

JOSEPH AKASSANNE : *PLONGÉE EN SUBJECTIVITÉ* *DANS L'UNIVERS DE ROTHKO*

Échapper au nihilisme implique des ressources subjectives, être capable notamment de percer la redoutable épaisseur de l'existant par des trouées affirmatives qui éclairent d'un nouveau jour les situations. Les origines de ces ressources sont multiples et parfois mystérieuses. Nous avons été frappés en lisant l'article ci-dessous de Joseph Akassane combien l'éblouissement né d'une peinture peut conduire à s'y engager subjectivement selon les mots mêmes de l'auteur, à fonder une subjectivité d'engagement.

Préliminaires

Il me tient à cœur de revisiter par des mots l'exposition organisée en 2024 par la fondation Louis Vuitton sur l'œuvre de Marc Rothko. Il me tient à cœur au sens où j'aimerais pouvoir rendre compte par la parole de l'intense émotion que j'ai pu ressentir en découvrant cette œuvre qui m'a permis de m'absorber du lieu insupportable qu'est cette fondation Louis Vuitton. Deux temps dans cette exposition ont précédé le choc émotionnel. Ces deux temps suivent l'ordre des salles qui elles-mêmes correspondent à l'ordre chronologique de la création de Rothko.

Premier temps ou première salle : la phase figurative consacrée à des scènes souterraines de métro, des portraits et la représentation d'une famille. De ces toiles, trois éléments me retiennent : la volonté de briser l'unité de la famille comme élément basique de l'ordre social établi (le père, la mère et l'enfant ne sont que corps morcelés), la représentation de l'humanité enclose dans un monde souterrain où de longs corps filiformes et aussi ternes que la lumière fusionnent et se confondent avec les murs et les piliers et enfin, troisième élément, le désir, dans certaines toiles de rails et de chemins de fer, de trouver un point de fuite par lequel s'échapper de ce monde inerte et étouffant.

Deuxième temps ou deuxième salle : la phase mythologique où un narratif brisé présente des formes flottantes et presque toutes incomplètes. Certaines évoquent Bosch, d'autres la peinture de Miro. Rothko de toute évidence cherche encore son chemin. Mais l'essentiel dans cette salle tient aux vibrations des figures. Les formes s'animent, dansent, tournent et virevoltent tout comme si le point de fuite de la première salle avait trouvé son ouverture dans un mouvement vibratoire. Cette phase n'est encore qu'un temps de gestation où certaines figures biomorphiques semblent passivement flotter dans le fond neutre d'un liquide amniotique.

Troisième temps : l'ouverture, soit le choc par l'éblouissement. À la différence des deux autres, ce troisième temps n'est plus une phase mais l'accomplissement d'une œuvre ayant transformé la vibration en production de lumière. Ce troisième temps a franchi l'impossible : passer la limite d'un au-delà qui n'était au préalable que seulement mis en perspective.

Le troisième temps : l'éblouissement.

Saisissant est cet instant où, pénétrant dans une salle ne présentant que des toiles faites de bandes rectangulaires de différentes couleurs et toutes organisées selon un axe vertical, je fus littéralement ébloui par l'intensité d'une lumière de provenance purement picturale. Comme le dit Daphné Bétard dans un article sur Rothko, cette peinture : « *happe le regard et laisse sans voix* ». Ce moment est présenté par la critique comme celui du passage de Rothko à un art absolument abstrait. Je prétends au contraire que rien n'est plus concret que cette peinture purement matière.

Que cette peinture laisse sans voix est une provocation à dire, tout comme est une provocation à penser la définition que Spinoza donne de la substance dans la partie traitant "De Dieu". En remplaçant substance par peinture et en paraphrasant Spinoza, on pourrait énoncer : par peinture, j'entends ce qui est en soi et est conçu par soi, c'est à dire ce dont le concept n'a pas besoin du concept d'une autre chose

pour être formé. Divine est alors cette peinture de Rothko qui, nous laissant sans voix, nous contraint à parler et donc à la penser. Mais pour la penser, encore faut-il la voir, là où justement sa lumière nous aveugle. Dire, voir, penser, il aura simplement suffi de passer d'une salle à une autre pour que je me sente engagé dans cette peinture de Rothko.

