

« LE PREMIER, NON LE SIXIEME JOUR DE LA CREATION » L'EXPOSITION DE MARK ROTHKO AU MOMA EN 1961

L'exposition au MoMA

L'exposition rétrospective de Mark Rothko (1903-1970) qui eut lieu au Museum of Modern Art de New York en 1961 (18 janvier-12 mars) et, en version réduite, à la Whitechapel Gallery de Londres (10 octobre-12 novembre), ainsi que dans diverses villes européennes (Amsterdam, Bruxelles, Bâle, Rome, Paris), a toujours été considérée comme l'événement fondamental dans sa carrière artistique. Selon Nicholas Carone¹, l'exposition au MoMA fut, du vivant de l'artiste, celle qui impressionna le plus le public, avec celle chez Sydney Janis en 1955.

C'est justement à partir de 1955 que Rothko refusa de participer aux expositions collectives et de partager une salle avec d'autres artistes, même lorsqu'il pouvait discerner chez eux des ressemblances formelles ou bien un simple air de famille, comme c'est le cas de Barnett Newman, d'Ad Reinhardt ou de Nicolas de Staël : « Taches *versus* blocs. Les comparaisons sont fautive ! »². Rothko s'opposait, de cette manière, à une tendance enracinée de l'époque où se diffusent, surtout grâce à Dorothy C. Miller du MoMA, des manifestations telles que *Fifteen Americans* (1952), dans laquelle était inclus Rothko, *Twelve Americans* (1956), *Sixteen Americans* (1959-60). Sans oublier *The New American Painting* (1958-59), une exposition itinérante expressément conçue pour le public européen. Le critère était alors celui de l'appartenance à une école, comme par exemple *Cubism and Abstract Art* et *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (toutes deux en 1936), pour n'indiquer que les deux expositions phares organisées par Alfred Barr dans cette institution et qui ont marqué une génération entière. Dans les années cinquante, pour des raisons clairement géopolitiques, le critère devient plutôt celui de la provenance géographique et de l'appartenance nationale des artistes, afin de mieux dégager l'originalité de la création américaine.

C'est donc seulement en 1961 que fut donnée à Rothko la première occasion publique d'exercer un contrôle presque absolu sur l'élaboration d'une exposition, sur la sélection des œuvres, sur leur disposition et leur accrochage ainsi que sur l'éclairage des salles. Ce qui fut rendu possible par la disponibilité et la perspicacité de Peter Selz, commissaire de l'exposition, qui signa aussi le texte introductif du catalogue, dont il faut retenir l'approche insolite qui ne passa pas inaperçue. Ses formulations furent notamment critiquées par Robert Goldwater dans un texte qui, écrit à l'origine pour une revue, sera finalement inséré dans le catalogue de

¹ James E. B. Breslin Research Archive on Mark Rothko, 1940-1993, Getty Research Institute, Research Library [dorénavant JBRA], box 2, folder 19. L'interview a eu lieu le 16 mai 1988.

² "William Seitz, transcription d'une interview de Rothko, 22 janvier 1952", dans Mark Rothko, *Writings on Art*, édité par Miguel López-Remiro, Yale University Press, New Haven and London, 2006, tr. fr. Claude Bondy, *Ecrits sur l'art 1934-1969*, Flammarion, Paris, 2005, pp. 127-134, cit. p. 133.

l'exposition londonienne selon la volonté explicite de l'artiste même³. Bien que Rothko connaissait personnellement et estimait le travail des deux critiques, leurs approches semblaient inconciliables même si, ainsi que j'essaierai de le démontrer, ils faisaient face aux mêmes problèmes.

