

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉSURGENCES DE LA TRADITION DES ICÔNES ORTHODOXES RUSSES

DANS L'OEUVRE CARRÉ BLANC SUR FOND BLANC (1918)

DE KASIMIR MALÉVITCH :

STRUCTURE DE L'INVISIBLE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

AURÉLIE PARENT

SEPTEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pour son appui constant, ses encouragements et ses suggestions de lecture toujours enrichissantes et pertinentes, je remercie sincèrement Annie Gérin, professeure au Département d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et commissaire d'exposition. Elle a su me donner une belle liberté dans ce travail, tout en me dirigeant intelligemment. Je tiens à exprimer de plus ma gratitude à Dominic Hardy, également professeur au Département d'histoire de l'art. Ses enseignements, durant mon parcours à la maîtrise, m'ont permis de mieux comprendre l'historiographie de l'histoire de l'art, tout en me donnant des outils nécessaires pour mieux l'analyser. Je remercie aussi les membres du jury d'évaluation de mon mémoire, ainsi que le personnel de la bibliothèque de l'Université du Québec à Montréal, qui a su me donner les outils techniques utiles à ma recherche à un niveau plus pratique. Évidemment, je remercie mes parents pour leur support inconditionnel. Merci aussi à mes amis qui m'ont permis de mieux verbaliser mon sujet au cours d'échanges intéressants. Une mention spéciale va à Louis, Marie-Christine, Émilie et Patricia. Enfin, merci à Victor qui a partagé avec moi son énergie débordante et contagieuse.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	7
RÉSUMÉ	8
INTRODUCTION.....	9
I. La Russie au début du XX ^e siècle : transformation du régime politique	11
I.I. La fin du règne des tsars	11
I.II Modernité et technologie.....	14
II. Au seuil d'une nouvelle création en art	15
II.I Dernière exposition futuriste; 0,10	15
II.II <i>Le Carré blanc sur fond blanc</i> peint	17
II.III La mort de l'art.....	19
II.IV <i>Carré blanc sur fond blanc</i> et autoréférentialité absolue de la peinture	20
III. Enjeux actuels du Carré blanc sur fond blanc	21
III.I Pistes de réflexion	21
III.II. Approche anthropologique.....	22
III.IV Thèmes soulevés.....	23
CHAPITRE I	25

ÉCLATEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART	25
1.1 Cycle et historicité	25
1.1.1 Voyage dans le temps de l'histoire de l'art.....	26
1.1.2 Découverte du suprématisme et autoréférentialité de l'art	28
1.2 L'histoire de l'art comme rupture	34
1.2.1 Lecture plurielle de l'histoire.....	37
1.2.2 L'histoire et le réseau	39
1.2.3 Historicité de l'image	40
1.2.4 Rupture épistémologique de la philosophie critique de l'histoire	43
1.3 Le mythe de la modernité moderniste : la modernité et le mythe.....	45
1.3.1 Persistance du spirituel.....	45
1.3.2 Modernité : entre révélation et révolution.....	46
1.3.3 Appel au religieux	49
CHAPITRE 2.....	52
LA RUSSIE AU TOURNANT DU XXE SIÈCLE : APPEL AU SACRÉ.....	52
2.1 Les avancées de la géométrie non-euclidienne et l'art moderne	53
2.1.1 Remise en question du modèle d'Euclide.....	53
2.1.2 Développements et apogée de la géométrie non-euclidienne.....	55
2.1.3 Piotr Ouspensky et la géométrie non-euclidienne en Russie.....	58

2.1.4 Impacts de la science sur la non-figuration.....	60
2.1.5 L'art et le social	62
2.2 Retour vers le patrimoine national russe	64
2.2.1 Distanciation de l'Europe.....	64
2.2.2 Coexistence du vitalisme avec les avancées scientifiques	67
2.2.3 Modernité nationale et russophile	69
2.2.4 Un appel séculier vers le religieux	71
2.3 La question du primitivisme dans l'art moderne	74
2.3.1 Le néo-primitivisme russe	74
2.3.2 Le primitif et le moderne	79
2.3.3 Primitivisme et langage abstrait.....	82
CHAPITRE 3.....	85
CARRÉ BLANC SUR FOND BLANC : MONOCHROME, PENSÉE DE L'INVISIBLE ..	85
3.1 L'icône : rhétorique de l'entre-deux	87
3.1.1 L'imitation, source de l'icône	87
3.1.2 Codifications de l'icône	88
3.1.3 L'icône hors du temps	89
3.1.4 La transcendance et l'économie.....	92
3.2 Structure de l'invisible.....	93

3.2.1 Monochrome : aux confins du visible	93
3.2.2 Lumière et visibilité.....	95
3.2.3 Les enjeux du pictural	97
3.2.4 Sacrifice et renoncement	98
3.3 Les icônes de la Transfiguration	99
3.3.1 <i>Carré blanc sur fond blanc</i> et la transfiguration	99
3.3.2 La transfiguration et l'avant-garde	102
3.3.3 Transposition d'un modèle à l'autre.....	104
3.3.4 Liberté créatrice moderne	106
CONCLUSION	108
BIBLIOGRAPHIE	113

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.	<i>Dernière exposition futuriste; 0,10</i> , Petrograd, 1915	17
2.	<i>Ad Reinhardt suspend ses peintures</i> , New York, 1966	30
3.	Couverture du catalogue d'exposition <i>Cubism and Abstract Art</i>	32
4.	<i>Exemple de la camera obscura</i>	42
5.	Henri Bragdon, <i>Projections d'un cube sur un plan</i>	56
6.	Ilia Répine, <i>La Procession de Paques</i> , 1880-1883	63
7.	George Braque, <i>Le Grand Nu</i> , 1907-1908	64
8.	Andréi Rublev, <i>icône de la Trinité</i> , 1408-1425	75
9.	Kasimir Malévitch, <i>Chiropodiste au bain</i> , 1910-11	75
10.	Kasimir Malévitch, <i>Carré noir sur fond blanc</i> , 1915	76
11.	Kasimir Malévitch, <i>Réalisme pictural d'un footballeur</i> , 1915	78
12.	Kasimir Malévitch, <i>Carré blanc sur fond blanc</i> , 1918	93
13.	Théophane le Grec, <i>La Transfiguration du Christ</i> , 1403	99
14.	Michel Larionov, <i>Composition Rayonniste</i> , 1912	102

RÉSUMÉ

Ce mémoire traite de l'historiographie de l'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc* (1918) et plus précisément, de l'homologie entre la scène artistique de l'avant-garde russe et l'univers de la fabrication d'icônes orthodoxes. Les résurgences d'un passé ritualisé dans la modernité russe constituent actuellement un point incontournable dans la littérature portant sur le corpus suprématisme, qui ne peut plus être analysé en fonction d'une grille de lecture exclusivement formelle. D'abord, le mémoire a pour objectif d'analyser ce virage qui s'effectue dans l'histoire de l'art, qui se produit à partir des années 1990, et qui se traduit par un retour des enjeux du sacré et du spirituel dans la manière de conceptualiser l'art russe du début du XX^e siècle. Ensuite, dans une approche historiographique et anthropologique, le mémoire souligne les enjeux et les dispositifs visuels que partage la toile monochromique et blanche de Malévitch avec les icônes orthodoxes. Certaines découvertes scientifiques, comme la théorie de la relativité d'Einstein et les développements de la géométrie non-euclidienne, qui ont lieu parallèlement aux premiers pas de l'abstraction en Russie, seront examinées. La rupture épistémologique de la philosophie critique de l'histoire qui succède à l'apparition de ces découvertes sera également abordée, de manière à mettre en lumière comment les codes de réception des oeuvres d'art se modifient en relation avec leur époque et ses mutations. Il sera démontré que, malgré l'apparition de ces nouvelles données scientifiques, un appel au sacré et aux valeurs patrimoniales se renforce en Russie, au moment critique de la Révolution d'Octobre. Dans cette perspective, l'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc* sera mise en relation avec les icônes de la Transfiguration, pour démontrer comment certaines structures de représentation de l'invisible, propres à l'art ritualisé orthodoxe, se trouvent réactualisées par Malévitch. Il se dégagera de cet examen que, même dans les images radicales et extrêmes dans leur dimension formelle, un lien avec un passé ritualisé est instauré. Ainsi, le mémoire abordera deux résurgences du sacré : la première, dans l'historiographie de l'histoire de l'art actuelle, et la seconde, dans l'art suprématisme de Malévitch et ses occurrences avec la tradition des icônes orthodoxes.

Mots clefs : suprématisme, Kasimir Malévitch, monochrome, icône, orthodoxie, abstraction, sacré, historiographie, anthropologie, formalisme

INTRODUCTION

L'homologie entre la scène artistique de l'avant-garde russe et l'univers de la fabrication d'icônes orthodoxes constitue actuellement un point incontournable dans la littérature savante portant sur le corpus pictural suprématiste élaboré par l'artiste Kasimir Malévitch¹ à partir de 1915. En effet, depuis les années 90, L'avant-garde russe ne peut plus être interprétée d'après une grille de lecture évinçant le reflourissement du patrimoine religieux, spécialement des icônes orthodoxes, de la Russie au début du XX^e siècle. Le premier monochrome de l'histoire de l'art, *Carré blanc sur fond blanc*, réalisé en 1918 par Malévitch, soulève aujourd'hui une réflexion sur le spirituel, puisqu'il partage avec les icônes russes certains dispositifs d'organisation visuels. Iconoclaste, l'oeuvre moderne récuse un mimétisme qui reproduit des simulacres de la nature, au même titre que l'art traditionaliste ritualisé de l'icône s'éloigne d'une reproduction du réel en devenant figuration symbolique et organe de reconduction vers l'immatériel. Silencieuse et blanche, la toile de Malévitch devient pour l'observateur un intermédiaire permettant de faire le saut dans la « non-objectivité », monde philosophique idéal créé par l'artiste. Dans le même ordre d'idées, *Carré blanc sur fond blanc* établit un lien avec certaines des découvertes scientifiques contemporaines à sa création, dont les avancées de la géométrie non-euclidienne qui sondent les notions d'objectivité et de subjectivité en mettant en échec les mathématiques traditionnelles et leur conception fixe de l'univers. Ainsi, la forme géométrique simplifiée à l'extrême questionne le point de rencontre entre l'intelligible et le matériel, entre l'invisible et le sensible. Dans cette perspective, la reconnaissance des motivations spirituelles et philosophiques profondes, derrière la création picturale suprématiste, entraîne la mise en

¹ Note sur la translittération : Dans le texte, les usages francophones les plus courants des noms propres ont été utilisés (Malévitch, Lénine, Ouspensky, etc.). Cependant, dans les références bibliographiques, le système de translittération propre à chaque ouvrage a été conservé afin de ne pas modifier les titres des ouvrages pour faciliter leur repérage par le lecteur. Lorsque des traductions anglaises des titres des oeuvres ou des textes ont été trouvées durant la recherche, les traductions anglaises ont été conservées.

échec de la compréhension formaliste de *Carré blanc sur fond blanc*. L'oeuvre ne représente plus seulement une quête éperdue vers l'autoréférentialité picturale, mais devient une manière pour le peintre de se mettre au diapason avec des dynamiques sociales traversant son époque. Le prétendu nihilisme du peintre vole en éclats, alors que l'oeuvre n'apparaît plus comme une préfiguration conceptuelle de la réduction moderniste américaine des années'60.

Ce mémoire vise à retracer ce virage dans l'historiographie de *Carré blanc sur fond blanc*, une réorientation du discours à partir de laquelle le corpus pictural de Malévitch est analysé en fonction d'occurrences de thèmes reliés au sacré. Pour la première fois, le mémoire propose un écrit axé principalement sur *Carré blanc sur fond blanc* et qui questionne les relents de l'organisation du visuel tirés de la tradition de l'icône orthodoxe dans la peinture radicale et monochrome, tout en faisant ressurgir des conjonctures avec les découvertes scientifiques de l'époque. L'originalité du mémoire réside dans le fait qu'il met en relation le retour du sacré qui a lieu en Russie, au début du XX^e siècle, avec les innovations scientifiques et philosophiques, en particulier d'Einstein et du philosophe russe Ouspensky. Bien souvent, à propos du suprématisme de Malévitch, les historiens de l'art analysent les relents de la tradition de l'icône orthodoxe dans la peinture abstraite ou les impacts des découvertes scientifiques sur l'abstraction, mais jamais sans entrevoir la cohabitation possible entre ces deux notions. Aussi, le mémoire mettra en relation la résurgence du sacré en Russie, au tournant du XX^e siècle, avec les développements de la science de l'époque, afin d'en démontrer les impacts sur le discours de l'art, les codes de réception aux oeuvres d'art et l'élaboration d'une peinture abstraite extrême et d'avant-garde.

L'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc* sera mise en relation avec son contexte de production culturel dans le dessein, non pas d'en débusquer une clef de lecture inébranlable, mais bien d'en démontrer les liens avec son époque et les codes de réception qui y sont intimement reliés. Dans cette perspective, le mémoire démontrera comment le discours de l'histoire de l'art s'enrichit en étant mis en relation avec les codes de réception et leur mutation au sein d'une époque historique. Le retour de la question du sacré dans l'histoire de l'art actuelle sera abordé, puis analysé plus en profondeur dans le contexte de l'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch. Cet examen permettra de réévaluer l'oeuvre monochrome suprématiste en fonction d'une étude de son historiographie et de son contexte de production.

Aussi, avant de poursuivre, une rapide contextualisation historique, abrégée dans le cadre de cet écrit, sera d'abord réalisée en vue de mieux intégrer l'oeuvre dans son époque. Par la suite, les principaux thèmes soulevés tout au long du mémoire seront présentés parallèlement au bilan des savoirs à propos de l'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc*. La fin de l'introduction sera consacrée à la présentation de la méthodologie et de l'approche utilisée.

I. La Russie au début du XX^e siècle : transformation du régime politique

I.I. La fin du règne des tsars

Au tournant du XX^e siècle, avant les bouleversements sociopolitiques générés par la Révolution d'Octobre de 1917, l'aigle bicéphale des armoiries officielles de la Russie témoigne de la polarité d'un peuple tiraillé entre Occident et Orient, ainsi qu'entre traditionalisme et modernité². Le régime autocrate du dernier tsar, Nicolas II³, suscite de plus en plus de déroute chez le peuple russe, alors que les prémices de la Révolution se dessinent; face au régime tsariste se soulèvent des oppositions libérales, démocrates, socialistes et révolutionnaires. De manière générale, le début du XX^e siècle représente, en Russie, un état de révolte permanent susceptible d'exploser à la moindre étincelle. Les émeutes sont monnaie courante et les révoltes paysannes se multiplient dans l'Empire au début du siècle⁴. Au même moment où la sphère politique de la société se désagrège, le peuple subit lui aussi de lourdes

² L'utilisation de l'armoire de l'aigle à deux têtes remonte au tsar Ivan III, qui se déclare Seigneur de toutes les Russies en 1452. Ivan le Grand épouse Sophie Paléologue en 1472 et adopte, à partir de cette union, le blason de l'empire byzantin et sa représentation de l'aigle bicéphale. Les deux têtes couronnées des aigles représentent le pouvoir sur les parties occidentales et orientales de l'empire russe. Les armoiries sont par la suite plusieurs fois modifiées au cours de l'histoire russe. Après la Révolution de 1917, l'association de la faucille et du marteau sur un fond de globe terrestre devient l'emblème officiel du pays. Durant le mois de novembre 1993, un décret du président Boris Eltsine rétablit l'aigle bicéphale comme armoirie officielle de la Russie. À ce sujet, consulter Michel Heller, « L'État moscovite », Chap. 3 In. *Histoire de la Russie et de son empire*, Trad. du russe par Anne Coldefy-Faucard, Plon, Paris, 1997, pp. 142-226.

³ Le règne de Nicolas II débute en 1894 et se termine en 1917, lors du renversement spontané du régime tsariste. « Nicolas le Pacifique », du temps de son règne, se retrouve baptisé « Nicolas le Sanguinaire » par les soviétiques. Michel Heller, « Le dernier empereur », Chap. 4 In. *op. cit.*, pp. 856-858.

⁴ À cette violence s'ajoute une vague de pogroms entre 1903 et 1906.

métamorphoses et se redéfinit avec les avancées de la modernité : l'état eurasiatique, qui s'étend alors sur 10 732 km de l'ouest à l'est, voit sa population grimper jusqu'à plus de 174 millions en 1913, dont la moitié seulement est alphabétisée⁵. Une polarisation accrue divise le pays entre la « gauche » et la « droite » et les positions radicales se multiplient⁶. Trois partis exploitent la hargne de la population envers le régime tsariste : le parti ouvrier social-démocrate de Russie⁷, le parti socialiste révolutionnaire⁸ et le parti constitutionnel démocrate⁹. Plusieurs instances ultraconservatrices persistent, dont les Cent-Noirs¹⁰, l'Union du Peuple Russe¹¹ et la police secrète, parallèlement au lent démantèlement du régime tsariste.

Depuis l'émancipation des serfs en 1861, soit deux ans avant la libération des esclaves en Amérique, la Russie est le théâtre de nombreuses avancées démocratiques. Plusieurs rébellions et grèves sont organisées par le peuple, notamment dans le domaine du pétrole, du textile et du chemin de fer. La plus importante est sans doute celle du Dimanche rouge de 1905, une manifestation pacifique populaire sur la Place du Palais d'Hiver à Saint-Petersbourg, qui entraîne une répression sanglante et marque le début de la révolution. Le portraitiste Valentin Serov (1865-1911) décrit à son ami le peintre Ilia Repine son effroi, à la suite de cet événement tragique : « C'était un terrible spectacle de voir la foule, retenue, majestueuse et désarmée, s'avancer vers les assauts de la cavalerie et les feux de salve qui la

⁵ En 1900, la population dépasse 150 millions, ce qui signifie un gain de 24 millions en seulement 13 ans. Sur ce total, 10% seulement des habitants demeurent en ville. John E. Bowl, *Moscou et Saint-Petersbourg 1900-1920 : art, vie et culture*, Paris, Hazan, 2008, p. 34.

⁶ À la « droite », représentée par le gouvernement tsariste et l'armée blanche s'oppose la « gauche », composée des socialistes-révolutionnaires et des mencheviks - des sociaux-démocrates modérés. Ces deux regroupements gauchistes, plutôt inquiets face à une révolution radicale, sont très influents dans les campagnes et écoutés par les ouvriers et les fonctionnaires de l'empire. S'ajoute à ces deux factions les bolcheviks, une minorité sociale démocrate beaucoup plus radicale. À ce sujet, consulter Gotsar.com, <http://www.gotsar.com/histoire-russie/russie-1880-1917.php>, consulté le 11 septembre 2012.

⁷ Ce parti est fondé en 1898 et représente une organisation politique marxiste révolutionnaire. *Ibid.*

⁸ D'inspiration socialiste, cette organisation est constituée essentiellement de paysans et se réclame du groupe terroriste « Volonté du peuple » (Народная воля), disparu en 1881. *Ibid.*

⁹ Ce troisième parti, à tendance libérale, est formé à Moscou en 1905. Ses membres sont les Cadets (les KD). Avec le repli de la révolution de 1906, les KD mettent de côté leurs aspirations révolutionnaires pour se déclarer plutôt en faveur d'une monarchie constitutionnelle. *Ibid.*

¹⁰ Les Cent-Noirs est une organisation nationaliste d'extrême droite monarchiste apparue après la Révolution de 1905. John E. Bowl, *op. cit.*, p. 65.

¹¹ L'Union du Peuple Russe est une organisation conservatrice et monarchique qui existe entre 1905 et 1917. *Ibid.*

visaient...¹²». Suite aux sanglants événements de 1905, le tsar Nicolas II se trouve dans l'obligation d'effectuer certaines concessions au peuple russe pour calmer son indignation croissante. S'ensuit la création de la première Douma (Государственная Дума) le 27 avril 1906 (10 mai dans le calendrier grégorien¹³), dont le président est le comte Serge Witte¹⁴. La monarchie constitutionnelle¹⁵ engendrée par la mise sur pied d'un Parlement entraîne la formation d'une plate-forme prolétaire sensible aux idées révolutionnaires. Pourtant, en 1906, Piotr Stolypine remplace Witte sur décret du tsar et amorce une lutte contre les révolutionnaires. Dans une société marquée par la cuisante défaite de la guerre russo-japonaise, (du 8 février 1904 au 5 septembre 1905)¹⁶, par l'affaiblissement du régime politique suite à la guerre des Balkans (1912-1913) et par la Première Guerre Mondiale (1914-1918), la hargne envers le tsarisme ne cesse d'être alimentée. Cette colère mène, en octobre 1917¹⁷, à la prise du Palais d'hiver à Saint-Pétersbourg et à l'abdication du tsar. Dès que l'état se trouve sous la gouverne des Bolcheviks, une violente et haineuse guerre civile s'amorce à Saint-Pétersbourg, alors rebaptisée Petrograd¹⁸, et s'étire sur cinq ans. L'armée Blanche, constituée des monarchistes désireux de revenir à l'ancien régime, affronte les Rouges, les alliés des bolcheviks. Les temps sont durs et la violence est courante dans un état où terreur et agressivité ont ponctué l'histoire du règne despotique. De plus, quelques campagnes de « Terreur Rouge » sont lancées dès 1918; tout citoyen respectable, dont les

¹² *Ibid.*, p. 55.

¹³ Le calendrier grégorien est établi par le pape Grégoire XIII à la fin du XVI^e siècle pour corriger le retard engendré par le calendrier julien, ne comportant pas d'année bissextile. L'introduction du nouveau calendrier débute en 1582 dans certains états catholiques tels l'Espagne et le Portugal. En Russie, il faut attendre jusqu'en 1918. Le 31 janvier 1918 est suivi du 14 février 1918 afin de rattraper le retard. Jean Lefort, *La Saga des Calendriers ou, Le frisson millénariste*, Paris, Pour la science, 1998, p. 77.

¹⁴ Le comte Witte devient ainsi le premier Premier ministre de l'histoire russe pour rétablir l'ordre et calmer les insurrections de la population. Witte se lance dans une campagne punitive, à l'aide de l'armée : « On recourt à la force militaire pour mater l'insurrection de Moscou, des détachements punitifs opèrent en Sibérie, le long de la voie ferrée et dans les grandes villes, ainsi que dans les pays Baltes ». Voir Michel Heller, *op. cit.*, p. 890.

¹⁵ Il ne s'agit cependant pas d'une monarchie parlementaire puisque le président de la Douma est désigné par le tsar.

¹⁶ Cette défaite souligne la mauvaise administration de l'armée, ainsi que l'abondance de sa corruption. Michel Heller, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷ La Révolution d'Octobre se déroule dans la nuit du 6 au 7 novembre, donc entre le 24 et le 25 octobre dans le calendrier russe de l'époque.

¹⁸ La ville conservera cette appellation de 1914 à 1924.

activités sont plus ou moins considérées louches, est susceptible d'être désigné hors-la-loi ou marginal, puis torturé ou assassiné sans procès légal. Du côté blanc comme du rouge, les massacres et les injustices sont tristement périodiques.

I.II Modernité et technologie

En dépit des chamboulements sociopolitiques, la Russie demeure une puissance encore essentiellement rurale et agricole. L'influence de l'église orthodoxe persiste, en dépit de multiples campagnes en faveur de l'athéisme. Une lueur de changement, en latence, demeure toutefois perceptible au sein de l'état qui subit une tension de plus en plus palpable, entre le nouveau et l'ancien. Le paysage se transforme très rapidement suite à l'augmentation radicale du nombre de voitures et à l'achèvement du Transsibérien qui relie Moscou à Vladivostok et qui fait passer le réseau ferroviaire de 25 kilomètres en 1840 à plus de 380 000 en 1904. De plus, les citadins de Moscou profitent d'un premier tramway électrique en 1907, et s'extasient, en 1909, devant un vol inédit d'aéroplane au-dessus de la ville. La majorité des établissements publics, dès 1905, est alimentée en électricité, permettant l'apparition des ascenseurs, l'éclairage par chandeliers électriques, et d'une panoplie d'inventions facilitant l'existence. La modernisation de la société s'effectue en à peine une génération et le miracle de la machine entraîne étonnement et admiration¹⁹. En dépit des avancées technologiques, le peuple russe demeure fidèle à ses traditions parfois complètement désuètes. En 1905, un député ayant siégé à la Douma relate que les blattes et les punaises, dans les maisons russes, sont encore considérées comme un signe de richesse²⁰. Le penseur Nicolas Berdiaev cristallise adéquatement la situation paradoxale qui sévit en Russie à cette époque : « Aucun [autre] pays n'a vécu simultanément dans des siècles différents, allant du XVI^e jusqu'au XIX^e siècle, et parfois même jusqu'au suivant!²¹ ». C'est dans ce moment critique tiraillé entre modernité et traditionalisme, de même qu'entre laïcité et religion, que s'ancre la discussion qui aura lieu dans ce mémoire.

¹⁹ Michel Heller, *op. cit.*, p. 105.

²⁰ François-Xavier Coquin, *La Révolution russe*, PUF, coll. « Que sais-je? », 1976, p. 14.

²¹ Nicolas Berdiaev, *Origine et sens du communisme russe*, Paris, Gallimard, 1955, p. 13.

II. Au seuil d'une nouvelle création en art

II.I Dernière exposition futuriste; 0,10

Conjointement à cette mutation de la société apparaissent les premières formes de peintures abstraites. Les artistes d'avant-garde, pour la plupart d'allégeances révolutionnaires²², tournent le dos à la peinture de chevalet et aux valeurs mercantiles qui lui sont reliées, pour amorcer une nouvelle forme de création conforme à leurs aspirations²³. Kasimir Malévitch déclare à ce propos : « Arrachons [le monde] des mains de la nature et construisons un monde nouveau appartenant à l'homme²⁴ ». En 1915, ce peintre d'origine russo-polonaise expose à Petrograd les résultats de l'exploration picturale non-objective qui mène à la création du mouvement suprématisse. L'évènement artistique inédit, *la Dernière exposition futuriste; 0,10*²⁵ (Figure 1), est le premier contact du public avec l'abstraction radicale en Russie²⁶. Au total, 39 canevas tapissent les murs, tous réalisés sous l'égide du mouvement suprématisse. Le monochrome *Carré noir sur fond blanc*, emblématique de ce courant pictural élaboré entre 1913 et 1915 par l'artiste, surplombe les autres créations - des

²² À propos de l'attachement des artistes « gauchistes » à la cause bolchévique, consulter Camilla Gray, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne 1863-1922*, Paris, Thames & Hudson, 2003 [1962], p. 219-243.

²³ Dans la société tsariste, période qui précède cette nouvelle forme de création, les oeuvres sont principalement commandées par l'autocratie ou par l'église orthodoxe. Leur réalisation souligne donc le rang social de celui qui donne la commande.

²⁴ Citation tirée du manifeste de Kasimir Malévitch publié dans *Desiataïa Gosoudarstvennaïa Vouistavka. Besprédmetnoïé tsortchesto i Souprématism. Katalog*, Moscou, 1919, In. Camilla Gray, *op. cit.*, p. 219.

²⁵ Outre les oeuvres de Malévitch, l'exposition organisée par Jean Pougny présente, entre autres, Tatline (des contre-reliefs angulaires), Rozanova, Pougny, Oudaltsova et Popova.

²⁶ En France, le groupement des Arts Incohérents, dirigé par Jules Lévy dans une voie parodique et satirique, a aussi réalisé une série de monochromes. Le premier de cette série, *Combat de nègres pendant la nuit*, est créé par Paul Bilhaud en 1882. Il s'agit d'une toile entièrement noire encadrée d'or réalisée dans un objectif humoristique. En 1883, Alphonse Allais réalise l'oeuvre *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*, qui est en fait simplement une feuille de bristol blanche. Les Incohérents visent à entretenir de la désirion à l'égard du caractère sérieux des Salons Officiels. À ce sujet, consulter Luce Abélès et Catherine Charpin, *Arts incohérents. Académie du dérisoire*, Paris, Dossier du musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992, 94 p.

oeuvres abstraites comportant une ou plusieurs figures géométriques. L'espace choisi pour accrocher l'oeuvre, à la jonction de deux pans de murs, le fameux *beau coin* russe réservé à l'icône domestique, souligne le ton avant-gardiste de l'événement. La modernité se fusionne aux traditions hiératiques, car le carré noir et sa forme géométrique simplifiée se transposent au rituel religieux. L'exposition se révèle inédite, incroyable, et, bien entendue fortement controversée. Le commentaire d'Alexandre Benois, violent contestataire de l'abstraction suprématisiste, en témoigne : « Il est incontestable que le carré noir est « l'icône » que Messieurs les futuristes posent à la place des madones et des Vénus « impudiques »²⁷ »²⁸.

Cette manifestation suprématisiste rompt radicalement avec les exigences jusqu'alors naturalistes de l'art. Une nouvelle forme de création naît, qui n'est plus régie par les principes de représentation et d'imitation. Cette césure avec le système visuel de la mimésis élaboré par Vasari ne passe pas inaperçue : « Le public riait aux éclats, mais moi, je m'ennuyais, m'ennuyais... On sentait réellement une impasse. Après cela, que faire? ». Ce commentaire, paru dans *Les Nouvelles de Petrograd*²⁹ en 1915, résume bien l'esprit du public par rapport à la réception des oeuvres abstraites radicales.

²⁷ Alexandre Benois, « La dernière exposition futuriste », *La Parole*, Pétrograd, 9 janvier 1916, In. Denys Riout, *La peinture monochrome : Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2006, p. 462.

²⁸ En utilisant le terme « impudique », Benois fait directement référence au langage puritain de Malévitch, lorsque l'artiste s'en prend à l'imitation : « Quand la conscience aura perdu l'habitude de voir dans un tableau la représentation de coins de nature, de madones et de vénus impudiques, nous verrons l'oeuvre purement picturale ». Kasimir Malévitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisisme. Le nouveau réalisme pictural », Moscou, 1916, 31 p., In. Andréi Nakov, *Malévitch, Écrits*, Trad. par Andrée Robel, Ivrea, Paris, 1996 [1975], p.179.

²⁹ Anonyme, « Chez les futuristes », *Les Nouvelles de Petrograd*, 1915, In. Denys Riout, *op. cit.*, p. 90.

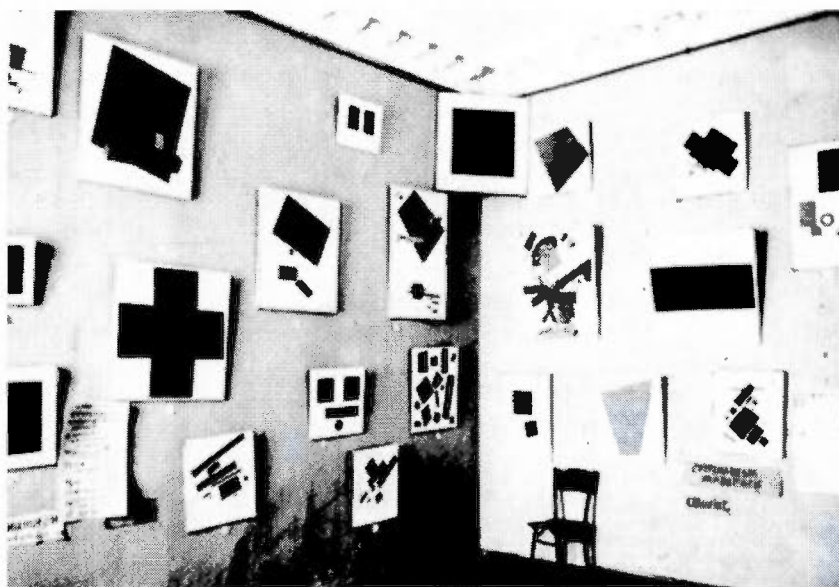


Figure 1. Dernière exposition futuriste; 0,10, Petrograd, 1915

II.II *Le Carré blanc sur fond blanc* peint

Malévitch récidive en 1918 et reconduit la déconstruction de l'espace pictural illusionniste en créant le tableau *Carré blanc sur fond blanc*. Face à une telle œuvre, dont le titre même suggère le métissage des notions de visibilité et d'invisibilité, l'observateur doit se départir du traditionnel système de reconnaissance de codes iconographiques consacrés par l'ancien régime. En éradiquant toute forme de contenu extérieur à la picturalité, l'œuvre devient anhistorique, voire pure. Pour la première fois, l'art est autoréférentiel, il réfère à lui-même et ne requiert plus l'anecdotique ou la représentation. L'historienne de l'art Dora Vallier souligne ce phénomène : « Comment parler d'un tableau tout blanc, sinon par détour, puisque l'histoire de l'art ne peut pas répondre à la question première : qu'est-ce que le blanc?³⁰ ». Dès lors, la réception de *Carré blanc sur fond blanc* s'articule autour du phénoménal et de la perception cognitive de formes peintes sur un support bidimensionnel. Les masses colorées suprématistes sont peintes sur une surface-plan et évoluent désormais

³⁰ Dora Vallier, « Malévitch et le modèle linguistique en peinture », *Du noir au blanc les couleurs dans la peinture*, Caen, L'Échoppe, 1989, p. 1.

dans un espace non-euclidien³¹. Malévitch est d'ailleurs vindicatif par rapport à l'art produit en simulacre de la réalité : « L'art naturaliste est une idée de sauvage : le désir de reproduire ce qu'il voyait et non de créer une forme nouvelle³² ». Dès 1936, le philosophe français d'origines russe Alexandre Kojève souligne l'autoréférentialité de l'abstraction en affirmant que seul l'art abstrait est réaliste, puisque le beau qu'il révèle n'est pas extérieur au domaine artistique³³. Il ajoute que l'art abstrait incarne une consécration de l'objet en s'engageant dans la voie du phénoménal : soit des perceptions sensorielles ressenties devant l'objet abstrait.

