

Riccardo Venturi

Les « Black Paintings » de Mark Rothko à l'épreuve de la biographie

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Riccardo Venturi, « Les « Black Paintings » de Mark Rothko à l'épreuve de la biographie », *Marges* [En ligne], 07 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 04 novembre 2014. URL : <http://marges.revues.org/601>

Éditeur : Presses universitaires de Vincennes

<http://marges.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://marges.revues.org/601>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

© Presses universitaires de Vincennes

Les « Black Paintings » de Mark Rothko à l'épreuve de la biographie

Pissarro me disait un jour :

« Manet est plus fort que nous tous,
il a fait de la lumière avec du noir »
(Henri Matisse, *Écrits sur l'art*, 1947)

Dernier acte

Le noir est souvent considéré comme une non couleur, « l'aspect d'un corps dont la surface ne réfléchit aucune radiation visible ». Pourtant une exposition récente semble vouloir démontrer exactement le contraire, « Le noir est une couleur » : un titre qui reprend, à la fois une affirmation de Matisse et une exposition qui avait eu lieu à la Galerie Maeght il y a soixante ans. Le noir est aussi la couleur et la tonalité choisies par Mark Rothko (1903-1970) pour les dites *Black Paintings*¹. Le fait qu'elles constituent la dernière série avant son suicide a autorisé l'établissement d'un lien direct entre cette série et son état d'âme, entre la couleur noire et sa dépression paranoïaque.

Depuis leur réalisation elles ont été considérées comme une méditation sur la mortalité, voire une prémonition de sa mort imminente. Mais certains, au contraire, ont vu dans ces tableaux noirs une porte qui s'ouvre sur un monde au-delà du visible. Pour se servir d'un exemple récent, Gérard Georges Lemaire a tracé une parabole phénoménologique synthétique sur la présence du noir dans l'histoire de l'art. Le noir de Rothko, pour résumer, est considéré comme le résultat par défaut de la tentative de peindre une harmonie apollinienne. L'auteur conclut en affirmant que, si le noir « perd chez lui toute connotation pénible et mortifère », il demeure néanmoins « l'une des portes qui s'offrent à la contemplation, un pur filtre pour l'esprit² ». En parcourant à rebours les lectures critiques des *Black Paintings*, je me suis donc interrogé sur l'existence d'une source qui, au-delà des

¹ Appelées souvent les peintures *Black on Grey*. Toutefois, étant donné que l'artiste laissa ces œuvres sans titre, on a gardé ici la dénomination *Black Paintings* utilisée par Robert Goldwater dans le texte qui a guidé nos réflexions.

² Gérard Georges Lemaire, *Le Noir*, Paris, Hazan, 2006, p. 218.

³ Mark Rothko, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2005, p. 116. La traduction a été révisée, en suivant la version originale *Writings on Art 1934-1969*, New Haven and London, Yale University Press, 2006, ainsi que la version Italienne, parue sous notre direction, *Scritti sull'arte 1934-1969*, Roma, Donzelli, 2006.

⁴ « They don't look like Rothkos ». Cité par James E. B. Breslin, Mark Rothko. *A Biography*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1993, p. 527.

interprétations différentes, avait établi la coutume critique de les envisager en relation directe avec l'épilogue tragique de la vie de l'artiste. J'ai constaté que la fondation de cette ligne herméneutique remonte à un article de Robert Goldwater, publié dans *Art in America* en mars 1971, c'est-à-dire précisément un an après la disparition de Rothko. Ce texte, aussi concis que complexe, devint bientôt le modèle de lecture des *Black Paintings* et est régulièrement cité ou commenté dans les études qui se penchent sur cette série. Toutefois, cette fortune critique a parfois empêché, me semble-t-il, de faire resurgir leurs dynamiques internes et leur contexte spécifique. À travers une relecture attentive de ce texte, je me propose de comprendre dans quelle mesure le noir et le noircissement des couleurs de la dernière période établiraient un lien, plus ou moins direct, avec le point de vue biographique.

Une tâche difficile, si l'on tient compte de la position de l'artiste lui-même. Rothko, il est vrai, a toujours été anxieux des réactions du public suscitées par son œuvre, depuis les débuts jusqu'à la rétrospective que lui consacra le Museum of Modern Art de New York en 1961. Les *Black Paintings* ne font pas exception : il doutait que celles-ci, toute couleur soustraite — le spectre chromatique réduit au noir et au gris — soient encore des « Rothko », et même qu'il s'agissait de peinture tout court. Comme si la tentation du monochrome impliquait la disparition de la peinture et la survivance, quelque peu inquiétante, de l'objet-tableau. Il doutait, également, que les sensations qu'il éprouvait devant ses propres tableaux puissent réellement être transmises au public, accoutumé à ne relever que les subtilités et l'exubérance de la matière chromatique. Il voulait également s'assurer que le chemin pris allait dans la bonne direction. Il visait, pour utiliser ses mots prononcés en 1949, à éliminer tous les obstacles « entre le peintre et l'idée, et entre l'idée et l'observateur³ ».

