

LA PULSATION DU TABLEAU

Riccardo Venturi

À première vue, *N° 46 (Noir, ocre, rouge sur rouge)* (cat. xx), une huile réalisée par Mark Rothko en 1957, transmet une impression de stabilité. L'image duplique celle, élémentaire, de la toile ; elle impose sa présence par ses dimensions importantes (252,73 x 207,01 cm), tout en restant sous le contrôle du regard du spectateur. En 1957, et ce jusqu'aux peintures murales qui débiteront l'année suivante, le spectateur peut encore appréhender le tableau dans sa totalité ; ce qui lui donne l'impression de le maîtriser, d'en contrôler l'étendue, même si ce dernier dépasse les mesures anthropomorphiques. Il ne doit pas lever le regard pour accéder à la plage chromatique supérieure. Sur le plan de la composition, cela est rendu possible par la disposition symétrique de trois bandes de couleur ; la plus sombre est placée en bas, ce qui enracine l'image toute entière. La bande orangé clair du milieu fonctionne comme une balustrade placée, comme c'est souvent le cas dans les tableaux abstraits de Rothko, juste au-dessous d'un mètre soixante de hauteur et donc juste au-dessous du regard d'un spectateur qui fait face à la toile. C'est ainsi qu'au lieu de s'imposer à lui, le tableau semble se renfermer lentement sur le spectateur qui prend le temps d'en faire l'expérience.

Pourtant, la sensation de stabilité est troublée par le haut du tableau, dominé par une plage rouge dont le battement – selon la distance du spectateur, l'éclairage de l'espace, l'angle d'observation, la durée de l'expérience visuelle – alterne sans relâche avec sa dissolution dans le fond de la toile. L'effet devient inévitable si l'on regarde le tableau, comme le voulait l'artiste, à presque cinquante centimètres, c'est-à-dire à une distance où le champ de vision coïncide sans écart avec le *color field* du tableau. Le *Red over Red*, comme le suggère le titre, rend incertaine l'expérience visuelle – le rapport entre le premier et l'arrière-plan, ainsi qu'entre le tableau et le mur. En effet, les rouges, dans un spectre

tonal qui va du flamboyant au lie-de-vin, finissent par délimiter la surface toute entière, de sorte que même la bande noire, qui donne du poids à l'image, est comme suspendue, flottante.

Que ce déferlement soit attribué au rouge est en parfaite cohérence avec les références de Rothko : qu'il s'agisse des fresques pompéiennes de Boscotrecase et Boscoreale (fig. 1) dans la collection du Metropolitan Museum (New York) ou de celles de Pompéi – qu'il découvrit lors de son voyage en Italie en 1959 – ou encore de *L'Atelier rouge* (1911) d'Henri Matisse, que l'artiste alla voir tous les jours pendant des mois, suite à son acquisition par le Museum of Modern Art de New York en 1949. Rothko confiait qu'en regardant ce tableau, « [...] on devenait cette couleur, on en était entièrement saturé¹. » Des fresques de Pompéi à Matisse, il oscillera d'une couleur qui crée l'illusion d'un espace tridimensionnel et architectural à une couleur qui sature l'espace au point d'estomper les contours de tout résidu d'objet.

Enfin, *N° 46* – un tableau parmi les plus accomplis d'un point de vue esthétique dans toute la production de l'artiste – met le spectateur devant une expérience doublement insoluble : l'équilibre d'un côté, l'indétermination de l'autre. Loin d'être exceptionnelle, cette expérience, mise en évidence et comme « présentifiée » ici de manière flagrante, constitue la marque de ses œuvres des années 1950, durant lesquelles sa *signature painting* apparaît, suspendue entre architecture de la composition du tableau et battement de l'image. Il ne s'agissait pas de prendre parti pour le tableau ou pour l'image, mais de les faire coexister à la surface d'une même œuvre. En 1953, lors d'une série de conversations amicales avec Alfred Jensen, il affirme « mes tableaux peuvent avoir deux caractéristiques : soit leurs surfaces se dilatent et s'ouvrent vers l'extérieur dans toutes les directions, soit elles se contractent et se referment précipitamment à l'intérieur dans toutes les directions. Entre ces deux pôles, on trouve tout ce que j'ai à dire². »