Dans l'article « Art and Pangeometry », El Lissitsky décrit l'espace irrationnel exploré par Malévitch comme ceci : « The geocentric Ptolemaic conception of the universe was replaced by the heliocentric system of Copernicus. The Euclidean conception of fixed space was destroyed by Lobatschewski, Gauss and Riemann³⁴ ». El Lissitsky reprend donc, dans cette proposition, les mêmes éléments que le fondateur du suprématisme enseignait à Vitebsk en 1920³⁵. Parallèlement aux chamboulements sociopolitiques de l'époque, de nouvelles conceptions de l'espace naissent et affectent les créations artistiques. Au fil des découvertes savantes, tandis que les modèles d'explication du monde atteignent un niveau d'abstraction et deviennent de plus en plus hermétiques pour l'esprit humain³⁶, le monochrome blanc de Malévitch présente un espace imaginaire faisant éclater le rapport signifié-signifiant. L'oeuvre déjoue donc à la fois la peinture traditionnelle et les engrenages iconologiques consacrés de l'histoire de l'art. Actuellement, alors que les théories classiques ne permettent plus d'approfondir *Carré blanc sur fond blanc*, il importe de créer un retour sur les écrits parus portant sur le premier monochrome de l'histoire de l'art, de manière à mieux

³¹ L'espace non-euclidien en art est la réalisation d'un espace pictural libre qui n'imité pas la nature, plus précisément, qui ne recrée pas l'illusion de la troisième dimension sur une surface plane.

³² Kasimir Malévitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme, le nouveau réalisme pictural », *op. cit.*, p. 183.

³³ Dora Vallier et al., *L'art abstrait, l'au-delà de la figuration*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « essais », 1991, p.7.

³⁴ El Lissitsky, « Art and Pangeometry », Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitsky life, letters, texts*, Greenwich, Conn. New York Graphic Society, 1968, p. 350.

³⁵ *Ibid.*, p. 348-353.

³⁶ « Our visual faculty is limited when it comes to the conception of movement and indeed of the whole state of the object; for example; disconnected movements separated by periods shorter than 1/30 of a second create the impression of a continuous movement. » *Ibid.*, p. 352.

saisir les enjeux de ce genre pictural trop souvent condamné, tout en observant comment la perception de l'abstraction extrême a pu se modifier au cours des décennies.

II.III La mort de l'art

Dès leur première apparition dans la sphère publique, les œuvres monochromes de Malévitch ont donc suscités la controverse. Même Jean Pougny (1892-1956), l'organisateur de l'évènement « Dernière exposition futuriste : 0,10 » de 1915, se détourne de l'abstraction radicale. Il donne, en 1922, une conférence à Berlin, « L'art russe non figuratif », dans laquelle il s'oppose explicitement à Malévitch et au suprématisme³⁷. Alexandr Rodchenko (1891-1956), quant à lui, expose en 1921 un triptyque intitulé *Couleur rouge pure, Couleur bleu pure, Couleur jaune pure*, et signe un manifeste productiviste avec sa femme Varvara Stepanova, « À bas l'art, vive la technique! », dans lequel il s'engage à délaisser la peinture de chevalet, un art qu'il juge désormais obsolète. On sent bien que pour plusieurs artistes de l'époque, la monochromie représente dangereusement la fin de l'exploration de la peinture. Elle instaure l'impasse, la dernière marche de la déconstruction picturale ou, pire encore, le point de non-retour à partir duquel plus rien n'est possible. Denys Riout souligne dans son anthologie du monochrome que la *vox populis* appréhende couramment le monochrome comme une plaisanterie de mauvais goût³⁸. Selon l'historien de l'art français, même l'amateur d'art initié qui a accepté la logique de déconstruction menée par les avant-gardes se heurte invariablement à l'étape de la monochromie³⁹.

³⁷ Jean-Claude Marcadé, *Malévitch 1878-1935*, Paris, Casterman, Nouvelles Éditions Françaises, 1990, p. 146.

³⁸ Denys Riout, *op. cit.*, p. 89.

³⁹ En fait, pour Riout, les polémiques à propos de la pertinence du monochrome créent un « climat de bataille idéologique » autour de ce genre pictural qui perpétue son actualité. Voir Denys Riout, *Ibid.*, p. 11.

II.IV Carré blanc sur fond blanc et autoréférentialité absolue de la peinture

Carré blanc sur fond blanc incarne par excellence l'idée de la sublimation absolue de la peinture, soit du pigment réduit à sa plus simple expression qui invalide la poursuite de l'exploration picturale. Son titre même se livre telle une affirmation téléologique, ce qui réitère l'idée d'achèvement de l'art pictural. Dans cette lignée, Dora Vallier, en 1990, présente *Carré blanc sur fond blanc* comme la « limite évidente de la peinture bien signalée depuis 1918⁴⁰ ». Pour plusieurs commentateurs, le monochrome blanc se juche au sommet d'une suite de découvertes artistiques, au cœur de la série des avant-gardes historiques, visant avant tout à déconstruire la peinture dans le dessein d'en atteindre sa plus pure essence. En un sens, l'œuvre, par ses caractéristiques formelles simplifiées à l'extrême, se fond avec les enjeux du modernisme. Cette conception du monochrome blanc, qui relève d'une projection stylistique apposée sur l'histoire de l'art⁴¹, est encore actuelle. Dans une récente monographie signée par Gerry Souter et parue en 2010, l'auteur affirme :

Ayant conduit sa proposition de base jusqu'à ses ultimes aboutissements, Malevitch atteignait le bout du chemin. Il ne restait plus qu'à répéter indéfiniment ce qui avait déjà été démontré. Même si son vagabondage intellectuel en quête de sagesse et de confirmation se poursuivait, il se retrouvait désormais dans un cul-de-sac sur le plan visuel⁴².

La mort de l'art, le cul-de-sac, la limite de la peinture, tels sont les thèmes récurrents qui ressurgissent constamment dans la littérature à propos de l'œuvre paradoxale *Carré blanc sur fond blanc*. Les écrits de Malévitch contribuent d'ailleurs à faire en sorte d'introduire l'œuvre dans un carcan avant-gardiste, dont le monochrome constitue la clef de voûte. Son introduction à l'album lithographique *Suprématisme, 34 dessins*⁴³, où l'artiste divise le mouvement suprématisiste en plusieurs étapes successives, incite à une compréhension globale et chronologique de l'œuvre suprématisiste. Périodes noire, rouge et blanche se succèdent, « bâties sur l'évolution pure des surfaces-plans⁴⁴ », selon les dires de l'artiste.

⁴⁰ Dora Vallier, « Malévitch et le modèle linguistique en peinture », *op. cit.*, p. 7.

⁴¹ La série des avant-gardes historiques est perçue comme une avancée inexorable vers l'autoréférentialité de la peinture.

⁴² Gerry Souter, *Malévitch : voyage vers l'infini*, New York, Parkstone international, 2008, p. 164.

⁴³ La version consultée est la traduction effectuée par Andrei Nakov, *Malevitch, Écrits*, « Suprématisme – 34 dessins », Paris, George Lebovici, 1986, p. 233 – 238.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 233.

Conséquemment, cette inscription dans une logique de déconstruction picturale projette sur les œuvres une grille de lecture qui fait fi de leur contexte de production. À partir du moment où cette projection est consacrée, *Carré blanc sur fond blanc* devient la préfiguration de la réduction moderniste américaine des années '60. Par exemple, pour les adeptes du théoricien de l'art Clement Greenberg, la surface bidimensionnelle de l'œuvre de Malévitch signale la stricte planéité du médium pictural autoréflexif. Le premier chapitre du mémoire propose une relecture de l'historiographie de l'œuvre de Malévitch, de manière à mettre en lumière la manière dont la perception de l'œuvre a évolué au fil des décennies.

III. Enjeux actuels du Carré blanc sur fond blanc

III.I Pistes de réflexion

Le monochrome *Carré blanc sur fond blanc*, soulève des enjeux spirituels en partageant avec l'icône certains dispositifs de l'organisation du visuel. Il importe désormais de questionner la nature de ces structures, dans le dessein de les mieux connaître et comprendre. Il devient nécessaire de faire le point sur les réminiscences du sacré dans l'œuvre de Malévitch, afin de ne pas dévier vers une transposition trop simple du modèle iconique orthodoxe face à la peinture d'avant-garde suprématiste. En effet, Malévitch a pu faire preuve d'une certaine réserve à l'égard de l'élan spirituel traversant la Russie de son époque : « On publie une foule de livres (Ouspensky), on décrète le jeûne, on prend de l'huile de ricin (mais il semble que tout s'achèvera par une purge de l'estomac)⁴⁵ ».

L'économie formelle de *Carré blanc sur fond blanc*, aux limites de la picturalité, permet à l'œuvre de questionner le domaine même de l'art, incluant la relation fétichiste à l'art et la propension à accorder aux œuvres une valeur ajoutée. Il semble donc pertinent de continuer à s'interroger sur l'œuvre, à savoir comment la radicalité du monochrome permet d'interroger cette plus-value accordée aux objets artistiques, tout en questionnant la relation entre observateur et œuvre. Il ressort également du bilan des savoirs à propos du

⁴⁵ Kasimir Malévitch, « Lettre à Alexandre Benois », 1916, In. Andréi Nakov, *op. cit.*, p. 165.

suprématisme de Malévitch, qu'il est toujours pertinent de revisiter l'homologie entre l'avant-garde russe et la scène artistique de l'icône orthodoxe, en se penchant plus particulièrement sur l'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc*, car seul Bruno Duborgel s'y est réellement intéressé et à amorcer une réelle réflexion. En d'autres termes, il importe de conceptualiser la revitalisation du mythe, soit la résurgence d'un passé habilité dans la représentation d'un arrière-monde invisible, dans l'image monochromique extrême. Plus précisément, à savoir quelles sont les structures du visuel qui permettent de faire intervenir l'invisible.

III.II. Approche anthropologique

Dans cette perspective, l'objet d'art en question, *Carré blanc sur fond blanc*, sera réintroduit dans son contexte de production anthropologique, afin de mieux en saisir les structures invisibles derrière la création. En effet, l'image inscrite dans un régime de visualité historique se retrouve inévitablement dotée d'une épaisseur sémantique. Un même monochrome, observé dans des civilisations diverses en différentes époques, sèmera des interprétations multiples en raison des codes spécifiques de réception propres à chaque regroupement humain. En ce sens, l'historien de l'art W. J. T. Mitchell, par son approche méthodologique originale, permet également de déserrer le champ du discours formaliste. L'auteur de *Iconologie, Image, Texte, Idéologie*⁴⁶, de 1986, développe une « indiscipline de l'image » issue d'un enchevêtrement productif des multiples disciplines des sciences humaines. D'ailleurs, cet ouvrage de Mitchell, le seul à être traduit en français, constitue l'un des piliers de cette nouvelle science de l'image que sont les *visual studies*⁴⁷. En fait, l'historien américain prône un recoupement des savoirs, ce qui permet de questionner la pluralité de phénomènes intriqués à la notion d'image : « Je m'intéresse moins à l'interdisciplinarité qu'à des formes d'indiscipline, de turbulence ou d'incohérence aux

⁴⁶ WJT Mitchell, *Iconologie, Image, Texte, Idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser / Croiser », 1986 [2009], 317 p.

⁴⁷ W.J.T. Mitchell est l'un des principaux investigateurs de cette nouvelle discipline, institutionnalisée par l'université américaine dans les années 1990. Pour une introduction à la discipline, consulter James Elkins, *Visual Studies : A Skeptical Introduction*, New York, Routledge, 2003, 216 p.

frontières interne et externe des disciplines⁴⁸». Imbroglie d'idéologies latentes, l'image jouit de plurivocité. Dans le même ordre, Mitchell considère les images comme étant des entités ambivalentes, « à la fois naturelles et transparentes [qui] dissimulent un mécanisme de représentation opaque, déformant et arbitraire, un processus de mystification idéologique⁴⁹». Ainsi, Mitchell se positionne dans l'héritage souvent contesté d'Aby Warburg⁵⁰, historien pour lequel une connaissance encyclopédique artistique de plus en plus schématisée et périodisée ne satisfait pas la quête d'un savoir plus profond sur l'art. Pour ce spécialiste allemand de la Renaissance, le temps de l'histoire s'éloigne radicalement d'un quelconque évolutionnisme, alors que les idées mêmes de progrès ou de continuité sont mises à défaut. En opposition avec la conception d'une histoire de l'art suivant un fil rectiligne d'influences et de précurseurs, la notion de « survivance⁵¹ », « faite de sauts et de latences, de survivances et d'anachronismes, de vouloirs et d'inconscients⁵² » et proposée par Warburg, dépeint une théorie de la mémoire des formes. Cette complexification temporelle permet d'entrevoir, par l'intermédiaire de l'image, les résidus de la culture issus de certaines temporalités spécifiques. Dans cet ordre, les apports respectifs de Mitchell et de Warburg permettent d'interroger, dans une perspective nouvelle, le célèbre *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch.

III.IV Thèmes soulevés

Le mémoire se penchera d'abord, dans le premier chapitre, sur la mutation de l'historiographie de *Carré blanc sur fond blanc*, en particulier du retour du sacré dans la manière de percevoir l'oeuvre. Ce voyage historiographique dans le temps de l'histoire de l'art permettra de comprendre à quel point le religieux resurgit dans la discipline actuelle,

⁴⁸ W.J.T. Mitchell, In. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 29.

⁴⁹ W.J.T. Mitchell, *Iconologie, Image, Texte, Idéologie*, op. cit., p. 44.

⁵⁰ Didi-Huberman fait état de la mauvaise presse courante de Warburg. Consulter Georges Didi-Huberman, « L'image-fantôme. Survivance des formes et impuretés du temps », *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de minuit, 2002, p. 61-71.

⁵¹ En allemand, l'équivalent de la « survivance » est le *Nachleben*.

⁵² Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 70.

discipline de plus en plus libérée de l'étai théorique du modernisme. Il sera également démontré, dans cette partie du mémoire, comment le récit actuel de l'histoire de l'art délaisse une narration évolutive traditionnelle pour adopter un nouveau récit, fait de sauts et de relents temporels reliés à des occurrences du passé et du mythe, tout en demeurant fidèle au contexte de production des oeuvres.

Ensuite, le second chapitre s'intéressera aux découvertes scientifiques qui ponctuent le début du XX^e siècle en Russie afin de démontrer l'attrait pour le métaphysique chez certains artistes de l'avant-garde russe, en particulier chez Kasimir Malévitch. La notion de quatrième dimension, très présente dans les littératures populaires et savantes russes de l'époque sera examinée plus attentivement et mise en relation avec le contexte philosophique idéaliste du début du XX^e siècle. Il se dégagera de ce chapitre que l'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc* fait intervenir une dialectique entre objectivité et subjectivité, ainsi qu'entre invisibilité et visibilité. Il sera aussi démontré que la toile suprématisante renoue avec des préoccupations philosophiques liées aux découvertes scientifiques de l'époque en faisant, de manière originale, se rejoindre le spirituel et le scientifique.

Finalement, la réapparition du patrimoine religieux russe au tournant du XX^e siècle, en dépit des campagnes d'athéisme, sera le sujet du dernier chapitre. Dans cette perspective et dans le sillage des propos de Spira et de Duborgel, l'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc* sera étudiée et mise en parallèle avec les icônes orthodoxes, puis plus particulièrement avec les icônes de la Transfiguration. Les dispositifs d'organisation du sensible propres à la tradition des icônes seront présentés, puis analysés dans le cadre de leur réactualisation moderne par Malévitch. Les jeux entre visible et invisible intrinsèque aux scènes artistiques de l'art ritualisé de l'icône et de l'avant-garde russe seront ensuite mis en relation.

CHAPITRE I

ÉCLATEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART

1.1 Cycle et historicité

Dans le discours actuel sur l'art, il est manifeste que l'histoire de l'art formaliste⁵³ se trouve de plus en plus désertée. La considération de l'image s'intègre à la sphère sociale et à la vie de son créateur, alors que les études interdisciplinaires se multiplient. L'« histoire de l'art sans noms propres » d'Heinrich Wölfflin⁵⁴ – nécessaire en son temps pour le développement d'outils d'analyse de l'histoire de l'art, laisse place à un retour aux œuvres, leurs fonctions et leurs contextes de production. Parallèlement, s'opère la mise de côté d'une projection évolutionniste dogmatisant les œuvres au sein d'une histoire positiviste et encyclopédique – une histoire constituée d'une succession de styles. Dans ce cadre, l'image ne dépend plus d'une pure opticités, mais devient le carrefour entre le visible, soit le matériel qu'elle offre au regard, et l'invisible, c'est-à-dire ce qui ne se conçoit pas en terme de prise de vue⁵⁵. La rhétorique téléologique de l'histoire de l'art ayant bien servi la quête vers la pureté

⁵³ Une faction de l'histoire de l'art axée principalement sur la visibilité matérielle des œuvres et de leur périodisation. Parmi les grands historiens de l'art formalistes ressortent Heinrich Wölfflin en Allemagne, Henri Focillon en France. Consulter Heinrich Wölfflin, *Les Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style*, Paris, Gallimard, 1966 [1915], 281 p., Henri Focillon, *La vie des formes; suivi de Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 131 p. Pour un aperçu des théoriciens de l'histoire de l'art au XX^e siècle, consulter Roland Recht, « Un siècle entre l'histoire et l'art, une interdépendance nécessaire », *Journal des Arts*, no 117, 15 décembre 2000, consulté en ligne le 21 juillet 2012, http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/50239/un-siecle-entre-l-histoire-et-l-art-une-interdependance-necessaire.php.

⁵⁴ Wölfflin s'est penché sur les définitions du baroque et de la Renaissance et sur leurs valeurs formelles en opposition avec le classicisme. L'auteur développe une histoire de l'art qui analyse les formes artistiques, sans intérêt pour la vie de leurs auteurs.

⁵⁵ À ce sujet, W. J. T. Mitchell développe une théorie intéressante, dans laquelle il instaure une tension entre *picture* – l'objet réel, le support matériel – et *image* – ce qui est représenté, soit le concept survivant à la destruction de l'objet. W. J. T. Mitchell, *op cit.*, p. 21.

et l'autoréférentialité moderniste, dont Greenberg constitue la figure de proue⁵⁶, laisse place à un discours ouvrant ses portes aux autres disciplines. Du même coup, le temps jusqu'alors linéaire et unidirectionnel de l'histoire de l'art se modifie et se multiplie.

L'histoire de l'art traditionnelle, véritable phoenix des légendes, est ponctuée de deuils et de naissances. Son objet d'étude – l'art – sombre chaque fois pour renaître ensuite miraculeusement de ses cendres. Tout comme l'apparition de l'abstraction ne représente pas la première naissance de la discipline, le monochrome n'en incarne pas non plus l'ultime mort. Afin de mieux situer dans son cadre théorique l'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc*, réalisée par Kasimir Malévitch en 1918, il importe de débiter en ouvrant une parenthèse historiographique sur l'histoire de l'art pour questionner les discours traditionnels de la discipline par rapport à la perception de l'abstraction. Dans cette perspective, il est nécessaire de se replonger dans les textes fondateurs de l'histoire de l'art – écrits lourds de conséquence dans la création d'une conscience historique évolutive.

1.1.1 Voyage dans le temps de l'histoire de l'art

Tout d'abord, Vasari, relate avec grande affliction le décès de l'art antique durant la période du Moyen-Âge. Dans *Vie des artistes*, oeuvre monumentale à laquelle le peintre et philosophe florentin se voue avec passion dès 1632, il divise l'art en périodes historiques correspondant aux Trecento, Quattrocento et Cinquecento⁵⁷. Selon Antonella Fenech Kroke, le principal apport de Vasari réside dans le fait qu'il agence les faits artistiques chronologiquement : « l'auteur trace une séquence historique et artistique ample, en trois phases, à l'intérieur desquelles les diverses biographies intègrent un dessein cohérent et

⁵⁶ L'essai « Avant-garde et kitsch », paru en 1939, est l'un des principaux ouvrages de Clement Greenberg. Dans cet écrit, l'historien affirme que l'avant-garde picturale rompt avec le canon de l'imitation, permettant ainsi de se détacher du figuratif afin de se concentrer sur les moyens picturaux pour leur propre valeur plastique. Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », In. *Art et Culture, essais critiques*, Trad. de l'anglais par Ann Hindry, Boston, Macula, 1988 [1961], p. 9-28.

⁵⁷ Giorgio Vasari, *Vie des artistes*, Trad. de l'italien par Léopold Leclanché, Paris, Citadelle & Mazenod, 2010, 551 p.

structuré⁵⁸». Pour la première fois, les faits historiques n'apparaissent plus en tant que données chaotiques, mais intègrent plutôt un discours rationnel qui propose les bases méthodologiques de la discipline par l'utilisation de méthodes historique et biographique. Le récit qui en résulte, bien entendu, est teinté de choix arbitraires, faisant des multiples chapitres qui le composent un « collier de perles d'inégales grosseurs », pour reprendre l'expression d'André Chastel⁵⁹. Vasari attribue grandeur et supériorité à l'art des Grecs et des Romains, alors qu'il considère le Moyen-Âge comme une période de décadence. Un état de médiocrité moyenâgeux qui est cependant succédé, toujours selon l'auteur, par une régénération amorcée grâce aux talents du peintre Cimabue, lui-même par la suite surpassé par son élève Giotto.

La malheureuse Italie avait vu disparaître, au milieu du déluge de calamités qui la bouleversa, tout ce qui pouvait porter le nom d'édifice, et même tous les hommes qui cultivaient les arts, lorsque, l'an 1240, naquit à Florence, de la noble famille des Cimabui, Giovanni Cimabue que Dieu destinait à remettre en lumière l'art de la peinture.⁶⁰

Du texte de Vasari se dégage une histoire qui se présente telle une succession de styles parallèles à une succession de générations d'artistes, le tout ponctué de retour vers un acmé artistique révolu. Deux siècles plus tard, Winckelmann se présente en tant que témoin contemporain d'une renaissance « néoclassique » de l'histoire de l'art, soit d'un nouveau retour vers le summum artistique que représente l'Antiquité⁶¹. Cet archéologue et antiquaire issu d'un milieu modeste – son père était savetier – possède une conception plutôt étroite de l'art⁶². En dépit d'une vision doctrinale de l'art qui encense et condamne les artistes et leurs oeuvres tour à tour, Winckelmann est traditionnellement considéré comme le fondateur de la discipline moderne de l'histoire de l'art. La création officielle de la discipline en tant que science positive repose pourtant sur un double paradoxe : la fondation d'une « histoire »

⁵⁸ Antonella Fenech Kroke, « Introduction », In. *Vie des artistes*, op. cit., p. 10.

⁵⁹ André Chastel, « Introduction », In. André Chastel (éd.), *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Trad. et commenté pour la dir. d'André Chastel, 10 vol., Paris, Berger-Levrault, 1981-1987, vol. 1, p. 12.

⁶⁰ Giorgio Vasari, *Vie des artistes*, op. cit., p. 20.

⁶¹ Johan Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, Trad. par Léon Mis, Paris, Mouton, 1954, 211 p.

⁶² Pour Winckelmann, la seule manière de ne pas tomber dans la dégénération artistique est d'imiter l'art de l'Antiquité. « L'unique voie qui nous permette, à nous modernes, de devenir grands et même, s'il se peut, inimitables, est d'imiter les anciens ». *Ibid.*, p. 96.

impliquant une mise en récit, donc un nécessaire arbitraire derrière l'agencement à première vue objectif des faits, et, la prise d'un parti sous-jacent à une doctrine esthétique. Pour Winckelmann, l'historicité qu'il confère à l'art grec antique, en tant qu'excellence artistique, amène, par exemple, le rude constat de l'impossibilité de la régénération d'un art supérieur moderne. Dans *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Georges Didi-Huberman attribue au discours de l'histoire de l'art une caractéristique normative⁶³. En effet, le récit de Winckelmann décrit les « bons » et les « mauvais » exemples, dans un argumentaire qui chaque fois reprécise la nature de l'art face aux deux pôles d'excellence et de médiocrité. Pour reprendre les mots de l'auteur : « Le récit historique, cela va de soi, est toujours précédé, conditionné par une norme théorique sur l'« essence » de son projet⁶⁴ ». En d'autres termes, les modèles émanent nécessairement d'un système historique axé vers une quiddité de l'art : essence idéalisée et elle-même historicisée. D'ailleurs, Didi-Huberman met en échec le rationalisme de Winckelmann, pourtant illustre figure de l'histoire de l'art. Son récit historique – une prétendue objectivisation rationnelle – résulte de projections mentales d'un individu qui « se transporte en esprit au stade d'Olympe⁶⁵ ». Pour Didi-Huberman, l'histoire winckelmannienne utilise le principe de l'imitation pour valider un récit orienté dans le dessein de faire revivre un idéal antique : une manière de rabattre le temps naturel sur un temps idéal et de faire coexister la vie et la mort avec le projet néoclassique d'une renaissance. Mais quels sont les enjeux actuels de cet héritage de l'histoire de l'art proposée par Winckelmann et tournée en boucle? Peut-il y avoir un temps de l'image qui ne soit ni vie, ni mort, ni grandeur, ni déclin?

1.1.2 Découverte du suprématisme et autoréférentialité de l'art

L'Europe occidentale prend connaissance de l'ampleur de l'oeuvre malévitchienne, lors de l'exposition des *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne*, présentée par le peintre

⁶³ Georges Didi-Huberman, « L'image-fantôme. Survivance des formes et impuretés du temps », In. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op. cit., p. 19.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 23.

constructiviste Henryk Berlewi à la galerie Denise René à Paris en 1957⁶⁶. Suite à la deuxième guerre mondiale et à l'occupation allemande, qui avait dirigé la vie culturelle en France, la jeune galerie choisit de représenter principalement les pionniers de l'abstraction⁶⁷. Avec ce mandat, l'établissement expose la première génération des peintres abstraits issus de l'Europe de l'Est, une tradition picturale jusqu'alors méconnue en Occident. Tout en acquérant une portée politique, les qualités picturales des oeuvres des pionniers de l'abstraction sont louangées : l'art sans référent devient le flambeau d'une liberté créatrice non censurée. Le contact avec ces créateurs vient renforcer l'idée d'une continuité dans l'histoire de l'art, créant un point d'origine et de référence aux explorations picturales alors en vigueur en Amérique et dans le reste de l'Europe. De fait, sans connaître auparavant l'existence des monochromes russes, nombreux sont les artistes de l'époque à explorer l'abstraction. En 1957, la galeriste grecque Iris Clert organise deux expositions à Paris, en face de l'école des beaux-arts, créant une vitrine, entre autres, pour Yves Klein (1928-1962), Robert Rauschenberg (1925-2002) et Ad Reinhardt (1913-1967), peintre américain célèbre pour ses monochromes noirs (Figure 2).

⁶⁶ Il faut attendre 1979 pour qu'ait lieu l'exposition *Paris-Moscou*, organisée par Pontus Hulten au Centre Pompidou à Paris et au Musée Pouchkine à Moscou.

⁶⁷ Mondrian, par exemple, qui avait pourtant vécu à Paris entre 1919 et 1938, bénéficie de sa première exposition particulière en 1957 à la galerie Denise René, ce qu'aucun musée européen n'avait encore réalisé.

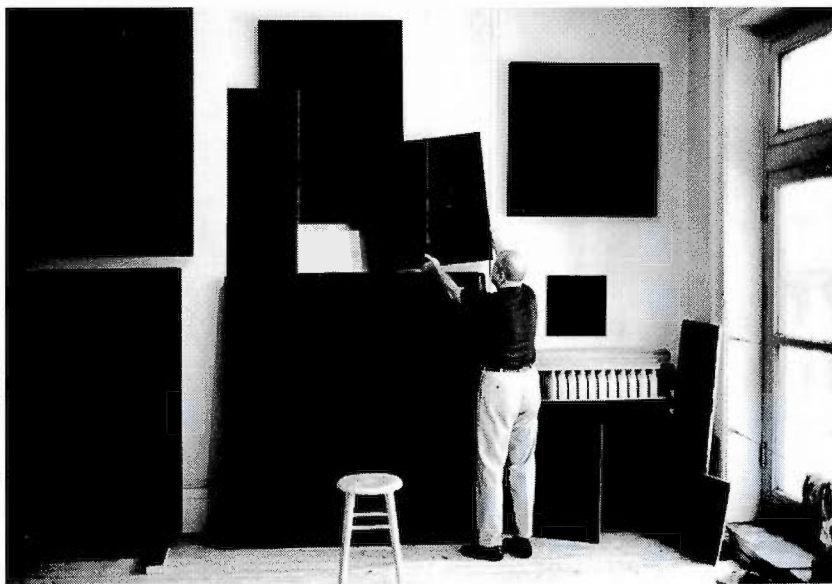


Figure. 2 *Ad Reinhardt suspend ses peintures*, 1966, New York, photographie de John Loengard pour Life⁶⁸

De l'autre côté de l'Atlantique, l'expressionnisme abstrait gagne du terrain aux États-Unis, tandis que New York supplante Paris pour devenir le nouveau pôle culturel international. Le contexte de la guerre froide opposant États-Unis et l'URSS, entre 1947 et 1991, représente un terreau fertile pour l'art car la superpuissance américaine utilise la création comme véritable arme culturelle afin d'implanter son influence internationalement⁶⁹. Une défiance de plus en plus généralisée envers le communisme russe, et le marxisme par la même occasion, modifie la perception de l'art abstrait. Autant l'abstraction semblait destinée à une sphère élitiste de la société, une intellectualisation du monde de l'art, autant elle devient

⁶⁸ Image tirée du site <http://picturediting.blogspot.ca/2011/01/couches-sur-couches.html>, consulté le 21 juillet 2012.

⁶⁹ La politique de la « Grande laisse » est implantée par la CIA et vise le rayonnement de l'expressionnisme abstrait à travers le monde. En 1950, le Congrès pour la liberté culturelle, qui finance des expositions internationales, dont la fameuse exposition parisienne « La Nouvelle Peinture américaine » de 1958, où sont entre autres visibles des oeuvres de Jackson Pollock et de Willem de Kooning est créé.

soudain un mode d'expression pouvant exprimer une conscience sociale contemporaine⁷⁰. L'exposition « Cubism and abstract art », organisée en 1936 par Alfred H. Barr Jr. à la galerie Gagosian, permet un premier contact avec le suprématisme de Malévitch aux États-Unis. Y sont exposés, entre autres, le célèbre *Carré blanc sur fond blanc*, accompagné d'une série d'agencements picturaux comportant une ou deux formes géométriques réalisés entre 1913 et 1918. La couverture du catalogue d'exposition *Cubism and Abstract Art*⁷¹ présente un véritable arbre généalogique qui est dressé et relie, dans un rapport de causalité, le cubisme et l'abstraction géométrique, alors en pleine effervescence aux États-Unis⁷² (Figure 3). L'exposition met l'accent sur les similarités entre la peinture suprématisme de Malévitch et celle d'artistes américains, dont Barnett Newman (1905-1970) et Ad Reinhardt. Selon Yves-Alain Bois, les Américains s'attardent souvent à l'aspect conceptuel du suprématisme de Malévitch pour délaisser certaines de ses périodes plus axées sur l'exploration formelle, comme la phase cubo-futuriste ou encore la phase figurative de la fin de sa vie⁷³. L'auteur renchérit et propose que la disparité entre les travaux de Malévitch et son héritage est flagrante dans la perception américaine du travail de l'artiste. Ainsi, dans l'exposition « Cubism and Abstract Art », des toiles particulièrement minimalistes au plan formel de Malévitch jouxtent des oeuvres de Mark Rothko, pionnier du colorfield, mouvement américain s'opposant à l'hégémonie de l'expressionnisme abstrait⁷⁴. Ces juxtapositions créées dans l'espace d'exposition de la galerie Gagosian sont purement formelles et évacuent complètement le contexte dans lequel sont réalisées les oeuvres. Elles entraînent une

⁷⁰ Pour plus d'informations à ce sujet, consulter Serge Guibault, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996, 342 p.

