

Kazimir Malévitch, *Quadrangle*, 1915, huile sur toile, 79,5 x 79,5, Moscou, galerie Tretiakov, photo © The State Tretyakov Gallery, Moscow

Sous-couches

du Quadrangle de Malévitch

Le maître dit : «Un carré pas carré : quel carré! quel carré!»¹

Pardonna-t-on à un intrus de s'attaquer à un tableau qu'il n'a jamais vu et qui ne sait rien de la langue de son auteur, peintre et théoricien? C'est une question de bon sens qui a déclenché l'assaut. Ce tableau parmi les plus célèbres du XX^e siècle, le *Carré noir* de Malévitch, demeuré longtemps invisible et reproduit seulement après un demi-siècle, se trouve aujourd'hui dans un état de ruine qui interdit ses déplacements². Or, ses reproductions donnent le tournis, les craquelures épaisses qui l'affectent irrégulièrement se déplaçant d'un livre à l'autre. La masse noire la moins craquelée de cette surface accidentée, telle un plateau vaguement quadrangulaire dans une chaîne de crevasses, se voit parfois en haut (catalogue *Malevich* 1988, p. 9; Petrova 1990, p. 107; Douglas 1994, p. 23), une fois à droite (*Malevich* 2003, p. 119), deux fois à gauche (Fauchereau 1991, p. 34; Marcadé 1990 – dans ce livre, le tableau est reproduit deux fois, p. 132 et en quatrième de couverture, avec deux orientations différentes, la masse-plateau une fois à gauche, une fois en haut (cette double anomalie est redressée dans la réédition de 2016, p. 143)). Mais presque toujours la masse noire apparaît en bas (Lamač 1967, p. 384; Zhadova 1978, n° 37 (même photo médiocre que dans Lamač);

catalogues *Malevich* 1990, [vi]; *Malevich* 2013, 218; Shatskikh 2012, frontispice – dans l'édition de Yale, la bordure blanche est purement et simplement éliminée). Andréi Nakov, qui reproduit le tableau dans cette position, montre aussi une «réflexographie négative» du tableau mais à 180°, avec le plateau en haut, sans jamais s'expliquer sur cette incon séquence (2007, II p. 54 et IV p. 153)³. C'est le sens d'accrochage du tableau dans la galerie Tretiakov, où il est exposé depuis 1995, après y être longtemps demeuré invisible⁴.

Ces orientations diverses n'affectent pas trop une image globalement centrée et symétrique, mais elles modifient subtilement l'équilibre d'ensemble, la masse-plateau faisant comme un quadrangle à la base du plus grand quadrangle. Est-ce le *bon sens*? D'ailleurs, faut-il poser la question en ces termes? D'autres tableaux suprématises du peintre, de son vivant et après sa mort, ont connu plusieurs sens d'accrochage, la *Composition* de 1915 avec triangle bleu et rectangle noir, *Joueur de Football*, *Aéroplane en vol*, *Supremus n° 50*, quelques autres peintures de 1915 (n°s 43, 45, 47, 48, 49, 53 dans *Malevich* 1990), et jusqu'au *Carré blanc* de 1918. Cette diversité concorde avec l'idée de vol, d'un art qui n'est plus rattaché à



Radiographie du *Quadrangle* de Kazimir Malévitch, Moscou, galerie Tretiakov, photo © The State Tretyakov Gallery, Moscow

la terre et se trouve à l'état de lévitation dans le cosmos. « L'«apesanteur» faisait partie de la structure du monde suprématisme de Malévitch dès le début », commente Aleksandra Shatskikh à propos de la *Croix oblique* exposée la tête en bas lors d'une exposition d'art décoratif en novembre 1915, six semaines avant « 0,10 »⁵. Libéré par l'absence de toute signature, ce désir d'échapper aux forces gravitationnelles est propre à Malévitch ; on n'imagine pas les toiles généralement signées de Kandinsky ou de Mondrian tolérant une pareille désorientation.

