouvement... Car c'était ainsi l'unique chemin par lequel je pouvais atteindre la plus grande intensité : le tragique irréconciliable de la violence qui gît à la base de l'existence humaine et de la vie de tous les jours, qui a affaire avec elle. »



Cette violence fondamentale était, au temps de Rothko, une expérience quotidienne. Une violence qu'il a cherchée à rédimier par sa peinture. Avec ses contemporains, il appelait cela « le tragique ». Et il en explicitait les termes contradictoires, en se référant à *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche. Rothko sentait une grande dette envers ce livre qu'il avait lu et relu. Il en évoquait souvent, dans ses notes ou en public, l'idée principale : le chaos, le désordre, la terreur, la force productrice et destructrice, et le désespoir intérieur et extérieur, « le dionysiaque », sans lequel « l'apollinien » (dont il se réclamait) – « la noblesse, la sérénité et l'exaltation contemplative », qui n'existent que si elles subliment cette puissance originaire – ne serait rien qu'une « façade » dans le sens le plus péjoratif du mot, des « piliers vides », un décor embellissant et creux. Le beau n'ayant d'autre sens que de rendre le terrible supportable.

Cependant là où chez les Grecs, pensait Rothko, Dionysos et Apollon se réconciliaient dans le rituel collectif du spectacle tragique, avec le monde atomisé moderne, désenchanté et sans rite, la tâche en incombait à l'artiste : l'individu isolé, son sacrifice et son acte de foi silencieux. De l'individu, du sacrifice, du secret, de l'isolement absolu, de la terrible responsabilité de la solitude, de la souffrance et de l'angoisse, et de l'acte de foi silencieux – niant « la puissance sauvage qui produit tout dans le tourbillon des passions obscures » – parlait l'autre livre de chevet de Rothko, *Crainte et tremblement* de Kierkegaard : « Ce fut par la foi qu'Abraham laissa le pays de ses pères et devint étranger en terre promise... »

L'existence de Rothko – non pas tellement entre le pays de sa naissance qu'il quitta, sans l'avoir désiré, et son étrangeté dans « la terre promise » de l'Amérique, mais parce qu'il abandonna le chemin de ses pères pour « une aventure inconnue dans un espace inconnu » – a été vécue dans la crainte et le tremblement, le

doute et la foi que le miracle : l'art fut possible. Une vocation tardive et, ensuite, un lent et long cheminement.



Markus Rothkowitz – le jeune Russe vient de Dvinsk, en 1913, à l'âge de dix ans, et grandit ensuite à Portland, Oregon – « sans être exposé à l'art, ni rien connaître de la peinture ». Le théâtre l'attire, mais ne devient pas une passion irrésistible. Suivant les pratiques de son milieu juif d'origine, il est destiné aux études. Ce qui le conduit à Yale, qu'il quitte en cours de route, pour une vie, littéralement, de crève la faim, consacrée à la peinture. À New York, il suit des cours d'Arshile Gorky et de Max Weber. Cependant Rothko dira plus tard qu'il a appris la peinture de ses contemporains, en fréquentant leur atelier.



Tout au début, hormis des portraits de proches, il y a peu de figures humaines, chez

Rothko, mais scène de rue, ville, paysage, nature morte, avec des traces diverses, dont un peu de Cézanne.

Autour de 1930, les influences directes cessent. Lorsque le caractère des images change, avec une nette volonté de supprimer la profondeur, et une prédominance de la figure humaine, isolée, mais pesante et dense d'être prise dans un espace confiné et étouffant. À cause de cette raréfaction de l'air, de la densité des images, des ombres et des couleurs fortes et sombres, qui servent même au dessin – et surtout par une certaine « tonalité d'âme » – on peut évoquer « l'expressionnisme », même si des lignes ne servent pas à déformer les personnages. Les images ont un aspect évanescent, ou de rêve figé, et pas de présence : il ne s'agit pas de réalité, mais « d'images », de là, parfois, cette absence à soi-même des figures.

Un mélange de vision frontale et en plongée engendre une disproportion entre tête et corps. Dans une fuite rapide vers le bas, les têtes paraissent plus grosses que les pieds, ce qui

donne aux figures un air trapu. Il en émane une tristesse mélancolique, qui peut être due aussi bien aux années fortes de la Dépression, qu'à l'atavisme d'un état d'esprit juif. On ne saurait dire fantomal ou spectral, mais un air absent en fait des âmes en peine de purgatoire. Avec leur corps disproportionné, leur aspect trapu, leur densité, leur pesanteur, ces personnages semblent s'être ramassés sur eux-mêmes, enfouis en eux-mêmes, en arrêt, retirés dans leur profondeur, non pas en méditation spirituelle, mais carrément dans leur corps. Ils ne sont pas recroquevillés, mais plongé en eux-mêmes. De là leur allure fermée, pesante, ni active, ni joyeuse, ni expansive, ni légère.

Une exception cependant : l'autoportrait de 1936. Une différence essentielle transforme toute cette plongée en soi-même en méditation, en la force et la pensée de quelqu'un qui se retient les mains, s'interroge, mais qui, calmement, est « au bord de l'explosion », décidé de métamorphoser cette pesante densité en une « sortie de soi ». Rothko se dévisage. Mais les verres de ses

lunettes, avec leurs couleurs, comme un écran, nous cachent son regard... « Je ne suis pas visuel, dira-t-il. Je ne regarde pas les choses, je n'ai qu'à utiliser ma vision intérieure. » « La vision les yeux fermés », avait dit également Caspar David Friedrich, un de ces « artistes romantiques » dont Rothko écrira l'éloge. Plus tard, ses couleurs sembleront être celles que l'on voit lorsqu'on ferme les yeux : la lumière intérieure devenue visible.



Pesanteur, obscurité et tristesse disparaissent pendant la seconde partie des années trente (effet du New Deal?), dans un « deuxième style » de Rothko : lumineux et léger, d'une clarté et gaieté des couleurs qui donnent, parfois, l'impression d'un théâtre de marionnettes, avec des poupées à grosse tête dans un décor trop petit. La figure humaine n'est plus l'unique but de l'image, sauf pour quelques nus féminins, contorsionnés, ironiquement, dans leur décor. En général, les

personnages, nombreux dans chaque scène, ont perdu leur densité matérielle et deviennent même souvent longs et filiformes, séparés les uns des autres, placés dans des lieux publics, des décors : un fond traité pour lui-même. Là où, auparavant, deux couleurs sombres, en arrière des figures, distinguaient le vertical et l'horizontal, le plancher et le mur, ici Rothko réintroduit l'espace mais sans chercher la profondeur, en traitant l'espace par des couleurs claires et en diminuant l'ombre.

Mais ces images sont si « inconsistantes » qu'elles ont toujours l'aspect de rêve figé, d'une réalité hallucinée, lointaine, dépourvue de présence. Malgré la clarté de leurs couleurs, elles sont parfois angoissantes, à cause de la disproportion entre l'anonymat de l'architecture des lieux publics et les figures qui y semblent perdues ou claustrées. Dans la tradition humaniste des images, depuis la Renaissance, il existait une relation de commensurabilité et de consubstantialité entre la figure et le lieu (l'homme et le monde) : elle n'existe pas dans ces tableaux de

Rothko (et c'est, d'ailleurs, la première expérience de quiconque a marché à l'ombre des gratte-ciel de New York). Des figures donc dans un lieu, un décor, et les uns et les autres aussi importants et riches en couleur. Ce traitement, sans profondeur, de l'espace pour lui-même, cette raréfaction ou élimination de l'ombre que renforce l'absence de pesanteur et de volume des figures, créent un effet d'un certain archaïsme.



De nouveau, au début des années quarante, les choses changent. L'histoire de la naissance de l'École de New York – la première génération de grands peintres américains – est connue : le climat intellectuel créé par la Dépression ; le rapprochement entre artistes, peu nombreux, travaillant pour des programmes d'aide gouvernementale ; la découverte organisée et systématique de la peinture moderne européenne, grâce aux expositions de musées et de galeries ; l'arrivée en Amérique de réfugiés européens, leur

présence, leur exemple, leur œuvre. Le dynamisme des États-Unis se découvrant, dans un monde sorti de ses gonds, et de plus en plus dépendant, la vocation de leadership et de grande puissance. Et aussi l'idée, avancée par des critiques new yorkais, dont Greenberg, qu'à cause du triomphe du fascisme, du stalinisme et de la guerre en Europe, il incombait désormais aux Américains de continuer l'art moderne. Effectivement : les Pollock, Rothko, Still, Newman, De Kooning, Klein, Hoffman, Motherwell, Reinhardt, Gottlieb... sont le point culminant de la modernité picturale. Un art authentiquement américain commencera à la génération suivante des Rauschenberg, Johns, Warhol : avec la post-modernité d'un monde de média et de reproduction généralisée².



