

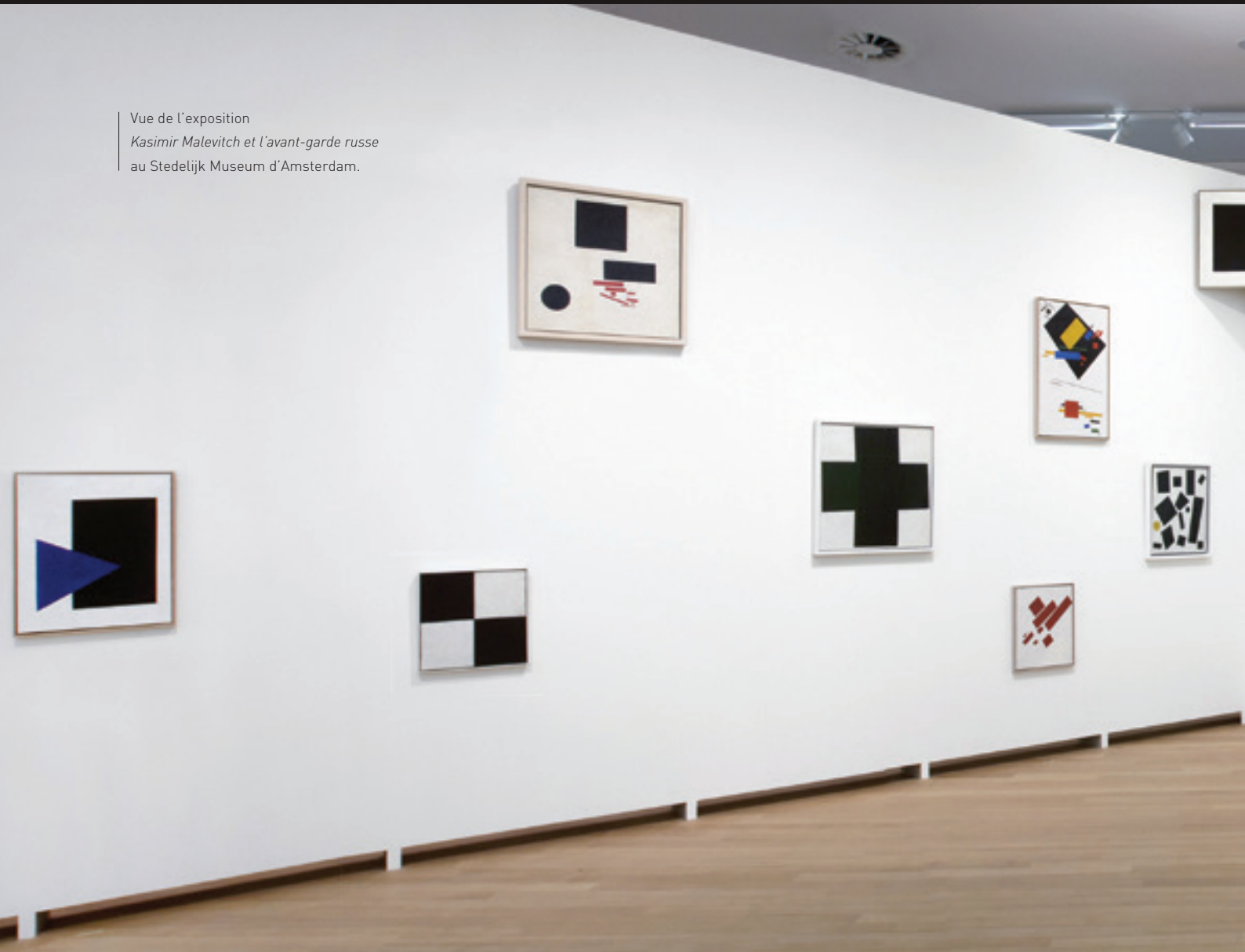
KASIMIR

L'APÔTRE

DU CRISTAL NOIR

Vue de l'exposition

Kasimir Malevitch et l'avant-garde russe
au Stedelijk Museum d'Amsterdam.



MALEVITCH,

PAR RENAUD FAROUX

STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.
DU 19 OCTOBRE 2013 AU 2 FÉVRIER 2014.