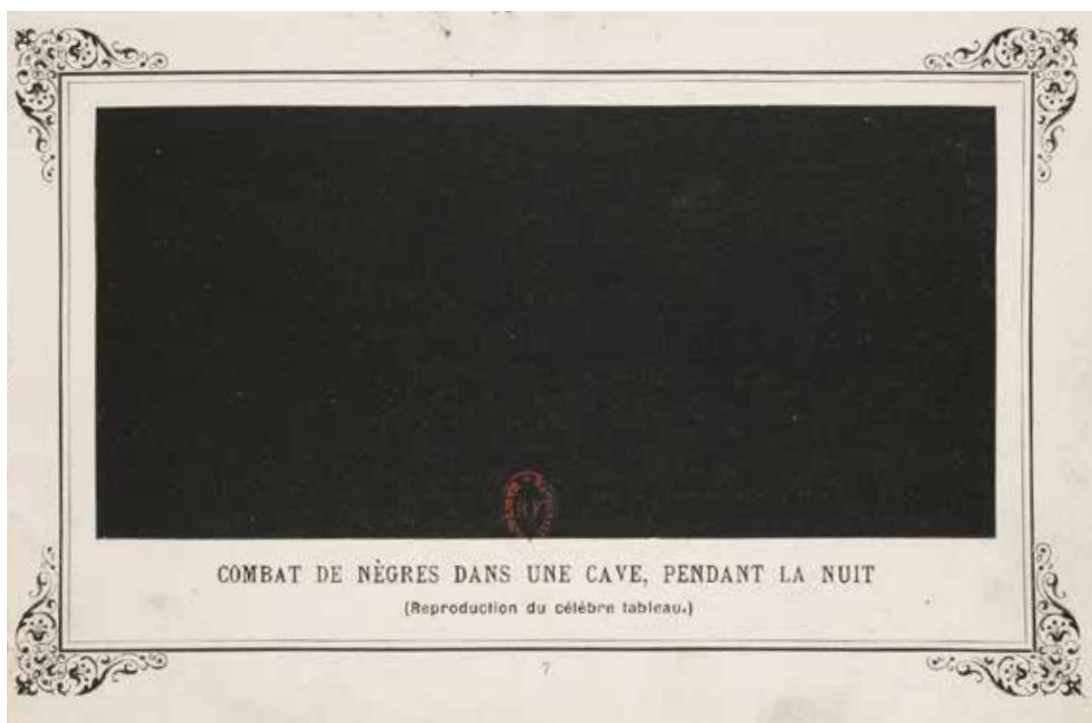
L'on a souvent observé que ce *Carré noir* n'est pas carré ; ses bords horizontaux montent très légèrement de gauche à droite, et les bords verticaux suivent le mouvement de bas en haut et de droite à gauche. Lors de l'exposition « 0,10 », le tableau accroché à l'angle de deux murs sous le plafond portait le titre de *Четыреугольник* (*Tchétyreougol'nik*, *Quadrangle*)⁶. Marcadé note que « sur le dessin du *Quadrangle noir* exécuté pour l'édition de "Die gegenstandslose Welt" (1927), Malévitch a écrit : "Premier élément suprématisme d'aspect quadrangulaire, n'ayant pas de quadrangularité géométrique exacte"⁷. » C'est, précisait-il à son étudiant Kurlov, « un carré qui n'a pas une seule

ligne parallèle au carré de la toile géométriquement correcte, et qui en lui-même ne répète pas le parallélisme des côtés⁸ ». Quand Malévitch peignit pour la galerie Tretiakov en 1929 une nouvelle version du tableau endommagé, il inversa vers la gauche l'inclinaison ascendante du bord supérieur. D'autres peintures de 1915 accusent de telles irrégularités, la *Croix noire* de Paris, le *Carré rouge* de Saint-Petersbourg : Malévitch a encore accentué la montée vers la droite de ce carré rouge en retouchant visiblement sa partie supérieure.

La surface craquelée du *Quadrangle* laisse deviner par-dessous des formes géométriques abstraites et toute une gamme colorée : « rouge, jaune, bleu foncé, vert, violet, ainsi que bleu clair et rose [...], toutes couleurs utilisées comme couleurs locales dans la composition sous-jacente⁹ ». Une composition suprématisme à éléments multiples et multicolores se tenait donc sous le quadrangle noir unique, peint par Malévitch le 8/21 juin 1915, dans un état d'excitation intense¹⁰.

En novembre 2015, comme pour mieux embrouiller la chose tout en célébrant les cent ans du *Carré noir*, trois conservatrices de la galerie Tretiakov, Ekaterina Voronina, Irina Rustamova et Irina Vakar, annoncèrent au cours d'une conférence de presse qu'il recouvrait non pas une, mais deux peintures préalables : un tableau cubo-futuriste, recouvert par la première composition suprématisme recouverte à son tour par le carré noir. En outre, la bordure blanche laissait entrevoir une inscription qu'on a pu déchiffrer comme « Combat de nègres dans une cave »¹¹. Déjà en 1990, les restauratrices Milda Vikturina et Alla Lukanova mentionnaient « de pâles traces de lettres sombres [...] visibles sous la couche de blanc de plomb dans le coin supérieur droit. Ces lettres formaient probablement une inscription sur la composition sous-jacente¹² ». Mais en 2015, le compte rendu du *New York Times* la déclare faite après l'achèvement du tableau, sur une surface sèche, en bas à gauche : une illustration radiographique de ce détail accompagnait l'article.

