

Jean Claude Marcodé

"L'avant-garde russe"

Edit. Flammarion

L'AVANT-GARDE RUSSE

nouveautés radicales de la composition fraient la route aux trouvailles « cosmiques » ultérieures de Malévitch, ou aux recherches suprémo-constructivistes de Lioubov Popova. On observe un mouvement analogue dans *Rayonnisme bleu* (1913). Ici, la couleur réduite à des bleus, des bruns et des noirs crée une surface miroitante où toute orientation vers le bas ou le haut, vers la gauche ou la droite est bannie. On peut dire qu'est posée, là aussi, la base conceptuelle pour la naissance du suprématisme, où il n'y a ni haut ni bas, ni droite ni gauche.

On assiste à la même implosion des limites du tableau dans le rayonnisme abstrait de Natalia Gontcharova. Les rayons opèrent une traversée de la surface plane et s'entrecroisent dans un espace à la fois indéfini et infini. On note, dans le rayonnisme de ce peintre, une propension à un coloris plus voyant, plus rutilant, plus esthétique – qui portait la marque de son ample décorativisme néo-primitiviste.

Il existe relativement peu d'œuvres pneumo-rayonnistes. Il reste certainement d'autres œuvres à découvrir. En tout cas, Larionov apparaît bien comme un des pères fondateurs de l'abstraction et il est un maillon capital entre Kandinsky et Malévitch, qu'on ne saurait ignorer sans fausser les perspectives.

LE SUPRÉMATISME ET LE GROUPE SUPREMUS

Malévitch

Parmi les grands fondateurs de l'abstraction au XX^e siècle (Kandinsky, Larionov, Kupka, Malévitch, Tatline, Mondrian), Malévitch est celui qui aura été le plus loin pour franchir les limites du sans-objet absolu.

Kandinsky, s'il est le premier à avoir mis en avant le caractère autonome de l'espace pictural, sa fonction de créer un monde qui se suffise à lui-même, en est resté philosophiquement à un dualisme symboliste, celui qui divise le monde entre intérieur et extérieur. Kandinsky visualise les « sons intérieurs ». Ses toiles sont toujours la représentation d'une vision « abstraite » parce

qu'il a l'ambition de faire apparaître non l'objet matériel apparent mais son essence spirituelle. Sur ses tableaux il y a toujours trace d'objets et, en cela, Kandinsky est le précurseur de toute une ligne *non-figurative* (non-figuratif s'opposant ici au sans-objet). De plus, dans ses écrits, la symbolique des couleurs est grevée de psychologisme subjectif et culturel. Dans le pneumo-rayonnisme de Larionov, il n'y a certes plus peinture de l'objet mais le point de départ reste tout de même les « choses réelles ».

Quant à Tatline, c'est du sein du matériau en tant que tel que viennent les énergies formelles. Certes, dans l'abstraction tatlinienne, l'objet ne réfère à aucun sens figuratif mais la matérialité, le concret du matériau sont magnifiés.

Si l'on considère maintenant la démarche abstraite de Mondrian, on constate que son abandon progressif de l'objet le conduit à créer un code pictural d'équivalents sémiologiques de cet objet, équivalents qui ont un fonctionnement autonome mais dont le référent reste l'objet concret.

Malévitch, lui, a fait le saut radical dans l'inconnu, dans le Rien, dans le sans-objet total, dans le rythme essentiel du monde, dans *le pictural en tant que tel* où la lumière n'est plus celle, illusoire, du soleil mais celle du noir et du blanc dont émanent et où reviennent toutes les autres couleurs. « L'intuition est le grain de l'infini ; en elle s'éparpillent toutes les formes visibles sur notre globe terrestre. Les formes provenaient de l'énergie intuitive qui vaine l'infini, c'est de cela que proviennent les variétés de formes comme instruments de déplacement. Le globe terrestre n'est rien d'autre qu'une pelote de sagesse intuitive qui doit s'élancer sur les routes de l'infini⁸⁸. »

Chez Malévitch, pour la première fois dans l'histoire de l'art, il ne s'agit plus, entre le *Quadrangle noir* de 1915 et le *Blanc sur Blanc* de 1918, de la seule élimination de l'objet dans l'art pictural pour créer un nouvel objet ; ni du seul subjectivisme de la description du « monde intérieur » ; ni du seul purisme de l'établissement d'un code de pures relations plastiques ; ni du seul formalisme d'éléments se combinant autarciquement ; il s'agit d'une libération du regard

en direction de l'être par la mise en thèses de l'étant, selon la formule de Heidegger : c'est par les parenthèses de l'étant » que le regard est libéré « libre pour l'être⁸⁹ ». Là est la révolution absolue de Malévitch, qui précède la phénoménologie : ce n'est pas l'homme qui a la liberté de faire de « petits mondes », c'est la liberté qui dispose de l'homme dans le sein du Rien, du sans-objet, de l'absolu du monde que part « l'excitation » du rythme de cette liberté. Quand qu'il a « libéré le Rien », cette « liberté » n'est-elle pas la vraie liberté qui voit par là qu'il ne s'agit pas d'un monde de plus mais, comme l'écrit Heidegger, Martineau à propos de Malévitch, « une véritable spiritualité où l'homme à la fois Rien et du Dieu « non-objectif » devient lui aussi liberté pure ». En phrasant Heidegger, on pourrait dire que l'abstraction « rend le regard libre pour

L'abstraction, à partir de Malévitch, pose la question la « préséance du voir » : comment apparaît que la vision empirique et la vision noétique ne sont en fait que deux aspects d'une même réalité. L'homme ne voit rien, n'entend rien : seuls des étants lui apparaissent. L'abstraction précède et définit ce qui n'apparaît pas, ce qui n'est que l'absence de forme, sans couleur, la *manifestatio* sans forme, sans couleur, la *manifestatio* que révèle l'abstraction sur la toile ou dans toute organisation de l'espace. L'opposition donc entre *manifestatio* et *manifestatio* est un des aspects posés par l'abstraction picturale : un nouveau statut au peintre qui n'est plus seulement un professionnel au savoir-faire technique mais un être spirituel à qui passent les énergies du monde, le monde qui est le seul monde vivant.