Kasimir Malevitch et l'avant-garde russe. Commissariat : Geurt Imanse et Bart Rutten.



Disciple de l'absolu de l'art, révolutionnaire, rebelle, pionnier, fossoyeur de la peinture... autant de qualificatifs pour rendre compte du destin de Kasimir Malevitch (1878-1935), l'un des plus glorieux mousquetaires de l'abstraction avec Kandinsky, Kupka, Mondrian.

Le nouveau bâtiment du Stedelijk Museum, où a lieu l'exposition *Kasimir Malevitch et l'avant-garde russe*, est comme emballé, redessiné par une imposante couverture blanche déjà surnommée « la baignoire » par les autochtones. Devant elle, trois grands monolithes en acier de l'Américain Richard Serra tracent un triangle dans le ciel d'Amsterdam. Ils laissent passer le vent et les nuages qui mènent tout droit là-haut, vers les sources de Malevitch, qui se détourna complètement de la nature pour nous ouvrir les yeux en direction du cosmos avec comme simples viatiques un carré, une croix, une sphère et un triangle noirs mais aussi verts, rouges et parfois bleus comme on rêve le ciel.

Cette exposition globale, et non plus simplement monographique comme celle de 1989, le montre parmi ses confrères, condisciples ou élèves : Kandinsky, Chagall, Larionov, Gontcharova, Chekrygin, Popova, Rozanova, Matiouchin, Soutine, Pougny, Klioun, El Lissitzky, Borisov, Klutskis, Tatline, Rodchenko... Pour la première fois, le fonds historique des œuvres du Stedelijk est richement agrémenté de la foisonnante avant-garde russe issue des collections Khardzhiev et Costakis.

Après avoir servi la propagande du régime soviétique, Malevitch fut mis en prison dans les années 1930 au retour d'un voyage à Varsovie et Berlin.

Accusé d'espionnage au profit des Allemands, il fut oublié pendant cinquante ans comme opposant aux principes du réalisme socialiste. Son œuvre plastique, qui collectionne les noms en « isme », va du réalisme à l'impressionnisme, du symbolisme au cézannisme, du fauvisme au néo-primitivisme, du cubo-futurisme au cubisme alogique, du suprématisme au néo-suprématisme figuratif et prend toutes ses dimensions, son ampleur, autant abyssale que cosmique, dans cet accrochage très spectaculaire avec une réinstallation de *0,10. La Dernière Exposition futuriste*, telle que montrée à Petrograd en 1915.

Pour suivre pas à pas le parcours du maître au sein de cette présentation colossale qui se déploie sur plus de 2 000 mètres carrés, riche de plus de 500 pièces, il faut distinguer de façon schématique plusieurs grandes vagues, car « la force de Malevitch tient en un mot, la chronologie », comme le souligne l'un des commissaires de l'exposition, Bart Rutten. Dès 1905, dans des tableaux figuratifs inspirés « des travaux et des jours » de la vie paysanne, Malevitch manifeste son attachement à l'art populaire russe et aux icônes, tout comme son engagement et sa foi dans son pays et dans l'humanité. Un symbole obsessionnel semble incarner ses visions révolutionnaires : c'est un objet contondant, hache, faux, couteau, sabre, scie dentée, ciseaux, qui, sous ces différentes formes, accompagne bucherons, rémouleurs, moissonneurs, faucheurs, constructeurs mais également aviateurs et poètes coupant le tronc de l'arbre, saignant le monde à la racine, comme dans une farce ubuesque, dans l'espoir de tout détruire pour tout reconstruire. Une datcha, pour un monde meilleur ?

Fils du peuple qui croit en la révolution, mais que la révolution a trahi, Malevitch appartient à la génération nihiliste et trouve sa place ainsi dans la lignée dont se réclament, avec orgueil, nombre d'artistes, et en particulier les Russes, de Dostoïevski à Nicolas de Staël. La présentation fleuve d'Amsterdam montre sa géniale synthèse des inventions formelles de Cézanne, Matisse, Picasso, Léger, découverts très tôt dans les collections Chtchukine et Morozov. Le lien avec Matisse demeure frappant, lui qui était allé en personne à Moscou accrocher ses tableaux et qui



À gauche : *Chanson de ciel bleu* (esquisse d'un portrait du compositeur Nikolai Roslavets). 1907-1908.

