

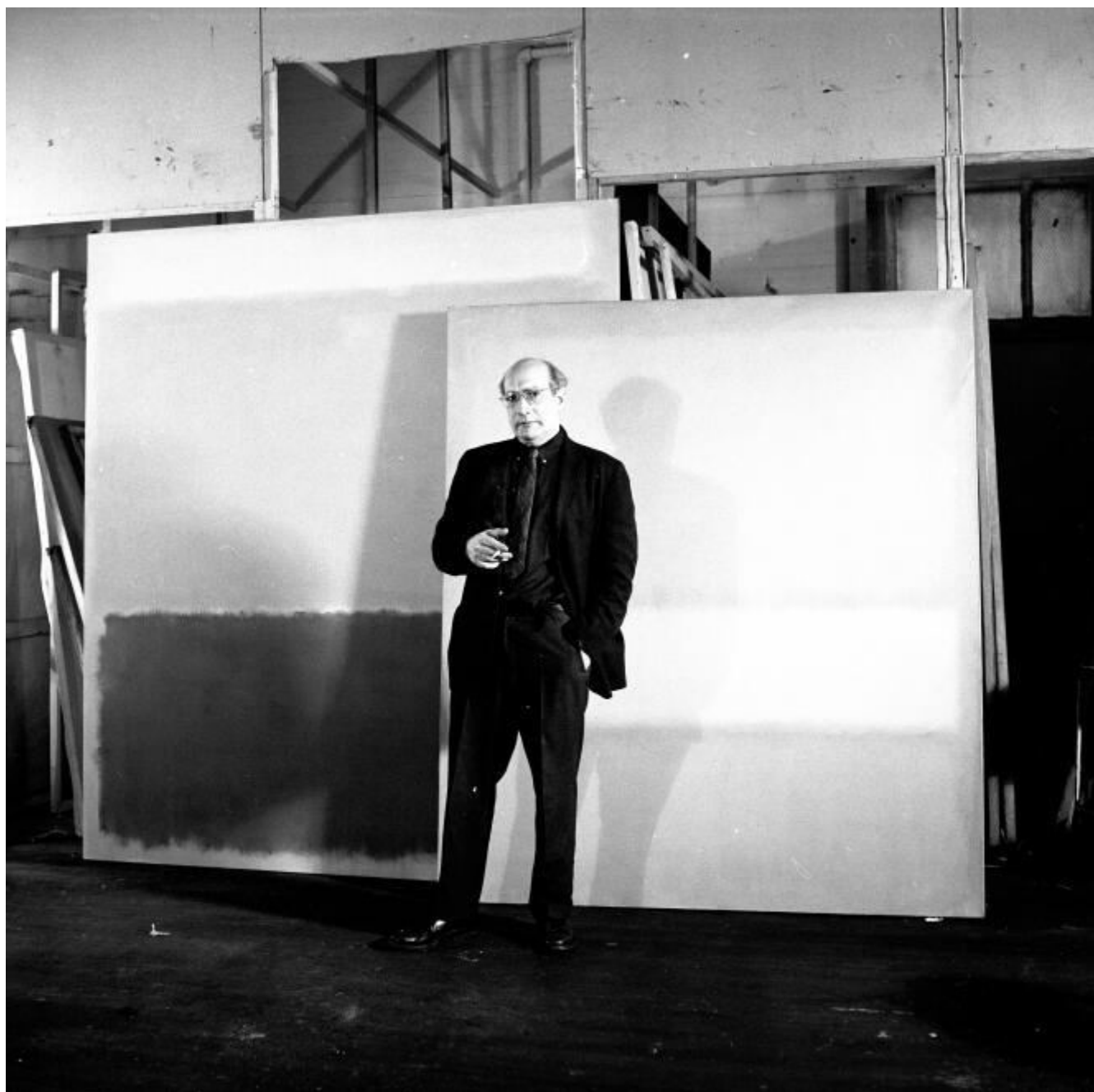
# Rothko, peintre de l'intime et de l'intense

Dans ses œuvres abstraites conçues après guerre et exposées à la Fondation Vuitton jusqu'au 2 avril 2024, l'artiste américain, qui a rejeté toutes les étiquettes, cherche à se connecter directement à la pureté de l'émotion humaine.

Par [Harry Bellet](#)

Publié le 19 octobre 2023 à 06h00, modifié le 19 octobre 2023 à 10h04

Temps de Lecture 6 min.