Dessus ? dessous ? en bas à gauche ? en haut à droite ? Oui, en haut à droite et à l'envers, et, selon Aleksandra Shatskikh, certainement sur la couche sèche ; il faut retourner le tableau pour en déchif-



Alphonse Allais, *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*, extrait de l'*Album Primo-Avilesque*, Paris, P. Ollendorff, 1897, Bibliothèque nationale de France, Paris, photo BnF, Paris

frer les lettres. L'inscription a-t-elle été tracée par Malévitch, comme inclinaient à le penser en 2015 les spécialistes de Tretiakov, ou plutôt par une main étrangère, désireuse de réduire la portée du tableau à une plaisanterie bien connue¹³? On a de la peine à imaginer Malévitch traitant par la rigolade son « enfant royal plein de vie », « création de la raison intuitive », « le visage de l'art nouveau »¹⁴, et plus généralement le suprématisme, dont il disait : « Ce système, dur, froid, sans sourire, est mis en mouvement par la pensée philosophique »¹⁵. Sans doute, Malévitch ne manquait pas d'humour, témoin son récit de la visite à la *Cathédrale* de Monet chez Chtchoukine¹⁶, ou encore tels dessins proto-suprématistes accompagnés de l'inscription « quelle insolence » ou « émotion picturale d'un tram »¹⁷. (Le célèbre dessin de rideau pour *Victoire sur le soleil* (II, 5), anticipation du carré noir, porte l'inscription - de quelle main? - *Glupo*, stupide.) Mais cet humour est d'inspiration alogique, sensiblement distinct de l'esprit de blague, déploré par le pamphlétaire catholique Louis Veuillot¹⁸, qui

préside aux monochromes parisiens du XIX^e siècle. N'empêche : l'allusion au combat de nègres mérite un peu d'attention.

En 1897, l'humoriste Alphonse Allais publia chez Ollendorff un *Album Primo-Avilesque* contenant sept images monochromes et une partition muette. La première image, figurant un rectangle noir allongé, portait comme titre « COMBAT DE NÈGRES DANS UNE CAVE, PENDANT LA NUIT (Reproduction du célèbre tableau.) » Suivaient six rectangles de même format, bleu, vert, jaune, rouge, gris clair et blanc (PREMIÈRE COMMUNION DE JEUNES FILLES CHLOROTIQUES PAR UN TEMPS DE NEIGE), puis la partition d'une « Marche Funèbre composée pour les Funérailles d'un grand homme sourd » : deux pages de musique sans note. L'intention humoristique était appuyée, ladite marche portant l'indication « Lento rigolando ».

Les illustrations de l'album furent reprises et dessin-animées en 1910 dans le film d'Émile Cohl *Le Peintre néo-impressionniste*. Alphonse Allais avait trouvé l'idée de son monochrome noir chez Paul

Bilhaud qui exposait aux Arts Incohérents de 1882 un « Combat de nègres dans un tunnel »; l'année suivante, Allais y montra une *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* remarquable par Félix Fénéon¹⁹.

Accrocher de telles images dans une salle d'exposition semble avoir été une première, mais ce genre d'amusement se rencontrait déjà dans l'illustration et la presse satirique au milieu du XIX^e siècle. En 1854, *l'Histoire de la sainte Russie* de Gustave Doré s'ouvre sur un monochrome noir effrangé, légendé « L'origine de l'histoire de Russie se perd dans les ténèbres de l'antiquité », avant de culminer p. 89 avec la grande tache rouge synthétisant les crimes d'Ivan le Terrible. Plus tôt, une *Marine, effet de nuit* de Jean-Louis Petit, exposée au Salon de 1843, donna lieu à des plaisanteries non-figuratives de Bertall et de Raymond Pelez; celui-ci, illustrant dans *Le Charivari* du 19 mai 1843 sa « Première impression du Salon de 1843 », montrait entre autres choses un rectangle noir allongé et richement encadré, portant le titre d'« Effet de nuit qui n'est pas clair... de lune ». Les caricaturistes – Bertall, Stop, Paf, Gill et d'autres – répétèrent inlassablement leurs monochromes au long du XIX^e siècle²⁰.

L'humour avait dicté à Laurence Sterne, en 1759, la page noire de *Tristram Shandy* (I, 12), parodie rectangulaire du fameux *Alas, poor Yorick!* de Shakespeare²¹. Mais il n'est pas toujours à la source de telle ou telle surface noire : l'intention plaisante n'apparaît pas trop dans *l'Utriusque cosmii historia* du rosicrucien Robert Fludd (1617-21), dont le carré noir gravé par Jean Théodore de Bry illustre l'infini des ténèbres primordiales (t. I, p. 26); ni, peut-être, dans le trompe-l'œil de C. N. Gijsbrechts représentant l'envers d'un tableau (1670, Copenhague, Musée national); et moins encore dans le voile noir substitué à l'effigie inexistante de Marino Faliero, le doge félon exécuté en 1355 : au Palais des Doges, dans la salle du grand conseil où sont portraiturés deux à deux les doges de Venise, une inscription latine inscrite sur le tissu noir précise : « Ici est la place de Marino Faliero décapité pour ses crimes ». Le voile noir annulait son image et perpétuait sa honte.