Il nous reste beaucoup de témoignages sur l'importance que l'exposition au MoMA revêtit pour l'artiste, qui la considérait comme une reconnaissance tardive, voire une consécration de son vivant. Le MoMA, lieu hostile aux jeunes artistes américains pendant les années trente et quarante, s'était transformé en lieu où tout artiste d'avant-garde aurait voulu être exposé. Rothko était le premier de sa génération à se voir consacrer un « one-man show », ce qui ne l'empêcha pas d'affirmer, selon le témoignage de John Fischer : « ils ont besoin de moi. Je n'ai pas besoin d'eux », et que son exposition : « apportera de la dignité au Musée. Elle ne m'en apportera pas à moi »⁴. Un rapport controversé au musée, étant donné le rôle joué par le MoMA dans sa culture d'images: le poète Stanley Kunitz⁵ se rappelle, par exemple, des visites attentives de ses collections en compagnie de l'artiste et de l'attention particulière prêtée à Matisse, Picasso, Mirò, Giacometti. On sait d'ailleurs que Rothko était capable de passer des heures assis dans la salle Matisse⁶. Peut-être que cette exposition changea la considération de l'artiste sur sa propre œuvre, en faisant disparaître tout scepticisme, comme l'indique Katherine Kuh⁷. Néanmoins, le jour de l'ouverture, il était, selon les témoignages, nerveux et trépidant, tendu et euphorique, dans un état d'« appréhension hystérique ». Ce qui pourrait être considéré, selon Herbert Ferber, moins comme une réaction personnelle, que comme une attitude générationnelle envers ces « one-man show », ce qui distinguait d'ailleurs tous les artistes de l'école de New York.

Proverbiale est l'attention maniaque de Rothko envers l'installation des œuvres, jusqu'aux détails infimes comme la couleur du sol ou des parois, qui devaient être blanc cassé pour éviter tout contraste chromatique avec les tableaux. A ce propos, on a souvent supposé des discordes entre l'artiste et l'institution. En réalité, de la part du commissaire Peter Selz, il y avait au contraire une compréhension profonde et une attention singulière aux exigences avancées par l'artiste. Comme ce dernier a soutenu à propos de la hauteur des tableaux – 15 cm du sol pour les tableaux et de 90 cm pour les murals, qui répondaient à des exigences différentes –, « on voulait vraiment les garder presque au sol, du moment qu'ils sont à la même hauteur que

³ « Reflections on the Rothko Exhibition », in *Arts Magazine*, vol. 35, n. 6, march 1961; après dans *Mark Rothko: a retrospective exhibition. Paintings 1945-1960*, cat. d'expo., Whitechapel Art Gallery, London, 1961, pp. 21-25; réimprimé dans *Mark Rothko 1903-1970*, cat. d'expo., Tate Gallery, London, 1987, 1996, pp. 32-35. Le texte de Goldwater suivait donc celui de Selz. Toutefois, selon Jeffrey Weiss, l'intention de Rothko aurait été de remplacer ce dernier par le texte de Goldwater : v. « L'espace inconnu de Rothko », dans *idem* (sous la direction de), *Mark Rothko*, cat. d'expo., National Gallery of Art, Washington ; Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1999, pp. 59-74 ; cit. p. 61, n. 11.

⁴ John Fischer, « Mark Rothko : Portrait of the Artist as an Angry Man », in *Harper's Magazine*, vol. 241, n. 1442, juillet 1970, en français dans M. Rothko, *Ecrits sur l'art*, op. cit., pp. 198-212 ; cit. p. 204.

⁵ JBRA, box 4, folder 21, 7 février 1986.

⁶ Carla Panicali, in JBRA, box 6, folder 9, 13 février 1986.

⁷ JBRA, box 4, folder 19, 14 février 1986.

nous [...] on les a gardé le plus bas possible et le plus possible dans l'obscurité »⁸.