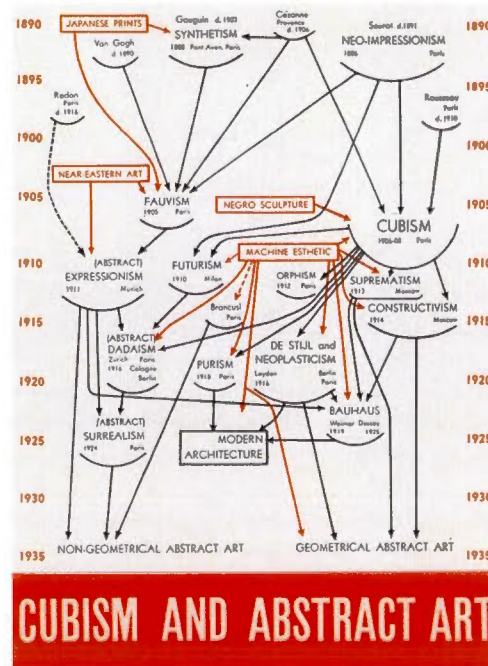
⁷¹ Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1964 [1936], 249 p.

⁷² L'expressionnisme abstrait, mouvement né dans les années 1940 aux États-Unis, devient rapidement l'étendard de l'École de New York, regroupement avant-gardiste comportant des peintres, des poètes et même des musiciens.

⁷³ Karen Rosenberg, « It all started with a Simple Square », *The New York Times*, Art & Design, 10 mars 2010, consulté sur le site <http://www.nytimes.com/2011/03/11/arts/design/malevich-and-the-american-legacy-at-gagosian-review.html>, le 27 mars 2012.

⁷⁴ En général, les toiles associées au colorfield sont moins agressives au niveau visuel que les oeuvres expressionnistes abstraites. Les aplats de couleurs sont fréquents, ainsi que le monochrome. Le style émerge à New York dans les années 40 et 50, et est très inspiré du modernisme européen. Parmi les artistes qui y sont reliés se trouvent, entre autres, Mark Rothko, Clyfford Still, Robert Motherwell, Helen Frankenthaler et Hans Hofmann.

continuité visuelle qui ne fait en aucun cas intervenir la vie des artistes. D'ailleurs, selon Richard Serra (1939-), artiste américain reconnu pour ses installations minimalistes utilisant l'acier inoxydable : « Malevich's black square = spirituality. My black square = materiality⁷⁵ ». Pourtant, le catalogue d'exposition *Cubism and Abstract Art* présente Malévitch comme un avant-gardiste et un pionnier des avancées picturales abstraites⁷⁶, alors que le contexte de réalisation des oeuvres suprématisistes n'est pas du tout abordé. Tout comme dans les récits historiques de Vasari et de Winckelmann, une suite de précurseurs et d'influences voit le jour, dressant une chronologie encyclopédique qui catalogue les oeuvres à partir de leur style formel. Ainsi, lors de la découverte des oeuvres malévitchiennes aux États-Unis, une continuité est immédiatement instaurée avec les explorations artistiques alors en vigueur et évacue les divergences entre les contextes de création.



⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Malévitch y est dépeint en ces mots : « a pioneer, a theorist and an artist [who] influenced not only a large following in Russia but also, through Lissitzky and Moholy-Nagy, the course of abstract art in Central Europe », Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, op. cit., p. 126.

Figure 3. Couverture du catalogue d'exposition *Cubism and Abstract Art*⁷⁷

Quelques années plus tard, Clement Greenberg (1909-1994) est déjà un fervent admirateur de Jackson Pollock, le représentant par excellence de l'expressionnisme abstrait américain, et est sur le point de publier son premier ouvrage, *Art et Culture*⁷⁸, un regroupement de 37 articles écrits entre 1939 et 1960. Ce livre fera de Greenberg l'historien de l'art le plus contesté et le plus célèbre de la deuxième moitié du XX^e siècle. L'apport théorique de Greenberg, qui fonde l'exploration de l'abstraction sur la recherche éperdue de l'autoréférentialité de l'art, donne le ton à la perception de la peinture sans référent euclidien⁷⁹. Dès les années 1950, le théoricien né dans le Bronx élabore une histoire de l'art autoréférentielle, telle une saga téléologique, validant un dogme et un discours herméneutique, dont la puissance demeure considérable encore actuellement. Basée sur le *Laocoon* de Lessing et en opposition au dogme classique de *l'Ut Pictura Poesis*, la notion de modernisme proposée par Greenberg s'impose comme la clef de voûte d'une histoire de l'art axée vers l'autopurification de la peinture.

Il apparut vite que le domaine propre et unique de chaque art coïncidait avec tout ce que la nature de ce médium avait d'unique. Le rôle de l'auto-critique devint d'éliminer de chacun tous les effets qui auraient pu éventuellement être empruntés au médium, ou par le médium, d'un autre art. Ainsi chaque art redeviendrait « pur » et dans cette « pureté » trouverait la garantie de sa qualité et de son indépendance. « Pureté » signifiait « auto-définition », et l'entreprise d'auto-critique en art devint une entreprise d'auto-définition passionnée.⁸⁰

Pour l'essayiste américain, l'art pictural tend à la purification de l'élément qui lui est propre et qu'il ne partage avec aucun autre art : la bidimensionnalité. Ce modèle d'analyse qui écarte toutes oeuvres préoccupées par des questions d'hybridation situe la planéité, et non plus l'imitation, comme l'épiphanie de la vérité ontologique de la peinture. La figuration entraîne nécessairement l'anecdotique et, bien souvent, l'illusion de la troisième dimension. Pour ces

⁷⁷ Image tirée du site http://www.edwardtufte.com/bboard/q-and-a-fetch-msg?msg_id=0000yO, consulté le 22 juillet 2012.

⁷⁸ Clement Greenberg, *Art et culture*, op. cit., 304 p.

⁷⁹ La géométrie euclidienne représente l'espace à trois dimensions mis sur pied par Euclide dans le traité *Les Éléments*, paru vers 300 avant Jésus Christ. Plusieurs notions, dont « plans », « droite » et « gauche » y sont explicitées. La géométrie non-euclidienne délaisse ces principes et théorèmes fondateurs, permettant la libération de l'obligation, en peinture, de la reproduction de la tridimensionnalité sur une surface à deux dimensions.

⁸⁰ Clement Greenberg, « La peinture moderniste », *Peinture, Cahiers théoriques*, no 8-9, 1974, p. 34.

raisons, ce pilier traditionnel de la peinture est écarté pour permettre à la peinture abstraite et moderne de véritablement se centrer sur ses propres constituants formels.

La peinture moderniste a eu tendance à retourner les conventions de ce naturalisme sculptural pour créer un type d'espace pictural qui ne ferait appel à nul autre sens que la vue. Écarter le facteur tactile, c'est faire disparaître le jeu des ombres et la perspective [...]. En peinture comme en sculpture, l'élimination progressive de la représentation n'est pas à mettre au compte d'une préférence pour l'« abstrait » en tant que tel, mais à celui d'une double limitation : celle de la peinture à un espace plat et celle de la sculpture à un espace ouvert. [...]. La peinture et la sculpture modernistes ne sont pas tant éloignées de la « nature » que du non-visuel.⁸¹

Aussi, sans discuter directement du *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch, le récit greenbergien confère un sens particulier au monochrome en célébrant sa bidimensionnalité, unique caractéristique formelle distinguant la peinture des autres arts. Le ton historique est lancé; à l'intérieur de cette histoire moderniste de la peinture, *Carré blanc sur fond blanc* devient le point de limite à partir duquel il n'est plus possible de mettre davantage en valeur la planéité du médium pictural. Un canon de l'autoréférentialité est consacré. L'oeuvre s'intègre désormais à un carcan historique, une projection créée par les historiens afin de valider un discours sur l'art généralisé et encyclopédique. Le summum artistique ne représente plus, cette fois, l'art grec antique, mais l'autoréférentialité moderniste, soit la pureté picturale du pigment qui a évacué tout constituant extérieur à la peinture.

1.2 L'histoire de l'art comme rupture

Dans le cadre d'une lecture formaliste, le pan d'invisibilité historique et contextuel sous-jacent aux œuvres est écarté. Pourtant, l'image inscrite dans un régime de visualité⁸², et

⁸¹ Clement Greenberg, « Parallèles byzantins », *Art et culture*, op. cit., p. 185.

⁸² Le terme régime de visualité renvoie ici à l'expression consacrée de François Hartog « régime d'historicité ». À la manière d'un idéaltype wébérien, les « régimes d'historicité » sont des outils d'analyse idéels, c'est-à-dire qu'on ne retrouve pas dans la nature. Outils d'investigation pour l'historien, ils permettent de questionner les rapports au temps qu'entretient une société, ouvrant ainsi la discipline de l'histoire de l'art à des domaines extérieurs à l'art, dont l'anthropologie, la sociologie et la philosophie. Consulter François Hartog, « Ordre du temps, régime d'historicité », *Régime d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 11-30.

non dans une histoire de l'art téléologique, acquiert *de facto* une épaisseur sémantique. De manière générale, la projection d'un sens linéaire sur l'histoire de l'art ayant comme concrétisation un art à la fois tautologique et pur est remise en question dans les années 1990. L'historien de l'art et philosophe Mark A. Cheetham, par exemple, réfléchit à la pensée historienne qui a conceptualisé l'avènement de la peinture abstraite dans une rhétorique de la pureté. Dans l'ouvrage *The Rhetoric of Purity, Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*⁸³, écrit en 1991, l'auteur questionne l'approche historique de l'histoire de l'art, elle-même historicisée et donc datée. Ce spécialiste d'Yves Klein interroge le *faire* de la discipline, soit la manière dont la pensée historienne a mutée en un modèle essentialiste et absolutiste. Quelques années plus tard, l'ouvrage *The Subjects of Art History*, édité par Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly et Keith Moxey poursuit la réflexion de l'historien. Les auteurs y affirment : « It is no longer necessary to argue either that stylistic analysis and iconography should be the only forms of interpretation recognized by the profession or that there is only one canon of art-historical masterpieces on which scholars should go to work⁸⁴ ». Ce livre paru en 1998 a pour mandat de présenter les différentes branches de la discipline, démontrant la vitalité de l'histoire de l'art actuelle en dépit de son manque d'unification. En fonction de la décrépitude de la notion d'histoire universelle, implication la mise de côté de la recherche d'une « vérité » immuable et unique, les trois historiens situent désormais l'histoire de l'art dans une ère post-épistémologique⁸⁵. La question de la subjectivité de l'historien ne peut plus être écartée alors qu'une histoire faite d'un seul bloc ne tient plus la route. L'historien baigne dans sa propre culture visuelle; il prend constamment en considération ses idéaux et ses convictions, ne pouvant les mettre en exergue au profit d'une soi-disant objectivité. Indéniablement, la discipline s'élargit et s'étend vers une « indiscipline de l'image⁸⁶ » et un enchevêtrement des multiples départements des sciences humaines. De manière générale, le récit de l'autopurification de la peinture greenbergienne est écarté dans

⁸³ Mark A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 194 p.

⁸⁴ Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly et Keith Moxey, *The Subjects of Art History, Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 1.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁸⁶ Expression empruntée à W. J. T. Mitchell dans le sens où l'auteur considère l'image en ce qu'elle participe à l'intégralité de la sphère sociale. Voir W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, 317 p.

l'ère du postmoderne et de l'hybride. Un nouveau recoupement des savoirs, à la confluence des *visual studies* et de l'interdisciplinarité artistique de plus en plus répandue, permet de questionner la pluralité de phénomènes intriqués à la notion d'image. Certes, le monochrome fait intervenir les questions de l'absolu et de la pureté, mais de manière impure, donc sans être nécessairement une surface plane exclusivement autoréflexive.

Il est intéressant de constater la convergence avec l'historien de l'art Craig Owens, qui, également au début de la décennie 90, questionne le modernisme et son illusoire quête d'autonomie picturale⁸⁷. Owens revisite la question de l'allégorie⁸⁸ afin de l'introduire dans une théorie du postmodernisme. Il en résulte une théorie du postmodernisme qui explore, entre autres, les notions de l'hybride et de l'accumulation. Bref, d'un art non plus tendu vers la proclamation de son autonomie, mais plutôt prospectant le métissage, l'appropriation et la discursivité. Un art qui défait et met en échec les canons traditionnels de l'oeuvre unique. La notion d'allégorie implique l'intertextualité, une réappropriation de l'image qui ne passe plus par un rétablissement de la signification originelle : « le paradigme de l'oeuvre allégorique est, par conséquent, le palimpseste⁸⁹ ». Or, les exemples qu'utilise l'historien dans sa démonstration, dont les oeuvres de Carl Andre (1935 -) et de Sol Lewitt (1927-2007), artistes plutôt associés au postmodernisme qu'au modernisme même. L'auteur s'attaque précisément au modèle de pensée historique qui catalogue les oeuvres en projetant sur les créations artistiques une quête d'autoréférentialité et de pureté. En d'autres termes, les distinctions courantes entre art moderniste et postmoderniste s'invalident puisqu'il appert que l'art n'a jamais prétendu à un quelconque « purisme ». Les oeuvres considérées « pures », strictement autoréférentielles par la critique, peuvent-elles aspirer à une certaine forme d'hybridation?

⁸⁷ Craig Owens, « L'impulsion allégorique : vers une théorie du postmodernisme », In. Charles Harrison et Paul Wood (sous la dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997 [1992], p. 1145-1155.

⁸⁸ Allégorie est ici entendue dans son sens littéraire, c'est-à-dire d'une narration ou d'une description métaphorique dont les éléments sont cohérents et qui représentent avec précision une idée générale.

⁸⁹ Craig Owens, *loc cit.*, p. 1147.

1.2.1 Lecture plurielle de l'histoire

Cette remise en question de la discipline de l'histoire de l'art, non plus centrée sur l'aspect formel, entraîne de nombreux historiens à s'intéresser de plus en plus au contexte de création des oeuvres de l'avant-garde russe. Le terreau de la Russie du tournant du XX^e siècle est fertile, tel que l'ont démontré les événements sociopolitiques qui s'y sont produits. Le plus grand état du monde traverse, durant ce changement de siècle, une crise sans précédent : sécularisation drastique d'un pays jusqu'alors fortement marqué par les croyances religieuses, disparition d'un Dieu omniscient, réorganisation du savoir dû à la découverte de la théorie de la relativité d'Einstein, etc. Le pays subit une véritable crise temporelle, alors que s'instaure le régime communiste. En outre, l'abolition du régime tsariste et l'éradication des symboles de la culture autocratique font en sorte de modifier le rapport à l'art pour la population russe de l'époque. En ce sens, les oeuvres artistiques deviennent les réceptacles des mouvements sociaux et humains qui les traversent. Le temps linéaire de l'histoire de l'art formaliste, axé sur la périodisation des oeuvres en fonction de leurs caractéristiques stylistiques, se transforme en ligne du temps sinueuse et multiple. Bien entendu, cette ouverture de la discipline de l'histoire de l'art enrichit le corpus suprématisme en l'inscrivant dans un contexte, et en permettant de faire résonner ensemble différentes sciences sociales et humaines.

Dans cette lignée, une approche plus contextuelle du suprématisme de Malévitch se forme. Les oeuvres sont réévaluées en fonction des conjonctures que les images présentent de leur contexte particulier de production. Dans le cas des débuts chaotiques de la modernité russe, l'image qui a fait table rase de la tradition artistique apparaît radicale et maîtresse d'une nouvelle vision du monde. Pour l'historienne de l'art Esther Levinger, spécialiste des productions artistiques visuelles du XX^e siècle et de leur théorisation, le suprématisme de Malévitch est guidé par une volonté de créer par pur plaisir, totalement irrationnelle, et au-delà d'un sens transcendantal et des fétiches artistiques de l'aristocratie et du règne tsariste⁹⁰. L'allogisme constitue pour Levinger la clef de voûte des premières oeuvres abstraites. Elle

⁹⁰ Esther Levinger, « Kasimir Malevitch on vision and sensation », *World & Image*, vol. 21, no. 1, janvier-mars 2005, p. 79-89.

note une similarité avec le *zaoum*⁹¹, poésie futuriste russe développée, entre autres, par Vélimir Khlebnikov (1885-1922) et Alexeï Kroutchenykh (1886-1968), dans le sens où les formes suprématises pures, libres de tout référent, sont susceptibles de toucher le spectateur directement dans ses émotions. La liberté devient le mot d'ordre dans la création d'un langage plastique autonome; plaisir de créer des masses colorées qui atteindront l'observateur non plus par sa raison, mais bien par le biais de la cognition et du phénoménal.

Tout comme Levinger, les historiens de l'art Rainer Crone et David Moos, auteurs de l'ouvrage *Kazimir Malevich, The Climax of Disclosure*⁹², incitent les lecteurs à une relecture plurielle de l'histoire. Plutôt que de considérer les faits de manière factuelle, les deux auteurs promulguent leur inclusion au sein de circuits⁹³. Cette méthode, qui rappelle sans aucun doute la fameuse soupe d'anguille de Warburg⁹⁴, permet d'outrepasser la simple succession des faits historiques en les faisant cohabiter et interagir entre eux. Toujours selon les deux mêmes auteurs, cette inscription dans un réseau sémantique valide l'utilité de la description formelle sans l'utiliser comme unique méthode d'investigation. L'approche formaliste est délaissée par Crone et Moos, selon lesquels : « when we describe what we see, we can only speak of what we are thinking in front of the painting itself [...] a fixed eye is a blind eye, like a frozen mind is a thoughtless mind⁹⁵ ». En favorisant un usage parcimonieux de la description dans leur pratique de l'histoire de l'art, ils s'intéressent principalement au contexte historique de la Russie du début du XX^e siècle. Il s'agit d'une époque charnière pour le pays; la Révolution d'Octobre de 1917 désoriente les acteurs sociaux et devient un exemple de premier ordre d'un moment de crise, une « faille » ou encore une « brèche », pour reprendre le vocabulaire

⁹¹ Mode de création linguistique selon lequel les nouveaux mots sont inventés pour leur sonorité et leur phonétique, plutôt que pour leur signification.

⁹² Rainer Crone et David Moos, *Kazimir Malevich, The Climax of Disclosure*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, 230 p.

⁹³ Rainer Crone et David Moos, *ibid.*, chapitre 1 « The Question of Information », p. 9-24.

⁹⁴ Au modèle historicisé de l'histoire de l'art en boucle, ponctuée de « vies » et de « morts », Aby Warburg propose un modèle culturel, un système composé de rhizomes et d'entrelacements des multiples sciences humaines qui mettent à la fois en échec la linéarité historique et les notions de « débuts » et de « fins ». Warburg évoque lui-même la figure de la soupe d'anguille (*Aalsuppenstil*), dans Aby Warburg, *Tagebuch*, 24 novembre 1906, cité dans E. H. Gombrich, *Aby Warburg, an Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970, p. 14.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 5.

de François Hartog⁹⁶. Le régime tsariste est renversé alors même que l'ère de la machine rend désuète l'existence rurale jusqu'alors la plus répandue dans le vaste état eurasiatique. Le contexte moderne, utopique, fait rêver à de nouvelles possibilités liées au progrès. Un nouveau monde est à construire, alors que l'univers autocratique et son décorum tombent en décrépitude. Pour reprendre les notions de Reinhart Koselleck, historien allemand, les temps modernes sont caractérisés par de grandes espérances face au futur, le « champ d'expérience » du passé s'ouvre sur un large « horizon d'attentes⁹⁷ ». Manifestement, l'étude de cette période clef, le début du XX^e siècle en Russie, rend plus éloquente la simple description formelle des œuvres, surtout lorsque ces mêmes œuvres sont réalisées dans un contexte de rupture épistémologique, où les fondements sociaux de la société sont sérieusement ébranlés. Ce point sera abordé plus en profondeur au cours du prochain chapitre.

1.2.2 L'histoire et le réseau

Inclure l'image dans des réseaux sémantiques et historiques permet de quitter le simple domaine de la surface matérielle plane et de s'introduire dans l'histoire. Dans l'ouvrage *L'histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Éric Michaud critique la propension de l'histoire de l'art à se forger une temporalité distincte, un temps de l'art en marge des autres sciences humaines⁹⁸. Pour Michaud, l'image n'est pas restreinte au temps de l'art, mais « matrice de l'histoire⁹⁹ » : une histoire où l'image joue le rôle d'actrice, et non plus de témoin. W.J.T. Mitchell s'affilie à cette position, en affirmant, à propos des images,

⁹⁶ Hartog utilise et développe le concept de régime d'historicité, qui définit l'articulation entre le passé, le présent et le futur. Pour l'auteur, les notions de « failles » et de « brèches » sont utilisées pour caractériser le début des années 80, alors qu'une remise en cause du progrès et du capitalisme s'amorce. Consulter François Hartog, « Ordres du temps, régime d'historicité », *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 11-30.

⁹⁷ Les concepts de Koselleck sont repris et présentés dans l'ouvrage de François Hartog, « Ordre du temps, régimes d'historicité », *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 19.

⁹⁸ Éric Michaud, « L'image, matrice de l'histoire », *L'histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, 171 p.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 122.

qu'elles sont des « acteurs de la scène historique¹⁰⁰ ». Tout en titillant l'imagination par les mystères qu'elle semble receler, l'image possède des dispositifs visuels sous-jacents à sa construction intriqués avec les notions de pouvoir, de conventions et de croyances. Aussi, ce pionnier des *visual studies* confronte les images à des signes aux apparences trompeuses : « à la fois naturelles et transparentes, elles dissimulent un mécanisme de représentation opaque, déformant et arbitraire, un processus de mystification idéologique¹⁰¹ ». Le regard, tout en étant orienté vers l'avenir, porte une histoire en son sein, une historicité en latence.

Mitchell va encore plus loin en attribuant de l'animisme aux images, qui, sous sa plume, deviennent de véritables organismes vivants – les héroïnes du récit de l'histoire de l'art. Par cette figure de style, l'auteur réfère à l'attitude idolâtre des hommes face aux images et au fait que les représentations visuelles en ressortent surdéterminées, à la croisée de leur matérialité et d'un imaginaire collectif historique. De ce fait, la personnification des images relève d'une attitude symptomatique de l'individu humain et est présentée depuis les toutes premières formes d'art, totémiques et fétichistes¹⁰². En cela, l'image artistique possède une valeur supplémentaire par le fait même qu'elle est reconnue comme appartenant au monde de l'art. L'historien de l'art et critique Hans Belting propose que l'homme moderne a remplacé ses mégalithes politiques par des monuments artistiques, soulignant ainsi sa foi en l'art¹⁰³. En dépit de la sécularisation de la société occidentale, l'homme poursuit une relation fétichiste avec les objets d'art, et ce, même dans le monde actuel saturé de représentations de toutes sortes. L'oeuvre conserve un pouvoir sur les esprits et incite à la quête d'une signification extérieure à sa surface matérielle.

1.2.3 Historicité de l'image

En replaçant une oeuvre d'art dans son contexte de production, il devient possible de développer plus en profondeur le domaine de la perception et les codes qui y sont

¹⁰⁰ W.J.T. Mitchell, *Iconologie : Image, Texte, Idéologie, op cit.*, p. 45.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰² W.J.T. Mitchell, « La plus-value des images », *Études littéraires*, vol. 33, no 1, 2001, p. 201-205.

¹⁰³ Hans Belting, *La Vraie image : croire aux images?*, Paris, Gallimard, 2007, p. 49.

historiquement reliés. L'historien de l'art Jonathan Crary le souligne : « the way in which we intently listen to, look at, or concentrate on anything have a deeply historical character¹⁰⁴ ». Ce professeur de la théorisation de l'art moderne à l'université de Columbia poursuit d'ailleurs ses recherches sur le pan d'invisibilité historique sous-jacent aux œuvres. Crary s'intéresse à la nature même de la visibilité, et des codes dans lesquels elle fonctionne et prend forme. Plus précisément, ce chercheur dont le corpus de prédilection repose sur la période moderne étudie les mutations qui ponctuent les paradigmes de visualité. Plutôt que de projeter sur les créations artistiques une périodisation stylistique évolutive et linéaire, l'auteur de *Techniques of the Observer*¹⁰⁵ base ses investigations sur l'observateur et ses codes de réception. Son utilisation même du terme « observateur », et non du traditionnel concept de « spectateur », sous-entend l'idée d'une conformité à des lois et des réglementations. Au cours d'une entrevue réalisée en 2001 par Charles Reeve, Crary précise que la notion d'observateur permet d'abandonner « les modèles d'absorption ou de contemplation qui postulent une attention indépendante et esthétisée¹⁰⁶ ». Grâce à cette méthode d'investigation, l'historien de l'art est en mesure d'effectuer une recherche historique soutenue situant le sujet humain, ses besoins et les moyens de communication dont il dispose au centre de ses études. Plus précisément, le récit de l'historien de l'art s'articule autour de la mise en échec de l'objectivité du savoir humain et porte sur la transformation de la vision et de la perception. Contrairement à plusieurs chercheurs faisant correspondre les débuts de la modernité avec l'apparition de la photographie¹⁰⁷, Crary débute son récit historique dans les décennies 1820-1830. Ce moment est critique, selon l'auteur, car il est marqué par l'invention du stéréoscope, un dispositif optique permettant la prise de vue simultanée de deux images, à partir

¹⁰⁴ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, Cambridge, Mass. MIT Press, 1999, p. 1.

¹⁰⁵ Jonathen Crary, *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity*, Cambridge et Londres, Mass. MIT Press, 1992 [1990], 171 p.

¹⁰⁶ Charles Reeve, « Le temps et l'image. Un entretien avec Jonathan Crary », *Parachute*, no 103, juillet/septembre 2001, p. 44.

¹⁰⁷ Entre autres, en raison de la possibilité technique de reproduire mécaniquement une image à grande échelle.

desquelles le cerveau génère une image synthèse. En apparence simple, le stéréoscope vient bouleverser le modèle traditionnel de la *camera obscura*¹⁰⁸ (Figure 4).

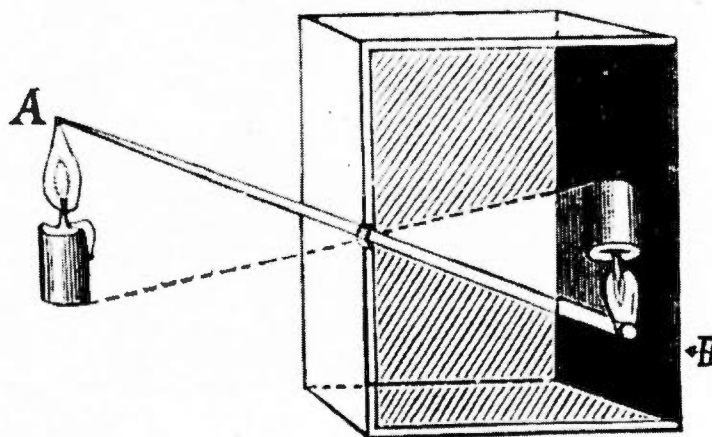


Figure. 4 Exemple de réflexion dans la *camera obscura*

L'œil humain, jusqu'alors considéré organe privilégié par la raison et médiateur d'une connaissance directe du monde, perd sa transparence. L'expérience du stéréoscope le démontre formellement : l'appareil sensoriel humain joue un rôle crucial dans la perception des images et ne fonctionne pas seulement sur un mode descriptif¹⁰⁹. Le regard ne perçoit plus les images à la manière d'un miroir, tel que cela se produisait grâce à l'analogie de la *camera obscura*. Il intervient directement dans la création des images en opérant un assemblage. Dans chaque perception sensorielle se cache désormais la subjectivité de

¹⁰⁸ Le principe de la *camera obscura* a été utilisé des siècles durant par des nombreuses personnalités notoires, dont Euclide, Aristote, da Vinci et Kepler. Pivot d'une vision monolithique, la *camera obscura* permet d'expliquer la relation du sujet humain avec le monde grâce à une analogie effectuée avec un dispositif optique qui permet une réflexion des objets comme dans un miroir. Selon ce paradigme, la vision se produit sans intermédiaire et la *camera obscura* devient la métaphore de la rationalité de l'observant. L'œil de la machine transcende la vision binoculaire humaine avec un point de vue unique qui engendre une connaissance directe du monde.

¹⁰⁹ Le stéréoscope permet à l'œil humain de saisir deux représentations à la fois. À ce contact, le regard crée une troisième image, due au phénomène de la parallaxe. Un effet de relief résulte de cette tierce représentation issue du fonctionnement perceptuel du cerveau humain.

l'observateur : « the functioning of vision became dependent on the contingent physiological makeup of the observer, thus rendering vision faulty, unreliable, and even, it was argued, arbitrary¹¹⁰ ». Dès lors, seule l'expérience de la réalité se succède à la réalité. La subjectivité est redécouverte en tant qu'intelligence, et la conscience devient un pouvoir d'affirmation et de négation. La société assiste à l'émergence d'une connaissance inédite basée sur des structures historiques socialement déterminées. Dans la foulée, un scepticisme aigu à l'égard de l'objectivité de la vision humaine s'instaure. À partir de cet instant, le réel se définit en termes d'adaptation sociale de l'observateur, tandis que les sciences sociales subissent un essor fulgurant. La question « qu'est-ce que le monde signifie? » n'a plus lieu d'être et se mute en : « comment le monde est-il signifiant pour l'homme? ».

1.2.4 Rupture épistémologique de la philosophie critique de l'histoire

Les débuts de la modernité s'accompagnent donc d'une réorganisation du savoir où l'homme n'est plus un spectateur de vérités intangibles et objectives. Au modèle de la transcendance classique qui renvoie à un absolu, la perfection de l'éternité, se substitue une immanence. Ce qui est à construire devient de l'ordre de l'humain, du réfléchi et de l'irréfléchi. En d'autres termes, l'homme se positionne désormais au centre d'un nouveau système d'explication du monde. Jonathan Crary démontre comment se met en place un nouveau type de société du spectacle et de contrôle des foules : « Once the empirical truth of vision was determined to lie in the body, it was that the senses and vision in particular were able to be annexed and controlled by external techniques of manipulation and stimulation¹¹¹ ». Les recherches scientifiques de multiples savants, dont Gustav Fechner, Wilhem Wundt et Theodor Lipps, pour ne nommer que ces derniers, se centrent désormais autour du phénomène perceptuel de l'attention¹¹². Le modèle du panoptique présenté par Michel

¹¹⁰ Jonathan Crary, « Unbinding vision », *October*, no 68, printemps 1994, p. 42.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹¹² Le terme « attention » est ici utilisé dans le sens d'une construction mentale d'un individu sur un objet déterminé.

Foucault devient opératoire en raison de l'émergence de nouveaux modes de communication de masse¹¹³.

La société moderne, dans le sillage de la révolution copernicienne, assiste à l'élimination de l'appel à un Dieu transcendantal. Dès lors, l'homme prend la place de Dieu. La philosophie allemande, très influente en Russie au tournant du XX^e siècle, subit une mutation intellectuelle. À propos de cette rupture épistémologique, Nikolai Kaposov approfondit la nécessité pour le sujet humain de remplacer un système panthéiste d'explication du monde par un autre : « Il fallait donc inventer une nouvelle réponse qui reproduirait la structure logique de l'ancienne réponse. Sinon, la construction tout entière risquait de se désagréger. En d'autres mots, il fallait trouver un nouveau nom pour la substance qui se connaît elle-même¹¹⁴ ». À partir de cet instant, le monisme métaphysique spirituel s'effrite, laissant l'homme comme remplaçant de l'entité divine. Dans les arts visuels, ce nouveau positionnement de l'être humain entraîne des répercussions significatives. La représentation illusionniste n'a plus lieu d'être, du moment que la réalité est comprise comme mensongère. L'artiste s'affranchit peu à peu de l'imitation pour se lancer sur la voie de la subjectivité. Un régime de l'expression se met en place, alors que les créateurs déconstruisent les éléments formels en leur conférant de l'arbitraire.

Dans le même ordre, Jean-Claude Marcadé et son épouse Valentine Marcadé, Jean Clair, Charlotte Douglas et Linda Henderson se penchent sur le contexte scientifique de l'époque afin d'en souligner les récurrences avec les tous premiers pas de l'abstraction¹¹⁵. Pour ces auteurs, la décrépitude des valeurs objectives rend caduc la validité d'un art tourné vers la représentation de la nature. Malévitch devient créateur au même titre que la Nature.

¹¹³ Foucault effectue une analogie avec le modèle architectural du panoptique. L'homme de la masse profite du spectacle produit par la société, qui est en fait organisé en fonction des recherches scientifiques à propos de l'effectivité de ce spectacle sur sa propre attention. Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993, 360 p.

¹¹⁴ Nikolai Kaposov, *De l'imagination historique*, Paris, Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009, p. 165.

¹¹⁵ Jean Clair, « Malévitch, Ouspensky et l'espace néo-platonicien », *Malévitch, colloque international Kazimir Malévitch*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1979, pp. 15-30, Charlotte Douglas, « Evolution and the Biological Metaphor in Modern Russian Art », *Art Journal*, 44 :2, été 1984, pp. 153-161., Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983, 453 p.

