



Le rouge et le noir... ou le sacré et la peinture abstraite

Jean-Marie André

jeanmarieandre.com

Je suis athée mais passionné par le sacré
Frédéric Nietzsche

Les lieux traditionnels de culte en Occident se vident alors que les musées se remplissent. Les œuvres d'art et l'attention qu'elles suscitent, redessinent un sentiment de révérence voire de ferveur qui n'est pas obligatoirement religieux. Le territoire du sacré reste, étymologiquement, le territoire fascinant et inviolable de l'interdit. Dans une société désacralisée par « le désenchantement du monde » comme l'annonçait au début du XX^e siècle le sociologue allemand Max Weber, voire « d'une partie du monde » comme le précisera le philosophe contemporain Régis Debray, le sacré profondément lié aux mythes est un territoire inviolable, séparé de celui du profane, de la science et de ses paradigmes. Le sacré est le trait essentiel du phénomène religieux sans être une finalité figée mais un processus actif. Il y a une peinture sacrée comme il y a une musique sacrée. La peinture abstraite, née d'une pensée « sans image », est autant au cœur du sacré dans la Chapelle de Mark Rothko qu'à travers ses Seagram murals. Elle est autant au cœur du sacré avec les vitraux de l'Abbatiale Sainte-Foy de Conques de Pierre Soulages qu'avec ses Noirs et Outrenoirs.

Le sacré est un territoire séparé de celui du profane...

Le sacré est né avec les premiers êtres humains, pour qui la vue des premiers cadavres a dû être ressentie comme l'effraction de quelque chose qui les dépassait. Face à ces cadavres, ils ont pris conscience d'être devant des corps vivants devenus chair morte, devenus inutiles pour le travail. Ces corps devant lesquels ils se sont inclinés n'étaient plus qu'esprits puisqu'ils n'étaient plus vivants. Avec l'inhumation, leur monde s'est séparé en deux. Un monde que nous appellerions « profane », celui du travail et de la quête de la subsistance et un monde que nous appellerions « sacré ». Ce monde de la sacralité était un monde plus fort qu'eux, un monde qui les dépassait et qui échappait à leur contrôle, un monde à la fois ambivalent et fascinant, à la fois attirant mais aussi inquiétant. Hantés par la mort et aussi la sexualité, il leur a fallu, pour Georges Bataille, se protéger du sacré, ce monde mis à part, séparé, et circonscrit, sans racine, cerné par la multiplication d'interdits et de leur transgression [1]. Pour les premiers humains, il y eut aussi très vite confusion entre le *sacratum* et le *secretum*, le sacré et le secret. Tous les deux étant nés du même mot *secernere*: *mis à part, séparé*, il n'y eut qu'un pas à franchir pour arriver au *sacrum facere*, au *faire sacrifice* et *sacrifier*. Sacrifier c'était rendre sacré l'objet d'un sacrifice qui pouvait être de *purification* en effaçant un mal ou de *propitiation* en vue d'obtenir une expiation et un pardon.

Le sacré est un territoire inviolable...

Ce domaine intangible est objet de vénération, de respect mais aussi de crainte. Un *espace sacré* n'est jamais choisi par l'homme, il se révèle à lui. La divination ancienne, en effet, supposait toujours que les signes lui étaient antérieurs et sa tâche était de relever un langage préalablement réparti par le(s) Dieu(x) dans le monde. La ressemblance devenait ainsi le mur porteur de la connaissance. Chaque autel qui y fut dressé devint, par sa verticalité, l'archétype fondateur de l'humanité. Le sceptre d'un roi, l'épée d'un chevalier, un tumulus funéraire annonçant les pyramides, le cri de la voix humaine devinrent autant de symboles de cette verticalité ; ou, découverte plus récente, la « tombe » de Jonas, le prophète juif de la Baleine dans la Bible. Il s'agit, en réalité, d'un monticule, à côté de Mossoul en Irak. Les croyants juifs avaient jadis fait une sorte « d'étude de paysage » dans cette plaine qu'était l'ancienne Mésopotamie, où les Assyriens dominaient le royaume d'Israël. Ils ont donc cherché et trouvé, parmi les monticules, celui dont le prophète Jonas, de la baleine, « aurait » parlé. Il y a toujours une intention théologique qui permet de faire parler le paysage devenant, en quelque sorte, l'aide-mémoire du sacré !



Le sacré et les mythes entre énigme et inconnaissable...

Le *Sacré* est dans un rapport fusionnel avec le mythe que l'on retrouve dans la langue grecque avec *μυθος* pour le mythe et le récit et *μυσθης* pour l'initié. Pour les humains, la question de l'origine première du monde a été fondamentale et le reste. A toutes ces énigmes et au mystère les enveloppant, la seule réponse qu'ils ont pu formuler, fut le mythe [2].

Les mythes sont des récits

Les mythes sont nés, avec le commencement des temps, pour raconter comment la réalité est apparue à l'être humain et comment celui-ci a essayé de la faire passer en mots le raccrochant au réel. Le mythe est donc une parole alimentant un récit mais générant, avant toute chose, un système de communication délivrant un message. Le mythe transmis oralement est la réponse à la question des origines. Il ne faut donc pas s'étonner de voir cette réponse se modifier en nous renvoyant à d'autres mythes. Malgré ses constantes métamorphoses, le mythe perdure dans l'intemporalité.

