

FONDATION LOUIS VUITTON



mark

rothko

exposition

18 octobre 2023 → 2 avril 2024

DOSSIER DE PRESSE

DOSSIER DE PRESSE

MARK ROTHKO

Du 18 octobre 2023 au 2 avril 2024

Sommaire

Communiqué de Presse	4
Institutions et collections particulières partenaires	6
Avant-propos de Bernard Arnault <i>Président de la Fondation Louis Vuitton</i>	8
Préface de Suzanne Pagé <i>Commissaire de l'exposition</i>	10
« Not Nothing » - Christopher Rothko (extraits choisis par l'auteur) <i>Co-commissaire de l'exposition</i>	15
« À fleur de peau. Figurer le drame humain » - Riccardo Venturi (extraits choisis par l'auteur) <i>Critique et historien de l'art moderne et contemporain</i>	21
Chronologie - Mark Rothko	23
Quelques citations de Mark Rothko	28
Parcours de l'exposition et visuels disponibles pour la presse	29
Conditions d'utilisation - Visuels presse Mark Rothko	45
Mark Rothko par Max Richter : Création musicale	46
Autour de l'exposition	
· <i>Éditions et documentaire</i>	50
· <i>Visites, activités et ateliers</i>	52
Informations pratiques	55

Communiqué de presse

Première rétrospective en France consacrée à Mark Rothko (1903-1970) depuis celle du musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1999, l'exposition présentée à la Fondation Louis Vuitton à partir du 18 octobre 2023 réunit environ 115 œuvres provenant des plus grandes collections institutionnelles et privées internationales, notamment la National Gallery of Art de Washington, la Tate de Londres, la Phillips Collection ainsi que la famille de l'artiste. Se déployant dans la totalité des espaces de la Fondation, selon un parcours chronologique, elle retrace l'ensemble de la carrière de l'artiste depuis ses premières peintures figuratives jusqu'à l'abstraction qui définit aujourd'hui son œuvre.

“Je ne m'intéresse qu'à l'expression des émotions humaines fondamentales...”

Mark Rothko

L'exposition s'ouvre sur des scènes intimistes et des paysages urbains - telles les scènes du métro new-yorkais - qui dominent dans les années 1930, avant de céder la place à un répertoire inspiré des mythes antiques et du surréalisme à travers lesquels s'exprime, pendant la guerre, la dimension tragique de la condition humaine.

À partir de 1946, Rothko opère un tournant décisif vers l'abstraction dont la première phase est celle des *Multiformes*, où des masses chromatiques en suspension tendent à s'équilibrer. Progressivement, leur nombre diminue et l'organisation spatiale de sa peinture évolue rapidement vers ses œuvres dites « classiques » des années 1950 où se superposent des formes rectangulaires suivant un rythme binaire ou ternaire, caractérisées par des tons jaunes, rouges, ocre, orange, mais aussi bleus, blancs...

En 1958, Rothko reçoit la commande d'un ensemble de peintures murales destinées au restaurant Four Seasons conçu par Philip Johnson pour le Seagram Building - dont Ludwig Mies van der Rohe dirige la construction à New York. Rothko renonce finalement à livrer la commande et conserve l'intégralité de la série. Onze ans plus tard, en 1969, l'artiste fera don à la Tate de neuf de ces peintures qui se distinguent des précédentes par leurs teintes d'un rouge profond, constituant une salle exclusivement dédiée à son travail au sein des collections. Cet ensemble est présenté exceptionnellement dans l'exposition.

En 1960, la Phillips Collection consacre au peintre une salle permanente, la première « Rothko Room », étroitement conçue avec lui, qui est également présentée ici.

L'année suivante, le MoMA organisera la première rétrospective de son œuvre qui voyagera dans plusieurs villes européennes (Londres, Bâle, Amsterdam, Bruxelles, Rome, Paris). Au cours des années 1960, il répond à de nouvelles commandes, dont la principale est la chapelle voulue par John et Dominique de Menil à Houston, inaugurée en 1971 sous le nom de *Rothko Chapel*.

Si depuis la fin des années 1950, Rothko privilégie des tonalités plus sombres, des contrastes sourds, l'artiste n'a pourtant jamais complètement abandonné sa palette de couleurs vives, comme en témoignent plusieurs toiles de 1967 et le tout dernier tableau rouge demeuré inachevé dans son atelier. Même la série des *Black and Grey* de 1969-1970 ne peut mener à une interprétation simpliste de l'œuvre associant le gris et le noir à la dépression et au suicide.

Ces œuvres sont réunies dans la plus haute salle du bâtiment de Frank Gehry aux côtés des grandes figures d'Alberto Giacometti, créant un environnement proche de ce que Rothko avait imaginé pour répondre à une commande de l'UNESCO restée sans lendemain.

La permanence du questionnement de Rothko, sa volonté d'un dialogue sans mots avec le spectateur, son refus d'être vu comme un « coloriste », autorisent à travers cette exposition une lecture renouvelée de son œuvre - dans sa vraie pluralité.

Commissariat :

Suzanne Pagé et Christopher Rothko

avec François Michaud

et Ludovic Delalande, Claudia Buizza, Magdalena Gemra, Cordélia de Brosses

Institutions et collections particulières partenaires

**La Fondation Louis Vuitton remercie chaleureusement tous les prêteurs
qui rendent cette exposition possible :**

- National Gallery of Art, *Washington*
- Tate, *Londres*
- The Phillips Collection, *Washington*
- Art Gallery of Ontario, *Toronto*
- University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive
- Chrysler Museum of Art, *Norfolk*
- The Governor Nelson A. Rockefeller Empire State Plaza Art Collection, *Albany*
- Frederick R. Weisman Art Foundation, *Los Angeles*
- Glenstone, *Potomac*
- Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, *Washington*
- Houston Museum of Fine Arts
- The Menil Collection, *Houston*
- The Museum of Contemporary Art, *Los Angeles*
- Modern Art Museum of Fort Worth
- The Museum of Modern Art, *New York*
- Munson-Williams-Proctor Institute Museum of Art, *Utica*
- San Francisco Museum of Modern Art
- Sheldon Museum of Art, University of Nebraska, *Lincoln*
- Stanford University, Collection Harry W. and Mary Margaret Anderson, *San Francisco*
- The Art Institute of Chicago
- The Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, *Cambridge*
- The Metropolitan Museum of Art, *New York*
- The Toledo Museum of Art
- The University of Arizona Museum of Art, *Tucson*
- Walker Art Center, *Minneapolis*
- Whitney Museum of American Art, *New York*
- Yale University Art Gallery, The Katharine Ordway Collection, *New Haven*
- Fondation Beyeler, *Bâle*
- Louisiana Museum of Modern Art, *Humblebæk*
- Musée national d'art moderne, *Paris*
- Yageo Foundation, *Taipei*
- Fondation Maeght, *Saint-Paul-de-Vence*

Collections particulières :

- Adriana et Robert Mnuchin, *États-Unis*
- Collection Nahmad, *Grande-Bretagne*
- Elie et Sarah Hirschfeld, *États-Unis*

Ainsi que les collections particulières anonymes

Et enfin, Kate Rothko Prizel et Ilya Prizel, ainsi que Christopher Rothko.

Avant-propos

Bernard Arnault

Président de la Fondation Louis Vuitton

L'exposition à la Fondation Louis Vuitton, cet automne 2023, d'un ensemble aussi large et complet représentatif de l'œuvre de Mark Rothko répond à un désir personnel affirmé de longue date. Mark Rothko est l'un de mes artistes préférés. Il est encore trop peu connu et célébré en France et en Europe. Aussi ai-je voulu que la Fondation Louis Vuitton répare cette injustice et comble cette regrettable lacune, en grande partie expliquée par sa présence trop rare dans nos collections et nos musées.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à ceux qui ont œuvré à la réalisation du projet complexe et ambitieux de cette exposition. Le résultat, spectaculaire, que nous contemplons aujourd'hui répond à ce double enjeu de connaissance-reconnaissance face à une œuvre si riche où l'esthétique et l'existentiel le disputent au mystique.

Je sais que Rothko était d'une exigence, d'une précision extrêmes dans la conception et dans l'invention, jusque dans l'apparente simplicité des formes qu'il assemble sur la toile. Si les formes elles-mêmes nous paraissent simples - au point que nous y voyons souvent des rectangles ou des bandes -, les couleurs sont élaborées avec une science extraordinaire. La couleur, cependant, semble lui avoir moins importé que les accords qui se créent entre les teintes. Rothko avait un sens profond de la musique.

Quand, dans une peinture abstraite de Rothko, sans aucune référence figurative, telle ou telle couleur nous rappelle une autre de ses œuvres, j'ai remarqué qu'il suffit de les voir rassemblées dans une même salle pour réaliser à quel point les deux diffèrent. Chacune d'entre elles est absolument unique et représente pour lui, chaque fois, une expérience entièrement neuve. Toutes se suivent et se répondent, dans un appétit constant de création, dans une urgence et une intensité de l'instant qui n'ont d'égal que l'expérience dont sont familiers - je reviens au champ musical - tous les grands interprètes et les grands compositeurs.

La fréquentation des musées, aux Etats-Unis bien sûr, mais aussi plus exceptionnellement en Europe, permet de se faire une idée de ce qu'est la peinture de Rothko, mais rarement de l'œuvre dans son ensemble. Que ce soit à New York, à Washington et dans de nombreuses villes d'Amérique du Nord, à Londres comme à Bâle, tous ceux qui ont pu voir des œuvres de Rothko, là où elles sont conservées, ont pu éprouver devant elles cette impression ou ce sentiment qui s'inscrit de façon durable dans nos mémoires. Mais seule une rétrospective pouvait permettre de suivre le peintre pas à pas, de voir comment les œuvres interagissent, comment elles s'assemblent et se répondent quand résonne la seule musique du peintre.

Rothko a compris que ses œuvres créeraient leur espace propre. Il lui fallait une architecture qui lui corresponde - et celle que Frank Gehry a imaginée pour la Fondation Louis Vuitton ne devait-elle pas, un jour, se confronter à une telle œuvre dans son ensemble ? Plusieurs fois, déjà, il lui fallut imaginer le devenir de ses peintures dans des édifices bâtis de son vivant par deux des plus grands architectes du xx^e siècle : Ludwig Mies van der Rohe et Philip Johnson, au sein du Seagram Building, puis le même Philip Johnson pour la Chapelle imaginée par Dominique et John de Menil à Houston.

La Chapelle Rothko, restaurée depuis peu, bénéficie aujourd'hui du mécénat et de l'engagement de LVMH. Nous en sommes fiers. Au-delà de l'exposition de la Fondation Louis Vuitton, nous entendons manifester ainsi un attachement profond et durable à l'œuvre de Rothko, de même qu'à la mission que se sont donnée, autour de Christopher, le fils de Mark Rothko, tous ceux qui veillent à la préservation de la Rothko Chapel et au développement des activités artistiques et scientifiques dont elle est le cœur.

Pour que la Fondation Louis Vuitton puisse proposer au public une telle rétrospective, il a fallu rassembler l'énergie et la compétence de tous au sein de son équipe. Cette exposition réclamait une expérience intime de l'œuvre de Rothko et des conditions de sa présentation. La directrice artistique de notre Fondation, Suzanne Pagé, avait su faire venir en 1999 des œuvres de Rothko au musée d'Art moderne de la Ville de Paris qu'elle dirigeait alors et Christopher Rothko rappelle volontiers quelle expérience fondatrice cette exposition a été pour lui. Sans les liens noués avec les directeurs des plus grands musées internationaux, le projet d'une telle exposition à la Fondation aujourd'hui n'aurait donc pu se réaliser. Je veux aussi ici remercier Christopher Rothko, qui s'est engagé avec une force et un enthousiasme irremplaçables pour la réussite éclatante de notre projet. Ainsi toute l'équipe de l'exposition, constituée au cours des quatre années qu'a demandées sa préparation, fut unie par la même foi en une entreprise qui n'eut que peu d'exemples : rassembler autant de peintures qu'il le fallait pour que chacun puisse éprouver l'ampleur et la diversité d'une œuvre aussi particulière. Ces peintures peuvent aujourd'hui nous être présentées grâce à la générosité des prêteurs, que nous ne remercierons jamais assez. Plusieurs, tel le MoMA à New York, sont désormais des partenaires réguliers de la Fondation Louis Vuitton, ou encore la Tate Modern à Londres, qui a bien voulu nous confier l'ensemble des *Seagram Murals*, ou encore la Phillips Collection à Washington, qui, elle aussi, a accepté que soient exposées à la Fondation trois des œuvres que Duncan Phillips avait su réunir. Enfin, nous nous honorons de pouvoir offrir à la contemplation du public les très nombreuses œuvres que nous prêtent la National Gallery of Art à Washington, ainsi que Kate Rothko Prizel et Christopher Rothko.

Préface

(Extrait du catalogue de l'exposition)

Suzanne Pagé

Commissaire de l'exposition

Comment dire ce qui ne peut l'être et pourtant s'éprouve si intensément ? Comment introduire par les mots à une œuvre qui a porté à son incandescence la picturalité, langage irréductible à tout autre ? Que cherche le visiteur captif de ce qui parle si fort à ses yeux, à son cœur, à tout son être ? Que cherche sans répit l'artiste lui-même que de rares photos montrent dans l'atelier scrutant inlassablement les champs colorés auxquels il a peu à peu réduit ses propres toiles ? Pourquoi, aujourd'hui encore, cette œuvre nous apparaît-elle si nécessaire dans son urgence intemporelle à évoquer *la condition humaine, cette poignancy*¹ tapie au plus profond de chacun comme Rothko la veut au cœur de son œuvre, récurrente aussi dans ses carnets ?

