

Colette Lethier

Les champs lumineux de Mark Rothko

Quelques éléments biographiques

Mark Rothko est un peintre du milieu du XX^e siècle. Il enseigne l'art dans les plus grandes universités américaines. Son fils trouvera après sa mort un document sur la théorie et la philosophie de l'art, qui sera publié en français sous le titre *La Réalité de l'artiste*¹. D'abord surréaliste, il fait ensuite partie de l'expressionnisme abstrait américain², dont le but est de « forcer la vérité à sortir du vide ». En fait, Mark Rothko renie son appartenance à tout mouvement artistique, disant que « classer c'est embaumer ». Il récuse le fait que sa peinture soit abstraite. Ce qu'il peint, ce sont des choses.

Rothko utilise d'abord les mythes, puis il décide que la figure humaine n'est plus ce qui lui convient pour exprimer les drames humains : « Quiconque l'employait la mutilait. » Russe d'origine et juif, son nom est Marcus Rothkowitz. À l'âge de 10 ans, avec sa mère, il émigre aux États-Unis à la veille de la guerre de 1914 pour rejoindre son père, qui décédera un an après. Il prend la nationalité américaine puis ampute son nom du « witz ». Il fonde un mouvement qui se nomme « The Ten ». À partir des années 1950, il supprime la figure humaine pour ne conserver que les bandes horizontales déjà présentes dans ses tableaux de la première période.

L'atmosphère

Rothko au premier abord semble toujours peindre le même tableau. Bandes colorées avec des variations de proportions et de poids ou rectangles horizontaux qu'il décline dans des rythmes binaires, ternaires ou quaternaires. Ces blocs de couleur s'inscrivent

1. M. Rothko, *La Réalité de l'artiste*, Paris, Flammarion, 2007.

2. Ainsi que Barnett Newman et Clyfford Still.

dans le rectangle vertical de la toile, où ils semblent flotter en raison des lisières estompées et de la marge qu'ils laissent entre la figure et les bords du châssis. Les couleurs peuvent être rayonnantes et pures, immatérielles ou « velvety as poems of the night ³ ». Ce peut être une fine ligne bleu outremer traversant le noir opaque aux lisières déchirées ⁴ ou des séries de panneaux comme ceux de la chapelle non confessionnelle de Huston, dans lesquels le noir envahit la toile, avec des contrastes brillant-mat et des lignes qui se sont rigidifiées. Le noir, toujours unaire, nous confronte à la puissance des ténèbres.

Ces « choses » ne vont pas jusqu'au bord, bords flous des désirs troubles, des sentiments mêlés, formes dévorées par la vie, souvenirs effilochés. Quelque chose de fugitif évoque pour moi l'éclipse ou l'Arlésienne, celle qu'on a rencontrée, dont on parle et qu'on ne voit jamais, celle qui brille de son absence. Les marges sont ce qui, dans sa peinture, donne du jeu, permet un déplacement, donne envie de tourner autour, de soulever la peau des choses.

C'est l'essence même de la peinture qui est mise en scène par Rothko. « Pour Dore Ashton, cette luminosité constitue dans les œuvres figuratives des années 1940 une métaphore de l'aura, cette vapeur lumineuse qui pour les Anciens accompagnait les dieux sur terre ⁵. » Daniel Arasse évoque la brillance de l'agalma, présence de l'irreprésentable.

Roger de Piles (1668) note à propos de la cabale des coloristes qui s'opposent aux défenseurs du dessin que la couleur est liée au fard, au maquillage, elle évoque la sensualité et l'érotisme, célèbre les charmes sensibles, exhale son pouvoir de séduction. « La peinture ne se contente pas de faire voir le visible, peignant les sentiments, les émotions et non seulement la forme extérieure du corps humain ⁶. » Même si ses surfaces de couleur flottent comme un parfum, Rothko ne serait pas d'accord avec cela, lui qui s'est imposé une telle ascèse, lui pour qui la peinture doit évoquer autre chose qu'un parfum renversé.