Les mythes sont universels

Toutes les cosmogonies, les théogonies et théologies ont pu se construire car elles sont elles-mêmes des mythes dont la pensée générale transcende les espaces, les frontières, les peuples, leurs cultures et le temps. Ces mythes peuvent expliquer, presque en totalité, tous ces différents processus mais il y a toujours des divergences entre le réel et la vision du mythe. Le hasard est ainsi devenu « l'imprévisible, l'improbable » et l'avenir « l'inconnaissable, le mystère » qu'il fallait décrypter par toutes sortes d'oracles, augures et haruspices, lecteurs d'entrailles d'animaux sacrifiés, à la recherche de présages pour les décisions qui en découlent. L'avenir s'obstinant à perdurer, la divination a toujours su s'adapter, aux temps présents comme aux temps anciens !

Les mythes sont éternels, intemporels et immortels

Un mythe n'est ni un objet ni une idée ni un concept mais un mode de signification. Un mythe ne se définit pas par sa matière car n'importe quelle matière peut être dotée d'une signification, ni par son objet car tout objet justiciable d'un discours peut le devenir. Un mythe se définit par la façon dont il profère son message. Les mythes sont aussi bien religieux que profanes. La parole mythique viendra toujours se poser sur de nouveaux objets qui disparaîtront pour laisser la place à de *nouveaux-nouveaux* objets. Ceux-ci deviendront éternels si, et seulement si, l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, les choisit et les éternise comme tels. L'immortalité des mythes naîtra de cette intemporalité.

Les mythes sont anthropomorphiques

Chaque société va instaurer à partir de rien, dans un geste créateur radical, les significations et les utilisations possibles des mois lunaires, des interdits alimentaires ainsi que des normes à la sexualité [3]. Claude Levi Strauss, dans *Le cru et le cuit* et *L'Homme nu*, avait répertorié chez les Indiens Bororos et Modocs, un nombre impressionnant de mythes concernant l'eau, le feu, la pluie, l'orage, le soleil, la lune, les étoiles, les femmes et leur vagin, la création de l'homme, la nourriture, la pêche, la culture du maïs, la chasse, les animaux, les cochons sauvages et le jaguar, les parures, les armes, le rire, le tabac, la maladie, la vie brève, la mort inexorable et les rites funéraires, les odeurs, les plantes, les lianes. Cet imaginaire créateur est donc né en se pliant à des significations et à des normes supposées avoir été instaurées, indépendamment et en dehors de toute décision humaine, par une autorité extérieure aux humains. Cette autorité, que ce soit celle de(s) Dieu(x), des traditions, des ancêtres, explique le caractère anthropomorphique des mythes, au sujet duquel Voltaire avait ironiquement ajouté que si « Dieu avait créé l'homme à son image, celui-ci le lui avait bien rendu » !

Les mythes naviguent sur la métaphysique du « tout de la réalité », entre énigme, inconnaissable, inconnu et mystère

La création première "ex nihilo", à partir de rien, reste un inconnaissable. « Ex nihilo », en fut gommé par le seul fait d'avoir parlé d'un chaos l'ayant précédé. Le chaos étant lui-même un inconnaissable car



venant objectivement d'on ne sait où et d'on ne sait qui. L'approche de cette nébuleuse de l'inconnaissable pourrait être celle des découvertes successives de l'humanité ne faisant que repousser les frontières du sacré sans les abolir. De la lunette de Galilée jusqu'aux derniers accélérateurs de particules en passant par l'éventail des microscopes électroniques, spectroscopes et autres appareils de détection et de mesure, tous ceux-ci nous permettent d'entrer en interaction avec des phénomènes qui sinon, seraient imperceptibles.

Des pans entiers de la connaissance franchissent ainsi les frontières de l'inconnaissable et de l'inconnu

Pour aller vers le connu qui aujourd'hui, avec les neutrinos superluminiques et le boson de Higgs et se retrouver aussitôt face à l'inconnu et à l'inconnaissable. Dit autrement, nous passons du mystère à l'énigme puis de l'énigme déchiffrée au mystère indéchiffrable. D'énigmes résolues en énigmes à résoudre, la différence entre énigme et mystère reste irréductible. Une énigme peut être résolue tandis que le mystère, lui, reste indéchiffrable et inconnaissable. Les récits, les contes, les légendes nous apportent des explications possibles, plausibles, hypothétiques, mais les récits les plus complets, les plus organisés nous sont fournis, même avec leurs limites, par les mythes. Le mystère n'a donc pas d'autre réponse que le mythe des origines premières. Tout phénomène ayant une cause, la loi de la causalité nous amène à penser que « le mythe est la causalité de l'inconnaissable ».

Le sacré et la science...

Le sacré procède de notre rapport au monde. Il est de l'ordre, non de la connaissance, mais de la représentation. Il relève des interrogations de l'homme sur l'univers qui l'entoure et sur ses propres origines demeurant de nos jours, encore mystérieuses. Ainsi, le sacré se teinte-t-il de métaphysique, puisque l'étude physique et mathématique des phénomènes de l'univers n'apporte pas toutes les réponses. Ces dernières ne surgissent que lentement et entre connu et inconnu, les hommes sont amenés alors à délaisser mesures, expérimentations et vérifications pour s'abandonner au bénéfice de chants, de sortilèges, « crédités » d'un accès immédiat à l'invisible. Le physicien fait alors place aux prêtres, devins, sorciers, chamanes, et à leurs pratiques ou « pouvoirs magiques » mettant un terme aux séries causales [4].