C'est pourquoi, en décembre 1969 – deux mois à peine avant son suicide, le 25 février 1970 – Rothko organisa une réception dans son atelier de la 69^e Rue ; réunion restreinte à un petit cercle d'amis, critiques, conservateurs et collectionneurs. Comme c'était souvent le cas, les tableaux étaient disposés, soigneusement et de manière démonstrative, afin de mieux capter leur regard. Toutefois, selon Brian O'Doherty, présent à cette visite, ce fût une occasion malheureuse : le milieu new-yorkais était trop distrait pour se donner le temps nécessaire de voir les œuvres et de les visionner, de saisir l'idée au-delà de tous les obstacles. Il ne faut donc pas s'étonner si le commentaire le plus fréquent était celui de son ami l'artiste Maurice Sievan, qui s'exclama sincèrement : « ils ne ressemblent pas à des Rothko⁴ ».

Naissance d'une liaison dangereuse.

Un article de Robert Goldwater

Dès le premier paragraphe, Robert Goldwater se montre conscient des difficultés d'interprétation propres aux derniers travaux de tout artiste. En considérant l'ensemble de son activité comme une parabole cohérente et ininterrompue, on observe une tendance spontanée à percevoir les dernières œuvres dans une continuité, à la fois comme « point culminant », « synthèse », comme « rassemblement et entrelacs de tous les fils⁵ ». Ce qui arrive à la fin devient une sorte de confirmation a posteriori de ce qui précède, répondant à notre besoin d'ordre, de clarté, de classement, de construction logique, bref à notre sens historique.

À cet égard, les *Black Paintings* de Rothko ont un statut ambigu. Bien qu'elles constituent l'épilogue de sa carrière artistique, elles forment, selon Goldwater, un cycle, voire un style à part. Ce qui les caractérise est une rupture – et non une continuité – avec le passé et notamment avec la série des peintures murales destinée à la Chapelle de Houston, conservée dans son atelier bien après leur achèvement. Selon Goldwater, une coupure, était nécessaire une fois terminée cette commande de quatorze tableaux de grandes dimensions — dont la disposition et la création d'un environnement adéquat l'avaient occupé jusqu'à l'automne 1967. L'intention spirituelle, ou du moins œcuménique, et l'échelle de ce projet furent tellement extraordinaires que l'artiste manifesta le besoin de s'ouvrir à un « nouveau commencement » plutôt que de continuer dans la même direction.

Cette rupture, qui contredit les lectures critiques liées au modèle évolutionniste, permettrait toutefois une lecture « fataliste » (*fateful*) de ce cycle. Une liaison directe avec, d'un côté, la période d'inactivité forcée à la suite d'une maladie qui l'avait conduit « au bord de l'abîme » et de l'autre son état d'âme, le conduira assez rapidement à une fin tragique. Voici que, en quelques lignes, le niveau biographique vient rejoindre l'œuvre et l'un vient en aide à l'autre : l'œuvre est révélatrice de son auteur, comme une sorte de thermomètre d'humeur, de la même manière que sa vie devient aisément un instrument interprétant l'œuvre, qui en dévoile le sens.

Mêlant résultats plastiques et conditions existentielles, la dernière série de Rothko, en tant qu'« entité séparée », est donc traversée, selon Goldwater, par un « esprit sombre » qu'on ne trouvait pas dans les œuvres précédentes. Cette rupture se rapporte tant à son œuvre précédente (les *murals* de Houston), qu'à sa maladie

⁵ Robert Goldwater, « Rothko's Black Paintings », dans *Art in America*, mars-avril 1971, p. 58 et 63. Toutes les citations sont tirées de ce texte.

⁶ À ce propos, voir James Breslin, *op. cit.*, p. 541-42 ; Dore Ashton, *About Rothko*, Oxford University Press, 1983 ; New York, Da Capo Press, 1996, p. 190.

(la rupture d'anévrisme et l'état de prostration qui la suivit). Cette maladie, l'empêchant de travailler durant quelques mois sur prescription médicale, le contraindra, par conséquent, à n'utiliser que des formats assez réduits, loin de l'effort physique requis par les tableaux monumentaux qui couvriront, seulement après sa mort, les parois de la chapelle au Texas. Un peu plus loin dans le texte, l'obsession pour le gris, le brun et le noir est rétrospectivement interprétée comme « une projection du désespoir », comme des présences qui ramènent avec elles l'absence et le vide.

On ne saurait pas déterminer à quel point ces impressions sont suscitées par l'analyse attentive des œuvres ou bien par les événements biographiques. Il ne faut pas oublier les circonstances dans lesquelles l'article fut écrit, c'est-à-dire à peine un an après la disparition de l'artiste (mars 1971). Goldwater avait vu naître ces œuvres, il en avait suivi l'élaboration et la démarche par des visites régulières à l'atelier de l'artiste. Son texte garde la trace de ces rencontres, par exemple lorsqu'il fait allusion aux commentaires fragmentaires de Rothko, rythmés par de longs silences, et surtout par le fait qu'« il n'apportait jamais d'explication ». Il paraît que, durant l'une de ses visites, le critique avait été chargé par l'artiste de rédiger un livre sur son travail, en raison de leur confiance réciproque née d'un texte apprécié par Rothko que Goldwater écrivit à l'occasion de sa rétrospective au MoMA en 1961⁶.

Bien que Goldwater considère l'ultime série comme à l'origine d'une discontinuité, il l'insère malgré tout dans une narration historique, en trouvant des précédents notamment dans les œuvres sur papier. C'est dans ces « compositions rapides et spontanées » que semblerait se consommer la rupture dont parle Goldwater par rapport à la gestation prolongée et complexe des peintures murales pour la chapelle. C'est dans un atelier improvisé à Provincetown, pendant l'été 1968, que se manifeste l'intérêt de Rothko pour l'aquarelle comme technique et pour le papier comme support remplaçant la toile et sollicitant un moindre effort physique.