Robert Motherwell a entretenu dès le milieu des années 40 avec l'ombrageux Rothko un dialogue incessant fondé sur une commune *angoisse métaphysique effrénée*. Après la disparition de l'artiste, il dit que « son vrai génie a été de créer un langage du sentiment » tout en évoquant dans ses œuvres « une luminescence qui vient de l'intérieur et non de la lumière du monde ». L'art abstrait trouvait alors une dimension insoupçonnée pour exprimer, selon Rothko, lui-même, *les émotions humaines fondamentales*. Cela même qui motive aujourd'hui la tenue de cette exposition.

Venue du MoMA, la première présentation des œuvres de Rothko à Paris en 1962, accueillie au sous-sol du MAM, avait été un désastre mal ressenti par l'artiste. Dora Vallier en a témoigné visitant seule des salles fermées dont le gel avait eu raison. En 1999, dans ce même Musée, l'accueil serait triomphal pour un public hypnotisé découvrant l'artiste encore et encore. Pour y chercher quoi ? Y trouver quoi ?

Notre exposition ouvre en Galerie 1 sur son seul autoportrait datant de 1936. Silhouette massive, cette figure impressionnante et grave a le regard caché derrière des lunettes sombres.

Impénétrable, elle semble concentrée sur une vision tout intérieure ne livrant rien de l'homme ni du peintre.

Le parcours se clôt en Galerie 10 sur une « Cathédrale » noire et grise, balisée de sculptures de Giacometti, artiste admiré et dont il partageait, avec un doute taraudant, l'humanisme et la science de l'espace.

Au cœur de l'exposition, les œuvres abstraites de la période dite « classique » - depuis la fin des années 40 -, où s'impose un coloriste unique dans l'éclat rayonnant et mystérieux d'une couleur poussée à l'incandescence.

¹ Ce qui est en italique reprend les propos de Rothko.

Cette période, la plus connue, sera particulièrement bien représentée ici - Galleries 4 à 11 - avec quelque soixante-dix œuvres dont deux installations exceptionnellement rassemblées, celle de la Phillips Collection à Washington et celle des *Seagram Murals* venus de la Tate.

Plus largement, cette rétrospective a l'ambition d'introduire à l'ensemble de l'œuvre depuis les peintures figuratives initiales et d'en pénétrer, à travers les ruptures formelles, la permanence et la profondeur d'une même quête, d'un même questionnement.

Né Marcus Rotkovich et ayant quitté à l'âge de dix ans sa Russie natale après un passage par l'école talmudique, l'artiste ne cessera de nourrir sa peinture de lectures et de réflexions sur l'art et la philosophie. Après avoir quitté Yale où il avait bénéficié d'une formation intellectuelle plurielle - des mathématiques à l'économie, la biologie, la physique, la philosophie, la psychologie, les langues... - et avoir déjà manifesté à travers un journal un engagement social permanent et lié à une volonté constante de *transmission*. C'est à l'École de la vie qu'il s'éprouve ensuite avant d'être brièvement tenté par le théâtre. Découvrant fortuitement la peinture à l'Art Students League en 1923, il y retournera notamment auprès de Max Weber puis en deviendra membre pour la quitter en 1930. C'est en 1938 qu'il sera naturalisé, adoptant deux ans plus tard le nom de Mark Rothko.

Notre exposition globalement chronologique commence dans ces années, après quelques tentatives de paysages et la rencontre marquante avec Milton Avery en 1928. C'est alors à New York un climat de crise perceptible dans une série de toiles figuratives aux couleurs sourdes, centrées sur quelques nus, des intérieurs et des scènes urbaines, notamment le métro où des espaces clos et coercitifs cernent des figures anonymes et solitaires, étirées et coincées dans l'espace architectural, comme empêchées. Alors qu'il prend conscience de l'impossibilité à s'exprimer à travers la figure humaine sans la mutiler, son esprit exigeant l'amène à trouver une autre voie. Il approfondit alors sa réflexion à travers l'écriture d'un manuscrit inachevé et non publié de son vivant, *La Réalité de l'artiste*, témoignant de son souci constant d'élucider, pour lui et pour les autres, le propos de l'art comme langage de l'esprit.

Dans les années 40 et dans un contexte international dramatique, son œuvre évolue. Avec d'autres, l'artiste se pose alors la question cruciale du « sujet » de la peinture dans sa dimension *tragique et intemporelle*, à travers des mythes fédérateurs, censés être universels. Grand lecteur de Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, et du théâtre d'Eschyle, il y trouve un répertoire à caractère mythologique. Il en renvoie l'image déformée de héros archaïsants en monstres aux corps hybrides, dédoublés, démembrés, déchiquetés. Pour Rothko, hanté par le souvenir secret des pogroms de son enfance, cela fait un écho intime, qui croise l'information rampante sur la Shoah. L'animalité en soi et un certain fantastique exprimés dans ces œuvres s'autorisent aussi d'une influence surréaliste, perçue à travers les intellectuels et les artistes européens arrivés à New York ainsi que leurs œuvres présentées lors d'une exposition marquante au MoMA en 1936 - Ernst, Chirico, Miró... - artistes qui pour certains fréquentaient aussi Peggy Guggenheim. On note alors dans les peintures de Rothko une fluidification des espaces et des formes végétales et animales où, plantes et oiseaux, totems et « organismes » dérivent dans des espaces subaquatiques selon le découpage spatial en zones différenciées qui deviendra une constante. Les titres, qui disparaîtront, explicitent des contenus dont l'évolution vise bientôt à *plus de clarté, vers l'élimination de tous les obstacles entre le peintre et l'idée, entre l'idée et le spectateur*.

Les années 1945-1949 voient s'opérer une évolution décisive vers l'abstraction avec des tableaux libérés du chevalet classés comme « Multiformes ». Des champs chromatiques non délimités y sont envahis d'éléments biomorphiques, la couleur en couche mince se substituant partout au dessin dans des espaces flottants et transparents.

Ce sont ensuite, au tournant des années 40, les œuvres dites classiques, icônes devenues identitaires. Dans un champ chromatique faussement monochrome ou fortement contrasté, s'étagent, verticalement le plus souvent, des formes rectangulaires de couleur irradiante aux bords indéfinis, selon un rythme binaire ou ternaire. Se jouent ici, à travers de multiples strates translucides – entre dilatation et concentration, opacité et réflexion, surface et profondeur – d'innombrables variantes de tons, de valeurs, d'accords et de dissonances maintenues mouvantes ou savamment résolues en œuvres flamboyantes dans un apogée chromatique. Mystérieuse et comme magique une touche atmosphérique gagne tout l'espace et l'émotion est là.

Au-delà du regard, le spectateur s'y abîme avec d'autant plus de délectation que les formats se font plus monumentaux l'enveloppant sur un mode immersif. *Je veux créer un état d'intimité, une transaction immédiate. Les grands formats vous prennent en eux.* C'est en partie le résultat de la fascination qu'exerce sur lui, comme sur Avery, *L'Atelier rouge* de Matisse récemment acquis par le MoMA où un espace peuplé d'objets est unifié par la couleur monochrome et ramené au plan, au point que *l'on devenait cette couleur.*

C'est encore ce que cherche Rothko, au milieu des années 50 (1954-1957), quand il signifie à Duncan Phillips, son souhait de présenter à part, dans son musée, l'ensemble de ses tableaux dans un espace dédié saturant l'espace d'ocre et de rouge mêlés de gris, suscitant chez son Collectionneur la sensation d'être absorbé dans un « bien-être soudain assombri par un nuage » - Galerie 7.

L'artiste redoutant alors une appréhension décorative de ses œuvres refuse même la qualification de « coloriste », pour revendiquer la lumière au-delà de la couleur. Pourtant, il le sait, son *art vit et respire* et Rothko est conscient du pouvoir sensuel de ses œuvres qu'il *accepte comme une relation de plaisir aux choses qui existent.* De même reconnaît-il leur emprise émotionnelle mais il tient à en préciser la nature : *à ceux qui pensent que mes peintures sont sereines, j'aimerais dire que j'ai emprisonné la violence la plus absolue dans chaque centimètre carré de leur surface.*

De quoi est donc vraiment saisi le visiteur captif de l'irrésistible séduction de ces œuvres dont les effets réflexifs contribuent à le piéger, alors même que l'artiste parle de *déchirure*, ou même de *cataclysme* ? Car c'est bien à cette profondeur que Rothko nous atteint. Elle est à l'œuvre dans les *Seagram Murals*, 1958-1959, dont l'intériorité méditative est servie par une gamme de couleurs plus sombres. Répondant à une commande, cet ensemble devait satisfaire son désir de créer un *lieu* avec ses seules œuvres, dans un espace et un dispositif pleinement maîtrisés par lui-même. L'ensemble des neuf œuvres qui en est proposé ici - soit la totalité de la « Rothko Room » de la Tate dans la configuration voulue par l'artiste - répondait à l'origine à une commande pour une salle à manger conçue par Philip Johnson dans un bâtiment de Mies van der Rohe.

Rothko y renoncera finalement, réalisant que le contexte ne correspondait décidément en rien à celui qui visait à retrouver la qualité de l'espace/clôture de la bibliothèque Laurentienne de Florence, autrefois visitée.

Ponctuant le champ d'immersion, le rectangle disparaît au profit d'un signe plus ou moins ouvert où l'on a pu voir un portail, tantôt un seuil ou un anneau. La couleur y gagne une nouvelle gravité. Y prime une gamme de rouges et de marron, dans une intensité sourde tandis que s'accroît la relation à l'architecture suscitant chez le spectateur une emprise à caractère contemplatif. Ces deux paramètres trouveront leur finalité transcendante dans la Chapelle de Houston. La tonalité tout intérieure qui se dégageait des *Seagram Murals* avait dans un premier temps retenu John et Dominique de Menil, commanditaires de la Chapelle qu'ils souhaitaient créer. Finalement ils se rallieront à la proposition de Rothko de créer un espace spécifique et global engageant l'architecture elle-même par la création d'un plan octogonal à lumière naturelle filtrée. Aux termes de ce projet qui devait totalement le mobiliser durant quelque trois ans de 1964 à 1967 dans un immense atelier, l'artiste déclare avoir appris à *aller au-delà de lui-même, jusqu'à un point qu'il pensait impossible*.

Quiconque a pu en faire l'expérience en est à jamais marqué. Rompant avec l'espace séculier, il est d'abord saisi par l'obscurité, les couleurs - prune, noires, violacées - émergent progressivement sans rien livrer d'autre que ce que le visiteur peu à peu - comme ravi - découvre en lui-même à la faveur d'une rencontre de haute intensité.

Dans cette ligne décidément plus austère, apparaissent alors les toiles noires et grises (1969/1970) de la Galerie 10 scandée par les sculptures de Giacometti comme Rothko avait imaginé de les présenter dans le cadre d'une commande pour le nouveau bâtiment parisien de l'Unesco.

L'échelle y est globalement réduite, les surfaces délimitées par une bordure blanche instaurant une certaine distance qui amène à moins s'y enfoncer qu'à les regarder. Ces peintures aux touches turbulentes sont clairement structurées en deux zones contrastées de tonalités noir, brun et bleu gris, séparées par une ligne continue.

La retenue et l'apparente uniformité de ces œuvres formant série ont d'abord suscité l'incompréhension. Reconsidérées aujourd'hui, les interprétations biographiques un peu sommaires liées à la santé et à l'état dépressif du peintre sont dépassées. Ici, en résonance avec les sculptures de Giacometti, elles confèrent une densité et une solennité tout en tension où l'on pourra retrouver aussi sur un mode renouvelé la *poignancy* voulue par Rothko.

Dans l'optique de leur propre travail, la préférence marquée de certains artistes contemporains pour ces dernières œuvres fait prévaloir leur avancée esthétique ouvrant pour eux les voies radicales d'un art minimal qui rompait ainsi avec l'expressionnisme abstrait.

Dans la Galerie 11 avoisinante, par contraste, retrouvant les coloris éclatants des peintures classiques, des toiles à l'huile ou à l'acrylique (1967-1970) infirmeront une lecture trop psychologisante de l'emploi des couleurs par l'artiste.

Ces interprétations contrastées et toujours intenses sont au cœur de l'expérience nécessairement toute personnelle du visiteur de cette exposition. Que venait-il chercher ? Qu'y trouve-t-il ?

Pour l'artiste hier comme pour le visiteur aujourd'hui de quel exil cet art serait-il donc le signe ? De quelle quête scellée au plus profond de chacun ?

L'état d'hypersensibilité né à la surface des tableaux et développé par les œuvres - comme par un excès de beauté - suscite et aiguise simultanément plénitude et incomplétude. En même temps qu'est décuplé un ravissement sensoriel se creuse comme une attente puis viennent des questionnements de l'ordre de la transcendance dont ces œuvres autorisent l'accès. Chacun y mettra ses mots, sérapiques ou tragiques. Félicité ou néant lié à la *hantise de la condition de mortel*, Rothko ne choisit pas. *Si les gens veulent des expériences sacrées, ils les trouveront, s'ils veulent des expériences profanes, ils les trouveront.*

.....

Dès lors, consciente de la responsabilité que revêt l'enjeu d'une exposition Rothko aujourd'hui, consciente aussi, notamment, de la difficulté à réunir des œuvres rares et extrêmement fragiles d'un artiste si essentiel, j'ai tenu à y associer Christopher Rothko, fils de l'artiste et Gardien de l'héritage Rothko, qui avait exprimé une satisfaction toute particulière lors de sa visite de l'exposition du MAM². Cette collaboration aura permis à chacun de nous d'assumer sa mission propre.

L'accrochage a fait l'objet de réflexions intenses prenant en compte les volontés exprimées maintes fois par l'artiste et interprétées dans l'espace avec les architectes et les collaborateurs s'appliquant à satisfaire la volonté de Rothko de *donner à l'espace la plus grande éloquence et intensité possible.*

Cette exposition d'un artiste pour qui la musique était vitale - Mozart, Schubert... - et qui avait la volonté *d'élever la peinture au même degré d'intensité que la musique et la poésie*, sera l'occasion d'une création exceptionnelle du compositeur Max Richter inspirée par l'œuvre de Rothko.