Le sentiment du sacré reste vivace au fil des siècles et des différentes civilisations. Il naît certes toujours du religieux mais il naît aussi de la culture en général et de l'art en particulier comme le rappelait déjà Hegel dans son *Esthétique* : « Pour tout peuple, intervient de manière générale avec le progrès de la culture, une époque où l'art [nous] fait signe au-delà de lui-même ». Le sacré est un sentiment, une émotion, issus de la conviction de l'existence de forces cachées, qui nous dépassent et annihilent nos capacités de pensée et d'action. Nous renvoyer à plus fort que nous peut à la fois être effrayant et maléfique ou sécurisant et bénéfique en servant de refuge au plus faible.

La science actuelle nous rend l'univers (presque) entièrement intelligible ou (presque) sur le point de l'être. Les frontières actuelles de la science devraient être imperméables à l'irrationnel, l'inexplicable, le mystérieux, l'inconnaissable, en un mot à la métaphysique mais aussi à tout ce qui relève de la croyance. Mais la connaissance n'a pas remplacé la crédulité qui est plutôt réservée au territoire du sacré et de l'émotionnel, la conviction et la certitude étant réservées à celui des sciences. Le verbe *croire* est employé aussi bien dans le territoire du sacré que dans celui de la science et bien qu'en rupture, le sacré et la science peuvent coexister car cette frontière entre science et sacré se déplace en permanence en nous ramenant constamment au « tout de la Réalité » de la Métaphysique qui reste le territoire de l'inconnaissable.

Le sacré est le trait essentiel du phénomène religieux...

Cette notion du *sacré* est en effet capitale dans l'interprétation du phénomène religieux dont elle est le trait essentiel pour Durkheim. Le *sacré* et le *profane* sont en opposition mais n'existent pas l'un sans l'autre. Ce dualisme s'applique au *sacré* pour le pur et au *profane* pour l'impur. Toute vie religieuse gravite ainsi autour de ces deux pôles entre lesquels il y a la même opposition qu'entre le pur et l'impur, le divin et le diabolique, le saint et le sacrilège. Ces deux aspects de la vie religieuse s'opposent donc l'un



à l'autre mais ils ont une étroite parenté. Les profanes devant s'abstenir de tout rapport avec les choses impures comme avec les choses saintes, il est possible de parler d'*ambiguïté du sacré*. Cette mise à l'écart explique qu'il y ait de l'horreur dans le respect religieux et de la fascination dans la crainte des puissances du mal. Toute une partie de la littérature et de l'art en général s'est nourrie de cette ambiguïté. Le sacré, enfin, renvoie au caractère de ce qui impose aux humains une attitude de retrait fait de crainte, de vénération et de mystère devant l'inconnaissable. Pouvaient être sacré : un espace ou *templum* qui était un espace carré délimité par l'*augure* dans le ciel et sur la terre à l'intérieur duquel il recueillait et interprétait les présages, un temps, un récit, une action comme un sacrifice ou une cérémonie rituelle, un être humain qu'il soit roi, prêtre ou juge, un objet tel des ornements sacerdotaux ou un sceptre royal. Cet espace devenant le fondement, la raison et non la nature de la reconnaissance du fait religieux, dans une transcendance platonicienne mais aussi ultérieurement du fait non religieux dans une transcendance immanente spinozienne de l'*Ici*.

Comme il y a une musique sacrée, il y a une peinture sacrée...

La musique sacrée regroupe tous les genres et toutes les œuvres composées pour un rituel ou sur des textes ou récits sacrés allant des *Messes* aux *Vêpres*, des *Requiem* aux *Passions* et *Stabat Mater* [7]. La musique profane, une des deux grandes catégories de la musique savante occidentale, rassemble presque tous les genres de la musique instrumentale de chambre ou symphonique et une grande partie des genres de la musique vocale, du lied à l'opéra. Mais avec le romantisme, Berlioz, Liszt, Chopin et Wagner qui n'avaient pas oublié qu'Orphée tutoyait les dieux, cette césure entre profane et sacré, entre terrestre et céleste va s'estomper. Il en fut de même pour la peinture sacrée et religieuse abordant tous les thèmes relatifs à la religion en nous renvoyant au monothéisme chrétien. Quant à la peinture profane elle s'est exprimée à travers les natures mortes baptisées *Still Life* outre-manche, les portraits, les marines, les paysages, les animaux, les intérieurs et les décors en trompe l'œil ou non et les scènes guerrières et de massacres, inhérentes à l'éternel être humain !