Voir pour dire que la lumière de ces toiles semble produite aussi bien de partout que de nulle part. De partout, c'est à dire aussi bien par les rectangles couleur de surface que par ceux du fond où par ceux des strates intermédiaires. Ou bien encore et pour mieux dire, toutes les strates interagissent entre elles par un effet rétroactif pour produire en une toile **cet effet d'éblouissement** qui est tel que Rothko lui-même prétend que la lumière de ses toiles serait capable d'irradier dans le noir le plus total. On pourrait parler d'**une démocratie de la peinture** en ce que ces rectangles couleur, quelles que soient leurs dimensions et leur place dans l'épaisseur des strates, sont tous d'égale valeur. Tous produisent également une lumière qui les traverse autant que la lumière les produit chacun séparément. Rien n'arrête la lumière, l'ouverture n'a pas de borne. Plus de point de fuite, plus de perspective mais un point d'infinie production de la lumière. D'une toile à la suivante, la lumière toujours rayonne dans l'immense univers de Rothko. Autant de toiles, autant d'étoiles.

Oui, autant d'étoiles si ce n'est que ces étoiles sont des étoiles parlantes ou du moins des étoiles qu'il nous faut faire parler. C'est Rothko lui-même qui nous le dit : « *Je pense à mes tableaux comme à des drames ; les formes dans les tableaux sont des interprètes, ils sont nés de la nécessité d'avoir un groupe d'acteurs capables de jouer de manière dramatique sans embarras et d'interpréter des gestes sans honte.* »

Quatrième temps : l'action dramatique.

Mise en place de la scène et des personnages.



1- No 18, 1951, huile sur toile, 207 x 170, 5 cm, coll. Munson ou Muson Museum

- Dans la partie inférieure de cette toile, un grand rectangle blanc occupe les deux tiers du tableau.
- Un rectangle rouge vermillon occupe le tiers supérieur.
- Ce même rectangle rouge vermillon est traversé dans sa partie inférieure par une étroite bande blanche presque aussi coupante que l'acier et présentant deux bandes noires à chacune de ses extrémités. Des nuances de gris, comme par absorption par capillarité des noires extrémités, diffusent le long de cette bande blanche.
- Une très fine ligne rouge sang sépare de façon tranchante le grand rectangle blanc du grand rectangle rouge vermillon.
- À l'exception du bord inférieur du grand rectangle rouge vermillon et du bord supérieur du grand rectangle blanc, tous les autres bords s'étiolent de façon vaporeuse dans un très léger fond orangé.

1. Le drame.

Un manque, une disparition, un personnage retranché sous le léger voile orangé faisant fond à tous ces rectangles. Le tranchant de la barre d'acier opère de façon lumineuse la coupe de ce retranchement dans la chair du rouge vermillon. De ce manque par disparition, cette même barre-guillotine en marque lumineusement le deuil par ses deux noires extrémités faisant office de faire-part. Brulé par la lumière, le noir devient cendres grises le long de cette barre tranchante. Le grand rectangle inférieur comme un immense nuage recouvre ce dramatique événement. La très fine ligne rouge sang témoigne de ce drame sanglant.

Coup de théâtre : les bords de tous les rectangles (à l'exception du bord supérieur du grand blanc et du bord inférieur du grand rouge) absorbent et phagocytent par leurs multiples dendrites les couleurs des rectangles qui leur sont le plus proche et en tout premier lieu, le léger voile orangé recouvrant de façon vaporeuse le drame sanglant de la perte opérée par la coupe-guillotine de la longue barre d'acier. Cette phagocytose, telle une urgente transfusion, redonne subitement vie à la chair et le disparu réapparaît dans l'éblouissante lumière de tous ces rectangles assemblés. Mais cette narration du drame en deux temps successifs fausse la réalité de l'apparaître et du disparaître qui par la conjonction ne peuvent être dissociés. Leur simultanéité est aussi invisible que les intervalles de lumière. L'instant est le seul hors-temps qui leur convient. Ce qui apparaît était déjà là et ce qui disparaît est déjà apparu. Une vie ne suffirait pas à poursuivre ce chemin avec toutes les toiles de Rothko. Le point de fuite d'une perspective s'est désormais transformé en **un point d'ouverture pour une lumière produite par l'espace non borné de la matière-peinture**. C'est là une autre définition du point que celle de l'intersection de deux droites. Ce point, qui n'est donc plus ce point de fuite des toutes premières toiles de Rothko, n'en reste pas moins un point de mise en perspective. Mais alors deux questions se posent : qu'en est-il au juste de ce point ? Et que met-il en perspective ? Je propose de répondre à ces deux questions en adaptant mon regard à une paire de lunettes hégélienne.