3. Ashton Dore, conservateur de musée.

4. Les reproductions de tableaux ont deux provenances : *Paris musée*, 1999, n° 2 et M. Rothko, *Œuvres sur papier*, Anbinder Paul, 2000, pour les autres.

5. D. Arasse, « La solitude de Mark Rothko », dans *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, p. 92.

6. J. Lichenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 2005, p. 172.

Le premier regard sur un tableau nous piège dans l'illusion de la rencontre, c'est l'effet miroir. Lacan fait allusion plusieurs fois à « petit Louis » sur son bateau avec sa boîte de sardines qui renvoie la lumière. Il vit que cette lumière le regardait. Comment les tableaux de Rothko me regardent-ils en mon désir ? Tableaux sans titres, non individualisés, blocs suspendus, couleur frontale opaque, absence de perspective, substance poudrée, obtenue par la dispersion des pigments dans de la colle de peau qui donne la sensation d'une présence incertaine, caresses roses au creux des rêves, souffle d'une mère sur son enfant ?

Une rencontre

Je parlerai plus spécialement de l'œuvre qui m'a particulièrement touchée en mon regard ⁷.

Cette œuvre date de 1968. C'est une peinture acrylique sur papier marouflé sur contreplaqué. Nous voyons deux rectangles ocre, comme en lévitation, leurs bords se fondant dans la surface jaune irradiante du support papier. Entre ces deux blocs de couleur, une bande lumineuse blanche. Ainsi, écrit Camille Laurens dans *Cet absent-là* : « L'objet aimé apparaît comme Dieu dans l'Ancien Testament nimbé d'une lumière glorieuse, inconnue. L'éblouissement est aussi un ébahissement, on n'a jamais vu ça. Puis le regard accommode, l'apparition prend forme et se fait apparence, l'auréole floue devient découpe folle, on n'a plus d'yeux que pour elle ⁸. » Ici, il s'agit purement d'un mirage, aucune forme ne se précise, c'est comme un puits de lumière qui rayonne d'un vide, une lumière aveuglante.

« Je vous dirai seulement que le rapport de la sublimation avec la jouissance en tant qu'elle est jouissance sexuelle, puisque c'est de cela qu'il s'agit, ne peut s'expliquer que parce que j'appellerai littéralement l'anatomie de la vacuole ⁹ », dira Lacan dans le *Séminaire XVI*. L'objet *a* « est ce qui chatouille *das Ding* par l'intérieur ¹⁰ ». Cet objet peut fonctionner comme équivalent de la jouissance en tant que cette dernière ne s'institue que de son évacuation du champ de

7. M. Rothko, « Sans titre, n° 39 », dans *Œuvre sur papier*.

8. C. Laurens, *Cet absent-là*, Paris, Gallimard, 2006, p. 14.

9. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006, p. 232.

10. *Ibid.*, p. 233.

l'Autre. Or de ce qui s'évacue du champ de l'Autre, c'est de ce reste que se constitue l'objet *a*, objet en posture de capture de la jouissance, objet qui se dérobe toujours. Lacan dit même que chez le névrosé la sublimation est vouée à l'échec.

L'œuvre vient « s'apposer sur le plan vide de l'objet primordial perdu pour fournir l'illusion passagère de retrouvailles impossibles ¹¹ ». Plutôt que la « présence de l'irreprésentable », il s'agirait d'une « épiphanie du vide », comme le dit Catherine Millot, « vide où se déploie la lumière », lumière de l'absence. L'absence, c'est « lachose » ; il n'y a pas de rapport sexuel, la jouissance n'est pas de l'Autre, même si elle passe par l'Autre.