Liberté essentielle de l'abstraction, il n'y a ni « drames littéraires », ni surtout *Weltanschauung*, ni recherche d'âmes, mais l'enjeu du *pictural*. Certes, cette démarche de l'abstraction se manifeste dans le rythme de l'art, mais elle se manifeste dans l'encontre de toute la vie dom

aient la
rieures
prémo-
observe
me bleu
us, des
tante où
vers la
eut dire
lle pour
ni haut

mites du
Natalia
raversée
dans un
ote, dans
ension à
us esthé-
n ample

pneumo-
d'autres
ov appa-
eurs de
al entre
ait igno-

ction au
a, Malé-
est celui
s limites

r mis en
e pictu-
e suffise
ent à un
monde
visualise
jours la
» parce

qu'il a l'ambition de faire apparaître non l'objet matériel apparent mais son essence spirituelle. Sur ses tableaux il y a toujours trace d'objets et, en cela, Kandinsky est le précurseur de toute une ligne *non-figurative* (non-figuratif s'opposant ici au sans-objet). De plus, dans ses écrits, la symbolique des couleurs est grevée de psychologisme subjectif et culturel. Dans le pneumorayonnisme de Larionov, il n'y a certes plus peinture de l'objet mais le point de départ reste tout de même les « choses réelles ».

Quant à Tatline, c'est du sein du matériau en tant que tel que viennent les énergies formelles. Certes, dans l'abstraction tatlinienne, l'objet ne réfère à aucun sens figuratif mais la matérialité, le concret du matériau sont magnifiés.

Si l'on considère maintenant la démarche abstraite de Mondrian, on constate que son abandon progressif de l'objet le conduit à créer un code pictural d'équivalents sémiologiques de cet objet, équivalents qui ont un fonctionnement autonome mais dont le référent reste l'objet concret.

Malévitch, lui, a fait le saut radical dans l'inconnu, dans le Rien, dans le sans-objet total, dans le rythme essentiel du monde, dans le *pictural en tant que tel* où la lumière n'est plus celle, illusoire, du soleil mais celle du noir et du blanc dont émanent et où reviennent toutes les autres couleurs. « L'intuition est le grain de l'infini ; en elle s'éparpillent toutes les formes visibles sur notre globe terrestre. Les formes provenaient de l'énergie intuitive qui vaine l'infini, c'est de cela que proviennent les variétés de formes comme instruments de déplacement. Le globe terrestre n'est rien d'autre qu'une pelote de sagesse intuitive qui doit s'élancer sur les routes de l'infini⁵⁸. »

Chez Malévitch, pour la première fois dans l'histoire de l'art, il ne s'agit plus, entre le *Quadrangle* noir de 1915 et le *Blanc sur Blanc* de 1918, de la seule élimination de l'objet dans l'art pictural pour créer un nouvel objet ; ni du seul subjectivisme de la description du « monde intérieur » ; ni du seul purisme de l'établissement d'un code de pures relations plastiques ; ni du seul formalisme d'éléments se combinant autarciquement ; il s'agit d'une libération du regard

en direction de l'être par la mise entre parenthèses de l'étant, selon la formulation postérieure de Heidegger : c'est par « la mise entre parenthèses de l'étant » que le regard est rendu « libre pour l'être⁵⁹ ». Là est la révolution copernicienne absolue de Malévitch, une révolution qui précède la phénoménologie heideggerienne : ce n'est pas l'homme qui dispose de la liberté de faire de « petits mondes autonomes », c'est la liberté qui dispose de l'homme. C'est du sein du Rien, du sans-objet, de la vie vivante du monde que part « l'excitation », c'est-à-dire le rythme de cette liberté. Quand Malévitch écrit qu'il a « libéré le Rien », cette « libération de la liberté » n'est-elle pas la vraie abstraction ? On voit par là qu'il ne s'agit pas d'une recette picturale de plus mais, comme l'écrit Emmanuel Martineau à propos de Malévitch, d'« une nouvelle *spiritualité* où l'homme à l'imitation du Rien et du Dieu « non-objectif » apprendrait à devenir lui aussi liberté pure ». Ainsi, en paraphrasant Heidegger, on pourrait dire que l'abstraction « rend le regard libre pour le Rien⁶⁰ ».

L'abstraction, à partir de Malévitch, met en question la « préséance du voir », en faisant apparaître que la vision empirique aussi bien que la vision noétique ne sont en réalité que des cécités. L'homme ne voit rien, ne se représente rien : seuls des étants lui apparaissent. Or, c'est précisément ce qui n'apparaît pas, la *manifestatio* sans forme, sans couleur, la *manifestatio* infinie que révèle l'abstraction sur la surface plane de la toile ou dans toute organisation picturale de l'espace. L'opposition donc entre *Erscheinung* et *manifestatio* est un des points cruciaux posés par l'abstraction picturale ; elle donne un nouveau statut au peintre qui n'est plus seulement un professionnel au savoir-faire habile et ingénieux mais un être spirituel à travers qui passent les énergies du monde, le Rythme sans-objet qui est le seul monde vivant.

Liberté essentielle de l'abstraction, là où il n'y a ni « drames littéraires », ni idéologie, ni surtout *Weltanschauung*, ni même d'états d'âmes, mais l'enjeu du *pictural en tant que tel*. Certes, cette démarche de l'inapparent qui se manifeste dans le rythme pictural va à l'encontre de toute la vie dominante qui se

repaît plus facilement d'imagerie et d'hédonisme (ce que Malévitch appelait la « pornographie picturale »⁶¹). Il est certain qu'aujourd'hui l'abstraction connaît à nouveau une ère de semi-clandestinité. Mais cette *Verheimlichung* n'est-elle pas un trait précisément de l'être pictural en retrait, en énigme, en abstrait ? Il n'y a donc aucun pessimisme dans le constat qu'aujourd'hui, plus que jamais, l'abstraction est en butte à une nouvelle accusation.