Nous ne sommes pas ici éloignés d'un récit d'Herman Melville (*I and My Chimney*, 1856³), où le protagoniste passe de longues soirées à philosopher devant un feu de cheminée, cœur de l'espace domestique. L'embrasement de la cheminée dans le mur risque de disparaître au profit de l'évolution chatoyante et incessante de la flamme, qui se mêle à la fumée de la pipe. De même, dans la plupart des photographies de Rothko, on le voit absorbé devant ses tableaux, en train de fumer ; une fumée qui s'ajoute à la myopie, déjà mise en image dans son autoportrait de 1936 aux lunettes sombres aveuglant son regard.

1 James E. B. Breslin, *Mark Rothko. A Biography*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1993, p. 283. 2 Le texte est daté « 17 juin 1953 ». Alfred Jensen, *Conversazioni con Rothko*, Riccardo Venturi (dir.), Rome, Donzelli, 2008, cité p. 51. 3 Herman Melville, *I and My Chimney* (1856), trad. fr. *Moi et ma cheminée*, dans Philippe Jaworski (dir.), *Bartebly le scribe, Billy Budd, marin et autres romans, Œuvres, IV*, Gallimard, Paris, 2010, p. 575-576.

Deux pôles : battement et façade

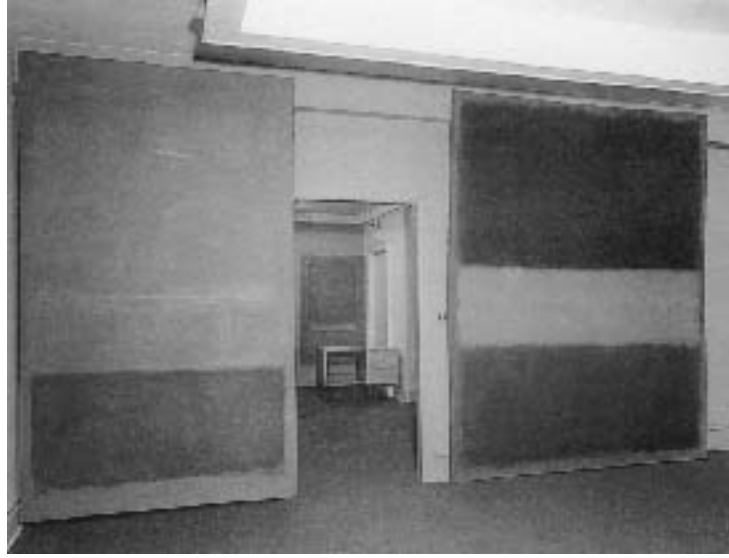
Observons de plus près ces deux pôles. Là où les figures disparaissent, la lumière devient la substance même du tableau, son *subject matter*.