Serait-ce ce que Rothko a découvert comme vérité, lorsqu'il reçoit une commande d'un grand restaurant et se propose de faire une série de peintures sombres telles « que les spectateurs se sentent pris au piège dans une pièce dont les portes et fenêtres sont murées, de sorte que tout ce qu'ils peuvent faire est de cogner éternellement leurs têtes contre les murs ¹² » ?

Le peintre nous met là face au mur du silence, de même avec sa série de tableaux noirs sur lie-de-vin exposés à la chapelle de Huston, trou obscur où se situe l'en-deçà et l'au-delà de toute vérité. À se trouver seul face à cette vérité, il pourrait en effet y avoir de quoi se taper la tête contre les murs. L'(a)chose « est absente là où elle tient sa place ¹³ ». Là où la Chose n'existe pas, il n'y a plus que le réel de l'inconscient. Lacan fait de la « vacuole » le lieu de toute œuvre d'art. C'est aussi le lieu de la psychanalyse, ainsi que celui du Dieu de certains mystiques. La lumière du tableau est celle d'un savoir perdu. De là rebondit le désir.

Contrairement à Magritte ou à Holbein, Rothko ne montre rien qui se réfère au premier regard à quelque chose que l'on pourrait nommer. Il ruse pour montrer ce qui est l'impossible à voir, pour donner consistance à ce qui n'en a pas, l'atmosphère, *mood* en anglais, qui signifie humeur. Il refuse toute anecdote. C'est un moyen

11. P. Martin-Mattera, *Théorie et clinique de la création, Perspective psychanalytique*, Paris, Anthropos, coll. « Economica », 2005, p. 51.

12. M. Rothko, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2005, p. 205.

13. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Seuil, 2006, p. 77.

tactile de représenter la sensualité. C'est l'« introduction du facteur humain dans le tableau ¹⁴ ». Rothko essaie de traduire ce qui ne se voit pas, « l'essence des apparences », la « pommité de la pomme ».

Mais en quoi l'œuvre d'art intéresse-t-elle particulièrement le psychanalyste ? Dans les séminaires de Lacan, on trouve trois abords possibles du rapport de la jouissance à l'œuvre d'art. L'œuvre de Rothko constitue-t-elle un symptôme ? Elle cernerait alors un trou. Un « sinthome » comme chez Joyce ? Elle ferait alors suppléance à une consistance absente dans le nouage borroméen. Un objet fétiche qui viendrait boucher le trou de l'Autre, se substituant au phallus imaginaire ?

La question de la jouissance

Rothko rejoint Freud ¹⁵ lorsqu'il note que les « gens [qui] s'effondrent et fondent en larmes lorsqu'ils sont confrontés à mes tableaux [...] font la même expérience que moi lorsque je les ai peints ¹⁶ ». « Une peinture vit par l'amitié, en se dilatant et en se ranimant dans les yeux de l'observateur sensible ¹⁷. »

Le plaisir esthétique nous permet de partager les fantasmes du créateur, en offrant « aux autres hommes, par le respect de règles esthétiques, des primes de plaisir séduisantes ». Il procure soulagement et allègement des tensions. « J'ai emprisonné la violence la plus absolue dans chaque centimètre carré de la toile ¹⁸ », dit Rothko. Sa malveillance est une « force de motivation très puissante ». Il ordonne ses émotions en séparant et en rangeant les couleurs sur l'espace de la toile, soit dans la dimension verticale, soit dans la profondeur. Il exprime aussi la « satisfaction de l'impulsion créatrice essentielle à la santé de l'individu ¹⁹ ».

Nous pourrions comprendre cette remarque de Rothko qui déclare à Harold Rosenberg qu'il peint avec son « non-moi ²⁰ » comme

14. M. Rothko, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 199.

15. S. Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé » (1908), dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 81.

16. M. Rothko, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 190.

17. *Ibid.*, p. 106.

18. *Ibid.*, p. 115.

19. *Ibid.*, p. 63.