2. Voir Y. Ishaghpour, *Rauschenberg : Le Monde comme images de reproduction*, Farrago.

Rothko : « Étant donné la position provinciale dans laquelle se trouvait l'artiste américain, il n'avait rien à perdre, mais tout, un monde, à gagner... » Gottlieb : « L'expressionnisme abstrait est né du mariage du surréalisme et de l'abstraction... » Rothko dira en 1945 : « Je me querelle avec le surréalisme et l'art abstrait uniquement comme quelqu'un qui se dispute avec ses père et mère, reconnaissant l'inévitabilité et les fonctions de mes racines, mais insistant sur mes désaccords : je suis eux et intégralement et complètement indépendant d'eux... »

Comme ces nouveaux artistes sont essentiellement et encore des peintres d'image, c'est d'abord le surréalisme qui les attire, en opposition au réalisme et régionalisme qui dominant l'Amérique à l'époque. Le surréalisme leur importe à trois niveaux : la valorisation de l'inconscient, de l'art primitif et du mythe. À cause des horreurs de la guerre, ces nouveaux peintres revendiquent d'abord « le mythique » et « le primitif », qui leur semblent être seuls à la hauteur – « tragique », dit Rothko – du désastre.



Parmi toutes les différences qui distinguent les peintres abstraits du début du vingtième siècle et les futurs peintres abstraits américains, il y a donc encore ceci : les Européens étaient passés, par toute une série de « réductions » successives, de « l'imitation » de la nature à la peinture abstraite ; un imaginaire « surréaliste » – l'inconscient et le mythe – sera, par contre, pour les Américains, le point de départ. Et surtout : la première abstraction européenne, dans un élan visionnaire et utopiste, tendait au-delà du monde donné. Pour créer un univers nouveau, elle se réclamait d'une dimension spirituelle, de non-encore advenu, d'un au-delà de la conscience. L'École de New York va accomplir une révolution picturale, parce que la révolution sociale attendue pendant les années de crise n'a pas eu lieu. En terre promise, il ne s'agit plus de projection dans le futur, mais d'un sens très fort du présent, d'un ici-et-maintenant. L'apocalypse

a eu lieu : c'est le désastre du stalinisme, du nazisme et le cauchemar catastrophique de la guerre. Non pas, donc et d'abord, comme pour les premiers abstraits, le messianisme de l'entièrement nouveau – qui a fini par s'imposer : parce qu'il est l'essence même de l'art moderne –, mais l'en-deça de la conscience, la répétition destructrice, l'éternel retour mythique de la terreur et de la violence.



« Le mythe, dit Rothko, exprime quelque chose de réel et d'existant en nous-mêmes... Ceux qui pensent que le monde d'aujourd'hui est plus doux et plus gracieux que ces passions prédatrices et premières dont sont nés les mythes, soit ignorent la réalité, soit ils refusent de la voir en art... Nous affirmons que le sujet est crucial et que seul un sujet tragique et intemporel est valable... Puisque l'art est intemporel, le traitement significatif d'un symbole, peu importe son archaïsme, est aussi valable aujourd'hui que

l'archaïque l'était en son temps... Une nouvelle interprétation d'une image archaïque implique des distorsions sans précédent... C'est étrange, mais non pas nouveau, que l'art doive persister en développant ces chimères, ces distorsions déraisonnables, cette sauvagerie, cette laideur apparente et cette brutalité... »



Les tableaux « mythiques » de Rothko n'ont pas d'espace, de scène, de lieu : une nouvelle fois, donc, avec un changement radical des motifs et de leur traitement pictural, la relation entre le fond et la figure se transforme également. « Nous refusons la troisième dimension, parce que nous refusons l'illusion. » Pendant la première partie des années quarante, sur un fond, une surface ou un espace indéterminé, Rothko crée surtout des figures composites : mélange d'homme, d'animal et de débris d'architecture. Éléments disparates, « à la cubiste », de face, de dos, de profil, de taille différente, réunis en corps fantasmagoriques, morcelés, déconstruits, recomposés. Ce sont des

constructions savantes, sans violence – pour nous du moins, mais certainement non pour le New York de l'époque – chargées plutôt d'ironie et de jeu, dans une continuité même avec le théâtre de marionnettes de certains tableaux antérieurs de Rothko. D'autant plus que les mythes, souvent d'origine grecque, sont empruntés aux pièces tragiques. Mais sans leur prégnance. Avec un aspect culturel, et parfois de rébus, de bricolage et de production intentionnelle d'énigme, dépourvu de mystère et de présence.



Moins que de « mythique », il s'agit de « mythologique » dans la peinture de Rothko. Le « mythique » – d'innombrables tableaux de Picasso en sont la preuve éclatante – consiste en l'expérience actuelle et présente du mythe. Le « mythologique » est savoir culturel et remplace une expérience présente par la connaissance du sens des mythes dans la distance. Ainsi les mythes grecs, et d'autres, puisés dans des livres,

ne semblent nullement actuels, dans les années quarante, pour ce Juif russe émigré aux États-Unis. Même si leur contenu peut correspondre, intellectuellement, à l'expérience présente de l'horreur et du désastre ou à ce que Rothko connaît des projections inconscientes.

La différence, par rapport au « mythique », apparaît nettement dans ce que Rothko a écrit pour défendre l'un de ses tableaux : « Cette peinture n'a pas affaire à une anecdote particulière mais plutôt avec l'Esprit du Mythe, qui est générique et présent dans tous les mythes de tous les temps. » C'est, précisément, cet « esprit générique du mythe » qui relève de « la mythologie » : « le mythique » est toujours singulier, prégnant, d'une force magique incoercible, et il est éprouvé avec la terreur de la violence du sacré, comme on peut le voir dans les œuvres « mythiques », mais actuelles dans leurs sources, des contemporains de Rothko.

Dans sa préface au catalogue de l'exposition de Clyfford Still, où il évoque « la bande de fabricants de mythe apparu ici pendant la

guerre », Rothko définit très clairement la qualité proprement mythique des tableaux de Still : « ces peintures sont telluriques (of the earth)..., les damnés et les recréés ». Il s'agit d'œuvres dites « chamaniques » de Still, du début des années quarante : des peintures sombres, nocturnes, agressives, énigmatiques, d'une véritable terreur et violence, avec des formes, des silhouettes étranges, comme de contre-jour, indistinctes, massives, longues, lugubres, presque collées, agglomérées les unes sur les autres, dans un espace sans air, sans profondeur, dense, d'une matérialité rugueuse, tactile, peint avec le couteau et la spatule.

Cette même terreur matérielle et violente du sacré, absente des œuvres « mythologiques » de Rothko, va imprégner les images de « La Femme » chez De Kooning (qui unifie avec humour, dans une expérience actuelle, fantasme personnel, figure archaïque et mythe américain). Elle engendre surtout la fureur « barbaresque d'ancienne épopée » des tableaux « mythiques » de Pollock. Là soufflent la terreur et la violence paniques

inhérentes aux archétypes, aux pulsions inconscientes, à la matière, au corps et à ses énergies matérielles, à sa capacité de capter la puissance tellurique et cosmique – qui deviendra plus tard, avec les grandes œuvres abstraites, la danse autour de la toile – mais qui ici prend une configuration quasi mythique, dans une dynamique de formes, détruisant différences et identités et mêlant hommes, bêtes, astres et éléments.

C'est d'ailleurs avec les mêmes termes que Rothko avait défini « l'Esprit du Mythe » : « un panthéisme, dans lequel l'homme, l'oiseau, la bête et l'arbre – le connu aussi bien que le connaissable – fusionnent dans une unique idée tragique. » Ce qui, pour Pollock et Still (comme le montre ultérieurement la dimension tellurique et cosmique de leur peinture « classique ») constitue une expérience première, reste, pour Rothko, une idée, et devient difficilement une image. Mais cette incapacité même d'atteindre « le mythique » ne sera pas étrangère à la teneur « mystique » de ses grandes œuvres.



En 1946, « Rothko change de nationalité, de nom, de femme et [une nouvelle fois] de style après s'être remis fondamentalement en question pendant quelques mois » (Thomas B. Hess). « L'écriture automatique » commence à prédominer, chez Rothko, sur « l'image » surréaliste. Selon Motherwell : « Mark était l'un des seuls peintres américains qui aimait réellement la peinture surréaliste, visitait les expositions et les comprenait. Il était surtout très intéressé par l'automatisme psychique, en tant que principe créatif. »

Pendant cette période, que Rothko appelle « symbolique », les images perdent, peu à peu, toute référence à une quelconque réalité visible, ou à des débris de diverses origines réunis en corps composites. Une écriture filiforme, à base de dessin, miroesque, engendre des motifs transparents, fluctuants, flottants en apesanteur. Les couleurs, surtout, tendent à se séparer des formes et deviennent plus importantes qu'elles.

Avec cette perte de prépondérance des figures, le fond aussi se transforme en une surface frontale de plusieurs plages de couleur, des rectangles superposés, allant d'un bord à l'autre, avec une signification de terre, de mer et de ciel parfois, et souvent sans « signification » aucune.



Dès le moment où il va quitter « la mythologie », Rothko arrive à la conclusion que – malgré l'identité, supposée par lui et ses amis peintres, entre le désastre actuel et le monde terrifiant des forces primitives – des différences essentielles les séparent des artistes anciens.