« C'est la lumière que je recherche⁴ », insistait en 1956 Rothko, qui, à l'époque, cherchait cet effet en manipulant la peinture : empâtement de tubes de peinture, pigments en poudre, blanc d'œuf, eau et vernis de dammar⁵. Selon les regards et les conditions d'éclairage la lumière de *No. 46*, et d'œuvres similaires de la même période, oscille, au niveau tonal, entre une pâleur évanescence (un halo, une aura fantomatique ou même la brillance de l'*agalma* évoquée par Daniel Arasse⁶) et un éclat impétueux, « l'arrivée d'un ouragan⁷ » (Elaine de Kooning). Cet éclat, dans le contexte de l'après-guerre, devient une explosion nucléaire. Dans ces deux cas, la pulsation de la lumière excède la délimitation des formes à l'intérieur du tableau et les limites même de la toile. « Je pense que c'est très aérien. L'ensemble est à propos d'aires qui flottent dans l'espace⁸ », lui reprochait Donald Judd. Si la peinture en elle-même était pour ce dernier « spatialement illusionniste », dans les œuvres de Rothko (et de Clyfford Still) une illusion de profondeur, absente des œuvres de Barnett Newman (et de Jackson Pollock) demeurerait : « L'espace de Rothko est peu profond et ses rectangles adoucis sont parallèles au plan, mais l'espace est presque traditionnellement illusionniste⁹. » Or, c'est précisément cette dématérialisation qui intéressera d'autres artistes pendant les années 1960 et 1970, de la vaporisation de la couleur directement dans l'espace (Jules Olitski) au penchant pour les couleurs indéfinies dans les vidéos de Paul Sharits (fig. 2) : « J'aime l'expérience de la pure couleur. Pourtant, je trouve que si je regarde une couleur très définie, mon esprit reconnaît cette couleur et m'empêche de me perdre totalement en elle. Si bien que je tends à préférer des couleurs qui sont à côté, qui sont un peu moins définies. [...] On entre dedans et on savoure cela comme si on voulait le goûter. C'est presque comme si on essayait de toucher quelque chose pour sentir ce que cela fait. C'est très sensuel [...]¹⁰. »

4 « The Wild Ones », *Time*, 20 février 1956, p. 75, cité par David Anfam, « Dark Illumination: The Context of the Rothko Chapel », dans David Anfam, Carol Mancusi-Ungaro (dir.), *Mark Rothko. The Chapel Commission* [cat. exp., Houston, The Menil Collection, 1996], Houston, The Menil Collection, p. 6-15, cité p. 6. 5 Voir David Anfam, *Mark Rothko. The Work on Canvas. Catalogue Raisonné*, New Haven et Londres, Yale University Press, Washington, National Gallery of Art, 1998, p. 84. 6 Dans l'Antiquité, l'*agalma* est une statue divine, offerte en offrande pour honorer et glorifier un dieu. Daniel Arasse, « La solitude de Rothko », dans *Art Press*, n° 241, décembre 1998, p. 27-35, p. 34 ; *id.*, *Anachroniques*, Gallimard, Paris, 2006, p. 83-93. 7 Elaine de Kooning, « Kline and Rothko: Two Americans in Action », dans *Art News Annual*, vol. XXVII, 1958, p. 86-97, 174-179, cité p. 177. 8 Donald Judd in *Art News*, octobre 1971, p. 60, cité dans Jeanne Siegel, *Artwords. Discourse on the 60s and 70s*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1985, p. 48. 9 Donald Judd, « Specific Objects », *Arts Yearbook*, n° 8, 1965, trad. fr. dans Claude Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Angers, éditions Territoires, 1979, p. 65-72, cité p. 67. 10 Jean-Claude Lebensztejn, « Entretien avec Paul Sharits », dans *Écrits sur l'art récent. Brice Marden, Malcolm Morley, Paul Sharits*, Paris, éditions Aldines, 1995, p. 192-193.



Légende



Tout cela allait au-delà des attentes et des espoirs de Rothko. Selon Clement Greenberg, qui préconisait une réduction de la peinture moderniste à l'opticalité, Rothko, comme Newman, semblait « imbiber sa toile de peinture pour obtenir un effet de teinture et éviter l'impression d'une couche distincte sur la surface [...] »¹¹. Cela fut contesté par Newman dans une lettre à Greenberg : « Pour le lecteur, les mots "imbibe" et "teinture" impliquent que la surface soit teintée [*stained*] d'une couleur semblable à de la teinture [*a dyelike color*]. Voilà une description qui pourrait convenir à la surface de Rothko mais, en ce qui concerne mon travail, c'est une erreur, un contresens complet. Vous savez que ma pâte est lourde, massive, directe, à l'opposé d'une teinture [*stain*] »¹². Ce que Newman pensait de Rothko répond bien à ce que ce dernier reprochait à Ad Reinhardt : « La différence entre moi et Reinhardt est que c'est un mystique. [...] Ce que je veux dire, c'est que sa peinture est immatérielle, alors que la mienne est présente et matérielle. On y trouve les surfaces, les traits des pinceaux et tout le reste. La sienne est intouchable »¹³.

