

Rothko (Mark)

Publié :

« Rectangles flous » [approches sémiotiques sur Rothko], *Spirale*, 147, mars 1996, p. 3.

Titre RECTANGLES FLOUS

BLOC :

Fernande Saint-Martin (dir.)

APPROCHES SÉMIOTIQUES SUR ROTHKO

Presses Universitaires de Limoges

Nouveaux Actes Sémiotiques

vol. VI, 34-36. 123 p.

Devant sa célébrité montante, le peintre Mark Rothko (Marcus Rothkokowitz, 1903-1970) oscillait entre l'euphorie et le désespoir, persuadé d'avoir perdu son âme depuis que la possession d'un Rothko était devenue un indice de statut social. Pour Rothko la peinture était une expérience spirituelle cependant il ne pouvait concevoir que celle-ci soit monnayable, il n'était pas préparé au jargon transcendantaliste des conservateurs et des chroniqueurs qui faisait de lui une sorte de prophète et de ses tableaux autant d'autels pour l'adorations de l'ineffable. Premier peintre de sa génération à être exposé au Musée d'Art moderne de New York, en 1961, il se précipitait chez un ami le lendemain du gala d'ouverture, pour lui déclarer que maintenant « tout le monde peut finalement voir que je ne suis qu'une supercherie ».

L'in certitude de Rothko appartient à toute création artistique : l'expérience de l'artiste (spirituelle ou passionnée, idéaliste ou désenchantée) est toujours authentique, même lorsqu'elle reproduit certains stéréotypes socioculturels — mais le langage dans lequel l'artiste exprime cette expérience sera toujours pour une part conventionnel — et d'une certaine façon **vide**. Ainsi, il n'y a pas un langage (sonore ou visuel, verbal ou pictural) qui serait plus apte à exprimer l'expérience humaine, l'épreuve du quotidien ou la révélation du sacré. Toute expression doit traverser la neutralité des signes : les peintures de Rothko sont en premier lieu des fictions visuelles avant d'apparaître comme des portes ouvertes sur l'infini.

A chaque époque, le public manifeste son engouement pour certaines formes de littérature ou d'art, croyant y reconnaître l'évidence du sacré et de la vérité des émotions — alors que ces formes n'en sont plus que des substituts. Peindre un ange au Quattrocento était certes angélique, mais au XXe siècle l'image de l'ange n'est pas même un fétiche où l'on peut croire que réside le sacré. Lorsqu'on représente un ange dans un tableau, est-on plus proche du sacré que lorsqu'on peint des rectangles flous ? A notre époque ce qui compte, l'essentiel, doit sans cesse s'inventer un nouveau langage, ne saurait être mis à demeure dans une figure d'ange ou dans un flou.

L'art n'aura de cesse de s'inventer de nouveaux langages. Cependant une forme ne nous interpelle qu'à rappeler et aussi à détruire d'autres formes, alors comment

reconnaître les nouvelles formes artistiques — d'autant que celles-ci ne manqueront pas de paraître en premier lieu insignifiantes, sinon absurdes et insensées ? Il faut croire que notre société, comme système de la détermination culturelle, a besoin d'introduire en elle-même une part d'indéterminé, du moins ce qui tiendra lieu de l'indéterminé, pour se régénérer. C'est pourquoi elle puise dans le chantier de la création artistique pour y trouver, au hasard des circonstances, des amorces de langage, des simulacres de communication (ce qui en mime le rituel, ce qui semble faire signe), — pour les relancer dans les circuits de la valeur et de l'échange. Qu'importe l'intention de l'artiste ou encore le contenu de l'œuvre, puisqu'elle doit « fonctionner » comme œuvre. On puisera ainsi, sans y voir de trop près, dans la multitude des productions artistiques en attente de reconnaissance, pour en prélever ce qui deviendra un symbole de la spontanéité et de l'initiative, de l'irrationnel et de la transgression, — soit au plus souvent le support docile d'une certaine idée de l'art. C'est parce qu'il connaissait ces mécanismes de la fabrication de la valeur que Rothko pouvait effectivement se demander si sa peinture était une entité vide devenue le symbole d'une transcendance, ou si elle proposait effectivement une expérience de la création plastique qui, dans son obsession de la nuance, l'apparenterait à l'expérience spirituelle.

### La fragmentation plastique

D'aucuns ont voulu voir dans les contours flous des tableaux de Rothko l'expression d'une Présence numineuse, en présupposant que ce qui est flou, brumeux et ineffable, est plus spirituel que ce qui est bien détourné. Une approche plus sobre de Rothko est souhaitable : les *Approches sémiotiques sur Rothko*, réunies par Fernande Saint-Martin, offrent cette approche lorsque cinq représentants des tendances principales de la sémiologie visuelle ont convenu d'analyser le langage visuel d'un même tableau, acceptant ainsi d'être comparés dans leur présupposés, leurs méthodologies, leur conclusions. Le Groupe m pour la Belgique, Gorän Sonesson pour la Suède, Jacques Fontanille et Jean-François Bordon pour la France, c'est-à-dire pour la sémiotique greimassienne, et Fernande Saint-Martin pour la sémiotique québécoise. Le problème rencontré d'emblée par les sémioticiens est de savoir si le tableau intitulé Sans-titre de Rothko constitue effectivement une « image », — bien qu'il s'agisse d'une œuvre abstraite. Ils doivent résister à la tentation de réintroduire la dimension iconique : quand les formes abstraites ne seraient que des formes figuratives qui se seraient progressivement effacées, ou qui seraient plus ou moins esquissées. (On se rappellera comment Jean-Marie Floch — qui devait participer à ce collectif — avait reconnu des chevaliers qui s'élancent au combat dans *Composition IV* de Kandinski).