² Dont j'étais la directrice et commissaire en 1999.

« Not Nothing »

(Extraits choisis par l'auteur, issus du catalogue de l'exposition)

Christopher Rothko

Co-commissaire de l'exposition

Prélude : tabula rasa

Tabula rasa. Faire table rase, prendre un nouveau départ, tout recommencer. Se dépouiller de l'ancien pour mieux observer le nouveau ; se libérer de ses chaînes, de ses biais, se désencombrer, se sentir non redevable de ce qui a précédé. C'est ce type d'image qui vient à l'esprit lorsqu'on pense aux champs colorés abstraits de Mark Rothko des années 1950 et 1960 : de vastes surfaces unies et sans défaut, de couleur presque informe, libres de toute figure immédiatement reconnaissable, de marques apparentes et d'éléments perturbants. Libres de tout contenu ? Ce n'est certainement pas à cela que pensait Rothko.

Tabula rasa. Vers 1947-1950, ce fut sans doute l'effet produit par les nouvelles abstractions marquantes des artistes de l'école de New York, enfin reconnus. Ils apportaient un souffle nouveau qui balayait la scène artistique new-yorkaise ; Mark Rothko était au cœur de cette turbulence. Pinceaux dans une main et manifestes philosophiques dans l'autre, les peintres du champ coloré - Gottlieb, Motherwell, Newman, Rothko, Still et bien d'autres - attaquaient frontalement la pertinence de la peinture figurative et de toute production teintée d'académisme ou de sentimentalité. S'affirmant par leurs formes larges, souvent puissantes, leurs œuvres repoussaient les limites de l'espace pictural plein des générations précédentes. Tout recul était impossible, il fallait avancer.

Tabula rasa. C'est cette image de table rase qui vient à l'esprit lorsqu'on imagine l'effet produit par ces peintres sur la scène artistique de leur temps et, plus largement, sur l'histoire de l'art. L'audace de leurs (non-)gestes résonna dans le milieu de l'art établi, exigeant l'attention et la défense de formes artistiques dépourvues de ce modernisme pionnier qui les caractérisait. Avant tout, cette nouvelle esthétique effaçait la figuration du débat. L'abstraction n'était plus seulement un sujet parmi d'autres, elle s'affirmait comme le thème *obligé*. Et pourtant, dans les années 1930, alors que les figures étaient encore très présentes dans ses œuvres, Rothko insistait sur l'abstraction de ses peintures¹. De même, dans les années 1950, alors que ses œuvres devenaient manifestement abstraites, il proclamait qu'il n'était pas un peintre abstrait². *La tabula rasa* n'était pas nécessairement ce qu'il avait en tête.

Et l'ardoise de Rothko - que contenait-elle ? Rappelons d'abord qu'il n'est pas question ici de page vierge. *La tabula rasa* renvoie à l'effacement d'une ardoise. Dans un monde où il n'y a rien de nouveau, comme mon père n'aurait pas manqué de le rappeler, cette différence d'interprétation est considérable.

¹ Mark Rothko, *The Artist's Reality*, éd. Christopher Rothko, New Haven et Londres, Yale University Press, 2004, p. 28.

² Notes issues d'une conversation avec Selden Rodman, 1956, dans Mark Rothko, *Writings on Art*, éd. Miguel Lopez-Remiro, New Haven et Londres, Yale University Press, 2006, p. 119 ; éd. française, Mark Rothko, *Écrits sur l'art*, trad. Claude Bondy, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2005 et 2007, p. 189-190.

À un certain niveau, l'histoire est ineffaçable, en art peut-être plus encore que dans d'autres domaines. L'histoire ne renvoie pas seulement à des marques, elle renvoie aussi aux gestes qui les ont tracées, au souvenir de les avoir faites, au simple fait de les voir. Quelle que soit la vigueur de l'effacement, des vestiges persistent, à la fois obscurément sur l'ardoise et, dans des degrés de netteté divers, dans la mémoire - la mémoire personnelle comme la mémoire culturelle. Que le processus de recouvrement soit de nature archéologique, anthropologique ou psychanalytique, ces actions et ces pensées antérieures peuvent toujours remonter à la surface - de façon fragmentaire, distordue ou transformée, mais toujours avec une résonance insistante. Ces souvenirs archivés et exhumés perdurent au niveau sociétal comme individuel. Le résidu crayeux sur l'ardoise renvoie à la fois à l'inconscient collectif jungien et à l'inconscient individuel - deux aspects que, dans leurs œuvres, ces artistes ont excavés et éprouvés au présent. Ces vestiges ne peuvent être dissociés de notre compréhension du monde. Demandez à l'artiste qui a dessiné des figures durant vingt ans de faire un dessin abstrait. Inévitablement, sa main sera influencée - d'une façon ou d'une autre - par ce qu'il a dessiné auparavant. Ça ne peut pas être désappris.

Pourquoi insister sur cette notion de *tabula rasa* et me lancer dans ce que l'on pourrait considérer comme un exercice sémantique ? Notamment parce que l'œuvre de Rothko est fréquemment et fautivement associée au vide et ses images iconiques à l'évocation du néant³. Nombre des pages qui suivent visent à aider le lecteur à remplir ce néant, mais comme je l'ai suggéré plus haut, ce vide apparent est déjà plein des murmures et des ombres de ce qui est déjà advenu et qui est toujours prêt à ressurgir.

De même, la notion de table rase, prétendument apparue avec l'école de New York au mitan du XX^e siècle, aurait été étrangère à Rothko. Mon père ne voyait pas la nécessité de détruire, ni celle d'effacer l'histoire de l'art (comme la génération pop sera décidée à le faire près d'une décennie plus tard). Il s'est débarrassé de bien des aspects superficiels, mais sans effacer l'ardoise. Son processus était de nature additive, impliquant une conversation active avec l'art de ses prédécesseurs. Il l'avait totalement absorbé, donnant ainsi naissance à une conception nouvelle mais toujours saturée par l'esprit et une grande part du contenu de ce qui avait précédé.

Plus important, j'évoque cette notion de table rase du fait que, par ses traces et ses taches persistantes, ses échos et ses suggestions, elle renvoie à l'ADN recombinant de la peinture de Rothko. C'est sur ces matériaux, issus de nos tréfonds et du cœur même de la peinture, qu'il nous faut nous appuyer pour peupler activement son œuvre et la rendre présente pour chacun individuellement. Nouvellement accomplie mais telle qu'elle a toujours été. Surprenante et pourtant inévitable. Finalement, trouver le matériau qui habite ces « vides » implique d'entreprendre un voyage ; un voyage vers le familier *via* l'étrange et l'inconnu. De même notre voyage vers l'inconnu se déroule-t-il à travers ce que l'on connaît le plus intimement.

³ De fait, Robert Rosenbloom, l'un des plus fervents défenseurs de Rothko, les décrit affectueusement comme des « vides lumineux » (Robert Rosenbloom, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, New York, Harper & Row, 1975, p. 199).

Substance et matérialité

*Il n'existe pas de bonne peinture qui soit à propos de rien*⁴.

En 1943, Mark Rothko et Adolph Gottlieb, deux artistes quasiment inconnus en dehors de leur petit cercle new-yorkais, ont l'audace non seulement de réfuter le critique Edward Jewell du *New York Times*, mais de le faire dans les pages « Forum » du quotidien et à la radio culturelle de New York, Radio WYNC. Jewell avait publié une critique dédaigneuse à propos de leur exposition récente, exprimant, entre autres, sa perplexité quant à ce qu'il avait vu aux murs de la galerie et son incapacité à trouver dans leur travail un contenu réel et communicable. Gottlieb et Rothko s'empressèrent de l'éclairer !

Bien que Rothko ait présenté dans cette exposition des peintures dans la veine mythologique, les commentaires qu'il donne à la radio s'appliquent aussi bien à ses abstractions plus tardives. Peut-être même davantage. Comme j'ai pu souvent le constater lors de la mise au point de l'édition des écrits philosophiques de Rothko (publiés en 2004 sous le titre *The Artist's Reality [La Réalité de l'artiste, 2015]*), ses idées sur l'art, souvent exposées très tôt dans sa carrière, révèlent un idéal - mais un idéal qu'il ne savait pas encore pleinement exprimer picturalement. L'examen chronologique de son parcours revient, de fait, à suivre sa progression vers une expression plus approfondie, plus fluide et finalement plus frappante de ces idées dans le choix de ses sujets.

Dans leur lettre au *New York Times*, les deux artistes soulignent avec force non seulement la centralité du sujet dans leurs œuvres mais aussi son caractère extrêmement sérieux : « ... le sujet est crucial et [...] le seul contenu juste est celui qui est tragique et intemporel⁵ ». Leur peinture guide l'observateur vers ces thèmes communs à tous et qui, bien que centraux pour l'être humain, restent à la marge de sa conscience. Pour Gottlieb et Rothko, le rôle de l'artiste est d'attirer l'attention sur ces questions existentielles, de nous détourner du trivial et de nous aider à la confrontation avec le réel. Ainsi, non seulement leurs œuvres ne traitent pas « de rien », mais catégoriquement de *quelque chose*, et d'une chose de la plus grande urgence.

Pour Rothko, *ce quelque chose* n'est pas simplement le sujet de son œuvre, mais le cœur de sa pratique, un élément crucial qui fait que l'on peut croire en une peinture, une œuvre qui non seulement garantit mais exige l'engagement. Il insiste sur le fait que ses peintures s'apparentent à des objets tangibles, réels - pas à une représentation ni à une référence à autre chose -, ce sont des œuvres substantielles et autonomes. Rothko usa de divers dispositifs pour renforcer l'immédiateté de son travail, mais l'un d'eux, parmi les plus marquants, remonte à 1946, au tout début des abstractions dites *Multiformes* : il renonça alors au cadre. Même si cela peut paraître à première vue un simple procédé artistique, pour Rothko ce geste transformait l'interaction entre l'observateur et la peinture. En éliminant le cadre, il sapait la sensation de regarder à l'intérieur d'un espace depuis l'extérieur. En abandonnant la baguette d'encadrement (à plus forte raison si elle était dorée), il renonçait à l'aura de la présentation, de la décoration, au sentiment qu'il s'agissait d'une chose à étudier, préférant donner à ses peintures l'aspect d'objets tangibles accrochés au mur, auxquels nous sommes directement confrontés.

⁴ 1943, « Rothko and Gottlieb's letter to the editor » (« *There is no such thing as good painting about nothing* »), dans M. Rothko, *Writings on Art*, op. cit., p. 36 ; éd. française, « Lettre de Rothko et Gottlieb au rédacteur en chef », dans *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 75.

⁵ *Ibid.*, éd. française, p. 75.

Le « comme si » surgissait de l'interaction entre l'observateur et la peinture, de sorte que l'on rencontrait immédiatement ce morceau de réalité créé par Rothko, et non une apparence de ce qui pourrait être, de ce qui fut, ou de ce que l'on pourrait imaginer.

« Une peinture n'est pas la représentation d'une expérience. C'est l'expérience même⁶. » Cette célèbre déclaration de mon père rend explicite non seulement la présence réelle de son travail mais aussi le rôle central que joue l'observateur dans le dessein de l'œuvre. L'art n'est pas une chose qui nous est dite, une histoire rapportée à propos de quelqu'un d'autre. C'est un processus dans lequel celui qui regarde s'engage pleinement. L'art doit être vécu, c'est un objet / événement que nous éprouvons à propos de nous-mêmes à travers la vision. Non que nous soyons nous-mêmes l'objet de cet art ; nous en sommes le sujet, y trouvant activement ces éléments extrêmement humains et communément partagés par le truchement d'une conversation engagée avec (un) Rothko.

Pour rendre sensibles ces facteurs d'expérience, Rothko voulait que ses peintures soient aussi directes et authentiques que possible. Comme il le précise dans *La Réalité de l'artiste*, il n'utilise pas de procédés illusionnistes tels que la perspective linéaire et le raccourci pour créer des espaces imaginaires apparemment vastes, profonds ou impressionnants. Il ne peint pas, à l'instar de Michel-Ange, des figures donnant visuellement la sensation d'une masse, suggérée par leur ampleur musculaire, tout en négligeant d'illustrer des éléments « tactiles » convaincants de pesanteur et de substance⁷. Rothko insiste sur le fait qu'il crée des espaces réels qui s'adressent à notre sens du toucher - le plus fondamental de nos sens, celui qui se développe en premier et le plus prompt à nous renseigner sur la réalité des objets. Cette préoccupation apparaît déjà dans son travail figuratif lorsqu'il rédige ses écrits. Ici, l'absence de profondeur perspective, la constance de l'intensité colorée de la surface et la présence quasi tactile des figures - qu'elles soient « au premier-plan » ou « à l'arrière-plan » - sont mises au service du pouvoir de communication de l'œuvre et ne cherchent pas à créer l'illusion d'une scène ou d'un lieu fictif.

Les abstractions de Rothko sont construites dans la même veine. Il crée un espace pictural qui, en dépit de son mystère, est direct et palpable, dont l'intensité colorée est partout égale et où l'on ne peut déceler de référence à autre chose - ainsi, voir dans une peinture de Rothko un « paysage » ou une « fenêtre » revient à violer sa fonction essentielle, sauf à user de ces métaphores comme de moyens d'accès à l'espace de la toile. Une peinture de Rothko est un objet, elle représente sa propre réalité. De fait, le saut apparemment miraculeux vers les œuvres dites *classiques* à partir de 1949 n'est sans doute pas la conséquence d'une nouvelle utilisation de la couleur et n'est qu'indirectement lié à la simplification de la forme. L'impact de l'image classique de Rothko pleinement aboutie vient de cette capacité nouvelle chez mon père de s'exprimer avec audace, honnêteté et sans détours, d'une manière qu'il devient alors presque impossible d'ignorer. C'est une révolution dans la manière dont il s'adresse aux autres, animée par une profonde sincérité.