En d'autres termes, nous nous trouvons ici face à l'autre pôle. C'est ainsi que les tableaux prennent une dimension toujours plus monumentale, au point que Rothko les considérait comme des façades. À cet égard, il ne se confronte pas à la « crise du tableau de chevalet » (Greenberg par rapport au *all-over* de

Légende

Pollock), ni aux détournements de la peinture moderniste (Jasper Johns), mais directement à l'histoire de l'art européen.

Le voyage en Italie de 1959 confirma la propension architecturale de sa peinture. Il fut impressionné par les fresques de Pompéi et leur façon d'intégrer des éléments architecturaux restituant l'illusion d'une réalité tridimensionnelle, ainsi que par les cellules des moines du couvent de Saint-Marc à Florence, peintes par Fra Angelico, pour la dissonance entre l'intimité de l'espace dépouillé et la violence des scènes représentées. Il fut aussi touché par l'espace claustrophobique du vestibule de la bibliothèque Laurentienne de Michel-Ange à Florence – qu'il appelait « *the somber vault* »¹⁴ –, par le temple de Héra à Paestum, devant lequel il s'exclama « j'ai peint toute ma vie des temples grecs sans le savoir »¹⁵. Ce que la critique, à vrai dire, avait déjà saisi dès 1955 : « Ces peintures muettes au mur évoquent les premiers décors fanés de quelque temple antique. C'est, de fait, de la peinture décorative, de la peinture murale, de la peinture architecturale »¹⁶.

Même la nature contemplative de sa peinture renverrait, selon Arasse, au « regard de l'augure romain sur le *templum*, ce rectangle qu'il vient de dessiner dans le ciel pour y attendre la manifestation des Dieux. Les tableaux de Rothko sont des temples, en attente de notre regard »¹⁷.

Cette tendance prend de l'ampleur en 1958 à partir des *Seagram Murals* : « Ce ne sont pas des peintures »¹⁸, disait Rothko, ce qui fut précisé par Max Kozloff : « Plus sa peinture devient invisible en tant que tableau, plus ses *murals* deviennent tangibles comme s'ils étaient des objets »¹⁹. Giulio Carlo Argan définit l'œuvre de Rothko comme une peinture

11 Clement Greenberg, « "American-Type" Painting », *Partisan Review*, printemps 1955, puis dans John O'Brian (dir.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, vol. III, *Affirmations and Refusal, 1950-1956*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1993, p. 217-236, largement remanié dans *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961, trad. fr. Ann Hindry, dans *Art et Culture. Essais critiques*, Macula, Paris, 1988, p. 226-248, cité p. 245. 12 Barnett Newman, « Letter to Clement Greenberg », 9 août 1955, dans John. P. O'Neill (dir.), *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 202-204, cité p. 203, tr. fr. Jean-Louis Houdebine, *Écrits*, Macula, Paris, 2011, p. 300. 13 Cité dans James E. B. Breslin, *op. cit.*, p. 529. 14 Ceci est confirmé en 1960 dans un brouillon sur les *Seagram Murals* : « de fausses fenêtres murées dans la partie supérieure des murs de briques uniformes formaient un monde intérieur à la fois enveloppant et saisissant », *ibid.*, p. 400; Mark Rothko, « Notes on the Seagram Mural Commission » [1960], dans Achim Borchardt-Hume (dir.), *Rothko* [cat. exp., Londres, Tate Modern, 2008], Londres, Tate Publishing, p. 95. 15 Miguel López-Remiro (éd.), *Mark Rothko, Writings on Art 1934-1969*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2006, trad. fr. Claude Bondy, *Mark Rothko, Écrits sur l'art 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2005, p. 210. 16 Otis Cage, « Art », *Arts and Architecture*, vol. 72, n° 5, mai 1955, p. 8. 17 Daniel Arasse, « La solitude de Rothko », *op. cit.*, p. 29. 18 Traduction de l'éditeur. Dore Ashton, *About Rothko*, New York, Oxford University Press, 1983; New York, Da Capo Press, 1996, p. 155. 19 Traduction de l'éditeur. Max Kozloff, « Mark Rothko's New Retrospective », *The Art Journal*, vol. XX, n° 3, printemps 1961, p. 148-149, cité p. 149.