À droite : *Le Bûcheron*.

1912, huile sur toile, 93 x 70 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.



fut aussi l'un des premiers à s'intéresser aux icônes, non parce qu'elles protégeraient contre la foudre, mais pour leur sens plastique. Matisse demeure l'initiateur, le fondateur de « l'art nouveau » qui, aux dires de Malevitch, « a dissipé la fumée des choses ». Dans ses préoccupations plastiques, il suit une route qui semble commencer avec Puvis de Chavannes, Millet, Monet, Van Gogh pour rejoindre le chemin radical de Mondrian. L'œuvre reste marquée par des jongleries de formes géométriques qui ponctuent le parcours de celui qui se proclamait le dernier des futuristes mais qui, comme le montre l'exposition, sera surtout le dernier des grands impressionnistes, osant jusqu'à déclarer que « noir et blanc sont couleurs » ! Devant les grandes traces jaunes ou rouges des *Dissolutions d'avions*, Malevitch reste aussi un héritier immédiat de la « petite sensation » cézannienne. Comme aurait pu le souligner Proust : « Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si invraisemblable la trace, est un critérium de vérité. »

La venue du *Rémouleur* de l'université de Yale, toile « cubo-futuriste » tout en mosaïques décomposées de couleurs bleues et brunes et qui fait face à la *Femme dans un tramway* de 1914, est à elle seule tout un programme ! Ici s'illustre avec plaisir la période la plus imaginative de Malevitch, marquée par sa découverte du cubisme. Cet intervalle « allogique » est incarné



par l'invention du style poétique « zaoum », une langue transrationnelle qui donne naissance à des « proto-images » illustrées par les poèmes de Khlebnikov et Maïakovski. Ces représentations « non objectives » combinent, comme dans une libre association, sons, formes, typographies, papiers collés pour former des images nouvelles dépourvues du sens conventionnel et donc « universellement (in)compréhensibles ». Les plans disposés de façon rythmique et syncopée sont rudes, lapidaires et évoquent aussi bien le jazz, les affiches publicitaires, les palissades, les lumières du cinéma où les prises se télescopent, se superposent, disparaissent comme ce visage de femme derrière les buées d'une vitre de tramway. Dans ses miroirs furtifs, Malevitch reflète un monde qui devient citadin, électrique, aéronautique, tout en mouvements fuyants, transparents, ou même, comme à la guerre, camouflés. Il mêle révolutions sociales, découvertes scientifiques, poésie pure à des formes d'obus qui zèbrent le ciel et s'écrasent dans un éclair de « feu, d'acier, de sang ».

Comme en son temps Guido Reni (1575-1642), dont l'art baroque avait inspiré toute l'Europe en proposant une synthèse de Michel-Ange, Raphaël et Caravage, Malevitch va symboliser une autre Renaissance avec la radicalité de son courant suprématisme. Son fameux blason aux couleurs du drapeau noir apparaît pour la première fois en 1913, lors de l'opéra *La Victoire sur le soleil*. La tâche fondamentale que s'assigne son école est celle de construire des formes spectaculaires, dans lesquelles Malevitch et ses élèves voient l'essence même de l'art. Leurs œuvres ont une fin en soi, en ce qu'elles portent à l'abstraction métaphysique, et sont au-dessus et en dehors de la vie. Le monde complexe de son imagination n'a d'égal que sa capacité synthétique à représenter des contenus conceptuels. Une extraordinaire cohérence pour traduire en formes un monde intérieur fait de tensions déchirantes, mais aussi de l'assouvissement d'intuitions « cosmiques », le ramène inlassablement à « la suprématie de la sensibilité pure ». Avec sa touche « suprême » du « carré » accroché comme en suspension et abolissant l'espace, il se joue des conventions. La pratique religieuse orthodoxe place souvent une représentation sacrée dans l'angle de la pièce principale et cette nouvelle « icône du joli coin » reste dans l'histoire de l'art la signature la plus blasphématoire de Malevitch. Dans son langage théorique, il précise : « L'homme et la nature constituent deux termes

À gauche : *Architekton Zeta*.