L'artiste expérimentait une lumière nouvelle grâce au blanc des feuilles qui créait, selon Goldwater, des associations avec l'atmosphère claire de la mer, loin de l'effet imposant et étouffant de la chapelle. Il expérimentait la facilité avec laquelle la couleur s'étale et imprègne le support ainsi que la vitesse d'exécution (même si ses assistants ont toujours souligné le fait que Rothko avait un rythme d'exécution soutenu). Il expérimentait leur fragilité par rapport aux toiles épaisses de Houston qu'il déplaçait à l'aide d'un système rudimentaire de cordes. Il expérimentait enfin les

rapports d'échelle malgré la dimension réduite de la feuille, parce que ce qui comptait vraiment c'était ce que Goldwater appelle justement le « format implicite ».

Toutes ces contraintes, comme c'est souvent le cas chez les artistes, finiront par ouvrir une dimension visuelle nouvelle aux yeux de Rothko : une fois conclue la parenthèse estivale, il commença à travailler sur des formats plus grands et à monter les papiers sur la toile, en contrevenant aux prescriptions médicales qui lui interdisaient de se servir de surfaces de plus d'un mètre de haut. C'est de là, de cette période expérimentale et en continuité avec l'expérience précédente, que naîtront les *Black Paintings*. Rothko avait également conscience, d'après le témoignage de Goldwater, qu'elles « étaient différentes de tout ce qu'il avait jamais fait ».

Cependant, à y regarder de plus près, il n'y avait pas de véritable rupture même avec les œuvres sur papier, du moins en ce qui concerne l'utilisation du noir. Cette couleur était en réalité déjà présente dans les tableaux des années cinquante, même si c'était en tant que « couleur positive », en tant que bande qui contrastait et s'équilibrait avec les autres, détenant donc un rôle dans la composition. Mais par la suite – « graduellement » – les rouges s'obscurcissent, les bordeaux et les marrons se multiplient et les bleus, en virant vers le pourpre, deviennent profonds ; les contrastes tonals s'amointrissent et l'espace suggéré devient plat et dominé par une seule couleur.

Quelques paragraphes plus loin, Goldwater caractérise les *Black Paintings*, en disant tout d'abord que « la couleur dans ces travaux a un caractère différent ». Cependant, on ne peut s'empêcher de relever la continuité de cette tendance et de son développement, comme si, dans cette narration – d'ailleurs très attentive et percutante – Rothko ne faisait que tirer les conséquences les plus extrêmes d'un processus en cours.

Dans les tableaux noirs, l'étalement de la couleur est « plat (*flat*) et sans air (*airless*) sur la surface », une fois disparus « la transparence, la respiration, le flottement désincarné du pigment libéré de son support physique ». Mais la disparition de ces trois éléments – transparence, respiration, flottement – caractérisait déjà l'œuvre précédente en animant la surface du tableau, en donnant l'illusion d'une expansion indéfinie des plans-couleurs différents et enfin en relevant plutôt de l'image que de la pure représentation. La différence est dans l'échelle, dans la gradation plutôt que dans la substance.

⁷ Mark Rothko, *op. cit.*, p. 74. Cf., à ce propos, Riccardo Venturi, « Rothko's Experience », dans Mark Rothko, *Scritti sull'arte, 1934-1969, op. cit.*, p. 231-244.

Le noircissement des couleurs et des tonalités rend le plan « mat et opaque », tout comme l'espace plat et presque monochrome conduit à la dégradation de la qualité de remplissage, voire de saturation, de l'espace (*space-filling quality*). Il me semble que, d'une certaine façon, la vraie rupture par rapport à la production précédente se réduirait — en suivant attentivement le texte de Goldwater — à cette perte définitive de capacité de la couleur à faire l'espace, à se faire espace. Une perte dont il faut mesurer les conséquences. Dans les intentions de l'artiste, la couleur, y compris le noir utilisé dans des tableaux qui précèdent la dernière série, avait le rôle de remplir la distance entre l'œuvre et son spectateur — que Rothko pensait toujours au singulier, loin de tout rite collectif —, de créer un espace anthropologique plus que social. Il s'agissait, pour citer directement les mots de l'artiste, d'une « expérience consommée entre le tableau et celui qui le regarde⁷ ». L'altération des propriétés spécifiques de la couleur, comme c'était le cas dans les tableaux noirs, comportait par conséquent un espacement inédit — « visuel et psychologique » — dont Rothko, conclut Goldwater, était bien conscient.

Sous un autre angle, le parcours de Rothko retracé par Goldwater, était défini aussi par une réduction de l'aspect décoratif, ou mieux, par la tentative de contrôler une prédisposition à l'harmonie qui hante la peinture abstraite. Rothko tentait de contenir une « dérive matissienne », qui ressurgit même après avoir terminé les sombres *Seagram Murals* en 1959. L'orientation principale reste claire malgré certaines hésitations : le décoratif est submergé par l'obscurité et la stabilité du noir dans la composition. Les œuvres plus colorées des années cinquante laissent la place à un espace d'une profondeur abyssale mais non plus expansif, un espace en retrait et comme absorbé « vers une distance infinie ». Le décoratif est d'ailleurs l'élément qui, comme l'ornement, nous fait prendre conscience de la surface de la toile, du support sur lequel vient s'inscrire l'image. En mettant en échec la suggestion fictive d'une troisième dimension, il joue un rôle anti-illusionniste qui, selon Clement Greenberg, faisait le propre de la peinture abstraite. Toutefois, cette nouvelle profondeur en négatif, qui au lieu d'envelopper le spectateur, l'engloutissait, cohabitait avec la planéité de la surface. Cela ne correspondait plus à l'indéniable réminiscence du formalisme de Greenberg en filigrane dans ce passage. Il ne s'agit pourtant pas d'une contradiction : Goldwater est de l'avis que la méthode singulière de Rothko consistait à susciter « la présence d'un opposé destructeur, de l'inclure et de le dominer ».