L'éclairage des tableaux était un aspect auquel Rothko tenait particulièrement : il devait être faible, éloigné et indirect, pointé vers le haut ou vers le bas, sans se servir de projecteurs éblouissants qui faisaient disparaître toute profondeur dans les tableaux en les réduisant à leur surface. Dans une lettre adressée à la Whitechapel Gallery avant l'étape londonienne de l'exposition, l'artiste écrivait que « l'idéal serait de les accrocher dans une salle normalement éclairée – ils ont été peints de cette façon ». Toutefois, selon Ben Heller, son idée de l'éclairage était de « n'avoir pratiquement pas de lumière »⁹, en laissant l'obscurité affirmer sa présence. Un jour, quand Rothko était à Londres pour la supervision de l'accrochage, il demanda à Bryan Robertson, directeur de la Whitechapel, d'éteindre toute source lumineuse, fidèle à l'idée selon laquelle « les tableaux ont leur propre lumière intérieure ». L'effet de surprise fut tel que, tout d'un coup, la couleur semblait « couvrir et flamboyer et rayonner des murs – la couleur dans l'obscurité »¹⁰.

Enfin, en ce qui concerne la disposition, les oeuvres devaient être assez rapprochées, pour mieux dégager l'effet d'ensemble, les résonances entre les bandes de couleurs, tant à l'intérieur du même tableau que parmi des œuvres différentes¹¹.

Du tableau au mural

En général, Rothko était obsédé par la volonté de tout vérifier, de « contrôler la situation »¹², comme il l'avait confié à Dore Ashton. Cette propension s'accroît dès qu'il entreprend le travail par série : c'est à ce moment précis que le *tableau* laisse la place au *mural*, provoquant des problèmes inattendus d'exécution et d'accrochage. Pendant la moitié des années cinquante, Rothko réduit l'utilisation de couleurs différentes, dématérialise toute forme et accentue la construction architecturale. La pulsation de la couleur, qui crée cet effet typique de « push and pull », se manifeste désormais dans un cadre plus rigide : un rectangle flou qui reprend celui de la toile, ou bien deux fissures verticales qui rappellent la colonnade d'un temple grec. La tension est désormais moins chromatique que spatiale, moins axée sur la rencontre de couleurs contrastées que sur

⁸ Peter Selz, in JBRA, box 8, folder 7, 11 septembre 1986. L'idée d'accrocher les tableaux près du sol et de laisser l'espace sombre n'était pas nouvelle, comme le démontre l'exposition de Kandinsky au Museum of Non-Objective Painting (qui deviendra le Guggenheim) en 1945, où était en outre diffusée la musique de Bach.

⁹ M. Rothko, « Lettre à la Whitechapel Gallery » (1961), in *idem, Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 219 ; JBRA, box 3, folder 37, 27 janvier 1987.

¹⁰ James E. B. Breslin, *Mark Rothko. A Biography*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1993, p. 412.

¹¹ Cf. Riccardo Venturi, « Rothko's Experience », in M. Rothko, *Scritti sull'arte. 1934-1969*, Donzelli, Rome, 2006, pp. 231-244.

¹² Cf. aussi, entre d'autres, Clinton Hill: « when he had his exhibitions, he became a real trial to a lot of people because of, you know, he wanted to really have a control over it », in JBRA, box 3, folder 39, 28 janvier 1986.

l'opposition entre une aura colorée sans substance et une structure géométrique minimale.

Un contraste qui rappelle ce que Rothko écrivait vers 1941 dans un traité inachevé à propos de la représentation de l'air en peinture : comment restituer à la vue un élément qui n'est pas visible, sans que le tableau ne perde sa plasticité ? Autrement dit, comment « faire entrevoir l'air lui-même comme un solide », « donner à l'atmosphère une apparence d'existence », la représenter « comme une substance réelle plutôt que comme un vide » ? Pour rester fidèle aux apparences, une technique illusionniste était de mettre en images des gaz apparents tels que « nuages, fumée, brume, buée »¹³, ou d'introduire un flou qui investissait, ou mieux embrumait, tant l'espace que les objets, afin de suggérer leurs distances respectives dans la toile. Une solution dont les murals retiennent certaines résonances. Avec les murals, la couleur perd son rôle structural, son caractère de « spacebuilding » qu'il avait dans les œuvres des années quarante, où elle « établissait des relations de plans et suggérait la profondeur », comme écrit Goldwater¹⁴.