Son art schématisé et épuré est à même de saisir le principe de vie latent et universel de l'univers, invisibilité sous-jacente aux manifestations de la vie. Le prétendu nihilisme malévitchien vole en éclats; les œuvres du fondateur du suprématisme se métamorphosent en portes d'entrée vers un immatériel transcendant outrepassant la visibilité bidimensionnelle du médium pictural.

1.3 Le mythe de la modernité moderniste : la modernité et le mythe

1.3.1 Persistance du spirituel

Les débuts de la modernité s'accompagnent d'une redéfinition du savoir qui s'éloigne du modèle d'explication issu des croyances archaïques. Pourtant, en dépit de l'éviction du modèle d'explication du monde panthéiste, l'appel au religieux persiste et se trouve même récurrent dans l'histoire de l'art actuelle. L'exposition *Traces du Sacré* réalisée en 2008 au centre Georges Pompidou¹¹⁶, témoigne de cet intérêt pour le spirituel dans la critique d'art¹¹⁷. Les corpus de l'avant-garde historique sont exposés chronologiquement à partir de l'art

¹¹⁶ L'exposition la plus célèbre réalisée dans le dessein de faire ressortir les questionnements métaphysiques et spirituels derrière la création moderne est « The Spiritual in Art. Abstract Painting, 1890-1985 », inaugurée en 1986 à Los Angeles. Citons également les expositions suivantes: « Sacred Spaces », de Syracuse, « Images of the Unknown », de New York et « Sacred Spiritual », de San Francisco, ayant toutes eu lieu en 1986.

¹¹⁷ Dès le milieu des années 1960, plusieurs historiens de l'art revisitent la lignée de l'avant-garde moderne et récusent une histoire de l'art exclusivement formaliste et positiviste. En Allemagne, par exemple, Otto Stelzer met en lumière les origines romantiques et symbolistes de l'abstraction en 1964. En Finlande, Sixten Ringbom fait ressortir l'importance des idées mystiques chez les pionniers de l'abstraction, en particulier chez Vassily Kandinsky. Aux États-Unis, l'histoire de l'art moderniste telle qu'elle est défendue par Alfred Barr et Clement Greenberg est démantelée par les travaux de Robert P. Welsh sur l'importance de la théosophie pour Piet Mondrian, ainsi que par Rose-Carol Washton Long. À ce sujet, consulter, Otto Stelzer, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*, Munich, Piper, 1964, 263 p., Sixten Ringbom, « Art in the Epoch of 'The Great Spiritual' ». Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, no 29, 1966, p. 386-418., Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo, Université Abo Akademi, 1970, 226 p., Robert P. Welsh, « Mondrian and Theosophy », *Piet Mondrian, 1872-1944. A Centennial Exhibition*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1971, 223 p., et Rose-Carol Washton Long, « Kandinsky and Abstraction. The Role of the Hidden Image », *Artforum*, no 10, juin 1972, p. 42-49. Pour une présentation succincte de ces chercheurs, consulter Angela Lampe, « Traces du sacré dans l'espace d'exposition », *Traces du Sacré, op cit.*, p. 31-35.

romantique, de manière à témoigner de la rémanence de questionnements métaphysiques en dépit de la sécularisation de la société. Selon Jean de Loisy, commissaire de l'exposition, malgré la laïcisation des sociétés occidentales et du grand récit de « désenchantement du monde¹¹⁸» qui en résulte, le rôle des religions demeure crucial dans la constitution des formes modernes, tant au niveau sociétal qu'artistique. Aussi, de Loisy considère la lignée artistique avant-gardiste telle une aventure spirituelle, plutôt que comme une « conquête optique¹¹⁹». Tout comme les pratiques visuelles qui ont vu le jour en étant intimement reliées au culte et au rite, des concepts religieux survivent dans les diverses compréhensions de l'image. De fait, selon Belting : « La religion a fourni un véritable terrain d'entraînement pour l'emploi de médiums qu'elle encensait ou condamnait à son tour¹²⁰». L'instance qui garantissait l'aura des images s'est muée en une image auratique par son simple statut artistique; la foi en l'Art a remplacé la croyance, mais les réflexions originelles sur le sens de la vie perdurent. Sur ce point, l'écrivain Régis Debray propose de remplacer le terme « religion » par « disposition fondamentale de l'être humain à un mode de pensée symbolique¹²¹». Cette nouvelle proposition permettrait de dégager du terme « religion », qu'il juge d'ailleurs désuet, tout l'aspect anthropologique.

1.3.2 Modernité : entre révélation et révolution

Lors du colloque « La Parenthèse du moderne », qui a eu lieu au Centre Pompidou en 2004, Catherine Grenier aborde le concept de la « modernité », notion galvaudée par la critique ou encore utilisée de manière contradictoire. La directrice adjointe du musée national d'art moderne français tente d'outrepasser la compréhension du terme, trop facilement relié,

¹¹⁸ Expression consacrée par Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, 306 p., citée dans Jean de Loisy, « Face à ce qui se dérobe », *Traces du Sacré*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 17.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Hans Belting, *op cit.*, p. 32.

¹²¹ Régis Debray, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, 412 p., In. Hans Belting, *Ibid.*, p. 58.

selon elle, à un projet humaniste qui revêt une portée avant tout politique¹²². L'aspect révolutionnaire du moderne est tellement mis de l'avant qu'il rend actuellement caduc la poursuite du moderne, toute limite ayant déjà été transgressée. En un sens, le récit de la modernité prend fin alors que l'idée même de révolution, de table rase, devient un passage obligé et « traditionnel », ce qui dénature *de facto* la notion de révolution. Dans le contexte de la Révolution d'Octobre russe, par exemple, la modernité est interprétée comme une portion déterminante d'un projet social utopique plus général, l'édification d'une nouvelle société qui éradique l'origine. Pourtant, est-ce seulement possible d'édifier du neuf en tournant complètement le dos à l'ancien? L'originalité des recherches de Grenier consiste justement dans le fait que la jeune historienne de l'art revisite cette révolution sociopolitique à la lumière d'un mode de lecture faisant appel au religieux. En ce sens, l'idée de reconstruction de la société moderne n'empêche pas les latences de l'origine. Pour l'auteur, une relation du présent à l'ancien s'instaure parce que l'ancien survit sans être rejeté. Pour débiter son analyse, Grenier aborde le moderne, tel qu'il est présenté par Hans Robert Jauss¹²³, c'est-à-dire en questionnant la signification du terme lors de sa première apparition. Selon l'examen du sociologue, le terme est en premier lieu présent chez les Chrétiens du Moyen Âge, où il signifie « actualité ». La notion est utilisée dans le contexte du passage de l'Ancien au Nouveau Testament pour témoigner d'une concordance entre les deux. Il y a donc, toujours selon Jauss, la présence d'une relation consubstantielle entre deux sociétés, même si l'une est moyenâgeuse et l'autre antique. Des formes et croyances archaïques créent un imbroglio latent, qui est revisité par les préoccupations nouvelles des générations ultérieures.

Le rejet de la tradition vers le futur n'est pas l'éradication totale du passé au nom du progrès accompli par le présent. L'injonction fondamentale de l'artiste moderne est bien plutôt le rappel de l'origine, qui traverse les pratiques nouvelles dans toutes les formes qu'elles puissent adopter¹²⁴.

¹²² La position de Jean-Claude Marcadé est similaire par rapport à une lecture de la modernité axée avant tout sur le politique : « Les limites d'une approche idéologique de la modernité sont évidentes puisqu'elles favorisent des prises de position partisans et antagonistes », dans Jean-Claude Marcadé, *L'avant-garde russe, 1907-1927*, Paris, Flammarion, 2007, p. 7.

¹²³ Hans Robert Jauss, « La 'modernité' dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 [1970], pp. 158-209.

¹²⁴ Catherine Grenier, « Modernité : révolution ou révélation? », *La Parenthèse du moderne*, Actes du colloque 21-22 mai 2004, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 76.

L'ancien est donc renié en termes d'académisme mortifère, d'une « fossilisation de la lettre¹²⁵ », mais non en ce qui a trait à la réactualisation de l'origine. Une pensée originelle et enfouie est récupérée dans une liberté moderne, où se joue une révélation de l'ancien. Le présent se réinvente éternellement grâce et à partir de son lien avec l'origine. Évidemment, cette corrélation avec l'ancien n'implique nullement la réappropriation telle quelle du passé, un idéal sans cesse répété comme le voudrait, par exemple, Winckelmann en souhaitant la résurrection de l'art ancien. Une modification essentielle dans le statut de l'origine accompagne plutôt cette correspondance entre le passé et le présent. Le vestige d'une époque révolue s'introduit dans le présent et acquiert du même coup une signification nouvelle.

Encore une fois, le concept warburien de « survivance » permet d'éclaircir le rapport entre ancien et actualité. L'anachronisme revêt une importance primordiale pour Warburg alors que les liens à l'origine, bien souvent invisibles, s'immiscent dans le présent de manière totalement inattendue. L'image relève d'un principe d'inactualité : témoin présent d'un absent révolu, elle est travaillée par des dynamiques humaines issues du passé¹²⁶. L'objet matériel conserve la trace de l'histoire tout en la modifiant constamment. La survivance d'une forme passéiste issue de la guerre dans un jeu d'enfant, tel que le souligne Warburg du XIX^e siècle, implique nécessairement un changement de statut de l'origine dans sa nouvelle forme.

Par rapport au corpus de l'avant-garde russe et tout en gardant à l'esprit les notions de Grenier et de Warburg, l'importance de cette modification est primordiale dans le contexte de la modernité russe. Certes, des références au passé orthodoxe sont latentes dans la création picturale moderne, mais ne signifient pas pour autant une réaffirmation du culte religieux¹²⁷.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹²⁶ Didi-Huberman, chapitre « Nachleben, ou l'anthropologie du temps : Warburg avec Tylor », *op cit.*, p. 51-61.

¹²⁷ À ce titre, Bruno Duborgel évoque une homologie entre les deux scènes artistiques : « au-delà ou en deçà de leurs différences jalousement soulignées, les deux champs examinés peuvent se répliquer profondément et s'éclairer réciproquement d'une homologie », Bruno Duborgel, *Malévitch, La question de l'icône*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1997, p. 9. De même, Andrew Spira présente l'intérêt que les artistes de l'avant-garde russe ont pour l'icône, comme avant tout artistique, idéologique et spirituel, mais certainement pas chrétien. Également, l'auteur insiste sur le fait que l'intérêt pour l'icône se situe dans son potentiel expressif et poétique, réinterprété de

L'homme moderne et sa réflexion à propos de questionnements existentiels entretient inconsciemment des liens avec une origine perdue, garante de réponses face à ces éternelles remises en question humaine. Ainsi, selon Andrzej Turowski, « le primitivisme futuriste pouvait prendre une forme au passé et au futur, tout en abolissant l'opposition entre le passé et la modernité¹²⁸ ». Des résurgences d'un passé ritualisé et orthodoxe s'immiscent dans la modernité russe, en dépit de la sécularisation de la société et d'un art abstrait, qui, à première vue, s'éloigne radicalement des canons religieux classiques.

1.3.3 Appel au religieux

Étonnamment, ce lien entre la peinture suprématisante et l'art traditionnel ritualisé a été souvent signalé depuis la parution des premiers monochromes de Malévitch. En 1916, Alexandre Benois affirmait déjà que :

Ce n'est plus le futurisme que nous avons à présent devant nous, mais la nouvelle icône du carré. Tout ce que nous avions de saint et de sacré, tout ce que nous aimions et qui était notre raison de vivre a disparu¹²⁹.

Pourtant, en dépit de ses réticences envers l'usage particulier que fait Malévitch du patrimoine religieux russe, Benois annonce la venue d'une nouvelle Renaissance dans la fusion de l'héritage byzantin et des recherches picturales modernes¹³⁰. En d'autres termes, le reflourissement du patrimoine russe se laissait, dès 1916, entrevoir dans le contexte culturel et artistique. Également, en 1976, Emmanuel Martineau, débute l'ouvrage *Malévitch et la philosophie*¹³¹ par une plaidoirie, dans laquelle il justifie la possibilité de débattre

manière personnelle par les différents artistes. Voir Andrew Spira, *The Avant-garde Icon*, Aldershot, Lund Humphries, 2008, p. 66 et p. 128.

¹²⁸ Andrzej Turowski, « Modernité à la russe », *Les Cahiers du Musée d'art moderne 19-20*, juin 1987, p. 113.

¹²⁹ Alexandre Benois, In. Andréi Nakov, *op cit.*, p. 171.

¹³⁰ Alexandre Benois, « Lettre sur l'art », 1913, In. Jean-Claude Marcadé, *L'avant-garde russe 1907-1927*, *op. cit.*, p. 35.

¹³¹ Emmanuel Martineau, *Malévitch et la philosophie la question de la peinture abstraite*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, 249 p.

philosophiquement à propos d'un sujet spirituel, sans mettre en doute la foi chrétienne¹³². À aucun moment, l'auteur ne s'interroge à savoir si l'objet suprématisiste relève ou non du spirituel, tant sa nature théologique lui apparaît limpide.

En s'écartant d'une lecture formaliste, il devient possible de reconduire un invisible, latent et intrinsèque à la tradition russe de la peinture d'icône, dans la création moderne suprématisiste. Andrew Spira réalise ce chassé-croisé de l'histoire de l'art en revisitant le corpus de l'art moderne russe dans l'ouvrage *The Avant-Garde Icon*¹³³, paru en 2008. Malgré le contexte de radicale sécularisation sévissant en Russie au début du XX^e siècle, l'auteur instaure un lien entre la pratique picturale de l'avant-garde russe et la tradition iconique orthodoxe. Il fonde de cette manière une continuité entre une pratique de représentation de l'invisible ancestrale et la tradition moderne. Pour réaliser ce projet, Spira dépouille littéralement la production de l'avant-garde russe afin d'y trouver des caractéristiques formelles communes aux icônes. Selon son enquête, au-delà des thèmes inspirés du religieux, la frontalité et l'aplat des figures, l'utilisation de couleurs franches, la géométrisation des formes, de même que l'angularité des traits constituent, à titre d'exemple, les points formels que se partagent ces deux traditions en apparence éloignées. En dépit de cette étude approfondie, Spira ne s'intéresse presque pas à l'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc*.

Parallèlement au travail de Spira, le spécialiste des icônes orthodoxes Bruno Duborgel s'intéresse au fonctionnement des images religieuses. L'historien de l'art perçoit une rémanence de ce fonctionnement dans la structure des œuvres de Malévitch. Selon le professeur d'esthétique, le rite orthodoxe de l'icône valide un art visuel, a priori tourné vers les sens cognitifs du croyant et qui porte à aller au-delà des facultés perceptuelles humaines¹³⁴. Duborgel explicite la persistance de cette propriété de l'art religieux orthodoxe dans la peinture suprématisiste de Malévitch. L'auteur transpose la non-objectivité malévitchienne au dogme orthodoxe en conférant aux monochromes du peintre russe la

¹³² « Nous professons donc la nécessité et la possibilité d'une mysticologie phénoménologique dont la validité ne dépend nullement de l'alternative primaire de la croyance ou de l'incroyance. », *Ibid.*, p. 13.

¹³³ Andrew Spira, *op. cit.*, 224 p.

¹³⁴ Le terme vision sous-entend ici l'idée d'une apparition religieuse visant à consolider la foi du croyant.

« plénitude d'une présence supra-essentielle¹³⁵ ». Plus précisément, Duborgel instaure un lien entre les causes et les motivations profondes derrière la fabrication d'icônes, et celles d'un art d'avant-garde, et ce, malgré l'apparition d'une société nouvellement laïque.

¹³⁵ Bruno Duborgel, *op. cit.*, p. 68.

CHAPITRE 2

LA RUSSIE AU TOURNANT DU XXE SIÈCLE : APPEL AU SACRÉ

En dépit des avancées scientifiques permutant le modèle traditionnel et panthéiste d'explication du monde, le début du XXe siècle est marqué, en Russie, par une réapparition du patrimoine religieux. Lors de son séjour à Moscou, en 1911, Henri Matisse (1869-1954) est impressionné par la fraîcheur et l'authenticité primitive des icônes orthodoxes. Le collectionneur d'icônes Ilya Oustroukhov¹³⁶ rapporte les impressions de l'artiste français dans une lettre adressée à son amie, Aleksandra Botkina, fille de Pavel Trétiakov : « Yesterday evening Matisse visited us. And you should have seen his delight at the icons. Literally the whole evening, he would not leave them alone, relishing and delighting in each one. And with what finesse!...¹³⁷ ». Au cours de son escale dans le pays eurasiatique, le peintre a pu abondamment jouir de ces images orthodoxes. Les icônes, au début du XXe siècle, sont littéralement présentes à chaque coin de rue. Le déclin antérieur de leur influence, entre autres dû au tsar Pierre le Grand et à son désir d'européaniser la Russie¹³⁸, précède une renaissance et une redécouverte de l'image religieuse, cette fois revisitée dans une forme moderne et laïque.

¹³⁶ Oustroukhov est également conservateur de la galerie Trétiakov de 1905 à 1913 où il restaure de nombreuses icônes anciennes. C'est l'homme d'affaire russe et collectionneur d'art français Sergei Shchukin qui amène Matisse visiter la collection d'Oustroukhov. Matisse a réalisé, entre autres, la célèbre oeuvre *La Danse* (1909-1910) pour Shchukin.

¹³⁷ Lettre de Ilya Oustroukhov à Aleksandra Botkina, 25 octobre 1911, Archives de la Galerie Trétiakov, In. Andrew Spira, *The Avant-garde Icon*, Aldershot, Lund Humphries, 2008, p. 54.

¹³⁸ À ce sujet, Noemi Smolik présente l'intérêt de la population russe envers l'art traditionnel, et ce, en dépit du modèle européen canonisé par excellence par l'art officiel russe. « Il était évidemment impossible de ne pas voir que cet art traditionnel continuait de jouir de la faveur d'une large majorité de la population russe, mais c'était là un fait que l'on mettait sur le compte de son arriération et qu'il fallait ignorer ». Noemi Smolik, « Mir Isskustva, Les Débuts de la Modernité Russe, Saint-Petersbourg 1899 », *L'Art de l'Exposition*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 35-43.

D'ailleurs, l'affiliation entre le rituel hiératique et le suprématisme de Malévitch est discutée dès la première parution publique des oeuvres de Malévitch. Le commentaire ironique de l'opposant à l'abstraction suprématisiste Alexandre Benois, cité en introduction, en témoigne : « Il est incontestable que le carré noir est « l'icône » que Messieurs les futuristes posent à la place des madones et des Vénus « impudiques » »¹³⁹. Il apparaît que l'appropriation des formes liturgique ne passe pas inaperçue. À ce stade, il importe désormais d'effectuer un rapide panorama de l'époque et des évènements ayant contribué à cette remise à l'ordre du jour du patrimoine religieux, tout en considérant l'usage de ce patrimoine par les artistes modernes. Cette courte rétrospective permet de mettre en lumière certaines convergences entre le fécond terreau scientifique de l'époque et la reviviscence d'un patrimoine ancestral sacré russe et plus particulièrement, celui des icônes orthodoxes. Dans cette perspective, le prochain chapitre propose une histoire de l'art inspirée de la fameuse soupe d'anguille d'Aby Warburg, c'est-à-dire qui fait intervenir divers filaments d'histoires tirées à la fois de la science, de la spiritualité, de la politique et du nationalisme russe.

2.1 Les avancées de la géométrie non-euclidienne et l'art moderne

2.1.1 Remise en question du modèle d'Euclide

À partir des années 1860, des scientifiques issus de plusieurs pays remettent en question la géométrie d'Euclide, modèle incontournable depuis deux siècles. À ce moment, il s'agit de la renaissance d'une branche de la géométrie qui était passée totalement inaperçue lors de son apparition: la géométrie non-euclidienne née entre 1820 et 1830. En Russie, les premières investigations remettant en question la géométrie d'Euclide sont prises au sérieux et revisitées par Nikolai Ivanovitch Lobachevski (1792-1856), dès 1815. Il faut attendre jusqu'à 1826, pour que Lobatchevski expose sa théorie, « Sur les fondements de la

¹³⁹ Alexandre Benois, « La dernière exposition futuriste », *La Parole*, Pétrograd, 9 janvier 1916, In. Denys Riout, *op. cit.*, p. 462. L'appellation « futuriste » représente le terme utilisé à l'époque pour désigner les tendances artistiques abstraites issues du cubisme et du futurisme. Quant à l'allusion aux « vénus impudiques », il s'agit d'une référence au manifeste « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural » écrit par Malévitch en 1916, In. Andréi Nakov, *op. cit.*, p. 179-201.

géométrie » dans la revue universitaire de Kazan¹⁴⁰. Il s'agit de la toute première publication officielle par rapport à la géométrie non-euclidienne. En Hongrie, János Bolyai, publie à son tour, en 1832, l'ouvrage *La science absolue de l'espace*, un écrit consacré également à la géométrie non-euclidienne. Il faut attendre jusqu'aux années 1860 pour que les propos de ces théoriciens soient revisités et considérés par la sphère scientifique. Les travaux de ces deux mathématiciens sont demeurés totalement inconnus de leur vivant. C'est seulement avec Guillaume-Jules Houël (1823-1886), professeur à l'université de Bordeaux qui traduit dans les années 1860 les textes de Lobachevski et de Bolyai, que la diffusion de cette branche inédite de la géométrie commence à circuler. Houël publie en 1863 *l'Essai d'exposition rationnelle des principes de la géométrie élémentaire*, dans lequel il se révèle fort enthousiaste face aux avancées de Lobachevski et de Bolyai¹⁴¹.

De manière générale, les avancées dans le domaine de la géométrie non-euclidienne, remettent en cause le système de géométrie déductive proposé par Euclide. L'axiome euclidien, selon lequel deux lignes parallèles ne peuvent jamais se croiser, se trouve principalement invalidé. Une notion provocante naît : la possibilité d'un univers courbe, éventualité rendant caduc toute conceptualisation de l'espace dans un système fixe et rigide. Jusqu'à la découverte de la géométrie non-euclidienne, les mathématiques et plus précisément la géométrie (euclidienne), étaient considérées comme des sciences dont les énoncés – des certitudes absolues et apodictiques – concernaient une vérité objective et universelle. Aussi, la découverte scientifique de la géométrie non-euclidienne entraîne dans son sillage des reconsidérations beaucoup plus larges à propos de la conception de l'univers, de l'homme et de l'existence : « The proof of the fallibility of Euclid could only add to the growing recognition in the nineteenth century of the relative nature of the mathematical or

¹⁴⁰ Il n'existe pas de traduction française ou anglaise de cet écrit, mais il est possible de consulter une traduction en allemand, réalisée par F. Engles en 1898, ou encore une en espagnole, de C. E. Sjöstedt en 1968. Les faits de cette chronologie de la géométrie non-euclidienne sont tirés de Jean-Daniel Voelke, *op cit.*, chapitre 1 « Rappels sur la question des parallèles et la géométrie non-euclidienne », p. 13-26. Ces faits sont également présentés dans Linda Dalrymple Henderson, *op. cit.*, chapitre 1 « The Nineteenth-Century Background », p. 3-43. Il est aussi possible de consulter un historique de la géométrie non-euclidienne dans Luciano Boi, *Le problème mathématique de l'espace. Une quête de l'intelligible*, Berlin, Springer, 1995, section 1.2 « La découverte de la géométrie non euclidienne », p. 28-42.

¹⁴¹ À ce sujet, consulter Jean-Daniel Voelki, *op cit.*, Chapitre 4 « Houël », p. 59-72.

scientific 'truths' thant man can discover¹⁴²». L'interrogation qui s'est développée, suite à la réapparition de la géométrie non-euclidienne durant les années 1860, n'a épargné aucun domaine du savoir ou question existentielle, telle que l'origine de l'être humain ou encore la forme de l'univers.

Selon Linda Dalrymple Henderson, la géométrie non-euclidienne, surtout réservée à des discussions entre scientifiques, devient un topo populaire à partir de 1860¹⁴³. Le scientifique allemand Hermann von Helmholtz (1821-1894), par exemple, produit plusieurs écrits vulgarisés à propos des axiomes géométriques et de la possibilité d'un espace courbe, édités tant en Allemagne, en Angleterre, en France qu'aux États-Unis. Ces publications permettent une accessibilité accrue à ces théories inédites pour l'époque, qui pour la première fois, deviennent compréhensibles pour un large public. Cette profusion d'écrits entraîne toutefois un peu de confusion à partir des années 1870, faisant de la notion de la quatrième dimension un nom commun pour parler de la géométrie non-euclidienne, tout comme de la géométrie à dimensions multiples¹⁴⁴.

2.1.2 Développements et apogée de la géométrie non-euclidienne

Le théologien Edwin Abbott écrit en 1884 *Flatland: A Romance of Many Dimensions by a Square*¹⁴⁵, une véritable satire mathématique qui témoigne de la vitalité de la géométrie non-euclidienne dans la littérature populaire de l'époque. Le protagoniste principal – un carré – vit dans une contrée habitée par des figures géométriques bidimensionnelles. Les femmes sont des lignes droites et les hommes se présentent en diverses formes géométriques planes dont le nombre d'arêtes indique le statut social; ceux appartenant au plus bas rang de la société sont des triangles, les polygones représentent des individus ayant plus d'importance

¹⁴² Linda Dalrymple Henderson, *op cit.*, p. 6.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴⁴ Comme la géométrie d'Euclide comporte trois dimensions, la géométrie non-euclidienne est souvent comprise par le grand public comme une géométrie possédant des dimensions supplémentaires.

¹⁴⁵ Edwin Abbott, *Flatland a romance with many dimensions*, New York, Barnes & Nobles, 1963, 108 p.

sociale, tandis que les prêtres sont des cercles parfaits. Dans ce pays limité à deux dimensions, il est strictement interdit de parler de la quatrième dimension, blasphème considéré sacrilège ultime. Pour les êtres vivants à Flatland, la perception est lésée par l'absence de la troisième dimension. Des êtres intelligents, dont l'expérience se résume à une surface plane, ne peuvent prendre conscience de ce qui se déroule au-delà de leur espace perceptuel. Lorsque une sphère traverse l'espace bidimensionnel, ces êtres ne conçoivent que le cercle coupé sur la surface plane de leur habitat. Dans son texte « Malévitch, Ouspensky et l'espace néo-platonicien », Jean Clair résume la situation qui en résulte: « Ils [les habitants de Flatland] attribu[ent] donc à une croissance dans le temps ce que nous, observateurs tridimensionnels, savons être un mouvement spatial dans la troisième dimension¹⁴⁶ ». En raison de ce leurre, les figures géométriques de Flatland apparaissent handicapées par un appareil cognitif qui les limite dans la connaissance de leur environnement. En créant un univers imaginaire fortement inspiré des découvertes scientifiques de l'époque, le conte d'Abott témoigne de l'influence de la science sur la littérature ainsi que sur l'imaginaire populaire.

¹⁴⁶ Jean Clair, *loc. cit.*, p. 17.

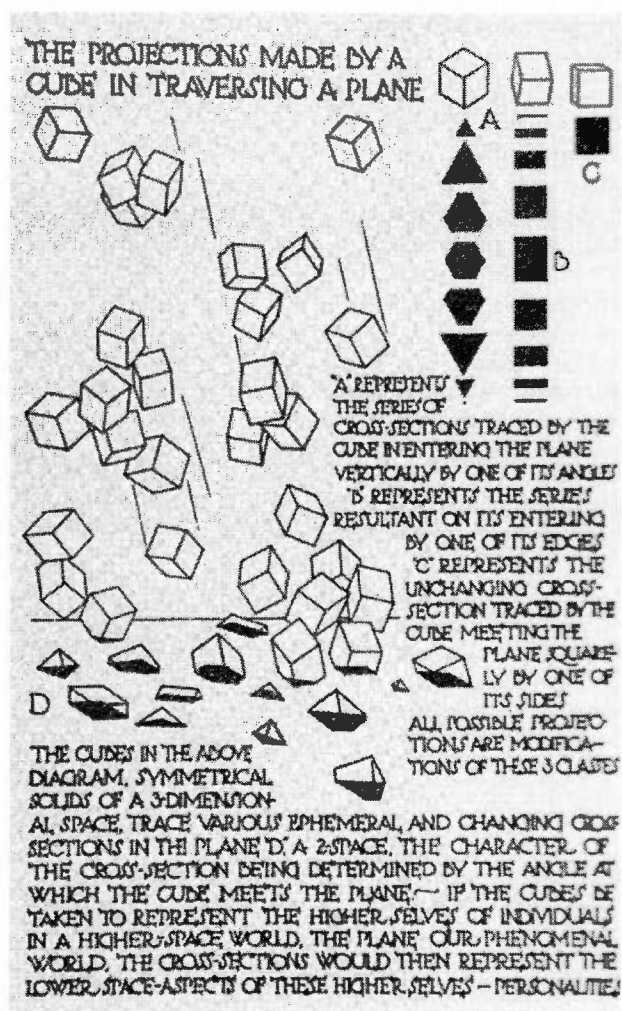


Figure 5. Henri Bragdon, *Projections d'un cube sur un plan*, 1913¹⁴⁷

Plus tard, en 1905, les explorations de la géométrie non-euclidienne, ou encore dite « projetée », atteignent leur apogée grâce à la publication de la théorie de la relativité d'Albert Einstein (1879-1955), traduite au même moment en Russie¹⁴⁸. En se situant dans le

¹⁴⁷ Henri Bragdon, *A primer of higher space. (The Fourth Dimension)*, Rochester, Manas Press, 1913. 8 vol., 79 p.

¹⁴⁸ 1905 est une année féconde pour Einstein qui publie alors quatre articles dans la revue allemande *Annalen der Physik*. Le troisième article de cette série, « Sur l'électrodynamique des corps en

sillage des explorations de Max Planck (1858-1947) en physique quantique¹⁴⁹, Einstein démontre comment la subjectivité représente un facteur crucial dans la perception et la détermination de la réalité. Pour la première fois, l'espace et le temps ne suffisent plus pour décrire les objets de la nature. Le postulat d'un espace et d'un temps absolus, tel qu'il était défini par Newton, s'effrite. Au cours d'une expérience, chaque observateur ressent des sensations physiologiques en fonction de son référentiel inerte respectif et arrive à un résultat différent des autres. Tout comme avec les investigations de Crary sur l'invention du stéréoscope (voir la section 1.2.3), le réel n'est plus compris comme fixe et objectif. L'appareil sensoriel de l'homme joue un rôle déterminant dans la perception des images. L'oeil ne fait pas que recueillir des données objective: la position de l'observateur, son mouvement et sa vitesse influencent les données qui sont ensuite synthétisées. Conséquemment, l'être humain n'a plus accès objectivement à son environnement et les connaissances qu'il acquiert perdent de leur universalité. Une part de subjectivité se tapie dans le savoir, ce qui perturbe la perception du monde en tant qu'unité objective, une conception qui était dominante depuis l'Antiquité.

2.1.3 Piotr Ouspensky et la géométrie non-euclidienne en Russie

En Russie, le concept de la quatrième dimension devient surtout un sujet de conversation populaire grâce à Piotr Ouspensky. Né à Moscou en 1878, le philosophe publie deux ouvrages majeurs dans la tradition de la philosophie de l'hypermètre: *The Fourth Dimension* en 1909, suivi par *Tertium Organum* en 1911¹⁵⁰. Ce dernier écrit constitue une porte d'entrée en Russie pour les travaux portant sur la géométrie non-euclidienne. Ouspensky y développe, à propos de la perception, les notions de noumène et de phénomène. En résumé, le phénomène représente ce qui est accessible à l'homme grâce à son dispositif

mouvement » présente un point de vue inédit, une attaque au postulat d'un espace et d'un temps absolus tel qu'il est défini par Newton. Il s'agit d'une vision révolutionnaire de la physique menant, pour Einstein, à la relativité de l'espace et du temps.

¹⁴⁹ Max Planck a publié de nombreux ouvrages et notes de cours durant son existence, dont *Le Principe de la conservation de l'énergie*, en 1887, et *Précis de thermochimie*, en 1893.

¹⁵⁰ La version la plus facilement accessible est la traduction anglaise de Claude Bragdon qui comprend les deux ouvrages assemblés : Piotr D. Ouspensky, *Tertium Organum, The Third Canon of Thought – a Key to the Enigmas of the World*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1970.

sensoriel. En opposition, le noumène est l'origine intangible du phénomène, la source à laquelle l'être humain n'a pas à accès, étant donné de sa limitation sensorielle. Aussi, l'homme accorde-t-il à tort une certaine véracité à des phénomènes qui s'avèrent mensongers au niveau perceptuel. La perception de la trajectoire de révolution du Soleil, par exemple, n'est qu'un leurre – résultat de l'infirmité de l'appareil sensible humain – alors qu'il est bien connu qu'il s'agit plutôt de la Terre qui se déplace autour de l'astre solaire. Une résonance platonicienne s'insère aisément dans ce système, où le noumène ne semble pas étranger aux célèbres Idées de Platon. Ainsi, en dépit de la mise en échec des valeurs objectives découlant des avancées scientifiques de l'époque, Ouspensky conserve, dans son modèle philosophique, une universalité néoplatonicienne (le noumène). Selon Linda Dalrymple Henderson: « Ouspensky posits a true reality that is immobile and constant, with the illusion of change resulting simply from our temporarily limited powers of perception¹⁵¹ ». De cette manière, l'auteur adapte les théories scientifiques de l'époque à un système philosophique dont le cœur est constitué d'un noyau universel intemporel, sans que cela ne lui semble à aucun moment contradictoire.