Quels genres de relation entretiennent ces antécédents modestes avec les ambitieux Carrés noir, rouge et blanc de Malévitch? On pense aux



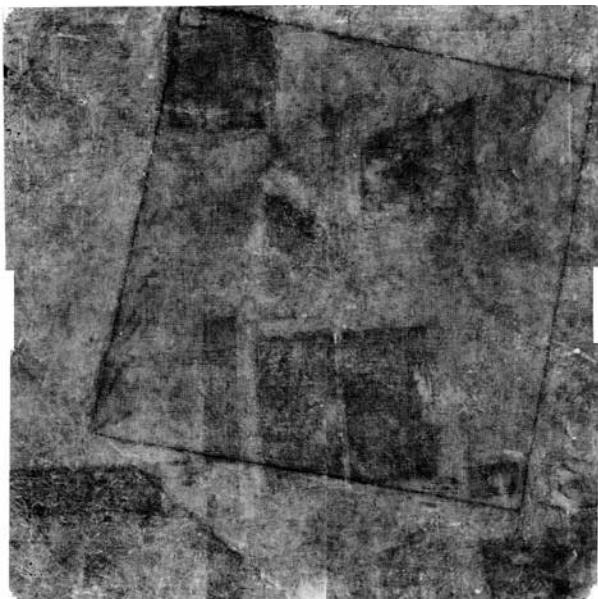
Kazimir Malévitch, *Croix rouge et noire*, c.1920-1927, huile sur toile, 84 x 69,5, Stedelijk Museum, Amsterdam, photo © Collection Stedelijk Museum Amsterdam

conceptions à peine postérieures de Victor Chklovski, théoricien de l'avant-garde russe artistique et littéraire, et de Iouri Tynianov : « Chklovski et Tynianov, en particulier, ont évoqué dans la littérature russe ces variations fonctionnelles qui font passer, par exemple, une même forme d'un rang mineur à celui de "forme canonique", et qui entretiennent une transfusion perpétuelle entre la littérature populaire et la littérature officielle, entre l'académisme et l'"avant-garde", entre la poésie et la prose, etc. L'héritage, aimait à dire Chklovski, passe ordinairement de l'oncle au neveu, et l'évolution favorise la branche cadette. Ainsi, Pouchkine importe dans la grande poésie les effets des vers d'album du XVIII^e siècle, Nekrassov emprunte au journalisme et au vaudeville, Blok à la chanson tzigane, Dostoïevski au roman policier »²².

Peu importe que Malévitch ait ou non connu le combat de nègres dans une cave, mentionné en décembre 1911 dans un article de *Russkoe Slovo* (La Parole russe) sur les parodies artistiques. Il était fatal que dans la dynamique de ses outrances la verve des caricaturistes dût rencontrer un jour ou l'autre la radicalité des artistes d'avant-garde. À sa façon,



Kazimir Malévitch, *Croix rouge et noire* (détail), c.1920-1927, huile sur toile, 84 x 69,5, Stedelijk Museum, Amsterdam, photo © Collection Stedelijk Museum Amsterdam



Radiographie du *Carré blanc*, 1918, de Kazimir Malévitch, huile sur toile, 79,4 x 79,4 Museum of Modern Art, New York, acquisition confirmed in 1999 by agreement with the Estate of Kazimir Malevich and made possible with funds from the Mrs. John Hay Whitney Bequest (by exchange), acc. no. : 817.1935, photo The David Booth Conservation Department, © 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

l'Album Primo-Avrilesque anticipait à la fois sur tous les monochromes à venir et sur *4'33"*, la composition « silencieuse » de John Cage. Et tel ou tel de ces exemples, le voile noir de Marino Faliero, le rectangle noir de Paul Iribé intitulé *Pudeur* (« Ah! non, je vous en prie... laissez-moi, au moins, mon collier de perles²³! ») nous signifient que quelque chose doit être soustrait au regard.

*

Qu'une peinture en recouvre une autre n'est pas sans exemple chez Malévitch. La *Croix rouge et noire* des années 1920²⁴ laisse apparaître sous ses couleurs noire, rouge et blanche une composition suprématisiste plus complexe, à base de rectangles allongés et agglutinés. On peut la reconstituer même à l'œil nu : elle est, comme le notait Troels Andersen en 1970, presque identique à un dessin de 1916, portant l'inscription non autographe *Sensation de magnétisme*²⁵, et que Malévitch a reproduit en 1920 dans l'album lithographié *Le Suprématisisme. 34 dessins*²⁶. Malévitch avait donc peint cette composition vers 1916, avant de la recouvrir de la grande croix des années plus tard.

D'autres tableaux ont connu le même sort. Le *Carré blanc* de 1918 laisse voir, sur les photos infrarouge et rayons X, un triangle dans son coin inférieur gauche, soutenant l'angle du carré blanc, ainsi que d'autres éléments quadrangulaires²⁷. C'est une pratique que le peintre a reprise par la suite; la *Maison rouge* de 1932 au Musée russe est peinte par-dessus un portrait d'homme²⁸. On dirait que les formes simples de Malévitch avaient de temps à autre besoin de s'appuyer sur un support d'éléments complexes.

Parfois, les éléments recouverts étaient figuratifs : le triangle de la *Composition* d'Amsterdam avec triangle bleu et rectangle noir cache l'image d'une cuiller en bois, emblème alogique fréquemment utilisé par Malévitch et ses proches en 1914 et 1915²⁹. Le petit tableau *Rectangle noir* (1915, coll. Costakis) se superpose à un fragment de cheval, la partie inférieure d'un tableau peint d'après le dessin *Guerre 1914* de la collection Khardjiev³⁰.