Auparavant cette pulsion négative était l'harmonie propre à la peinture abstraite, transformée en une « tension tragique interminable et inquiète ». Dans les dernières œuvres, c'est enfin la menace du « naturalisme de l'espace profond » qui devait être maîtrisée. Et l'intention de l'artiste, d'après Goldwater, était d'en avoir un « contrôle précis ».

Une intuition juste, car Rothko confia à Dore Ashton, dès 1958, qu'il voulait « contrôler la situation », c'est-à-dire déterminer « où les choses sont placées et comment elles sont perçues⁸ », ce qu'il réussira à faire à partir des *Seagrams Murals*, c'est-à-dire en travaillant par séries (une leçon dont les minimalistes cueilliront les fruits).

Néanmoins, si l'intention de Rothko, comme on l'a vu, est véritablement de résoudre le négatif, si ce procès est correct et atteint ses fins, il nous est difficile de suivre Goldwater jusqu'au bout. À propos des *Black Paintings*, par exemple, il reconnaît que les zones de tons plats qui se détachent sur un seul plan contiennent « simultanément » la suggestion de la profondeur spatiale. Il y avait donc coprésence de la planéité de la surface et d'une nouvelle profondeur provoquée par la diminution du décoratif en tant qu'élément perturbant. Plus loin, il affirme que le naturalisme était « à la fois évoqué et dénié ». Il n'y a donc pas, à proprement parler, de domination ni d'assimilation de l'harmonie ou de l'espace, mais plutôt une dialectique en œuvre à l'intérieur des images, un mouvement qu'on ne peut pas enfermer. Pourtant, il s'agit d'une activité dont Goldwater saisit l'existence et qui éloigne son interprétation du simple réductionnisme (de la couleur vers l'obscurité, du décoratif vers la simplicité).

Ce qui, je crois, mérite d'être souligné, est que Rothko, dans cette dialectique active et non asservie, dans cette démarche tout en négatif, retrouverait, finalement, une trace naturaliste, notamment celle du paysage. En séparant les deux zones de couleur, on trouverait une ligne d'horizon entre la mer ou le sable et le ciel. Un paysage, cela va sans dire, nocturne, qui nous ramène tout droit à Friedrich et Turner. Même si Goldwater ne cite aucun nom, il est probable qu'il se référerait à la tradition romantique, à leur héritage et au renouveau du sublime chez les artistes américains contemporains, comme Robert Rosenblum l'avait magistralement démontré dans ses ouvrages.

Pourtant, bien qu'évoquée comme une curieuse coïncidence, personne n'a jamais tenté le rapprochement visuel entre les *Black paintings* et les photos du débarquement sur la lune parues dans

⁹ “The dark [...] is always at the top” cité par Dore Ashton, *op. cit.*, p. 188. Brian O’Doherty, « Rothko’s Endgame », dans *Mark Rothko: The Dark Paintings, 1969-1970*, cat. expo. New York, Pace Gallery, 1985, puis dans Marc Glimcher (sld), *The Art of Mark Rothko. Into an Unknown World*, London, Barrie & Jenkins, 1991, p. 142.

les magazines américains ainsi que sa retransmission télévisée le 20 juillet 1969. Une lecture probable si l’on pense que Rothko lui-même insistait sur le fait que la disposition des bandes de couleurs était inversée, avec le noir toujours dans la partie supérieure du tableau et la zone plus claire en bas : « Le sombre [...] est toujours en haut », confiait-il à Dore Ashton. Cela, afin d’éviter « des interprétations conventionnelles du paysage », comme le rappelle O’Doherty⁹.

Or, mise à part cette passionnante question lunaire, si le témoignage de Goldwater est exact (et il n’y a aucune raison d’en douter), Rothko lui-même acceptait volontiers les références, ou du moins les allusions implicites, au paysage – terrestre ou marin sinon lunaire – à propos des *Black Paintings*. Goldwater souligne de manière pertinente que Rothko était conscient de « leur étrange capacité à convoquer les fantômes oubliés de la peinture de paysage ». Bien plus, si au début il essayait de maîtriser ces présences fantomatiques, de les tenir sous contrôle, dans un deuxième temps, selon le critique, il les renforce. (Faut-il rappeler que Aby Warburg définissait le discours sur les images comme une histoire de fantômes pour adultes ?).

Cela se manifesterait à travers l’utilisation d’un bord blanc tout autour de la surface de la toile, alors qu’auparavant la couleur se répandait aussi sur les bords latéraux du tableau. La bande blanche « nette et étroite » se transforme désormais en un cadre interne au tableau et, explique Goldwater, a pour effet de repousser la zone peinte encore plus loin dans la profondeur. Selon un mouvement dialectique loin de se réconcilier dans une synthèse, la bande évoque la représentation au moment où elle est à jamais abîmée par l’abstraction, elle évoque une uniformité de la surface au moment où elle est défigurée par les nuances tonales et par l’interaction entre le bord et la peinture proprement dite.