« Eux vivaient dans un monde où chaque acte et fait quotidiens se référaient à un royaume transcendant, compris par tous. C'est donc avec une virtuosité mystérieuse que l'artiste archaïque savait créer des intermédiaires – monstres, hybrides, dieux et demi-dieux –, de sorte que la figure humaine et d'autres éléments du monde familier pouvaient être combinés, parce qu'ils

participaient d'un univers d'excès et de hiérarchie. »

« Il n'en va plus de même pour les modernes. Maintenant le monde familier doit être pulvérisé afin que soient détruites toutes les associations par lesquelles notre société cache et ensevelit tout ce qui nous entoure. Sans monstres et dieux, l'art ne peut présenter notre monde. Il exprime donc sa frustration. Lorsque dieux et monstres ont été abandonnés comme superstition, l'art a été atteint de mélancolie. Après l'éradication des mythes, à cause du scepticisme libéral, l'artiste a dû regarder en lui-même, comme un anthropologue ou un archéologue, ruminer ses impulsions élémentaires comme les formes les plus archaïques du langage plastique des hommes. Le mythe est mort. Les histoires anciennes ont perdu leur attrance et leur crédibilité. Elles sont rarement connues... C'est pourquoi l'expression mythologique se réduit à ce que l'artiste trouve au plus profond de lui-même. »

Mais bientôt, lorsqu'il découvre le Soi le plus profond qui ne produit ni ne connaît aucune

image, Rothko parle avec beaucoup d'ironie de ses tentatives de peintures « mythologiques » et « symboliques ». Il rejette l'art primitif, de quelque origine qu'il soit. Il affirme haïr « toutes sortes de déformation en art », d'où qu'elle vienne : des mers du Sud ou de Picasso. « J'appartiens à une génération qui a été préoccupée par la figure humaine. Je l'ai étudiée. Mais, à contre cœur, je me suis aperçu que cela ne répondait pas à mes besoins. Je l'ai donc mutilée. Car personne ne peut peindre un visage humain et sentir qu'il a produit quelque chose qui exprime le monde d'aujourd'hui. J'ai donc dû chercher d'autres voies pour m'exprimer, à travers d'autres créatures et des formes morphologiques, qui ne m'ont pas satisfait non plus et que j'ai dû abandonner. Ainsi je me suis acheminé vers l'abstraction... Sans qu'il existe pour moi de différence fondamentale entre représentation et abstraction. Il y a, bien sûr, des diversités de contenu et de forme, mais jamais de véritable peinture sans contenu et purement formelle. »



À mesure que les couleurs s'affirment, deviennent indépendantes des « figures », elles perdent leur sécheresse d'avant, lorsqu'elles étaient soumises encore aux images de rêves figés, de théâtre de marionnettes, d'imagerie mentale de « mythe » et d'inconscient. « Rothko a dû être fasciné par la luminosité des couleurs de Gorky » – le plus grand coloriste des peintres américains (avant lui-même) –, par le flou de leur contour qui semblait leur donner « battement et palpitation ». Plus franches, les couleurs de Rothko acquièrent maintenant fluidité et mouvement. Elles flottent, envahissent la totalité du tableau, font disparaître le dessin – qui existe toujours chez Gorky – et toute autre velléité d'image.

Rothko appelle son nouveau style de couleurs formelles : « Multiformes ». « Je pense mes tableaux comme un drame, les formes en sont les acteurs... Elles n'ont pas d'association directe avec une expérience visible particulière, mais, en

elles, on reconnaît les principes et les passions de l'organisme... Elles se meuvent avec une liberté interne, et sans avoir besoin de se conformer à, ou de violer, ce qui est probable dans le monde familial. » Tout en continuant de parler de « formes », en peignant ses « multiformes », Rothko tourne constamment la toile pour empêcher que, inconsciemment, des « formes » ne se constituent.

Ainsi entre 1947 et 1949, sur des fonds monochromes, des pans de couleurs simili-rérectangulaires de différentes tailles et directions, verticale et horizontale, créent des configurations dynamiques et dramatiques qui, par décanations successives, aboutissent au style « classique » de Rothko, comme à la révélation d'une évidence attendue, pour ne pas dire de la présence d'absence d'une épiphanie.



S'il y a, selon Rothko, « une progression de l'œuvre d'un peintre, lorsqu'il avance dans le temps, d'un point à un autre : elle tend vers la

clarté », « l'évolution n'existe pas. » « Les formes correspondent à la nécessité de ce que l'on a à dire. Lorsque vous avez une nouvelle vue du monde, vous devez trouver une nouvelle voie pour elle... » Ainsi « la figure n'a pas été chassée... Les bandes parallèles de la période symbolique n'ont rien en commun avec les nouvelles aires de couleur... »



Depuis le commencement, les transformations, chez Rothko, ont été constantes. Et tout à coup, par un saut, c'est comme si un seuil avait été atteint dans l'ouverture à autre chose, un radicalement différent : cela prend feu, littéralement et s'embrase. C'est l'évidence d'une manifestation, la contemplation de quelque chose qui, tout en provenant de son propre fond, apparaît à Rothko, et au spectateur qui le regarde, dans l'étonnement – éprouvé de nouveau devant chaque tableau – comme une

évidence extérieure se révélant à lui, un mystère donné à sa contemplation.



Entre les « multiformes » et les œuvres « classiques », il ne se produit pas une simplification, ni une suppression ou l'évacuation et la négation de ce qui a été, pour arriver à quelque chose de plus pur et de plus abstrait, mais obéissant aux mêmes principes. Le moins est le plus : cela résulte cependant d'un changement radical. Rothko a atteint la peinture nue : couleurs sur une surface, la couleur devenue surface, et la surface, couleur. Car dans les « multiformes », il y a encore des « formes » et, avec, ce qui leur est lié : l'espace, bien qu'il ne s'agisse pas de boîte. Le passage s'effectue par le retrait des formes et de l'espace et de la tension visible et apparente de leur relation, et avec l'approfondissement en elle-même de la couleur en tant que telle, sans référence extérieure. Mais de la couleur en tant que couleur : silencieuse,

proportionnée, diffuse et retirée en soi, rayonnant du dedans, de l'obscurité de sa propre lumière.

Une mutation de l'espace en temps, ouverte par l'extase du rayonnement, à laquelle est exposé celui qui regarde le tableau, dans une ouverture – qui est la même – à « l'œuvre » et à « soi » : de la lumière irradiant de la surface et émanant des couleurs. « L'expérience transcendante » : dans le sensible, le rapport à ce qui n'est pas de l'ordre du sensible. Sans qu'il s'agisse d'une objectivation de l'absolu, ou du signe de son absence, que – ni dans un cas, ni dans l'autre – ne peut représenter le tableau dans sa teneur matérielle. Mais bien l'expérience même, la présence de l'apparaître, et la tension retirée en elle-même, en suspens, du voile.



Dans son passage du moment « symbolique » aux « multiformes », Rothko a été stimulé, probablement, par les œuvres plus abstraites de Clyfford Still. Et ensuite, semble-t-il, l'exemple

du radicalisme et de la table rase de Barnett Newman a encouragé le saut qui l'a conduit aux tableaux « classiques ». Still, Rothko et Newman avaient été très proches, mais bientôt ne vont plus se parler, comme la plupart des peintres de « l'École de New York ». D'ailleurs « l'École », s'il y en a eu une, ne se définissait pas intrinsèquement par un programme précis, mais par « la rébellion et la fureur » contre les pratiques courantes, le provincialisme de l'art américain et une situation difficile. À partir du moment où la reconnaissance commence, chacun découvre son chemin, s'éloigne et s'oppose aux autres.

Lorsqu'on lui parle de « l'expressionnisme abstrait », Rothko répond que le titre et la notion même d'un mouvement ont été imposés de l'extérieur. « Je ne me suis jamais pensé comme un abstrait ou un expressionniste... Je préfère communiquer une vue du monde qui n'est pas entièrement de moi-même. L'expression de soi est ennuyeuse. Je veux parler de quelque chose d'extérieur à moi-même – la grande portée d'une expérience... Je suis un anti-expressionniste. »

Si l'expressionnisme abstrait consiste en trace, geste, force, énergie et mouvement du pinceau et de la brosse, et en expression d'une subjectivité, Rothko s'en détache effectivement. Il a réagi avec colère d'avoir été associé à un mouvement appelé « action painting », selon les définitions de Rosenberg : « La toile considérée comme l'arène d'une action... Lieu de réalisation, non d'une image, mais d'un événement... Le peintre n'approchant plus son chevalet avec une image dans son esprit, mais portant son matériel dans la main pour agir sur quelque chose de matériel qui lui fait face, et le tableau résultant de cette rencontre... »

Tout cela – écrit à propos de « la peinture gestuelle » des Pollock, De Kooning, Klein, Still même – ne correspond guère à l'œuvre contemplative et silencieuse de Rothko. Une peinture qui, dans ses touches mêmes et dans son processus de lente apparition, est d'essence méditative. On peut d'ailleurs le voir sur les photographies de Rothko : son « gestuel », confirmé par ses assistants, impliquait d'être

assis, fumant dans son fauteuil, et de regarder longuement son tableau.



Ainsi Rothko – et aussi Newman – détonne parmi ses contemporains. « Primitif et brutal, viril, agressif et violent; une peinture d'espace, d'énergie, d'action » tel est, a-t-on dit, l'art des peintres de l'École de New York, celui qu'on peut voir dans l'œuvre d'un Still ou d'un Pollock.

Chez Clyfford Still, un dynamisme violent, à coup de pinceau et de couteau, traverse la matière dense des couleurs – non pas « chromatiques et douces, à la française », mais épaisses, riches en texture, opaques, boueuses, terreuses – produisant comme des déchirures, éclairs, foudroiements, flammes : destruction et révélation à la fois, combat cosmique, action et réaction entre clarté et obscurité, la matière et la lumière, opposition de la liberté et des forces démoniaques, et triomphe de la résurrection, de l'équilibre de la toile, contre la terreur et le chaos

des couleurs contrastées, de l'obscurité et des formes déchirées et fractales.