Ces recouvrements apparaissent comme la mise en œuvre du symbolisme de l'éclipse, développé à partir de l'opéra futuriste de 1913 *Victoire sur le Soleil* qui proclamait : « Soleil... nous te fermerons d'un voile poussiéreux et te clouons dans une maison de béton! » « Le monde des fleurs n'est déjà plus/Cieux, couvrez-vous de pourriture » « Le soleil gît à nos pieds » « Nous avons arraché le soleil avec

Kazimir Malévitch, *Guerre*, 1914, crayon sur papier millimétré, 9,8 x 9,7, Stedelijk Museum, Amsterdam, photo © Collection Stedelijk Museum Amsterdam



ses racines toutes fraîches»³¹. Le titre de l'opéra, écho amplifié du manifeste de Marinetti « Tuons le clair de lune! » (1909), fait du soleil, capturé et tué d'un coup au quatrième tableau, le symbole du vieux monde et de la culture du passé; mais la peinture de Malévitch, entre 1914 et 1915, donne à voir un effacement progressif de la figuration, appelé par lui *éclipse partielle* : ce sont les mots qui recouvrent deux toiles de cette période, *Un Anglais à Moscou*, et la *Composition à la Joconde*. Le premier, où l'inscription ЗА/ТМЕНИЕ/ЧАС/ТИЧ/НОЕ parcourt le tableau de haut en bas, montre une accumulation d'objets superposés qui s'étouffent l'un l'autre, sabre, bougie, poisson, échelle, église, un demi-Anglais haut-de-formé et traversé par une scie, trois baïonnettes, une cuiller en bois – réelle à l'origine –, des ciseaux annotés « Société de courses hippiques », flèche rouge et rayonnement jaune³². Dans le second, l'inscription частичное/ЗАТМЕНИЕ, en haut à gauche, surmonte une reproduction déchirée de la *Joconde*, barrée de deux croix peintes en rouge, et associée à des plans de couleur superposés blanc, noir, bleu, brun, rose et gris sur un fond mi-parti blanc et jaune. Sous l'image de la *Joconde*, un découpage de journal annonce « Appartement à céder » et plus bas, « à Moscou »; plus d'autres éléments de collage, et lors de l'exposition « L'Année 1915 », une vraie cuiller en bois qui a disparu³³. Le message est clair : la culture du passé est mise sous croix, déchirée, réduite à une monnaie d'échange dévaluée. La *Joconde*, Soleil de l'Art, volée au Louvre en 1911 et récupérée en 1914, avait retrouvé une actualité qui, aux yeux de l'avant-garde internationale, accusait son inactualité. Son vol même était symbolique; André Salmon écrivait en 1912 : « Le sourire de la *Joconde* fut trop longtemps, peut-être, le Soleil de l'Art./Son adoration correspond à quelque christianisme déprimant, suprêmement moralisateur. On pourrait dire, paraphasant Arthur Rimbaud, que la *Joconde*, la *Joconde* éternelle, fut une voleuse des énergies³⁴. » Malévitch à son tour jetait la *Joconde* recouvrée dans le sac aux chefs-d'œuvre de la vieille culture : « Et si les maîtres de la Renaissance avaient découvert la surface picturale, elle aurait été supérieure et aurait plus de prix que n'importe quelle Madone ou *Joconde*./Et n'importe quel pentagone ou hexagone taillés auraient été une plus



Kazimir Malévitch, *Un Anglais à Moscou*, 1914, huile sur toile, 88 x 57, Stedelijk Museum, Amsterdam, photo © Collection Stedelijk Museum Amsterdam

grande œuvre sculpturale que la Milo ou David³⁵. »

Une éclipse totale de soleil avait recouvert la Terre de la Norvège à la Perse, jetant la Russie dans l'obscurité pendant deux minutes quatorze secondes le 8/21 août 1914, quelques semaines après le début de la Grande Guerre³⁶. Peut-être a-t-elle réveillé chez Malévitch le sentiment de la victoire sur le soleil et le motif de l'éclipse. Dans le dessin de la collection Khardjiev intitulé *Petit-Russien*³⁷, l'image d'une tête moustachue fumant la pipe est partiellement recouverte d'un triangle inégalement noir; d'autres figures abstraites et un collage vert et blanc complètent la surface quadrillée et fermée par un encadrement noir. Le tableau d'Amsterdam *Femme à la colonne d'affichage* – un thème plusieurs fois illustré vers 1885,

avec ses rectangles de couleurs, par Jean Béraud, de naissance pétersbourgeoise, peintre anecdotique de la Belle Époque parisienne – donne à voir une situation plus complexe : une composition cubo-futuriste, à base de formes peintes superposées avec collage de lettres et de passementerie, laisse deviner la photo imprimée d'un couple dansant. L'homme est coupé en deux, écartelé, son corps à droite, sa tête à gauche d'un rectangle rose qui fait l'effet de recouvrir sa partenaire; d'autres surfaces colorées aux bords du tableau, dont un quadrangle jaune en bas à gauche, qui vient en premier plan et ferme la composition. Ces exemples confirment l'hypothèse de Shatskikh, établissant le lien du févralisme (c'est le nom que Malévitch donnait en 1914 à son mouvement alogique : « le 19 février 1914, lors d'une conférence publique, j'ai renoncé à la raison³⁸ ») avec le suprématisme qui suivit. Le févralisme est comme l'éclipse partielle que le suprématisme entendait rendre totale, avec un dynamisme accéléré. Dans la collection Khardjiev se trouve un dessin suprématisme complexe qui porte en marge l'inscription « Févralisme comme émotionnisme³⁹ ».