L'apparition du *Quadrangle* noir entouré de blanc (lors de l'exposition 0,10 à Péetrograd, à la toute fin de 1915) marque l'éclipse totale des objets. Pour Malévitch, qui développera sa philosophie dans de nombreux écrits, le seul monde vivant est le monde *sans-objet*. Affirmant le primat de la cinquième dimension (*l'économie*), il définira le suprématisme dans ses différents stades, statique et dynamique, comme une manifestation purement (économiquement) picturale de la nature en tant que site de l'être, de la vie, de ce « Rien » que le peintre libère sur la toile. Car l'acte créateur n'est pas mimétique, il est un « acte pur », qui saisit l'excitation universelle du monde, le rythme, là où disparaissent « toutes les représentations figuratives de temps, d'espace » et où ne subsistent que « l'excitation et l'action qu'elle conditionne », excitation sans but. Du *Quadrangle* (ou *Carré noir sur fond blanc*) de 1915 au *Blanc sur blanc* (ou *Carré blanc sur fond blanc*) de 1918, c'est l'espace du monde qui émerge à travers « le sémaphore de la couleur dans son abîme infini ». Ayant atteint le zéro avec le *Carré noir*, c'est-à-dire le Rien comme « essence des diversités », « le monde sans-objet », Malévitch explore au-delà du zéro les espaces du Rien.

La non-figuration suprématisme ne reconnaît donc qu'un seul monde, celui de l'abîme de l'être. La non-figuration malévitchienne suppose la destruction radicale du pont que jettent la métaphysique et l'art traditionnels par-dessus le « grand abîme » séparant le monde accessible à la raison d'un monde qui ne le serait pas. C'est la *sensation* du seul monde réel, le monde *sans-objet*, qui brûle tous les vestiges de formes dans les deux pôles du suprématisme, le *Carré noir* et le *Carré blanc*. Ces deux pôles sont la

NON-FIGURATION ET ABSTRACTION

en direction de l'être par la mise entre parenthèses de l'étant, selon la formulation postérieure de Heidegger : c'est par « la mise entre parenthèses de l'étant » que le regard est rendu « libre pour l'être⁵⁹ ». Là est la révolution copernicienne absolue de Malévitch, une révolution qui précède la phénoménologie heideggerienne : ce n'est pas l'homme qui dispose de la liberté de faire de « petits mondes autonomes », c'est la liberté qui dispose de l'homme. C'est du sein du Rien, du sans-objet, de la vie vivante du monde que part « l'excitation », c'est-à-dire le rythme de cette liberté. Quand Malévitch écrit qu'il a « libéré le Rien », cette « libération de la liberté » n'est-elle pas la vraie abstraction ? On voit par là qu'il ne s'agit pas d'une recette picturale de plus mais, comme l'écrit Emmanuel Martineau à propos de Malévitch, d'« une nouvelle spiritualité où l'homme à l'imitation du Rien et du Dieu « non-objectif » apprendrait à devenir lui aussi liberté pure ». Ainsi, en paraphrasant Heidegger, on pourrait dire que l'abstraction « rend le regard libre pour le Rien⁶⁰ ».

L'abstraction, à partir de Malévitch, met en question la « préséance du voir », en faisant apparaître que la vision empirique aussi bien que la vision noétique ne sont en réalité que des cécités. L'homme ne voit rien, ne se représente rien : seuls des étants lui apparaissent. Or, c'est précisément ce qui n'apparaît pas, la *manifestatio* sans forme, sans couleur, la *manifestatio* infinie que révèle l'abstraction sur la surface plane de la toile ou dans toute organisation picturale de l'espace. L'opposition donc entre *Erscheinung* et *manifestatio* est un des points cruciaux posés par l'abstraction picturale ; elle donne un nouveau statut au peintre qui n'est plus seulement un professionnel au savoir-faire habile et ingénieux mais un être spirituel à travers qui passent les énergies du monde, le Rythme sans-objet qui est le seul monde vivant.

Liberté essentielle de l'abstraction, là où il n'y a ni « drames littéraires », ni idéologie, ni surtout *Weltanschauung*, ni même d'états d'âmes, mais l'enjeu du pictural en tant que tel. Certes, cette démarche de l'inapparent qui se manifeste dans le rythme pictural va à l'encontre de toute la vie dominante qui se

repaît plus facilement d'imagerie et d'hédonisme (ce que Malévitch appelait la « pornographie picturale »⁶¹). Il est certain qu'aujourd'hui l'abstraction connaît à nouveau une ère de semi-clandestinité. Mais cette *Verheimlichung* n'est-elle pas un trait précisément de l'être pictural en retrait, en énigme, en abstrait ? Il n'y a donc aucun pessimisme dans le constat qu'aujourd'hui, plus que jamais, l'abstraction est en butte à une nouvelle accusation.

L'apparition du *Quadrangle* noir entouré de blanc (lors de l'exposition 0,10 à Péetrograd, à la toute fin de 1915) marque l'éclipse totale des objets. Pour Malévitch, qui développera sa philosophie dans de nombreux écrits, le seul monde vivant est le monde *sans-objet*. Affirmant le primat de la cinquième dimension (*l'économie*), il définira le suprématisme dans ses différents stades, statique et dynamique, comme une manifestation purement (économiquement) picturale de la nature en tant que site de l'être, de la vie, de ce « Rien » que le peintre libère sur la toile. Car l'acte créateur n'est pas mimétique, il est un « acte pur », qui saisit l'excitation universelle du monde, le rythme, là où disparaissent « toutes les représentations figuratives de temps, d'espace » et où ne subsistent que « l'excitation et l'action qu'elle conditionne », excitation sans but. Du *Quadrangle* (ou *Carré noir sur fond blanc*) de 1915 au *Blanc sur blanc* (ou *Carré blanc sur fond blanc*) de 1918, c'est l'espace du monde qui émerge à travers « le sémaphore de la couleur dans son abîme infini ». Ayant atteint le zéro avec le *Carré noir*, c'est-à-dire le Rien comme « essence des diversités », « le monde sans-objet », Malévitch explore au-delà du zéro les espaces du Rien.

