

Philippe Madec

Dépossession

suivi de

Grandeur d'une voix qui ne dit mot

À propos de la chapelle Rothko à Houston

Dépossession

A Houston, au Texas, ce dimanche d'octobre 1986, le ciel est gris.

A l'angle de rues résidentielles, un volume en briques,
octogonal et aveugle, attend en la compagnie d'un obélisque brisé.

Un homme y entre au hasard,
ignorant.

L'instant d'après le trouve dépossédé.

Dans ce lieu enfermé, il a saisi l'étendue et la durée,
réalisé l'unité de l'être et du monde,
entrevu la vie.

Son corps, qui a ouvert cette porte, est anéanti.
Stendhal à côté de lui, ses bras tombent, ses pieds sombrent dans la molle douceur de pavés
d'asphalte, l'esprit parti à la retrouvaille du sens.
Peu à peu il occupe l'entier du lieu,
et s'écoule par l'ouverture grande ouverte de vastes toiles sombres signées Mark Rothko.

Grandeur d'une voix qui ne dit mot

C'est dans les années 60 que Rothko conçoit cette chapelle, dix ans après que Henri Matisse ait achevé celle du Rosaire, à Vence ⁽¹⁾. Ces lieux-là, où peinture et architecture œuvrent de concert, s'entrouvrent sur le divin, le réel ultime ou l'unité de l'être — au gré de chacun. Leur expérience n'est pas seulement émotionnelle mais fondamentale, tirant par le ravissement tout notre corps à la découverte de l'absolu, vers la confrontation au mystère même de la vie.

Le père dominicain Marie-Alain Couturier est à la source de ses commandes, directement pour Vence, indirectement pour Houston par son amitié pour Dominique et Jean de Ménéil, les commanditaires qu'il a ouverts — dit-on — à l'art moderne dans les années 40. Son objectif était de mettre fin au divorce existant depuis le XIX^e siècle entre l'église catholique et l'art vivant. Avec Vence, mais auparavant avec la chapelle d'Assy où œuvrent Braque, Léger, Lipschitz et Rouault, avec les couvent de la Tourette et chapelle de Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp de Le Corbusier, l'art vivant et l'église catholique se rejoignent magnifiquement.

La chapelle Rothko dépasse, elle, cet enjeu séculier d'une religion au point qu'elle perd sa vocation catholique et s'ouvre à l'œcuménisme, abrite différentes réunions pour les droits de l'homme. Elle devient le lieu dédié à l'Amour humain. Plus simple, plus abstraite, presque rien, elle est "essentielle", une centaine de mètres carrés où l'homme confronté aux conditions de l'être aperçoit l'être lui-même.

En 57, Rothko définit l'objet de sa peinture, dans une colère contre un compliment sur la belle harmonie de ses couleurs :

"Je ne suis pas intéressé par les relations de couleur, de forme, ou de quelque autre chose. Je ne suis intéressé qu'à exprimer les émotions humaines fondamentales — la tragédie, l'extase, le destin, et cetera — et le fait que beaucoup de gens s'écroulent et pleurent devant mes peintures montre que je *communique* ces émotions humaines fondamentales ... Les gens qui pleurent devant mes peintures ont la même expérience religieuse que j'ai eu lorsque je les ai peintes, et si vous, comme vous le dites, êtes ému par les relations de couleur, alors vous êtes passé à côté".

La chapelle nous prend. En groupe on y est seul, à la rencontre de soi, non plus face aux seules peintures mais immergé dans un lieu conçu comme et pour elles.

Il ne s'agit pas du premier travail de Rothko lié à l'architecture. En 1958, Philip Johnson lui commande une fresque pour le restaurant du *Seagram building* de Mies Van der Rohe et, en

1963, il réalise pour l'Université de Harvard une série de *Murals*. Son plaisir est grand, rapporte Willem De Kooning, d'avoir à "écrire différents chapitres d'un roman ... de les renvoyer les uns aux autres, pour obtenir une unité, une œuvre complète". Après un an et demi de travail Rothko décide de ne pas livrer les toiles du *Seagram* — car elles serviraient de "peinture de fond" aux discussions de gens qu'il n'apprécie pas. Cette décision cause la chapelle. Conseillés par un ami muséographe, Dominique et Jean de Ménil visitent pour la première fois Rothko dans son atelier à New York. Frappés par la puissance et la passion émanant de ces grandes toiles sombres ils se mettent à chuchoter, puis s'étonnent de ce mouvement instinctif de leur voix. En 1964, ils commissionnent Rothko pour une chapelle catholique à l'Université de Saint-Thomas. Les Frères demandent que les peintures symbolisent les stations de la croix, ce que le peintre refuse, concédant toutefois une éventuelle figuration extérieure. Le projet est alors abandonné mais la commande est maintenue. La chapelle serait œcuménique et plusieurs sites seront envisagés avant le lieu texan (2, où la rejoint une sculpture du peintre Barnett Neumann : *The Broken Obelisk*, dédié à la mémoire de Martin Luther King. Située face à l'entrée, à fleur d'eau, elle est la rencontre point à point d'une pyramide et d'un obélisque brisé inversé.