Il s’agit d’un choix formel original, bien que Goldwater se hâte d’indiquer qu’il existe des précédents, nécessaires pour mieux marquer une différence, pour indiquer une continuité qui donne sens à la rupture, pour que l’œuvre dessine un parcours et puisse se conformer au déroulement chronologique de la vie humaine.

Mais revenons sur le paysage fantomatique. Le fantôme reste l’une des images les plus puissantes du retour du refoulé, c’est-à-dire d’un passé qui hante le présent, qui échappe à la domestication par l’histoire, qui reste de l’ordre de la mémoire, du ressouvenir, de ce à quoi l’on ne peut s’attendre. Si l’on en convient, alors ce dernier point serait l’énigme preuve que les *Black Paintings* sont dans

une continuité plutôt que dans la coupure avec ce qui les précède. Une continuité qui a la pulsation, le battement irrégulier de l'inconscient, où les ruptures sont seulement apparentes et étendent leurs effets au-delà de leur champ d'action.

Le fait que les marges blanches rendaient plus évident le souvenir du paysage était du reste une lecture aussi suggestive que personnelle de Goldwater et qui ne faisait pas l'unanimité. À titre d'exemple, O'Doherty – l'auteur qui, après Goldwater, a donné la lecture la plus fouillée des *Black Paintings* – considère les marges blanches non comme une évocation des fantômes du paysage, mais comme une conceptualisation de l'image même. Ce qui s'avérait à travers la « planéité de la toile et de l'image » et le fait qu'en travaillant directement sur la toile blanche et non plus sur une couche de couleur au-dessous des bandes, elle était désormais nettement séparée de l'espace environnant¹⁰. Ce qui, selon O'Doherty, créait une distance entre l'œuvre et le spectateur – comme Goldwater l'avait déjà observé – et qui semblait contredire tout ce que l'artiste avait cherché à obtenir dans ses recherches précédentes.

La proposition critique de O'Doherty est, à mon avis, fort intéressante, parce qu'elle nous permettrait de considérer les *Black Paintings* dans le contexte de la production artistique américaine de l'époque et notamment du minimalisme. Comme si Rothko voulait répondre, d'un côté, aux œuvres de son ami Ad Reinhardt, disparu depuis peu (1967), et aux idées fortes qu'elles véhiculaient; de l'autre, à l'affirmation des formes minimalistes ainsi qu'à leur filiation avec Barnett Newman, plus ou moins ouvertement revendiquée par ces artistes. Une piste dans laquelle l'unique donnée biographique significative, serait le malaise – sinon l'incompréhension profonde – ressenti par Rothko devant l'art des années soixante et surtout devant la volonté farouche de repartir à zéro, de rompre, cette fois de manière radicale et irréversible, avec le passé, tant artistique que critique (en particulier la critique formaliste proclamée par Greenberg). Autrement dit, Rothko aurait réagi à la volonté des minimalistes de faire à la génération des Expressionnistes Abstraits ce que ces derniers, Clyfford Still en tête, avaient précisément fait à l'art européen.

Entreprendre une telle lecture, comporterait la prise en considération des problèmes d'une génération entière, plus que des vicissitudes qui marquent la vie d'un artiste. Il ne s'agit pas d'un simple changement automatique d'échelle, et cela non pas seulement parce que, fait désormais acquis, la soi-disant École de New York était un monstre à mille têtes plus qu'un mouvement

²⁴ Robert Goldwater, « Reflections on the New York School », dans *Quadrum*, n° 8, 1960, p. 29-30.

articulé. En fait, comme il était déjà évident chez Freud dans *Psychologie des foules et analyse du moi* (1921) et dans la psychologie sociale en général, on ne peut pas aborder les dynamiques sociales plus complexes avec les mêmes instruments que la psychologie de l'individu.

Cette analyse ne pourrait pas être plus juste à propos de la lecture de Goldwater, surtout dans la conclusion où il voit que s'affirme dans les *Black paintings* le « sens du tragique ». C'est ici que résidait, selon le critique, la véritable quête de l'artiste, non seulement à travers l'immobilité et le silence – éléments déjà présents dans les séries précédentes – mais aussi à travers une solitude (*loneliness*) et un isolement qui rejetait toute participation, toute relation externe. Dans la conclusion de cet article, on assiste donc à la convergence parfaite de l'œuvre et de la dimension biographique.

La solitude dont il est question ici est – toujours de manière simultanée – d'un côté, mise en images à travers des choix formels, et surtout, comme on l'a vu, à travers la marge blanche qui isole la peinture sur la surface de la toile et étouffe sa respiration, enveloppant l'espace du tableau et du spectateur. De l'autre côté, il s'agit de la solitude psychologique de l'artiste, d'une retraite dans le silence de son atelier que Goldwater avait souvent fréquenté les dernières années, dans un désintérêt pour la participation du spectateur, fût-il l'idéal de l'artiste (un *alter* de l'*ego* plus qu'un *alter ego*). En évoquant probablement les mots de Rothko, Goldwater suggérerait qu'il percevait son art comme un « art tragique », qui devait « exprimer la condition humaine », intransigent et intemporel (*timeless*). De cette manière, la conclusion est implicite, les *Black Paintings* étaient le miroir de l'état d'âme de l'artiste et un présage, plus au moins crypté, de sa fin tragique. Ce n'était pas un cas isolé. Rothko était proche d'autres artistes de l'École de New York, dont il partageait, selon Goldwater, l'utilisation du noir comme couleur positive, au moins dans les séries précédentes. Le critique affirmait en outre que, contrairement aux artistes européens qui, une fois les œuvres terminées, avaient tendance à les congédier, leurs collègues américains, « les considéraient comme une extension d'eux-mêmes, compréhensibles par quelques-uns seulement ». Quelques lignes plus bas, l'auteur ne pourrait être plus clair : « Du moment que l'artiste s'identifiait à son travail, l'intention et le résultat étaient fusionnés, et qui remettait en question son travail, de quelque manière discrète que ce soit, remettait en question l'homme²⁴ ».

