

# UNE ICÔNE ICONOCLASTE : LE CARRÉ NOIR DE MALEVITCH

› Robert Kopp



Quand disparaîtra l'habitude de la conscience de voir dans les tableaux la représentation de petits coins de la nature, de madones ou de Vénus impudiques, alors seulement *nous verrons l'œuvre picturale*. (1) » C'est par cette déclaration de guerre à la tradition que s'ouvre le

texte de Kasimir Malevitch, voisinant avec ceux d'Ivan Klioune et de Mikhaïl Menkov dans un tract distribué à l'ouverture de la « Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10 (zéro-dix) » à la galerie Dobytschina, à Pétrograd, le 19 décembre 1915 (2 janvier 1916 selon le calendrier grégorien, adopté en Russie au début de 1918 seulement).

Dans un des coins supérieurs de la pièce, à l'emplacement traditionnellement réservé aux icônes dans les habitations russes, le *Carré noir sur fond blanc*, entouré d'une quarantaine d'œuvres du peintre, ainsi que des travaux de ses confrères et consœurs suprématisistes Jean Pougny, Ivan Klioune, Vladimir Tatlin, Lioubov Popova, Olga Rozanova et d'autres. Quatorze en tout, sept hommes et sept femmes, alors qu'ils devaient être dix au départ – d'où le titre de l'exposition, « zéro-dix », le zéro, signifiant que du monde ancien ces artistes voulaient faire table rase (2).

Point d'orgue des mouvements d'avant-garde qui se sont multipliés dans la Russie de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, le suprématisisme en marque également la fin. Nombreux furent les écrivains et les artistes, souvent regroupés autour de revues ou de galeries, qui ont appelé à un renouveau, estimant que le réalisme et le naturalisme avaient fait leur temps et qu'ils n'étaient plus à même de rendre compte du monde moderne, dominé par la science et par la technique. Certains – et parmi eux Alexandre Blok et Andreï Biély – cherchaient dans les courants issus du symbolisme français ou qui s'opposaient à lui de nouvelle façon d'appréhender une réalité politique, sociale, intellectuelle de plus en plus chahutée. Ainsi Malevitch s'était-il tourné à la fois vers les cubistes et les futuristes, les premiers lui paraissant regarder d'un œil entièrement nouveau un monde devenu trop vieux, les autres faisant entrer violemment de nouvelles réalités dans des cadres artistiques vieillots. Quant aux expressionnistes allemands, ils lui montrèrent la voie d'une nouvelle subjectivité, au-delà de toute représentation réaliste (3).

Les contacts entre les avant-gardes russes et les différentes avant-gardes européennes furent nombreux et intenses. Ainsi, Diaghilev avait ses habitudes à Paris dès les années 1890, et la revue *Mir Iskusstva* (le monde de l'art), qu'il avait fondée en 1899 avec Léon Bakst et Konstantin Somov, a été une importante plate-forme d'échanges, tout comme *Apollon*, animée par Sergueï Makovski, le fils du peintre réaliste Constantin Makovski. La production des écrits théoriques et des manifestes n'a pas été moins proliférante qu'en France, en Italie ou en Allemagne (4).

Dans un premier temps, Malevitch a essayé d'opérer une synthèse de ces différentes tendances au moyen du cubo-futurisme. Mais il a essayé d'aller au-delà :

« Dans le cubo-futurisme, on est en présence d'une atteinte portée à l'intégrité des objets, de leur cassure, de leur scission, ce qui rapproche de l'anéantissement

Robert Kopp est professeur de littérature française moderne à l'université de Bâle. Dernières publications : *Baudelaire, le soleil noir de la modernité* (Gallimard, 2004), *Album André Breton* (Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008), *Un siècle de Goncourt* (Gallimard, 2012).  
› robert.kopp@unibas.ch

de la figuration des objets dans l'art de la création. Les cubo-futuristes ont rassemblé tous les objets sur la place publique, les ont cassés, mais ne les ont pas brûlés. Grand dommage ! (5) »

C'est ainsi que l'exposition « zéro-dix » devait être la « dernière » exposition futuriste et la première à tourner résolument le dos à la peinture mimétique.