La non-figuration suprématisante ne reconnaît donc qu'un seul monde, celui de l'abîme de l'être. La non-figuration malévitchienne suppose la destruction radicale du pont que jettent la métaphysique et l'art traditionnels par-dessus le « grand abîme » séparant le monde accessible à la raison d'un monde qui ne le serait pas. C'est la sensation du seul monde réel, le monde *sans-objet*, qui brûle tous les vestiges de formes dans les deux pôles du suprématisme, le *Carré noir* et le *Carré blanc*. Ces deux pôles sont la

iveautés radicales de la composition fraient la
ite aux trouvailles « cosmiques » ultérieures
Malévitch, ou aux recherches suprémoo-
nstructivistes de Lioubov Popova. On observe
mouvement analogue dans *Rayonnisme bleu*
(13). Ici, la couleur réduite à des bleus, des
uns et des noirs crée une surface miroitante où
ate orientation vers le bas ou le haut, vers la
uche ou la droite est bannie. On peut dire
l'est posée, là aussi, la base conceptuelle pour
naissance du suprématisme, où il n'y a ni haut
bas, ni droite ni gauche.

On assiste à la même implosion des limites du
bleau dans le rayonnisme abstrait de Natalia
ontcharova. Les rayons opèrent une traversée
e la surface plane et s'entrecroisent dans un
space à la fois indéfini et infini. On note, dans
e rayonnisme de ce peintre, une propension à
n coloris plus voyant, plus rutilant, plus esthé-
ique – qui portait la marque de son ample
lécorativisme néo-primitiviste.

Il existe relativement peu d'œuvres pneumo-
ayonnistes. Il reste certainement d'autres
œuvres à découvrir. En tout cas, Larionov appa-
rait bien comme un des pères fondateurs de
l'abstraction et il est un maillon capital entre
Kandinsky et Malévitch, qu'on ne saurait igno-
er sans fausser les perspectives.

LE SUPRÉMATISME ET LE GROUPE SUPREMUS

Malévitch

Parmi les grands fondateurs de l'abstraction au
XX^e siècle (Kandinsky, Larionov, Kupka, Malé-
vitch, Tatline, Mondrian), Malévitch est celui
qui aura été le plus loin pour franchir les limites
du sans-objet absolu.

Kandinsky, s'il est le premier à avoir mis en
avant le caractère autonome de l'espace pictu-
ral, sa fonction de créer un monde qui se suffise
à lui-même, en est resté philosophiquement à un
dualisme symboliste, celui qui divise le monde
entre intérieur et extérieur. Kandinsky visualise
les « sons intérieurs ». Ses toiles sont toujours la

qu'il a l'ambition de faire apparaître non l'objet
matériel apparent mais son essence spirituelle.
Sur ses tableaux il y a toujours trace d'objets et,
en cela, Kandinsky est le précurseur de toute
une ligne *non-figurative* (non-figuratif s'oppo-
sant ici au sans-objet). De plus, dans ses écrits,
la symbolique des couleurs est grevée de psy-
chologisme subjectif et culturel. Dans le
pneumo-rayonnisme de Larionov, il n'y a certes
plus peinture de l'objet mais le point de départ
reste tout de même les « choses réelles ».

Quant à Tatline, c'est du sein du matériau en
tant que tel que viennent les énergies formelles.
Certes, dans l'abstraction tatlinienne, l'objet ne
réfère à aucun sens figuratif mais la matérialité,
le concret du matériau sont magnifiés.

Si l'on considère maintenant la démarche
abstraite de Mondrian, on constate que son
abandon progressif de l'objet le conduit à créer
un code pictural d'équivalents sémiologiques de
cet objet, équivalents qui ont un fonctionne-
ment autonome mais dont le référent reste
l'objet concret.

Malévitch, lui, a fait le saut radical dans
l'inconnu, dans le Rien, dans le sans-objet total,
dans le rythme essentiel du monde, dans *le pic-
tural en tant que tel* où la lumière n'est plus
celle, illusoire, du soleil mais celle du noir et du
blanc dont émanent et où reviennent toutes les
autres couleurs. « L'intuition est le grain de
l'infini ; en elle s'éparpillent toutes les formes
visibles sur notre globe terrestre. Les formes
provenaient de l'énergie intuitive qui vaine
l'infini, c'est de cela que proviennent les varié-
tés de formes comme instruments de déplace-
ment. Le globe terrestre n'est rien d'autre
qu'une pelote de sagesse intuitive qui doit
s'élaner sur les routes de l'infini ». »