Un témoignage aussi direct que précieux sur Rothko, de la part de quelqu'un qui était partie prenante de cette école new-yorkaise, nous vient de Robert Motherwell, qui fréquente, tout comme Goldwater, l'atelier de Rothko à la fin des années soixante. Si, dans les vingt-cinq dernières années, il observe chez Rothko, une graduelle « perte de l'espérance en la conscience humaine », dans les deux dernières années, « il était non seulement abruti par les médicaments, le scotch (qu'il buvait comme si c'était du Coca-Cola) et effrayé par une crise cardiaque, mais il était au fond devenu aussi cliniquement paranoïaque ». Motherwell reconnaissait d'ailleurs partager avec son compagnon « le sens du tragique », ou mieux, selon la version de Prosser Hall Frye, « la contradiction que la vie apporte perpétuellement à nos valeurs et normes humaines¹² ».

Après sa disparition, le 28 janvier 1971, Motherwell donna une conférence en hommage à Rothko au National Institute of Arts and Letters, en soulignant le rôle de la couleur dans ses œuvres. Les plus sombres émanaient une « luminescence venant de l'intérieur », différente de la « lumière du monde » : « Rothko était un peintre nocturne, comme peut-être Odilon Redon, mais sur le plan du sublime¹³ ». Ce qui serait confirmé par l'habitude de peindre avec un éclairage électrique même durant le jour, d'exposer ses tableaux avec une lumière faible et de travailler dans des ateliers sombres voire sans fenêtres. Ce qui nous fait penser à l'impression éprouvée par Rothko dans le vestibule de la Bibliothèque Laurentienne de Michel-Ange à Florence, et en particulier les fenêtres noires et aveugles et l'espace claustrophobe.

En résumé, il me semble évident que les changements suggérés brièvement par Goldwater dans ce texte de 1971 soient graduels, progressifs et pas du tout révolutionnaires, comme le prétend le paradigme historique de la rupture. Parfois, dans la même phrase, l'auteur évoque à la fois la gradualité d'un changement et le fait que ces peintures soient à part. Il me semble aussi évident que la polarité critique continuité/rupture soit seulement apparente et que, dans l'impossibilité de penser l'une sans l'autre, elle finit, en dernière analyse, par renforcer la continuité sur laquelle se fonde toute entreprise historique. La rupture, en devenant une variable narrative, segmente tout au plus les chronologies trop linéaires et déductives. En réalité, la rupture dont parle Goldwater se présente sous la forme d'une réduction, qui opère parfois de manière progressive, parfois de manière rhapsodique et donc moins prévisible. D'ailleurs, le paradigme de la réduction de certains éléments dans

¹² Stephanie Terenzio (sld), *The Collected Writings of Robert Motherwell*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1992, 1999, trad. fr. Patrice Cotensin, *Sur Mark Rothko*, L'Échoppe, Paris, 2005. Les citations se trouvent respectivement aux p. 37-38, 42 et 44.

¹³ Robert Motherwell, *op. cit.*, p. 29

¹⁴ J. R. R. Christie et Fred Orton, « Writing on a Text of the Life », dans *Art History*, vol. 11, n° 4, December 1988, p. 554.

¹⁵ Robert Goldwater, « Reflections on the Rothko Exhibition », dans *Arts Magazine*, vol. 35, n° 6, march 1961; après dans *Mark Rothko: a Retrospective Exhibition. Paintings 1945-1960*, cat. d'expo., London, Whitechapel Art Gallery, 1961, p. 21-25; réimprimé dans *Mark Rothko 1903-1970*, cat. d'expo., London, Tate Gallery, 1987, 1996, p. 33.

les œuvres de Rothko a toujours été l'un des plus fertiles dans la tentative de rendre compte du développement de son travail.

Goldwater, tout au long de son texte, croise – subtilement et inextricablement – analyses formelles des œuvres et regard biographique. Celles en noir et gris sont à la fois les dernières œuvres de l'artiste ainsi que l'avant dernier événement de sa vie: en d'autres termes, les différences visuelles entre les séries « doivent être renvoyées à une biographie¹⁴ ». Ne courait-il pas le risque de les réduire à un épisode autobiographique, à une simple illustration? Répondre par l'affirmative, comme on est tenté de faire, comporterait toutefois une contradiction avec ce que Goldwater lui-même écrivit dans un autre texte, paru dix ans exactement auparavant, « Reflections on the Rothko Exhibition ». Dans le catalogue publié par la Whitechapel Gallery de Londres en 1961, celui-ci suivait le texte introductif de Peter Selz, de l'exposition du Museum of Modern Art de New York la même année, dont il était le commissaire.