Les murals, en outre, amplifiaient la question de l'espace environnant, déjà présente dans les tableaux, et en particulier la nécessité d'un lieu approprié où les exposer. Les salles blanches et carrées du musée étaient à cet égard de plus en plus inadaptées et seule la chapelle octogonale de Houston apportera une solution satisfaisante et définitive. Selon Ben Heller, Rothko visait déjà à créer une chapelle dans le musée, bien que la commission de Dominique de Menil pour bâtir un lieu de culte – catholique dans l'intention et œcuménique dans la réalisation finale – remonte seulement à 1964. Rothko était aussi resté impressionné par la salle consacrée à Hans Hoffmann dans le musée de Berkeley, même s'il ne fut jamais enthousiaste pour son travail. Après la visite de 1967, il avait l'intention de donner des œuvres à ce musée pour qu'il mette en place une salle Rothko. Toutefois il ne faut pas oublier que, avant l'exposition au MoMA, la Phillips Collection de Washington avait en effet inauguré, en novembre 1960, la première salle entièrement consacrée à Rothko, et que l'unique lieu où l'installation des œuvres suivait les indications de l'artiste, était chez un collectionneur privé, Donald Blinken.

A l'occasion de l'exposition de 1961, Rothko s'interrogea donc sur les conditions d'exposition des murals – entre croquis et sections, il finira pour en sélectionner dix – après avoir refusé, en 1958, de les donner au restaurant Four Seasons, qui pourtant les lui avait commandés pour décorer leurs salles au dernier étage du Seagram Building.

Avec le passage du tableau au mural, la réponse du public jouait désormais un rôle central. Durant la période d'ouverture, les gardiens s'apercevaient que Rothko s'y rendait presque chaque jour pour visiter son exposition : il ne s'agissait pas, comme indique son ami sculpteur Herbert

¹³ M. Rothko, *The Artist's Reality. Philosophies on Art*, edited and with an introduction by Christopher Rothko, Yale University Press, New Haven and London, 2004; tr. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, *La Réalité de l'artiste*, Flammarion, Paris, 2004, pp. 105-6.

¹⁴ Robert Goldwater, "Reflections on the Rothko Exhibition", in *Arts Magazine*, vol. 35, n. 6, march 1961; après dans *Mark Rothko: a retrospective exhibition. Paintings 1945-1960*, cat. d'expo., Whitechapel Art Gallery, London, 1961, pp. 21-25; réimprimé dans *Mark Rothko 1903-1970*, cat. d'expo., Tate Gallery, London, 1987, 1996, pp. 32-35; cit. p. 32.

Ferber¹⁵, d'une forme de gratification envers l'institution ou d'une conscience de la consécration dont l'événement était indubitablement le signe. Rothko observait les réactions des spectateurs, non soumis à son regard, comme c'était le cas dans les visites rituelles à son atelier, allant jusqu'à adresser la parole aux plus sceptiques. L'installation même prévoyait leur regard : en suivant à la lettre les dispositions de l'artiste, les tableaux ne devaient pas se succéder selon un ordre chronologique, mais plutôt « selon le meilleur effet qu'ils [pouvaient] produire les uns sur les autres. Par exemple, dans l'exposition du musée, les tableaux les plus clairs étaient présentés ensemble – jaunes, orange, etc »¹⁶.