Chez Malévitch, pour la première fois dans
l'histoire de l'art, il ne s'agit plus, entre le *Qua-
drangle* noir de 1915 et le *Blanc sur Blanc* de
1918, de la seule élimination de l'objet dans l'art
pictural pour créer un nouvel objet ; ni du seul
subjectivisme de la description du « monde inté-
rieur » ; ni du seul purisme de l'établissement
d'un code de pures relations plastiques ; ni du
seul formalisme d'éléments se combinant autar-

en direction de l'être par la mise entre paren-
thèses de l'étant, selon la formulation posté-
rieure de Heidegger : c'est par « la mise entre
parenthèses de l'étant » que le regard est rendu
« libre pour l'être⁵⁹ ». Là est la révolution copér-
nicienne absolue de Malévitch, une révolution
qui précède la phénoménologie heidegge-
rienne : ce n'est pas l'homme qui dispose de la
liberté de faire de « petits mondes autonomes »,
c'est la liberté qui dispose de l'homme. C'est du
sein du Rien, du sans-objet, de la vie vivante du
monde que part « l'excitation », c'est-à-dire le
rythme de cette liberté. Quand Malévitch écrit
qu'il a « libéré le Rien », cette « libération de la
liberté » n'est-elle pas la vraie abstraction ? On
voit par là qu'il ne s'agit pas d'une recette pictu-
rale de plus mais, comme l'écrit Emmanuel
Martineau à propos de Malévitch, d'« une nou-
velle spiritualité où l'homme à l'imitation du
Rien et du Dieu « non-objectif » apprendrait à
devenir lui aussi liberté pure ». Ainsi, en para-
phrasant Heidegger, on pourrait dire que l'abs-
traction « rend le regard libre pour le Rien⁶⁰ ».

L'abstraction, à partir de Malévitch, met en
question la « préséance du voir », en faisant
apparaître que la vision empirique aussi bien
que la vision noétique ne sont en réalité que des
cécités. L'homme ne voit rien, ne se représente
rien : seuls des étants lui apparaissent. Or, c'est
précisément ce qui n'apparaît pas, la *manifestatio*
sans forme, sans couleur, la *manifestatio* infi-
nie que révèle l'abstraction sur la surface plane
de la toile ou dans toute organisation picturale
de l'espace. L'opposition donc entre *Erschei-
nung* et *manifestatio* est un des points cruciaux
posés par l'abstraction picturale ; elle donne un
nouveau statut au peintre qui n'est plus seule-
ment un professionnel au savoir-faire habile et
ingénieur mais un être spirituel à travers qui
passent les énergies du monde, le Rythme sans-
objet qui est le seul monde vivant.

Liberté essentielle de l'abstraction, là où il
n'y a ni « drames littéraires », ni idéologie, ni
surtout *Weltanschauung*, ni même d'états
d'âmes, mais l'enjeu du *pictural en tant que tel*.
Certes, cette démarche de l'inapparent qui se
manifeste dans le rythme pictural va à
l'encontre de toute la vie dominante qui se

AVANT-GARDE RUSSE

ouveautés radicales de la composition fraient la route aux trouvailles « cosmiques » ultérieures de Malévitch, ou aux recherches suprématistes de Lioubov Popova. On observe un mouvement analogue dans *Rayonnisme bleu* (1913). Ici, la couleur réduite à des bleus, des bruns et des noirs crée une surface miroitante où toute orientation vers le bas ou le haut, vers la gauche ou la droite est bannie. On peut dire qu'est posée, là aussi, la base conceptuelle pour la naissance du suprématisme, où il n'y a ni haut ni bas, ni droite ni gauche.

On assiste à la même implosion des limites du tableau dans le rayonnisme abstrait de Natalia Gontcharova. Les rayons opèrent une traversée de la surface plane et s'entrecroisent dans un espace à la fois indéfini et infini. On note, dans le rayonnisme de ce peintre, une propension à un coloris plus voyant, plus rutilant, plus esthétique – qui portait la marque de son ample décorativisme néo-primitiviste.

Il existe relativement peu d'œuvres pneumo-rayonnistes. Il reste certainement d'autres œuvres à découvrir. En tout cas, Larionov apparaît bien comme un des pères fondateurs de l'abstraction et il est un maillon capital entre Kandinsky et Malévitch, qu'on ne saurait ignorer sans fausser les perspectives.

LE SUPRÉMATISME ET LE GROUPE SUPREMUS

Malévitch

Parmi les grands fondateurs de l'abstraction au XX^e siècle (Kandinsky, Larionov, Kupka, Malévitch, Tatline, Mondrian), Malévitch est celui qui aura été le plus loin pour franchir les limites du sans-objet absolu.

Kandinsky, s'il est le premier à avoir mis en avant le caractère autonome de l'espace pictural, sa fonction de créer un monde qui se suffise à lui-même, en est resté philosophiquement à un dualisme symboliste, celui qui divise le monde en intérieur et extérieur. Kandinsky visualise

qu'il a l'ambition de faire apparaître non l'objet matériel apparent mais son essence spirituelle. Sur ses tableaux il y a toujours trace d'objets et, en cela, Kandinsky est le précurseur de toute une ligne *non-figurative* (non-figuratif s'opposant ici au sans-objet). De plus, dans ses écrits, la symbolique des couleurs est grevée de psychologisme subjectif et culturel. Dans le pneumo-rayonnisme de Larionov, il n'y a certes plus peinture de l'objet mais le point de départ reste tout de même les « choses réelles ».

Quant à Tatline, c'est du sein du matériau en tant que tel que viennent les énergies formelles. Certes, dans l'abstraction tatlinienne, l'objet ne réfère à aucun sens figuratif mais la matérialité, le concret du matériau sont magnifiés.

Si l'on considère maintenant la démarche abstraite de Mondrian, on constate que son abandon progressif de l'objet le conduit à créer un code pictural d'équivalents sémiologiques de cet objet, équivalents qui ont un fonctionnement autonome mais dont le référent reste l'objet concret.