20. H. Rosenberg, *La Dé-définition de l'art* (1972), Nîmes, Jaqueline Chambon, 1992.

tentative de dépasser le narcissisme, ce serait de la sublimation. Au sens propre, en physique, la sublimation est le passage de l'état solide à l'état gazeux sans passer par l'état liquide ; c'est en ce sens que Rothko fait se volatiliser la figure humaine. L'œuvre d'art procurerait une jouissance en se substituant aux tendances sexuelles et à la pulsion de mort, sans passer par l'étape du défilé des signifiants, en évitant de se confronter à la castration.

Ainsi, Rothko, le 11 mai 1948, écrit à un ami ²¹ : « Les choses sont telles que je dois presque m'arracher à moi-même une page d'unité. [...] Je commence à haïr la vie de peintre. On commence par s'entraîner avec ce qui est à l'intérieur de soi en gardant encore un pied dans le monde normal. Puis on est pris d'une frénésie qui t'emporte au sommet de la folie, aussi loin que tu peux aller sans jamais revenir. Le retour est une suite de semaines hébétées, pendant lesquelles tu n'es qu'à moitié vivant. C'est l'histoire de mon année depuis que je t'ai vu ²². » Ce texte où le « toi » et le « moi » sont confondus nous montre Rothko non différencié de l'Autre, pris dans une frénésie, jouissance incontrôlable où il perd pied avec la réalité et qui fait bien penser à un accès maniaque.

En fait de sympathie et de reflet de la part de certains conservateurs de musée de l'époque, Rothko rencontre l'inanité : il lui faut « traverser cet enfer pour des boutiquiers ». Il dirige sa fureur sur les critiques d'art, les galeristes, les marchands et tous ceux qui n'acceptent pas ses exigences de peintre. John Fischer ²³, écrivain, dans un article intitulé « The easy chair : Mark Rothko : Portrait of an angry man », note qu'il « nourrissait un petit mais durable noyau de colère » lié à sa transplantation en Amérique.

Dans le sens d'une fusion iraient ces formes télescopées, comme dans le tableau de sa première période intitulé « Œdipe ²⁴ », où quatre corps humains sont agglutinés dans une couleur glauque, une substance de muqueuse. Une main soutient la tête d'un enfant ; les seins sont-ils à l'enfant ou à la mère ? L'un des personnages fait une robe de ses entrailles. On ne sait pas où sont le dedans et le

21. M. Rothko, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 115. Il s'agit d'un professeur de *fine art*, Clay Spohn.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 203. Article publié en 1970, d'après des notes prises lors d'une rencontre en 1959.

24. M. Rothko, peinture, 1937.

dehors. La phrase suivante en dit trop peu sur la relation avec ses parents, cela pourrait aussi bien signer le transactivisme que l'identification : « Je me dispute avec l'art surréaliste et abstrait comme on se dispute avec un père et une mère [...], je suis eux et à la fois je suis un nouvel entier complètement indépendant d'eux ²⁵. »

Le terme utilisé est « intégral », sous-entendu un entier intégral au sens mathématique, trigonométrique, note le traducteur. On notera un tableau sans titre, de 1942, où l'on voit des jambes et des mains, disloquées, et une figure dionysiaque qui essaie de rassembler le tout, ce qui laisse supposer qu'il avait du mal à se ressentir comme « un » et qu'il s'agirait plutôt de ce qu'il recherchait dans sa peinture, d'un idéal.

Comme je l'ai déjà souligné, Rothko souffre de solitude, à se taper la tête contre les murs. Il s'agit pour lui non pas de la solitude structurale, celle qui est ontologique, mais de celle qui n'a pas rencontré le désir de l'Autre. « Il ne s'agit vraiment que de mettre fin à cette solitude, d'ouvrir une brèche et de tendre encore les bras ²⁶. » Rothko n'est en aucune manière un être divisé. C'est toujours l'Autre qui est en cause dans ses déboires, ce qui n'oriente pas vers la névrose.