« Il y a création seulement là où, dans les tableaux, apparaît la forme qui ne prend rien de ce qui a déjà été créé dans la nature, mais qui découle des masses picturales, sans répéter et sans modifier les formes premières des objets de la nature. (6) »

La peinture n'a de sens que si elle est peinture absolue. Partant, le peintre est un créateur d'absolu. Il a « reçu le don pour introduire dans la vie sa part de création ». Et « ce n'est que dans la création absolue qu'il acquerra son droit » (7). L'art est ainsi devenu le sujet même de l'art, comme la poésie est devenue le sujet de la poésie chez Mallarmé. Le *Carré noir* est l'équivalent pictural du *Sonnet en X* ou d'*Hérodiade*, dont l'élaboration a conduit le poète à la découverte du « néant » et de la « conception pure » (8).

Or cette conception d'une œuvre reposant sur la seule invention, sur le seul faire de l'artiste, rencontre en Russie une tradition que les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle se sont aussitôt réappropriées : celle de l'icône. Elle offrait en plus l'avantage de définir une voie spécifiquement russe de la peinture moderne, qui la différenciait des recherches cubistes, futuristes et expressionnistes et de leur primitivisme. L'icône se distingue d'une œuvre « primitive » par sa facture et sa fonction. Peindre une icône est un acte de foi. Quant à l'icône elle-même, elle incarne le divin, l'œuvre et son contenu ne font qu'un, comme le Père et le Fils (9).

La plupart des avant-gardistes russes – Mikhaïl Larionov, Natalia Gontcharova, Alexeï Grichtchenko et, surtout, Vassily Kandinsky – n'avaient pas attendu la grande exposition d'icônes, organisée en 1913

à Moscou pour le tricentenaire de la dynastie des Romanov, pour appeler à un retour de l'art sacré russe. Plusieurs d'entre eux – Vladimir Tatlin, Pavel Filonov, Kliment Redko – avaient d'ailleurs reçu une formation de peintre d'icône (10). Et beaucoup de critiques d'art leur emboîtaient le pas, voire les précédaient, le plus important étant Nicolaï Pounine qui, la même année 1913, publia dans la revue *Apollon* un bilan désastreux de la scène artistique russe, suivi d'un vibrant plaidoyer en faveur d'un renouveau qui puiserait dans la tradition oubliée de l'art antiréaliste de l'icône.

L'icône n'est en rien un art d'imitation, sa perspective étant une perspective inversée, signifiante. Ce que mit en avant dès les années vingt Pavel Florensky, théologien orthodoxe, philosophe, mathématicien et inventeur, dans ses cours aux Vkhoutemas, ateliers supérieurs d'art et de technique, une sorte de Bauhaus russe. Florensky, comme scientifique, ne mettait nullement en doute la perspective telle que l'avait imposée la Renaissance comme le moyen le plus efficace de susciter l'illusion de la réalité, mais il revendiquait pour l'icône le droit, non pas de représenter, mais d'incarner une autre réalité, d'ouvrir sur une autre vérité (11).

C'est précisément une autre vérité également que revendiquaient pour leur peinture Kandinsky et Malevitch, le premier insistant sur le côté spirituel, le second sur le côté matériel de son art. L'œuvre des deux se compose non seulement de dessins, de collages et de tableaux, mais aussi d'un important corpus de textes théoriques consacrés aux conditions d'existence de leur art. Ainsi, il est impossible pour le spectateur de décider si le *Carré noir* se détache sur un fond blanc ou s'il découpe un vide noir dans la toile. Il est par conséquent impossible de savoir quelle est la réalité qui est représentée et même si la réalité existe. La contemplation du *Carré noir* ouvre à la fois sur une plénitude et sur un vide. « Tout a disparu, est restée la masse du matériau à partir de laquelle va se construire la nouvelle forme. (12) »