La même énergie tellurique, cosmique, la même passion violente d'expression et d'émotion personnelles investissent les tableaux de Pollock. Plus directement encore, dans une relation organique du peintre à la nature, et une expérience totale de l'être-là, dans une identité du geste physique et du symbole pictural, du soi le plus viscéral et de la surface peinte, avec un graphisme libéré de la forme, et en utilisant la substance picturale comme moyen de penser. Le fluide versé, répandu, pressé, dégoutté – dans une spontanéité qui neutralise les habitudes culturelles, rationnelles et conscientes du moi – tout en étant, en même temps, extrêmement orchestré et contrôlé par sa densité, sa quantité, sa vitesse et son rythme. La toile habitée entièrement et parcourue – dans un mouvement de communication avec la terre comparable à la danse – sur tous ses côtés, sans avoir été abordée avec le pinceau, mais couverte de couches successives et d'entrecroisements complexes d'un

réseau dispersé, omnidirectionnel qui produit toutes sortes de métaphores chez le spectateur : labyrinthe, enchevêtrement, tourbillon, piège, mais aussi interconnexions galactiques, réseaux informatiques, trajets de circulation d'une métropole immense... Tant est fort, chez Pollock comme pour Still, le lien intrinsèque entre la terre et l'image.



Les tableaux « mythologiques » de Rothko manquaient de la force, de la terreur et de la violence du sacré des œuvres de la même mouvance de Pollock ou de Still. Ses peintures « classiques » diffèrent également de cette puissance magique et cosmique des grandes œuvres « classiques » de ces deux peintres originaires de l'Amérique profonde. Pollock devenu lui-même le grand mythe de l'Artiste américain, du rebelle passionné, violent et fragile qu'on a comparé aux personnages de Brando et de James Dean. Et Still, comme les pères

fondateurs, un puritain solitaire, contempteur du monde corrompu. C'est aussi, peut-être, parce que Rothko était venu d'ailleurs : sans tradition d'image, de mythe, de violence, et sans le sentiment magique du cosmos et de la terre.

« Je ne suis pas religieux », ce qui n'empêchait pas Rothko de dire aussi : « Lorsque les gens pleurent devant mes tableaux, ils font la même expérience religieuse que moi lorsque je les ai peints. » Il acceptait donc qu'on le considère comme un peintre religieux, mais pas spécifiquement juif. Il ne ferait jamais de peinture, affirmait-il, pour une synagogue, préférant une église catholique. Sa Chapelle, qu'il tenait pour sa plus grande œuvre, commandée à l'origine par des catholiques, est devenue, depuis son inauguration, un lieu de culte œcuménique.



Rothko semble avoir, très tôt, rejeté violemment le judaïsme après la mort, inattendue, de son père qui lui avait fait étudier la Bible et le Talmud à Dvinsk. Il écrivait encore des poèmes en hébreu biblique lors de son arrivée aux États-Unis. On ne sait pas si, avec le temps, il a tout oublié. Par la suite, il n'a jamais fait référence à des textes de tradition juive, mais il a dit, à Dore Ashton, qu'il avait lu Origène. Il n'a pas précisé, cependant, ce qu'il connaissait de l'œuvre considérable du plus grand génie, avec Augustin, du christianisme antique. Peut-être Rothko a-t-il lu ses innombrables homélies et commentaires sur l'Ancien Testament qui se proposaient de dégager « la signification spirituelle des figures matérielles des fables juives ». Peut-être le peintre, dont certains tableaux sont marqués par des références implicites à la passion et à la résurrection du Christ, se plaisait-il à lire, dans Origène, que les chrétiens sont les véritables Juifs, ceux qui ont cru au Messie-Christ, tandis que, n'y croyant pas, la synagogue a été

abandonnée de Dieu, comme une femme adultère l'est par son mari... Il se peut, surtout, que Rothko ait été sensible à tout ce qui avait produit le rejet d'Origène, pour hétérodoxie, par l'Église. Non seulement d'avoir subordonné le Fils au Père, mais parce que – avec sa mystique ésotérique de la lumière, de l'embrasement spirituel du monde, du feu de Dieu détruisant les images et consumant tout le sensible – Origène dévalorisait radicalement l'aspect matériel de la création... Limite que la peinture de Rothko atteint, tout en s'y tenant et refusant de la franchir : pour rester, entre le sensible et le spirituel, une « façade », « le voile » qui selon Origène (*Traité des Principes*, 1978, I, p. 91-95) caractérise le rapport des Juifs à la vérité qu'ils ne peuvent connaître face à face...



Le calviniste Clyfford Still, qui connaissait bien Rothko, a évoqué sa « profonde culture juive ». Rothko aimait, par ailleurs, d'être appelé

« le dernier rabbi de l'art occidental » (Stanley Kuntiz). Un dernier, certes, mais sans prédécesseur...

« Une profonde culture » n'implique ni la fréquentation de la synagogue, ni la présence de « motifs » juifs dans son œuvre (sauf, au tout début, les numéros 1 et 2 du catalogue raisonné de ses peintures : *The Peddler* et *Two Jews...* comme si le commencement devait partir de l'origine). Extérieurement, dans sa vie, « le rabbi triste » (David Smith) avait le plus grand mal à concilier sa naissance de Juif russe avec son existence d'Américain, il n'appartenait totalement ni à l'une ni à l'autre, ne s'assimilait à aucune, souffrait des deux et de leur contradiction. Il se sentait doublement un être à côté : une transplantation suspendue (Breslin).

Ayant quitté la voie royale de l'intégration : Yale, pour choisir l'art, complètement nouveau et hétérogène par rapport à ses origines, il restait suffisamment étrange et étranger pour ne pas pouvoir mener la vie d'artiste, bohème et violente, d'un Pollock. Rothko devait masquer

cette étrangeté derrière les manières, en apparence, réglées d'un homme moyen. Sans se sentir plus à l'aise dans l'existence, dans son corps, ses gestes et ses vêtements.

Il était, « à la russe », enthousiaste, passionné – « c'était un volcan, un Ivan le terrible primitif » (Robert Motherwell) –, et en même temps distant, silencieux, très amical et profondément solitaire, avec une énorme capacité pour le désespoir. « Ceux qui nous ont précédés, disait Rothko, possédaient une sorte d'humanité influencée par la religion, etc., et surtout par des illusions : tout ce qui leur cachait la situation à laquelle chacun de nous doit faire face en définitive dans sa propre solitude. Le désespoir est l'unique voie où chacun puisse exposer son être intérieur avec honnêteté. » Mais ce désespoir était aussi la condition de la liberté : « instant tragiquement trop court ».



♦

S'il était resté dans « la religion » de ses pères, s'il était né surtout avant le vingtième siècle, un Rothko n'aurait jamais fait de peinture. Non pas uniquement à cause de l'interdit du deuxième commandement : « Tu ne te feras point d'idole, ni une image quelconque de ce qui est en haut dans le ciel, ou en bas sur la terre, ou dans les eaux au-dessous de la terre... » Ou de cette autre injonction du Deutéronome : « Prenez donc bien garde à vous-mêmes ! Car vous n'avez vu aucune figure, le jour où le Seigneur vous parla sur le Horeb du milieu du feu ; craignez de vous pervertir en vous fabriquant des idoles, représentations ou symboles de quoi que ce soit... » Mais pour tout ce que cet interdit, et l'ensemble religieux dont il dépend, implique et suppose de relation au monde.

L'interdit ne porte que sur la figuration plastique. Autrement, au niveau des mots – et le judaïsme est essentiellement une religion du verbe – les images y abondent. Et, malgré l'idée absolument transcendante de Dieu, les anthropomorphismes n'y manquent pas.

Particulièrement chez les « théosophes » et les mystiques ultérieurs – dans l'ésotérisme, où les éléments mythiques, rejetés par la conception de la transcendance absolue, font retour en force –, mais déjà dans les visions très précises des prophètes bibliques. La plus célèbre étant celle d'Ezéchiel, qui a trouvé de multiples figurations sculpturales... grâce à L'Apocalypse de Jean, au centre des tympans romans, dont la plus grandiose est celui de Moissac.

« Aucune image ne peut te donner une image de l'irreprésentable », dit Moïse à Aaron, dans « l'opéra » de Schoenberg. L'interdit de l'image porte sur l'impossibilité de donner une figuration de l'absolument autre. Mais également, et ceci on l'oublie souvent, sur les images de la nature. Car la nature est la substance essentielle des mythes : ses images servaient donc de figuration aux dieux et monstres des autres religions.

Dieu, infiniment transcendant par rapport au cosmos, ne saurait être conçu par la contemplation visible d'un monde créé à partir de néant,

et dépossédé donc, ainsi et d'emblée, de toute authenticité et d'être propre. L'univers ne se révèle pas en lui-même beau, ordonné, divin. Rien n'y est pour soi et n'a de consistance que par rapport à la foi inconditionnelle en un sens autre et invisible.