Mark Rothko, à New York, en mars 1961, au moment de l'exposition que lui consacre le MoMA. BEN MARTIN/GETTY IMAGES

Rothko, c'est l'antithèse du pop art – il l'a vu naître et ne l'appréciait guère –, de la vision immédiate d'une peinture qui emprunte plus à l'efficacité de l'affiche qu'à la spiritualité de l'icône. Un Warhol, on le subit, un Rothko, on s'en imprègne. On le questionne. Et, parfois, il vous répond, signe que l'on est devenu fou... Ses tableaux, et surtout ceux de sa période dite « classique », sont dangereux : ils ont la séduction et la beauté du diable. Il faut, devant ses œuvres, se souvenir de la phrase de Nietzsche, dont il était un grand lecteur : « *Si tu plonges longtemps ton regard dans l'abîme, l'abîme te regarde aussi.* »

Sauf à de très rares exceptions, comme l'hommage à Henri Matisse de 1954 – *L'Atelier rouge* du peintre français, acquis par le MoMA en 1949, était une de ses œuvres fétiches –, Mark Rothko ne titrait pas ses tableaux peints après la guerre. Tout au plus leur donnait-il des numéros dont les séries sont rarement cohérentes. Ce n'est pas lui non plus qui a défini les périodes de son œuvre : les « multiformes », premières abstractions de 1946, et la dernière phase de son travail, dans les années 1950 et 1960, désignée par l'histoire de l'art sous le terme surprenant, tant la peinture est révolutionnaire, de « classique », sont des conventions a posteriori.

On a aussi voulu le classer parmi les expressionnistes abstraits, ceux qui firent les beaux jours de l'école de New York des années 1950 : une photographie célèbre prise par Nina Leen, en 1950, le montre assis avec eux, qui se nommaient alors les « *irascibles* », car ils protestaient contre le choix, selon eux, désastreux des artistes supposés représenter l'art moderne américain dans une exposition du Metropolitan Museum of Art. Tous – ils sont quinze – fixent l'objectif avec un regard mauvais. Sauf deux : la seule femme du groupe, Hedda Sterne, qui a l'œil plutôt bienveillant, et Rothko, vu de trois quarts, qui semble être ailleurs, comme détaché. Il se sent un autre destin.

## « A l'opposé du décoratif »

Détaché, il le fut très vite, notamment de l'expressionnisme abstrait : il rejetait violemment cette appellation. De même que certains peintres, qui avaient pourtant été parmi ses plus proches amis, le rejetaient lui : en 1955, par exemple, Barnett Newman (1905-1970) et Clyfford Still (1904-1980) allèrent jusqu'à écrire à leur marchand commun, le galeriste Sidney Janis, pour critiquer le travail de Rothko. La blessure a dû être d'autant plus profonde que Rothko s'était beaucoup démené pour imposer Still, venu de Californie, sur la scène new-yorkaise et que le passage à l'abstraction de Rothko doit beaucoup à l'exemple de Still. « *Le travail du peintre évolue, à mesure qu'il avance dans le temps, vers plus de clarté, vers l'élimination de tous les obstacles entre le peintre et l'idée, et entre l'idée et le spectateur* », dit-il dans la revue *The Tiger's Eye*, en 1949. « *Atteindre à cette clarté, c'est, forcément, se faire comprendre.* »



L'installation de l'exposition « Mark Rothko », à la Fondation Louis Vuitton, à Paris, le 15 octobre 2023.  
FONDATION LOUIS VUITTON/MARC DOMAGE

C'est avec les multiformes qu'apparaissent les rectangles « flottants » caractéristiques de son œuvre. Dans ce premier temps, il en juxtapose plusieurs, jusqu'à sept ou huit dans la même toile. La période classique verra le nombre se restreindre à deux ou trois tout au plus. Le critique d'art Howard Devree les qualifie maladroitement, dans le *New York Times* en 1950, « *d'une espèce d'effet Mondrian de type fluide, dans l'abandon des lignes et des contours...* » Rothko lui-même ne craignait qu'une chose, c'est que sa peinture soit perçue comme décorative. C'est ce qu'il explique en 1954, dans une lettre à Katharine Kuh, conservatrice à l'Art Institute de Chicago, qui fut la première à proposer à l'artiste une exposition dans un grand musée : « *Comme mes tableaux sont grands, colorés et sans cadre, et comme les murs des musées sont habituellement immenses et redoutables, le danger existe que les tableaux se relient aux murs à la manière de zones décoratives. Ce serait une déformation de leur signification, puisque les tableaux sont intimes et intenses, et sont à l'opposé de ce qui est décoratif...* »

« *Mes tableaux actuels, déclara-t-il lors d'une conférence au Pratt Institute, à New York en 1958, renvoient à l'échelle des émotions humaines, du drame humain, autant que je suis capable de l'exprimer.* » Mais il est vrai qu'elles sont apparemment séduisantes, ses premières œuvres abstraites ! Les multiformes notamment, claires, colorées, presque pimpantes et joyeuses. Elles correspondent à un changement dans sa vie personnelle : il a divorcé de sa première épouse, Edith Sachar, en 1944, et rencontré l'année suivante celle qui deviendra la

seconde, Mary Alice Beistle, dite Mell. Ses biographes laissent entendre que, contrairement à Edith Sachar, Mell soutenait sans réserve le travail de Rothko.

## « Tyrannie de son ambition »

Ce n'était pourtant pas un homme facile : « *Il buvait beaucoup trop, admet son fils, Christopher, fumait cigarette sur cigarette, mangeait n'importe quoi, généralement un hot dog sorti du frigo, qu'il ne prenait même pas la peine de réchauffer. Tout son temps était consacré à l'atelier où rares étaient les gens admis. Je crois que, hormis ma sœur, Kate, quand elle était enfant, personne ne l'a jamais vu quand il travaillait.* » Il pouvait aussi être d'un abord plutôt abrupt.