Ce qui faisait de l'exposition au MoMA un événement remarquable était donc la sélection d'œuvres par Rothko : en écartant tout ce qu'il avait produit avant 1945, il faisait commencer le parcours avec la période biomorphique et surréaliste, en rassemblant dans le même lieu tous les œuvres produites jusqu'en 1949. De trente-deux années d'expositions, Rothko ignorait les premières seize, et la moitié des tableaux avaient été réalisés dans les six dernières années, comme écrivait Goldwater. Tout en donnant une vision partielle de sa production, cette version s'imposa et resta valable jusqu'à la rétrospective organisée par Diane Waldman au Guggenheim Museum en 1979, où les travaux des années quarante furent en revanche bien représentés. Rothko ne voulait pas exposer ses œuvres où il était décelable une influence externe, en les remplaçant par celles où l'unicité de sa vision s'affirmait sans équivoque. Comme le dit bien Stephan Polcari, « Rothko voulait que l'attention soit consacrée à son travail le plus original, c'est-à-dire les tableaux réalisés après les années cinquante, et non à ses œuvres de formation »¹⁷.

Le dispositif de l'exposition rétrospective permettra donc à Rothko de faire passer une image bien précise de son travail : d'un côté il n'y avait pas d'œuvres antérieures à 1945, de l'autre il n'avait réalisé aucune œuvre inédite pour l'occasion. Ferber se rappelle que l'artiste ne préparait pas vraiment l'exposition, en se limitant à rassembler des tableaux du passé et Kuh soutien qu'il s'arrêta même de peindre pendant toute sa période d'ouverture.

L'efficacité de ce dispositif sera plus évidente si l'on compare cette exposition avec la grande rétrospective qui eut lieu dix ans plus tard, juste après sa disparition. Thomas B. Hess, qui l'avait visitée à Venise, écrivait, dans un compte-rendu lucide, que le palais de Ca' Pesaro « devenait une sorte de support invisible, comme l'architecture sous le poids de Tintoretto ou de Veronese ». Néanmoins, l'exposition ressemblait plus à « une sélection partielle de hors d'œuvres qu'à une révélation sérieuse de ce qui concernait l'artiste », dans la tentative de démontrer l'hétérogénéité de sa production à un public européen qui n'était pas au courant de l'ampleur de sa démarche. En critiquant l'inefficacité de cet assortiment, Hess soulignait que, finalement, était négligée « la partie de son effort sérieuse, compliquée et profondément analytique – son emphase pour les parties à l'intérieur du tout ».

¹⁵ JBRA, box 3, folder 7, 27 janvier 1987.

¹⁶ M. Rothko, « Lettre à la Whitechapel », in *op. cit.*, p. 220.

¹⁷ Stephen Polcari, « Mark Rothko », in *Arts Magazine*, vol. 53, n. 5, janvier 1979, p. 3.

Considérant l'œuvre de Rothko comme un tout segmenté en séries, Hess pensait qu'il s'agissait de la seule manière de suivre ses modulations subtiles, « qui sont plus caractéristiques de sa méthode créative que l'idée d'un nouveau format ou de combinaisons surprenantes de couleurs. Ses plus grands changements se produisent dans les différences les plus subtiles »¹⁸. La tendance propre aux historiens de l'art et aux commissaires d'exposition à ne mettre en relief que les points culminants, les « highlights », allait de pair avec une forme d'inattention envers les nuances qui traversent les œuvres sérielles d'une manière presque imperceptible.

Du reste, durant des années, les critiques n'ont pas décrit les œuvres de Rothko une par une, surtout celles des vingt dernières années, les plus consistantes et déterminantes. Même dans les textes du catalogue, on les considérait comme un ensemble unique, où relever les distinctions entre chacune était moins important que saisir l'idée générale qui les soutenait. Ces œuvres étaient perçues comme des variations d'un seul motif où s'étaient produites tout au plus quelques modifications significatives, comme l'obscurcissement des couleurs, la simplification du format ou la réduction des éléments. Rothko lui-même aurait confié à Fischer qu'« aucun tableau ne pouvait être jugé par lui-même » et que « sa production complète devait être considérée comme un ensemble unique »¹⁹. Celle-ci était la dernière conséquence induite par le travail en série et par la nécessité de les exposer en bloc.