Goldwater s'en prenait ici à la lecture proposée par ce dernier, lorsqu'il établissait des comparaisons entre l'œuvre de Rothko et, entre autres, des annonciations (comme le fera aussi plus tard Anna Chave); le premier jour de la Création divine, comme Michel-Ange; la mort et la résurrection selon la mythologie classique plutôt que chrétienne; l'entrée de la demeure du mort dans les pyramides égyptiennes; les retables d'autel médiévaux et les sarcophages ouverts qui invitaient le spectateur à y pénétrer. Goldwater reprochait à Selz une fantaisie littéraire, fondée sur des allégories cosmiques qui « desserraient l'étreinte visuelle de ces tableaux, filtraient leur immédiateté et repoussaient leur présence énigmatique et captivante¹⁵ ». Une déclaration presque programmatique que l'auteur, même à travers les difficultés que l'on a décrites, n'abandonna jamais.

Déclinaisons du noir

Goldwater fait mention dans son article, du fait qu'entre 1969 et 1970, Rothko avait peint un tableau bleu et un tableau rouge. Toutefois, il ne spécifie pas que le tout dernier tableau, laissé inachevé sur le chevalet dans son atelier – celui qui, à juste raison, devrait être lié plus directement au suicide – était rouge et non noir. Du reste, ce rouge n'évoquait pas, pour Rothko, des sentiments moins violents et sombres que le noir, comme le suggère l'anecdote suivante. Durant les années soixante, une riche collectionneuse s'était rendue dans son atelier sur la 69^e Rue et l'artiste,

à son habitude, avait disposé des œuvres en exposition. Étant pour la plupart des tableaux qui tendaient au noir, elle affirma un peu déconcertée : « À vrai dire, je cherchais quelque chose de rouge, de rose, un tableaux plus optimiste, plus gai (*celebrative*) ». « Rose, rouge, jaune, orange ? », réplique Rothko, « mais, excusez-moi, ne sont-elles pas les couleurs de l'enfer ? ».

Si le rouge peut évoquer les mêmes sentiments que le noir, est-on obligé de suivre Goldwater quand il soutient qu'avant la dernière série le noir avait un « rôle décisif en tant que couleur positive » ? et que, selon la même logique, dans la dernière série « la couleur [...] a un caractère différent » ? Considérant qu'il n'existe pas de raisons formelles pressantes, nous ne sommes devant rien d'autre qu'une lecture personnelle de l'expression artistique. On ne s'étonnera donc pas de constater que l'utilisation du noir de la part de Rothko a donné lieu à des explications assez différentes. Cela vaut aussi pour ses références artistiques, plus au moins assumées : les dernières portraits de Rembrandt, le symbolisme de Odilon Redon, la dissolution des formes du dernier Turner, le caractère goyesque suggéré par son ami Theodoros Stamos.

Pour rester dans la période contemporaine, on pourrait esquisser une phénoménologie du noir et du noir et blanc dans l'art américain des années cinquante et soixante. Willem de Kooning entre 1946 et 1948 ; *At Five in the Afternoon* (1949) de Robert Motherwell ; *Abstraction* (1950) de Franz Kline, sa première œuvre en noir et blanc ; *les Black Paintings* (1951) de Jackson Pollock ; les dernières années d'activité d'Ad Reinhardt (1953-1967) ; les tableaux noirs de Robert Rauschenberg en 1951, créés en même temps que les tableaux blancs ; le noir indéterminé et mystérieux de Tony Smith¹⁶. Des œuvres agitées par des motivations et des choix formels dont l'hétérogénéité est manifeste.

Un autre exemple nous est offert par l'exposition Black, « White and Gray » organisée par Samuel J. Wagstaff, Jr. au Wadsworth Atheneum, l'une des premières expositions collectives minimalistes qui attira l'attention de Donald Judd. Selon Judd, les tableaux d'Ad Reinhardt, les tableaux blancs de Rauschenberg, et les sculptures de Robert Morris (notamment *Portal*, *Column* et *Slab*), étaient les œuvres les plus extrêmes de l'exposition : « Ils sont proche du rien ; on se demande pourquoi quelqu'un construirait quelque chose qui n'est qu'à peine présent. Il ne reste rien à regarder¹⁷ ». On retrouve ici une terminologie qui n'est pas loin de celle utilisée pour les derniers tableaux de Rothko : des œuvres qui sont à peine présentes, qui n'offrent rien à voir ou, mieux, qui n'offrent que le rien à voir.

¹⁶ Cf. *Art Minimal I. De la ligne au parallélépipède*, cat. d'expo., Bordeaux, Musée d'art contemporain, 1985, p. 13-14.

¹⁷ Donald Judd, « Black, White and Gray », dans *Arts Magazine*, mars 1964, et dans *Complete Writings, 1959-1975*, Halifax, New York, Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York University Press, 1975, p. 117-119.

¹⁸ Thomas B. Hess, « Rothko: A Venetian Souvenir », dans *Art News*, novembre 1970, p. 74.

¹⁹ S. Terenzio, *op. cit.*, p. 24.

²⁰ À ce propos, cf. David Antin, « Biography », dans *Representations*, n° 16, automne 1986, p. 42-49.

²¹ *Black on Black*, 1964, Gift of The Mark Rothko Foundation Inc. 5083.60. Catalogué comme n° 779 Dans David Anfam, *Mark Rothko. Works on canvas*, Catalogue raisonné, New Haven and London / Washington, Yale University Press, National Gallery of Art, 1998, p. 621.