Il importe également de souligner le rôle prophétique qu'Ouspensky accorde à l'artiste. Selon Jean Clair, Ouspensky alloue à l'activité artistique une portée heuristique qui permet d'accéder à l'essence nouménale de l'univers, alors qu'il rejette la science en tant qu'outil permettant de comprendre les structures inhérentes de l'univers¹⁵². La science permet d'expliquer le monde, mais ne peut en percevoir les forces internes secrètes.

Le monde phénoménal n'est qu'un moyen pour l'artiste – comme le sont les couleurs pour le peintre et les sons pour les musiciens – un moyen pour comprendre le monde nouménal et pour exprimer cette compréhension. À cet instant de notre développement, nous ne possédons rien de plus puissant, comme instrument de connaissances du monde des causes, que l'art [...] En ce domaine cependant, les réactions chimiques et les spectroscopes ne peuvent rien accomplir. Il n'y a que cet appareil subtil qu'on appelle *l'âme d'un artiste* qui puisse comprendre et ressentir la réflexion du noumène dans le phénomène [...] L'art voit plus de choses et voit plus loin que nous. L'art est le commencement de l'acte de voir¹⁵³.

¹⁵¹ Linda Dalrymple Henderson, *op. cit.*, p. 250.

¹⁵² Jean Clair, *loc. cit.*, p. 14.

¹⁵³ Piotr Ouspensky, *Tertium Organum*, traduit par Claude Bragdon, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 145, In. Jean Clair, *op. cit.*, p. 16.

Dans le système philosophique présenté par Ouspensky, l'artiste prend littéralement la place du prophète platonicien. Inventeur, il devient ce médiateur, messie révolutionnaire et rebelle qui dévoile le contenu mystique de l'art. Bien entendu, c'est par le biais de ses intuitions et de sa sensibilité que le créateur est habilité à converger vers de nouvelles connaissances, et non plus par l'intermédiaire de la perception. Pour Ouspensky, par exemple, un cycle évolutionniste de l'existence s'institue dans son système philosophique où l'homme, et principalement l'artiste, peut, à force d'efforts soutenus, atteindre des stades de conscience supérieurs. Andrzej Turowski décrit ce contexte idéaliste de l'avant-garde russe se développant au début du XX^e siècle : « C'était une foi utopique dans le progrès et dans l'avenir de l'art et du monde, et en même temps la foi dans l'avènement d'un monde libre et heureux¹⁵⁴ ». À ce sujet, l'américain James Billington décrit la notion de « prométhéisme », propre au contexte russe pré-révolutionnaire : « the belief that man – when fully aware of his true powers – is capable of totally transforming the world in which he lives¹⁵⁵ ». Dans ce contexte d'une croyance en l'homme et son action, l'artiste se dote d'une place de choix, et le langage de l'art trace les bases ontologiques d'un monde meilleur.

2.1.4 Impacts de la science sur la non-figuration

Alors même que les avancées physiques modifient la perception du monde en mettant en échec les concepts d'universalité et d'objectivité, de nombreux artistes délaissent la figuration et abandonnent la représentation en art. Cette contemporanéité est soulevée par de nombreux historiens de l'art, qui considéraient que les créateurs s'affranchissent de l'imitation à un moment crucial où la réalité est comprise comme mensongère. Patricia Railing, experte de l'avant-garde russe en témoigne : « Newtonian physics has been challenged by what was becoming nuclear physics, the principles of the stability and permanence of matter replaced

¹⁵⁴ Andrzej Turowski, *loc. cit.*, p. 117.

¹⁵⁵ James Billington, *The Icon and the Axe : An Interpretive History of Russian Culture*, New York, Alfred A. Knopf, 1968, p. 478.

by that of relativity and energy¹⁵⁶». Sur ce point s'accordent également les auteurs Rainer Crone et David Moos: « Ideas like intersection, collision, departure, and movement were all reinterpreted through a view of reality which sought to comprehensively account for events under specific, yet always applicable, dictates¹⁵⁷ ». Pour ces historiens de l'art, une corrélation directe entre le contexte scientifique et les explorations artistiques s'institue. Le basculement de la perception de la réalité provoque un bouleversement parallèle en art, sensible à la création non-objective.

These fundamental re-evaluations and recognition of universal structure, perhaps appearing abstruse to the layman, both then and today, were integral to the development of modern society in general, and inevitably had an enormous impact on the new *Weltanschauung* of the intellectual and artistic elite¹⁵⁸.

Le voyage pictural moderne, qui s'éloigne de toute vérité mesurable par l'observation, met fin à la perpétuelle obligation de l'illusionnisme afin de mieux reconstruire tout en acquérant une liberté créatrice. Il apparaît que la relation ambiguë entre subjectivité et objectivité, critique au tournant du XX^e siècle, permet aux artistes de ne plus se restreindre à l'imitation de la nature en ouvrant l'horizon vers la création en tant que telle. À ce propos, Malévitch écrit en 1922 le texte « On the Subjective and Objective in Art or On Art in General », où il discute de l'interpénétration entre ces deux notions. L'objet, selon l'artiste, est défini en fonction du sujet, c'est-à-dire principalement par l'intermédiaire de la compréhension du phénomène cognitif, soit de la perception. Le peintre laisse toutefois sourdre une forte suspicion à l'égard de cette dernière: « At the moment when we thought we were recognizing phenomena they were, in fact, dead... So if we glance at the whole history of man's consciousness, I think we won't find a single realized fact¹⁵⁹ ». Indubitablement, le lien avec l'élimination de l'illusion de la troisième dimension accomplie par Malévitch et le suprématisme est tangible. Le peintre libéré du carcan figuratif de l'art présente à l'observateur, tel qu'il les nomme, de « pures compositions », plutôt que ce qu'il considère

¹⁵⁶ Patricia Railing, *on Suprematism 34 drawings, a Little handbook of suprematism*, Londres, Artists Bookworks, 1990, p. 7.

¹⁵⁷ Rainer Crone et David Moos, *op. cit.*, p. 141.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 144.

¹⁵⁹ Kazimir Malévitch zum 100, *Geburstag, catalogue d'exposition*, Galerie Gmurzynska, Cologne, 1978, p. 47, In. Rainer Crone, *op. cit.*, p. 140.

comme les « Vénus impudiques » et les « jambons féminins¹⁶⁰ » de l'art traditionnel et représentationnel. Le suprématisme explore le pictural et ses éléments formels, le ressenti particulier qui se dégage des agencements spécifiques de formes et de couleurs. Les figures sont simplement des masses colorées qui se déplacent dans l'espace. Alors que se produit une crise entre objectivité et subjectivité, la peinture malévitchienne devient une forme de déploiement d'une visibilité essentiellement picturale, d'une forme de géologie du visible¹⁶¹ où l'activité artistique se transforme en expérience du monde. Le retour aux données immédiates de la perception permet l'existence de la création alogique, libre, non plus opprimée par l'obligation de l'illusion naturaliste.

2.1.5 L'art et le social

En parallèle avec les bouleversements qui dominent la scène politique russe et le mode de vie au tournant du XX^e siècle, de nouvelles données scientifiques perturbent les modèles traditionnels d'explication du monde. L'abolition du tsarisme entraîne l'obsolescence du decorum: les divisions classiques de la société – tsar, aristocratie, peuple – tombent en décrépitude alors que le statut des objets artistiques se modifient. Dans le monde socialiste qui est à construire, l'art ne se présente plus simplement comme un signe de richesse ou de renommée sociale, mais s'empare du pouvoir de véritablement modifier la société. Ce débat, à propos de l'utilité sociale de l'art, vers la fin du XIX^e siècle avait déjà percé la sphère culturelle avec, d'une part, l'essai *Les relations esthétiques entre l'art et la réalité* de Nikolai

¹⁶⁰ Kasimir Malévitch, « Le suprématisme », manifeste de 1919, In. Andréi Nakov, *Malévitch, Écrits*, Paris, Ivrea, 1996 [1986], p. 225.

¹⁶¹ L'attention pure, soit la perception sensorielle des couleurs et des formes qui s'autosuffit et n'est plus reliée à une reconnaissance de codes iconographiques.

Chernychevsky¹⁶², et d'autre part, le groupement artistique des Ambulants (Передвижники)¹⁶³.

Premièrement, pour Chernychevsky, la réalité vaut beaucoup plus que l'art puisque les oeuvres ne sont que de pâles imitations du réel: « La réalité n'est pas seulement plus vivante, mais aussi plus parfaite que l'imagination. Les figures de l'imagination sont seulement une pâle et toujours piteuse modification de la réalité¹⁶⁴ ». Pour cette raison, l'art idéal doit être utile et satisfaire une mission – l'éducation du peuple. Bien entendu, l'utilisation de la perspective était également prônée, puisqu'elle représentait, aux yeux des érudits de l'époque, la restitution objective de la réalité de manière scientifiquement fondée. Deuxièmement, les Ambulants sillonnèrent de leur côté les campagnes reculées de la Russie en emportant avec eux des tableaux réalistes dans une visée pédagogique. Le regroupement d'artistes, actif de 1863 à 1923, se révoltait du même coup contre l'art officiel en refusant les sujets imposés de l'Académie et en pratiquant une peinture à caractère social, une forme de réalisme critique. En dépit de cette prise de position à l'encontre de l'art officiel, les peintures des Ambulants demeurent traditionnelles dans leurs caractéristiques formelles. L'oeuvre *La Procession de Pâque* (Figure 4), réalisée par Ilia Répine en 1883, en témoigne. La perspective est utilisée par le chef de file des Ambulants qui représente les personnages de manière réaliste, quoique quelque peu caricaturale, et qui fait preuve d'un grand souci du détail.

¹⁶² N.G. Chernychevski, « Esteticheskie otnocheniia iskusstva k deistvitel'nosti : predislovie k tret'emu izdaniiu », *Sotchineniia v dvukh tomakh*, tome 1, Moscou, Izdatel'stvo « Mysl' », 1986, p. 76, In. Tristan Landry, *La valeur de la vie humaine en Russie 1836-1936 : construction d'une esthétique politique de fin du monde*, Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 36.

¹⁶³ Mouvement pictural réaliste et critique apparu en Russie vers 1863, créé en réaction contre l'enseignement officiel des beaux-arts, et surtout, de ses sujets imposés. Parmi les figures centrales de ce courant se trouvent Ivan Kramskoï (1837-1887) et Ilia Répine (1844-1930). Pour plus d'information à ce sujet, consulter Elena Nesterova, *Les ambulants les maîtres du réalisme russe : seconde moitié du XIXe début du XXe siècle*, Bournemouth et Saint-Petersbourg, Parkstone et Aurora, 1996, 255 p.

¹⁶⁴ N.G. Chernychevski, *op. cit.*, p. 76, In. Tristan Landry, *op. cit.*, p. 36.



Figure 6. Ilia Répine, *La Procession de Pâques*, 1880-1883, huile sur toile, Moscou, Galerie Tretiakov.

En s'inscrivant dans cette tradition de l'importance du social dans l'art présente depuis le XIX^e siècle, le suprématisme de Malévitch récuse totalement l'importance de la représentation du réel dans la peinture. Pour la première fois, des formes géométriques sont peintes sur une surface plane pour leur unique valeur formelle, sans pourtant représenter un quelconque objet de la nature. Parallèlement à ces premiers balbutiements de l'art abstrait, dans toute l'Europe tout comme en Russie, une suspicion de plus en plus accrue à l'égard du matérialisme et du positivisme se développe. Cette méfiance envers l'objectivité et l'universalité est contemporaine aux premières oeuvres renonçant radicalement au canon consacré de l'imitation de la nature.

2.2 Retour vers le patrimoine national russe

2.2.1 Distanciation de l'Europe

Même si cette situation semble paradoxale, les développements scientifiques en Russie ne sont pas étrangers à un certain engouement pour le mystique. La tradition russe,

incluant ses croyances, est remise à l'ordre du jour, et ce, même parmi les artistes les plus avant-gardistes¹⁶⁵. Parallèlement à ce reflourissement patrimonial, l'attrait pour l'art européen chez les artistes russes décline rapidement à partir du début du XX^e siècle. La réception plutôt mitigée du cubisme en Russie, tel que l'atteste l'historienne de l'art Charlotte Douglas en fournit un exemple significatif¹⁶⁶. Le *Grand Nu* de George Braque, rebaptisé *La Baigneuse* pour le public russe, est la première toile cubiste exposée au pays en 1909¹⁶⁷ (Figure 7).



Figure 7. George Braque, *Le Grand Nu*, 1907-1908, huile sur toile, 1,4 m x 1 m, Paris, Musée National d'art moderne.

¹⁶⁵ Parmi les artistes futuristes, la peintre Natalia Gontcharova (1881-1962) se dégage du lot en raison de son intérêt pour les thèmes chrétiens et orthodoxes qu'elle exploite tout au long de sa carrière. Vassili Kandinsky utilise aussi fréquemment l'iconographie orthodoxe dans son oeuvre.

¹⁶⁶ Deux articles de Douglas en font part : Charlotte Douglas, « Evolution and the Biological Metaphor in Modern Art », *loc. cit.*, et « Cubisme français, cubo-futurisme russe », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 2, 1979, p. 184-193.

¹⁶⁷ L'oeuvre est exposée lors de la seconde exposition de la « Toison d'or », à Moscou, de février à mars 1909.

Malgré le fait que la Russie devient rapidement le lieu où se retrouve, encore aujourd'hui, l'une des collections les plus substantielles d'œuvres de Picasso¹⁶⁸, la réception du cubisme ne se fait pas sans heurts. En général, le mouvement est perçu comme étant trop subjectif, témoin d'un génie indécent qui n'a pas lieu d'être. Le régime tsariste, de même que le gouvernement bolchevik qui le remplace en 1917, sont deux types d'organisations idéologiquement peu enclines à la notion de subjectivité. En Eurasie, le culte du génie n'est pas particulièrement célébré et une certaine conformité est plutôt de mise. L'art à des fins strictement intellectuelles ou esthétiques, c'est-à-dire sans portée sociale, est difficilement défendable, tel que le démontre la tradition amorcée par Chernychevsky et les Ambulants présentée brièvement ci-dessus. Cette situation s'exacerbe suite à la Révolution d'Octobre, où, selon le spécialiste de l'avant-garde russe Andrew Spira : « the notion of art for art's sake became, to all intents and purpose, blasphemous¹⁶⁹ ». De nombreux artistes se détournent de la production artistique européenne, jugée inapte à la sensibilité orientale – l'âme slave. En contrepartie, l'art russe est perçu comme porteur de sens et révélateur.

Pour en revenir au *Grand Nu* de Braque, l'oeuvre suscite de nombreux commentaires dans la presse russe à propos de l'utilisation particulière de la géométrie. Un article anonyme publié dans le journal de la *Toison d'or* en 1909 en témoigne : « les dessins de Braque ressemblent à des plans géométriques. Braque réduit le centre de l'image à une suite de combinaisons qu'il reprend *a priori* : tous les détails sont regroupés autour de ce schéma architectural¹⁷⁰ ». La peinture cubiste occidentale apparaît donc hautement intellectuelle et froide. « Victim at this time of a perceived lack of spirituality, Cubism was characterized as 'a formless mass', subject to 'cold mathematical apportionment'¹⁷¹ ». En fait, tout comme le

¹⁶⁸ À titre d'exemple, l'homme d'affaire et puis collectionneur d'art Serguei Chtchoukine (1854-1936) commence à collectionner les toiles de Picasso à partir du début du XX^e siècle, alors que le peintre n'est pas encore favorablement considéré par les collectionneurs européens. Sa collection, qu'il expose dans son hôtel privé, ouvert tous les dimanches au public, finit par contenir plus d'une centaine d'œuvres du fondateur du cubisme. Suite à la Révolution d'Octobre de 1917, le gouvernement saisit la collection de Chtchoukine pour la nationaliser. Aujourd'hui, ces œuvres se retrouvent partagées entre le musée Pouchkine et L'Ermitage.

¹⁶⁹ Andrew Spira, *op cit.*, p. 50.

¹⁷⁰ *Zolotoe Runo*, no 2, vol 3, 1909, In. Charlotte Douglas, « Cubisme français, cubo-futurisme russe », *loc cit.*, p. 185.

¹⁷¹ Charlotte Douglas, « Evolution and the Biological Metaphor in Modern Art », *loc cit.*, p. 153.

confirme Charlotte Douglas, le cubisme est perçu à l'image d'une projection géométrique sur la nature. Cette application d'un système abstrait et théorique sur l'univers n'est pas étrangère avec l'idée de la théorie de la relativité d'Einstein, alors très influente dans le pays. Cependant, le concept d'une universalité sous-jacente aux éléments de la nature se relie aisément aux relents néo-platoniciens de la philosophie d'Ouspensky. En d'autres termes, la suspicion à l'égard du cubisme et de son « plaquage » considéré intellectuel et froid sur la nature, se trouve déjouée par l'approche plus mystique des philosophes et mathématiciens russes.

2.2.2 Coexistence du vitalisme avec les avancées scientifiques

L'idée d'une universalité tapie derrière l'apparence chaotique de l'environnement renoue également avec la philosophie allemande, très présente dans le pays. La tradition romantique et idéaliste, fortement implantée en Eurasie, favorise le fleurissement de la philosophie de Schelling, pour qui le lieu de l'art est celui de la vérité et de l'absolu¹⁷². Un contexte philosophique vitaliste russe propose une forme d'*esperanto* religieux, alors que la sécularisation de la société russe se radicalise¹⁷³. Selon les principes vitalistes, la nature ne peut se réduire à des principes physico-chimiques. Le monde, un flux continu, possède en son sein une vérité sous-jacente, soit un principe de vie latent et universel qui en détermine la direction. Étonnamment, l'éradication des vérités objectives perceptibles par l'oeil est comprise de manière à renforcer la conception de l'existence d'une vérité invisible derrière la couche matérielle visible des objets. Aussi, plutôt que de remplacer les traditions philosophiques vitalistes, les avancées scientifiques du début du XX^e siècle instaurent un lien

¹⁷² Selon Schelling, le contenu de l'art est philosophique et vrai, puisque l'art est le lieu où se rencontrent l'esprit de la nature et le lieu de l'union du moi créateur et du monde. La proposition du philosophe se situe loin des règles classiques de l'imitation. L'art ne reproduit pas le réel en soi, puisque ce simulacre serait dénué d'une vérité profonde. L'art transcende le réel, devenant le lieu de l'invisibilité, tout en exprimant la force créatrice et opérante de l'univers. Consulter F. W. J. Schelling, « Discours des arts plastiques », *Textes esthétiques*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 157-189.

¹⁷³ À propos du vitalisme en Russie, consulter Charlotte Douglas, « Evolution and the Biological Metaphor in Modern Russian Art », *loc.cit.*, p. 153-161.

solide avec la philosophie. À ce sujet, il importe de revenir encore une fois au contexte scientifique de l'époque pour mieux comprendre les codes de réception artistiques.

Grâce à l'association particulière science-philosophie, la publication de la théorie de l'évolution de Darwin¹⁷⁴ en Russie, prend un sens bien particulier. Les conclusions du scientifique, dès leur parution, perturbent à la fois les sphères publiques et érudites. Le creuset vitaliste et essentialiste est bien préparé dans le pays pour alimenter ce type de théorie scientifique. En effet, la théorie de l'évolution vient confirmer la compréhension du monde comme d'une surface visible dynamique derrière laquelle se tapit une loi stable. Même si les avancées scientifiques dans le domaine de la géométrie non-euclidienne ont démenti le caractère universel des sciences et des mathématiques, il n'est pas contradictoire, dans la Russie du début du XX^e siècle, de croire en une certaine universalité. C'est un peu comme si, en fait, l'éradication des valeurs objectives confortait la population dans son sentiment qu'il y avait quelque chose d'encre plus occulte derrière toutes les lois scientifiques et mathématiques; une entité échappant à tout système, et qui, pour cette raison, demeure invariablement présente derrière le chaos du monde.

In introducing the concepts of spontaneous variation and natural selection, Darwin provided the mechanisms for organic transformation; in Russia they became part of an already-established vision of nature as something dynamic and uniform beneath a surface variety, rather than stable and multiform¹⁷⁵.

Par conséquent, la science, plutôt que de se détourner de la notion d'objectivité, vient étrangement appuyer une compréhension moniste et absolutiste de l'univers. Les espèces mutent, évoluent ou disparaissent, et ce, en suivant une courbe prédéterminée, une loi naturelle, tel que le stipule Charlotte Douglas : « All nature, organic and inorganic, including the stars and animals, could be regarded as an evolving organism, and, ultimately, matter and spirit, material and vital energy, were considered two sides of one and the same thing¹⁷⁶ ». La matière possède en son sein une part de l'esprit de la nature, ce qui rend encore une fois

¹⁷⁴ En Angleterre, la théorie est publiée en 1859. Il faut attendre jusqu'en 1864 pour que le texte soit disponible en Russie.

¹⁷⁵ Charlotte Douglas, « Evolution and the Biological Metaphor in Modern Russian Art », *loc cit.*, p. 153.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 154.

flagrant l'héritage de la philosophie de Schelling, auquel s'arrime le rôle prophétique de l'artiste selon Ouspensky.

2.2.3 Modernité nationale et russophile

L'avant-garde russe se caractérise donc par un contexte particulier et unique au monde, découlant d'une fécondation mutuelle entre les sciences naturelles, les croyances occultes et les arts visuels. Le symbolisme en représente le moteur philosophique et esthétique en proposant la conception d'un monde irrationnel et non-objectif qui vient tirer avantage des découvertes scientifiques de la quête d'une société moderne meilleure. Aussi, dans ce contexte proprement eurasiatique, le modèle occidental n'est pas simplement imité, mais plutôt adapté à la réalité russe. Par exemple, contrairement à la modernité européenne, au sein de laquelle les artistes s'inspirent d'un exotisme et d'un primitivisme emprunté à des civilisations étrangères¹⁷⁷, les créateurs russes réactualisent leur propre patrimoine, en particulier la tradition de l'icône, dans des créations modernes. Cette influence du patrimoine religieux dans l'art moderne russe, pourtant laïc, ne s'effectue pas à la manière d'une réapparition subite sans préavis. Cette récurrence de l'intérêt pour les formes du sacré orthodoxe culmine, sans doute, au début du XX^e siècle, car elle est alimentée par l'ouverture de nombreux musées et d'instituts axés vers le patrimoine religieux¹⁷⁸. Ce revival, fascinant lorsqu'il est en parallèle avec un art d'avant-garde extrême et abstrait, s'édifie lentement durant le XIX^e siècle en Russie.

Précédant ce retour du patrimoine russe dans la sphère culturelle du début du XX^e siècle, un mouvement slavophile s'instaure peu à peu en Russie¹⁷⁹, alors devenu une puissance comparable aux autres forces européennes. Opposés aux occidentalistes qui

¹⁷⁷ En particulier les artistes cubistes et leur intérêt pour les masques polynésiens et africains.

¹⁷⁸ L'État instaure un musée d'art russe ancien en 1856, la galerie Trétiakov ouvre ses portes en 1892, des collections privées, dont celles des collectionneurs Chtchoukine et Morozov, sont accessibles au public à partir de 1910, etc.

¹⁷⁹ Le mouvement slavophile naît entre les décennies 1830 et 1860 et prend sa source dans l'intelligentsia russe de l'époque.

considèrent la Russie provinciale par rapport à l'Occident, les slavophiles prônent le retour des valeurs russes considérées nationales et de la religion orthodoxe¹⁸⁰. Le mouvement slavophile naît alors que la Russie est devenue une puissance militaire digne de ce nom sur le plan international. La victoire de l'armée dirigée par le tsar Alexandre I^{er} sur l'invasion napoléonienne de 1814, à titre d'exemple, concourt à revitaliser la fierté russe tout en amorçant un sentiment nationaliste profond. Le mouvement artistique des Ambulants exemplifie cette sensibilité. Les peintres, dont Iliia Répine fait figure de chef de file, produisent des portraits tirés de l'ordinaire et du populaire, voire du misérable. La figure du paysan devient centrale dans une peinture qui défie les carcans académiques avec son introduction des isbas et du populaire, dans un style pourtant toujours traditionnel. Une distanciation face à l'Europe, doublée d'une revalorisation des valeurs rattachées à la culture russe s'établit. Saint-Pétersbourg, capitale édifée par le tsar Pierre le Grand dans une volonté de se rapprocher du centre de l'Europe¹⁸¹, perd de plus en plus d'importance au profit de Moscou, d'ailleurs redéclarée capitale en 1918. Ce chassé-croisé symbolise un retour vers la vieille Russie, sa langue, ses mythes et, bien sûr, sa religion.

Dans un premier temps, il est surtout possible de prendre le pouls de ce mouvement slavophile par le biais de l'architecture. De nombreuses constructions témoignent de ce changement de cap, soit par la primauté d'une influence nationale plutôt qu'eupéanisante, telle qu'elle était autrefois promulguée par Pierre le Grand et Catherine la Grande. Les réfections du centre de Moscou illustrent ce nouveau patriotisme. En 1832, la cathédrale du Christ-Sauveur est érigée, alors même que l'ancien édifice de style classique, dû à Alexandre Vitberg, est détruit. Le modèle moscovite architectural des XV^e et XVI^e siècles est repris dans la décoration intérieure du bâtiment, dont les murs se recouvrent entièrement de fresques à l'ancienne. De plus, l'édification de la cathédrale, en l'honneur des soldats russes morts lors de l'invasion menée par Napoléon, charge politiquement la portée de la

¹⁸⁰ Les quatre principaux slavophiles sont Alexeï Khomiakov (1804-1860), Ivan Kireïvski (1806-1856), Ivan Aksakov (1823-1886) et Iouri Samarine (1819-1876). Pour plus d'informations sur le mouvement slavophile, voir Albert Gratioux, *Le Mouvement slavophile à la veille de la Révolution*, Paris, Éditions du Cerf, 1953, 246 p.

¹⁸¹ Fondée en 1703, la ville, située au nord-ouest du pays, a accès au golfe de Finlande par la mer Baltique. Initialement, elle devait servir de fenêtre sur l'Europe, afin de hisser la Russie au niveau des autres puissances européennes.

construction. Le recours à des formes nationales n'est pas non plus anodin et trace les frontières d'une distanciation profonde face au reste de l'Europe. Quelques décennies plus tard, la Place Rouge de Moscou subit un sort identique. En 1893, ses élégantes arcades commerciales néo-classiques, bâties par Beauvais en 1815, sont remplacées par de nouvelles arcades aux formes d'inspiration byzantine, sous la supervision d'Alexandre Pomerantsev. Cette nouvelle construction axée vers la cathédrale Saint-Basile-le-Bienheureux, célèbre pour ses clochers d'église en « bulbes d'oignon » byzantins, caractérise le nouveau programme architectural du centre de la capitale. Un style « russe » se distingue, relié directement à la quête identitaire poursuivie par l'état eurasiatique. En 1856, l'Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg crée une classe d'étude de la peinture d'icônes dirigées par le prince Grigori Gagarine. La même année, l'état instaure un musée d'art russe ancien, dont l'ouverture témoigne du désir popularisé de reconnaissance de l'héritage culturel et religieux du pays. Plusieurs artistes d'avant-garde profiteront d'ailleurs d'une formation en peinture d'icône, qui viendra parfois compléter, ou encore se substituer entièrement à une formation de type beaux-arts. Dans le cas de Kasimir Malévitch, l'artiste ne bénéficie pas d'une formation de peinture d'icône à proprement parlé, mais il est fortement marqué, durant sa jeunesse, par la visite de trois artistes venus restaurer les icônes de la petite cathédrale de la ville où il est établi, Belopolya, dans la province de Khartov. Le peintre écrit plus tard dans ses mémoires en 1918 :

Nous examinions chaque détail avec soin et application... rien n'échappait à notre attention. Nous désirions voir ce qu'ils allaient faire et comment. En retenant notre respiration, nous avons rampé sur le ventre le plus délicatement possible. On est parvenu à s'approcher très près. On a vu des tubes de couleurs que l'on pressait pour en faire sortir la peinture et c'était très intéressant.¹⁸²

2.2.4 Un appel séculier vers le religieux

Le regain d'intérêt pour le patrimoine ancestral dans la sphère culturelle contemporaine coïncide avec l'accroissement de la classe marchande. Les nouveaux bourgeois deviennent des mécènes de plus en plus affirmés dans le milieu des arts, entamant

¹⁸² Kasimir Malévitch, *Autobiographie de ma jeunesse*, In. Gerry Souter, *op. cit.*, p. 29.

alors une compétition avec le monopole artistique des aristocrates. De plus, les marchands, bien souvent issus de familles conservatrices, collectionnent les icônes anciennes pour leurs valeurs patrimoniales. Selon Andrew Spira, auteur de *The Avant-Garde Icon*¹⁸³, la plus récente étude d'envergure portant sur les liens étroits qui unissent la scène artistique de l'avant-garde russe et le monde de l'icône orthodoxe, la fin du XIX^e siècle rime avec le début d'un intérêt séculier pour le patrimoine orthodoxe¹⁸⁴. Le décuplement des collections des marchands entraîne la croissance d'un désir de connaissance archéologique et historique à propos des images religieuses. Toujours selon Spira, l'esprit religieux, à proprement parlé, se transpose en désir de distanciation face à l'Europe, et participe donc du mouvement slavophile décrit plus haut.

The growth of interest in traditional Orthodox culture took place largely among the intelligentsia, an elite minority, and occurred more as a function of the overall development of Russian nationalism than a specific historical or Orthodox phenomenon. One of its underlying purposes was to bring historical authority to the quest for popular national identity¹⁸⁵.

À ce titre, l'auteur compare l'ouverture de la galerie Trétiakov, en 1856, célèbre pour sa collection comportant de nombreuses icônes, à une glorification du patrimoine national devenu public. La consécration de l'estime nationale russe passe donc par une distinction de l'héritage européen. La partie « asiatique » de la Russie est mise de l'avant : Byzance constitue alors une influence primordiale et la métaphore d'une affirmation patriotique. Une nouvelle philosophie sous-tend les changements culturels subits par les moscovites. Dans le sillon des mouvements Arts & Craft présents durant l'époque glorieuse de l'Angleterre victorienne, l'artisanat devient un art majeur en Russie. Les *loubki* (лубки), objets populaires émergeant avec les débuts de l'imprimerie¹⁸⁶, jouent à merveille ce rôle en favorisant la figure du « paysan ».

¹⁸³ Andrew Spira, *op. cit.*, 224 p.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸⁶ Le loubok est une forme artistique russe, proche de l'estampe populaire, dont le but est informatif. Ces images, accompagnées de textes, sont produites à grands tirages et distribuées à travers le pays dans un rôle pédagogique à partir du XVII^e siècle et jusqu'en 1950. Les couleurs franches, dont le vert, le rouge et le jaune, sont récurrentes dans cet objet artistique parfois considéré comme l'ancêtre de la bande dessinée.

Ce second souffle pour le patrimoine russe est appuyé par des acteurs importants de la vie économique, ce qui lui permet de se développer encore plus rapidement. Savva Mamontov (1841-1918), un industriel des chemins de fer et directeur de la ligne Moscou-Yaroslav en 1869, reçoit des peintres, tel que Répine, dans son hôtel particulier de Moscou. Il achète Abramtsevo en 1870, une propriété située au nord de Moscou, pour y créer un lieu où naît et travaille une association d'artistes. Non loin de Khotkovo, Abramtsevo devient rapidement le centre des activités slavophiles dans le milieu des arts¹⁸⁷. Dans un registre similaire, la princesse Maria Tenicheva (1858-1928) contribue à la renaissance des arts appliqués en mettant sur pied un atelier de menuiserie dans son domaine, Talachkino, situé près de Smolensk. Ces actions, de plus en plus nombreuses, concourent à revitaliser la sauvegarde du patrimoine tout en renouvelant le vocabulaire décoratif. Un décloisonnement des disciplines artistiques s'opère parallèlement à la formation d'un style néo-russe, qui ouvre la voie à la modernité. La redécouverte de l'icône ancienne joue un rôle capital dans ce nouveau mouvement artistique comparable à l'Art nouveau occidental¹⁸⁸.