Malgré le *Seagram* et Harvard, la commande de la chapelle est inespérée pour Rothko. Elle rejoint à la fois ses rêves d'homme et ses ambitions de peintre. A la fin des années 50, il poursuit l'idée de musées pour un seul artiste, voulant éviter le parasitage dû à la juxtaposition d'œuvres incompatibles. Jackson Pollock, lui, travaille en grand format pour que le regard ne puisse pas embrasser toute la toile et que, dans sa proximité, il en habite "l'espace". Pour Rothko, cela ne suffit pas à préserver l'intégrité d'une peinture : il faut l'unité du lieu, somme d'un thème et d'une géométrie, et c'est ainsi qu'il retiendra, pour sa peinture, le plan octogonal.

"Le choix de Rothko pour l'octogone était bien adapté à la frontalité et à la symétrie, deux caractéristiques saillantes de sa peinture", explique Susan Barnes — historienne de la chapelle. "Parce que l'octogone est un plan radiant symétrique, depuis le centre de l'espace le spectateur peut voir chaque peinture clairement, toujours à égale distance ... Rothko appelait ses peintures "des voix dans un opéra" ... Le plan octogonal l'aiderait assurément à réussir cela, disposant les œuvres pour un dialogue au travers de l'espace dans une relation diagonale, latérale ou oblique, permettant aux "voix" de Rothko d'être entendues soit individuellement ou ensemble, en contrepoint ou à l'unisson".

Au début, Rothko travaille avec l'architecte Philip Johnson. Mais leurs conceptions s'opposent bientôt. Entamant sa période historiciste, Johnson propose des projets néo-classiques que Rothko refuse; il sera écarté jusqu'à la mort du peintre en 70 et remplacé par ses deux correspondants texans, Eugène Aubry et Howard Barnstone. L'architecture acquiert enfin la qualité même de la peinture du maître new-yorkais : le Simple.

" Le simple garde le secret de toute permanence et de toute grandeur", avait écrit Heidegger. "C'est à l'improvisiste qu'il entre chez les hommes, mais il lui faut cependant longtemps pour croître. Il abrite sa grâce dans l'inapparence de ce qui est toujours Même. L'ampleur de toutes les choses venues à maturité et dont le site est autour du chemin, c'est elle qui prodigue le monde. Dans leur parole qui ne dit mot — ainsi l'enseigne Eckhart, vieux maître de lecture et de vie — c'est d'abord là que Dieu est Dieu".

Dans ces "voix d'opéra" qui ne disent mot, sourd la grandeur de la chapelle Rothko.

Le peintre refuse l'aspect polissé des murs blancs de l'architecture moderne. Quand il découvre les qualités du béton brut, la construction est trop avancée pour changer la structure. Il choisit alors le plâtre naturel lissé au lieu de la peinture. A l'extérieur, est la brique; à l'intérieur, le plâtre des murs et le pavé d'asphalte du sol. La partition s'éclaire : si la géométrie simple donne le ton (Rothko retient les bords droits et peints pour ses œuvres liées à l'architecture), les pigments sont pour la part picturale; les matériaux sont pour la part architecturale.

Ce faisant, Rothko reconnaît au matériau une nature propre. Ce n'est pas sa surface qui importe mais sa constitution — masse, épaisseur, toucher. La surface visible de la brique de terre cuite, du pavé d'asphalte et du plâtre naturel parle autant de la pellicule limitant l'air et le matériau, que de l'épaisseur matérielle au-delà de cette pellicule. La peinture comme les matériaux conduit au-delà du visible. L'architecture installe le lieu en son ouverture quand la peinture perce les limites du visible; ensemble ils déploient notre être. L'architecture installe l'homme en sa demeure ouverte. La peinture déploie la demeure.

Avec Rothko, l'abstraction franchit une étape : la surface, conquise dès Kandinsky, est dépassée. Dans ses toiles sombres, la profondeur du monde se donne à voir. Mais n'est-ce dû qu'à leur noirceur ? Certes, non ! Début 60, Ad Reinhardt, le théoricien ami de Rothko, réalise des séries de toiles carrées noires. On y lit cependant un carré central, un T ou un H. En modifiant le sens et l'ordre de passage de la brosse, Reinhardt laisse la peinture prendre différemment la lumière, jusqu'à l'apparition d'une figure nommable.