imprégnant l'environnement, en ce qu'elle « offre à l'architecture un nouveau matériau de construction, la couleur, non pas au sens de revêtement ou de polychromie, et donc comme complément d'une forme structurellement déjà définie, mais comme forme ou peinture »²⁰.

Cependant, loin de tout esprit de synthèse, la confrontation entre peinture abstraite et architecture n'allait pas sans risque, ce que Greenberg, avec le ton apocalyptique qui lui est propre, exprime dès 1948 : « Il est probable que la contradiction qui existe entre la destination architecturale de l'art abstrait et l'atmosphère particulièrement privée dans laquelle il est réalisé tuera en fin de compte la peinture ambitieuse »²¹. Jusqu'à quel point un tableau abstrait pouvait-il élargir ses dimensions en maintenant cette « *poignancy* » ? Selon Rothko, c'était en effet là son élément constitutif, désignant à la fois l'intensité, le caractère poignant, mais aussi la violence.

1957. Composition et exposition

Mais revenons à notre N° 46, un tableau exceptionnel dans la production de l'artiste bien que jamais exposé de son vivant, installé dans le grand escalier de la villa Menafoglio Litta de Panza di Biumo, entre 1961 et 1985, en dialogue avec les autres Rothko de sa collection ainsi qu'avec l'architecture du XVIII^e siècle (fig 3). 1957 est une année assez féconde pour Rothko : il réalise trente-sept tableaux, trois fois plus que d'habitude. Une phase d'expérimentation décisive qui s'accompagne d'une réticence à participer à des expositions collectives et à une rarefaction de ses déclarations publiques et de ses écrits. Premièrement, les titres des tableaux ne font plus référence à des sources classiques, comme dans la période mythologique et surréaliste – ce sont de simples numéros. Plus difficile à retenir, la numérotation transforme les tableaux en éléments dans une série, en rapport réciproque. Les correspondances internes en déterminent le sens, au risque évident de remettre en cause leur singularité. Deuxièmement, si Rothko était (il l'est parfois encore) considéré comme un coloriste, sa palette se réduit et s'obscurcit. Comme il l'écrit, « les peintures noires ont commencé en 1957 »²². Ce processus ne fut pas aussi marqué qu'il le laissait entendre ; on en retrouve des indices dans ses phases précédentes. En outre, 1957 n'offre en réalité qu'une version atténuée des *Black Paintings* de 1964. Néanmoins, la perte d'éclatement chromatique progressive affaiblit la pulsation, tout en laissant apparaître l'autre pôle, la structure du tableau.

20 Giulio Carlo Argan, « Rothko : la parete come pittura », *L'Architettura*, n° 5, 1962, p. 332-333, et *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milan, Il Saggiatore, 1964, p. 214-217, trad. fr. « Rothko : le mur comme peinture », dans Oliver Wick (dir.), *Rothko* [cat. exp., Rome, Palazzo delle esposizioni, 2007-2008], Milan, Skira, 2007, p. 204-205. 21 Clement Greenberg, « The Situation at the Moment », *Partisan Review*, janvier 1948, et dans John O'Brian (dir.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, vol. II, *Arrogant Purpose 1945-1949*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1986, p. 192-196, cité p. 195. 22 Traduction de l'éditeur. Lettre à Ronald Alley, 1^{er} février 1960, citée par D. Anfam, *Mark Rothko. The Work on Canvas. Catalogue Raisoné*, *op. cit.*, p. 86.