La peinture abstraite est née à Munich d'une pensée « sans image » le 2 janvier 1911

L'Art Abstrait est né à Munich le 2 janvier 1911, avec le refus de voir les formes nous renvoyer à une réalité immédiatement identifiable. *Impression III* de Kandinsky « recherchant la dissonance picturale » sera considérée comme l'œuvre fondatrice de l'abstraction. Cette toile fut réalisée en un temps record au sortir du concert de musique sérielle d'Arnold Schönberg dans lequel « chaque son fut traité comme s'il était isolé ». Ensuite, il n'y eut pas une abstraction mais des abstractions avec Mondrian et l'*Abstraction géométrique* à Paris vers 1912, avec Malevitch et le *Suprématisme abstrait* à Moscou en 1913 et beaucoup plus tardivement avec Rothko et l'*Expressionisme abstrait* à New York. L'Abstraction n'est pas née ex nihilo !



Impression V.
Série des Impressions.
Kandinsky. Schönberg
et la peinture. Musée d'art et
d'histoire du judaïsme.
Paris - ©jeanmarieandre.com



Déjà Emmanuel Kant dans ses *Remarques générales sur la position des jugements esthétiques réfléchissants*, nous annonce, avec un siècle d'avance, l'émergence de l'art abstrait comme l'avait déjà fait le Greco dans ses embrasements gris, noirs et verts. Kant prophétise qu'« il ne faut pas redouter que le sentiment du sublime ne soit perdu par un mode de représentation abstraite, ce qui par rapport au sensible est tout à fait négatif. Car bien que l'imagination ne trouve rien au-delà du sensible à quoi elle puisse se rattacher, elle se sent toutefois illimitée en raison de la disparition de ses bornes. Cette abstraction est ainsi une représentation de l'infini qui, précisément pour cette raison, ne peut jamais être qu'une simple présentation négative qui cependant, élargit l'âme ». Dit autrement, Kant pense que l'esprit humain pourrait aller un jour jusqu'à l'abstraction mais que cela ne serait pas souhaitable ! Pour faire, du *locus horridus* des tempêtes en montagne et des rivages battus par les vents, le lit du sublime et de l'art abstrait, l'esprit humain ne suivra pas Kant ! [5]

L'œil par effet d'optique peut « pénétrer » la surface de la toile jusque à cerner le vide infini dans l'espace paradoxalement fini de la toile et de son cadre et jusque à rendre « visible, l'invisible ». La matière et le dessin ne font plus qu'un en contradiction complète avec ce que pensait Kant du caractère fondamental du dessin. La forme, le fond et le sens ne sont plus qu'un. La distinction classique platonicienne et religieuse de la forme et du fond, du signifié et du signifiant, représentait celle du sensible, de l'intelligible, du corps mortel et de l'âme immortelle. La peinture abstraite, à la différence de la peinture figurative, ne donne pas de motif peint à voir mais un jeu de couleurs, de lignes en mouvement, de figures géométriques donnant l'impression à tout moment de pouvoir glisser les unes sur les autres sur la toile voire de disparaître.

Avec la peinture abstraite disparaissent le point de vue unique de l'observateur, la perspective, la hiérarchie des plans rappelant l'ordre religieux du monde dans le motif peint. Il n'y a plus rien à voir d'autre que ce qui est montré sur la toile. Ici le rouge éclate sous nos yeux. L'œil « écoute » et de cette écoute naît une profondeur insoupçonnée. L'abstraction est à la fois à l'opposé de toute figuration et en même temps, sollicite à l'extrême notre attention à la matérialité la plus précise. L'abstraction n'est pas un jeu de l'art pour l'art et sa vérité ne réside pas ailleurs que dans la toile. Elle est son propre symbole. Bien entendu l'*Abstraction* comme tous les mouvements artistiques sera confrontée à l'académisme, à ses poncifs, dans le but de vouloir plaire à tout prix au plus grand nombre en confirmant ce que tout le monde veut entendre et en étant au service des idées reçues. Pour Rothko, ce fut l'*Expressionisme abstrait*, appellation que Soulages récusait pour lui-même.

Le sacré et la peinture abstraite...

Hölderlin, Baudelaire et Rimbaud ont, en poètes, tout dit sur le sacré qui « se niche dans la fracture située au cœur même de l'existence humaine ». La peinture abstraite s'est détournée de l'image en abandonnant la distinction platonicienne du sensible, de l'intelligible, du corps et de l'esprit. Le sacré moderne ne peut donc plus recourir aux formes des religions connues. Il ne peut plus se comprendre par sa seule racine latine qui l'opposait au profane dans la transcendance. « Le père ayant détourné des hommes son visage », Hölderlin au début du XIX^e siècle, nous avait proposé d'affronter cette « absence des dieux » en nous demandant de faire face à « ce retrait du divin » sans pour autant nier la dimension du sacré. Il nous incite à regarder « les traces de ces dieux enfouis », à écouter « leurs paroles perdues comme mémoire de leur présence ». Et ce, quatre-vingt ans avant le *Dieu est mort* de Frédéric Nietzsche nous assénant que *Dieu est mort parce qu'en réalité il n'est plus le fondement de toute vérité* [2].

Ce retrait divin peut prendre de nombreux visages avec la peinture abstraite dans un espace sans hiérarchie, sans arrière-plan, sans la perspective de l'ordre religieux ancien. La sacralité qui s'en dégage ne dépend plus d'une croyance. L'essence du religieux est le sacré mais celui-ci n'implique nullement l'existence d'une croyance en Dieu. Darwin ayant aussi ajouté que « même si la genèse de ce sens du sacré n'est pas facile à expliquer, on ne saurait en faire une preuve de l'existence de Dieu ». Le noyau irréductible du sacré reste donc l'expérience d'une réalité et la source de notre conscience d'exister.