Il faut se contenter, continue Judd, de l'attestation de leur simple existence, avec une inévitable tautologie : « Les choses qui existent existent [...]. On ne peut rien dire des choses qui n'existent pas ». Une existence qu'il ne faut pas confondre avec la présence dont parlait Greenberg et qui oppose résistance à tout contenu expressif.

La position de Barnett Newman est différente : il soutenait que, lorsqu'un artiste abandonne les couleurs pour se consacrer au noir et blanc, il s'apprête à concevoir quelque chose de nouveau. Un passage évocateur souvent rapproché des *Black Paintings* de Rothko, parce que c'était justement « sur ce point que sa vie se terminait¹⁸ ». Si l'on prend au sérieux cette considération qui clôt l'article de Thomas Hess, celui-ci serait l'unique critique à renverser la théorie la plus répandue et à voir, dans ces derniers tableaux, non pas l'aboutissement d'un parcours qui va de la couleur vers le noir, de la lumière vers l'obscurité, mais plutôt le commencement d'une période dont on n'a pu connaître que les prémisses.

Un autre témoignage semble toutefois confirmer cette intuition que Hess lui-même ne développa pas dans ses écrits futurs. En 1969, Motherwell se rendit à plusieurs reprises dans l'atelier de Rothko qui était un ami de longue date – un ancien garage « silencieux et baigné de lumière grise » – et transcrivit ses impressions dans un journal intime. Selon les notes prises le 21 avril, on apprend que Rothko avait été contacté par le siège parisien de l'UNESCO, qui lui demandait des peintures à exposer dans une salle aux côtés d'une sculpture de Giacometti. Peu après, Rothko lui confie « qu'il avait commencé une nouvelle série de peintures, un "monde différent de moi-même" »¹⁹. Motherwell lui-même, en observant les gris et les bruns des derniers tableaux, fait la liaison entre ces couleurs et celles des portraits de Giacometti.

Certes, affirmer que les *Black Paintings* sont un nouveau commencement dont on n'a pu malheureusement connaître que l'exorde, ne répond pas à la question. À ce propos, il faudrait parcourir attentivement, pas à pas, l'argumentation de Hess, comme j'ai essayé de le faire avec le texte extrêmement dense de Goldwater²⁰. La question reste donc ouverte et il faut encore y travailler, tout en remettant en cause les instruments critiques utilisés. Or, avant de conclure, il me semble qu'il n'y a pas meilleure façon de relancer le débat qu'en évoquant les œuvres de Rothko lui-même, en vue d'une réflexion future. Je pense en particulier à un exemple extraordinaire : *Black on Black*, daté de 1964²¹ (l'année de l'exposition « Black, White and Gray » et donc l'une des premières manifestations minimalistes).

²² Mark Rothko, *op. cit.*, p. 191-197, trad. révisée (voir note 2).

Il s'agit de l'œuvre la plus radicale dans l'utilisation du noir et difficile à considérer par rapport au reste de sa production, comme si elle appartenait à une période isolée, même si elle a déjà la netteté des bords de la dernière série. S'il fallait choisir un seul tableau noir, celui-ci serait le plus radical : aucun gris n'adoucit ici l'affirmation du noir. Ses dimensions (236,5 x 191,5 cm) le rapproche des autres toiles de la période dite classique, même si l'huile est déjà mélangée avec l'acrylique et la structure des bandes superposées disparaît. À la place, se trouve un carré grisâtre qui occupe deux tiers de l'espace, placé vers le haut, très près des bords latéraux, circonscrit par une zone d'un noir plus foncé qui semble servir de fond. Une solution formelle qui ressemble à celle des œuvres de la chapelle de Houston, où toutefois la forme interne occupe presque toute la surface de la toile et où il ne reste qu'un espace assez restreint pour les contours.

En 1964 Rothko n'était pas encore séparé de sa famille et il ne vivait donc pas dans son atelier (1^{er} janvier 1969) ; il n'avait pas subi la rupture d'anévrisme (20 avril 1968), ni l'hospitalisation ni la dépression ; les œuvres pour la chapelle étaient loin d'être terminées (fin 1967). Bref, il ne semble pas y avoir de raisons strictement biographiques qui justifient une œuvre dominée par le noir, plus encore que dans celles que l'on appelle *Black Paintings*. Dans la construction d'une narration historique, qui établit des parallèles entre vie et œuvre, homme et style, contingences biographiques et solutions plastiques, *Black on Black* ne trouve pas non plus sa place. Au contraire, elle met en crise l'établissement d'un parcours trop linéaire et « creuse un trou dans le tableau », comme le disait Théophile Gautier à propos du noir.

Mais elle creuse aussi un trou dans le moi de l'artiste et dans l'idée que le tracé du pinceau est une trace biographique, et que le geste est une signature et une ouverture privilégiée sur la vie de son auteur. Rothko aurait-il souscrit à ces réflexions ? En répondant aux questions du public lors d'une conférence donnée au Pratt Institute le 29 octobre 1958, il affirma très clairement : « Je préfère communiquer une vision du monde qui ne m'appartient pas complètement. L'expression de soi est ennuyeuse. Je veux parler de ce qui est hors de moi-même – un vaste domaine d'expérience²² ». Assumer jusqu'au fond le caractère tragique de l'image de Rothko comporte donc un radical effacement de la subjectivité de l'artiste créateur, un dépassement de la dimension personnelle, ce que l'on a à peine entrepris.

Riccardo Venturi