Malévitch, lui, a fait le saut radical dans l'inconnu, dans le Rien, dans le sans-objet total, dans le rythme essentiel du monde, dans *le pictural en tant que tel* où la lumière n'est plus celle, illusoire, du soleil mais celle du noir et du blanc dont émanent et où reviennent toutes les autres couleurs. « L'intuition est le grain de l'infini ; en elle s'éparpillent toutes les formes visibles sur notre globe terrestre. Les formes provenaient de l'énergie intuitive qui vainc l'infini, c'est de cela que proviennent les variétés de formes comme instruments de déplacement. Le globe terrestre n'est rien d'autre qu'une pelote de sagesse intuitive qui doit s'élancer sur les routes de l'infini⁵⁸. »

Chez Malévitch, pour la première fois dans l'histoire de l'art, il ne s'agit plus, entre le *Quadrangle noir* de 1915 et le *Blanc sur Blanc* de 1918, de la seule élimination de l'objet dans l'art pictural pour créer un nouvel objet ; ni du seul subjectivisme de la description du « monde intérieur » ; ni du seul purisme de l'établissement d'un code de pures relations plastiques ; ni du

en direction de l'être par la mise entre parenthèses de l'étant, selon la formulation postérieure de Heidegger : c'est par « la mise entre parenthèses de l'étant » que le regard est rendu « libre pour l'être⁵⁹ ». Là est la révolution copernicienne absolue de Malévitch, une révolution qui précède la phénoménologie heideggerienne : ce n'est pas l'homme qui dispose de la liberté de faire de « petits mondes autonomes », c'est la liberté qui dispose de l'homme. C'est du sein du Rien, du sans-objet, de la vie vivante du monde que part « l'excitation », c'est-à-dire le rythme de cette liberté. Quand Malévitch écrit qu'il a « libéré le Rien », cette « libération de la liberté » n'est-elle pas la vraie abstraction ? On voit par là qu'il ne s'agit pas d'une recette picturale de plus mais, comme l'écrit Emmanuel Martineau à propos de Malévitch, d'« une nouvelle spiritualité où l'homme à l'imitation du Rien et du Dieu « non-objectif » apprendrait à devenir lui aussi liberté pure ». Ainsi, en paraphrasant Heidegger, on pourrait dire que l'abstraction « rend le regard libre pour le Rien⁶⁰ ».

L'abstraction, à partir de Malévitch, met en question la « préséance du voir », en faisant apparaître que la vision empirique aussi bien que la vision noétique ne sont en réalité que des cécités. L'homme ne voit rien, ne se représente rien : seuls des étants lui apparaissent. Or, c'est précisément ce qui n'apparaît pas, la *manifestatio* sans forme, sans couleur, la *manifestatio* infinie que révèle l'abstraction sur la surface plane de la toile ou dans toute organisation picturale de l'espace. L'opposition donc entre *Erscheinung* et *manifestatio* est un des points cruciaux posés par l'abstraction picturale ; elle donne un nouveau statut au peintre qui n'est plus seulement un professionnel au savoir-faire habile et ingénieux mais un être spirituel à travers qui passent les énergies du monde, le Rythme sans-objet qui est le seul monde vivant.

Liberté essentielle de l'abstraction, là où il n'y a ni « drames littéraires », ni idéologie, ni surtout *Weltanschauung*, ni même d'états d'âmes, mais l'enjeu du *pictural en tant que tel*. Certes, cette démarche de l'inapparent qui se

paraître non l'objet
 essence spirituelle.
 trace d'objets et,
 recurseur de toute
 n-figuratif s'oppo-
 nus, dans ses écrits,
 est grevée de psy-
 culturel. Dans le
 onov, il n'y a certes
 le point de départ
 es réelles ».

sein du matériau en
 énergies formelles.
 linienne, l'objet ne
 mais la matérialité,
 magnifiés.

nant la démarche
 constate que son
 t conduit à créer
 ts sémiologiques de
 ont un fonctionne-
 t le référent reste

saut radical dans
 le sans-objet total,
 monde, dans le pic-
 lumière n'est plus
 celle du noir et du
 deviennent toutes les
 ion est le grain de
 nt toutes les formes
 rrestre. Les formes
 intuitive qui vaine
 oviennent les varié-
 uments de déplace-
 n'est rien d'autre
 intuitive qui doit
 infini⁵⁸. »

première fois dans
 plus, entre le Qua-

en direction de l'être par la mise entre paren-
 thèses de l'étant, selon la formulation posté-
 rieure de Heidegger : c'est par « la mise entre
 parenthèses de l'étant » que le regard est rendu
 « libre pour l'être⁵⁹ ». Là est la révolution copér-
 nicienne absolue de Malévitch, une révolution
 qui précède la phénoménologie heidegge-
 rienne : ce n'est pas l'homme qui dispose de la
 liberté de faire de « petits mondes autonomes »,
 c'est la liberté qui dispose de l'homme. C'est du
 sein du Rien, du sans-objet, de la vie vivante du
 monde que part « l'excitation », c'est-à-dire le
 rythme de cette liberté. Quand Malévitch écrit
 qu'il a « libéré le Rien », cette « libération de la
 liberté » n'est-elle pas la vraie abstraction ? On
 voit par là qu'il ne s'agit pas d'une recette pictu-
 rale de plus mais, comme l'écrit Emmanuel
 Martineau à propos de Malévitch, d'« une nou-
 velle spiritualité où l'homme à l'imitation du
 Rien et du Dieu « non-objectif » apprendrait à
 devenir lui aussi liberté pure ». Ainsi, en para-
 phrasant Heidegger, on pourrait dire que l'abs-
 traction « rend le regard libre pour le Rien⁶⁰ ».

L'abstraction, à partir de Malévitch, met en
 question la « préséance du voir », en faisant
 apparaître que la vision empirique aussi bien
 que la vision noétique ne sont en réalité que des
 cécités. L'homme ne voit rien, ne se représente
 rien : seuls des étants lui apparaissent. Or, c'est
 précisément ce qui n'apparaît pas, la *manifestatio*
 sans forme, sans couleur, la *manifestatio* infi-
 nie que révèle l'abstraction sur la surface plane
 de la toile ou dans toute organisation picturale
 de l'espace. L'opposition donc entre *Erschei-*
nung et *manifestatio* est un des points cruciaux
 posés par l'abstraction picturale ; elle donne un
 nouveau statut au peintre qui n'est plus seule-
 ment un professionnel au savoir-faire habile et
 ingénieux mais un être spirituel à travers qui
 passent les énergies du monde, le Rythme sans-
 objet qui est le seul monde vivant.