Vers 1920, photographie sur papier 42 x 32 cm.

Musée national grec d'art contemporain, Thessalonique.

À droite : *Suprématisme mystique (croix rouge sur cercle noir)*.

1920-1922, huile sur toile, 72 x 51 cm.

Stedelijk Museum, Amsterdam.





antagonistes tendus l'un vers l'autre et auxquels il est refusé de se comprendre et de se joindre, puisque la réalité de fait de la nature est entièrement différente de la représentation erronée que s'en fait la conscience.» Et il continue noir sur blanc : « Tout ce que nous appelons nature est une pure création de fantaisie qui n'a pas le moindre rapport avec la réalité de fait. » Ce qu'on voit, et qui est illusoire, sera sacrifié au profit de ce qu'on sait, de ce qu'on sent, de ce qu'on croit et, bientôt de ce qu'on rêve. Sur ce point, Malevitch se rapproche de l'abstraction de Kandinsky et de Mondrian, ce dernier affirmant « que le temps et la vision objective voilent la vraie réalité ». On en arrive alors aux limites de l'expression picturale, au silence, au « zéro des formes ». Malevitch se complaît dans la tentation ultime du *Carré blanc sur fond blanc* de 1919, qui veut suggérer la vision de l'infini par la libération absolue de la couleur et la dissolution des formes. Son système fondé sur le concept de la « libre navigation des surfaces-plans » propose la vision cosmique et irrationnelle d'un espace qui se définit par la liberté des mouvements. Son champ dynamique, infini, matriciel, inaccessible à la représentation et entraînant la mort de la peinture dans le blanc cosmique, le conduit à un abandon du médium pictural pour désormais ne plus s'occuper que d'argumentations critiques, philosophiques et architecturales.

Quant aux œuvres accrochées, elles proclament une utopie plastique et inventent dans leur simplicité géométrique de nouveaux fondamentaux aux caractères d'ordre aussi bien esthétique que politique et spirituel. Il est très clair que chez Malevitch le choix de l'abstraction est une prémonition géniale du vide qui place l'être face au néant de ses désirs et de ses fantasmes. Peinture, décors et costumes, architecture, musique font de l'artiste un ingénieur, un designer, un architecte, un urbaniste, un penseur... mais finalement toujours un peintre, comme le montrent ses dernières œuvres qui, au-delà du suprématisme, marquent son retour à la figuration. Les visages stylisés de ses paysannes étrangement anonymes évoquent autant la douceur des muses que l'arrogance de nouvelles idoles.

L'ampleur de l'œuvre prend véritablement toute sa dimension dans la présentation des dessins préparatoires. Il faut s'attarder sur ses compositions suprématises sur papier millimétré ou sur ses planches, aussi précises que des partitions, où notes et violons voltigent souvent, à l'instar du portrait de son ami le

En haut : *Autoportrait en deux dimensions.*

1915, huile sur toile, 80 x 62 cm.

Stedelijk Museum, Amsterdam.

En bas : *Plan jaune en dissolution.*

1917-1918, huile sur toile, 106 x 70 cm.

Stedelijk Museum, Amsterdam.



Fille avec un bâton rouge.

1932-1933, huile sur toile, 72 x 60 cm. Galerie nationale Tretiakov, Moscou.

compositeur Nikolai Rostrovski, à la fragilité translucide proche du vitrail. Malevitch a longtemps posé problème aux chercheurs à cause d'une œuvre qui fut éparpillée, censurée, antidatée, cachée, exilée... Il avait pourtant voulu la montrer démonstrative et cristalline dans toute la logique de son évolution. C'est ce qu'offre avec clairvoyance, recherche, travail et talent l'actuelle démonstration hollandaise. ■

À VOIR ÉGALEMENT :

KASIMIR MALEVITCH ET L'AVANT-GARDE RUSSE.

BUNDESKUNSTHALLE, BONN (ALLEMAGNE)

DU 11 MARS AU 22 JUIN 2014

TATE MODERN, LONDRES (ROYAUME-UNI)

DU 17 JUILLET AU 26 OCTOBRE 2014