Rapport au langage

Il écrit : « Le langage semble avoir été conçu pour obscurcir les pensées. » Les Grecs, par opposition aux dieux, donc les hommes « pouvaient triompher avec la même fourberie et duplicité [...] de l'intention des dieux quant à la quantité de langage que peut supporter la vérité avant de devenir dangereuse ²⁷ ». Le peintre aurait-il choisi délibérément la peinture pour ne pas se confronter à l'Autre barré ? Il s'agirait alors non pas d'une forclusion mais de restitution de l'objet au champ de l'Autre. Les termes d'illusion, de ruse et de déguisement, de fourberie et de duplicité prendraient alors toute leur valeur. Cette hypothèse est difficilement crédible, vu la quête d'authenticité du peintre et la constance de ses réprobations envers les idées qui ne sont pas les siennes. Il dit par ailleurs : « L'expression de

25. M. Rothko, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 88.

26. *Ibid.*, p. 110.

27. *Ibid.*, « Fragments d'un essai sur Nietzsche », p. 175.

soi est ennuyeuse²⁸. » Ce qu'il cherche, c'est l'universel du sentiment humain.

Le mot *mood* constituerait-il une holophrase ? À propos de la figure humaine dans le tableau, il dit : « Quiconque l'employait la mutilait. Je refuse de mutiler et j'ai dû trouver une autre voie pour m'exprimer²⁹. » Pour lui, peindre est une mise en acte.

« Mes nouvelles surfaces sont des choses. Je les pose à la surface. Elles ne s'étendent pas jusqu'au bord, elles s'arrêtent avant³⁰. » Ses peintures ne sont pas abstraites, il peint de façon réaliste. « J'utilise des bords estompés, j'ai dit qu'ils sont atmosphériques donc ils suscitent une réaction atmosphérique³¹. » Le spectateur doit avoir une révélation, pénétrer à l'intérieur de la connaissance de façon immédiate.

Rothko cherche à abolir la distance entre l'idée et le spectateur. Les couleurs n'ont pas chez lui valeur symbolique. Le rouge peut aussi bien exprimer le tragique. D'ailleurs, Yves Hersant l'a montré avec talent dans son article « La mélancolie rouge³² ». Rothko utilise les couleurs pour leur propriété de reculer ou d'avancer dans l'espace, de ramener au premier plan ce qui se trouve à l'arrière-plan. Le frontal, c'est le dévoilé, effort pour rendre clair l'obscur et proche l'éloigné. Il cherche à mettre le spectateur dans un rapport cru à la Vérité. Rothko cherche non pas une vérité mais la Vérité crue, non trouée par le signifiant.

Rothko ne s'intéresse qu'à l'expression des émotions fondamentales, joie, extase, tragédies. La peinture doit témoigner du souffle de la vie, contenir « la pulsion de la chair et des os, la vulnérabilité au plaisir et à la douleur ». Il peint les drames humains : la solitude – « elle pouvait former un tableau vivant de l'incommunicabilité humaine³³ ». Il les peint « sans os ni crâne », écrit-il, faisant référence là aux « vanités » des tableaux représentant la mélancolie. Les formes de ses tableaux en sont les interprètes. Il manifeste là un

28. *Ibid.*, p. 199.

29. *Ibid.*, p. 197 (1958, conférence au Prat Institut).

30. *Ibid.*, p. 135 (1952, transcription d'un entretien par William Seitz).

31. *Ibid.*, p. 136.

32. Y. Hersant, « La mélancolie rouge », catalogue exposition *Mélancolies*, p. 143.

33. M. Rothko, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 111.

rapport pathétique au hors-signifié, faisant de la couleur l'universel du sentiment humain, lui qui parvient avec difficulté à transmettre ses émotions par des mots, même à ses amis les plus proches.

De plus, Rothko n'a jamais douté de sa peinture, il pense que son très important travail est une grande chose, un objet très spécial dans le monde ³⁴.

34. *Ibid.*, p. 136.