NON-FIGURATION ET ABSTRACTION

repaît plus facilement d'imagerie et d'hédo-
 nisme (ce que Malévitch appelait la « pornogra-
 phie picturale »⁶¹). Il est certain qu'aujourd'hui
 l'abstraction connaît à nouveau une ère de
 semi-clandestinité. Mais cette *Verheimlichung*
 n'est-elle pas un trait précisément de l'être pic-
 tural en retrait, en énigme, en abstrait ? Il n'y a
 donc aucun pessimisme dans le constat
 qu'aujourd'hui, plus que jamais, l'abstraction
 est en butte à une nouvelle accusation.

L'apparition du *Quadrangle* noir entouré de
 blanc (lors de l'exposition 0,10 à Pétrograd, à la
 toute fin de 1915) marque l'éclipse totale des
 objets. Pour Malévitch, qui développera sa phi-
 losophie dans de nombreux écrits, le seul monde
 vivant est le monde *sans-objet*. Affirmant le pri-
 mat de la cinquième dimension (*l'économie*), il
 définira le suprématisme dans ses différents
 stades, statique et dynamique, comme une
 manifestation purement (économiquement) pic-
 turale de la nature en tant que site de l'être, de
 la vie, de ce « Rien » que le peintre libère sur la
 toile. Car l'acte créateur n'est pas mimétique, il
 est un « acte pur », qui saisit l'excitation univer-
 selle du monde, le rythme, là où disparaissent
 « toutes les représentations figuratives de
 temps, d'espace » et où ne subsistent que
 « l'excitation et l'action qu'elle conditionne »,
 excitation sans but. Du *Quadrangle* (ou *Carré*
noir sur fond blanc) de 1915 au *Blanc sur blanc*
 (ou *Carré blanc sur fond blanc*) de 1918, c'est
 l'espace du monde qui émerge à travers « le
 sémaphore de la couleur dans son abîme
 infini ». Ayant atteint le zéro avec le *Carré noir*,
 c'est-à-dire le Rien comme « essence des diver-
 sités », « le monde sans-objet », Malévitch
 explore au-delà du zéro les espaces du Rien.

La non-figuration suprématisme ne reconnaît
 donc qu'un seul monde, celui de l'abîme de
 l'être. La non-figuration malévitchienne sup-
 pose la destruction radicale du pont que jettent

instituto de arte contemporânea

L'AVANT-GARDE RUSSE

nouveautés radicales de la composition fraient la route aux trouvailles « cosmiques » ultérieures de Malévitch, ou aux recherches suprémotivistes de Lioubov Popova. On observe un mouvement analogue dans *Rayonnisme bleu* (1913). Ici, la couleur réduite à des bleus, des bruns et des noirs crée une surface miroitante où toute orientation vers le bas ou le haut, vers la gauche ou la droite est bannie. On peut dire qu'est posée, là aussi, la base conceptuelle pour la naissance du suprémotisme, où il n'y a ni haut ni bas, ni droite ni gauche.

On assiste à la même implosion des limites du tableau dans le rayonnisme abstrait de Natalia Gontcharova. Les rayons opèrent une traversée de la surface plane et s'entrecroisent dans un espace à la fois indéfini et infini. On note, dans le rayonnisme de ce peintre, une propension à un coloris plus voyant, plus rutilant, plus esthétique – qui portait la marque de son ample décorativisme néo-primitiviste.

Il existe relativement peu d'œuvres pneumorayonnistes. Il reste certainement d'autres œuvres à découvrir. En tout cas, Larionov apparaît bien comme un des pères fondateurs de l'abstraction et il est un maillon capital entre Kandinsky et Malévitch, qu'on ne saurait ignorer sans fausser les perspectives.

LE SUPRÉMOTISME ET LE GROUPE SUPREMUS

Malévitch

Parmi les grands fondateurs de l'abstraction au XX^e siècle (Kandinsky, Larionov, Kupka, Malévitch, Tatline, Mondrian), Malévitch est celui qui aura été le plus loin pour franchir les limites du sans-objet absolu.

qu'il a l'ambition de faire apparaître non l'objet matériel apparent mais son essence spirituelle. Sur ses tableaux il y a toujours trace d'objets et, en cela, Kandinsky est le précurseur de toute une ligne *non-figurative* (non-figuratif s'opposant ici au sans-objet). De plus, dans ses écrits, la symbolique des couleurs est grevée de psychologisme subjectif et culturel. Dans le pneumorayonnisme de Larionov, il n'y a certes plus peinture de l'objet mais le point de départ reste tout de même les « choses réelles ».

Quant à Tatline, c'est du sein du matériau en tant que tel que viennent les énergies formelles. Certes, dans l'abstraction tatlinienne, l'objet ne réfère à aucun sens figuratif mais la matérialité, le concret du matériau sont magnifiés.

Si l'on considère maintenant la démarche abstraite de Mondrian, on constate que son abandon progressif de l'objet le conduit à créer un code pictural d'équivalents sémiologiques de cet objet, équivalents qui ont un fonctionnement autonome mais dont le référent reste l'objet concret.