Dès la fin de la décennie 1890, une impulsion populaire dans les collections d'envergure entraîne la restauration de nombreuses images religieuses. De multiples expositions sont organisées, tant sur le sol russe qu'à l'étranger. Sergei Diaghilev (1872-1929), éminent critique d'art et fondateur des Ballets russes, met sur pied, à titre d'exemple, l'exposition « L'art populaire russe » au Salon d'Automne de Paris en 1906. Des icônes, portraits de la cour, jouets et mêmes des pains d'épice sont exhibés, témoignant de la reviviscence du patrimoine dans l'actualité culturelle russe du début du XX^e siècle. Le choix de ce type d'objets, fortement archétypés, pour une représentation hors du pays n'est pas étranger à l'image que la Russie veut se donner à un niveau international. Même le mouvement du Monde de l'art, fondé au débuts des années 1890, sous l'égide d'Alexandre

¹⁸⁷ Des artistes slavophiles se rencontrent à Abramtsevo pour discuter de la manière de faire un art qui serait dégagé de l'Occident et qui ferait renaître les valeurs traditionnelles russes. Plusieurs ateliers d'artisanat y sont situés, où les artistes fabriquent, entre autres, des meubles, céramiques, broderies et autres objets de luxe à motifs traditionnels russes.

¹⁸⁸ Tout comme l'art des artistes slavophiles, l'Art nouveau est né en réaction à l'urbanisation soudaine de la société, vers la fin du XIX^e siècle, de même qu'aux dérives de la reproduction des grands styles. Cependant, l'Art nouveau ne prend pas sa source dans un patrimoine, mais plutôt dans les motifs naturels, dont les plantes et les fleurs. Les lignes courbes sont prépondérantes.

Benois, Sergei Diaghilev et Léon Bakst, dans le dessein de se rapprocher de l'art occidental, fait la promotion de l'importance du patrimoine russe dans l'exploration picturale moderne. Dans une lettre publiée par Benois en 1913, le peintre affirme d'ailleurs que l'icône est indispensable à la compréhension du cubisme et vice-versa¹⁸⁹. Réfléchissant sur ce texte, Jean-Claude Marcadé propose que : « Benois prévoit la venue d'une nouvelle Renaissance dans la fusion du byzantinisme et des recherches modernes¹⁹⁰ ». En fait, le détournement de l'art occidental n'est pas uniquement lié à la perception du cubisme en Russie, mais entraîne véritablement la création d'une culture parallèle, alors que l'état eurasiatique se confronte de manière de plus en plus pressante avec sa propre identité culturelle. À ce stade, il importe de se pencher un peu plus en profondeur sur l'historique de la création de cette seconde culture artistique, axée vers le patrimoine national tout en étant résolument moderne.

2.3 La question du primitivisme dans l'art moderne

2.3.1 Le néo-primitivisme russe

Mue par le désir de se distancer de l'art européen, une jeune génération de peintres moscovites se rassemble autour du courant néo-primitivisme russe, à partir de 1907. Michel Larionov et Varvara Gontcharova se détournent du Valet de Carreau¹⁹¹ pour créer, en mars 1912, le groupe « la Queue de l'âne » avec la collaboration des frères David et Vladimir Bourliouk, et de Kasimir Malévitch. Si le groupe tolère la participation de Marc Chagall (1887-1937)¹⁹², il exclut catégoriquement les artistes étrangers et les Russes travaillant à l'extérieur du pays¹⁹³. Camilla Gray, dans sa chronologie sur l'avant-garde russe, met en évidence la volonté du groupe de se singulariser par rapport à l'art occidental : « Le groupe

¹⁸⁹ Alexandre Benois, « Ikonny novoe isskousstva » (Иконы новое искусство), Reitch, 5 avril 1913, In. Jean-Claude Marcadé, *L'avant-garde russe 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1995, p. 35.

¹⁹⁰ Jean-Claude Marcadé, *Ibid.*

¹⁹¹ Le Valet de Carreau est une association moscovite d'artistes fondée en 1909, qui devint un groupement phare de l'avant-garde russe. Parmi ses membres se retrouvent Alexandra Exter, Michel Larionov, Varvara Gontcharova, Piotr Kontchalovski, Aristarkh Lentolov et Robert Falk.

¹⁹² Artiste né en Biélorussie (alors sous la gouverne de la Russie tsariste), mais établi en France.

¹⁹³ Andrew Spira, *op. cit.*, p. 50.

de la Queue de l'âne souhaitait concrétiser la première rupture volontaire avec l'Europe et affirmer l'existence d'une école russe indépendante¹⁹⁴».

Dans l'ouvrage *The Avant-garde Icon* Andrew Spira fait une recension des éléments formels de l'icône orthodoxe récurrents dans les oeuvres modernes des néo-primitivistes russes. En plus d'une inspiration évidente de thèmes reliés à la culture orthodoxe dans l'iconographie des oeuvres du début du XX^e siècle¹⁹⁵, il ressort, à la lecture de Spira, que les structures picturales propres à l'icône ressurgissent dans les compositions avant-gardistes¹⁹⁶. Au niveau formel, les liens sont manifestes : la brillance des couleurs, la simplification des formes, l'échec de l'illusion de profondeur et, entre autres, la position hiératique des personnages témoignent de l'influence du regain d'intérêt pour le religieux. L'oeuvre *Chiropodiste au bain*, réalisée par Malévitch en 1910-11 (Figure 9), illustre cette récurrence d'éléments formels caractéristiques de l'icône dans le mouvement néo-primitiviste russe. Le peintre d'origines russo-polonaises, tel le démontre Spira, reprend la structure de l'icône *Old Testament Trinity*, créée par Andréï Rublev, considéré comme le meilleur peintre médiéval d'icônes du début du XV^e siècle¹⁹⁷ (Figure 8).

¹⁹⁴ Camilla Gray, *op. cit.*, p. 137.

¹⁹⁵ Les nombreux titres d'oeuvres, dont *Les Quatres Évangiles*, canevas quadripartie réalisé par Natalia Gontcharova en 1910-1911, en témoignent abondamment.

¹⁹⁶ Andrew Spira, *op. cit.*, chapitre 3 « The Iconic Technique of the Avant-Garde », p. 46-125.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 68.



Figure 8. *Icône de la Trinité*, Andréi Rublev, 1411-20, tempera sur panneau de bois, 142 x 114 cm, Galerie Tretyakov, Moscou



Figure 9. *Chiropodiste au bain*, Kasimir Malévitch, 1910-1911, gouache sur papier, 77,7 x 103 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

Populaire au tournant du XX^e siècle, cette image religieuse était alors très présente au sein de la sphère publique sous la forme de nombreuses copies papiers : « In 1904, Rublev's icon was stripped of centuries of metallic accretions, cleaned and put on public display to great acclaim¹⁹⁸ ». Dans les deux oeuvres, trois personnages déjouent l'espace euclidien par l'utilisation de la perspective inversée. Les personnages sont représentés de part et d'autres d'une table, affairés à des occupations cléricales ou profanes, mais toujours dans un environnement indéterminé et plutôt flou, à l'exception de quelques détails architecturaux stylisés chez Rublev et d'un cadre chez Malévitch. Ce cadre, d'ailleurs, semble préfigurer son célèbre *Carré noir sur fond blanc* (Figure 10) de 1915, comme s'il s'agissait de sa représentation au sein d'une composition, avant sa véritable création.

¹⁹⁸ *Ibid.*

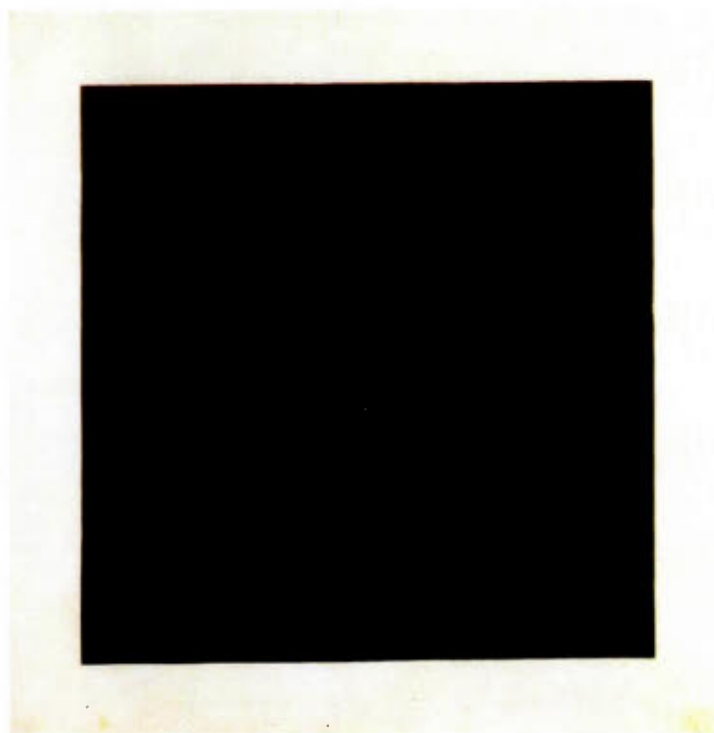


Figure 10. *Carré noir sur fond blanc*, Kasimir Malévitch, 1915, huile sur toile, 79,5 cm x 79,5 cm, Galerie Tretiakov, Moscou

En effet, le cadre semble flotter dans l'espace, ce qui deviendra une caractéristique récurrente des formes géométriques dans les oeuvres de la période suprématisiste de Malévitch, tel que dans l'oeuvre *Réalisme pictural d'un footballeur* de 1915 (Figure 11) où les figures sont disposées dans un espace blanc. Les lignes contours sont noires et distinctes, isolant et géométrisant les personnages, d'ailleurs drapés dans les deux représentations. Pour en revenir à l'*Icône de la Trinité* de Rublev et au *Chiropodiste au bain de Malévitch*, le drapé est formé de manière stylisée par l'utilisation de hachures qui géométrisent et aplanissent les corps dans les deux images. La planéité est très flagrante, alors que l'absence de perspective à un point de fuite fait en sorte de rabattre l'image vers l'avant en accentuant la bidimensionnalité. Le point focal, tant dans l'image culturelle que dans le tableau moderne, se situe au centre de

l'oeuvre, sur la main droite du personnage du centre¹⁹⁹. Il faut d'ailleurs préciser que les ciseaux représentés par Malévitch correspondent à la position des doigts du personnage central peint par Rublev, ce qui renforce la similarité entre les deux images. Le geste banal de faire une pédicure, de surcroît d'un membre inférieur du corps, se transpose au signe ritualisé peint par Rublev. Cette substitution confère à l'oeuvre moderne une part de transgression du sacré par l'absurdité et par une certaine dose de trivialité. En effet, la répétition des éléments de l'icône dans l'art moderne ne signifie pas nécessairement un essor nouveau à la foi orthodoxe, ni la proclamation d'une foi religieuse. Les structures et composantes de l'icône servent plutôt une exploration formelle de la peinture qui n'est pas étrangère à la violation des valeurs traditionnelles, aux infractions multiples, de même qu'à une vulgarité parfois peu subtile²⁰⁰.

Ce qui intéresse avant tout les artistes d'avant-garde réside essentiellement dans le potentiel expressif des techniques formelles de la peinture de l'icône. Spira insiste sur le fait que l'art ritualisé de l'icône représente une attaque à la perspective linéaire d'Alberti, puisqu'il abandonne la représentation des objets en simulacre de la réalité²⁰¹. En créant des images qui ne compétitionnent pas avec les objets de la nature, les artistes créent des oeuvres qui ouvrent vers un monde mystérieux - une invitation pour l'observateur à voir au-delà des possibilités de la vision et de la perception ordinaire. En ce sens, l'apprentissage de la peinture d'icône incite les artistes d'avant-garde à utiliser les techniques picturales pour elles-mêmes, sans plus les soumettre au service de la représentation²⁰². À ce sujet, les propos de Malévitch sont d'ailleurs significatifs :

¹⁹⁹ Cette composition centralisante de l'image est fréquente chez Malévitch. Le point focal des oeuvres est constamment au centre des créations.

²⁰⁰ L'expression « La Queue de l'âne » témoigne d'ailleurs de cet esprit de vulgarité bon enfant en référant directement au dégoût de Répine pour l'art moderne. Le peintre le compare à ce qui se produit « sous la queue d'un âne ». Voir Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe*, Lausanne, l'Age d'homme, 1972, p. 225.

²⁰¹ Andrew Spira, *op. cit.*, p. 71.

²⁰² Le concept de la non-objectivité développé par Malévitch naît précisément de cette liberté qu'acquière les techniques picturales non plus soumises aux lois de la représentation. Sans imiter la nature, les formes géométriques sont peintes afin d'explorer le mouvement, la vitesse et la lumière propres à la peinture.

Le plus précieux dans la création picturale, c'est la couleur et la texture; elles constituent l'essence picturale que le sujet a toujours tuée. Et si les artistes de la Renaissance avaient trouvé la surface-plan picturale, celle-ci eût été beaucoup plus élevée, beaucoup plus précieuse, que n'importe quelle madone ou joconde²⁰³.

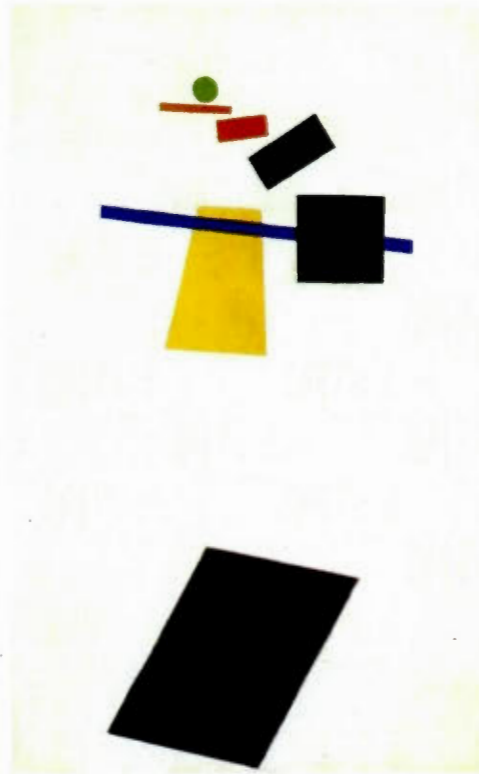


Figure 11. *Réalisme pictural d'un footballeur*, Kasimir Malévitch, été-automne 1915, huile sur toile, 70 x 44 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

2.3.2 Le primitif et le moderne

Une exploration moderne de la peinture est donc encouragée par l'appropriation de caractéristiques formelles propres à l'héritage traditionnel de l'icône orthodoxe par les artistes néo-primitivistes russes, pourtant ceux-là même qui ont vécu le miracle de la machine

²⁰³ Kasimir Malévitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme, le nouveau réalisme pictural », 1916, In. Andréi Nakov, *op. cit.*, p. 185.

et de l'électricité. Le poète révolutionnaire Maïakovski affirmait déjà en 1914 : « Dans la rue, nous voyons plus souvent l'éclairage électrique que la vieille lune romantique!²⁰⁴ ». Tout comme l'ensemble des pays occidentaux, la Russie entre dans une période où l'héritage rencontre quotidiennement les saveurs audacieuses de la nouveauté, où le grille-pain électrique contraste avec le samovar traditionnel²⁰⁵. Dans ce contexte, c'est-à-dire celui d'une subite modification de la société due à l'essor industriel, les artistes européens recherchent leur inspiration dans le primitif. En effet, Robert Goldwater, fondateur du musée d'Art primitif de New York, publie dès 1938 l'ouvrage *Le primitivisme dans l'art moderne*²⁰⁶, où il questionne ce phénomène. Ce livre se penche sur la figure de l'artiste moderne et sa quête du primitif²⁰⁷. L'auteur se questionne sur le recours volontaire à des sources primitives, tentant de comprendre les choix qui sous-tendent l'appropriation de techniques aborigènes par les modernes. Existe-t-il une relation spirituelle ou émotionnelle fondamentale tissant un lien entre l'idéalisation du primitif et l'urbanisation moderne? Pour Goldwater, il est clair que le reflourissement du primitif dans l'art du XX^e siècle est lié à l'idée du primitif chez les artistes modernes : un concept incitant les créateurs à caractériser comme primitive une oeuvre qui comporte en elle la symbolique des peuplades primitives²⁰⁸. Par conséquent, les emprunts au primitif dans l'art occidental ne sont pas directs, puisqu'ils sont issus de conceptions européennes de l'art. Colin Rhodes requestionne 60 ans plus cette idée des emprunts des artistes modernes dans les sources primitives, et alimente la réflexion en situant le colonialisme au coeur du primitivisme occidental.

L'entreprise coloniale des XVIII^e et XIX^e siècles fournit une profusion d'exemples de cultures nouvelles pour l'Occident, dans le cadre d'un système de relations de pouvoirs inégales qui

²⁰⁴ Paroles attribuées à Vladimir Maïakovski par N. Nejdánov, In. Troudovaia gazeta. Nikolaev, 26 janvier 1914, In. John E. Bowl, *op cit.*, p. 115.

²⁰⁵ Le samovar est un ustensile servant pour faire du thé en Russie. Il est également utilisé en Iran et en Turquie. Son utilisation est tellement répandue en Russie que le samovar est presque un symbole de la vie quotidienne russe.

²⁰⁶ Robert Goldwater, *Le Primitivisme dans l'art moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1938, 294 p.

²⁰⁷ Le livre de Goldwater est intéressant puisqu'il témoigne de l'impact du primitivisme à un moment où les historiens ne savaient pas encore comment aborder le phénomène. L'ouvrage rend compte de l'évolution de l'historiographie à propos de l'art moderne par son introduction du concept du primitivisme, encore inédit à l'époque, tout en présentant aussi les différences entre le primitivisme russe et le primitivisme européen.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 137.

établissait que le primitif ou, comme on l'appelait le plus souvent dans les écrits contemporains, le « sauvage », était immanquablement le partenaire dominé²⁰⁹.

Selon l'auteur, le primitivisme européen n'implique pas de dialogue direct entre la culture moderne et la culture primitive, définie en termes négatifs, c'est-à-dire « manquant d'éléments tels que l'organisation, le raffinement ou l'accomplissement technologique²¹⁰ ». C'est sur ce point que se joue précisément la différence entre l'Occident et la Russie, comme l'affirment Goldwater et Rhodes. Contrairement à cet Occident, qui se tourne vers des sources primitives extra-européennes, elles-mêmes appréhendées en fonction de catégorisations occidentales, les Russes se penchent vers leur propre héritage, leurs légendes et mythes nationaux. L'intérêt pour le primitif, chez les Russes, se teinte d'un sujet social, intime et personnel, de même que d'une volonté de se distinguer de l'Europe par l'étalage d'une identité particulière. À ce sujet, Rhodes reprend les paroles de Chevtchenko et de son ouvrage théorique publié en 1909, *Le Néo-primitivisme* :

Le néo-primitivisme est un phénomène profondément national [...] Oui, nous sommes l'Asie, et nous en sommes fiers parce que l'Asie est le berceau des nations, une bonne moitié de notre sang est tartare, et nous acclamons l'Orient à venir, source et berceau de toute culture, de tous les arts²¹¹.

De ce point de vue, de nombreux artistes russes se détournent des Européens, jugés inaptes à la sensibilité orientale. Les propos de Gontcharova, à propos de l'art de ses contemporains, sont tout autant révélateurs que ceux de Chevtchenko :

Le début de ma carrière fut consacrée à l'étude des peintres français contemporains de qui j'ai le plus appris. Ceux-ci m'ouvrirent les yeux: je compris l'importance et la valeur de l'art de ma Patrie et, à travers lui, la grandeur de l'art oriental. J'ai parcouru tout ce que l'Occident a pu donner jusqu'à présent; et aussi tout ce qui, venant de lui, a été recréé par mon pays. Maintenant, je secoue la poussière de mes pieds et m'éloigne de l'Occident, estimant son influence nivellatrice, petite et insignifiante, alors que mon chemin me conduit à la source première de tous les arts: l'Orient²¹².

À l'instar des Européens et de leur utilisation de sources d'inspiration africaines ou polynésiennes, les Russes s'intéressent aux loubki, aux textiles orientaux et aux icônes

²⁰⁹ Colin Rhodes, *Le Primitivisme et l'art moderne*, Paris, Thames & Hudson, 1994, p. 7.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹¹ Alexandre Chevtchenko, *Le Néo-primitivisme*, 1913, In. Colin Rhodes, *op. cit.*, p. 50.

²¹² Natalia Gontcharova, « Préface », traduit dans Tatiana Loguina (sous la dir.), *Gontcharova et Larionov : Cinquante ans à Saint-Germain des prés*, Paris, Klincksied, 1971, p. 41.

orthodoxes afin de se libérer de l'emprise du goût européen tout en reflétant leur identité culturelle distincte. Le contact des artistes russes avec le primitif, tel qu'il est mis de l'avant par Goldwater, passe directement par les objets (les plateaux ornements, les panneaux, etc.), sans être dévié vers une idée générale « concernant le primitif hors de ses manifestations dans l'art²¹³ ». La communication entre les deux cultures, primitive et moderne, s'effectue de manière directe et naturelle, comme pour le passage des contes d'une génération à l'autre. Le vocabulaire se transforme, les métaphores se modifient et les images se transposent les unes aux autres. En fonction des besoins et des désirs modernes, des éléments spécifiques du primitif sont repris en raison de leur capacité à générer, pour l'observateur, un sentiment particulier. Les formes et éléments formels d'une « mémoire » ethnique sont repris pour leur expression affective, plutôt que pour leur signification iconographique.

2.3.3 Primitivisme et langage abstrait

Quelle est la nature de ces éléments spécifiques du primitif qui sont repris dans la constitution d'un langage pictural abstrait et omettant volontairement toutes références à l'espace euclidien? Autant les emprunts au patrimoine religieux semblent évidents dans le cadre du néo-primitivisme russe, autant ceux-ci sont plus subtils dans des mouvements artistiques abstraits, tels le rayonnisme ou le suprématisme. Dans *Le Primitivisme dans l'art moderne*, Goldwater se penche sur le phénomène de la présence de tendances primitivistes dans l'art abstrait. Selon l'historien de l'art, cette occurrence relève d'un désir des artistes modernes à retracer des principes universels grâce à l'art. « Sans lien avec l'art primitif, leur désir commun [aux modernes] de créer un art des principes essentiels, et un art qui ne soit pas compliqué puisqu'il reflète de tels principes, est en soi une sorte particulière de primitivisme²¹⁴ ». En ce sens, le désir d'épuration menant vers les formes géométriques simples et dépouillées, l'épuration de la subjectivité et de l'individualité des artistes au profit d'une harmonie formelle représente, pour Goldwater, une sorte de retour vers l'époque

²¹³ Robert Goldwater, *op. cit.*, p. 138.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 151-2.

originelle première. Pour démontrer ce point de vue, l'auteur reprend l'exemple donné par Malévitch dans son texte *Le monde non-objectif*; « Le carré suprématisiste et les formes qui en procèdent peuvent être comparés aux marques primitives (aux symboles) de l'homme aborigène qui représenta dans leurs combinaisons non pas l'ornement mais le sentiment de rythme²¹⁵ ». Dans cet esprit, l'oeuvre *Carré noir sur fond blanc* (Figure 10), peinte en 1915, présente au spectateur un résumé succinct des éléments formels picturaux. La forme, la ligne, la couleur et la composition semblent menées à l'essentiel, telle la grammaire de base de la peinture à partir de laquelle tout devient possible. En effet, selon Andréi Nakov :

Le Carré noir a souvent fait l'objet d'une interprétation négativiste : on l'a considéré comme un symbole nihiliste, celui de la « mort de la peinture ». Pourtant, dans ses commentaires, Malévitch nous donne la clef de sa lecture. Plan de rupture entre la peinture figurative et la peinture pure, plus que la mort de l'art ancien, ce « quadrilatère » annonce la naissance de la nouvelle peinture qui, à partir de ce moment [décembre 1915] allait se développer à une vitesse vertigineuse [...] ²¹⁶.

Cette limite inférieure de la visibilité, d'autant plus atteinte pas l'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc* (Figure 12) réalisée trois ans plus tard, et véritable *minimum minimorum* pictural, permet à l'artiste d'explorer les possibilités du pictural en tant que tel. Nulle question ici d'utiliser le pictural dans le dessein de représenter une idée extérieure à la peinture : le concept du pictural se satisfait à lui-même. L'ancien contenant devient contenu et se réalise le passage de l'attention du figuré à la figuration. Malévitch, néo-platonicien dans son discours, entretient d'ailleurs des propos virulents à l'égard de l'art illusionniste : « L'art de la peinture, de la sculpture, l'art verbal ont été jusqu'ici un chameau bâté de tout un fatras d'odalisques, d'empereurs égyptiens et perses, de Salomon, de Salomés, de princes, de princesses avec leurs toutous chéris, de chasse et de la luxure des Vénus²¹⁷ ». Pour se distancer d'un art fait en simulacre de la réalité, le peintre affirme : « Jamais vous ne verrez sur mon carré le sourire d'une mignonne Psyché. Il ne sera jamais le matelas de l'amour²¹⁸ ». L'absence d'iconicité de l'oeuvre ne signifie pas la présentation du rien, mais ouvre plutôt vers l'expression de la pure

²¹⁵ Kasimir Malévitch, *Le monde non-objectif*, Chicago, Theobald, 1959, p. 76., In. Robert Goldwater, *op. cit.*, p. 155.

²¹⁶ Andréi Nakov, *op. cit.*, p. 92.

²¹⁷ Kasimir Malévitch, « Du cubisme au suprématisisme en art, au nouveau réalisme de la peinture en tant que création absolue », In. Jean-Claude Marcadé, *De Cézanne au suprématisisme*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1974, p. 37.

²¹⁸ Kasimir Malévitch, « Lettre à Alexandre Benois », In. Andréi Nakov, *op. cit.*, p. 166.

picturalité, non plus au service de la représentation, mais pour elle seule et pour les sentiments qu'elle génère. Ainsi, les leçons tirées de l'icône, c'est-à-dire l'utilisation des techniques picturales pour ce qu'elles sont et pour leur ressenti découlent logiquement, chez Malévitch, d'une exploration de la peinture abstraite radicale. Certaines caractéristiques formelles se répètent, dont la géométrisation des formes, la centralité de la composition et l'absence de perspective, mais cette fois dans une création moderne et laïque.

CHAPITRE 3

CARRÉ BLANC SUR FOND BLANC : MONOCHROME, PENSÉE DE L'INVISIBLE

La présentation du creuset scientifique et culturel de l'époque permet de mieux comprendre le contexte et les codes de réception du public, qui furent intrinsèques à la création et à la réception des premières oeuvres abstraites russes. Comme cela a été constaté, une césure s'inscrit entre objectivité et subjectivité au tournant du XX^e siècle en Russie, un chamboulement d'ailleurs secondé par les avancées se produisant dans les sphères philosophiques et scientifiques de la société. Il s'avère, cependant, que la question de l'objectivité n'est pas totalement éradiquée au profit du subjectif. La théorie de l'évolution de Darwin, à titre d'exemple, vient renforcer un modèle d'explication du monde d'inspiration vitaliste, selon lequel une force latente oriente l'évolution du monde dans une direction prédéterminée.

En raison du contexte philosophique idéaliste et inspiré du romantisme allemand, l'art devient un lieu privilégié de l'échange et de l'entrecroisement entre deux sphères pourtant contradictoires : le sensible et l'immatériel. Le phénomène joue le rôle d'articulation entre l'idéalité et l'expérience de l'homme – résultat de sa sensorialité face à une oeuvre d'art. À partir de cette dialectique entre visible et invisible, il est tentant de conceptualiser l'objet artistique suprématisme, tel un tremplin vers un monde philosophique créé par un artiste idéaliste. Malévitch, dont les écrits peuvent facilement paraître hermétiques, parfois même incompréhensibles, incite l'observateur à le suivre dans « l'abîme blanc et libre » : « J'ai vaincu la doublure bleue du ciel, je l'ai arrachée, j'ai placé la couleur à l'intérieur de la poche ainsi formée et j'ai fait un noeud. Voguez! Devant nous s'étend l'abîme blanc et libre²¹⁹ ». De la même façon, lorsque l'artiste affirme que « l'art ne doit pas aller vers sa

²¹⁹ Kasimir Malévitch, « Le Suprématisme », manifeste de 1919, In. Andréi Nakov, *op. cit.*, p. 227.

réduction ou sa simplification, mais il doit aller vers la complexité²²⁰», il devient alléchant de percevoir les oeuvres suprématises à l'effigie de portes d'entrée qui s'ouvrent vers un immatériel aux consonances néoplatoniciennes. C'est que la simplification extrême de l'art pictural engendrée par la monochromie semble contradictoire avec cette « complexité » de la peinture évoquée et souhaitée par l'artiste. La projection d'un système philosophique sur les oeuvres devient une façon de comprendre les paroles du peintre d'origines russo-polonaises comme une manière de complexifier la monochromie en lui conférant une portée spirituelle. Face au *Carré blanc sur fond blanc*, par exemple, les sens de l'observateur sont mis à l'épreuve en raison du peu de stimuli présents sur la toile. Ces mêmes sens sont écartés au profit d'une révélation suprême renouant avec la tradition orthodoxe de l'icône, une transcendance inhérente à une philosophie idéaliste et romantique, selon laquelle le lieu de l'art permet la connaissance des vérités absolues. Mais cette projection d'un système de pensée, extérieur à l'art et créée *a posteriori*, est-elle réellement pertinente? Ne serait-ce pas une manière de répéter l'engrenage de l'histoire de l'art traditionnelle, cyclique et évolutive?

En créant un panorama des différents mouvements de pensée humains traversant le début du XX^e siècle en Russie, le précédent chapitre a démontré comment plusieurs concepts, parfois contradictoires, peuvent coexister dans un même espace-temps. Il se dégage de cette mise en situation abrégée, une histoire de l'art non plus évolutive et positiviste, mais plutôt une histoire centrale à un réseau social et humain. Dans cet ordre d'idée, ce chapitre s'attarde à l'élan culturel pour le patrimoine ancestral, et en particulier des icônes orthodoxes qui s'amplifie en Russie, au tournant du XX^e siècle. L'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc* sera analysée, de manière à faire ressortir une certaine corrélation entre le suprématisme et la pratique ritualisée de la fabrication d'icônes orthodoxes. Une habitude de lecture contemplative et hypnotique, intrinsèque à la tradition du visionnement de l'icône, ressurgit dans le monochrome de Malévitch qui renonce à la « lecture » et à la reconnaissance des motifs représentés des oeuvres *ut pictura poesis* prescrite par la tradition romaine catholique. Devant *Carré blanc sur fond blanc*, un effet optique vibratoire est généré, causé par la

²²⁰ Kasimir Malévitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural », 1916, In. Jean-Claude Marcadé, *Kasimir Malévitch. De Cézanne au suprématisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, p. 53.

surexcitation de l'oeil devant un tableau blanc, et par la non-perfection du quadrilatère que le regard tente de corriger. Il apparaîtra que le monochrome blanc de 1918 réactualise des structures inhérentes à la tradition byzantine des icônes orthodoxes, grâce auxquelles une dynamique s'instaure entre visibilité et invisibilité. De ce fait, l'oeuvre de Malévitch s'articule en rapport au contexte scientifique de l'époque, en revisitant les questions d'objectivité et de subjectivité par la création d'une oeuvre ne représentant que le pictural et les sensations physiologiques qu'il engendre, tout en se reliant à un mouvement culturel axé vers la renaissance du patrimoine ancestral russe.

3.1 L'icône : rhétorique de l'entre-deux

3.1.1 L'imitation, source de l'icône

Avant de démontrer les occurrences de la scène artistique des icônes orthodoxes dans le monochrome suprématisiste *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch, une présentation succincte des icônes s'impose. Même si celle-ci se soit d'être abrégée dans le cadre de cet écrit, elle servira à mieux cerner le fonctionnement de ce type d'images d'origine byzantine. La première caractéristique qui se dégage de l'icône orthodoxe est sa familiarité avec l'imitation du réel. Contrairement aux formes artistiques islamistes, à titre d'exemple, l'icône orthodoxe n'est pas frappée de l'interdit vétero-testamentaire – l'interdit de représentation. À des lieux de toute hérésie ou idolâtrie, le culte orthodoxe encourage la représentation du divin, et ce, depuis le Triomphe de l'Orthodoxie de 843, qui a mis fin à la destruction des icônes et aux persécutions violentes des iconophiles par les iconoclastes. Cette levée de l'interdiction vétero-testamentaire est le résultat de la validation par l'Église orthodoxe de l'épisode de l'Incarnation : Dieu s'étant montré à l'homme en s'humanisant et en prenant corps dans la personne du Christ, les hommes peuvent à leur tour faire un usage rationnel de l'image pour illustrer leur foi et perpétuer le culte. Marie-Josée Mondzain, spécialiste du rapport à l'image et de l'iconoclasme depuis la période byzantine, abonde en ce sens;

[...] de même que dieu a choisi une façon de se montrer afin de se faire mieux entendre, de même ses serviteurs, à son imitation, feront, dans la démonstration du fondement et de la légitimité de la cause qu'ils défendent, des choix instrumentaux et bien finalisés de la parole et de l'image²²¹.