La peinture de Rothko, elle, est innommable. Elle brise l'habitude du regard par le format atypique des toiles, ni 8 ni 10 ou 20 figures, un rectangle inqualifiable, un rapport entre hauteur et largeur parmi des milliers, d'une proportion très étudiée : Rothko élargit certains formats, puis il s'en défait en délimitant son œuvre à l'intérieur du cadre. Le travail de peinture lui-même relève de l'indicible : pas de forme, ni travail de surface identifiable, ni collage, ni scarification, ni balayage, ni à-plat, ni geste reconnaissable, ni *dripping* — Rothko refusait d'appartenir à l'*Action Painting* —, mais une suite de couches irrégulières de couleurs différentes qui, superposées, donnent la teinte et l'origine de la profondeur. C'est la teinte de notre chair, un sombre incarnat, trouble *maroon* que le peintre sort d'une passe d'*alézarine crimson* recouverte d'un noir d'ivoire. La peinture acrylique (pigment sec, polymère puis eau) crée une surface. A Houston, Rothko ajoute un liant à l'œuf. Cette technique ancienne (qui lie son œuvre au passé) décolle visuellement la peinture de son fond : elle s'avance, donne une épaisseur, amorce la profondeur.

"L'espace cubiste (et l'expressionnisme cubiste de Picasso) est la juxtaposition des instants alors que l'espace expressionniste (et celui de l'abstraction lyrique) est la déformation du passage des instants" écrit Olivier Debré. Le lyrisme de Rothko, qui est la plus sobre expression du *pathos*, présente le pur temps, le temps lui-même. Ce n'est pas le temps romantique de la ruine, ni celui moderne du déplacement, ce n'est pas le temps comme suite des instants. C'est le temps dont Bergson et Heidegger disent qu'il porte à l'ontologie : la durée en tant que durée. Et pour que son expérience soit véritable, le corps est convoqué en son entier, chair et esprit, plongés dans le temps nécessaire aux sens pour étendre leurs antennes : c'est le temps du corps et de la vie qui y coule. Yve-Alain Bois parle de "narrativisation de son propre regard" à propos du "temps d'accommodation nécessaire à la perception" des toiles de Reinhardt. Mais à la différence du noir chez ce peintre : "un dernier vestige de lumière", le sombre chez Rothko, comme le noir de

Pierre Soulages, est "la couleur de l'origine", d'où filtre, non pas la fin de la lumière, mais sa cause : la vie.

Derrière notre chair sombre la lumière.

Quittant la lumière texane, entré dans la chapelle, tout apparaît blanc et noir, au creux de la pénombre d'une lumière mystérieuse réfléchi sur un parasol suspendu. On s'arrête, on hésite à entrer. "Son espace semble à la fois occupé et vide" (3). Peu à peu, l'œil s'adapte, la rétine s'ouvre, la couleur émerge des toiles "noires", et derrière elle, la lumière qui s'approprie chaque pigment et le teinte. En entrant, les conditions triviales de la vie quotidienne se perdent, plus de couleurs ni de scintillement. Le blanc et le noir opèrent une vraie mise à l'écart du réel, une véritable abstraction, fervente. Libéré des effets du monde, on s'ouvre soudain à lui. En nous et autour de nous, il y a la vie dont on sent le passage. Nous voilà "contemporains de l'absolu et en quelque sorte ses ayants droit", pris dans cette chaîne montée par Kandinsky et désignée si lumineusement par Michel Henry : Intérieur, Intériorité, Invisible = Vie = Pathos.

Sur le Livre d'or, un visiteur francophone a écrit : "Ici devraient venir les enfants du monde entier à qui on dirait : Voilà..." Ce constat de présence est aussi un constat d'impuissance : n'entend-on pas en écho le fatal : "C'est ainsi", le "So ist es" de Hegel devant les Alpes. Impuissante à dire le mystère de la vie qui pourtant s'expérimente dans la chapelle, l'architecture — qui ne sait pas plus que la Pensée : philosophie et science, le sens de la vie — détient le secret de son installation. Ce n'est pas le monde écarté à l'entrée de la chapelle qui importe; ni même la vision donnée ensuite, malgré sa sublimité et sa permanence en nous. L'importance est dans l'apparition elle-même, dont le mystère s'apparente à celui de la vie en ce que l'apparition porte le moment où se livrent l'étendue et la durée, c'est-à-dire les conditions de l'être.

Tout sépare Vence et Houston. Vence est inondée par la lumière comme par le sens, proche de Saint-Pierre de Rome, quand Houston est proche du Thoronet. Toute de couleurs claires, peinture blanche et laque noire, émail blanc et bleu, vitrail jaune, vert et bleu, ferronnerie dorée, dessins figuratifs aux murs, objets symboliques et naïfs, la chapelle du Rosaire est "remplie" d'effets. Le monde est projeté là, transmuté par la vision de l'artiste au tamis des vitraux. Nulle apparition, tout est extériorité, c'est la kermesse poétique du monde.