« Avec le rejet ainsi que le dépassement du culte des images et des idoles en couleur, c'est une notion d'abstraction, de distance et de transcendance qui s'est imposée dans les commandements de la loi mosaïque... L'interdiction des images fut sans conteste la démarche la plus révolutionnaire accomplie dans l'histoire de l'humanité, et la révélation dont elle se réclamait englobait un ensemble qui s'opposait au monde enivrant et fantastique de la nature... Un prix a été payé qui a pu, déjà en ce temps-là et de nos jours encore, paraître trop élevé à beaucoup » (Scholem).

Par cette coupure entre le transcendant et la nature, la tradition judaïque, dans son esprit et sa lettre, devenait étrangère à l'art. Car dans l'art, et même avec les signes abstraits, il y a le sensible et la nature, soit regardée symboliquement comme

plénitude, être, vérité, soit comme apparence et signe renvoyant à autre chose. Avec le rejet, par la révélation mosaïque, du magico-mythique, et en conséquence du « mimétique », c'est, en vue d'une transcendance absolue, le rapport sensible entre l'homme et le monde qui est rompu. (C'est grâce à l'incarnation et au culte marial que le christianisme revalorisera les images interdites dans la religion juive par « le saint nom du Père »...)

Hegel avait parlé de « religion esthétique » à propos de la Grèce : la religion juive est, dans son essence, « éthique ». Cette dimension impérativement éthique détermine encore l'œuvre des Juifs émancipés du vingtième siècle. Kafka en premier (dont Rothko avait offert *Le Procès* à sa future femme WASP, pour qu'elle ne se fasse pas d'illusion...). Ou bien Walter Benjamin, opposé à l'unité symbolique de l'idée et du sensible et définissant la critique comme « la mortification des œuvres » au nom de leur contenu de vérité. Ou encore un Paul Celan, qui, malgré sa connaissance du nom de toutes les fleurs, a écrit,

justement, dans *Entretien dans la montagne* que le Juif est étranger à la nature.

Ce que Rothko disait aussi de lui-même. Stanley Kuntiz : « Il ne voulait pas être associé avec la nature. En fait, l'une de ses déclarations qui m'ont le plus choqué, c'était lorsqu'il a dit qu'il détestait réellement la nature, et qu'il n'était pas à l'aise dans le monde de la nature. » De même, avant de se réclamer du judaïsme, de la Bible et de la Cabale, Barnett Newman a commencé par rejeter, au nom de « l'expérience transcendantale », toute la tradition artistique occidentale, et son idée de la beauté et de la plasticité depuis la Grèce, comme voluptueuse et sensible, en appelant à une destruction des formes. Newman : « Le nouveau peintre déclare que l'art de l'Europe occidentale est d'abord voluptueux et seulement un art intellectuel par accident. Il renverse la situation en déclarant que l'art est d'abord une expression de l'esprit et que, quels que soient les éléments sensibles qui s'y trouvent impliqués, ils restent accidentels par rapport à cette expression. »



Des Juifs peintres, réconciliés avec l'image, la mimésis et la nature, il n'y en a eu qu'après l'émancipation. Évidemment rien ne distingue un Pissaro, ou Modigliani – qui n'avait même pas, comme le premier, une barbe de prophète – de la peinture parisienne de leur temps. Sauf à être, à cause de l'absence de tradition qui les aurait projetés en avant, moins inauguraux et radicaux.

Il faut regarder du côté de l'Est de l'Europe, et la Russie surtout, où des sociétés traditionnelles obligeaient leurs Juifs à vivre à part, dans une langue et une culture propre. Là où la rencontre de la tradition et de la modernité, arrivée du dehors, a été plus brutale et plus féconde. Et, par conséquent, les traces, visibles ou souterraines, laissées par la religion, encore très présente, plus fortes. Cependant même Soutine, Chagall, Newman ou Rothko n'ont été possibles que dans le contexte de l'art moderne et de ses rébellions

successives contre la nature, l'esthétique de la mimésis ou l'idée de la beauté.



Chez Soutine – « l'un des rares peintres religieux qu'ait connu le monde » (Élie Faure) –, la ferveur mystique, devenue fureur ardente et pathétique intense, a introduit le tourbillon, la tempête et l'explosion dans toutes les harmonies de la mimésis classique, dilacérées et déformées : visages monstrueux, mains de travers et gondo-lées, corps informes, paysages peints au cours d'un tremblement de terre ; la matière battue, fouettée, déchiquetée ; l'inquiétude, la souffrance, la crudité, la cruauté et la laideur macabre ayant pris la place de la beauté, en vue d'une apocalypse sans rédemption.

Sauf ce chaos flamboyant, d'autres traces du judaïsme manquent chez Soutine, tandis que Chagall (Biélorusse de Vitebsk, comme Rothko l'était de Dvinsk), s'y réfère constamment, avec sa thématique, ses images et ses « toiles voyantes

et leur désordre de l'Orient ». Malgré sa volonté de « plonger dans le chaos, briser, renverser sous les pieds la surface habituelle », Chagall n'a pas eu à faire s'explorer, de l'intérieur, l'esthétique de la mimésis, en écorchant la matière, comme Soutine, pour qu'apparaisse le feu qui y brûle. Il s'est approprié, et en les devançant parfois, tout ce qui, dans la peinture de son temps, allait rompre avec les coordonnées de l'esthétique classique : d'autres couleurs et rapports de couleurs du fauvisme; le nouveau traitement de la ligne, de la figure et la violence des couleurs de l'expressionnisme; la conception différente de l'espace, de l'objet et de leur agencement du cubisme; le collage et le montage cubiste et dada; l'irréel, le rêve et la fantaisie du surréalisme... Dislocation de l'espace, décentrement, renversement, disproportion entre figures, objets, décors, indistinction entre haut et bas, ciel et terre, dehors et dedans, ici et ailleurs, partie et tout, la maison et le toit, la rue, les champs et la lune, Paris et l'enfance de Vitebsk... « Ne m'appellez pas fantasque! Au contraire, je

suis réaliste. J'aime la terre. » Mais là d'où vient Chagall et où il se tient, c'est un monde « enchanté » qui ignore encore les notions de « réalité » et de « fantastique », dans leur séparation et opposition. De plus, étranger à la tradition de la Renaissance, pour Chagall, le tableau n'est ni une fenêtre sur le monde ni un miroir qu'on y promène, mais uniquement « chose mentale » : il ne s'agit pas d'un espace à arpenter, au sens physique et mathématique, pas plus que d'une surface picturale dans l'acception moderne du terme, mais d'un lieu de signification. Quelque chose de très ancien, de prémoderne – du yiddish en peinture, a-t-on dit – de « l'imagerie » essentiellement, qui atteint parfois une force emblématique, symbolique ou allégorique rare et exceptionnelle. La mise en crise de la représentation classique conjuguée à l'ouverture aux, et à l'acceptation des créations « archaïques et exotiques » – Chagall s'inscrit lui-même dans le mouvement du renouveau de la peinture russe qui se cherchait des racines, contre « le réalisme occidental », dans les traditions de

l'icône et des peintures populaires d'enseignes – a permis l'apparition de cet univers « minoritaire », judéo-russe, au sein de la peinture moderne, sans, toutefois, que cela puisse y devenir à son tour un événement fondateur. De nouvelles formes et une nouvelle poésie ont rendu possible et acceptable l'expression de ce mélange du quotidien et du conte miraculeux et merveilleux qui avait caractérisé le hassidisme populaire des millions de Juifs de l'Est de l'Europe (Goldmann et Schneider) : les misères du monde perdant leur réalité, parce qu'elles étaient vues, en même temps, entre la tristesse du calvaire et la joie du cirque, dans le monde à venir de la rédemption.



Comparé à cet imaginaire populaire de Chagall – qui considérait l'art abstrait et sans référence au monde visible comme l'art d'un monde sans Dieu –, Barnett Newman est

hautement intellectuel et métaphysicien : « Les artistes américains créent un monde vraiment abstrait qui ne peut se discuter qu'en terme métaphysique seulement. Ces artistes sont chez eux dans un monde de pure idée, dans le sens de concepts abstraits... », écrivait-il avant même que se développe l'abstraction américaine. Tandis que les autres peintres new yorkais essayaient de se dégager, en les traversant, du réalisme américain ou de l'héritage européen, Newman s'est situé d'emblée ailleurs, en dehors de l'histoire de l'art, même des arts primitifs qu'il cherchait à faire connaître. Il a visé « l'origine et la fin » : inspiration cosmogonique puisée dans les sciences de la nature, avec ses premières œuvres, avant l'approche directe du domaine de l'absolu, avec la dimension sacrée, biblique et cabalistique, de la création du monde.

Le « commencement », en 1948, avec *Onement I* (Unité I), a consisté en une raie rouge partageant symétriquement un fond de brun-orange. Un tableau qui a reçu diverses interprétations. Puisque Newman avait parlé,

dans ses textes, du premier homme, Adam, comme « le premier artiste » ayant voulu imiter Dieu, il s'agirait, ici aussi, d'imiter, de répéter l'acte de la création, au sens biblique de la genèse : Dieu ayant commencé par séparer d'un trait la lumière et les ténèbres. Ou bien, toujours dans le même contexte biblique, ce serait la création d'Adam : un trait vertical de lumière spirituelle dirigée dans la boue originelle. Et encore, mais cette fois dans une perspective cabalistique : un premier rayon de lumière divine, qui de l'essence du Dieu caché, s'écoule dans l'espace et crée les mondes. À partir de là, l'ensemble de l'œuvre de Newman s'est développée, à l'exception de quelques tentatives horizontales, dans cette relation entre le ou les « zips » verticaux et des surfaces de plus en plus larges, de couleurs brossées soigneusement et régulièrement, pour que « le spectateur se sente ici, présent ». Comme s'il était placé dans ce lieu d'origine ou d'éternité qu'énoncent les titres savants, bibliques ou cabalistiques, des tableaux de Newman. Cependant que Rothko se contente

d'indication de numéro ou de noms de couleurs.