Pour la foule illettrée, l'icône représente la clef de la foi, puisqu'elle matérialise l'idée²²². La refuser, c'est tourner dos au Dieu fait homme et à sa corporisation – véritable synthèse de toutes les hérésies. Le kontakion²²³ du Triomphe de l'Orthodoxie est écrit par Saint Théophane, confesseur de l'orthodoxie ayant personnellement oeuvré au cours de la lutte pour les icônes²²⁴, et illustre bien les grandeurs du mystère de l'Incarnation :

Le Verbe indescriptible du Père S'est fait descriptible,
En S'incarnant de Toi, Mère de Dieu;
Et ayant rétabli l'image souillée dans son antique dignité,
Il l'unit à la beauté divine²²⁵.

À partir de cet extrait de texte religieux, un intime lien se dessine entre l'icône et l'imitation. À l'encontre de plusieurs religions qui condamnent la représentation du réel, le culte orthodoxe, lui, l'encourage et la louange.

3.1.2 Codifications de l'icône

À partir de la reconnaissance de l'icône comme support de l'adoration, l'image religieuse se mute en organe de reconduction à l'immatériel. Il s'agit, en effet, d'une image dont la portée spirituelle prime sur la délectation sensuelle de la contemplation. Bien entendu, pour écarter toute idolâtrie ou frivolité artistique, la fabrication d'icônes est liée à des rigoureux codes et des multiples étapes dans sa confection, dont les matériaux employés qui

²²¹ Marie-Josée Mondzain, *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imagerie contemporaine*, Paris, Seuil, 1996, p. 26..

²²² Andrew Spira abonde également dans ce sens, affirmant que la théologie de l'icône est bâtie, selon les érudits et les théologiens, à la manière d'une affirmation rationnelle. Andrew Spira, *op. cit.*, p. 17.

²²³ Un kontakion est un sermon en versets accompagné de musique. Sa forme s'apparente au canon moderne.

²²⁴ Léonide Ouspensky, *Théologie de l'icône*, Paris, Cerf, 1982, p. 133.

²²⁵ Saint Théophane, kontakion du Triomphe de l'Orthodoxie, IX^e siècle, In. Léonide Ouspensky, *Ibid.*, p. 133-134.

relèvent d'un rite minutieux²²⁶. C'est l'authenticité de l'icône en tant que copie qui valide l'objet, alors que la levée de l'interdit vétéro-testamentaire ne libère pas l'image puisque celle-ci demeure fortement codifiée. Le critique d'art et philosophe Philippe Sers réitère ce point en affirmant que « l'image est la re-présentation de ce qu'on a pu voir en Palestine lors de la manifestation de Jésus²²⁷ ». Un lien étroit se tisse alors entre l'image et le texte religieux, conférant à l'icône la qualité de *trace* : de témoignage des évènements sacrés de la vie de Jésus. Pour reprendre les propos de Sers, la rigueur employée dans la création de l'icône, allant de l'épistémologie de l'icône à la crédibilité du témoin, à titre d'exemple, permet à l'image ritualisée de devenir canonique, et donc, instrument de savoir. Il s'agit d'une « version iconique rigoureuse de la transcription²²⁸ ». Aussi, afin de demeurer dans sa rigueur de composition et de ne pas tomber dans la délectation des sens, l'icône doit se garder de devenir décorative. L'icône n'est pas illustrative, mais plutôt représentative. Il est, bien entendu, interdit pour le moine fabriquant l'icône de supposer les évènements sacrés. L'artiste copiste ne peut qu'imager ce qui est bien décrit dans le texte sacré, sans jamais utiliser son imagination. Pour cette raison, il n'existe pas de représentation de Dieu dans la tradition de l'icône byzantine : comme le divin s'est incarné dans la personne du Christ, c'est sous cette forme uniquement qu'il est possible de le représenter.

3.1.3 L'icône hors du temps

Par sa représentation d'un prototype immatériel, l'image acquiert, dans sa constitution, une part du divin qui est célébré par les fidèles. Le temps de l'icône relève donc du temps du mythe, d'une intemporalité anhistorique où la rencontre de l'éternité est possible. Selon le peintre d'icône et théoricien de l'image religieuse Léonide Ouspensky :

²²⁶ Les icônes sont réalisées à partir d'une tablette de bois dont le centre est creusé – le berceau- et où est ensuite appliqués du plâtre et de la colle, ensuite recouvert d'une fine toile. Les couleurs résultent de pigments à base de végétaux et de minéraux, d'eau, de jaune d'oeuf et de feuilles d'or. Consulter Alfredo Tradigo, *Icones et Saints d'Orient*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2005 [2004], p. 7.

²²⁷ Philippe Sers, *Icones et Saintes Images, La représentation de la Transcendance*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 78.

²²⁸ *Ibid.*, p. 81.

« L'icône indique la sainteté de telle façon qu'elle ne soit ni sous-entendue, ni surajoutée par notre pensée, mais visible à nos yeux charnels²²⁹ ». Image frontalière, elle instaure une dynamique entre deux mondes antinomiques, l'univers matériel du croyant et le domaine du spirituel. Ainsi, la matérialité de l'artefact devient le coeur de l'expérience transcendante. L'acte de foi du croyant face à l'image lui permet de faire le *saut* vers un ailleurs spatio-temporel, autrement inaccessible pour sa condition humaine. En d'autres termes, l'icône installe l'évènementiel sacré qu'elle représente dans le sensible, par le biais d'une relation spécifique avec le croyant.

Il faut noter un abîme fondamental qui s'installe entre la tradition de l'icône et la mimésis promulguée par l'art représentationnel dans la tradition occidentale. Avec l'icône, il n'est pas question de représenter le monde tel qu'il est perçu par l'artiste, mais bien de faire ressurgir les forces invisibles sous-jacentes à ce monde. Aussi, la fabrication de l'icône s'accompagne de multiples modifications du réel visible, puisqu'elle récusé l'image réalisée en simulacre de la Nature. Il n'est plus question d'un art illusionniste, alors que la matière se met au service de la pensée abstraite. De ce fait, l'image religieuse se construit d'après un mode de ressemblance auquel s'ajoute une déformation de la nature qui a pour but de représenter cet archétype invisible qu'est le divin, l'immatériel. Comme l'oeuvre n'est pas construite tel un simulacre de la réalité, le croyant est amené à penser et réfléchir l'oeuvre, la *ressentir*. De ce fait, il appréhende l'immatériel, le prototype divin qui est représenté, à partir du réel. L'historien de l'art Bruno Duborgel relève bien cette ambivalence de l'icône, soit son conflit permanent entre visibilité et invisibilité : « L'art de l'icône est un art visuel tout entier mobilisé par l'exigence apparemment paradoxale et démesurée, de manifester, autant qu'il est possible, le divin, l'invisible²³⁰ ». Le rite orthodoxe valide un art visuel, donc foncièrement tourné vers les sens cognitifs du croyant, mais l'incite à aller au-delà des facultés perceptuelles humaines pour stimuler la vision à proprement parlé (dans le sens d'une apparition religieuse visant à consolider la foi du croyant).

²²⁹ Léonide Ouspensky, *op. cit.*, p. 144.

²³⁰ Bruno Duborgel, *op. cit.*, p. 13.

L'*icône de la Trinité* (Figure 8), qui a rendu mondialement célèbre le peintre Andreï Roublev (1370-1430), connu pour avoir travaillé avec le peintre byzantin Théophane le Grec, illustre bien les principales caractéristiques formelles des icônes. L'ancien moine du monastère Andronikov, où est situé actuellement le plus ancien bâtiment de Moscou²³¹, omet certains détails de la composition pour schématiser son sujet – trois personnages centraux, représentés à l'aide de couleurs brillantes et vives. Des lignes contours noires délimitent clairement les différents éléments de la représentation, ce qui engendre des formes simplifiées, dont les pieds des personnages cernés de traits noirs épais fournissent un exemple significatif. Une attention particulière est portée à la représentation du drapé et entraîne un réseau de lignes géométriques anguleuses qui illustrent de façon stylisée les différents plis des vêtements. Les personnages aux positions hiératiques sont situés de part et d'autres d'une table donnant l'impression de se rabattre vers l'avant, dans une composition générale réalisée à partir d'une perspective inversée.

Grâce aux modifications entreprises par rapport au réel, l'icône devient à même de s'en détacher afin de remplacer le discours théologique. Ses stratégies formelles, telles ses jeux d'échelle et son apparente naïveté, comme en témoigne l'*icône de la Trinité*, la rendent compréhensible pour une foule de croyants dont le taux d'analphabétisme est très élevé. Tout comme le Verbe de Dieu s'est fait image, l'icône concrétise les écrits théologiques en instaurant un basculement par rapport à l'expérience quotidienne du monde profane. Elle projette la possibilité de l'impossible à partir des dispositions particulières du matériel. Par l'intermédiaire des sens et de la cognition, « l'image opère le dépassement du temps en situant immédiatement son contenu dans l'éternité²³² ». Ainsi, l'icône devient le lieu privilégié de l'échange et de l'entrecroisement entre deux sphères contradictoires, le sensible et l'immatériel.

²³¹ Le catholicon, soit l'église principale du monastère Andronikov, situé près de Moscou, sur la rive gauche de la Yaouza, est le plus ancien bâtiment de Moscou. Il fut érigé en 1357, sous le règne d'Alexis métropolite de Moscou, et abrite encore aujourd'hui une icône archéopoiète (*La Sainte Image du Sauveur non faite à la main*), c'est-à-dire considérée selon le culte non faite de la main de l'homme, mais arrivée directement des voies divines.

²³² Philippe Sers, *op. cit.*, p. 151.

3.1.4 La transcendance et l'économie

En regard du fonctionnement de l'icône, il est manifeste que l'invisible joue un rôle crucial dans ce type d'images ritualisées, dont la finalité est orientée vers la transcendance. Selon la philosophe et écrivain Marie-Josée Mondzain, cette relation particulière instaurée entre le visible de l'image et l'invisible qu'elle représente, constitue une rhétorique de base nommée « économie²³³ ». Ce concept naît à Byzance et représente l'argument premier des iconophiles pour démontrer la légitimité des icônes religieuses. Dans les textes anciens, cette notion fait sa première apparition par l'intermédiaire du mystère de l'Incarnation, épisode dont la validation normative de la représentation du réel dans les icônes :

De même que Dieu a choisi une façon de se montrer afin de se faire mieux entendre, de même ses serviteurs, à son imitation, feront, dans la démonstration du fondement et de la légitimité de la cause qu'ils défendent, des choix instrumentaux et bien finalisés de la parole et de l'image²³⁴.

L'économie réside plus précisément dans la manière de faire comprendre une idée, une abstraction intangible, à partir du sensible. Il s'agit d'un principe sous-tendant la présence d'une représentation intelligible derrière la contemplation sensorielle. Ainsi, l'économie renoue avec l'étymologie grecque du mot « théorie » - *theorein* - qui désigne d'abord la « contemplation ». Également, l'origine du mot « idée », dérivé du grec *idea* - « forme visible, apparence » - renvoie au concept d'économie, dans le sens où l'action de voir devient inséparable de l'action d'intellectualiser une pensée.

L'économie, dont la source se niche dans le mystère de l'Incarnation, valide l'élaboration d'une science des images ayant pour but de rendre compréhensible à l'homme la volonté divine. Un champ propre à la parole et à la monstration est nécessaire pour pallier le manque visuel de la théologie, d'où la présence de la science de l'image engendrée par l'économie. Cette notion dont le débat pose, selon Mondzain, la première pierre de notre humanisme actuel, valide l'omniprésence d'idées derrière le matériel, donc de l'intrication de l'invisible avec le visible. « Loin d'entériner la disjonction de la vérité et de la réalité,

²³³ Marie-Josée Mondzain, *op. cit.*, p. 12.

²³⁴ *Ibid.*, p. 26.

l'économie devien[t] l'opérateur de leur réconciliation fonctionnelle²³⁵». Devant l'image, l'observateur comprend l'idée. L'art ne titille pas seulement les sens perceptuels de l'homme, mais attise également son esprit. Corollairement, l'économie renforce l'idée d'un « mystère » sous-jacent à l'entité matérielle de l'oeuvre. La toile, objet concret, fait figure de passage vers l'idée immatérielle. Pour l'icône, la notion d'économie signifie son « effectivité » à transmettre le message providentiel au croyant, soit le pouvoir transformateur de l'image à métamorphoser la vision des yeux en vision de l'esprit.

3.2 Structure de l'invisible

3.2.1 Monochrome : aux confins du visible

Réalisé dans un contexte de révolution et de modernité, le monochrome *Carré blanc sur fond blanc* (Figure 8), dont la création remonte à 1918, présente une structure formelle comportant plusieurs similarités avec les icônes orthodoxes qui démontrent que, même dans l'abstraction radicale, un lien avec un passé ritualisé peut se tisser. Un carré blanc, dont la surface est parsemée de teintes bleutées, est peint dans un axe diagonal, comme posé en équilibre précaire sur l'un de ses coins. Le quadrangle, d'ailleurs, n'est pas plus carré que les autres quadrilatères fétiches de Malévitch (dont les *Carré noir* de 1913, et *Carré rouge* de 1915). Les quatre angles de la forme géométrique diffèrent les uns des autres, n'égalant jamais 90 degrés. Visuellement, cette disposition de la forme entraîne une sensation de dynamisme et de mouvement, un peu comme si le quadrilatère pouvait incessamment se mettre à tourner ou tomber. En utilisant le potentiel expressif propre au pigment, la toile met par conséquent en évidence l'énergie engendrée par la forme statique. La démarcation avec le fond de la toile, aux reflets plutôt chauds, s'effectue par une mince ligne de plomb qui enclave la forme géométrique et sa texture aux multiples aspérités. Tout comme dans les icônes, où l'attention de l'observant se fixe sur l'élément principal de l'image (bien souvent un personnage), cette composition attire l'attention de l'observant sur un point focal au sein

²³⁵ *Ibid.*, p. 31.

d'un espace vide abstrait. Le rejet de la perspective, de même que la simplification et la géométrisation des formes représentent d'autres caractéristiques formelles que partage *Carré blanc sur fond blanc* avec les icônes orthodoxes.

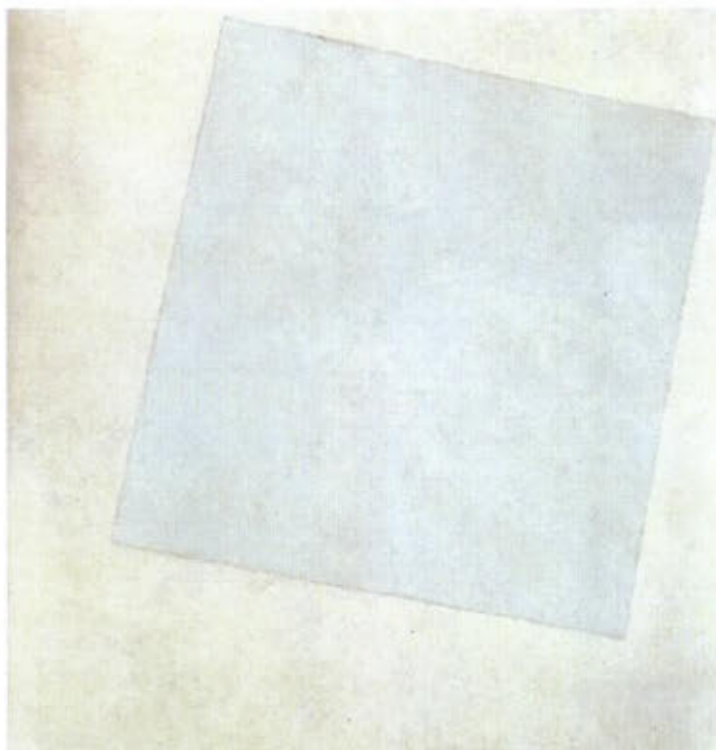


Figure 12. Kasimir Malévitch (1879-1935), *Carré blanc sur fond blanc*, 1918, huile sur toile, 79,4 x 79,4 cm, Museum of Modern Art, New York.

Le lien inédit entre le monochrome et la sphère artistique de la fabrication d'icônes se situe également dans le fonctionnement de l'image. Chaque composante de la toile suprématiste fait en sorte de diriger l'attention de l'observateur à la limite du visible, renouant en un sens avec l'art de l'icône, pour lequel la finalité est orientée vers la représentation impossible du divin, de l'immatériel. D'abord, les différents éléments formels de *Carré blanc sur fond blanc* – la ligne, la couleur et la forme – sont restitués à leur plus simple forme picturale, voire à l'essence même de leur nature. La couleur, pour débiter, est presque inexistante de l'oeuvre. L'énoncé « Carré blanc sur fond blanc » incite d'emblée

l'observateur à oblitérer l'idée de couleur. En revanche, la perception de l'oeuvre permet de discerner divers reflets, aux teintes chaudes et froides, à partir du blanc ambiant de la toile. Ensuite, la ligne subtilement tracée de plomb, délimite le contour du carré blanc sur un fond blanc et s'efface dans les contours d'une forme géométrique. Pour ce qui est de la forme, l'artiste a opté pour un unique quadrilatère, figure géométrique de base, une forme qui n'existe pas dans la nature. Ces diverses utilisations des éléments formels de la peinture, portés à leur plus minime présentation, entraînent la création d'une forme de géologie du visible pictural, d'un point de non-retour. Passé la frontière du monochrome blanc, il ne semble plus possible de réduire davantage les éléments formels picturaux tout en continuant de les utiliser et en demeurant dans les limites de la visibilité. Sur ce, le titre même de l'oeuvre, *Carré blanc sur fond blanc*, fait s'entrelacer les notions de visibilité et d'invisibilité en sous-entendant la possibilité de ne pas pouvoir percevoir le carré dans la toile. C'est que l'oeuvre déjoue l'observateur en contrecarrant le concept mental d'un simple carré sur un fond blanc. Face à l'oeuvre, comment ne pas ressentir l'énergie et le dynamisme de la forme statique, dont les textures blanches aux différentes teintes captent la lumière en produisant d'innombrables réverbérations lumineuses. La matérialité de l'oeuvre concourt à transposer le visible vers sa frontière, qui est la lumière, instance à partir de laquelle la visibilité est possible. Ainsi, la disposition particulière de l'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc* trace un lien avec le concept de l'« économie » inhérent à l'art des icônes. Malévitch utilise les différents éléments formels de la peinture de la manière la plus économique qui soit, pour créer une oeuvre dont la perception semble mener aux confins du visible.

3.2.2 Lumière et visibilité

La sémiologue et historienne de l'art Dora Vallier souligne la relation ténue qu'entretient le monochrome blanc de Malévitch avec la lumière dans le texte « Malévitch et le modèle linguistique en peinture »²³⁶. L'auteur concentre ses investigations sur l'activité optique de réception de l'observateur face à *Carré blanc sur fond blanc*. Plus précisément,

²³⁶ Dora Vallier, « Malévitch et le modèle linguistique en peinture », *loc. cit.*, p. 9-26.

c'est à la surface blanche dans sa concrétude que s'intéresse l'historienne de l'art, qui décrit l'oeuvre en fonction des lois spécifiques du cercle chromatique²³⁷. Vallier démontre comment, à partir d'une structure visuelle binaire, l'œil humain perçoit les couleurs en fonction du noir et du blanc. Pour paraphraser le propos de l'historienne de l'art, le regard perçoit la gamme chromatique par rapport à deux extrémités, instances d'obscurité et de luminosité, par le biais de ce que Vallier nomme la « qualité différentielle première »²³⁸. La sémiologue insiste également sur la bivalence du blanc : « le blanc à lui seul, en tant que signe achromatique, renvoie vers le chromatisme [...] Il ramène la couleur à son origine phénoménale, il la propose au regard à l'état naissant »²³⁹. En d'autres termes, le blanc est incolore, mais contient, en germe, la totalité de la gamme chromatique. De surcroît, sa perception visuelle génère d'importants mouvements rétinien causés par le rayonnement de la lumière. En contrepartie du noir d'où ne ressort que l'absence des couleurs de la gamme, le blanc renvoie quant à lui à leurs présences simultanées. Ainsi, toujours selon Vallier, le monochrome *Carré blanc sur fond blanc* met constamment à l'épreuve l'œil de l'observateur. Le regard tente de capter la qualité différentielle première entre les multiples teintes de blanc dont le rayonnement lumineux n'est pas identique. Le surplus de blancheur incite l'œil à retracer les inégalités dans son application, ce qui accroît encore le mouvement visuel de l'observateur. Vallier insiste sur ce point, affirmant que « l'expérience optique a démontré que moins l'œil est stimulé, plus son mouvement analytique s'accroît »²⁴⁰. Le professeur d'histoire de l'art Denys Riout rejoint la position de Vallier selon laquelle *Carré blanc sur fond blanc* stimule la perception optique. Selon Riout : « l'idée du blanc sur blanc décourage le regard, mais son incarnation l'aiguise²⁴¹ ». Pour en revenir aux propos de Vallier, l'écrivain clôt son analyse du monochrome en présentant l'idée qu'en un sens, c'est

²³⁷ L'auteur ne cherche pas à mettre de l'avant une théorie permettant de comprendre tous les monochromes, mais plutôt à illustrer comment la perception de *Carré blanc sur fond blanc* fonctionne. Puisque l'histoire de l'art traditionnelle ne peut résoudre iconographiquement la signification de l'oeuvre en raison de son abandon de la corrélation entre couleur et figuration, il convient d'analyser en profondeur son mode opératoire.

²³⁸ Dora Vallier, *loc. cit.*, p. 12.

²³⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

²⁴¹ Denys Riout, *op. cit.*, p. 96.

le rayonnement de la lumière qui est perceptible par l'intermédiaire de la bivalence du blanc et du support, pourtant bidimensionnel, de *Carré blanc sur fond blanc*.

Dans le rayonnement qui s'ensuit [durant la perception de l'oeuvre], à chaque instant – et pour être plus précis, on devrait dire – à chaque battement de cils, la qualité différentielle des deux blancs aux marges flottantes s'annule et se reconstitue. Du premier au dernier, les éléments du tableau revoient *ailleurs*, vers la reconversion de l'espace peint en lumière ou, si l'on veut, en énergie.²⁴²

En ne référant plus, d'aucune façon, à l'espace euclidien, le monochrome de Malévitch donne à voir le visible même. Ce n'est pas vraiment l'invisible qui est peint, mais bien plutôt la disparition du visible pour n'en laisser que la matrice à partir de laquelle le visible se construit, soit la luminosité elle-même. L'œuvre investit, par sa constitution matérielle, les limites du visible en conviant l'observateur à ressentir une présence lumineuse à travers un jeu effectué avec l'invisibilité.

3.2.3 Les enjeux du pictural

L'analyse de *Carré blanc sur fond blanc* menée par Vallier laisse sous-entendre que la non-figuration malévitchienne conduit aux enjeux du pictural en tant que tel, le *minimum minimorum* de la peinture où elle est encore visible. Le néant positif révélé par le monochrome ne guide plus vers un sens métaphorique, mais vers la picturalité elle-même. L'œuvre n'a plus besoin d'une réplique de la nature pour représenter la lumière : une lumière véritable est accessible à l'observateur par le biais de sa sensorialité, sans même passer par sa raison. L'*ailleurs*, tel que postulé par Vallier, représente un ailleurs spatial, dans le sens où il n'en appelle pas à une définition métaphysique, mais plutôt à une conversion physique du pictural en luminosité. C'est une force latente de la peinture qui se dégage de l'œuvre, plutôt qu'une signification enfouie. D'ailleurs, aux dires de Malévitch, le pictural ne doit surtout pas être au service de la figuration : « N'importe quelle surface-plan picturale est plus vivante que n'importe quel visage avec deux yeux et un sourire. Le visage peint sur un tableau est une parodie pitoyable de la vie, cette allusion n'est que l'évocation du vivant. La surface-plan

²⁴² Dora Vallier, *loc. cit.*, p. 26.

est vivante, elle est née²⁴³». Aussi, la création non-objective, loin d'être désincarnée, omet le recours à l'imitation afin de représenter l'énergie tout en donnant une impression de présence. Lorsque Malévitch affirme, dans son journal de 1918 : « ma connaissance de l'art des icônes m'a convaincu que la chose à atteindre ne réside pas dans l'étude de l'anatomie et la perspective ou dans la reproduction de la nature telle quelle, mais dans le *ressenti* artistique [...]»²⁴⁴, il met de l'avant l'importance de la sensation au détriment de la représentation. L'influence de l'image religieuse dans le suprématisme réside donc précisément dans l'aptitude de l'artiste à créer des formes hypnotiques et vibrantes, dont la finalité est orientée vers la lumière, source même de la visibilité. Même dans ses exercices en apparence les plus désincarnés, l'artiste parvient toujours à faire ressortir de ses oeuvres une impression de présence, aux sources mystiques indéniables.

3.2.4 Sacrifice et renoncement

C'est par l'intermédiaire du renoncement que l'art suprématisiste parvient à faire revivre la transcendance intrinsèque à l'art des icônes : le sacrifice du sujet et de la représentation. En dépit de son statisme et de son inertie apparente, *Carré blanc sur fond blanc* évoque un équilibre dynamique, soit une force inhérente à la matérialité picturale de l'oeuvre. Les images du peintre abstrait participent au mythe plutôt que d'y renvoyer narrativement, ce qui leur permet d'acquérir à leur tour un statut similaire à celui des objets sacrés. Par leur abnégation de la tradition artistique, les oeuvres suprématisistes permettent au spectateur d'atteindre le point de limite de la dématérialisation de l'objet, tout en conservant l'expressivité du médium. En d'autres termes, le rejet de presque tout ce qui constitue le concept « art » permet à l'observateur d'être le plus près possible de l'attention pure. « It was

²⁴³ Kasimir Malévitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisisme. Le nouveau réalisme pictural », janvier 1916, traduit dans Andréi Nakov, *op. cit.*, p. 179-214.

²⁴⁴ Kasimir Malévitch, journal de 1918, In. Gerry Souter, *Malévitch : voyage vers l'infini, op. cit.*, p. 114.

paradoxically thought his involvement in art as means of transcending art that Malevich came closest of creating an 'avant-garde icon'²⁴⁵».

Il est étonnant de constater l'importance du sacrifice dans cette réappropriation moderne de l'image religieuse orthodoxe. Un parallèle peut être implanté avec l'hésychasme, pratique spirituelle mystique enracinée dans la tradition de l'Église orthodoxe²⁴⁶. Plus précisément, l'hésychasme représente l'impassibilité que doit atteindre l'esprit au moyen d'un contrôle exercé sur soi. Ce silence de l'esprit permet au croyant d'atteindre une ouverture spirituelle propice à la révélation divine et à la communion. Dans le même ordre, l'élimination de tout le superflu en peinture effectué par Malévitch entraîne une oeuvre dont la perception sensorielle n'est pas minée par une quelconque représentation de la nature, et qui demeure, en quelque sorte, pure. « Le spectre blanc d'absorption suprême des rayons colorés est donc le centre maximal de l'invisibilité des phénomènes du monde, à partir de laquelle luit la sensation de l'authenticité inaccessible²⁴⁷».

3.3 Les icônes de la Transfiguration

3.3.1 Carré blanc sur fond blanc et la transfiguration

En regard de la littérature récente sur le corpus de l'avant-garde russe, il apparaît qu'une recherche sur représentation de l'invisible, d'abord reliée au culte orthodoxe, est latente dans la création moderne du début du XX^e siècle, renouant de la sorte avec le concept de la quatrième dimension, alors fortement popularisé dans la sphère culturelle populaire. Les artistes utilisent le potentiel expressif de l'icône, tout en le réactualisant en fonction de leurs préoccupations nouvelles et des découvertes scientifiques contemporaines. Dans le cas de l'exposition du célèbre *Carré noir*, en 1915, lors de l'exposition « 0,10 » à Petrograd, le lien

²⁴⁵ Andrew Spira, *op. cit.*, p. 147.

²⁴⁶ L'hésychasme est fondé sur la Tradition des Pères et reçoit son expression dogmatique dans les oeuvres de saint Grégoire Palamas, lors des Conciles du XIV^e siècle. Son influence est immense au sein de l'orthodoxie, tant dans la pratique spirituelle que dans les arts sacrés. À ce sujet, consulter Léonide Ouspensky, *op. cit.*, p. 209.

²⁴⁷ Jean-Claude Marcadé, *Malévitch, op. cit.*, p. 183.

entre le lieu distinctif choisi pour accrocher le monochrome, à la jonction de deux murs, et le rituel religieux des icônes orthodoxes est évident et repris dans la presse de l'époque (Figure 1). Par rapport à *Carré blanc sur fond blanc*, pour laquelle les résurgences avec la tradition de l'icône orthodoxe se situent surtout dans le fonctionnement d'une image orientée vers le dévoilement de l'invisible, une corrélation peut aussi être tissée avec les icônes de la Transfiguration. Dans cette image, l'utilisation du blanc est très importante, tel en témoigne l'icône exécutée par Théophane le Grec en 1404 (Figure 13).



Figure 13. Théophane le Grec, *La Transfiguration du Christ*, 1403, Tempera sur panneau de bois, 184 cm x 134 cm, Galerie Tretiakov, Moscou.

Dans cette image, le blanc, légèrement teinté, est utilisé afin de délimiter le personnage du Christ, au moment précis où, selon l'épisode sacré, le fils de Dieu se métamorphose en sa forme divine au sommet du mont Thabor. Les trois apôtres qui l'accompagnent, Pierre, Jacques et Jean, ne peuvent supporter la blancheur incandescente et aveuglante qui émane alors du Christ. Les évangiles Mathieu, Marc et Luc relatent cet événement de manière similaire, s'épanchant sur la puissance de cette blancheur due à la pénétration du sacré dans le monde perceptible humain.

Mathieu : 17.2

Son visage devint resplendissant comme le soleil, et ses vêtements devinrent éblouissants comme la lumière.

Marc : 9.2-3

Et il fut transfiguré devant eux et ses vêtements devinrent resplendissants, d'une telle blancheur qu'aucun foulon sur terre ne peut blanchir de la sorte.

Luc : 9.29

L'aspect de son visage changea, et ses vêtements devinrent d'une blancheur fulgurante.²⁴⁸

Les superlatifs utilisés par les trois évangiles témoignent d'une incapacité à décrire une vision : vision qui relève de surcroît d'une invisibilité. À propos du symbole de cette lumière rutilante, Léonide Ouspensky affirme que : « la lumière thaborique est un des modes de la manifestation, de la révélation de Dieu dans le monde, une présence de l'Incréé dans le créé, présence non pas allégorique, mais réellement révélée et contemplée par les saints comme une gloire divine et une beauté indicible²⁴⁹ ». En fait, les icônes de la Transfiguration opèrent une mise en abîme du principe même de l'icône. L'objet sacré, utilisé traditionnellement pour établir une porte d'entrée au domaine du spirituel, a ici pour sujet l'irruption du divin, de l'invisible, dans le sensible²⁵⁰. Cette invisibilité se présente sous la forme de l'éblouissement, par l'utilisation d'une blancheur aveuglante. Au niveau formel de l'image, des lignes

²⁴⁸ *La Bible, Ancien Testament intégrant les livres deutérocanoniques et Nouveau Testament*, Toronto, Société biblique canadienne, 1997, non paginé.

²⁴⁹ Léonide Ouspensky, *op. cit.*, p. 211.

²⁵⁰ Le terme « transfiguration » réfère d'ailleurs simplement à la « métamorphose » de Jésus, donc la manifestation de sa présence divine.

géométriques sont utilisés afin de symboliser la pénétration de la divinité dans l'espace humain, tel que le démontre l'icône de Théophane le Grec²⁵¹.

3.3.2 La transfiguration et l'avant-garde

Face à l'impossibilité de représenter mimétiquement l'immatériel, ce sont les lignes non-naturalistes qui prennent le relais pour symboliser l'irruption du divin dans l'espace où évoluent les mortels. Andrew Spira dresse une homologie entre cette utilisation non-figurative du trait, spécifique aux icônes de la Transfiguration, et le rayonnisme de Larionov, dont l'oeuvre *Composition rayonniste* fournit un exemple (Figure 14). Au cours de l'exposition organisée par l'Union de la jeunesse de 1913, afin d'expliquer sa démarche, Larionov publie un manifeste dans lequel il affirme que : « le style de la peinture rayonniste [...] a pour objet les formes spatiales résultant du croisement des rayons réfléchis émanant de divers objets et formes choisis par l'artiste²⁵² ». En d'autres termes, l'artiste utilise la ligne arbitraire pour représenter la lumière et l'énergie émanant des objets ou réfléchies par eux, plutôt que les objets eux-mêmes. Aisément, le rapprochement effectué par Spira transparait à la lumière de cette citation. L'art de Larionov tend vers une représentation d'objets transfigurés, c'est-à-dire qui se révèlent par leur énergie plutôt que par leur rendu naturaliste.