Du coup, la superposition derrière le *Quadrangle* noir d'une composition cubo-futuriste et d'une première composition suprématisme multicolore prend la tournure d'une avancée par étapes; le quadrangle est le terme d'un processus d'anéantissement de l'objet. Ce qu'il recouvre, c'est, selon la métaphore de Malévitch, la coquille ou le coquillage multicolore du monde des objets et de l'art qui le figurait : « Il me semble donc que Raphaël, Rubens, Rembrandt, Titien et autres ne sont que ce beau coquillage, ce corps derrière lequel l'essence des sensations de l'Art ne peut être vue par la société. [...] C'est pourquoi le carré suprématisme semblait nu à l'époque, parce que le coquillage était tombé, l'image était tombée, peinte dans le chatolement multicolore nacré de la peinture. » « ... on ne voit pas l'essence et la cause de l'origine de cette forme derrière le visage d'"Ivan Petrovitch" ou du "chef d'État" ou du "vendeur de bagels", parce que "le visage d'Ivan Petrovitch" est devenu la coquille aux reflets nacrés, derrière laquelle l'essence de l'Art n'est pas visible. » Mais cette apparence de nudité est illusoire : « L'Art suprématisme sans-objet est empli de sensations,



Kazimir Malévitch, *Composition avec Joconde*, 1914-1915, huile et collage sur toile, 62,5 x 49,5, Musée national russe, Saint-Pétersbourg, photo © 2018. Photo Scala, Florence

et les mêmes sentiments demeurent chez l'artiste qui étaient (chez lui) dans la vie des objets-images, des idées. La question est simplement que le sans-objet de l'Art est le lait sans la bouteille, avec une vie à soi, avec sa propre forme, et elle ne dépend pas de la forme de la bouteille, qui n'exprime pas son essence ou ses sensations gustatives⁴⁰. »

Le carré noir n'est pas une forme au sens du monde des objets; il est, à la manière du grand carré et de la grande image de Lao-tseu⁴¹, la forme sans forme de la sensation pure, une sensation de rien ou du rien que Malévitch appelle le désert. « Le carré noir dans le cadre blanc était déjà la première forme de la sensation sans-objet. Les marges blanches ne sont pas des marges encadrant un carré noir, mais seulement la sensation du désert, la sensation du non-être, dans laquelle la forme carrée apparaît comme le premier élément sans-objet de la sensation. Ce n'est pas la fin de l'Art, comme les gens le croient encore, mais le commencement de l'essence réelle. [...] Le suprématisme est la fin et le commencement où les sensations sont mises à nu, où l'Art devient

lui-même, sans visage. Le carré suprématisiste est un élément tout comme la ligne de l'homme primitif qui dans sa répétition exprima ensuite la sensation non de l'ornement, mais seulement du rythme.» Fin et commencement qui déterminent la nature cyclique du temps artistique. « Peut-être que l'Art dans la forme que j'appelle suprématisiste est retourné à son étape originelle de sensations pures, qui plus tard est devenue un coquillage qui empêche de voir la chose même.» Tel est d'emblée le sens du mot suprématisisme : « Par suprématisisme j'entends la suprématie de la sensation pure dans l'art visuel⁴². »

*

Le processus éclipsant du *Quadrangle* a quelque chose de paradoxal. Le carré noir recouvre le monde des objets – même si ce monde, celui du cubo-futurisme, est, comme le cosmos d'Héraclite⁴³, un monde d'entassements et de débris –, mais c'est pour découvrir le monde sans-objet que cache et recouvre le coquillage nacré de la culture du passé : « ce beau coquillage, ce corps derrière lequel l'essence des sensations de l'Art ne peut être vue par la société ». Le recouvrement est donc une remise à nu : « et qui sait, peut-être que dans l'avenir la vérité de l'Art sans-objet mettra à nu la réalité objectale et montrera qu'elle est postiche, fictive, et que son réalisme pratique n'est qu'une fausse image éternelle [...] : la décomposition du monde des objets ne signifie pas encore la décomposition de l'esprit, au contraire, elle en a dévoilé la réalité. [...] Quand l'esprit de l'action libre essaie de sortir des frontières de l'objet, il laisse la forme de la culture pratique des objets en dévoilant le sans-objet comme le rien libéré de la catastrophe des formes... »⁴⁴ Malévitch adopte à son tour le principe, récurrent chez Kandinsky, Marc ou Mondrian, selon lequel l'abstraction dévoile l'essence de la réalité cachée derrière ses apparences⁴⁵.