C'est par là que se marque aussi la différence entre ces deux peintres, que l'on a tendance à réunir (qui ont été réunis, malgré leur brouille, par la mise en place, selon la volonté de Newman, de sa grande sculpture *L'Obélisque brisé* – au sens cabalistique de « zimzum », l'origine des mondes – devant la chapelle de Rothko... mais de l'autre côté d'un bassin d'eau). L'un et l'autre seraient, à l'intérieur de l'École de New York, « mystique, métaphysicien et transcendantal », contrairement à Jackson Pollock ou Clyfford Still manifestement tellurique et cosmique.



Avec ses tendances émotives illimitées, la mystique, pour Rothko, est fondamentalement de l'ordre de l'expérience, étrangère aux images : pour autant que cela soit donné à l'homme. Mais, intellectuelle, spéculative, et « minimaliste » avant la lettre, la « théosophie » de Newman, en

se réalisant comme tableau, devient image. Même si « l'image que nous produisons est l'évidence d'une révélation », selon Newman; d'évidence le rapport reste incommensurable entre l'image et ce dont elle est l'image et « imitation » : l'action inaugurale de la séparation divine ou bien « zimzum » et l'origine des mondes.

Pour que l'absolu soit présent, il faut que les moyens picturaux se réduisent à rien. Parlant de la toile qu'il désirait « neutraliser » au même titre que les couleurs, Newman disait : « C'est au défi de sa finitude que je suis confronté, c'est elle que j'ai à surmonter. » Pour Rothko, il ne s'agit pas de surmonter la finitude, celle de la peinture et de l'existence, et d'« imiter » l'acte de Dieu. Mais d'éprouver cette finitude dans des tableaux ne renvoyant, tout d'abord, qu'à eux-mêmes, sans être simplement des « peintures ».

Newman : « Le désir naturel de l'homme en art c'est d'exprimer sa relation à l'absolu. » Rothko n'essaye pas de créer une image ou un signe de l'absolu, en allant, comme le veut Newman, « au-

delà du visible et du connu à la recherche de vérités cachées », pour les traduire en « symboles visuels ». Il tente, avec les moyens de la peinture, sans image et sans symbole, de faire pressentir le mystère de l'absolu dans ce qui nous en sépare.



Si aucun signe, image, thématique, titre ou déclaration ne lie les tableaux « classiques » de Rothko au judaïsme, il ne manque pas de lumière – comme on en voit les traces chez Newman – et de couleur dans la Bible ou la Cabale juive.

Dieu – essentiellement en tant que voix et verbe, énonçant son nom secret, énigmatique, au futur – se révèle à Moïse, pour la première fois, dans le feu lumineux du « buisson ardent », qui brûle et ne se consume pas. Lieu de théophanie, de manifestation de la lumière de la gloire divine, le buisson ardent a été identifié au Temple (...et à la vierge Marie, et en conséquence à l'Église, dans la tradition chrétienne). Et, après la

destruction du Temple, au peuple juif, brûlant et ne se consumant pas, ne disparaissant pas, non seulement au sens propre dans les autodafés, mais métaphysiquement comme témoin messianique – un symbolisme repris à propos de la Shoah, proche donc du contexte de Rothko.

Lorsque, dans l'atelier de Rothko, Werner Haftmann l'entend dire que si l'on arrivait à « construire une très petite chapelle d'expiation à la mémoire des victimes juives, il la peindrait sans aucune rémunération – même pour l'Allemagne qu'il détestait tant –, cela pouvait même n'être qu'une tente », soudain, à partir de « cette remarque presque futile », toute la peinture de Rothko prend un sens pour lui. « La surface était le rideau indéchirable devant la chose cachée..., les vieilles métaphores juives : un Dieu caché (qui avait interdit qu'on fit de lui une effigie), la conception des tentures dans le tabernacle biblique, les rideaux du temple devant le Saint des Saints (qui n'était présent que comme vide), les toiles de la tente mosaïque... »

Si l'on comprend les tableaux « classiques » de Rothko, non pas comme des rideaux suspendus devant quelque chose qui serait caché derrière, fût-ce le vide absolu, mais « en soi » comme des « temples », ainsi que le voulait Rothko (« j'ai toujours peint des temples grecs », a-t-il dit devant les ruines de Paestum, avant d'entreprendre sa « chapelle »), alors la métaphore des « toiles de la tente mosaïque » peut introduire à toute la conception de la lumière et des couleurs qui traditionnellement s'y attachent. Selon certains textes, cités par Scholem, c'est Dieu lui-même qui, sur le mont Sinaï, aurait désigné à Moïse les couleurs destinées aux rideaux de « la tente d'assignation », pendant que le peuple de nomade traversait le désert : « Dieu a montré à Moïse en haut de la montagne un feu rouge, un feu vert, un feu noir et un feu blanc en lui disant : "construis-moi une demeure". Maître de l'univers, répondit Moïse, d'où prendrai-je du feu rouge, vert, noir et blanc? [...] "Moi avec ma gloire et toi avec tes matières colorantes"... » Pour certains mystiques, ces couleurs deviennent

visibles, comme des couleurs abstraites et spirituelles par le battement des paupières; selon d'autres, les quatre couleurs apparaissent même les yeux fermés, dès que la prunelle est nue.

C'est seulement « la gloire divine » qui s'élève, s'étend et produit les couleurs, objets de la perception sensible (le Zohar). Car « l'abîme divin », *En-Sof*, In-fini – « Néant », selon la pensée mystique, en tant que tout autre, différent des étants, ne pouvant se dire en terme de substance, d'acte, d'espace et de temps, ni même comme privation du fini – a pour « lieu » la lumière obscure, ineffable, inapprochable et se dérobant à la connaissance. À ceux qui le complimentaient pour la beauté de ses couleurs, Rothko répétait que ses tableaux provenaient de, et contenaient, « une obscurité primitive ». Il lui arrivait aussi d'évoquer « le néant », sans en dire plus. « Je n'ai rien à dire avec les mots. Dès que vous l'écrivez, dès que vous le formulez, cela meurt... » « Le silence est si juste »... Rothko qui détestait les « parasites » : critiques et commentateurs, et menaçait de poursuivre en justice

quiconque écrirait sur son œuvre..., espérait, cependant, que sa peinture puisse répondre à un besoin humain, si le spectateur s'élève à la hauteur à laquelle elle aspire...



Les tableaux « classiques » de Rothko ne sont pas des « émanations divines » ou la manifestation des couleurs de « sa gloire » ou, plus absurde encore : images du néant, ou de cette lumière obscure qui s'occulte et se dérobe totalement. Même pas l'impossibilité, la négation et l'absence de tout cela, comme leur manifestation. Mais des couleurs sur une surface. Et la lumière est celle des couleurs : leur rayonnement. Ces couleurs et leur lumière sont de ce côté : l'extrême lointain que puisse approcher un être fini. Le « voile » ne peut se traverser et il ne cache rien. C'est tout ce qui est donné à la vision : lumière et obscurité lui sont inhérentes.

Comme elles sont inhérentes au fond de l'âme, mais restent captives des couches hermétiques du moi et des limbes de l'existence, – selon la pensée hassidique des Juifs de l'Europe de l'Est, dans ses visées mystiques solitaires (et non plus en sa dimension communautaire « ludique et numineuse » qui a trouvé son expression chez Chagall). Cette attitude mystique est concrète, arrimée à la finitude. Sa pensée est affective, et, contrairement à la cabale spéculative, celle de Newman, ne nécessite ni symbole ni étude. Rothko : « Lorsque quelqu'un est mystique, il doit toujours s'efforcer de tout rendre concret. Autrement sa vision est spéculative, obscure, ou extrêmement subjective. »

Il s'agit donc de la transfiguration, la transsubstantiation de l'immanence concrète : pour le peintre Rothko, des couleurs et des affects. Par une pratique de « méditation », de « contemplation-adhésion » aboutissant à la « ferveur-embrassement » de l'extase. « L'art est extase ou il n'est rien. » Recevant ce qui vient de l'invisible, caché, comme son essence et son aspiration, au

plus profond de l'âme. Par un don, qui n'est plus seulement réception : les rayons de lumière irradiant des couleurs du tableau. Ainsi « la lumière se répand autour de lui, il est au milieu de la lumière et se réjouit en tremblant ».



Il n'y a pas de peinture de l'absolu, le tout autre inconnaissable. Mais, comme dans l'œuvre de Newman, seulement « l'imitation », par des signes, des effets de ses manifestations mondaines : de « l'histoire », en somme, qu'elle s'inspire de la Bible et de la Cabale. L'absence d'image, dans le judaïsme, permet à Rothko ce pas au-delà d'une abstraction sans histoire, forme et signe, qui se détache de ses origines. Rothko n'a pas à s'y référer, ni quiconque les connaître qui regarde ses tableaux.