Malévitch, lui, a fait le saut radical dans l'inconnu, dans le Rien, dans le sans-objet total, dans le rythme essentiel du monde, dans *le pictural en tant que tel* où la lumière n'est plus celle, illusoire, du soleil mais celle du noir et du blanc dont émanent et où reviennent toutes les autres couleurs. « L'intuition est le grain de l'infini ; en elle s'éparpillent toutes les formes visibles sur notre globe terrestre. Les formes provenaient de l'énergie intuitive qui vainc l'infini, c'est de cela que proviennent les variétés de formes comme instruments de déplacement. Le globe terrestre n'est rien d'autre qu'une pelote de sagesse intuitive qui doit s'élaner sur les routes de l'infini⁵⁸. »

Chez Malévitch, pour la première fois dans l'histoire de l'art, il ne s'agit plus, entre le Qua-

instituto de arte contemporânea

L'AVANT-GARDE RUSSE

nouveautés radicales de la composition fraient la route aux trouvailles « cosmiques » ultérieures de Malévitch, ou aux recherches suprémconstructivistes de Lioubov Popova. On observe un mouvement analogue dans *Rayonnisme bleu* (1913). Ici, la couleur réduite à des bleus, des bruns et des noirs crée une surface miroitante où toute orientation vers le bas ou le haut, vers la gauche ou la droite est bannie. On peut dire qu'est posée, là aussi, la base conceptuelle pour la naissance du suprématisme, où il n'y a ni haut ni bas, ni droite ni gauche.

On assiste à la même implosion des limites du tableau dans le rayonnisme abstrait de Natalia Gontcharova. Les rayons opèrent une traversée de la surface plane et s'entrecroisent dans un espace à la fois indéfini et infini. On note, dans le rayonnisme de ce peintre, une propension à un coloris plus voyant, plus rutilant, plus esthétique – qui portait la marque de son ample décorativisme néo-primitiviste.

Il existe relativement peu d'œuvres pneumorayonnistes. Il reste certainement d'autres œuvres à découvrir. En tout cas, Larionov apparaît bien comme un des pères fondateurs de l'abstraction et il est un maillon capital entre Kandinsky et Malévitch, qu'on ne saurait ignorer sans fausser les perspectives.

LE SUPRÉMATISME ET LE GROUPE SUPREMUS

Malévitch

Parmi les grands fondateurs de l'abstraction au XX^e siècle (Kandinsky, Larionov, Kupka, Malévitch, Tatline, Mondrian), Malévitch est celui qui aura été le plus loin pour franchir les limites du sans-objet absolu.

Kandinsky, s'il est le premier à avoir mis en avant le caractère autonome de l'espace pictural, sa fonction de créer un monde qui se suffit à lui-même, en est resté philosophiquement à un dualisme symboliste, celui qui divise le monde entre intérieur et extérieur. Kandinsky visualise les « sons intérieurs ». Ses toiles sont toujours la représentation d'une vision « abstraite » parce

qu'il a l'am matériel ap
Sur ses tabl
en cela. Ka
une ligne
sant ici au
la symbolie
chologism
pneumo-ra
plus peintu
reste tout c

Quant à
tant que te
Certes, dan
réfère à au
le concret c

Si l'on c
abstraite c
abandon p
un code pi
cet objet.
ment auto
l'objet con

Malévit
l'inconnu.
dans le ryt
tural en ta
celle, illus
blanc dont
autres cou
l'infini ; en
visibles su
provenaie
l'infini, c'e
tés de form
ment. Le
qu'une pe
s'élançer su

Chez Ma
l'histoire de
drangle no
1918, de la
pictural po
subjectivis
rier » ; ni
d'un code
seul formal
ciquement

nouveautés radicales de la composition fraient la route aux trouvailles « cosmiques » ultérieures de Malévitch, ou aux recherches suprémconstructivistes de Lioubov Popova. On observe un mouvement analogue dans *Rayonnisme bleu* (1913). Ici, la couleur réduite à des bleus, des bruns et des noirs crée une surface miroitante où toute orientation vers le bas ou le haut, vers la gauche ou la droite est bannie. On peut dire qu'est posée, là aussi, la base conceptuelle pour la naissance du suprématisme, où il n'y a ni haut ni bas, ni droite ni gauche.

On assiste à la même implosion des limites du tableau dans le rayonnisme abstrait de Natalia Gontcharova. Les rayons opèrent une traversée de la surface plane et s'entrecroisent dans un espace à la fois indéfini et infini. On note, dans le rayonnisme de ce peintre, une propension à un coloris plus voyant, plus rutilant, plus esthétique – qui portait la marque de son ample décorativisme néo-primitiviste.

Il existe relativement peu d'œuvres pneumo-rayonnistes. Il reste certainement d'autres œuvres à découvrir. En tout cas, Larionov apparaît bien comme un des pères fondateurs de l'abstraction et il est un maillon capital entre Kandinsky et Malévitch, qu'on ne saurait ignorer sans fausser les perspectives.

LE SUPRÉMATISME ET LE GROUPE SUPREMUS

Malévitch

Parmi les grands fondateurs de l'abstraction au XX^e siècle (Kandinsky, Larionov, Kupka, Malévitch, Tatline, Mondrian), Malévitch est celui qui aura été le plus loin pour franchir les limites du sans-objet absolu.

Kandinsky, s'il est le premier à avoir mis en avant le caractère autonome de l'espace pictural, sa fonction de créer un monde qui se suffise à lui-même, en est resté philosophiquement à un dualisme symboliste, celui qui divise le monde entre intérieur et extérieur. Kandinsky visualise les « sons intérieurs ». Ses toiles sont toujours la représentation d'une vision « abstraite » parce

qu'il a l'ammatériel ap
Sur ses tabl
en cela, Ka
une ligne
sant ici au
la symbolie
chologism
pneumo-ra
plus peintu
reste tout c

Quant à
tant que te
Certes, da
réfère à au
le concret c

Si l'on c
abstraite c
abandon p
un code pi
cet objet, c
ment auto

l'objet con

Malévit
l'inconnu,
dans le ryt
tural en ta
celle, illuso
blanc dont
autres cou
l'infini ; en
visibles su
provenaie
l'infini, c'e
tés de for
ment. Le
qu'une pe
s'élancer su

Chez Ma
l'histoire de
drangle no
1918, de la
pictural po
subjectivis
rieur » ; ni
d'un code
seul formai
ciquement :