

# Rotkovitch avant Rothko, entre figuration et surréalisme

Par [Philippe Dagen](#) Publié le 18 octobre 2023 à 05h00, modifié le 18 octobre 2023 à 10h00

Temps de Lecture 3 min.

**Récit** La grande rétrospective parisienne présentée à la Fondation Louis Vuitton, jusqu'au 2 avril 2024, revient notamment sur les quinze premières années du peintre américain, avec des œuvres peuplées de mythes et de symboles.

Il n'est guère aventureux de supposer que, dans la première salle de l'exposition consacrée à Mark Rothko qui s'ouvre, le 18 octobre, à la Fondation Louis Vuitton, à Paris, les cas d'incrédulité seront nombreux. Autant l'œuvre abstraite du peintre américain est largement connue, autant celle qui l'a précédée l'est trop peu. Pressées d'aller vers ce qui était attendu, les précédentes rétrospectives, à Paris et ailleurs, se bornaient à aligner deux ou trois scènes de la vie new-yorkaise et trois ou quatre compositions dans l'esprit du surréalisme. A tort, car il y a beaucoup à apprendre en observant les deux premières décennies qui sont ici largement révélées.

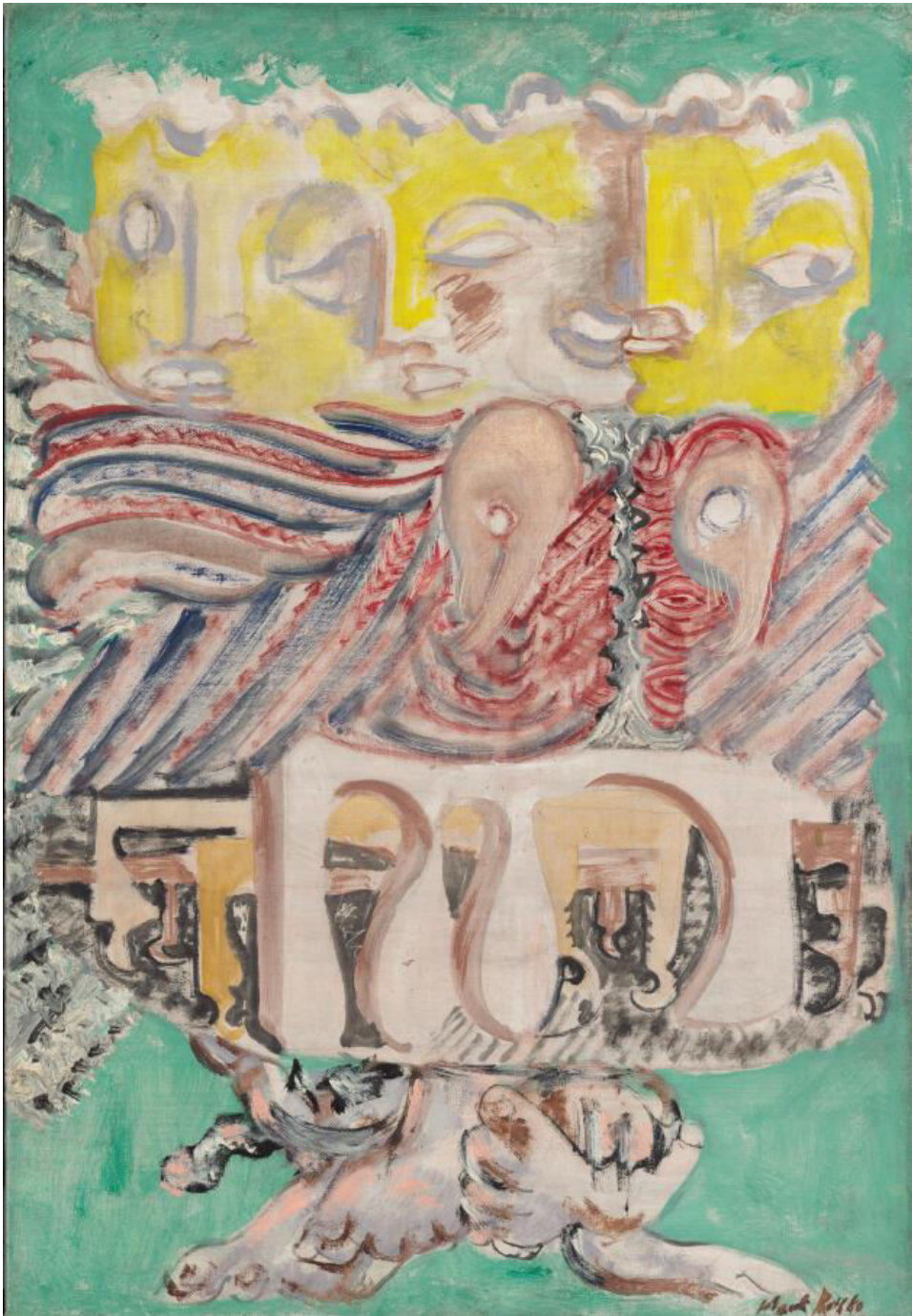
Les quinze premières années de celui qui se nomme jusque vers 1940 Marcus Rotkovitch sont, en effet, explicitement figuratives et souvent narratives. Après des études à l'Art Students League de New York à partir de 1924, ce débutant, né en 1903, obtient sa première exposition personnelle dans une galerie en 1933, suivie de participations aux manifestations collectives du groupe The Ten, qu'il contribue à fonder en 1935 avec, entre autres amis, [Adolph Gottlieb](#) (1903-1974).