La peinture abstraite, née d'une pensée « sans image » affranchie de la ressemblance, de la représentation, nous donne paradoxalement une image plus proche du sacré que certaines représentations figuratives religieuses. La peinture, se conservant en soi aussi longtemps que son support, chaque toile devient un bloc de sensations indépendant de son créateur et aussi de ses spectateurs. Elles deviennent des êtres de sensations. Chacune existe en soi et par son statut ontologique, accède au sacré. De plus, le sacré rejoint dans notre conscience la notion de « l'intime », développée par le peintre abstrait contemporain et sculpteur américain, Richard Serra. Pour lui, il est une « émotion qui s'éprouve en relation avec le temps de la mémoire permettant de faire vivre le passé des souvenirs et d'aller vers ce que l'on aime ». On peut retrouver ce sentiment en marchant dans la nature, en regardant une peinture abstraite ou non.



Le Rouge et le Noir...

Le rouge et le noir ne sont pas dans la nature mais étaient dans le cerveau de Mark Rothko et de Pierre Soulages comme ils le sont dans le nôtre. La couleur lumière naît de la rencontre du flux de photons venus du soleil et de la matière qui réfléchit beaucoup pour le blanc ou absorbe beaucoup pour le noir. Seule la partie réfléchie du flux photonique va activer les cônes et bâtonnets de la rétine qui sont des capteurs de photons. Les cônes bleus, rouges et verts captent les trois couleurs primaires de la couleur lumière, les bâtonnets ne permettant que la vision du noir et blanc. Ces flux électromagnétiques vont ensuite être captés par le cerveau qui va reconstruire les couleurs en rouge et en noir [7]. Mais à chacun son rouge et son noir selon son code génétique !

Le rouge est la couleur archétypale de la beauté, de la passion et de l'érotisme, de la joie, du luxe et de la fête, du dynamisme et de la créativité. Le rouge est symbole du sang et du feu mais aussi symbole du danger et du matérialisme avec son drapeau [8].

Le noir est la couleur de la mort et du deuil, de la souffrance, de la faute et du péché, de la haine et de l'anarchie avec son drapeau, de la tristesse, de l'angoisse et de la peur, de la misère. A contrario, le noir est aussi la couleur de l'élégance et de l'autorité [8].

Les Rouges de Mark Rothko...

Ce rouge nous ramène, par sa profondeur, au sacré. Ce retrait divin, déjà évoqué, peut prendre de nombreux visages avec la peinture abstraite dans un espace sans hiérarchie, sans arrière-plan, sans la perspective de l'ordre religieux ancien. La sacralité qui s'en dégage ne dépend plus d'une croyance. L'essence du religieux est le sacré mais celui-ci n'implique nullement et uniquement l'existence d'une croyance en Dieu.

À Paris, après l'exposition Rothko de 1972, il y eut celle de 1999 avec un Rothko en noir et en couleurs dans les magnifiques salles elliptiques du Musée National d'Art Moderne. Il reste encore à l'esprit de beaucoup cette phrase de Rothko : « 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 ».

En 2008, la Tate Modern Gallery de Londres présenta en majesté 16 toiles de Rothko avec, comme sous-titre de l'exposition, *The Late Series*. Ces toiles immenses présentées pour la première fois et accrochées dans les vastes salles nouvellement ouvertes au public, étaient regroupées sous forme d'une série que Mark Rothko peignit à la fin des années 50 pour la salle à manger du Seagram Building de New-York. Rothko avait accepté avec joie cette commande car disait-il « L'idée de la salle à manger m'a toujours attiré car elle m'évoque immédiatement le réfectoire du couvent de Saint-Marc avec les fresques de Fra Angelico ». Il travailla dans le format rectangulaire et horizontal qui restera le signe distinctif des *Seagram Murals*. Il y travailla d'arrache-pied pour finir par comprendre que ses toiles seraient accrochées non pas dans une salle à manger pour le personnel travaillant dans l'immeuble mais dans un « restaurant chic ». À la fin de l'été 1959, il décida de dénoncer son contrat et remboursa l'avance reçue.



**Tate Modern Gallery de Londres.
Exposition Rothko. 2008.**



Le caractère sacré vient de cette « répétition » mais aussi de l'infinie profondeur de ces toiles pourtant construites dans le plan. Les spectateurs restaient, comme hypnotisés pendant de très longues minutes, à observer les variations d'un panneau à l'autre. Au premier coup d'œil, l'homogénéité semblait dominer, dans la tonalité d'un d'ocre foncé. Puis après de longues minutes, captivé par la richesse chromatique de ces toiles allant de l'orange phosphorescent au pourpre le plus profond, relevés de noir, de blanc laiteux et de mauve, le spectateur se rapprochait de la toile. Pour prendre conscience alors que ces toiles, apparemment toutes identiques, étaient toutes différentes dans leurs couleurs. Chacune ayant ses propres caractéristiques allant au-delà des mots vers le dépouillement et le dénuement. Mais la dernière partie de cette exposition était d'une terrible gravité avec des toiles alternant simplement une bande grise et une bande noire, laissant le sentiment que l'artiste, né en 1903 en Lettonie, était désormais arrivé au bout de lui-même.