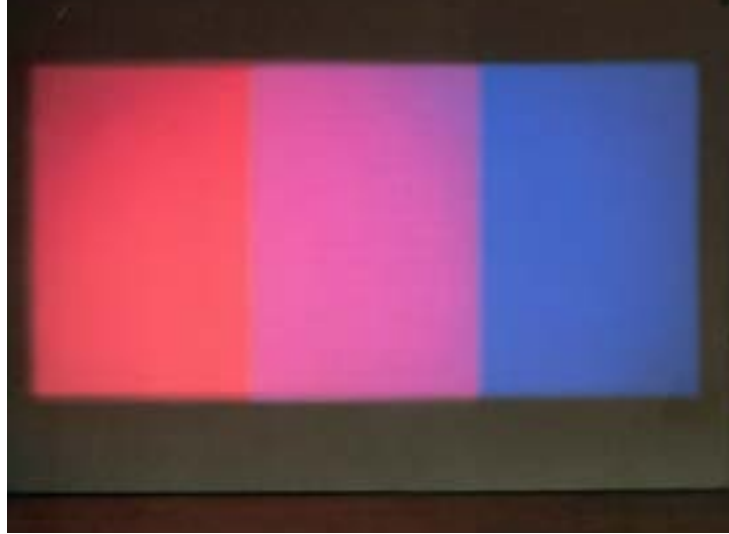


Troisième et dernier point, cette phase d'expérimentation relève de deux variables majeures, celle de la composition et celle de l'exposition. Par rapport à la composition, les tableaux de Rothko, au-delà d'une première impression d'homogénéité, sont le résultat de la maîtrise subtile d'une multitude d'effets qui nous indiquent à quel point ses œuvres procèdent des *Multiforms* (1946-1949), où il expérimente différentes solutions, retravaillées pendant la décennie suivante quand son vocabulaire se consolide. Le caractère distinct de chaque tableau résulte de la permutation de ces effets, dont les principaux sont : les dimensions de la toile ; la ligne de démarcation qui faisait inévitablement resurgir l'ersatz de la peinture de paysage ; le numéro de bandes, qui en 1949 montent jusqu'à neuf, ainsi que leur conformation ; la fluidification ou le resserrement *hard-edge* des contours ; la répartition et les relations réciproques des bandes, qui fluctuent ou se superposent, se frôlent ou entrent en collision, se balancent ou se repoussent ; le positionnement des bandes : parfois elles touchent la marge du tableau, s'identifiant avec sa surface et en accentuant la planéité, parfois elles l'excèdent et envahissent l'espace externe.

D'autres éléments échappent au peintre – Rothko n'ayant pas l'habitude de faire des dessins préparatoires – comme aux reproductions photographiques ou au langage critique. On pense notamment aux transparences, voilées ou diaphanes, qui laissent filtrer la trame de la toile, ou aux empâtements qui

Légende

basse def



bloquent la vision ; à l'étalement de la couleur, homogène ou traversée par des incidents, des bavures, des griffures, ou même aux ruissellements sur la toile, donnant des effets *dripping* ; au halo qui circonscrit les plages en les détachant du support et de tout point d'ancrage, comme si elles étaient projetées plutôt que peintes ; à l'itération à peine esquissée d'une couleur d'une bande sur une autre, comme un thème musical.

Parallèlement, en ce qui concerne l'exposition, un basculement décisif s'opère dès la moitié des 1950. En effet, à partir de 1957, lors de l'exposition au Houston Contemporary Arts Museum, les tableaux se rassemblent par dominantes chromatiques plutôt que par chronologie. En 1955, sa première exposition est présentée dans la galerie de Sidney Janis (fig. 4). Ne se limitant plus à accrocher ses tableaux sur les cimaises, Rothko réalise une installation complexe, en relation tendue avec l'architecture. Celle-ci est déifiée par « le débordement et la circulation de la lumière et de la couleur²³ » (Katherine Kuh) qui fait exploser tout cloisonnement. En dépassant l'espace mural disponible, en obstruant les voies de communication les tableaux, dont les plus grands sont installés dans les espaces les plus restreints, affichent bien leur caractère agressif : « Ils doivent exister pour pouvoir entrer dans la vie. Ils ne restent pas sur le mur ; ils envahissent les questions humaines²⁴ », observait Elaine de Kooning en 1958. Dans cet élargissement de l'expérience visuelle, les tableaux, désormais pensés collectivement, se complètent, se font écho.