Oblitérant la *Joconde* sous une double croix, Malévitch entendait faire de son *Carré* la *Joconde* de l'art nouveau. Mais comment réaliser la sensation du rien avec les moyens traditionnels de la peinture ? Les dizaines de toiles suprématisistes présentées à « 0,10 », dont certaines, comme telle ou telle *Composition* complexe conservée à Amsterdam ou à Saint-Pétersbourg, ont été peintes avant le *Quadrangle*⁴⁶, se présentent comme des moments uniques de sensation pure.



Kazimir Malévitch, *Femme à la colonne d'affichage*, 1914, huile et collage sur toile, 71 x 64, Stedelijk Museum, Amsterdam, photo © Collection Stedelijk Museum Amsterdam

Ann Hoenigswald, restauratrice à la National Gallery of Art de Washington, a étudié, à partir de l'exposition américaine de 1990, les procédés techniques de Malévitch, révélant « une manière remarquablement raffinée d'aborder les matériaux et le processus pictural »⁴⁷. Analysant dans l'ordre le support, le fond, préparé ou non, la surface peinte, le vernissage, elle établit minutieusement la variété des effets recherchés et trouvés par le peintre (le *Quadrangle*, n'ayant pas voyagé, n'a pu faire l'objet de cette étude) : « Malévitch manipulait son médium de manière à créer une variété de textures et d'effets de surface bien plus grande que la plupart de ses contemporains. Dans nombre de zones monochromes, la peinture même devenait amplement modulée et animée. [...] À l'occasion, Malévitch contrôlait son pinceau avec une telle habileté qu'il pouvait manipuler la peinture sculpturalement, créant des plans et du volume dans la texture picturale même. »⁴⁸ À l'œil nu, on est frappé, en s'approchant des peintures, de la richesse et de la complexité des textures de la surface peinte, très différentes des textures serrées et régulières du

Mondrian néo-plastique; denses et comme galvanisées dans les toiles de 1912-13 (*Bûcheron, Tête de paysanne*), où elles semblent mettre à profit la barbe de Cézanne dans l'*Autoportrait* Chtchoukine de 1882, elles rappellent souvent, dans les tableaux suprématises — presque toujours sur fond blanc —, celles de Monet, regardé lui aussi de près par Malévitch lors de ses visites à la collection Chtchoukine. La *Cathédrale* de Monet, et l'*Autoportrait* de Cézanne, que Malévitch déclarait être son meilleur tableau, étaient pour lui les exemples par excellence dans lesquels on pouvait voir la peinture pousser dans la pierre ou le visage. « Qui a le sens de la peinture, écrivait-il à son propos, voit moins l'objet, qui voit l'objet a moins le sens du pictural. »⁴⁹

Une fois libérée de l'objet, la peinture était reconduite à ce qui fait son essence, la couleur et la facture. « Ce qui a valeur en soi dans la création picturale c'est la couleur et la facture, c'est l'essence picturale, mais cette essence a toujours été tuée par le sujet. »⁵⁰ Cette opération qui dégage l'essence picturale du sujet, Victor Chklovski la commentait en 1919 : « Les suprématises ont fait en art ce que les chimistes ont fait en médecine. Ils ont dégagé la partie agissante des moyens. »⁵¹ Et lorsque en 1917-18 les variations de la couleur se trouvent réduites à l'extrême – les *Dissolutions* blanches, le *Carré blanc*, et plus tard la *Croix blanche* –, la facture ressort avec une verve éblouissante, où le regard a l'impression de se perdre. Mais c'est tout au long de sa carrière que Malévitch a mis en œuvre une variété sidérante de textures, en succession durant les années 1905-1915, des tableaux impressionnistes à l'élaboration du suprématisisme, puis simultanément après 1928, quand il reconstitua l'ensemble de sa carrière de peintre. L'éclectisme stylistique des œuvres de 1928-1932, figuratives ou abstraites, est le stimulant du travail factuel de Malévitch.