L'art est nécessairement abstrait parce qu'expressionniste et expressionniste parce qu'abstrait

Ce n'est pas la création de la *Rothko Chapel*, à la demande de John et Dominique de Ménéil, qui fit pénétrer Rothko dans le champ du sacré mais c'est la conception générale de son œuvre. Il écrit, en philosophe de l'esthétique, qu'il aborde le sacré en cessant de donner un titre à ses toiles considérant que le silence est seul adéquat [9]. Peintre figuratif pendant la première période de sa vie, il s'émancipe de l'imitation du réel pour ne plus laisser cours qu'à sa créativité et à sa liberté. Le monde de l'imagination est pour lui fantastique car il a une fonction, celle de faire voir au spectateur le monde que lui voit. Il précise la nécessité de formes vastes et planes sans perspective parce qu'elles abandonnent l'illusion. Pour Rothko, l'abstraction est un retour aux sources de « l'art primitif » qui relève d'une expression de la réalité, simple et simplifiée en vue d'une compréhension universelle. L'art est l'expression de la confrontation de l'homme à l'immensité et au mystère du monde. La peinture « expressionniste » est une mythologie du XX^e siècle, censée tout à la fois exprimer l'étonnement de l'artiste et rappeler au public le mystère de l'être. Cette peinture fonctionne sur le mode de l'émotion. Nostalgique d'un monde perdu, Rothko se tourne vers le mythe parce qu'il exprime quelque chose de réel, nous attirant irrésistiblement en ajoutant dans *La réalité de l'artiste* que « la douleur, la frustration et la peur de la mort semblent être le liant le plus constant entre les êtres humains et nous savons qu'un ennemi commun réussit beaucoup mieux à souder les énergies et bien efficacement à effacer les singularités qu'une fin positive commune ». Pour Rothko, « L'art est nécessairement abstrait parce qu'expressionniste et expressionniste parce qu'abstrait » mais il finira par se détacher du courant expressionniste abstrait comme il l'avait déjà fait avec la tradition née avec la Renaissance, avec l'imitation classique et avec le surréalisme [10].

J'ai peint toute ma vie des temples grecs sans le savoir

Rothko n'en a jamais peint en réalité mais il voulait dire que ses toiles étaient les réceptacles de « l'ici et du maintenant » du divin, de l'indicible et de l'infigurable. La plastique du sacré chez Rothko avait un but : « faire voir » de manière abstraite mais à la façon des enfants appréhendant et transcrivant le réel dans leur spontanéité. Rothko remonte à la pensée de Plin. Pour celui-ci, l'image était liée à l'invisible, à l'absence, absence comblée par une représentation de l'absent que le peintre figure. La figuration est donc une abstraction, une extraction, avant de ne devenir qu'une imitation. Rothko pour « faire voir » s'est tourné vers un art répétitif, aux formes simples : des carrés, des rectangles superposés ne variant que par la couleur en aplats uniformes et leurs bordures. Rothko rappelait que la « couleur ne l'intéressait pas » parce que son travail ne devait « en rien être décoratif » tout en donnant le « sentiment de l'existence » du monde, de l'artiste et du spectateur. Pour cela, « les couleurs qui ont déjà fait l'expérience de la lumière du jour » sont nécessaires car elles ont prouvé leur efficacité. Il ajoutait qu'il préférerait « dire peu car il y a plus de force à dire peu qu'à tout dire ». En revanche pour la forme, il ne recherchait que les très grandes toiles car pour lui, « peindre un petit tableau, c'est se placer soi-même hors de sa propre expérience ». Un tableau de grande taille est pour lui un « tableau de la taille d'un homme dans lequel il peut entrer » après en avoir ouvert la porte ! Totale est la fascination vertigineuse face à ces grands aplats de couleurs apparemment uniformes mais extrêmement travaillées, s'arrêtant avant les bords de la toile. Créant ainsi ces fameuses bordures, déjà évoquées, engendrant « une réaction atmosphérique » autour de l'œuvre avec une impression d'éloignement de l'œuvre dans l'espace sans recours à la perspective. Ces bordures étant comme des halos résultant du travail de la lumière, Rothko a pu ainsi transmettre, avec sa propre luminosité intérieure et sa conception tragique du monde, une œuvre dans la quelle « le drame a pu s'y exprimer au mieux dans la monumentalité, la frontalité, la masse, pour la confection de laquelle, il va retrouver » les antiques techniques du glacis, des fines couches de peinture superposées, pour lesquelles, en vue d'un séchage rapide, il utilise des résines acryliques ».



La *Rothko Chapel* fut la dernière commande mais ce fut une commande importante pour Rothko et sur le plan financier et surtout sur le plan psychologique. « La grandeur, à chaque niveau d'expérience et de signification, de la tâche dans laquelle vous m'avez impliqué, dépasse toutes mes espérances. Et cela m'enseigne à aller au-delà de ce que je pensais possible pour moi. Pour cela, je vous remercie ». Tels furent les mots que Rothko adressa en 1966 à John et Dominique de Menil à Houston. Il ajouta qu'il avait « sans arrêt cherché quelque chose de plus » à « peindre le fini et l'infini » dans « un lieu sacré ouvert à tous, chaque jour ». Cette fameuse chapelle octogonale, comme posée sur l'eau, éclairée par un puits de lumière, nous offre au Nord, à l'Ouest et à l'Est trois triptyques et quatre autres panneaux, de grande taille. Tous ces monochromes, noirs et opaques, sont nimbés de lumière avec ce rayonnement si particulier né de l'addition infinie de fines couches de peinture presque transparente, tous ces monochromes mais prennent des reflets bleus et mauves.