²⁵¹ Ces lignes droites sont monnaie courante dans les icônes de la Transfiguration, tel l'affirme Andrew Spira : « the figure of the transfigured Christ is frequently represented in icons against a shining star, with dynamic white beams radiating in all directions ». Andrew Spira, *op. cit.*, p. 62.

²⁵² Michel Larionov, « Rayonnistes et futuristes : un manifeste », In. Camilla Gray, *op. cit.*, p. 140.



Figure 14. Michel Larionov, *Composition Rayonniste*, 1912, gouache et aquarelle sur papier, 34,3 x 24,2 cm, Collection privée.

Là où Spira clôt cette homologie, l'historien de l'art Bruno Duborgel poursuit en présentant une correspondance entre les icônes de la Transfiguration et le fameux *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch. Un lien se tisse visuellement sans problème entre les lignes angulaires blanches des icônes de la Transfiguration, la *Composition rayonniste* de Larionov et ses découpages dynamiques de l'espace et le *Carré blanc sur fond blanc*. Des multiples plages colorées de Larionov, une seule persiste pour Malévitch, unique et blanche, comme si l'artiste avait effectué une sublimation du procédé. Selon Duborgel, le fondateur du suprématisme insiste sur la matérialité de l'objet-tableau, tout comme le fait l'art des icônes, qui s'éloigne du réel en le modifiant par plusieurs procédés formels. Loin d'être construite telle une combinaison iconoclaste de formes géométriques purement décoratives, la toile monochrome tend à présenter la couleur comme sensation, comme source d'excitation

visuelle. La concrétude de l'objet, tant pour la scène artistique de l'icône que pour celle du suprématisme, constitue un pilier fondateur dans la réception des oeuvres. L'observation entraîne une *expérience* particulière. Afin de démontrer ce point, Duborgel analyse *Carré blanc sur fond blanc* en distinguant l'oeuvre d'une simple ornementation abstraite²⁵³. Il y a quelque chose de plus, de l'ordre de cette présence de l'Invisible qui se manifeste dans les icônes et qui souligne un passé ritualisé dans l'oeuvre suprématisme. Le dynamisme visuel engendré par la perception du monochrome malévitchien, selon Duborgel, est intrinsèquement lié à une forme d'invisibilité. Le prétendu nihilisme du peintre vole en éclats, alors que *Carré blanc sur fond blanc* se positionne telle une poursuite de cette recherche de l'invisible latente issue d'une tradition ancestrale et hiératique. Les formes géométriques sont le portail menant vers un système esthétique aux consonances néoplatoniciennes, à la manière des icônes guidant le croyant dans le domaine du spirituel. Du modèle platonicien, Malévitch prend la place du philosophe et son art devient le domaine privilégié permettant l'accès aux connaissances supérieures. Dans ce sens, de nombreux écrits de l'artiste témoignent de ses réflexions spirituelles et religieuses. Le texte « Dieu n'est pas détrôné. L'Art. L'Église. La Fabrique », dernier écrit paru du vivant de l'artiste et publié à Vitebsk en 1922, en fournit un exemple significatif :

La disparition du visible n'indique pas que tout disparaît. Ainsi se détruisent les choses visibles, mais non l'être et l'être, selon la définition de l'homme lui-même, est Dieu, et n'est annihilé par rien; puisque l'être ne peut pas être annihilé, Dieu ne peut pas être annihilé. Ainsi Dieu n'est pas détrôné²⁵⁴.

3.3.3 Transposition d'un modèle à l'autre

Duborgel, dans son analyse de l'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc*, intègre des facteurs culturels de l'ordre du mythe. L'historien de l'art souligne l'importance d'une philosophie, celle de la non-objectivité malévitchienne, derrière la concrétude de l'objet. En fait, l'auteur n'établit pas seulement une homologie entre la scène artistique du suprématisme

²⁵³ Bruno Duborgel, *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁴ Kasimir Malévitch, « Dieu n'est pas détrôné. L'Art. L'Église. La Fabrique », In. Andréi Nakov, *op. cit.*, p. 373-420.

et celle de l'icône orthodoxe. Il transpose littéralement l'activité religieuse en une autre, laïque et réalisée dans un contexte de révolution politique et sociale traversé de surcroît par des découvertes scientifiques importantes qui modifient la perception du monde en général (voir chapitre 2). Selon Duborgel, une pratique artistique moderne de représentation de l'invisible s'enchaîne à une première, ancestrale²⁵⁵. Évidemment, le lourd passé artistique et religieux représente un héritage immense pour la création d'avant-garde. Il semble qu'il soit toutefois dangereux de permuter un système codé de fabrication d'images religieuses en une création libre et moderne. L'influence de l'icône est fortement présente dans la Russie du début du XX^e siècle. Cette renaissance de l'image religieuse revisitée dans une forme avant-gardiste ne signifie pas, cependant, qu'il faille appliquer les mêmes lois de l'image orthodoxe aux oeuvres modernes. Bien sûr, de nombreux textes de Malévitch incitent à entrevoir un système philosophique complexe derrière la matérialité de ses oeuvres.

D'abord, le texte « Le suprématisme », rédigé en 1918 et présenté dans le catalogue de l'exposition *Création non-objective et suprématisme*, accompagne le *Carré blanc sur fond blanc* lors de sa première parution publique à Moscou en 1919. L'artiste y écrit : « J'ai percé l'abat-jour bleu des restrictions des couleurs, j'ai débouché dans le blanc; camarades aviateurs, voguez à ma suite dans l'abîme, car j'ai érigé les sémaphores du suprématisme²⁵⁶ ». Quelques lignes plus loin, le peintre rajoute : « Voguez! Devant nous s'étend l'abîme blanc et libre²⁵⁷ ». D'emblée, son ton vindicatif surprend. L'art naturaliste se trouve totalement rejeté par Malévitch, tel que le démontre son désir de remplacer « l'abat-jour bleu » du ciel par une étendue blanche. Il encourage d'ailleurs vivement le spectateur à le suivre dans cet univers abstrait qu'il a découvert. Plus précisément, il enjoint son contemporain à percevoir autrement l'univers, et ce, par le biais de l'art. Ensuite, l'artiste nomme précisément l'épisode religieux de la transfiguration du Christ dans la « Lettre à Alexandre Benois²⁵⁸ ». Rédigée en 1916, cette missive constitue initialement une prise de position à l'égard de Benois, peintre traditionnel, et devient par la suite un manifeste du suprématisme. Malévitch y note: « Mais

²⁵⁵ Bruno Duborgel, *op. cit.*, p. 55.

²⁵⁶ Kasimir Malévitch, « Le suprématisme », In. Andréi Nakov, *op. cit.*, p. 227.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Kasimir Malévitch, « Lettre à Alexandre Benois », traduit par Andréi Nakov, *op. cit.*, p. 163-169.

la chance de ne pas vous ressembler me donne la force d'aller de plus en plus loin dans la nudité des déserts. Car là est la transfiguration²⁵⁹ ». Pour Duborgel, il est clair que cet espace propice à la nudité des déserts représente la réduction formaliste poussée à l'extrême de l'artiste. Indubitablement, même si les toiles sont simples au niveau formel, elles relèvent d'une dimension externe qui leur confère de la complexité. Cependant, il demeure ardu de transposer directement le fonctionnement des icônes – tremplin vers le domaine du divin, la révélation suprême – à celui du monochrome de Malévitch.

3.3.4 Liberté créatrice moderne

Il est indubitable que Kasimir Malévitch revisite l'art de l'icône, et plus précisément, sa capacité à faire s'entrecroiser visibilité et invisibilité. Cependant, comme la toile *Carré blanc sur fond blanc* joue avant tout sur les propriétés formelles de la peinture et les sensations cognitives qu'elles engendrent, en particulier celle de la luminosité, il serait contradictoire d'apporter l'idée que l'oeuvre renie la matérialité pour projeter l'observant dans une stricte idéalité. La transcendance que ressent le croyant face à l'icône subit ici un renversement. Un jeu entre le visible et l'invisible se déroule en effet dans le monochrome blanc de Malévitch, mais il concoure plutôt à centrer l'attention de l'observant sur le pigment en tant que tel, et non vers une métaphysique externe à la composition formelle de l'oeuvre. Contrairement à une transcendance, il serait plus juste de parler d'immanence par rapport à l'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc*. Le titre autoréflexif de l'oeuvre est réitéré par les composantes du tableau qui jouent sur les capacités picturales elles-mêmes, plutôt que sur une représentation quelconque du réel. Le titre donne avant tout à l'observant l'idée d'un carré blanc sur un fond blanc. À cet égard, Raphaël Soto, artiste plasticien, affirme à propos de Malévitch : « Pas la peine de voir son Carré blanc sur fond blanc pour jouir de sa peinture. Il suffit de connaître la proposition²⁶⁰ ». Cette déclaration est stupéfiante, car la véritable confrontation visuelle avec l'oeuvre rend *tout autre* le concept du blanc sur blanc, en axant le

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 164.

²⁶⁰ Denys Riout, *op. cit.*, p. 93.

regard sur le « faire » de l'artiste. Les touches expressives, les teintes subtiles de couleurs, le dynamisme du quadrilatère oblique, chaque composante du tableau anime l'oeuvre, la rend *vivante*. Un retour continu se met en place vers le pictural et ses forces intrinsèques, alors que la peinture est pourtant présentée avec la plus grande autonomie. En un sens, l'observant se trouve face à une grammaire picturale de base à partir de laquelle surgit une multitude d'effets sensoriels. Le point de départ face à l'oeuvre, contrairement à l'icône, est l'idée – le concept du monochrome blanc sur blanc. Cette idée se trouve par la suite pulvérisée par sa mise en forme picturale d'où ressort mouvance, énergie et lumière. La forme picturale est posée comme a priori et ne vise en aucun cas à témoigner d'une appréhension du réel. *Carré blanc sur fond blanc* renforce donc l'attention sur la surface bidimensionnelle de l'oeuvre plutôt que de s'imposer, tel un tremplin, vers un monde idéal. Selon l'historienne de l'art Esther Levinger, il faut cesser de rechercher un sens transcendantal aux peintures de Malévitch²⁶¹. Les influences de l'occulte, évidemment, sont présentes et revisitées par le peintre, qui se réapproprie la dialectique entre invisibilité et visibilité présente dans l'art de l'icône. Cependant, les formes artistiques qui en résultent sont libres et modernes, allogiques et pures.

²⁶¹ L'auteur ridiculise les théories faisant des oeuvres suprématistes des tremplins vers un monde philosophique. Pour Levinger, le suprématisme équivaut au plaisir libre de créer des formes picturales. Esther Levinger, « Kasimir Malevitch on vision and sensation », *loc. cit.*, p. 79-89.

CONCLUSION

Alors que l'histoire de l'art positiviste et encyclopédique se trouve de plus en plus délaissée par la sphère érudite du milieu de l'art, une nouvelle discipline, beaucoup plus éclatée, prend place. Le savoir sur l'image ne résulte plus en une suite de faits stylistiques se regroupant en mouvements artistiques qui découlent les uns des autres chronologiquement. L'image se complexifie et se retrouve au centre d'une foule de mouvements sociaux, politiques, culturels et même scientifiques, tels que l'impact des avancées de la géométrie non-euclidienne sur l'abstraction en témoigne. Cette nouvelle histoire de l'art, au coeur des *visual studies* et inspirée d'un héritage warburien très poignant, questionne les oeuvres d'art sur leur contexte de production et leurs codes de réception, sans plus s'en tenir au strict visible matériel des créations artistiques. Dans ce cadre, l'image devient le carrefour entre le visible, soit la surface matérielle qu'elle offre au regard, et l'invisible, le pan historique duquel elle émerge.

L'historiographie de l'oeuvre *Carré blanc sur fond blanc* est significative de cette césure de la discipline de l'histoire de l'art. Alors que les enjeux de l'oeuvre monochrome ont pu être confondus avec les enjeux du modernisme, tel qu'il est théorisé entre autres par Clement Greenberg, les historiens de l'art qui l'étudient actuellement se penchent de plus en plus sur le contexte de production de l'oeuvre. De ces études ressortent certains thèmes privilégiés et récurrents, dont la relation ténue avec le contexte scientifique de la Russie au tournant du XX^e siècle (renaissance de la géométrie non-euclidienne et son apparition dans les publications, tant érudites que populaires), et la reviviscence d'un intérêt pour le patrimoine national russe, en particulier des icônes orthodoxes. Ainsi, au fur et à mesure que l'histoire de l'art sort de sa coquille formaliste, de plus en plus de données, parfois contradictoires, viennent interférer dans la compréhension de l'image. Suite à la décrépitude du concept d'une histoire universelle évolutive et à la rupture épistémologique de la philosophie critique de l'histoire, cette dernière s'inscrit désormais dans un réseau à partir duquel le savoir sur l'image s'élargit considérablement. Au sein de ce réseau, la compréhension de la modernité au sens large se modifie : une période historique non plus

lisse ou unie, mais qui présente des aspérités, voire même des paradoxes. Aussi, dans un contexte de modification radicale du mode de vie jusqu'alors essentiellement rural, le peuple russe se retourne vers son patrimoine ancestral, et même, vers la figure alors considérée comme mythique du paysan : l'homme non dénaturé par le progrès, la machine. À un moment où les avancées de la géométrie non-euclidienne mettent en échec la conception jusqu'alors rigide de l'univers, l'homme se retourne vers une forme de primitivisme enfoui en réactualisant des traditions en fonction de son nouveau quotidien.

Le monochrome *Carré blanc sur fond blanc*, réalisé par Kasimir Malévitch en 1918, témoigne de cette réactualisation moderne du mythe. Le peintre utilise la forme géométrique du carré, très présente dans la littérature courante faisant état des recherches sur la quatrième dimension, entre autres, *Flatland, a romance with many dimensions* d'Edwin Abbott²⁶². Le pionnier de l'abstraction picturale se détourne de la représentation de la nature, pour créer un art nouveau et axé sur les propriétés intrinsèques du médium. Pour la première fois, les oeuvres suprématistes ne servent pas de support à un quelconque sujet. Face à ces oeuvres abstraites, l'observateur ne doit se fier qu'à ses perceptions sensorielles pour vivre l'oeuvre, physiquement. La particularité de l'artiste est qu'en plus de faire un pied de nez à la tradition classique de la peinture, Kasimir Malévitch se réapproprie certaines structures formelles propres à l'art des icônes orthodoxes. *Carré blanc sur fond blanc* revisite la tradition des icônes de la Transfiguration par ses propriétés formelles, dont le choix de couleur et les qualités vibratoires et hypnotiques du pigment et de la composition de l'oeuvre. Le monochrome, tout entier, est mobilisé par les notions de visibilité et d'invisibilité, de manière similaire à l'icône située elle-même hors du temps, soit entre l'univers du croyant et celui du divin. De surcroît, le peintre d'origines russo-polonaises revisite la notion d'économie, centrale à la théologie de l'icône. La toile *Carré blanc sur fond blanc* réussit le tour de force de faire intervenir un ailleurs socio-temporel, un invisible, tout en utilisant le moins d'éléments picturaux possibles. Chaque composante de la toile explore la luminosité, ce qui permet de faire intervenir la lumière réelle dans l'oeuvre en donnant une dimension de plus à l'oeuvre bidimensionnelle, manière de se réapproprier l'aspect liturgique des icônes de la

²⁶² Edwin Abbott, *op. cit.* 108 p.

Transfiguration. Ainsi, même dans ses exercices les plus désincarnés, Malévitch conserve toujours une touche particulière, qui confère de l'animisme à ses créations. À ce stade, il importe de ne pas tisser de lien trop hâtif avec la tradition de l'icône orthodoxe en transposant littéralement un modèle pictural à un autre. Certes, le monochrome de Malévitch fait intervenir des notions issues du sacré et de la théologie de l'icône, tout en étant également réalisé dans un contexte de découvertes scientifiques importantes et de révolution politique. Pour cette raison, il importe de considérer l'oeuvre comme centrale à une foule de concepts et de notions coexistant dans un même espace-temps, sans rechercher directement de sens. Dans cette perspective, le mémoire a présenté un écrit qui, pour la première fois, dresse un portrait général de la situation. Les développements scientifiques et la résurgence du sacré au début du XX^e siècle, en Russie, ont été abordés en parallèle, de manière à démontrer comment un aspect peut se nourrir de l'autre et vice-versa.

La fin de l'histoire de l'art formaliste a mis un terme à la notion d'histoire universelle axée sur la découverte d'une vérité esthétique. Il ressort qu'une signification unique pour chaque oeuvre d'art est de plus en plus difficile à défendre, alors que les créations artistiques sont plutôt en interrelation avec leur contexte de production, incluant son passé et ses traditions. Le temps, mobile, n'appartient pas à celui, fixe, de l'histoire institutionnalisée avec ses catégorisations qui ponctuent une évolution linéaire. L'image en ressort comme traversée de mouvements anthropologiques et sociologiques, dont les débuts et les fins sont extérieurs à sa propre constitution matérielle. À partir de cette considération de l'image comme réceptacles de mouvements divers, il importe désormais de démultiplier les approches pour faire de l'histoire de l'art une véritable science des cultures – une science apte à mieux comprendre le savoir et le croire d'une époque, pour mieux être en mesure d'en saisir les créations artistiques. Dans cette perspective, l'image apparaît dématérialisée parce qu'elle ne dépend plus d'une pure opticit . En l'étudiant, l'historien de l'art questionne à la fois les productions artistiques d'une société, et ses concepts socio-politiques.

À l'heure actuelle, tel le souligne W.J.T. Mitchell, le regard sur l'image a été métamorphosé par de nouvelles découvertes scientifiques reliées à la création de la vie

artificielle²⁶³. L'apparition d'inédits concepts comme les clones, ou encore, les cyborgs, ont bouleversé la notion d'authenticité de l'image tout en modifiant la figure même de l'artiste. Quand l'homme se fait Créateur et possède le pouvoir de vie sur des organismes vivants, la notion de création artistique acquiert une portée ontologique et éthique. L'artiste actuel Gunther Von Hagens en fournit un excellent exemple. Ce maître de la plastination, un procédé qu'il a fait brevété en 1977, fait se rejoindre ensemble les domaines de la médecine et de l'art²⁶⁴. Le docteur Von Hagens utilise des cadavres comme matière première de ses créations, qu'il travaille, dans son atelier-laboratoire, en leur injectant des produits médicaux permettant d'assouplir leurs membres. Ainsi, l'artiste peut modifier les positions des corps pour les mettre dans des positions clefs qui revisitent l'histoire de l'art: une manière, pour l'artiste, de démontrer à l'observateur la musculature et la physiologie de l'homme dans la vie quotidienne tout en ayant un discours sur la discipline de l'histoire de l'art. À la fois pédagogue, médecin et artiste, Von Hagens est cité tant par la sphère médicale que par la sphère artistique. Il redonne vie à des humains décédés, en leur offrant une immortalité et une visibilité au-delà de la mort. Dans le domaine artistique actuel, qui a conservé de la période postmoderniste une hybridité très poignante, à la fois entre les différents médiums artistiques et entre les multiples branches de la société, il n'est pas rare de retrouver des artistes qui, comme Von Hagens, explorent des notions comme la vie et la mort en les réactualisant grâce aux nouvelles technologies scientifiques. Et cette nouvelle forme de création attire les foules et les scandales! Le choc de la confrontation avec le cadavre fait violence au spectateur : le défunt agit en tant que *memento mori* et rappelle que le passage sur Terre n'est pas éternel. De nombreux visiteurs peuvent se trouver incommodés par la proximité de cadavres réels et des polémiques sont soulevées à propos de la source d'approvisionnement des corps de l'artiste. L'artiste docteur Von Hagens initie le public à une forme de création inédite liée avec l'avancée des nouvelles technologies. Et ce nouvel art, qui contrevient, tant aux codes pré-établis qu'aux limites du représentable, suscite de vives réactions de la part du public. La transgression demeure au coeur des créations, alors que les limites semblent continuellement s'élargir.

²⁶³ W.J.T. Mitchell, *Iconologie, Image, Texte, Idéologie, op. cit.*, p. 32.

²⁶⁴ La plastination est une technique de conservation anatomique permettant d'éterniser les spécimens en extrayant l'eau et les graisses des tissus qui sont remplacées par des résines (des polymères).

En un sens, les explorations artistiques et scientifiques de Von Hagens repoussent encore plus à ses limites la notion de visibilité, entreprise amorcée par Kasimir Malévitch. Alors que le peintre russe fait renaître des concepts orthodoxes par la réappropriation de la tradition de l'icône de la Transfiguration – un récit religieux axé vers la mortalité du croyant face à l'immortalité de Jésus, Von Hagens place littéralement le visiteur devant de réels cadavres. Les notions d'immortalité et de vie artificielle sont centrales à la sphère scientifique actuelle : la question « comment aller plus loin que le blanc sur blanc », soulevée face au *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch, se métamorphose en « comment aller au-delà de la mort », faisant se renouer à nouveau le mythe, les limites du possible et les créations artistiques, dans des productions artistiques totalement divergentes.

BIBLIOGRAPHIE

- ABBOTT, Edwin. *Flatland a romance with many dimensions*. New York : Barnes & Nobles, 1963, 108 p.
- ABÉLES, Luce et Catherine CHARPIN. *Arts incohérents. Académie du dérisoire*. Paris : Dossier du musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992, 94 p.
- BARR JR., Alfred H. *Cubism and Abstract Art*. New York : The Museum of Modern Art, 1964 [1936], 249 p.
- BELTING, Hans. *La Vraie image : croire aux images?*. Paris : Gallimard, coll. « Le temps des images », 2007, 281 p.
- BERDIAEV, Nicolas. *Origine et sens du communisme russe*. Paris : Gallimard, 1955, 373 p.
- BILLINGTON, James. *The Icon and the Axe : An Interpretive History of Russian Culture*. New York : Alfred A. Knopf, 1968, 786 p.
- BOI, Luciano. *Le problème mathématique de l'espace. Une quête de l'intelligible*. Berlin : Springer, 1995, 526 p.
- BOUFFARD, Mickaël. « Entourer le cadavre d'agréments. Gunther von Hagens, anatomiste controversé ou sculpteur humaniste? », *Espace*, no 81 (automne), p. 42-43.
- BOWLT, Jonh E.. *Moscou et Saint-Pétersbourg : 1900-1920. Art, vie et culture*. Paris : Hazan, 2008, 391 p.
- BRAGDON, Henri. *A primer of higher space. (The Fourth Dimension)*. Rochester : Manas Press, 1913. 8vo, 79 p.
- CHEETHAM, Mark A., Michael Ann HOLLY et Keith MOXEY. *The Subjects of Art History, Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998, 336 p.
- CHEETHAM, Mark A. *The Rhetoric of Purity Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 194 p.
- CLAIR, Jean. « Malévitch, Ouspensky et l'espace néo-platonicien », *Malévitch, colloque international Kazimir Malévitch*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1979, pp. 15-30
- COQUIN, François-Xavier. *La Révolution russe*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1976, 126 p.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception, attention, spectacle and modern culture*. Cambridge : Mass. MIT Press, 1999, 397 p.
- CRARY, Jonathan. « Unbinding Vision », *October*. No 68, printemps 1994, pp. 21-44.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the nineteenth century*. Cambridge et Londres : Mass. MIT Press, 1992 [1990], 171 p.
- CRONE, Rainer et David Moos. *Kazimir Malevich, The Climax of Disclosure*. Chicago : University of Chicago Press, 1991, 230 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. « L'image-fantôme. Survivance des formes et impuretés du temps », *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de minuit, 2002, 592 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Éditions de Minuit, 1990, 332 p.
- DUBORGEL, Bruno. *Malévitch, La question de l'icône*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1997, 184 p.

- ELKINS, James. *Visual Studies : A Skeptical Introduction*. New York : Routledge, 2003, 216 p.
- FOCILLON, Henri. *La vie des formes; suivi de Éloge de la main*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981, 131 p.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir naissance de la prison*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1993, 360 p.
- GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde une histoire politique de la religion*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1985, 306 p.,
- GOLDWATER, Robert. *Le Primitivisme dans l'art moderne*. Paris : Presses Universitaires de France, 1938, 294 p.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Aby Warburg, an Intellectual Biography*. Londres : The Warburg Institute, 1970, 376 p.
- GRATIEUX, Albert. *Le Mouvement slavophile à la veille de la Révolution*. Paris : Éditions du Cerf, 1953, 246 p.
- GRAY, Camilla. *L'Avant-garde russe dans l'art moderne 1863-1922*. Paris : Thames & Hudson, coll. « L'Univers de l'art », 2003 [1962], 324 p.
- GREENBERG, Clement. *Art et Culture, essais critiques*. Trad. de l'anglais par Ann Hindry, Boston : Macula, 1988 [1961], 301 p.
- GREENBERG, Clement. « La peinture moderniste », *Peinture, Cahiers théoriques*. no 8-9, 1974, pp. 33-39.
- GRENIER, Catherine. « Modernité : révolution ou révélation? », *La Parenthèse du moderne*. Actes du colloque 21-22 mai 2004, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 71-82.
- GUIBAULT, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art moderne*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1996, 342 p.
- HARTOG, François. « Ordre du temps, régimes d'historicité », *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », pp. 11-30.
- HELLER, Michel. *Histoire de la Russie et de son empire*. Trad. du russe par Anne Coldefy-Faucard, Paris : Plon, 1997, 986 p.
- HENDERSON, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton : N.J. Princeton University Press, 1983, 453 p.
- JAUSS, Hans Robert. « La 'modernité' dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par C. Maillard, Paris : Gallimard. 1978, pp. 158-209.
- KOPOSOV, Nikolai. *De l'imagination historique*. Paris : Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009, 318 p.
- LANDRY, Tristan. *La valeur de la vie humaine en Russie 1836-1936 : construction d'une esthétique politique de fin du monde*. Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université Laval, 2001, 213 p.
- LISSITSKY, El. « Art and Pangeometry », Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky life, letters, texts*. Greenwich: New York Graphic Society, 1968, p. 350-362.
- LEFORT, Jean. *La Saga des Calendriers ou le frisson millénariste*. Paris : Pour la science, 1998, p. 77.
- LEVINGER, Estehr. « Kasimir Malevitch on vision and sensation », *World & Image*. vol. 21, no. 1, janvier-mars 2005, p. 79-89.

- LOGUINA, Tatiana (sous la dir.). *Gontcharova et Larionov : Cinquante ans à Saint-Germain des prés*. Paris : Klincksied, 1971, 240 p.
- MALEVITCH, Kasimir. « Dieu n'est pas détrôné. L'Art. L'Église. La Fabrique », 1920, In. Andréi Nakov, *Malévitch, Écrits*. Paris : Ivrea, 1996 [1975], p. 373-420.
- MALEVITCH, Kasimir. « Suprématisme – 34 dessins », 1920, In. Andréi Nakov, *Malévitch, Écrits*. Paris : Ivrea, 1996 [1975], p. 233-238.
- MALEVITCH, Kasimir. « Le suprématisme », 1919, In. Andréi Nakov, *Malévitch, Écrits*. Paris : Ivrea, 1996 [1975], p. 225-232.
- MALEVITCH, Kasimir. « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural », 1916. In. Andréi Nakov, *Malévitch, Écrits*. Paris : Ivrea, 1996 [1975], p.179-214.
- MALEVITCH, Kasimir. « Lettre à Alexandre Benois », 1916, In. Andréi Nakov, *Malévitch, Écrits*. Paris : Ivrea, 1996 [1975], p. 161-170.
- MARCADÉ, Jean-Claude. *L'avant-garde russe, 1907-1927*. Paris : Flammarion, coll. « Tout l'art. Histoire », 2007, 479 p.
- MARCADÉ, Jean-Claude. *Malévitch 1878-1935*, Paris : Casterman, Nouvelles Éditions Françaises, 1990, p. 146.
- MARCADÉ, Valentine. *Le renouveau de l'art pictural russe*. Lausanne : l'Age d'homme, 1972, 394 P.
- MARTINEAU, Emmanuel. *Malévitch et la philosophie la question de la peinture abstraite*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1977, 352 p.
- MICHAUD, Éric. « L'image, matrice de l'histoire », *L'histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*. Paris : Hazan, 2005, pp. 119-145.
- MITCHELL, W. J. T.. *Iconologie, Image, Texte, Idéologie*. Trad. de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Chicago : Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2009 [1986], 317 p.
- MITCHELL, W. J. T.. « La plus-value des images », *Études littéraires*. vol. 33, no 1, 2001, p. 201-205.
- NAKOV, Andréi. *Malévitch. Écrits*. Paris : Ivrea, 1996 [1975], 524 p.
- NESTEROVA, Helena. *Les ambulants les maîtres du réalisme russe : seconde moitié du XIX^e début du XX^e siècle*. Bournemouth et Saint-Pétersbourg : Parkstone et Aurora, 1996, 255 p.
- OUSPENSKY, Léonide. *Théologie de l'icône*. Paris : Cerf, 1982, 527 p.
- OWENS, Craig. « L'impulsion allégorique : vers une théorie du postmodernisme », In. Charles Harrison et Paul Wood (sous la dir.), *Art en théorie 1900-1990*. Paris, Hazan, 1997 [1992], p. 1145-1155.
- PACQUEMENT, Alfred, Jean de Loisy et Angela Lampe. *Traces du sacré*. Paris : Centre Pompidou, 2008, 455 p.
- REEVE, Charles. « Le temps et l'image. Un entretien avec Jonathan Crary », *Parachute*. no 103, juillet/septembre 2001, pp. 42-50.
- RHODES, Colin. *Le Primitivisme et l'art moderne*. Paris : Thames & Hudson, 1994, 216 p.
- RINGBOM, Sixten. « Art in the Epoch of 'The Great Spiritual' ». Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. no 29, 1966, pp. 386-418.
- RINGBOM, Sixten. *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. Abo : Université Abo Akademi, 1970, 226 p.

- RECHT, Roland. « Un siècle entre l'histoire et l'art, une interdépendance nécessaire », *Journal des Arts*, no 117, 15 décembre 2000, consulté en ligne le 21 juillet 2012, http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/50239/un-siecle-entre-l-histoire-et-l-art-une-interdependance-necessaire.php.
- ROSENBERG, Karen. « It all started with a Simple Square », *The New York Times*, Art & Design, 10 mars 2010, consulté en ligne le 27 mars 2012, <http://www.nytimes.com/2011/02/11/arts/design/malevich-and-the-american-legacy-at-gagosian-review.html>.
- SCHELLING, F. W. J. « Discours des arts plastiques », *Textes esthétiques*. Paris : Klincksieck, 1978, 206 p.
- SERS, Philippe. *Icônes et Saintes Images, La représentation de la Transcendance*. Paris : Les Belles Lettres, 2002, 303 p.
- SMOLIK, Smolik. « Mir Isskustva, Les Débuts de la Modernité Russe, Saint-Pétersbourg 1899 », *L'Art de l'Exposition*. Paris : Éditions du Regard, 1998, pp. 35-43.
- SPIRA, Andrew. *The Avant-garde Icon*. Aldershot : Lund Humphries, 2008, 224 p.
- STELZER, Otto. *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*. Munich : Piper, 1964, 263 p.
- TUROWSKI, Andrzej. « Modernité à la russe », *Les Cahiers du Musée d'art moderne 19-20*, juin 1987, pp. 110-128.
- VALLIER, Dora et al., *L'art abstrait, l'au-delà de la figuration*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « essais », 1991, 119 p.
- VALLIER, Dora. « Malévitch et le modèle linguistique en peinture », *Du noir au blanc les couleurs dans la peinture*, Caen : L'Échoppe, 1989, p. 1-27.
- VASARI, Giorgio. *Vie des artistes*. Trad. de l'italien par Léopold Leclanché, Paris : Citadele & Mazenod, 2010, 551 p.
- VASARI, Giorgio et André Chastel (éd.). *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Trad. et commenté par André Chastel, 10 vol., Paris : Berger-Levrault, 1981-1987, vol. 1.
- VOELKE, Jean-Daniel. *Renaissance de la géométrie non euclidienne entre 1860 et 1900*. Bern : Peter Lang, Éditions scientifiques européennes, 2005, 459 p.
- VON HAGENS, Gunther et Angelina Whalley (sous la dir.). *Le monde du corps. Exposition Anatomique de corps humains véritables*. Heidelberg : Verlagsgesellschaft mbH, 320 p.
- WASHTON Long, Rose-Carol. « Kandinsky and Abstraction. The Role of the Hidden Image », *Artforum*, no 10, juin 1972, pp. 42-49.
- WELSH, Robert P. « Mondrian and Theosophy », *Piet Mondrian, 1872-1944. A Centennial Exhibition*. New York : Solomon R. Guggenheim Museum, 1971, 223 p.
- WINCKELMANN, Johan Joachim. *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*. Trad. de l'allemand par Léon Mis, Paris : Montaigne, 1954, 211 p.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Les Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style*. Paris : Gallimard, 1966 [1915], 281 p.