Le texte de Peter Selz

Le texte de Peter Selz pour le catalogue de l'exposition au MoMA²⁰ joue également un rôle indispensable. Au tout début, il évoque les intérieurs ensoleillés et paisibles, ordonnés et rationnels (« disciplinés ») de Vermeer ou de Vuillard en opposition aux valeurs contemporaines. Les artistes ne peuvent plus s'inspirer de ces œuvres dont l'unique modalité de réception semble être la contemplation, leur vision du monde restant finalement inaccessible. Les artistes de l'école de New York ne trouvaient pas non plus de modèle ni dans la culture de masse métropolitaine qui commençait à s'affirmer, ni dans l'art socialement et politiquement engagé des années trente. C'est pour cela qu'ils « ont créé leur propre environnement » (p. 9), qui coïncide souvent avec l'espace de leur atelier, un « habitat » impénétrable au monde extérieur (une pratique qui restera valable jusqu'aux années soixante et qui sera transgressée par les photographes qui voulaient se réapproprier la rue, avant les artistes pop).

Toutefois, écrit Selz, la culture d'image de ces artistes reste ancrée principalement dans l'art européen et Rothko semble en fournir une véritable démonstration : ses peintures ressemblent en fait à des Annonciations. Il ne s'agit pourtant pas d'une ressemblance sur le plan du

¹⁸ Thomas B. Hess, « Rothko: A Venetian Souvenir », in *Art News*, November 1970, pp. 40-41; 72-74, cit. p. 72.

¹⁹ J. Fischer, *op. cit.*, p. 205.

²⁰ Peter Selz, *Mark Rothko*, cat. d'expo., Museum of Modern Art, New York, 1961, 1972, pp. 9-14.

contenu, du *subject matter* : sans aucune référence à la figuration ni au message chrétien, « le tableau lui-même est la proclamation ; il s'agit d'un objet autonome et c'est sa propre dimension qui annonce son éminence » (p. 9). Devant les surfaces étendues de Rothko, l'attitude reste donc encore celle de la contemplation, bien que – ainsi que l'on devrait le supposer pour que l'argumentation de Selz ne soit pas contradictoire – d'une nature différente par rapport à celle requise par Vermeer ou Vuillard.

Ce qui, pourtant, n'est pas sûr, car Selz souligne juste après combien l'artiste tient aux valeurs humanistes et donc, selon une déduction qui ne va pas de soi, combien ses toiles sont à l'échelle humaine. C'était d'ailleurs la raison principale pour laquelle elles devaient être exposées le plus près du sol possible. L'auteur ne manque toutefois pas d'ajouter un renversement décisif par rapport au passé : « alors que dans la peinture de la Renaissance l'homme était la mesure de l'espace, dans la peinture de Rothko l'espace, c'est-à-dire le tableau, est la mesure de l'homme » (p. 9). Ce qui peut être référé aux nouvelles dispositions imposées par le mural qui supprime le tableau, auxquelles on a fait référence.

Sans oublier que, si la contemplation est le résultat d'une immersion, voire d'une absorption du spectateur dans le tableau observé dans une pénombre diffuse (Selz semble ici anticiper Michael Fried), cette modalité n'aurait jamais pu être celle des tableaux de petits format d'un Vermeer ou, en suivant Selz, des tableaux du XIXe siècle. Dans ce dernier cas, au lieu de s'immerger dans l'atmosphère suspendue et semi éclairée du tableau, au lieu d'y pénétrer, on se limite à les regarder (*look at*). Selz va jusqu'à considérer les peintures silencieuses de Rothko comme le miroir de ce que tout spectateur apporte avec lui, de sa propre expérience. Selon cette optique, l'artiste ne renoncerait jamais à l'expression de l'émotion humaine, même lorsque, dans ses œuvres, la figure disparaît. Ce qui était nécessaire, ajouterait-on même, pour « éviter de la mutiler », comme Rothko disait en 1958 lors d'une conférence au Pratt Institute de Brooklyn, exprimant ainsi une pensée qui reflétait bien l'esprit de toute une génération.