Cette même rudesse présidait à la mise en espace de ses expositions, à laquelle il était plus qu'attentif. Ses lettres à Katharine Kuh fourmillent de détails extrêmement précis, sur l'éclairage et jusqu'à la hauteur à laquelle il entend que ses tableaux soient accrochés. Dans la lettre à Sidney Janis déjà évoquée, Clyfford Still s'en plaint en des termes vifs : « *Rothko exige que ses tableaux soient lus comme un exercice d'imagerie autoritaire. Quand ils sont accrochés en rang serré et quand ils sont baignés de lumière comme il le souhaiterait, la tyrannie de son ambition le pousse à étrangler ou à détruire tous ceux qui se trouveraient sur sa route...* » Mais ce que Still n'envisage pas, c'est que déjà Rothko considère leur installation comme de véritables environnements.

C'est ce que révélera l'exposition chez Sidney Janis, en 1955, où il avait tenu à placer quatre tableaux, un sur chaque mur d'une petite pièce rectangulaire avec un banc au milieu pour que le visiteur puisse s'en imprégner. On les a vus dans la même configuration lors de la rétrospective que la Fondation Beyeler, à Bâle, a consacrée à l'artiste, en 2001, mais ils sont aujourd'hui difficiles à rassembler de nouveau : l'un d'entre eux est conservé au Musée d'art contemporain de Téhéran, qui prête moins facilement qu'avant... [Ce que la Fondation Louis Vuitton a, en revanche, en commun avec l'exposition de la Fondation Beyeler](#), c'est la reconstitution, à Paris, de la salle que le collectionneur Duncan Phillips avait lui-même composée, après avoir vu l'exposition de Sidney Janis, à Washington en 1960, encouragé par Rothko. Elle regroupe quatre tableaux (trois à Paris) aux harmonies plus sourdes, peints entre 1953 et 1957.

## Commande avortée du Seagram Building

Rude encore fut sa réaction lors de la commande avortée du Seagram Building, à New York. Il préféra rembourser la très importante avance qu'il avait reçue, en 1958, pour des œuvres destinées au restaurant Four Seasons, plutôt que les voir servir de décor aux agapes de ploutocrates. L'histoire a été racontée maintes fois, mais jamais sans approximation. Les tableaux presque terminés, il décide d'aller dîner dans le restaurant qui venait d'ouvrir et découvre l'une des tables les plus luxueuses de Manhattan. La réaction du peintre, selon la critique d'art Dore Ashton, fut peu amène : « *Quiconque peut manger cette sorte de nourriture pour cette sorte de tarif ne regardera jamais une de mes peintures* », aurait-il confié.

Après la mort de l'artiste en 1970, un écrivain et journaliste américain, John Fischer, publia dans *Harper's Magazine* son souvenir d'une rencontre au bar d'un paquebot qui ramenait Rothko d'un voyage en Europe, à l'été 1959, où il décrit le restaurant du Seagram comme

« un lieu où les salauds les plus riches de New York viennent pour bouffer et se montrer... », avant d'ajouter : « J'espère ruiner l'appétit de chacun des fils de pute qui mangera dans cette pièce ! » Christopher Rothko, le fils de l'artiste, doute fortement des deux versions.

Toujours est-il que les tableaux sont désormais, selon la volonté de l'artiste, conservés pour partie à la Tate Modern, à Londres, qui les a prêtés pour la rétrospective parisienne : à les voir, on les préfère effectivement dans un musée que dans un restaurant. Non parce qu'ils peuvent vous couper l'appétit, mais parce qu'ils semblent avoir été plutôt conçus pour une chapelle. Et c'est précisément avec une chapelle que Rothko constitua son chef-d'œuvre, mais, celui-là, il faudra aller à Houston (Texas) pour le voir.

### **Quelques livres autour de Mark Rothko**

*La Réalité de l'artiste*, de Mark Rothko (traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, préface de Christopher Rothko, Flammarion, 2004).

*Ecrits sur l'art, 1934-1969*, de Mark Rothko (traduit par Claude Bondy, Flammarion, 2005).

*Mark Rothko. L'intériorité à l'œuvre*, de Christopher Rothko (traduit par Annie Pérez et Jean-François Allain, Fondation Louis Vuitton/Hazan, 312 p., 29 €).

*Rothko*, sous la direction de Suzanne Pagé et Christopher Rothko, catalogue de l'exposition (Fondation Louis Vuitton/Citadelles & Mazenod, 300 p., 45 €).

*Mark Rothko*, d'Annie Cohen-Solal (Actes Sud, 2013, rééd. Folio, 352 p., 9,70 €).

*Rothko. Une absence d'images : lumière de la couleur*, de Youssef Ishaghpour (Farrago, 2003, rééd. Le Canoë, 104 p., 14 €).

*Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, de Michael Leja (Yale University Press, 1993, non traduit).