Le Groupe m accorde la plus grande importance à la segmentation de base du tableau, quand le déchiffrement plastique doit refléter la diversité des lectures possibles. Il faut scinder le tableau dans une multiplicité de fragments qui sauront rendre compte de tous les trajets du regard. L'analyse du Groupe m reste dans les limites de la sémiotique : même si elle suppose que les contrastes et les tensions entre ses éléments de base sont source de plaisir ou de déplaisir, — et permettent une interprétation psychologique du tableau. Comme si le morcellement de l'objet en segments

perceptuels, ou en fragments de lecture, aurait effectivement pour résultat de mettre à nu l'investissement affectif *qui le constitue comme objet*. Alors, chez certains sémioticiens, comme chez le spectateur romantique, une œuvre est prégnante lorsqu'elle est l'expression d'un « drame » (confirmé, dans le cas de Rothko, par le suicide du peintre). Ce qui apparaît parodique c'est la recherche sémioticienne du drame dans le détail du tableau.

Le représentant la sémiotique nordique, Gorän Sonesson reste fidèle à la nécessité de distinguer le plan iconique du plan plastique : l'organisation de ce dernier est pensée à partir de formes élémentaires, tantôt comme prototypes (psychologie cognitive de la Gestalt) ou comme figures topologiques. Pourtant Sonesson n'est pas à l'aise : il est difficile de distinguer des formes chez Rothko. En l'absence de tout contours définis, Sans-titre ne serait pas assez organisé, serait trop archaïque. Ce qui amène Sonesson à poser quelques questions intéressantes sur le tableau comme « surfaces salies » : il croit reconnaître ici le procédé qui consiste à prendre l'insignifiant (ex. un urinoir, une vieille clôture) pour l'accélérer vers un surcroît de signification dans les canaux définissant l'art. Si l'objet prend forme devant nos yeux, ce n'est donc pas tant un effet de l'observation qu'un résultat de sa construction dans l'espace restreint de l'art comme objet réalisant le but socialement défini de l'art, — procédé qui ne requiert pas de vraiment regarder le tableau. Conscient de cette dimension sociale de l'œuvre, Sonesson entreprend néanmoins d'en étudier la surface et ses rectangles en terme de formes prototypiques, indexicalités, oppositions intertextuelles, etc. — mais ses analyses n'ont qu'une valeur heuristique : elles pourraient guider ou vérifier d'autres investigations, sans plus.

La sémiotique greimassienne présuppose une cohérence dans le tableau (tout fait signe) pour mieux tirer parti des effets de discontinuité (imperfections, failles). Jacques Fontanille reprend les principes de la génération du sens pour penser une génération des couleurs : cette cohérence c'est d'abord un fond monochrome à partir duquel surgissent différentes plages de couleur. Jean-François Bordron, pour sa part, interroge les fonds et les franges pour analyser la diffusion de la lumière, sa diffraction à la limite.

### La sémiotique québécoise

Comparée à ces sémiotiques européennes, la sémiotique québécoise apparaît plus ouvertes aux enrichissements interdisciplinaires. Le tableau de Rothko devient l'occasion de vérifier la validité d'une modélisation syntaxique en greffant sur celle-ci des hypothèses sémantiques diverses. A l'approche topologique maintes fois éprouvée dans les dix dernières années, Fernande Saint-Martin ajoute un cadre performatif qui permet de penser la manière dont le sujet lui-même est affecté par sa « construction » du tableau. Cette sémiotique a le mérite de chercher à élaborer les présupposés psychologiques, philosophiques, sur lesquels la plupart des analyses du plan plastique s'appuient sans les énoncer. En effet, ces dernières années, la sémiotique en est venue à ressembler à un rectangle dans une peinture de Rothko : ses contours sont plus flous, se détachent sur fond d'un discours psychologisant ou encore sur fond d'un discours de l'intentionnalité. La psychanalyse également n'est pas loin quand le

modèle que (re)construit le sémioticien serait le produit d'une projection fantasmagorique : le « flux » sémiotique qui organise le tableau ne serait nul autre que le Désir.

Ces diverses approches s'accordent à reconnaître qu'un langage visuel est à l'œuvre dans le tableau, pourtant elles ne trouvent pas un langage commun pour décrire les parties du tableau et nommer les couleurs, pour décrire les trajets du regard. Il est plus facile de trouver des similitudes dans nos approches conceptuelles que de produire des recoupements entre les approches perceptuelles. Certes le regard ne saurait être remplacé par quelque méthodologie, on ne pourra enseigner aux robots comment regarder la peinture. Néanmoins ces approches sémiotiques ont le mérite d'exposer la dimension du regard sans reproduire la prose exaltée à laquelle nous sommes habitués l'hagiographie continue de Rothko. Il ne reste plus qu'à faire le voyage en Israël et visiter le musée de Tel Aviv, pour contempler l'original (236.9 x 120.7 cm) que nos sémioticiens n'ont pas encore vus. A moins qu'à l'ère benjaminienne de la reproductibilité technique, les tableaux de Rothko laissent voir leur aura sous format carte postale.