Légende

C'est ce qu'a exprimé Rothko lui-même : « Pour mieux "attraper" le spectateur, je peins un tableau tellement grand qu'il n'arrive pas à le contempler en un seul coup d'œil. Il doit être enveloppé par le tableau. Il doit pouvoir le regarder même en tournant dans l'espace. Et par là, je ne veux pas parler d'une relation spatiale, mais bien un espace physique²⁵. »

La pensée de Barnett Newman est similaire : « Pour moi, l'espace est là où je peux éprouver les quatre horizons simultanément et non pas seulement l'horizon qui est devant moi et celui qui est derrière moi, car le sentiment de l'espace se réduit alors à celui du volume. En architecture, le souci du volume est légitime. Malheureusement, la peinture reste prise dans une conception qui réduit l'espace à des volumes architecturaux – à un enchevêtrement de petits volumes, de volumes moyens ou d'amples volumes rythmés. [...] [Le] sentiment d'espace créé par ma peinture devrait faire, du moins je l'espère, qu'on se sente plein et vivant dans une coupole hémisphérique englobant les quatre directions. C'est ça, la seule vraie sensation d'espace²⁶. »

Or, dans le cas de Rothko, la peinture reconfigurait l'espace autrement, notamment à travers l'inclusion – et l'assimilation – d'éléments architecturaux à l'intérieur même du tableau, tels des portails ou l'espace vide qui se découpe entre deux colonnes. Une démarche qui se déploiera pleinement avec les peintures murales, des *Seagram Murals* jusqu'à la chapelle de Houston, en passant par les *Harvard Murals*.

En 1955, un critique observait : « On entend souvent dire que des peintres comme Rothko poussent à sa limite la peinture de chevalet, qu'ils la mènent dans une impasse conduisant à la perte de l'expression individuelle et peut-être même à la fin de la peinture de chevalet en tant que telle²⁷. » Rothko en était conscient. Mais il était aussi conscient qu'il ne s'agissait pas d'abandonner le tableau de chevalet, mais de pousser ses possibilités à l'extrême, de travailler avec ou à travers ses contraintes. L'intégration aboutie de la peinture et de l'architecture restera un seuil à ne pas franchir. Si, dès 1958, Rothko tentera la voie de la peinture murale en série, en 1957, il croit qu'il est encore possible de montrer la tension irrésolue – et insoluble – entre les deux pôles d'ouverture et d'enfermement, de battement et de façade à l'intérieur d'un seul tableau-image. *N°. 46* en est la cristallisation réussie.

23 Traduction de l'éditeur. Katharine Kuh, « Mark Rothko », *Art Institute of Chicago Quarterly*, vol. 48, n° 4, 15 novembre 1954, p. 68. 24 Elaine de Kooning, « Kline and Rothko: Two Americans in Action », *Art News Annual*, vol. XXVII, 1958, p. 86-97, 174-179, cité p. 176. 25 Mark Rothko, « Interview with Katherine Kuh », cité in Jeffrey Weiss, « Temps Mort: Rothko and Antonioni », dans Oliver Wick (dir.), *Rothko, op. cit.*, p. 45-54, cité p. 53. 26 Barnett Newman, « "Frontiers of Space". Interview with Dorothy Gees Seckler », dans John. P. O'Neill (dir.), *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 247-251, cité p. 249-250, tr. fr. Jean-Louis Houdebine, *Écrits*, Macula, Paris, 2011, p. 349. 27 Traduction de l'éditeur. L. G., « Mark Rothko », dans *Arts Digest*, vol. 29, n° 15, 1^{er} mai 1955, p. 23.