

A la Fondation Vuitton, Mark Rothko haut de formes

Dans une dense rétrospective, le musée parisien expose l'essentiel de l'œuvre mystique et habitée du peintre américain, marquée par son goût de la géométrie et des couleurs.



Les rectangles apparaissent chez Mark Rothko à partir de 1948, à l'image de «Light Cloud, Dark Cloud» (1957).
(Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko/ADAGP 2023)

par [Philippe Lançon](#)

Libération, publié le 26 octobre 2023 à 15h17

Une phrase de Rothko à retenir avant d'entrer dans la rétrospective de la Fondation Vuitton : *«Une peinture n'est pas la représentation d'une expérience. C'est l'expérience même.»* Mais la plupart des gens n'entrent dans une peinture que par la représentation d'une expérience. Cette représentation est généralement, sous une forme plus ou moins nette, un récit. Sans récit, la plupart des gens voient peu, sinon rien : même en peinture, on est souvent au cinéma. Et l'artiste n'attrape pas les mouches frivoles et enfantines que nous sommes avec du vinaigre. Alors, comment rejoindre *«l'expérience même»* ? Comment faire l'expérience de l'expérience ? Et dans quelles conditions ? Ouvrons la grande valise magique Rothko /Fondation Vuitton et, telle Alice à la suite du lapin, entrons.

Né en 1903 en Russie, à l'époque des pogroms, mort en 1970 à New York, [Mark Rothko est allé plus loin que les autres dans la métamorphose méthodique](#), intense, obsédante, on dirait aujourd'hui «radicale», du vinaigre en miel. A partir de 1949, sa peinture n'est plus qu'une matière mentale qui rayonne. C'est l'orichalque des légendes antiques et des alchimistes : l'alliage mystérieux de métaux précieux destiné à conduire vers la sagesse et la vertu. Mystérieux : l'artiste planquait ses préparations et ses pinceaux, pour préserver ses secrets de fabrication. Il cherchait l'essence de la lumière en utilisant par exemple de la peinture à l'œuf, comme certains maîtres de la Renaissance. Comparez aux bleus de Fra Angelico, de Giotto, celui des deux rectangles, le grand et le petit, de *Blue, Orange, Red*, peint en 1961. Les anges, les saints, les bâtiments, le paysage et les petits oiseaux, tout a disparu. Le ciel est là, tout seul. On dirait deux rectangles de soie sauvage et frangés par une déchirure, puis posés avec soin, au millimètre près, sur un volcan dissimulé, à peine deviné, en tremblement éruptif. Dessous, un troisième rectangle, encore plus mince, une sorte de long lingot orange à peine sorti du cratère. Est-ce la forge de Vulcain ? Enfer ou ciel, qu'importe : ces trois rectangles tiennent l'espace qu'ils fabriquent, qu'ils étendent.

«Pulsion organique»

Dans une autre salle, ceux qui les ont vus à Washington, dans leur petite pièce de méditation, retrouvent les trois toiles de la Philipps Collection. Le mieux, pour définir l'atmosphère que dégage ce trio mystique et velouté, est de citer le compositeur américain Philip Glass, maître de la musique répétitive et minimaliste : *«Pour moi, ce fut une révélation. [...] Elles ne ressemblaient pas aux peintures sombres qu'il fit plus tard pour la chapelle Rothko de Houston. C'étaient d'immenses carrés amorphes, l'un sur l'autre et uniquement deux par toile. Ils étaient peints dans des nuances chaudes d'orange et de rouge. De ces toiles émanait une pulsion organique. J'aurais pu rester longtemps devant elles, baignant dans leur force et leur sagesse, et je le fis.»* De quelle nature sont cette suspension et cette irradiation ? C'est chaud, c'est austère, c'est dressé, c'est étendu, c'est bizarre, c'est attirant. C'est Rothko.