On peut pardonner à l'observateur de ne pas percevoir immédiatement la *réalité* de Rothko. La matérialité est clairement présente - il ne cherche pas à déguiser sa technique, ni à suggérer que nous regardons autre chose qu'une peinture.

⁶ Mark Rothko, cité dans Dorothy Seiberling, « Mark Rothko », *LIFE Magazine*, 16 novembre 1959, p. 82.

⁷ Rothko, *The Artist's Reality*, op. cit., p. 53.

Mais bien qu'il nous parle du monde dans lequel nous vivons, un certain ajustement peut s'avérer nécessaire. L'une des clés consiste à cesser d'observer la surface peinte. Il faut regarder à *travers* la peinture, Rothko ayant créé pour l'essentiel, dans ses compositions classiques, une série de *portails* favorisant ce processus. Les champs horizontaux procèdent de nos champs visuels, l'artiste créant le cadre de vision le plus naturel possible. À partir de la fin des années 1950, mon père fait un usage accru des surfaces réfléchissantes, en partie pour distinguer sur une surface des zones de couleurs similaires mais aussi pour modifier la relation de l'observateur à la peinture. Et pourtant ces toiles, tout en étant des miroirs, des environnements peints dans lesquels on peut se voir, restent des œuvres à *travers lesquelles* regarder. Au moment de la chapelle Rothko (les peintures sont achevées en 1967 mais ne seront installées qu'en 1971, un an après sa mort), l'artiste ne laisse qu'un indice de sa présence, nous invitant à voyager en solitaire.

Pour trouver des environnements reconnaissables dans une peinture de Rothko, nous devons cesser de nous agripper au familier. Le monde de la peinture est de fait *notre* monde propre, « notre » renvoyant ici à la fois au monde de l'observateur et à celui de Rothko. Nous visualisons la distillation du monde environnant qu'il a opérée. Son travail consiste à rendre étranger le familier de sorte que nous puissions le regarder d'un œil neuf et y reconnaître des éléments qui, précédemment, auraient pu nous échapper. Cela n'a rien d'intentionnel ni de pervers. Au contraire, il peut nous montrer des choses proches que l'on ne voit pas, notre attention se focalisant continûment à distance. Une toile de Rothko travaille à nous distraire de ce que l'on voit afin d'accueillir un point de vue différent. Elle interrompt le flux de nos pensées pour que nous puissions trouver ce qui est là depuis le départ. Dans *La Réalité de l'artiste*, mon père loue avec insistance « l'art moderne⁸ » (vers 1930- 1940) pour son honnêteté⁹ : celui-ci ne prétend pas être autre chose que ce qu'il est. Ses techniques et ses procédés sont pleinement visibles. Rien n'est caché. Il est sans doute ironique que Rothko mette en exergue et vante ces qualités que l'art moderne est censé incarner alors qu'il fut lui-même accusé, plus tardivement dans sa carrière, d'être un homme secret et de protéger jalousement ses techniques d'atelier¹⁰. Il est vrai que mon père fabriquait ses propres couleurs à partir de pigments secs et qu'il utilisait un grand nombre de liants et d'additifs dont certains restent obscurs. Mais c'est loin d'être un cas unique. Il n'aimait pas non plus qu'on le regarde peindre, ce qui a sans doute contribué à créer, chez certains, l'impression d'une personnalité recluse et réservée. Et il ne fait aucun doute que l'ascension rapide de la jeune génération d'artistes pop, si vite après la reconnaissance longuement attendue et durement gagnée des expressionnistes abstraits, a pu susciter chez lui un certain ressentiment et qu'il n'était pas très enclin à accueillir d'autres artistes dans son atelier.

Aussi justifiée soit sa réputation d'artiste réservé, je pense qu'il y a derrière sa réticence à évoquer sa technique une motivation bien plus forte. À ses yeux, les matériaux, les méthodes et même les titres détournaient le spectateur de l'expérience d'absorption dans l'œuvre. Il voulait simplement que le visiteur regarde, qu'il soit *présent* face à l'œuvre.

⁸ Il s'agit ici des années 1930 et 1940.

⁹ M. Rothko, *The Artist's Reality*, op. cit., p. 110.

¹⁰ Texte non publié de Robert Motherwell, « On Rothko, Shakespeare, and Related Subjects », 1970, p. 3. Courtesy Dedalus Foundation.

Si Rothko était là aujourd'hui, il vous enjoindrait de cesser de lire cet essai, de lire les textes muraux, d'arrêter de vous demander où il achetait ses couleurs, s'il portait ou non ses lunettes pour peindre, ou de vous informer sur l'éclairage dans l'atelier. Regardez la peinture. Regardez *dans* la peinture. Mon père ne vous demande pas de vous préoccuper de la façon dont il l'a réalisée, il veut que vous fassiez l'expérience de ce qu'il a lui-même éprouvé en l'exécutant¹¹. Il ne veut pas d'un étudiant, ni d'un observateur, il a *besoin* d'un co-créateur.

Traduction de l'anglais par Annie Pérez

Christopher Rothko est le deuxième enfant de Mark et Mary Alice Rothko. Il se veut « le gardien » de l'œuvre de son père, avec sa sœur Kate.

Psychologue et écrivain, il a édité les écrits de Rothko et a réuni ses propres essais sous le titre : *Mark Rothko, From the Inside Out* (Yale University Press, 2015 ; traduction à paraître aux éditions Hazan). Après avoir présidé le conseil d'administration de la Rothko Chapel à Houston, il dirige aujourd'hui la campagne « Opening Spaces », dans le cadre de la restauration de la chapelle et du réaménagement du campus.

¹¹ Notes issues d'une conversation avec Selden Rodman, 1956, dans M. Rothko, *Writings on Art*, op. cit., p. 119-120 ; éd. française, *Écrits sur l'art*, p. 190.

« À fleur de peau. Figurer le drame humain »

(Extraits choisis par l'auteur, issus du catalogue de l'exposition)

Riccardo Venturi

Critique et historien de l'art moderne et contemporain

Rothko, un souvenir d'enfance et la préoccupation de mort

Au commencement, il y a un souvenir - difficile de savoir à quel point il est véridique - qui relie l'enfance de Markus Rotkovitch (1903-1970) à sa peinture. C'est un souvenir que raconte l'ami peintre Alfred Jensen : « Les cosaques prirent les juifs de leur village et les emportèrent dans la forêt où ils durent creuser une grande tombe. Rothko raconta qu'il peignit cette tombe carrée dans la forêt de façon si vivante qu'il n'était plus certain que le massacre n'ait pas eu lieu de son vivant. Il disait qu'il avait toujours été hanté par l'image de cette tombe, et que d'une certaine manière il était coincé dans son tableau. »

Dans sa conférence de novembre 1958 au Pratt Institute, énumérant ironiquement les ingrédients nécessaires à une bonne peinture, Rothko évoque « une préoccupation de mort évidente - pressentiments quant au fait d'être mortel ». La place centrale de cette préoccupation se confirme par la réponse de Rothko à l'acteur et réalisateur John Huston, qui, à l'époque de la chapelle de Houston, lui avait demandé ce qu'il peignait : « l'infinité de la mort », lui précisant ultérieurement : « l'éternité infinie de la mort ».

[...] pendant la période dite classique, il confesse à Dore Ashton « qu'il faisait la peinture la plus violente d'Amérique ». À ceux qui cherchent ou trouvent la sérénité dans ses tableaux, il répond : « J'aimerais dire qu'ils ont trouvé supportable pour la vie humaine l'extrême violence qui imprègne chaque centimètre carré de leur surface. » En 1954, on lit dans un carnet : « La mangeoire de mes images est la violence - et le seul équilibre admissible est le précaire avant l'instant du désastre... Je suis (donc) toujours surpris d'entendre que mes images sont pacifiques. Elles montrent une déchirure. Elles sont nées dans la violence. » Rothko fait ici référence à un avant-dernier état de sa peinture, comme s'il s'était arrêté un instant avant le désastre, amorti et filtré par les bandes de couleur. C'est ce que suggère une déclaration de 1959 dans laquelle il va droit au but : « Regardez encore. Je suis [l'artiste] le plus violent de tous les New Americans. Derrière la couleur se trouve le cataclysme. »

[...]

Rothko ne prétend pas s'inspirer d'un souvenir d'enfance pour créer ses tableaux. De manière plus subtile, il est hanté par ce souvenir tout en précisant qu'il n'est pas certain d'avoir été témoin du terrible événement et que, vécue ou reconstruite ultérieurement, cette histoire s'est installée dans ses surfaces colorées et abstraites. Ce qui intéresse vraiment Rothko - l'homme et l'artiste, s'il est possible de les séparer -, qu'il veut peindre et transmettre aux autres, c'est le drame humain. C'est une préoccupation qui traverse toute son œuvre et qui - exprimée par une peinture libérée du tableau de chevalet et, à partir de la fin des années 1940, exclusivement par l'abstraction - reste difficile à formuler en mots.

Face à ce programme artistique ambitieux, dans une période de l'histoire et une partie du monde occidental qui ont vu l'abstraction picturale à son apogée, la question de sa réalisation reste ouverte. Comment transmettre, avec les moyens de la peinture non figurative, le drame humain dans ses aspects les plus violents, dans ses manifestations les plus traumatisantes, vécues ou fabriquées comme un souvenir de couverture ?

[...]

Telle est la ligne de partage des eaux face à l'œuvre de Rothko : soit on reconnaît à ces tableaux le pouvoir de transmettre des émotions sans forme, de nous les faire vivre à la Rothko [...] ; soit, au contraire, on les considère comme le résultat, aussi brillant soit-il, d'une conviction fulgurante et obstinée à analyser avec les outils de l'histoire de l'art américain de l'après-guerre.

Sentir la présence

Cela peut surprendre, mais même une artiste que l'on n'associerait jamais à l'univers rothkien comme la performeuse Marina Abramović a laissé un témoignage sensible de sa peinture :

« Lorsque vous voyez un tableau de Rothko, vous ne savez peut-être même pas de quelles couleurs il est composé, mais dès que vous vous tenez devant lui, il agit d'une manière que vous ne pouvez pas définir rationnellement. Une bonne œuvre d'art devrait vous inciter à vous retourner alors que vous ne la regardez pas, de la même manière que vous pouvez sentir que quelqu'un vous regarde lorsque vous êtes assis dans un restaurant. Vous n'êtes pas sûr, mais vous vous retournez et il y a vraiment quelqu'un. Cette énergie est vraiment au-delà des cultures... »

[...]

En 1999, Abramović visite une exposition de Rothko et Pollock à New York. Ce qui la frappe, c'est la vision simultanée d'un ensemble du premier : « J'ai trouvé qu'il était un artiste complet. Dès le début, il a exploré différents états de conscience. C'était tellement lumineux. Ce fut une telle expérience spirituelle de voir la progression de ce travail jusqu'à son aboutissement dans l'obscurité. C'était une sorte d'accomplissement. Vous voyez comment la fin de la vie arrive et tout ce qu'il a traversé. En tant qu'artiste, vous devez savoir comment vivre, comment mourir et quand arrêter de travailler. »

Comment vivre et comment mourir : au-delà des sensibilités, parfois les arts visuels mettent en images le drame de l'existence humaine. L'œuvre de Rothko s'apparente peut-être à *La Tempête* de Shakespeare, non pas en référence à un personnage particulier mais, selon le philosophe Richard Wollheim, à cette « forme de souffrance et de chagrin, et d'une manière ou d'une autre, à peine ou fragilement contenue » qui traverse la pièce.

« *La Naissance de la tragédie* refaite par Renoir » : la boutade avec laquelle T.J. Clark condense l'œuvre de Rothko en une seule formule se révèle trompeuse. Pour s'en rendre compte, il n'y a qu'un seul moyen, convoité par l'artiste tout au long de sa carrière et de son existence : faire l'expérience directe de sa peinture. Ce n'est qu'ainsi que nous pouvons saisir le drame humain et réaliser que, oui, nous sommes peut-être devant *La Naissance de la tragédie*, mais peinte par Rothko. Lui seul, personne d'autre, pouvait la peindre ainsi.

Chronologie - Mark Rothko

1903

Marcus Rotkovitch naît le 25 septembre à Dvinsk dans l'Empire russe (aujourd'hui Daugavpils en Lettonie). Quatrième enfant d'un couple juif libéral, il est le premier de sa famille à recevoir une éducation religieuse.

1913-1914

En 1913, il émigre avec sa mère et sa sœur à Portland, Oregon, pour y rejoindre son père et ses deux frères partis trois ans auparavant.

Est inscrit à l'école primaire dans la classe destinée aux enfants immigrés.

1918-1923

Saute deux classes et entre au lycée Lincoln. Obtient une bourse pour la Yale University qui lui sera supprimée à la fin de la première année.

À l'automne 1923, il quitte l'université sans obtenir de diplôme et s'établit à New York.



Portrait de fin d'études de Mark Rothko | © The Rothko Family Archive

1924-1925

Grâce à un ami, en janvier 1924, il décide de prendre des cours à l'Art Students League de New York.

Au printemps, il repart à Portland où, pendant quelques mois, il étudie le théâtre dans la compagnie de l'actrice Josephine Dillon. Retourne à l'Art Students League à New York en octobre 1925, dans la classe de Max Weber.

1926

Devient membre officiel de l'Art Students League, il y restera jusqu'en 1930.

1927

Illustre *The Graphic Bible*. Son nom n'étant pas mentionné, il poursuit sans succès en justice l'auteur et l'éditeur du livre.