Pas besoin de nommer cette chapelle du Rosaire "chapelle Matisse", tant l'artiste nous éblouit — comme son protecteur, le père Couturier, posant pour un Saint Dominique haut de 5 mètres. A Houston, par contre, pour rendre hommage au génie de Rothko, il est nécessaire d'attribuer son nom à la chapelle, tant il s'est absenté, tant c'est nous qui devenons présents, vivants.

Rothko ajuste toujours la quantité de lumière descendant sur ses toiles. Il passe dans les galeries où il expose afin de réduire la puissance lumineuse. Dans son atelier de Yorktown Heights, il avait construit une réplique de l'intérieur de la chapelle. A Houston, il veut reproduire sa douce lumière uniforme née d'une large verrière centrale masquée par la soie d'un parachute. Mais ce dispositif ne peut pas réduire le soleil dur et vertical de Houston. Trois solutions sont réalisées jusqu'à ce que la lumière acquière la valeur nécessaire à la révélation, à l'apparaître.

Rothko partage avec Léonard de Vinci mais aussi Rembrandt le goût pour la pénombre. Léonard voit dans le crépuscule l'heure de la peinture : l'œil, partie la plus avancée du cerveau, est fermée dans la lumière du jour, mais dans la pénombre, la rétine se dilate, l'œil s'ouvre ainsi que le cerveau. Assurément, *il y a trop de lumière pour comprendre le monde*. Mais Rothko dépasse

ce jugement renaissant : ce n'est pas seulement l'œil qui est la partie la plus avancée du cerveau, mais le corps tout entier. Alors il réduit la lumière à ce qui permet que l'œil voie, la peinture à la teinte colorée la plus sombre, la volumétrie à ce qui autorise la plus simple demeure, les matériaux à la matérialité. L'apparition apparaît alors.

Rothko a compris. Trop d'« effets » masque la cause. Il y a trop d'effets pour comprendre le monde.

New-York, Cambridge,
Epinay-sur-Orge, 1991

¹ - Marcus Rothkowitz, de son nom de peintre Mark Rothko, est né en 1903 à Dvinsk en Russie. Il entre dans une école juive, et étudie les écritures et le Talmud. En 1913 toute sa famille émigre à New York. Après de brillantes études classiques, il entre à l'Université de Yale en 1921, qu'il quitte sans diplôme deux années plus tard. Il commence alors des études d'art. De 1930 à 1940, son œuvre reste sous influence. Puis jusqu'en 1948, elle mélange abstraction et surréalisme. Mais c'est au passage des années 40 et 50 qu'il trouve sa propre peinture : une abstraction très colorée, construite selon une structure horizontale, juxtaposition d'aires lumineuses sur un fond différencié. Il est avec Jackson Pollock, Barnett Newman, Robert Motherwell, Willem de Kooning et Ad Reinhardt un des pionniers de l'abstraction colorée, un des fondateurs de la Nouvelle Ecole de Peinture Américaine, considéré aujourd'hui comme une figure clé de la peinture de la moitié de ce siècle. Au sommet de son art, la chapelle étant en cours de réalisation, Rothko ne peint plus que des œuvres d'une immense simplicité, les couleurs employées sont réduites au noir, gris et brun. Le 25 février 1970, il se suicide au petit matin dans son atelier.

² - La chapelle se trouve non loin de la pelouse où les de Menil ont fait construire par Renzo Piano le musée qui abrite leur collection.

³ - Ainsi Robert Goldwater qualifiait l'espace d'une pièce telle une petite chapelle où trois peintures du Seagram étaient installés pour une exposition de Rothko, à *The Museum of Modern Art* de New-York.

Bibliographie

Susan J. Barnes

The Rothko Chapel. An act of faith

University of Texas Press, Austin, 1989.

Yve-Alain Bois

Ad Reinhardt abstract painting

in Art-Press, n°158, mai 1991.

Olivier Debré

L'espace et le comportement

L'échoppe, Caen, 1987.

Charles Juliet

Entretien avec Pierre Soulages

L'échoppe, Caen, 1990.

Martin Heidegger

Le chemin de campagne

(traduction J. Beaufret, F. Fédier, J. Hervier et F. Vezin)

Michel Chandeigne, Paris, 1985.

Michel Henry

Voir l'invisible

Editions François Bourin, Paris 1988.

Diane Waldman

Mark Rothko, 1903-1970. A retrospective

Harry N. Abrams, Inc., New-York, 1978.