L'exposition s'ouvre sur son «Autoportrait» (1936). (Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko/ADAGP 2023)

Il changeait d'atelier pour créer de nouvelles œuvres, comme un homme qui a besoin d'une nouvelle maison pour respirer. Dans les cuisines, il inventait l'espace et remontait le temps. Dans l'exposition parisienne, où est réuni l'essentiel de son œuvre, depuis les années 30 figuratives jusqu'aux dernières toiles en noir et gris, à l'exception des quatorze tableaux de la chapelle de

Houston qui n'en bougent pas plus que la Pierre noire de La Mecque, les toiles s'assemblent sans s'entasser sur trois étages, les lieux étant suffisamment grands pour leur permettre de battre tout leur pouls. L'exposition s'ouvre sur son unique autoportrait, expressionniste, datant de 1936. Il a l'âge de Jésus sur sa croix, mais on dirait un intellectuel bolchévique. Lunettes sombres à mi-chemin entre pétales et cernes, courte cravate rouge, fin collier de barbe, debout et de trois quarts, cadré à la ceinture, avec un grand crâne rond dégarni surmonté d'une épaisse chevelure brune. Sur la veste prune, sans doute en velours, des stries épaisses qui pourraient annoncer certains rectangles verticaux, comme si la veste était lestée d'un plomb quasi phosphorescent. La main droite, épaisse et comme ébauchée, effleure la main gauche comme une proie à saisir ou à lâcher. Le professeur d'arts plastiques va-t-il faire la révolution?

Ensuite, datant de 1935 à 1940, de bons tableaux de scènes de métro ou d'intérieur, mais s'agit-il de scènes ou de visions ? Ils mélangent l'expressionnisme, une verticalité mystique (*Underground fantasy*), une simplification de l'espace qui, dans *Contemplation* ou dans *Portrait*, évoque certains Matisse. Les tons sont généralement bruns ; les têtes, jaunes. La figure et le corps humains sont présents, mais déformés, mangés par la masse des silhouettes ou sortis d'un lointain shtetl. Une phrase, reproduite sur un mur, résume le problème auquel le peintre semble confronté : « *J'appartiens à une génération qui s'intéressait beaucoup à la figure humaine. Celle-ci ne convenait pas à mes besoins. Quiconque l'employait, la mutilait.* » Donc, il la mutile, avant de la licencier. Le symbolisme de Vallotton n'est pas loin, ni la violence de Picasso : l'artiste est une rivière dont on voit encore les sources. Mais, déjà, dans ce cadre plus ou moins réaliste, des rectangles apparaissent. Par exemple, celui d'un ciel bleu pâle à l'entrée d'une bouche de métro. Il est déguisé en paysage, il doit plus à la géométrie qu'à la lumière, c'est encore une représentation, mais il commence à tuer le contexte par sa forme banale et insolite.

Cérémonie du thé

Vient la période mythologique et surréaliste, au début des années 40. C'est la moins originale. La représentation s'impose à l'expérience par l'enluminure des légendes et des rêves. Chaque tableau semble, ici encore, sous l'influence d'artistes l'ayant précédé. Point culminant de cette étape : *Slow Girl at the Edge of the Sea*, en 1944, où des formes entre Miró et Kandinsky règnent sur ce grand espace à la fois nu et surchargé. Deux ans plus tard, la couleur dissout les formes essayées. En 1948, les premiers rectangles occupent un monde où le reste, devenu superflu, s'efface. Il ne leur faut pas plus d'un ou deux ans pour qu'ils imposent un ordre intérieur et se réduisent à deux, à trois. Le cadre grandit, les choses s'éloignent, l'esprit tapisse le monde de vibrations. Si les couleurs rendent myopes, c'est pour conduire l'œil vers la lumière qu'elles révèlent. Parfois, comme derrière un store baissé, une légère fente laisse passer ce qu'il y a derrière, cette matière en fusion qui fait de la toile un four tranquille et silencieux. Pourquoi faut-il qu'il y ait quelque chose plutôt que rien ? Parce qu'il y a Rothko.

On regarde naître et croître et évoluer ces plus ou moins grands rectangles bleus, rouges, orange, lie-de-vin, violets, noirs, gris, posés les uns sur les autres, leur épaisseur onctueuse, leurs lois de l'attraction, leur vœu lourd. Les toiles sont disposées, comme l'artiste le voulait, à 30 cm du sol. Il y a parfois un banc où s'asseoir pour, face à ça, quasiment sur tatami, vivre une cérémonie du thé sans thé. Dans le bâtiment Vuitton, un peu trop m'as-tu-vu, ce n'est pas aisé. [Il faut une certaine disposition d'esprit et d'âme pour pénétrer les œuvres de Rothko.](#) Aucun discours ne peut forcer l'âme morte, ou fatiguée, ou absente, à occuper ces lieux peints. Ils n'ont d'ailleurs pas toujours fait l'objet des louanges extatiques qui aujourd'hui les