Deux caractéristiques s'imposent devant les toiles de cette époque. L'une tient aux sujets. Si l'on excepte deux nus, un autoportrait et quelques portraits, l'essentiel de ses motifs est pris dans le quotidien de New York, comme il l'est dans les œuvres de ses contemporains, dont [Edward Hopper](#) (1882-1967). Aux quais et escaliers des stations de métro de Manhattan, à leurs voyageuses et voyageurs, est consacrée une longue série d'études, les *Subway Paintings*.

Autre sujet lui aussi traité par Hopper, les salles de cinéma et de théâtre sont également évoquées. Evoquées plus que décrites : Rothko n'entre pas dans les détails minutieux de [la Nouvelle Objectivité allemande](#) et du réalisme américain selon [Grant Wood](#) (1891-1942) ou Thomas Hart Benton (1889-1975). Des silhouettes, vues d'assez loin et stylisées, attendent ou marchent dans des espaces clos, définis par des colonnes, des rambardes ou des fenêtres : géométriquement. C'est ici l'autre spécificité de son style : des lignes continues, perpendiculaires ou parallèles, compartimentent la surface d'un bord à l'autre. Tantôt elles construisent une perspective fuyante, un peu à la manière de l'Italien Giorgio De Chirico (1888-1978), tantôt elles circonscrivent des plans de couleurs, comme par anticipation de l'œuvre abstraite. Le plus souvent, les figures paraissent séparées, sans communication entre elles, mutiques, suppose-t-on.

## « Peurs et motivations primitives de l'homme »

Cette figuration désenchantée cesse en 1940, Rothko ayant écrit plus tard que la représentation extérieure de l'homme lui était apparue insuffisante et même mutilante. Pour que la présence humaine soit plus entière, la solution serait alors de peindre non plus l'apparence, mais l'état psychique. Ainsi se comprendrait qu'après un temps de doute, consacré à l'écriture de son essai *La Réalité de l'artiste*, demeuré inconnu jusqu'à sa publication par son fils, Christopher Rothko, en 2004 (chez Flammarion pour la traduction française), le peintre s'engage dans une deuxième période très différente de la première : une peinture des mythes et des obsessions qui seraient enfouis dans tout être humain.



« The Omen of the Eagle » (« le présage de l'aigle »), Mark Rothko, huile et graphite sur toile, 1942. 1998  
KATE ROTHKO PRIZEL & CHRISTOPHER ROTHKO / ADAGP, PARIS, 2023

Ces mythes, déclare-t-il en 1943, sont « *les symboles intemporels auxquels nous devons nous raccrocher pour exprimer des idées psychologiques basiques. Ils sont les symboles des peurs et des motivations primitives de l'homme, peu importe le pays ou l'époque, ne changeant que par le détail mais jamais en substance, qu'ils soient grecs, aztèques, islandais ou égyptiens* ». Antigone, Œdipe, des oiseaux héraldiques, des êtres hybrides, tels sont quelques-uns de ces symboles universels. Les références aux civilisations anciennes sont nombreuses, tirées de sa très vaste culture littéraire et artistique.

Et tirées aussi et autant de sa fréquentation du surréalisme européen. Celui-ci est présent, en décembre 1936 et janvier 1937 au MoMA, à l'occasion de l'exposition « *Fantastic Art, Dada, Surrealism* ». A partir de 1941, il est plus vivant encore : autour d'André Breton, de Marcel Duchamp et de Robert Lebel, le groupe des surréalistes en exil à New York comprend, entre autres, Isabelle Waldberg, Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy, Roberto Matta et Esteban Frances. A défaut de les connaître directement, Rothko connaît leurs écrits et leurs œuvres, et cela se voit dans les siennes. D'abord sculpturales et un peu picassiennes, les figures s'allègent, se fragmentent, s'évaporent, deviennent translucides et se délivrent de la pesanteur. Parfois, des comparaisons s'imposent : Rothko n'est pas très loin de Matta dans ses *Rites of Lilith* (1945), ni de [Joan Miro](#) dans la *Sea Fantasy* de 1946.

Lire aussi : Article réservé à nos abonnés [Chez Rothko, l'ombre persistante de la Shoah](#)

Cependant, il affirme sa singularité dans *Sacrifice of Iphigenia* (1942) ou dans *Tiresias* (1944), qui devraient désormais apparaître dans l'histoire internationale du surréalisme : non seulement parce que ces toiles prouvent, à l'évidence, que le mouvement a traversé l'Atlantique et y a été décisif, mais encore parce que ce sont quelques-unes de ses réalisations les plus accomplies pendant la période de la guerre. Rothko n'est certes pas le seul peintre américain emporté par ce flux : [Jackson Pollock](#), [Arshile Gorky](#) ou [Barnett Newman](#) sont, au même moment et pour les mêmes raisons, touchés par le surréalisme. Mais, de tous, il est, avec Pollock, celui qui y participe le plus pleinement et, avec Pollock encore, celui qui le projette dans des formats de plus en plus grands, à la mesure du corps entier et non plus du bras ou de la main.

C'est un autre des enseignements de cette salle surréaliste : en 1944, Rothko perçoit qu'il lui faut ces dimensions pour atteindre l'ampleur visuelle et l'intensité émotionnelle auxquelles il veut qu'accède la peinture, faute de quoi elle ne vaudrait pas la peine d'être faite.