1928

Rencontre le peintre Milton Avery qui exercera une profonde influence sur son œuvre.

Première exposition collective à l'Opportunity Gallery à New York.

1929

Commence à donner des cours de dessin à des enfants à la Center Academy du Brooklyn Jewish Center, un travail qu'il conservera jusqu'en 1952. Fait la connaissance d'Adolph Gottlieb.

1932

Épouse Edith Sachar.

1933

Durant l'été se tient au Portland Art Museum une exposition collective où il montre des dessins et des aquarelles aux côtés d'œuvres de ses élèves.

En novembre, la Contemporary Arts Gallery à New York présente sa première exposition personnelle, avec quinze peintures à l'huile dont, pour la plupart, des portraits.

1934-1935

En février, il devient l'un des deux cents membres fondateurs de l'Artists Union à New York. Aux côtés de Gottlieb et d'autres artistes, il participe à trois expositions à la Uptown Gallery.

Publie son premier article « Nouvelle formation pour futurs artistes et amateurs d'art » dans le *Brooklyn Jewish Center Review*.

Devient membre de la Secession Gallery et, avec les artistes Ben-Zion, Ilya Bolotowsky, Adolph Gottlieb, Louis Harris, Yankel Kufeld, Louis Schanker, Joseph Solman, Nahum Tschacbasov, cofonde le groupe indépendant « The Ten » qui déclare s'opposer au conservatisme des tendances artistiques régionalistes de l'époque.

1936-1937

Avec The Ten il expose aux Municipal Art Galleries, New York, à la galerie Bonaparte, Paris, à la Montross Gallery et à la Georgette Passedoit Gallery, New York.

Travaille pour le Federal Art Project de la Works Progress Administration (WPA) qu'il quittera en 1939.

1938-1939

Devient citoyen américain.

Les galeries Passedoit, Mercury et Bonestell à New York organisent des expositions du groupe The Ten.

1940

The Ten se dissout.

Rothkovich commence à se faire appeler « Mark Rothko », mais ce changement ne sera officialisé qu'en 1959.

Participe à la création de la Federation of Modern Painters and Sculptors. Dans le courant de l'année, Rothko et Gottlieb entreprennent une nouvelle recherche sur des thèmes mythologiques.

Rothko arrête de peindre et se dédie à la rédaction d'un manuscrit sur sa vision de l'art. Demeuré inachevé, cet écrit sera retrouvé après la mort de l'artiste et publié en 2004 sous le titre *The Artist's Reality*.

1941

« First Annual Federation of Modern Painters and Sculptors Exhibition » au Riverside Museum de New York.

1942

« Second Annual Federation of Modern Painters and Sculptors Exhibition » chez Wildenstein and Company de New York.

1943

Rencontre Clyfford Still. Avec Gottlieb, il répond à un article défavorablement critique d'Edward Alden Jewell du *New York Times*.

Le 13 octobre, à la radio new-yorkaise *WNYC*, les deux artistes énoncent les raisons de leur intérêt pour les sujets mythologiques.

1944

Divorce d'avec Edith Sachar.

1945

« First Exhibition in America of Twenty Paintings » à la galerie Art of This Century de Peggy Guggenheim qui est désormais son agent. À cette période, son œuvre témoigne d'un intérêt pour le surréalisme. Rencontre sa future femme, Mary Alice Beistle, dite Mell. « Annual Exhibition of Contemporary American Sculpture, Watercolors and Drawings » au Whitney Museum of American Art de New York.

1946

Son style continue d'évoluer avec la série de toiles connues sous le nom de « Multiformes ».

Entre à la Betty Parsons Gallery où il expose chaque année jusqu'en 1951. « Annual Exhibition of Contemporary American Painting » au Whitney Museum of American Art de New York.



Henry Elkan, Mark Rothko dans son atelier, 53^e Rue, New York, 1953
© Henry Elkan © 2005 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko

1947

« Mark Rothko: Recent Paintings » à la Betty Parsons Gallery de New York.

En été, il donne des cours à la California School of Fine Arts, San Francisco (aujourd'hui San Francisco Art Institute). « Annual Exhibition of Contemporary American Painting » au Whitney Museum of American Art de New York.

Publie le texte « The Romantics were prompted » dans la revue *Possibilities* dirigée par Robert Motherwell.

1948

Deuxième exposition personnelle à la Betty Parsons Gallery où Rothko donne, pour la première fois, un numéro en guise de titre à ses tableaux.

Fonde avec William Baziotès, David Hare, Robert Motherwell et Barnett Newman l'école « Subjects of the Artist » qu'il quittera l'année suivante, peu avant la dissolution de celle-ci.

1949

Troisième exposition personnelle à la Betty Parsons Gallery. Enseigne à nouveau à la California School of Fine Arts, San Francisco. À cette époque, les « Multiformes » de Rothko se caractérisent par de grands aplats de couleur fine et diluée.

Il voit *L'Atelier rouge* de Matisse, acquis cette même année par le MoMA.



Mark et Mell Rothko | Courtesy The Rothko Family Archive

1950

Quatrième exposition personnelle à la Betty Parsons Gallery.

Voyage cinq mois en Europe en famille et séjourne à Paris, Cagnes-sur-Mer, Venise, Florence (où ils admirent les fresques de Fra Angelico au couvent San Marco), Arezzo, Sienne, Rome et Londres.

Naissance de sa fille Kathy Lynn.

1951

Rothko apparaît parmi les dix-huit artistes qui posent pour la célèbre photographie des « Irascibles » du magazine *Life*.

Est nommé professeur associé au Département du dessin du Brooklyn College où il enseignera jusqu'en 1954.

Cinquième exposition personnelle à la Betty Parsons Gallery.

1952

Participe à l'exposition « 15 Americans » au MoMA.

1954

« 9 American Painters Today », première exposition de l'artiste à la galerie de Sidney Janis qui devient son nouvel agent et lui organisera deux expositions personnelles, en 1955 et 1958.

Rencontre Katharine Kuh, conservatrice à l'Art Institute of Chicago, qui organise sa première exposition personnelle dans un grand musée américain.

1955

Newman et Still écrivent à Sidney Janis pour critiquer le travail de Rothko, qu'ils jugent « de salon ». Au cours de l'été, Rothko est professeur invité à la University of Colorado à Boulder. Lit *Crainte et tremblement* de Kierkegaard.

1957

Exposition personnelle au Contemporary Arts Museum de Houston. Duncan Phillips, collectionneur et fondateur de la Phillips Collection à Washington, DC, achète deux de ses tableaux.

La palette de ses peintures commence à s'assombrir.

1958

Représente les États-Unis à la XXIX^e Biennale d'Art de Venise aux côtés de Seymour Lipton, David Smith et Mark Tobey.

Le 25 juin, les distilleries Seagram commandent à Rothko une série de peintures murales pour le restaurant *Four Seasons* dessiné par Philip Johnson et situé dans le *Seagram Building* de Ludwig Mies van der Rohe à New York. L'artiste renoncera finalement à la commande.

1959

Deuxième voyage en Europe où il séjourne en Angleterre, en France, en Italie, en Belgique et aux Pays-Bas.

1960

La Phillips Collection organise une exposition personnelle de Rothko et achète trois de ses œuvres qui, pour la première fois, seront installées de manière permanente dans une salle entièrement consacrée à l'artiste.

1961

Le 18 janvier inauguration de la première rétrospective « Mark Rothko » au Museum of Modern Art de New York. Elle se poursuit à Londres, Amsterdam, Bruxelles, Bâle et Rome, avant de s'achever à Paris le 13 janvier 1963.

Accepte une commande de peintures murales pour le nouveau local de la Society of Fellows de Harvard.

1962

Quitte la galerie Sidney Janis pour protester contre le soutien de Janis au Pop Art.

1963

Avant de remettre définitivement la commande, il expose cinq des panneaux réalisés pour l'Université de Harvard au Guggenheim Museum de New York. Signe un contrat d'exclusivité avec la Marlborough Fine Art Gallery.

Naissance de son deuxième enfant, Christopher Hall.

1964

Première exposition personnelle à la Marlborough Gallery à Londres. Commence à travailler à sa série de peintures appelées *Blackforms*.

Le 17 avril, Dominique et John de Menil lui commandent un ensemble de tableaux pour la future chapelle de l'Université Saint-Thomas à Houston. Philip Johnson dessine le projet de la chapelle, mais celui-ci sera finalement mené par ses associés, les architectes Eugene Aubry et Howard Barnstone.

En 1968 un nouveau site proche sera choisi pour la chapelle, désormais placée sous la tutelle de l'Institut des religions et du développement humain.

1965

En mars, il reçoit le Brandeis University Creative Arts Award.

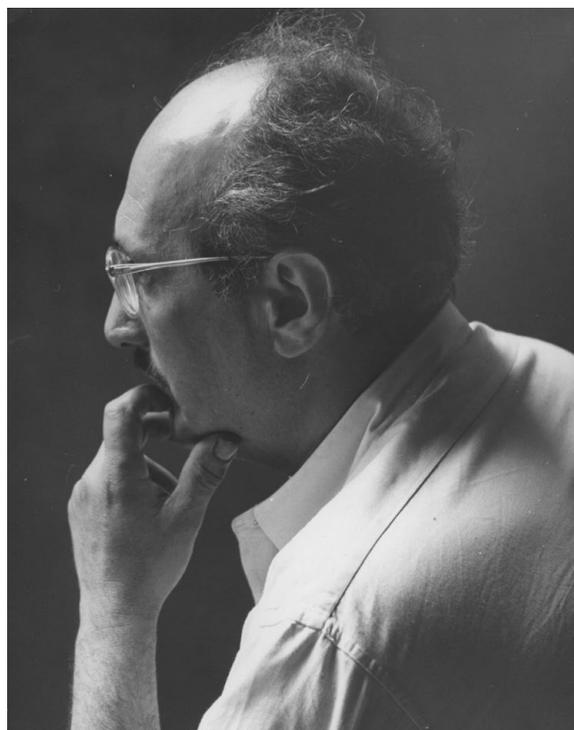
En octobre, il rencontre Norman Reid, directeur de la Tate Gallery à Londres, pour discuter d'une acquisition de peintures qui seraient réunies dans une salle du musée spécialement dédiée.

1966

Troisième voyage en Europe où il séjourne au Portugal, en Espagne (Majorque), en Italie et en France. Se rend ensuite aux Pays-Bas, en Belgique et en Angleterre. À Londres, il visite l'espace qui lui sera destiné à la Tate Gallery.

1967

Achève les panneaux pour la chapelle des Menil à Houston. Durant l'été, il est invité à enseigner à l'Université de Californie à Berkeley.



Henry Elkan, Mark Rothko dans l'atelier de la 53^e Rue, New York, vers 1953
© Henry Elkan © 2005 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko

1968

Est hospitalisé durant trois semaines en avril, à la suite d'un anévrisme de l'aorte. Son médecin lui déconseille de peindre des toiles de plus d'un mètre de haut. Il travaille alors sur papier et utilise, pour la première fois, la peinture acrylique.

1969

Quitte sa famille et s'installe dans son atelier au 157 East 69th Street.

Signe un contrat qui fait de la Marlborough Gallery son agent exclusif pour les huit années à venir.

Commence un ensemble de grandes peintures sombres, dans des tons gris, noirs et bruns, connues sous le titre de *Black and Gray*.

Réfléchit à une commande, qui n'aboutira pas, pour le siège de l'Unesco à Paris, où ses peintures seraient accrochées auprès d'une sculpture de Giacometti.

Au mois de juin est créée la Mark Rothko Foundation.

La Yale University lui confère le diplôme de docteur honoris causa.

Fait don à la Tate Gallery de neuf peintures murales de la série des *Seagram*.

1970

Mark Rothko se donne la mort dans son atelier le 25 février. Le 29 mai, la Tate Gallery inaugure sa « Rothko Room » accrochée selon les indications de l'artiste.

1971

Le 27 février, la Rothko Chapel de Houston est consacrée comme lieu de culte interconfessionnel.

Quelques citations de Mark Rothko

Je ne m'intéresse qu'à l'expression des émotions humaines fondamentales.

Je suis devenu peintre parce que je voulais élever la peinture au même degré d'intensité que la musique et la poésie.

Mes tableaux peuvent avoir deux caractéristiques. Soit leur surface se dilate et s'ouvre dans toutes les directions, soit elle se contracte et se ferme dans toutes les directions.

Mon art n'est pas abstrait, il vit et respire.

J'ai toujours pensé que si on m'offrait un espace que je pourrais entourer de mes œuvres, ce serait la réalisation de mon plus grand rêve.

Il me semble que la question la plus importante [...] c'est comment donner à l'espace que vous proposez la plus grande éloquence et intensité possibles.

À ceux qui pensent que mes peintures sont sereines, j'aimerais dire [...] que j'ai emprisonné la violence la plus absolue dans chaque centimètre carré de leur surface.

À moins d'entreprendre le voyage, le spectateur passe réellement à côté de l'expérience essentielle du tableau.

Comme je suis engagé dans l'élément humain, je veux créer un état d'intimité. Les grands formats vous prennent en eux. L'échelle est d'une extrême importance pour moi - l'échelle humaine.

La couleur n'est pas ce qui m'intéresse. Ce que je recherche c'est la lumière.

Pour nous, l'art est une aventure dans un monde inconnu, que seuls ceux qui acceptent d'en prendre le risque peuvent explorer.

Parcours de l'exposition et visuels disponibles pour la presse

MARK ROTHKO

Figure majeure de la peinture américaine du XX^e siècle associée aux artistes de l'Expressionnisme abstrait, Mark Rothko s'est imposé par une singularité paradoxale : exprimer « les émotions humaines fondamentales » à travers la seule abstraction. Celle-ci a trouvé avec lui une dimension insoupçonnée la rendant intemporelle et universelle pour figurer « le drame humain ».