Pour Mark Rothko, la vie fut ensuite difficile. Handicapé par une hémiparésie ne lui permettant plus « de lever le bras assez haut face à ses toiles monumentales », il avait été profondément blessé par la commande des *Seagram murals* quand il prit conscience que les commanditaires n'allaient pas suivre les termes du contrat. Il avait été de plus, ulcéré par l'attitude d'une galerie newyorkaise, exposant en même temps que lui des jeunes artistes du Pop Art que Rothko qualifiait de « charlatans ». Quelques mois avant sa disparition, Rothko invita chez lui quelques amis pour leur présenter ses dernières œuvres. Ils s'interrogèrent sur la signification de tout ce noir. Lecteur de Nietzsche et de Kierkegaard, passionné de musique [10], Rothko semblait vouloir refléter la noirceur de l'âme humaine allant jusqu'à dire : « Quand une foule regarde un tableau, cela évoque pour moi un blasphème ». Il se suicide le 25 février 1970 à l'âge de 67 ans, un an avant l'inauguration de la *Rothko Chapel* de Houston.

Les Noirs et Outrenoirs de Pierre Soulages

Né en 1919, Soulages connaissait les chefs-d'œuvre de l'art figuratif et les admirait, tout en leur reprochant leur représentation illusionniste de la profondeur par la perspective. Mais en remontant le temps, il découvre les peintures murales de Pech Merle, d'Altamira remontant à 180 siècles et celles de Lascaux et Chauvet remontant, elles, à 340 siècles alors que « notre culture judéo-chrétienne n'en couvre que 26 depuis la Bible et 20 depuis Jésus Christ ». Il est alors parti à la recherche de tout ce que l'humanité avait produit avant et ajoute-t-il « cela m'a rendu libre » [11].

Il prend conscience que 340 siècles avant son choix du noir, des hommes sont allés peindre pendant des siècles les endroits les plus obscurs de la terre, dans des grottes pour « peindre avec du noir, du charbon de bois soigneusement broyé, alors qu'il aurait suffi de prendre n'importe quelle pierre blanche pour marquer ce qu'ils voulaient sur les parois ». Ainsi, avant la lumière, le monde était noir. Quelques années plus tard, après avoir longuement travaillé sur une toile, il prend brutalement conscience que « le noir devenu miroir captait la lumière alentour, ce n'était plus le noir qui comptait mais la lumière réfléchie en mille éclats, telle une poussière d'étoiles jaillissant des ténèbres. La lumière venait de la couleur qui est la plus grande absence de lumière ». « Ce n'était pas qu'un phénomène optique mais c'était aussi une expérience intérieure à la fois intellectuelle et spirituelle ». Le noir atteignait un autre champ, celui de l'*Outrenoir*... celui du sacré.

Avec la perspective, le tableau s'ouvrait comme une fenêtre sur un espace se prolongeant derrière lui. Avec l'*Outrenoir*, c'est le contraire qui s'est produit car la lumière vient du tableau vers nous. L'espace



est devant et nous sommes « dans » la peinture. D'ailleurs, si nous faisons un pas de côté, ses reflets changent et la peinture existe dans l'instant même du regard. Soulages travaillera ensuite uniquement à partir de cet *Outrenoir* en recherchant des effets de lumière, de matière, de contraste. « Le noir est une couleur violente, elle s'est imposée, elle a dominé. Cette peinture des origines est avant tout une épreuve poétique ».

Musée Soulages de Rodez.
©jeanmarieandre.com



Elle n'est pas un signe renvoyant au passé, à un sentiment ou à toute autre chose pouvant annihiler sa présence. « C'est une métaphore qui ne se laisse pas expliquer mais qui est capable de mobiliser ce qui nous habite au plus profond ». Soulages ne prendra jamais part au mouvement de *L'expressionnisme-abstrait américain*. Avec le temps, le format de ses toiles va s'agrandir conjointement à la verticalisation. Les coups de brosse avec la peinture acrylique vont se juxtaposer en plages dont la répétition engendrera une rythmique de l'espace définitivement abstraite avec ses clairs-obscur nés du raclage de la surface noire. Ses toiles n'ont aucun titre. Leur libellé est toujours identique : « Peinture. Dimensions, Année de la dernière intervention de Soulages ».