Or cette forme nouvelle est un monde « sans objets », au-delà ou en deçà de toute perspective, de toute représentation mimétique, une pure création de l'homme, une création que l'artiste ajoute à la création du monde. « Tout ce que crée l'homme est un détail-élément du

tableau collectif du monde. (13) » L'artiste, dans un geste d'*hybris*, se voit l'égal du Créateur. « Créer, c'est fonder de nouvelles constructions qui n'ont rien de commun avec la nature. [...] On appelle un grand artiste celui dont les tableaux rappellent le plus le soleil vivant. (14) » Son monde « sans objets » ressemble à la fois à une utopie et un paradis perdu. C'est ainsi que Malevitch pouvait dire de son *Carré noir* qu'il y retrouvait ce que les hommes voyaient jadis face à Dieu. Sa peinture est peinture absolue et peinture de l'absolu. Elle incite à une réflexion toujours à recommencer sur les rapports entre l'art, le monde et la vie.

1. Kazimir Malevitch, *Écrits*, tome I, traduit et présenté par Jean-Claude Marcadé, Allia, 2015, p. 34. Cette nouvelle édition – capitale – remplacera à terme celles qu'avaient publiées Jean-Claude Marcadé aux éditions de L'Âge d'homme et André Nakov aux Éditions Champ libre en 1975, à un moment où beaucoup de textes de Malevitch n'étaient pas encore accessibles dans l'original, le pouvoir soviétique ayant proscrit non seulement l'art dit abstrait, mais aussi toute réflexion sur lui, persécutant, exilant, assassinant ses représentants à partir des années vingt et jusqu'à la perestroïka.

2. Cette exposition, qui a suivi de quelques mois seulement « Tramway V », organisé par le même groupe à la Société impériale d'encouragement des beaux-arts de Pétrograd, a été reconstituée dans la mesure du possible – beaucoup de tableaux ayant disparu – par la Fondation Beyeler, à Bâle : « À la recherche de 0,10 – la dernière exposition futuriste de tableaux », visible jusqu'au 10 janvier 2016.

3. Voir Valentine Marcadé, *le Renouveau de l'art pictural russe, 1863-1914*, L'Âge d'homme, 1971.

4. On s'en persuadera en se reportant aux nombreux travaux de John E. Bowlit, dont l'excellente anthologie, *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, nouvelle édition augmentée, Thames & Hudson, 1988.

5. Kazimir Malevitch, « Du cubisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural », Pétrograd, 1915, brochure-manifeste publiée à l'occasion de l'exposition « 0,10 », in *Écrits, op. cit.*, p. 37.

6. *Idem*, p. 36.

7. « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural », texte tiré d'une conférence faite à Pétrograd, le 12 (25) janvier 1916, et qui – selon un procédé courant chez Malevitch – reprend et amplifie le précédent, voir *Écrits, op. cit.*, p. 50.

8. Voir les lettres – souvent citées – à Cazalis, dont voici les passages-clés : « En creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le bouddhisme » (28 avril 1866) ; ou encore : « Ma pensée s'est pensée et est arrivée à une conception pure » (14 mai 1867).

9. La théologie de l'icône est complexe. Voir, en guise d'introduction, le livre très accessible d'Egon Sendler, *l'icône, image de l'invisible. Éléments de théologie, esthétique et technique*, Desclée De Brouwer, 1981.

10. Voir Verena Krieger, *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde*, Böhlau, 1999, ainsi que *Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Asthetik der russischen Moderne*, Böhlau, 2006.

11. Voir Pavel Florensky, *la Perspective inversée*, Allia, 2013.

12. Kazimir Malevitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme », in *Écrits*, tome I, *op. cit.*, p. 44.

13. Kazimir Malevitch, *De Cézanne au suprématisme. Essai critique* (1920), in *Écrits, op. cit.*, p. 205.

14. « La Fracture », publié dans la revue moscovite *Anarchie*, 5 juin 1918, in Kazimir Malevitch, *Écrits, op. cit.*, p. 133.