« L'âme a une entrée secrète... », dit Maître Eckhart. Toute expérience mystique, dans les religions de l'absolu, s'inscrit au départ dans un contexte singulier, mais à l'extrême avancée du

chemin, elle se sépare de toute particularité, et de toute image. « ...On n'a d'image que de ce qui est dehors et est reçu par les sens, c'est-à-dire des créatures, elle renvoie toujours à ce dont elle est l'image... Mais l'essence de l'âme est le plus profond silence, car là n'a jamais pénétré aucune créature ni quelque image que ce soit... »

Ce silence, cependant, peut conduire à l'obscurité totale, que Rothko va approcher au-delà de ses tableaux « classiques », sans pourtant franchir le pas, au risque, pour cela même, que ses dernières œuvres évoquent des « images ». Car dans cette obscurité, dont parle Eckhart, l'âme s'unit à Dieu : « Dépouillez-vous de ce qui est image et unissez-vous à l'essence sans image et sans forme... Si l'âme est dégagée de toute image, Dieu peut sans plus s'unir à elle sans image ni figure [...] Dieu doit devenir moi et moi Dieu : si complètement un que ce lui et ce moi deviennent une chose et le demeurent, et – comme l'être pur lui-même – soient dans l'éternité les ouvriers de la même œuvre! » Or les cabalistes, qui ont toujours distingué entre Dieu,

en tant qu'In-fini, inconnu, caché, et ses aspects spécifiques manifestés par et dans la création, ont surtout insisté sur l'interdiction de concentrer la méditation directement sur l'En-sof, la divinité primordiale. Le judaïsme n'admet pas que l'union avec Dieu, même dans l'extase mystique de l'âme, soit possible à l'homme, pas plus que la vision de « sa gloire ». R. Issac d'Acre : « Quand Moïse notre maître a dit : "Montre-moi ta gloire", c'est la mort qu'il demandait, afin que son âme brise la barrière de son palais, qui la sépare de la lumière divine merveilleuse, qu'elle avait hâte de contempler. » Selon cette pensée, tant qu'il est vivant, l'homme éprouve la finitude même et le concret. Seule leur transfiguration, par l'accès à la lumière du fond de l'âme, lui permet de pressentir le tout autre, l'inconnu devenu son propre mystère comme limite infranchissable, et chez Rothko dans son essence : la splendeur du voile.

Grands formats et « *murals* » se sont imposés rapidement aux peintres de la génération de Rothko. Il y avait parmi les causes : le gigantisme américain de l'espace et des constructions ; les pratiques fresquistes des années du New Deal ; l'espoir de ne pas finir en ornement dans les salons des riches... ; et aussi la conviction qu'il en était fini de la peinture de chevalet. La rupture avec l'héritage de la Renaissance avait impliqué, dès le cubisme, une autre relation, différente de la position d'un spectateur situé devant le tableau. Selon Kandinsky, il devait se sentir, mentalement, spirituellement, « physiquement » même, dans la peinture. Et Rothko désirait que la lumière irradiant du tableau entoure le spectateur.

De là l'idée de créer, avec des ensembles, un espace entièrement autre, pour que le spectateur soit dans un autre lieu. Il ne s'agit même pas, véritablement, d'espace, mais, comme Rothko l'a dit en 1958, « d'échelle de sentiments humains, de drames humains, pour autant que je puisse les exprimer ». Les ensembles de Rothko, sans rien de décoratif, évidemment, visent à la création de cet autre univers, franchement sacré.



Cette possibilité, pour Rothko, était comme le point d'orgue : l'accomplissement de son œuvre. Il en a donc accepté l'offre, dès qu'elle lui a été faite. Même si le projet, d'abord, naissait d'un malentendu.

De ses peintures pour « Four Seasons Restaurant » dans le nouveau building de Seagram, Rothko parlait comme de « sa chapelle sixtine ». Et il n'hésitait pas à comparer leur tension à l'escalier de la bibliothèque Medicis construit par Michel Ange. Mais, ses tableaux, on les voulait

pour décorer les murs d'un restaurant de gens riches et huppés – des « bâtards », selon Rothko, « exécrables ». Il a rendu l'argent de la commande et il a donné une partie des tableaux à la Tate Gallery de Londres.

À propos des « Harvard Murals », qui sont restés quelque temps en place, Rothko a déclaré nettement ses intentions religieuses : le triptyque sombre évoquerait le Vendredi saint, et la dernière peinture de la série, rose et blanche, la résurrection du Christ, le matin de Pâques.

Même si à Harvard, la salle n'était plus destinée à un restaurant, mais devait servir de lieu de réunion, Rothko a conçu, pour Harvard comme pour Seagram, des ensembles de peinture qui conviendraient mieux à un réfectoire de couvent ou à une salle de chapitre! Le malentendu a cessé, lorsqu'il a trouvé, grâce aux de Mesnil, la possibilité de concevoir, à Houston, Texas, sa « chapelle » qui ne sera inaugurée qu'au premier anniversaire de sa mort.



Le passage d'un tableau isolé à un ensemble pictural entraîne des changements de perspective. Chaque tableau, au lieu d'être en soi, doit se concevoir, désormais, à l'intérieur d'un tout et par rapport aux autres. Ce passage aurait été difficile, si dans ces peintures de Rothko, dominaient encore les couleurs éclatantes et claires. Cela aurait produit une cacophonie bruyante et insupportable. Il aurait surtout été totalement étranger à la teneur de ces ensembles, marqués de plus en plus par « la passion du Christ ». Mais, dans sa peinture, Rothko s'était acheminé vers des dominances de couleurs plus sombres et des harmonies plus retenues, sans que ses tableaux perdent leur feu glacé et la radiance de leur lumière. Il lui a fallu, pour les ensembles, diminuer un peu plus, sinon les dissonances, mais le nombre des couleurs et surtout les heurts violents.

Dans les deux premiers ensembles (à Seagram et Harvard), il s'est produit une transformation encore plus importante. « La façade » et l'aspect frontal des tableaux « classiques » de Rothko

provenaient de l'horizontalité des pans, des aires de couleurs superposées. En voulant créer un « espace » autre, un univers autour du spectateur, Rothko a essayé de l'ouvrir. Avec ce qui ressemble à « des portes et des fenêtres », dans quelques-unes, selon leur emplacement, de ses nouvelles peintures. À partir du moment où « le voile », suspendu, « le lieu improbable », se change en un ensemble créant « espace » et lieu : des rectangles, des carrés, en tout cas des bandes verticaux entourés – et c'est là un changement radical – apparaissent au centre de certains tableaux et deviennent comme des ouvertures vers un ailleurs.



Cet ailleurs semble avoir pris une forme solide dans l'espace : avec la chapelle – octogonale, selon les désirs de Rothko – qui lui a permis de réaliser ce qu'il tenait pour le couronnement de sa vie de peintre. Elle a été construite grâce à des mécènes protestants français convertis au catholicisme. La thématique christique y résonne

donc, comme dans « le triptyque de l'abside », qui, avec son panneau central plus haut que les autres, reprend le schéma des crucifixions, en le dépouillant des images.



L'entrée dans « la civilisation occidentale », ayant permis à Chagall, Newman et Rothko de devenir des peintres, les a ouverts aussi à ce qui, dans cette civilisation et sa peinture, avait été central. Mais cela les a conduits également, comme d'autres, et surtout dans le contexte des nouvelles persécutions et de Shoah, à considérer « la passion du Christ » – crucifié comme « roi des Juifs » – dans un horizon universel, et comme un événement de leur propre histoire : Chagall a peint de nombreuses crucifixions, Newman tout un cycle avec ses « quatorze stations de la passion du Christ », et Rothko lui-même, des « mises au tombeau », pendant sa période mythologique et symbolique, « Vendredi saint » et « Résurrection », pour son ensemble de Harvard.



Mais il n'y a pas de signes ou d'images dans la chapelle, qui n'appartient plus à aucun culte précis et défini. Chaque religion a une conception et une révélation de Dieu, à travers les histoires et les images, qui ont pour fonction aussi d'en domestiquer l'idée, d'apaiser les relations avec le monde et de rendre possible la vie sociale. Mais « la déité », selon la parole d'Eckhart, n'a plus rien d'un Dieu et n'en connaît rien, pas plus que le Soi, ouvert à l'infini, vide et obscure, ne sait rien d'un moi.



Rothko affirmait avoir peint, pour sa chapelle, « ce que vous ne voudrez pas regarder » : de grands champs de couleurs amorphes, obscures, vides, absorbées en elles-mêmes, autosuffisantes, mélancoliques, non engageantes et dépouillées de toutes qualités dramatiques ou sensuelles, rejetant le spectateur, lui refusant d'abord

l'entrée, puis l'attirant dans un sans-fond noir, non humain, annihilant et sombre (Breslin).



Avec ces peintures, Rothko a passé la ligne pour atteindre un point de non-retour. Non seulement parce qu'il se trouve « à plat » et vide d'avoir mis toute sa force à les finir. Mais pour s'être brûlé en traversant « la façade » : le voile. En passant le seuil qu'ouvraient déjà les formes verticales dans les autres ensembles. Ici le peintre et le spectateur sont directement exposés à la lumière obscure, où l'expérience de la finitude disparaît drastiquement devant le sens de la mort.