Puis de 1987 à 1994 vinrent les vitraux de l'Abbatiale de Sainte-Foy de Conques

Venu avec sa mère, à l'âge de cinq ans, à la mort de son père, il y revint à douze, « bouleversé par cette nef, la plus haute de l'art roman... c'est là que j'ai décidé que l'art serait ma vie. « Omniprésente dans sa peinture, la quête de la lumière prend un autre sens dans la conception de ces vitraux. Il ajoute que « l'idée de Dieu » est pour lui anthropomorphe. « Ce que je sais, c'est que je ne sais pas. En revanche, je crois au sacré. Il fait partie de la dimension humaine et nous la portons tous en nous ». Nos ancêtres savaient, avec la lumière, faire des vitraux et avec les vitraux, ils faisaient du sacré. Ils écrivaient avec la lumière et cela nous a donné le mot *photographie*. À Conques, avec les vitraux de Soulages, finis les torrents multicolores déversés sur les visiteurs des cathédrales de Chartres, de Bourges et de toutes les cathédrales de la chrétienté. Il a cherché à créer une « lumière métaphysique » avec un verre respectant l'identité de cette abbatale du XI^e siècle en rejetant tout verre coloré.



Vitrail. Abbatale de Conques.
©jeanmarieandre.com

En 2016, il se demandait s'il n'allait pas abandonner le noir pour le rouge moins déprimant ! Pendant ce temps, son musée de Rodez est noir de monde avec ses 500 000 visiteurs annuels. Sont-ils les mêmes que ceux de Conques ?

Ce verre n'existant pas, il imagine avec l'aide de maîtres-verriers et de Saint-Gobain, un verre blanc qui ne soit pas transparent mais translucide, traversé par la lumière mais opaque au regard. Il voulait que le regard ne soit pas distrait par le spectacle extérieur. Ce verre miraculeusement vit la lumière après association d'un verre cristallisé et opaque et d'un autre, liquide en surfusion et transparent dont les vertus se modifiaient avec les dosages respectifs de ces deux types de verre. Les 104 baies reçurent ces vitraux avec leurs réseaux de plomb en forme de vagues et leurs « barlotières » ou traverses de fer d'un châssis de vitrail divisant les baies en plusieurs panneaux, chacun selon un mouvement en forme de « souffle ». Ces vitraux en véritables diffuseurs de lumière variant selon l'intensité lumineuse n'obscurcissent pas l'abbatale et engendrent « une lumière créant le silence tout en donnant l'impression d'être colorés tandis que de l'extérieur, ils reflètent la lumière du jour en les dotant d'une couleur bleutée. Les églises se vident, les musées se remplissent, disions-nous en introduction. L'Abbatiale de Sainte Foy accueille 500 000 visiteurs chaque année, en rappelant que Conques est un lieu de pèlerinage et une étape d'un des Chemins de Compostelle [11].

Pierre Soulages continue, lui, à la date de ce jour à peindre. Mais

Le sacré n'est pas une finalité figée mais un processus actif

En bref, le sacré n'est pas une finalité figée mais un processus actif de notre conscience. Il ne faut donc pas s'étonner qu'il puisse y avoir du sacré dans notre profane quotidien. En fait, si le sacré n'existait plus, l'être humain éprouverait le besoin et aurait aussi la capacité de le réinventer à son image. Certains reconnaîtront même dans cette approche du sacré la vision que nous offrent les « lunettes » du bouddhisme avec un monde sans dieu, où le sacré auquel il donne accès ne réside plus dans une « transcendance idéale » loin de toute matérialité mais dans un « ici et maintenant » le plus quotidien et le plus simple possible.

En attendant, l'interprétation des œuvres de Soulages et en particulier celles des vitraux de l'Abbatiale de Conques et l'interprétation des œuvres de Rothko et en particulier celles de la



Rothko Chapel et des Seagram mural, n'est pas terminée. Leur génie créateur gardera encore longtemps son « beau bizarre » mystère et chacun d'entre nous, à son niveau, devant toutes ces œuvres d'art, aura la faculté d'ancrer ses analyses dans le vécu le plus immédiat, le plus simple de la perception de sa conscience. Dans « Le Peintre de la vie moderne », Baudelaire ajoutait qu'il est « beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse, si minime ou si légère qu'elle soit ». Alors face à la toile, le « moi » n'aura plus rien à dire, il n'aura qu'à se laisser envahir par l'émotion pour se fondre en elle et être elle.

Quelques références...

1. Georges Bataille. Théorie de la religion. *Tel*. Gallimard.
2. Jean-Marie André. 5 décembre 1791 – Mort de Wolfgang Amadeus Mozart. HEGEL 2011;4:28-37.
3. Claude Levi-Strauss. Le cru et le cuit. Éditions Plon. 1964.
4. Marie-Anne Lescourret. Le sacré chez Rothko. Université Marc Bloch. Strasbourg.
5. Jean-Marie André. Le beau-bizarre dans la peinture abstraite ou les pérégrinations d'une petite tache rouge. HEGEL 2011;3:35-46.
6. Thomas Hardy. Les mots de la musique. Éditions Belin. 2007.
7. Jean-Marie André. Du barreau au cabinet de curiosités ou... l'itinéraire de Gérard Tiry. HEGEL 2016;4:404-410.
8. Michel Pastoureau. Dictionnaire des couleurs de notre temps. 2007, Ed. Christine Bonneton.
9. Mark Rothko. La réalité de l'art. Philosophie de l'art. Flammarion Champs.
10. Mark Rothko. Écrits sur l'art. 1934-1969. N°831 Flammarion Champs.
11. Soulages. Exposition du Centre Georges Pompidou. Catalogue. 2000.



Musée Soulages de Rodez. ©jeanmarieandre.com