Né Marcus Rotkovitch en 1903 à Dvinsk dans l'Empire russe, aujourd'hui Lettonie, au cœur d'une famille juive cultivée et libérale, il fréquente une école talmudique. À dix ans, il émigre avec sa famille à Portland, aux États-Unis. Brillant élève, il intègre Yale qu'il quitte en 1923 pour s'installer à New York. Là, il découvre fortuitement sa vocation et intègre l'Art Students League dont il devient membre jusqu'en 1930. Naturalisé américain en 1938, il prend deux ans plus tard le nom de Mark Rothko.

Si les œuvres abstraites dites « classiques » (1950-1970), devenues iconiques, forment le cœur de l'exposition, le parcours, globalement chronologique, commence dans les années 1930 avec un ensemble de peintures figuratives. À l'entrée, symptomatique, le seul autoportrait du peintre, comme retranché dans une vision intérieure.

Au début des années 1940, estimant avoir échoué à représenter la figure humaine « sans la mutiler », il cesse de peindre et se consacre à la rédaction d'un manuscrit, *The Artist's Reality* (titre posthume), avant d'explorer de nouvelles formes picturales. Face au contexte international dramatique son œuvre évolue. Il se pose, avec d'autres peintres - Gottlieb, Newman... -, la question du sujet en art, avec l'ambition d'inventer de nouveaux mythes fondateurs. Ainsi apparaissent des peintures inspirées de ses lectures de Nietzsche et d'Eschyle mettant en scène des héros archaïsants déformés et dédoublés, monstres hybrides croisant bientôt un certain fantastique d'influence surréaliste, [Galerie 1](#).

Dans les années 1946-1948 s'opère l'évolution décisive vers l'abstraction avec les peintures dites « Multifformes », où les champs colorés d'abord envahis d'éléments organiques tendent vers une composition plus structurée, [Galerie 2](#).

Au tournant des années 1940-1950 apparaissent les toiles « classiques » pleinement abstraites, caractéristiques de Rothko. S'y étagent selon deux ou trois registres des formes rectangulaires aux contours indéfinis et aux couleurs irradiantes. Une touche atmosphérique imprègne tout l'espace de la toile et au-delà. Les formats s'agrandissent, produisant un effet immersif sur le regardeur captif qui s'y abîme dans une délectation toute sensorielle, [Galerie 4](#) et [Galerie 7](#).

Dès la fin des années 1950, sa palette s'assombrit, conférant une nouvelle gravité et un caractère plus méditatif - ainsi des *Seagrams Murals*, [Galerie 5](#) et des *Blackforms*, [Galerie 6](#).

Les œuvres des années 1960 marquent l'apogée de la période classique par leur format et la complexité des accords chromatiques, [Galerie 9](#).

Dans un espace dont la solennité est accentuée par la présence de Giacometti, la dernière série des *Black and Gray*, se distingue par sa retenue et une certaine sévérité dans une gamme plus austère, [Galerie 10](#).

Cependant, Rothko n'abandonnera pas les couleurs vives, jusqu'à sa disparition, [Galerie 11](#).

Evoquée en fin de parcours, la chapelle Rothko de Houston, qui mobilisera l'artiste à partir de 1964, constitue un aboutissement « bien au-delà de ce [qu'il croyait] possible ».

Galerie 1

SCÈNES URBAINES, MÉTRO ET PORTRAITS

De ses débuts à 1940, Mark Rothko développe une œuvre figurative prenant pour sujet la figure humaine. Il représente des personnages anonymes - nus, portraits et scènes urbaines. L'artiste éprouve la plasticité des figures jusqu'aux limites de la représentation, tendant vers toujours plus de simplification et de réduction des formes. Sa touche expressionniste évolue sous l'influence de peintres particulièrement admirés, Milton Avery et Henri Matisse.

À la fin des années 1930, estimant avoir échoué à représenter la figure humaine « sans la mutiler », Rothko abandonne la figuration. Il cesse alors de peindre et se consacre à l'écriture d'un texte théorique sur la peinture, publié à titre posthume : *The Artist's Reality*.



Mark Rothko,
Self Portrait, 1936

Huile sur toile
81,9 x 65,4 cm

Collection de Christopher Rothko
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023

Mark Rothko,
Untitled (The Subway), 1937

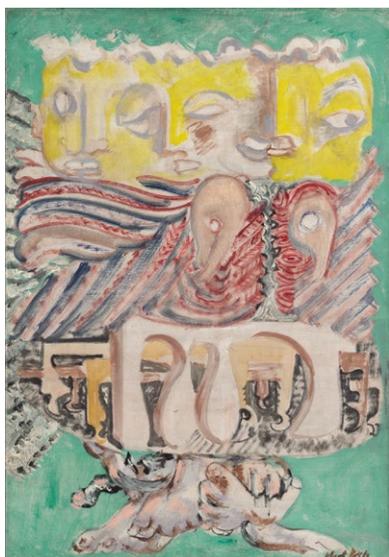
Huile sur toile
61 x 91,4 cm

Collection Elie and Sarah Hirschfeld, New York
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023



MYTHOLOGIE ET NÉO-SURRÉALISME

Dans le contexte tragique du début des années 1940, Rothko reprend la peinture et, avec ses amis Adolph Gottlieb et Barnett Newman, cherche à inventer un « mythe contemporain ». Puisant dans les mythologies antiques et dans certaines formes totémiques, il tente d'élaborer un langage universel en réponse à la barbarie. Son vocabulaire se peuple d'éléments biomorphiques au contact du surréalisme - dont les artistes américains sont devenus familiers depuis l'exposition du MoMA en 1936, « Fantastic Art, Dada and Surrealism » et l'exil de ses principaux représentants à New York. Peggy Guggenheim promeut cette nouvelle esthétique dans sa galerie Art of This Century où Rothko expose pour la première fois en 1944.



Mark Rothko,
The Omen of the Eagle, 1942

Huile et graphite sur toile
65,4 x 45,1 cm

National Gallery of Art, Washington DC
Gift of the Mark Rothko Foundation, Inc., 1986.43.107
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023

Mark Rothko,
Slow Swirl at the Edge of the Sea,
1944

Huile sur toile
191,1 x 215,9 cm

Museum of Modern Art, New York
Bequest of Mrs. Mark Rothko through
The Mark Rothko Foundation, Inc.
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023



Galerie 2

MULTIFORMES ET DÉBUT DES ŒUVRES DITES « CLASSIQUES »

À la fin de 1946, s'ouvre pour Rothko une phase de plus en plus abstraite avec les *Multiformes*. Si les premières compositions restent denses et organiques, à partir de 1948 elles se caractérisent par une structure plus définie, des couches plus fines et des formats verticaux qui s'agrandissent. Dès 1949, apparaît sa composition caractéristique aux rectangles superposés, dans une palette lumineuse et translucide. Alors Rothko abandonne les titres descriptifs pour une numérotation des œuvres.



Mark Rothko,

No. 21, 1949

Huile et techniques mixtes sur toile

238,8 x 135,6 cm

The Menil Collection, Houston

Acquired in honor of Alice and George Brown

with support from Nancy Wellin and Louisa Sarofim

© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -

Adagp, Paris, 2023

Mark Rothko,

No. 7, 1951

Huile sur toile

240,7 x 138,7 cm

Yageo Foundation Collection, New Taipei City, Taiwan

© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -

Adagp, Paris, 2023



Galerie 4

LES ANNÉES 1950

Au début des années 1950, la peinture de Rothko se fait immédiatement identifiable : deux ou trois formes rectangulaires et colorées se superposent, jouant d'une infinité de tons et de valeurs, créant la vibration si caractéristique de ses œuvres. La touche atmosphérique donne à la toile une qualité mystérieuse, quasi magique. Derrière la couleur, c'est la lumière que l'artiste dit rechercher. Les formats s'agrandissent encore, jusqu'à envelopper le spectateur. Rothko est bien conscient de l'emprise sensuelle de sa peinture, mais il refuse la qualification de « coloriste » tout comme il réfute la sérénité apparente de son œuvre : « J'ai emprisonné la violence la plus absolue dans chaque centimètre carré de leur surface ».



Mark Rothko,
No. 9/No. 5/No. 18, 1952

Huile sur toile
294,6 x 232,4 cm

Collection particulière
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023

Mark Rothko,
Light Cloud, Dark Cloud, 1957

Huile sur toile
169,6 x 158,8 cm

Modern Art Museum of Fort Worth
Museum purchase, The Benjamin J. Tillar Memorial Trust
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023





Mark Rothko,
No. 10, 1957

Huile et techniques mixtes sur toile
175,9 x 156,2 cm

The Menil Collection, Houston
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023

Mark Rothko,
Green on Blue (Earth-Green and White),
1956

Huile sur toile
228,6 x 161,3 cm

The University of Arizona Museum of Art, Tucson
Gift of Edward Joseph Gallagher, Jr.
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023



Galerie 5

SEAGRAM MURALS

À partir de 1956 les couleurs s'assombrissent et les formats évoluent, comme en témoignent les trois ensembles réunis à ce niveau :

- en préambule, cinq œuvres de 1956 à 1958 qui par leur structure et leur palette annoncent les *Seagram Murals*, 1958-1959, dont le *No. 9 (White and Black on Wine)*, 1958 étant le tout premier de la série.
- La « Rothko Room » de la Tate est ensuite présentée en totalité, avec ses neuf *Seagram Murals*.
- Le parcours se poursuit dans la salle suivante avec les *Blackforms*, 1964-1967.

En juin 1958, Rothko accepte la commande d'une série de peintures murales destinées au restaurant conçu par l'architecte Philip Johnson pour le nouveau gratte-ciel de Mies van der Rohe, le Seagram Building. Rothko s'enthousiasme à l'idée d'avoir la maîtrise totale d'un lieu où il cherche à créer une œuvre indissociable de l'architecture.

Dans un nouvel atelier, il installe un échafaudage aux dimensions de la salle du restaurant. Quelques trente œuvres seront ainsi réalisées. Rothko restreint sa palette à deux couleurs dans chaque panneau et privilégie les formats horizontaux ; modifiant sa composition, il passe d'une forme fermée à ouverte, dont les horizontales et les verticales peuvent suggérer une fenêtre ou un portail. Notons que les tableaux devaient être placés suffisamment haut pour rester visibles derrière les convives.

En décembre 1959, réalisant que le lieu ne correspond nullement à l'esprit du projet qu'il avait conçu, l'artiste résilie le contrat. Dix ans plus tard, il sélectionne neuf de ces panneaux et en fait don à la Tate, sensible à l'idée d'une proximité avec l'œuvre de Turner qu'il admire. Les œuvres arrivent à Londres le jour de sa mort et sont exposées dans la « Rothko Room ». Leur présentation ici, dans le respect des directives données par l'artiste, est une occasion exceptionnelle de voir cet ensemble en dehors du Royaume-Uni.



Mark Rothko,
No. 9 (White and Black on Wine),
1958

Huile sur toile
266,7 cm x 428,63 cm

Glenstone Museum, Potomac, Maryland
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023



Mark Rothko,
Black On Maroon, 1958

Huile, peinture acrylique,
détrempe à la colle et pigments sur toile
266,7 x 381,2 cm

Tate, Londres
Presented by the artist through American
Federation of Arts, 1968

© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023

Mark Rothko,
Red On Maroon, 1959

Huile, peinture acrylique,
détrempe à la colle et pigments sur toile
266,7 x 238,8 cm

Tate, Londres
Presented by the artist through American
Federation of Arts, 1969

© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023



Galerie 6

BLACKFORMS

Au cours de l'année 1964, dans la lignée des *Seagram Murals*, l'artiste expérimente la capacité de panneaux sombres à la limite de la monochromie à générer leur propre lumière. Mêlant au noir des bruns, des rouges et du violet, ces tableaux connus sous le nom de *Blackforms* exigent l'accoutumance de l'œil avant de se révéler pleinement au regard. Ils coïncident avec le début de la réflexion de Rothko pour la Chapelle de Houston, à laquelle il se consacrera jusqu'à la fin des années 1960.



Mark Rothko,

No. 8, 1964

Huile, acrylique et technique mixte sur toile

266,7 x 203,2cm

National Gallery of Art, Washington DC

Gift of The Mark Rothko Foundation, Inc., 1986.43.139

© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -

Adagp, Paris, 2023

Galerie 7

LA « ROTHKO ROOM » DE LA PHILLIPS COLLECTION

Emblématiques de la période classique - couleurs vibrantes et effet de *sfumato* d'où émergent deux rectangles distincts -, les trois peintures réunies ici proviennent de la Phillips Collection (Washington, DC) où elles sont présentées ensemble dans un espace dédié, la « Rothko Room ». Les dimensions étroites du lieu convenaient à l'artiste qui souhaitait un accrochage des œuvres proche du sol, et un éclairage tamisé. Il fit ajouter un simple banc, incitant ainsi à la contemplation. Inaugurée en 1960, la « Rothko Room » est la première salle consacrée à Rothko dans un musée et la seule ouverte au public de son vivant. Elle suscitait chez Duncan Phillips, fondateur de la Phillips Collection, une sensation de « bien-être soudain assombri par un nuage ».



Mark Rothko,
Ochre, Red on Red, 1954

Huile sur toile
235,3 x 161,9 cm

The Phillips Collection, Washington DC

Acquired 1960

© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -

Adapp, Paris, 2023

Galerie 9

LES ANNÉES 1960

Au cours des années 1960, Rothko poursuit la réalisation de tableaux individuels. Chacun d'eux propose au spectateur à travers un « état d'intimité » une expérience immersive. Co-créateur comme le souhaite Rothko, ce visiteur doit « prendre le risque » et « entreprendre le voyage [sauf à] passer réellement à côté de l'expérience essentielle du tableau ». Comme toujours chez l'artiste, les couleurs en sont le vecteur. Elles se sont alors assourdies et densifiées, les rouges, les noirs et les marron prenant une importance croissante. Associés à des bleus profonds, ils créent un contraste renforçant l'incandescence et accentuent la luminosité de l'œuvre.