Cela a pu résulter d'un retrait successif du monde : depuis les images de la vie ordinaire, aux images mythiques et symboliques, puis à la réduction à l'affect et la sensibilité abstraite des couleurs... jusqu'à cette limite sombre. Il y a maintenant, dans cette obscurité, un néant de tout étant particulier – y compris la couleur –, en même temps que devant le purement religieux

disparaissent l'esthétique et « la façade », car elles participent encore du concret, du fini et du terrestre.



Tant qu'il s'agit du « voile », là directement, sans détours, sans image, signe ou histoire, sans recours, dans la lumière même des couleurs – des pigments et des matières colorantes à l'huile – flottant sur la surface, il y va de l'existence : du mystère de « l'être » et de « l'art ». Si le seuil est traversé, alors l'art ne suffit plus, mais l'appel à une expérience au-delà des œuvres, sans que celles-ci en soient le lieu, même improbable.



Après la chapelle, Rothko avait la possibilité de faire un pas au-delà. Peindre désormais des tableaux sombres, noirs et monochromes : l'obscurité, l'invisible, le silence. De telles peintures existaient : Ad Reinhardt, un autre des

peintres de New York, y était arrivé. Depuis le début des années cinquante, par une abstraction à partir de l'abstraction : en réduisant, de plus en plus, les formes rectangulaires, les croix et le nombre des couleurs, en excluant les mélanges, en amincissant la matière picturale, pour aller vers la surface lisse, sans trace de pinceau.

Regardant les dernières œuvres de Reinhardt, Rothko aurait dit : « J'aurais dû les peindre... La différence entre moi et Reinhardt, c'est qu'il est un mystique. J'entends par là que ses peintures sont immatérielles. Les siennes sont *ici*. Matériellement. Les surfaces, le travail de la brosse et ainsi de suite. Les siennes sont intouchables. »

« Lorsque quelqu'un est mystique, il doit toujours s'efforcer de tout rendre concret », avait-il dit, auparavant, de sa propre démarche. Ne pas confondre la surface de la toile et l'absolument autre, l'absolu, l'infini ou le sans-fond des mondes ; partir de la matérialité des couleurs pour en faire irradier la lumière. Mais, avec sa chapelle, Rothko est allé au-delà. Ce qui l'a conduit à dire, en parlant du nouveau style de ses

toutes dernières œuvres, qu'il ne savait pas « s'il peignait des Rothko en enlevant les couleurs, ou même, vraiment, s'il faisait, du tout, de la peinture ».



Il y a eu tous les problèmes personnels qui ont conduit Rothko au suicide (mais il n'aura pas été le seul suicidé de l'École de New York, ni parmi les créateurs américains). Son anévrisme, sa séparation d'avec sa femme, sa vie de malade solitaire dans son atelier. Son incompréhension devant la fin de la modernité, dont il avait été, avec ses contemporains peintres, l'un des derniers créateurs. L'impression, donc, d'être un artiste de la Renaissance, déjà mort – « tué » – par les jeunes, qui, après s'être réclamés de De Kooning et de Newman, rejetaient maintenant, avec ironie et cynisme, au nom des affaires et de n'importe quoi, non seulement sa génération, et la modernité, mais le sens de tout le passé de l'art. Ses problèmes avec son succès public – « lorsqu'une

foule de gens regardent une peinture, je considère cela comme un blasphème » –, et devant la flambée de ses prix, qu'il acceptait mal, comme tous les peintres de sa génération qui avaient répudié les biens de ce monde pour l'absolu de l'art...



Mais, après la chapelle, Rothko avait des difficultés pour peindre. Ayant refusé d'aller au-delà, il lui semblait retomber en deçà de la limite. Avec un sens accusé de la finitude, une séparation entre un ici et un ailleurs – qui se rencontraient auparavant et devenaient constitutifs du « voile » –, mais qui partagent désormais le tableau. En une dualité visible, « image » : la série des « Black on Gray » de ses dernières œuvres.



Ces tableaux se divisent en deux rectangles bien nets. Celui d'en haut est, en général, d'un

noir opaque, sans trace de pinceau, contrairement au bas de la toile, de couleur dominante bleue ou grise, mélangée, selon les cas, avec du jaune, vert, brun ou ocre. Ce sont des couleurs acryliques : sans la transparence, la translucidité et la vibration de la peinture à l'huile. Elles ne flottent donc plus, en rapport à un fond indéterminé qui n'existe pas. Car, maintenant, ces deux zones remplissent totalement une surface encadrée de marges blanches.

Il n'y a plus de radiance lumineuse : la ferveur et l'embrasement entourant le spectateur. Mais celui-ci se retrouve dehors, placé en position d'interrogation devant ce qu'il faut bien appeler, malgré son dépouillement et sa simplicité : une « image ». La verticalité frontale est remplacée par une profondeur et une fermeture à la fois : la ligne de partage marque comme une ligne d'horizon, la distinction entre obscurité et clarté, haut et bas, ciel et terre... ou un paysage de la lune.



Si l'on parle de « ferveur », il ne faut pas oublier que cela n'existe que par rapport à l'obscurité la plus angoissante. La tristesse, le désespoir, le désert et la glace sont la condition de l'illumination et de l'embrassement, qui n'advient qu'avec la traversée d'un néant. C'est peut-être la rencontre de ces deux dimensions qui créait les tableaux « classiques » des années cinquante. Tandis qu'elles sont là, dans leur opposition, à la fin.



Ici apparaît, dans sa nudité, ce qui a été central même dans les tableaux « classiques » de Rothko : l'opposition, le contraste et cette sorte d'harmonie qui est dysharmonie et dissonance en même temps. Mais sans « le voile ». Sans que, maintenant, la violence, la tension et l'opposition franche : la dualité, soient dépassées. Le sens de l'absolu, visé par les tableaux de la chapelle, a ravivé, réinstauré, introduit même, ce qui n'existait pas dans les tableaux « classiques »

de Rothko : un dualisme insurmontable. Non pas la radiance extatique du voile où se rencontrent la ferveur la plus intense de l'âme et la matière de la couleur devenue lumière. Mais la retombée en une profondeur mélancolique et désespérée.



Dans cette division du monde, où « le noir est toujours en haut » (Rothko), les couleurs de la terre, ou de la lune – d'un désert en tout cas – sont séparées de la lumière noire. De là, le prégnant sentiment de l'exil. Un exil qui, dans la tradition hébraïque, n'est pas seulement celui de l'homme, mais essentiellement l'exil de la lumière de la gloire divine.

DU MÊME AUTEUR
(suite)

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

- Lucien Goldmann, Lukács et Heidegger*, Denoël, 1973.
D'une image à l'autre : la nouvelle modernité du cinéma,
Denoël, 1982.
Visconti : le sens et l'image, La Différence, 1984.
Cinéma contemporain : de ce côté du miroir, La Différence, 1986.
Aux origines de l'art moderne : le Manet de Bataille,
La Différence, 1989.
Paul Nizan : L'écrivain et le politique entre les deux guerres,
(Le Sycamore, 1980), La Différence, 1990.
Elias Canetti : Métamorphose et Identité, La Différence, 1990.
Seurat : la pureté de l'élément spectral, L'Échoppe, 1992.
Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui, La Différence, 1995.
Poussin, là où le lointain..., *Mythe et paysage*, L'Échoppe, 1996.
Le Cinéma, Flammarion, coll. Dominos, 1996.
Chohreh Feyzdzjou : l'épicerie de l'apocalypse, Khavaran, 1998.
Courbet : le portrait de l'Artiste dans son atelier, L'Échoppe, 1998.
Orson Welles cinéaste : Une caméra visible, 3 vol.,
La Différence, 2001.
Satyajit Ray : l'Orient et l'Occident, La Différence, 2002.

Rothko

a été achevé d'imprimer sur les presses
de Vendôme Impressions
le 2 mai 2003

Imprimé en France

Éditeur n° 124 – Dépôt légal mai 2003
Imprimeur n° 50300

La vignette de couverture
est d'André Masson

farrago

ISBN : 2-84490-124-7

L'absolu d'une peinture réduite à elle-même : des couleurs sur une surface et la lumière qui en émane, irradiant d'elles comme l'obscurité qui les hante, inconnue, inconnaissable. Les tableaux « classiques » de Rothko se saisissent de celui qui les regarde avec la force de l'évidence et d'un mystère inépuisable. « C'était seulement l'extase, l'art est extatique ou il n'est rien », disait-il...

À l'intérieur d'une constellation – constituée par la peinture abstraite européenne du début du vingtième siècle, l'écriture automatique surréaliste, l'expressionnisme abstrait de l'École de New York, et les voies d'autres peintres juifs russes –, un lent cheminement conduit Rothko à cette inapprochable lumière comme expérience de la finitude dans le désespoir et la ferveur de l'embrasement : « une sérénité au bord de l'explosion... l'éclat des couleurs provenant de et contenant une obscurité primitive et violente ». « Il ne s'agit pas de peinture », disait-il de ses tableaux qu'il appelait « façades ». Ce ne sont pas des images...

Youssef Ishaghpour a publié récemment aux éditions Farrago *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue avec Jean-Luc Godard*, 2000 ; *Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*, 2001 ; *Morandi. Lumière et mémoire*, 2001 ; *Formes de l'Impermanence. Le Style de Yasujiro Ozu*, 2002 ; *Rauschenberg. Le monde comme images de reproduction*, 2003.

Éditions farrago

14 €

Éditions Léo Scheer

F 67481



9 782844 901248