C'était justement pour éviter de mutiler la figure que Rothko avait finalement élaboré son propre format, qu'il n'abandonnera plus pendant les vingt dernières années de son activité. Dans la sélection pour l'exposition du MoMA, il avait donc éliminé toute œuvre qui précédait cette coupure, toute œuvre où la figure luttait pour sa survivance, comme dans la série de stations du métro. Rothko laissait le spectateur se confronter à ce que Goldwater appelait une « vision sans sources »²¹.

On ne s'étonnera pas de ce que Selz, en s'appuyant sur une confiance de l'artiste lui-même, écrivait que la peinture de Rothko « ne semble avoir que peu de précédents dans l'histoire de la peinture » (p. 10), ou qu'il ne montre pas le reflet direct de la peinture du passé. Ce qui n'empêche pas l'auteur de suggérer, dans les œuvres où la couleur l'emporte sur la ligne, des rapprochements entre la couleur et, entre d'autres, des paysages sidéraux, des flammes, du sang, les délices du printemps ou le monde avant la tempête, mais aussi des chambres vides et des halls interminables. Un principe qui vaut tant pour la couleur que pour les formes, surtout devant les peintures murales du Seagram building. Dans ce dernier cas, les

²¹ R. Goldwater, *op. cit.*, p. 34.

rectangles ouverts évoqueraient toute une mythologie classique plutôt que chrétienne : les rebords de la flamme, l'entrée des tombes, comme celles de la demeure du mort dans les pyramides égyptiennes, des « sarcophages ouverts » qui invitent le spectateur à y pénétrer, des retables d'autels médiévaux.

C'est dans ces phrases que Selz énonce sa propre position critique, qui n'avait pratiquement pas de précédents et qui sera amplifiée, dans une certaine manière, par Anna Chave seulement en 1989²². Selz ne faisait que parcourir, à travers l'écriture, les images – personnelles mais généralisables – qui venaient à l'esprit au spectateur devant ces œuvres. Mais Selz, en réalité, ne faisait que réélaborer les notes prises pendant ses rencontres avec Rothko en Italie. Ce qui explique les nombreuses références à l'art italien, dans une période où la critique était assez réticente à reconnaître une telle source : les fresques de Fra Angelico au couvent de Saint-Marc à Florence, les sarcophages, les autels médiévaux ainsi que la Chapelle Sixtine de Michel-Ange. Même si, à propos de cette dernière, Rothko, « nous a donné le premier et non le sixième, jour de la création » (p. 12). Une belle image bien que problématique dans la logique du texte de Selz : si l'espace suggéré par ces tableaux est de nature primordiale, littéralement inhumaine, propre au premier jour de la création, on ne peut alors comprendre ni leur échelle humaine ni l'humanisme – l'homme en tant que mesure du monde – que Selz percevait dans l'art de Rothko.

On sait, grâce au témoignage précieux de Kate Rothko, la fille de l'artiste, que Selz et Rothko firent ensemble un voyage de deux jours à Florence, en visitant les Offices et non la bibliothèque Laurentienne que Rothko connaissait déjà. Pendant le trajet en voiture, Kate se rappelle, entre autres, des discussions entre son père et Selz sur Piero della Francesca²³. Il est tout à fait évident que le texte de Selz était le produit des discussions et des visites pendant le voyage italien. Il se peut aussi que, lorsqu'il évoque des sarcophages ouverts à propos des *Seagram murals*, il ne se réfère pas seulement à l'architecture commémorative égyptienne et aux pyramides évoquées dans le passage précédent, mais aussi à l'entrée des tombes étrusques à Tarquinia.

La critique de Robert Goldwater

Il semblait que Rothko appréciait beaucoup le texte de Selz, comme se le rappelle ce dernier :

He thought my essay was very personal, that he didn't necessarily agree with all the interpretation in that brief essay, but he said that's exactly the kind of criticism that he liked [...] he really disliked formal [...] criticism [...] nothing made him angrier than being considered in the rubric with color field painters, any kind of

²² Anna Chave, *Mark Rothko : subjects in abstraction*, Yale University Press, New Haven, London, 1989.