accompagnent. Dans les années 50, un critique d'art du *New York Times*, Howard Devree, n'y voyait ainsi qu'«une série d'échantillons préparés par un peintre en bâtiment pour une femme au foyer incapable de se décider». On peut rire rétrospectivement de ce mélange de vulgarité et de machisme ; il n'en reste pas moins que quiconque est confronté aux rectangles de Rothko, à ces formes ordinaires et étrangement habitées, doit, pour s'en imprégner, essayer, rater encore, rater mieux. Miroirs opaques et translucides, ils ne reflètent que la vie qu'on cherche, quand on la cherche, comme on la cherche, si on la cherche : «*Si les gens veulent des expériences sacrées, ils les trouvent, s'ils veulent des expériences profanes, ils les trouvent.*» Rothko a bâti son église, mais il n'est pas un prêtre, ni un théologien.

«Pris au piège»

En 1999, [Suzanne Pagé organisait la précédente rétrospective du peintre en France](#), au musée d'Art moderne de Paris. Elle a maintenant 82 ans, est directrice artistique de la Fondation Vuitton. Le pouvoir – l'argent, l'entregent, les réseaux, l'espace – est largement passé du public au privé. Cette nouvelle rétrospective, montée par elle avec le fils du peintre, est son éclatant chant du signe. C'est admirable, et pourtant il n'est pas certain qu'un tel voyage profite à ce que l'artiste recherchait : trop de Rothko tue Rothko. L'œil, fragile et dissipé, finit par glisser sur la matière, par devenir un organe tapissier. Peut-être faudrait-il, entre chaque toile, fermer les yeux, longtemps, et oublier, sortir et rejoindre la légèreté du monde avant de retourner au cœur du volcan, après avoir oublié. Rothko avait conscience de cette menace, celle du malentendu. Rien ne l'indique mieux que la célèbre anecdote du Seagram Building.

Au printemps 1958, on lui demande pour 35 000 dollars, une somme alors énorme, une série de fresques pour le restaurant situé dans cet immeuble du cœur de Manhattan, le Four Seasons. Dans ce panoptique du snobisme, ses toiles n'avaient aucune chance. Elles auraient servi de fond de teint au spectacle, qui était dans la salle. Rothko accepte cependant et se met au travail dans un ancien gymnase acquis pour l'occasion. Pourquoi a-t-il accepté ? «*J'ai toujours pensé que si on m'offrait un espace que je pourrais entourer de mes œuvres, ce serait la réalisation de mon plus grand rêve.*» A un journaliste, il dit que, comme Michel-Ange dans l'escalier de la bibliothèque Médicis de Florence, il veut faire en sorte «*que les spectateurs se sentent pris au piège dans une pièce dont les portes et les fenêtres sont murées, de sorte que tout ce qu'ils peuvent faire est de cogner éternellement leurs têtes contre le mur.*» Et encore : «*J'ai accepté cette tâche comme un défi, avec des intentions rigoureusement malveillantes. J'espère peindre quelque chose qui détruira l'appétit de tous les fils de pute qui viennent manger dans cette salle. Si le restaurant refusait de mettre au mur mes peintures, ce serait un ultime compliment.*» Excès d'orgueil, ou d'humilité ? Manifestation incomprise d'ironie, comme l'affirme son fils dans le livre clair et passionnant qu'il publie parallèlement à l'exposition (1) ? Un repas sur place et un voyage en Angleterre, dans de sublimes paysages nus et mystiques, achèveront de le désenchanter. Les œuvres faites, il refuse de les donner et rend l'avance. [Elles ont fait le voyage de la Tate Gallery](#) à Paris, où elles se trouvent dans une grande salle intitulée «The Rothko Room». Certains iront déjeuner ou dîner dans un bon restaurant après les avoir vues. Le Four Seasons, lui, a fermé en 2019.

(1) *Mark Rothko, l'intériorité à l'œuvre*, de Christopher Rothko (Hazan, 302pp, 29€). On peut également lire *Mark Rothko*, le livre d'Annie Cohen-Solal réédité en folio, et bien sûr le catalogue de l'exposition (Citadelles et Mazenod, Fondation Vuitton, 45€).