Mark Rothko,
No. 14, 1960

Huile sur toile
289,60 cm x 268,29 cm

San Francisco Museum of Modern Art -
Helen Crocker Russell Fund purchase
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023

Mark Rothko,
Blue and Gray, 1962

Huile sur toile
201,3 x 175,3 cm

Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Beyeler Collection
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023





Mark Rothko,
No. 1 (White and Red), 1962

Huile sur toile
258,8 x 228,6 cm

Art Gallery of Ontario, Toronto
Gift from Women's Committee Fund, 1962
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023

Galerie 10

BLACK AND GRAY, GIACOMETTI

La série des *Black and Gray*, 1969-1970, se distingue par une nouvelle composition en deux parties, séparées par une ligne continue : un rectangle noir dans la zone supérieure et un rectangle gris dans la zone inférieure. Chaque peinture, sauf une, est entourée d'une bordure blanche tracée à l'aide d'un ruban adhésif enfermant les deux rectangles. Ici, on regarde l'œuvre plus qu'on n'y pénètre. Rothko utilise de l'acrylique, employée auparavant seulement dans ses œuvres sur papier de 1967-1968. Marqués par une certaine sévérité, ces tableaux ont trop souvent été rapportés à la santé défaillante et l'état dépressif de Rothko. Une lecture plus contemporaine, portée par les artistes, fait valoir une autre interprétation les reliant au minimalisme.

Ici, la présence de Giacometti évoque la commande d'une peinture monumentale passée à Rothko en 1969 par l'Unesco, pour son nouveau siège parisien. Cette œuvre aurait dû être présentée à proximité d'une grande figure de Giacometti, artiste dont il se sentait proche et dont la couleur des peintures aurait, selon Motherwell, inspiré les *Black and Gray*. Dès juillet 1969, Rothko renonce à la commande, tout en poursuivant son travail sur cette série jusqu'à sa disparition en février 1970.



Mark Rothko,
Untitled (Black and Gray), 1969

Acrylique sur toile
236,2 x 193,4 cm

Anderson Collection at Stanford University,
Gift of Harry W. and Mary Margaret Anderson,
and Mary Patricia Anderson Pence, 2014.1.023
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023

Galerie 11

LA COULEUR, ENCORE

Rothko continue d'utiliser jusqu'à la fin des peintures aux couleurs éclatantes - rose, rouge, orange et bleu - comme le montrent les trois oeuvres présentées dans cette salle.



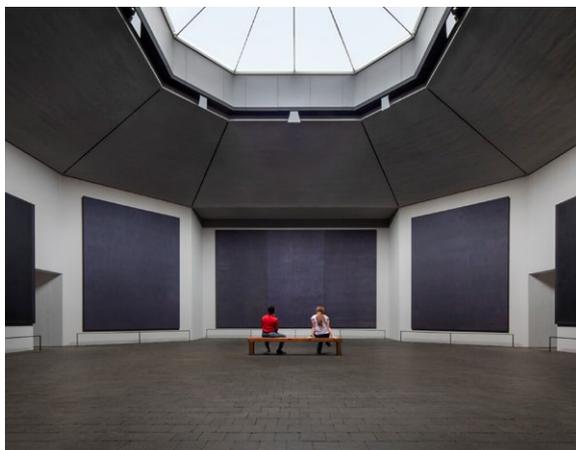
Mark Rothko,
No. 3 (Untitled/Orange), 1967

Huile sur toile
205,7 x 195,6 cm

Yale University Art Gallery, New Haven,
Katharine Ordway Collection

© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko -
Adagp, Paris, 2023

LA CHAPELLE ROTHKO À HOUSTON



Elizabeth Felicella, Vue intérieure de la Chapelle Rothko à Houston | Courtesy The Menil Collection, Houston © Elizabeth Felicella © 1998 Kate Rothko Prize & Christopher Rothko - Adagp, Paris, 2023

1960

Dominique et John de Menil - un couple de collectionneurs français installés au Texas - rendent visite à Rothko dans son atelier new-yorkais où ils découvrent les peintures issues de la série des *Seagram Murals* dont ils souhaitent faire l'acquisition pour une chapelle catholique qu'ils envisagent de construire à Houston. L'artiste leur dit alors préférer créer à cette fin de nouvelles oeuvres.

Début 1964

Rothko commence une série de peintures aux tonalités sombres, dites « *Blackforms* ».

Avril 1964

Dominique de Menil reprend contact avec Rothko pour officialiser la commande pour la nouvelle chapelle dont l'architecte est alors Philip Johnson.

Automne - Hiver 1964

Rothko loue un nouvel atelier dans la 69th Street à New York où il fait construire trois murs à l'échelle de la future chapelle. Il propose à Philip Johnson de modifier son plan carré en plan octogonal.

Décembre 1964 - Avril 1967

Rothko réalise une série de peintures de grand format dans son atelier, dont quatorze sont destinées à la chapelle. Elles sont pensées comme un ensemble indivisible et se caractérisent par leurs couleurs prune et bordeaux renforcées par des fonds noirs. Rothko détaille leur emplacement précis : un triptyque dans l'abside nord aligné avec une toile sur le mur sud, deux triptyques asymétriques sur les côtés est et ouest, et quatre autres peintures aux points intercardinaux.

1^{er} janvier 1966

Dans son message de remerciements aux commanditaires, Rothko écrit : « *l'ampleur [...] de la tâche à laquelle vous m'avez associé, excède toutes mes préconceptions. Et cela m'apprend à aller au-delà de ce que je pensais possible de faire.* »

Novembre 1967

Suite à un différend avec l'artiste, Philip Johnson se retire du projet et est remplacé par ses associés, Howard Barnstone et Eugene Aubry. Ceux-ci proposent un *skylight* d'une hauteur d'environ neuf mètres, bien inférieure à celle initialement proposée par Philip Johnson (vingt-six mètres), qui reviendra pourtant pour dessiner la porte d'entrée de la chapelle ainsi que le miroir d'eau.

Février 1970

Deux semaines avant sa disparition Rothko approuve le plan d'Eugene Aubry pour la chapelle.

Mai-Octobre 1970

Construction de la chapelle par la E. G. Lowry Construction Company. La sculpture de Barnett Newman, *Broken Obelisk*, en hommage à Martin Luther King, est placée sur l'axe principal au sud de la chapelle, dans le miroir d'eau.

27 février 1971

Inauguration de la chapelle Rothko, centre oecuménique ouvert à toutes les religions. Un an après, la chapelle deviendra autonome avec l'accord des trustees de l'Institut des religions et du développement humain.

2021

Fidèlement restaurée, la chapelle Rothko fête son 50^e anniversaire. L'éclairage est optimisé pour répondre à la volonté de l'artiste. Les activités culturelles et scientifiques de la chapelle bénéficieront bientôt de nouveaux espaces. La chapelle Rothko poursuit son travail pionnier en matière de droits de l'homme, de justice sociale et de tolérance religieuse.

LVMH, partenaire de la Chapelle Rothko, en soutient les activités culturelles et scientifiques.

Conditions d'utilisation - Visuels presse Mark Rothko

Les visuels des œuvres de Mark Rothko doivent être utilisés dans leur intégrité la plus complète : aucun recadrage ou texte superposé n'est autorisé.

Tout ou partie des œuvres figurant dans ce dossier de presse sont protégées par le droit d'auteur. Les œuvres de l'ADAGP (www.adagp.fr) peuvent être publiées aux conditions suivantes :

- *Pour les publications de presse ayant conclu une convention avec l'ADAGP : se référer aux stipulations de celle-ci.*

- *Pour les autres publications de presse :*

- Exonération des deux premières œuvres illustrant un article consacré à un événement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum d'1/4 de page ;
- Au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions donnent lieu au paiement de droits de reproduction ou de représentation ;
- Toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service de l'ADAGP en charge des Droits Presse (presse@adagp.fr) ;
- Toute reproduction devra être accompagnée, de manière claire et lisible, du titre de l'œuvre, du nom de l'auteur et de la mention de réserve « © **ADAGP, Paris** » suivie de l'**année de publication**, et ce quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre.

Pour les œuvres de Mark Rothko, copyright obligatoire :

© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko - Adagp, Paris, 2023

Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne étant entendu que pour les publications de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 1600 pixels (longueur et largeur cumulées). »

MAGAZINES AND NEWSPAPERS LOCATED OUTSIDE FRANCE :

All the works contained in this file are protected by copyright.

If you are a magazine or a newspaper located outside France, please email presse@adagp.fr. We will forward your request for permission to ADAGP's sister societies.

Mark Rothko par Max Richter : Création musicale

À L'OCCASION DE L'EXPOSITION « MARK ROTHKO » LE COMPOSITEUR ET PIANISTE GERMANO-BRITANNIQUE MAX RICHTER INVESTIT LA FONDATION POUR UNE RÉSIDENCE EXCEPTIONNELLE. CE PROGRAMME INÉDIT, COMPOSÉ DE CONCERTS ET DÉAMBULATIONS MUSICALES, S'ARTICULE EN TROIS TEMPS DURANT L'EXPOSITION : EN NOVEMBRE 2023, JANVIER ET MARS 2024.

Pour cette résidence, la Fondation a confié à Max Richter l'écriture et la création mondiale d'une pièce singulière, intimement liée à l'univers du peintre américain Mark Rothko. Considéré comme l'une des principales influences pour les compositeurs post-minimalistes, le compositeur germano-britannique est une figure incontournable de la musique néoclassique.

« Le point de rencontre entre mon travail et celui de Mark Rothko est cette conception du lieu, qu'il considère inventer lorsqu'il réalise une série de peintures. Une œuvre musicale est un paysage imaginaire ; c'est un espace que l'on peut habiter... ».

Max Richter investira pleinement les espaces de la Fondation. Dans les galeries de l'exposition, un parcours musical signé par le compositeur présente une dimension originale de sa création. Enregistrée puis diffusée en nappe sonore dans tous les espaces, l'œuvre sera également jouée en live par une vingtaine de musiciens de l'orchestre Le Balcon dans plusieurs galeries.

Dans l'Auditorium, trois pièces de Max Richter, dont la création mondiale inédite pour orchestre, piano et électronique, sont à découvrir lors de trois concerts inédits.

« Dans mon esprit, ce projet se présente en deux parties. La première est une réponse sonore et vivante aux œuvres de Mark Rothko, avec des musiciens qui se produiront en galeries, tandis que la deuxième présente une version arrêtée de la musique, jouée ou enregistrée. D'un côté, la structure est fluide et s'apparente à une promenade, à un paysage ou un lieu. De l'autre, l'œuvre est exécutée de manière traditionnelle, en concert. Je deviens presque synesthète devant la peinture de Mark Rothko, qui a très justement proclamé : "Le silence est si précis". ».

Max Richter, piano et composition

Orchestre Le Balcon

Matthew Lynch, direction

Grace Davidson, soprano

PROGRAMME :

Déambulations musicales dans les galeries

Création mondiale, commande de la Fondation Louis Vuitton, pour électronique et 20 musiciens répartis dans les galeries.

23 et 25 novembre 2023 / 25 et 26 janvier 2024 / 21 et 22 mars 2024 De 19h à 23h

Concerts dans l'Auditorium

Création mondiale, commande de la Fondation Louis Vuitton, pour orchestre, piano et électronique. Programme complété par deux œuvres de Max Richter, *Exiles* (2015) et *The Waves: Tuesday* (2017).

Max Richter, piano et composition

Orchestre Le Balcon

Matthew Lynch, direction

Grace Davidson, soprano

24 novembre 2023, 24 janvier 2024 et 20 mars 2024 à 20h30

Tarifs : Concerts : 40€ (TR 25€)

Déambulations musicales : 20€ (TR 10€)

Max Richter

Piano et composition



Situé à la frontière de la musique électronique et de la musique contemporaine post-dodécaphonique, Max Richter (né à Hamelin, en Allemagne, le 22 mars 1966) fonde Piano Circus en 1989 avant de collaborer à Future Sound of London puis avec Roni Size. Il continue ses expérimentations avec l'Orchestre symphonique de la BBC (l'album *Memoryhouse* paru en 2002) puis en solo. Compositeur de musiques de films, il réalise la partition de *Valse avec Bachir*, à laquelle succèdent d'autres bandes originales dont *Impardonnables* (2010), *The Lunchbox* (2013) et *La French* (2015). Parallèlement, il travaille à des œuvres personnelles qui font l'objet des albums *24 Postcards in Full Colour* (2008) et *Infra* (2010). En 2012, il revisite à sa façon

les concertos des *Quatre saisons* de Vivaldi pour la collection *Recomposed Series* publiée par Deutsche Grammophon. En 2015 apparaît une suite de huit heures intitulée *Sleep*, représentée à Berlin et diffusée sur disque dans ses versions intégrale et abrégée (*From Sleep*). En 2017 sort *Out of the Dark Room*, qui compile différentes musiques de films. Le compositeur se concentre sur cette activité en signant successivement les musiques pour ballet (*Three Worlds - Music from Woolf Works*), films ou séries *Taboo*, *Henry May Long* (2017), *White Boy Rick*, *Never Look Away* et *Mary Queen of Scots* (2018). Après la partition du film *Ad Astra* (2019) paraît sa nouvelle pièce originale *Voices* (2020), axée sur le domaine vocal, parlé ou chanté.