²³ JBRA, box 7, folder 13, 25 février 1986. Kate Rothko se souvient aussi que son père fut très impressionné par Giotto, mais il n'est pas clair si elle fait référence à la même visite.

formalists. [...] he liked that kind of personal interpretation.²⁴

A la même occasion, Selz affirmait que Rothko avait également apprécié le texte de Goldwater. Mais celui-ci, publié après le texte de Selz dans le catalogue de la Whitechapel Gallery de Londres en 1961, contenait une critique de l'approche de Selz, et notamment des ses comparaisons stimulantes. 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 captivante ».

La démarche de l'artiste était signée, selon Goldwater, par une réduction progressive de moyens « à la seule surface colorée, qui ne représente rien et qui ne suggère rien d'autre ». La lecture comparatiste de Selz risquait, au contraire, de réaffirmer la centralité de la représentation, ou de s'abandonner totalement à des suggestions personnelles. L'auteur essaie, par conséquent, de dégager ce qui détermine la présence des images de Rothko et leur caractère contradictoire : d'un côté l'absence de gestualité et de traces d'élaboration, l'uniformité dans la composition, la suppression du mouvement ; de l'autre les formes flottantes et la capacité à exprimer des émotions humaines fondamentales. A cet égard, Goldwater considérait la série des murals exposée au MoMA, dans une « chapel-like room », où le spectateur « s'arrête à l'entrée de la salle et hésite à y pénétrer. Son espace semble à la fois rempli et vide »²⁵, intime et actif. C'est de la même manière, ajoute-t-il, qu'aujourd'hui on regarde, derrière une barrière de protection, les fresques des chapelles anciennes dans les églises italiennes : une référence qui pourrait être tirée du texte de Selz.

Selon une ligne critique analogue, David Sylvester affirme que, dans les tableaux de Rothko, il n'y a aucune évocation poétique de la forme, aucune « connexion inattendue », et elle devient même superflue dès que l'on est confronté aux œuvres. Dans ce sens, il ne manque pas de critiquer, sans la citer directement, la position de Selz : voir des nuages ou des paysages désertiques, des sarcophages ou des explosions nucléaires serait comme « observer l'architecture gothique et penser à la lumière embrumée qui pénètre dans la forêt ». A la recherche rassurante de comparaisons, Sylvester oppose « l'expression directe du sentiment à travers l'interaction de zones colorées d'une certaine dimension ». Ce qui, en touchant directement notre système nerveux, donne lieu, à nouveau, à un paradoxe propre aux images de Rothko, qui combinent douleur et sérénité, violence et harmonie. Toutefois, l'auteur lui-même fait référence à des sources classiques pour mieux en faire ressortir l'originalité, à travers une opposition avec Mondrian. Si la peinture de ce dernier possède la stabilité du Parthénon, celle de Rothko produit une atmosphère propre à la cathédrale de Chartres, pour le respect qu'elle nous inspire ainsi que pour sa capacité à « nous envelopper dans leur lumière »²⁶, tout en restant à l'échelle humaine.

²⁴ Peter Selz in JBRA, box 8, folder 7, 11 septembre 1986.

²⁵ R. Goldwater, *op. cit.*, p. 33.

²⁶ David Sylvester, « Rothko », in *New Statesman*, 20 octobre 1961, après dans *Mark Rothko 1903-1970*, *op. cit.*, pp. 36-7.

Les textes de Goldwater et de Sylvester sur l'exposition au MoMA ne peuvent pas être considérés, tout simplement, comme des critiques à l'approche de Selz. Ils nous démontrent, au contraire, à quel point il était difficile d'éviter complètement la référence aux sources les plus classiques, et notamment à celles italiennes, devant les images de Rothko. Leur évocation, entre le premier et le sixième jour de la création et avec toute leur ambiguïté, n'en était qu'à ses débuts.