Un point nodal

Soit la triade : taille et disposition d'un rectangle, geste du peintre, choix pour un rectangle de sa couleur et de son intensité. Cette triade constitue un point nodal en ce que le choix de la taille et de la disposition d'un rectangle ainsi que le choix de sa couleur et de son intensité sont tous deux liés au geste du peintre. Lequel geste est dépassement du rectangle couleur précédent et par là sa négation. Mais le nouveau rectangle une fois posé devient alors en lui-même négation du geste du peintre. Le geste du peintre étant l'acte affirmatif qui par une double négation produit un affrontement entre deux rectangles couleur où chacun est extérieur à l'autre tout en intériorisant un même geste peinture. Chaque rectangle est qualitativement ce qu'il est en extériorité aux autres. L'apparition de l'un fait disparaître l'autre mais la réciproque est aussi vraie. **Le disparu réapparaît par la disparition de l'apparu**. Ce mouvement contradictoire des rectangles extérieurs les uns aux autres est dû à l'intériorisation en chacun d'un même geste-peinture. D'où un mouvement contradictoire qui, telles deux pierres frottées l'une contre l'autre, produit une étincelle par où jaillit la lumière. La très fine ligne rouge sang peut être vue comme la ligne étincelle créée par le frottement du grand rectangle blanc avec le rectangle rouge chair. La multiplication des étincelles crée cette forte intensité lumineuse qui d'un coup happe le regard. L'infini étant le geste-peinture lui-même, soit l'acte affirmatif du continuel passage en coupure par tous les gestes-peinture. À cette continuité s'associe la discontinuité des rectangles. Mais c'est **le geste-peinture** qui en tant qu'acte affirmatif est en lui-même et pour lui-même infini. C'est en cela qu'il est le point et c'est en tant que tel qu'il met en perspective une même infinité de points qui sortent de l'espace tout en le

constituant. La création s'ordonne par implosion des points qui produisent l'étonnante sensation de voir en perspective tous ces rectangles peints en aplat de la peinture de Rothko.

2. Les toiles noires.

Plus rien à voir que le noir, du moins en apparence. Juste le temps que le regard puisse lentement s'adapter à l'imposante présence de ce noir qui paraît être absence de couleur. Mais l'œil peu à peu pénètre dans cette obscurité et découvre dans le noir mille nuances de bleu sombre palpitant dans ce noir et qu'elles éclairent autant que le noir les éclaire. C'est ainsi que **le noir devient couleur-lumière ou la couleur des couleurs**.

En regardant ces toiles noires, je pense à une salle du mémorial de Berlin consacré à l'extermination des juifs d'Europe. Salle obscure et sombre mais dans laquelle chaque pas fait résonner dans le noir un son singulièrement différent de tous les autres sons de tous les autres pas.

À la différence de **Soulages** qui, tout comme les tailleurs de pierre des églises romanes, a l'art de s'approprier par ses noirs une lumière tout extérieure à sa matière, les noirs de Rothko produisent par leur matière leur propre lumière interne.

3. Les noirs et gris.

De la dernière période de Rothko, ces noirs et gris avaient pour fonction initiale d'encadrer dans un même lieu, *l'homme qui marche* de Giacometti, un bronze de 1960.

L'homme qui marche de Giacometti : l'écart entre deux jambes jointes à l'intersection du pubis.

Les noirs et gris de Rothko : l'écart en deux couleurs jointes à leur intersection. Mais à bien regarder ces deux couleurs, ni le noir n'est vraiment noir ni le gris n'est vraiment gris. Comme le remarque le peintre américain Robert Motherwell, l'un et l'autre ne sont que des combinaisons de gris et de bruns.

Si l'on met maintenant Giacometti et Rothko en correspondance, on obtient comme **équation** : l'écart entre deux jambes pour une même jonction pubienne égale l'écart entre deux couleurs faites de multiples combinaisons se rejoignant à leur intersection. Ou bien encore : les deux couleurs s'écartent d'elles-mêmes par de multiples nuances combinées et se joignent l'une à l'autre par leur proximité.

Cette impossibilité de séparer l'écart et la jonction des deux couleurs les plus proches mais multiples en elle-même fait toute la beauté de ces toiles en noir et gris.

Pour conclure.

Parcourir cette exposition consacrée à Rothko m'a donné l'impression d'être une sorte d'astronaute porté par une lumière multidirectionnelle dans un univers où chaque limite ne l'est que pour être dépassée.

Apparition, disparition, manque et plein, s'associent et se dissocient dans un même geste de création par lequel la lumière traverse par tous les pores la scintillante brillance de cette peinture solaire.