Max Richter naît à Hamelin, en Basse-Saxe (Allemagne), le 22 mars 1966. Musicien précoce, l'élève boursier suit des études de composition et de piano à l'université d'Edimbourg (Écosse), puis à la Royal Academy of Music à Londres. Muni de ses diplômes, il accède ensuite aux grâces du compositeur contemporain Luciano Berio qui le prend sous son aile à Florence (Italie). Max Richter acquiert rapidement de larges connaissances tant dans le domaine contemporain que dans l'évolution des musiques électroniques. Riche de cet enseignement, il fonde en 1989 l'ensemble « Piano Circus » qui, dans ses cinq albums répartis sur dix ans, interprète des œuvres de Brian Eno, Arvo Part, Philip Glass ou Steve Reich. Désireux d'ouvrir son champ d'application aux musiques actuelles, Max Richter collabore aux albums *Dead Cities* (1996, avec sa composition « Max »), *The Isness* (2002) et *The Peppermint Tree and Seeds of Superconsciousness* (2008) de Future Sound of London. Entre temps, il travaille également avec Roni Size et Reprazent sur l'album *In The Mode*, paru en 2000.

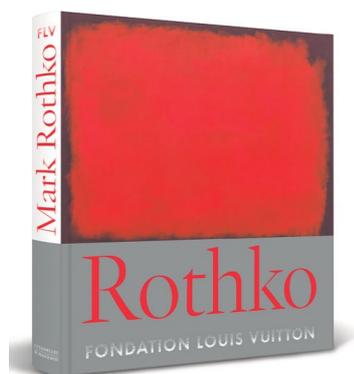
En 2002, le compositeur enregistre *Memoryhouse* avec l'Orchestre symphonique de la BBC, assemblant bruits naturels et lectures de poésie en plusieurs langues. Cette expérience est suivie de l'œuvre électronique *Songs from Before* publiée en 2006. L'année suivante, le réalisateur Ari Folman lui propose de composer la musique de son film *Valse avec Bachir*, qui remporte un succès notable. En 2008 sort son quatrième album *24 Postcards in Full Colour*.

En 2010, Martin Scorsese utilise l'une de ses compositions pour la bande originale de *Shutter Island* (« On the Nature of Daylight », mixée avec la voix de Dinah Washington). La même année sort son cinquième recueil *Infra*, musique du ballet homonyme créé deux ans auparavant par Wayne McGregor. Il compose également la musique du film *La Vie sauvage des animaux domestiques*. Le label Deutsche Grammophon lui offre ensuite la possibilité de retravailler le concerto des *Quatre saisons* de Vivaldi pour la collection *Recomposed Series*. Le compositeur livre son interprétation enregistrée avec le violoniste Daniel Hope et le Konzerthaus Kammerorchester Berlin, dirigé par André de Ridder, en 2012.

Durant cette période, les bandes originales se succèdent à grand train pour *Elle s'appelait Sarah* (2010), *Impardonnables* d'André Téchiné la même année, *Le Congrès*, *Wadjda* et *The Lunchbox* (2013), puis *Testament of Youth* (Mémoires de jeunesse) et *La French* (2015). Max Richter compose par ailleurs les thèmes de la série *The Leftovers* (2014). En 2015 apparaît une pièce instrumentale de huit heures pour piano, cordes et électronique intitulée *Sleep*, dont la première donnée à Berlin dispose aux spectateurs des lits à la place de sièges. L'œuvre fait l'objet d'une parution intégrale et d'une version résumée en une heure, *From Sleep*.

En 2017 sort *Out of the Dark Room*, compilation sélective de ses créations pour le cinéma. Le compositeur se concentre sur cette activité en signant successivement les musiques pour ballet (*Three Words - Music from Woolf Works*), films ou séries *Taboo*, *Henry May Long* (2017), puis *White Boy Rick*, *Never Look Away* et *Mary Queen of Scots* (2018).

Éditions



CATALOGUE

Un catalogue sous la direction de Suzanne Pagé et Christopher Rothko avec une préface de Suzanne Pagé, deux essais introductifs de Christopher Rothko et de Riccardo Venturi, et les contributions sur différentes périodes chronologiques de Harry Cooper, Ludovic Delalande, François Michaud, Nancy Spector et Jeffrey Weiss ainsi que celle d'Annie Cohen-Solal. Claudia Buizza, Cordélia de Brosses et Magdalena Gemra ont documenté des points précis.

316 pages (dont 2 dépliants de 6 pages)

31,5 × 29 cm

Reliure cartonnée avec bandeau argenté

220 ill. couleur

ISBN : 978 2 85088 929 5

Hachette : 7 725 127

Prix : 45 €

Parution : 18 octobre 2023, office 538

Co-édition Fondation Louis Vuitton et Citadelles & Mazenod



JOURNAL

Le Journal de la Fondation Louis Vuitton n° 16

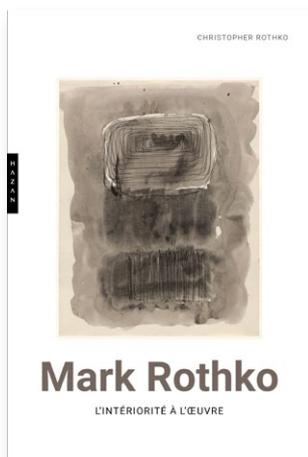
Octobre 2023

64 pages

32 x 23 cm

Prix : 7 euros

Editeur : Fondation Louis Vuitton
français et anglais



MARK ROTHKO

L'intériorité à l'œuvre

Christopher Rothko

Cet ouvrage réunit près d'une vingtaine d'essais écrits ces dernières décennies par Christopher Rothko, psychologue et fils de l'artiste. S'appuyant sur sa connaissance intime de l'œuvre et sa compréhension instinctive de l'homme qu'était son père, l'auteur articule, dans des textes sensibles, percutants et pleins d'humour, les différentes périodes et l'évolution des moyens - couleurs, formats, mises en contexte... - par lesquelles Mark Rothko a cheminé dans sa quête incessante d'un partage avec le spectateur.

Ce livre permet également de comprendre la cohérence artistique et intellectuelle de l'œuvre, depuis les peintures figuratives précédant le passage à l'abstraction jusqu'aux toiles dites « classiques » des années 1950 et 1960, devenues iconiques.

Ce faisant, Christopher Rothko libère l'œuvre des interprétations erronées et des préconceptions qui nuisent à la compréhension du peintre, dont l'ambition première était de transmettre son expérience intime de la condition humaine.

312 pages - 81 illustrations

29€

Co-édition Fondation Louis Vuitton et Hazan

Documentaire



Mark Rothko devant *Slow Swirl*
at et *Edge of the Sea*, 1944
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko

Mark Rothko, la peinture vous regarde

Diffusion : Dimanche 12 novembre 2023 à 17h45

Sur arte.tv du 5/11/2023 au 9/02/2024

Documentaire de Pascale Bouhénic

Coproduction : ARTE France, CinéTévé, Fondation Louis Vuitton

(France, 2023, 52min)

Légende incontournable du XX^e siècle, Mark Rothko s'est fixé comme tâche de créer, avec la peinture la plus abstraite qui soit, une représentation du drame humain.

Déclarant qu'il n'était pas abstrait mais « matériel », qu'il n'était pas un coloriste mais un peintre d'idées, que la sensualité était essentielle à son art, Rothko n'a voulu être limité par aucune définition.

Ce film documentaire propose d'entrer dans l'énergie d'un peintre moderne, et d'en comprendre le regard exigeant, abstrait et sensuel.

Visites, activités et ateliers

MICRO-VISITES, *tout public*

Sans réservation, gratuit avec le billet d'entrée pour l'exposition

En français et en anglais

Tous les jours

Durée : 15/20 minutes

Les micro-visites sont l'occasion de découvrir progressivement la Fondation en compagnie d'un médiateur culturel : l'architecture, les œuvres de commandes, ou l'exposition « Mark Rothko » à expérimenter en solo ou à plusieurs.

LA NOCTURNE

Chaque premier vendredi du mois, la Fondation ferme ses portes à 23 heures. Autour d'un programme festif et protéiforme, découvrez la Fondation autrement ! Concert, DJ set, atelier plastique, visites décalées dans les expositions, restauration et bar offrent une expérience inédite.

Les vendredis 3 novembre, 1^{er} décembre 2023, et 5 janvier, 2 février et 1^{er} mars 2024

De 19 heures à 23 heures

PARCOURS CONTEMPLATIF, *pour adultes*

Calendrier à consulter sur le site internet de la Fondation.

Durée : 1h

Tarif plein 20€, tarif réduit 14€

Un médiateur culturel de la Fondation et une professeure de méditation invitent à l'introspection et à l'observation pour vibrer face aux œuvres monumentales de l'artiste.

PARCOURS BÉBÉ « Mark Rothko », *0/18 mois, en famille*

De 10h à 11h tous les samedis et les dimanches, et tous les jours pendant les vacances scolaires

Durée : 45 mn

Tarif plein 16€, tarif réduit 12€ - 7€

Comment faire découvrir l'art à son bébé ? En douceur et par les sens, guidés par un médiateur culturel ! La Fondation accueille les bébés et leurs parents à l'ouverture de la Fondation pour un instant intimiste et chaleureux parmi les œuvres de Mark Rothko. Profitez ensuite des expositions en toute détente et en famille.

PARCOURS CONTÉ « Mark Rothko », 3/5 ans, en famille

De 11h à 12h tous les samedis et les dimanches, et tous les jours pendant les vacances scolaires

Durée : 1h

Tarif plein 16€, tarif réduit 12€ - 7€

Suivez le médiateur culturel dans l'exposition « Mark Rothko » ! Les enfants découvrent par les sens et les émotions, les œuvres monumentales et colorées de l'artiste.

PARCOURS CONTEMPLATIF, à partir de 7 ans, en famille

Calendrier à consulter sur le site internet de la Fondation.

Durée : 1h

Tarif plein 16€, tarif réduit 12€ - 7€

Cette expérience sensorielle adaptée aux enfants comme aux parents offre une échappée énergétique, éclairante et joyeuse dans l'exposition « Mark Rothko » ! Un médiateur culturel de la Fondation et une professeure de méditation invitent à l'introspection et à l'observation pour vibrer face aux œuvres monumentales de l'artiste.

ATELIER « Mark Rothko », 6/10 ans

À 10h30 et 14h30 tous les samedis et à 14h30 les dimanches, et tous les jours pendant les vacances scolaires

Atelier proposé en Anglais chaque premier dimanche du mois à 10h30

Durée : 2h30

Tarif plein 18€, tarif réduit 14€ - 9€

Enfants et parents découvrent d'abord l'exposition et observent l'œuvre singulière de Mark Rothko, guidés par des médiateurs culturels. Dans l'atelier, les enfants composent leur propre création autour des formes colorées de l'artiste !

POUR ACCOMPAGNER VOTRE VISITE

Explorez l'exposition « Mark Rothko » à votre rythme avec un dispositif de médiation gratuit et adapté à vos envies.

L'application de la Fondation

Avec des interviews et des vidéos inédites.

Disponible gratuitement sur smartphone grâce à l'Application Fondation Louis Vuitton sur l'App Store et Google Play. Accès Wi-Fi gratuit.

Le chatbot Twelvy

Twelvy, le chatbot de la Fondation, est là pour répondre à toutes les questions du public.

Un parcours dans l'exposition est aussi proposé pour accompagner la visite.

À retrouver sur le site web et dans l'application de la Fondation !

Le livret jeu

Un livret gratuit pour accompagner la visite des enfants dans les expositions, pour leur faire vivre une expérience sensible, portée sur l'observation.

Informations pratiques

Réservations

Sur le site : www.fondationlouisvuitton.fr

Horaires d'ouverture (hors vacances scolaires)

Lundi, mercredi et jeudi de 11h à 20h

Vendredi de 11h à 21h

Nocturne le 1er vendredi du mois jusqu'à 23h

Samedi et dimanche de 10h à 20h

Fermeture le mardi

Horaires d'ouverture (vacances scolaires zone C)

Tous les jours de 10h à 20h (jusqu'à 21h le vendredi)

Accès

Adresse : 8, avenue du Mahatma Gandhi,
Bois de Boulogne, 75116 Paris.

Métro : ligne 1, station Les Sablons,
sortie Fondation Louis Vuitton.

Navette de la Fondation : départ toutes les
20 minutes de la place Charles-de-Gaulle - Etoile,
44 avenue de Friedland 75008 Paris (Service
réservé aux personnes munies d'un billet Fondation
et d'un titre de transport - billet aller-retour de 2€ en
vente sur www.fondationlouisvuitton.fr ou à bord)

Tarifs :

Tarif plein : 16 euros

Tarifs réduits : 10 et 5 euros

Tarif famille : 32 euros (2 adultes
+ 1 à 4 enfants de moins de 18 ans)

Gratuité pour les personnes en situation
de handicap et 1 accompagnateur.

Tous les jeudis, entrée gratuite pour les étudiants
et enseignants en art, design, architecture, mode
et histoire de l'art, sur présentation d'un
justificatif de scolarité en cours de validité.

Les billets donnent accès à l'ensemble des espaces
de la Fondation et au Jardin d'Acclimatation.

Information visiteurs

+ 33 (0)1 40 69 96 00

Contacts presse

Fondation Louis Vuitton

Sébastien Bizet

Directeur de la communication

Caroline Cadinot

Responsable des relations presse et publiques

Capece Consulting

Isabella Capece Galeota

Conseillère en communication

Joonam Partners

Roya Nasser : + 33 (0)6 20 26 33 28

Alix Roché : +33 (0)6 79 65 62 23

fondationlouisvuitton@joonampartners.com

DOSSIER DE PRESSE

FONDATION LOUIS VUITTON

Bernard Arnault *Président de la Fondation Louis Vuitton*

Jean-Paul Claverie *Conseiller du président*

Suzanne Pagé *Directrice artistique*

Sophie Durrleman *Directrice déléguée*