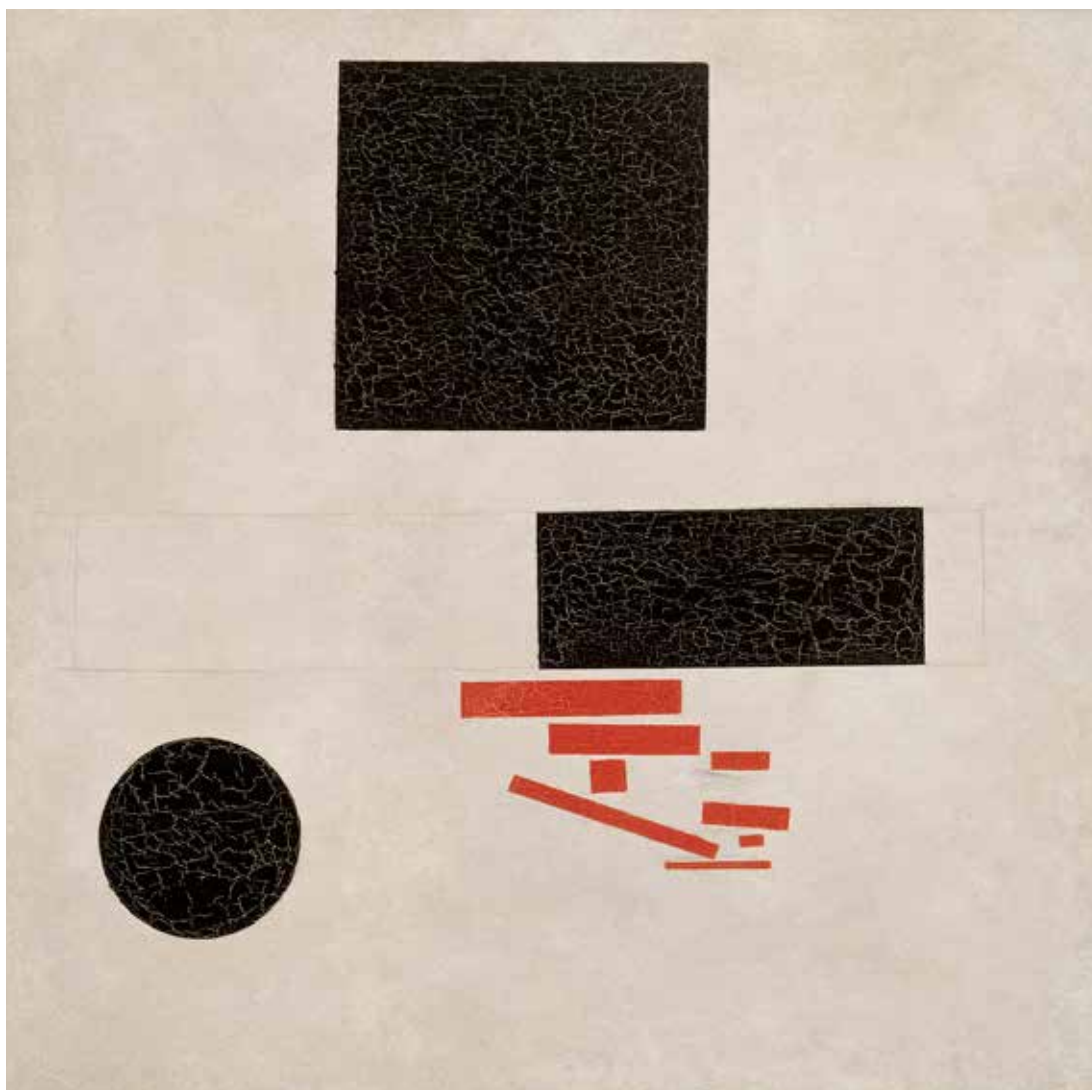
Dans son état de ruine, le *Quadrangle* de 1915, analysé par Viktorina et Lukanova, nous renseigne lui aussi sur ce travail. « Il apparaît clairement à présent que l'état de la couche picturale du *Carré noir* a été causé moins par des "entorses techniques" que par un lien insuffisant entre la fine couche de la peinture noire et la sous-couche de peinture plutôt épaisse. Dans les zones où les coups de pinceau de

la sous-couche sont les plus épais, le relief créé par ces coups de pinceau émerge à certains endroits à travers la couche supérieure de peinture noire, créant une épaisse craquelure. Dans les zones de la sous-couche où la peinture est la plus fine, il est difficile de discerner des crevasses dans la peinture noire. [...] Cela suggère fortement que sous le "carré" se tient une composition entièrement achevée, recouverte de vernis ou de pigment blanc mélangé avec du vernis comme médium. La chose est apparente à cause de la forte texture de surface de la sous-couche desséchée qui couvre toute la toile, le coloris de toute la surface de la toile, et le vernis brillant dans les zones de craquelures. » Sous rayons X, les craquelures dessinent le fantôme de la composition sous-jacente.

Quant à la bordure blanche, elle fut « peinte après que le carré noir eut été fini. Dans la zone blanche, on peut voir clairement les coups de pinceau de l'artiste, ainsi que ses empreintes digitales en plusieurs endroits. Des coups de pinceaux terminés en guirlandes attestent la rapidité de son travail. Par endroits, le pigment blanc a disparu. Entre les touches, sous une fine couche de pigment blanc, différentes couleurs sont visibles : vert, bleu foncé, rose, rouge. Cette couche préliminaire couvrait très probablement toute la surface de la toile. »⁵²

Assurément, la multiplication des surfaces peintes est la cause principale de l'état de ce tableau mythique, dont la fragilité évoque les brisures d'une autre œuvre-phare contemporaine du *Quadrangle*, le *Grand Verre* de Marcel Duchamp (1915-1923). On a tenté d'excuser le peintre : la guerre, manque de moyens, obligation de récupérer d'anciennes toiles⁵³. Mais Malévitch exposait à « 0,10 » trente-neuf peintures suprématises : pour son tableau-emblème, il aurait pu se procurer un support moins problématique. Selon Hoenigswald, il avait probablement accès à un grand choix de matériaux⁵⁴.

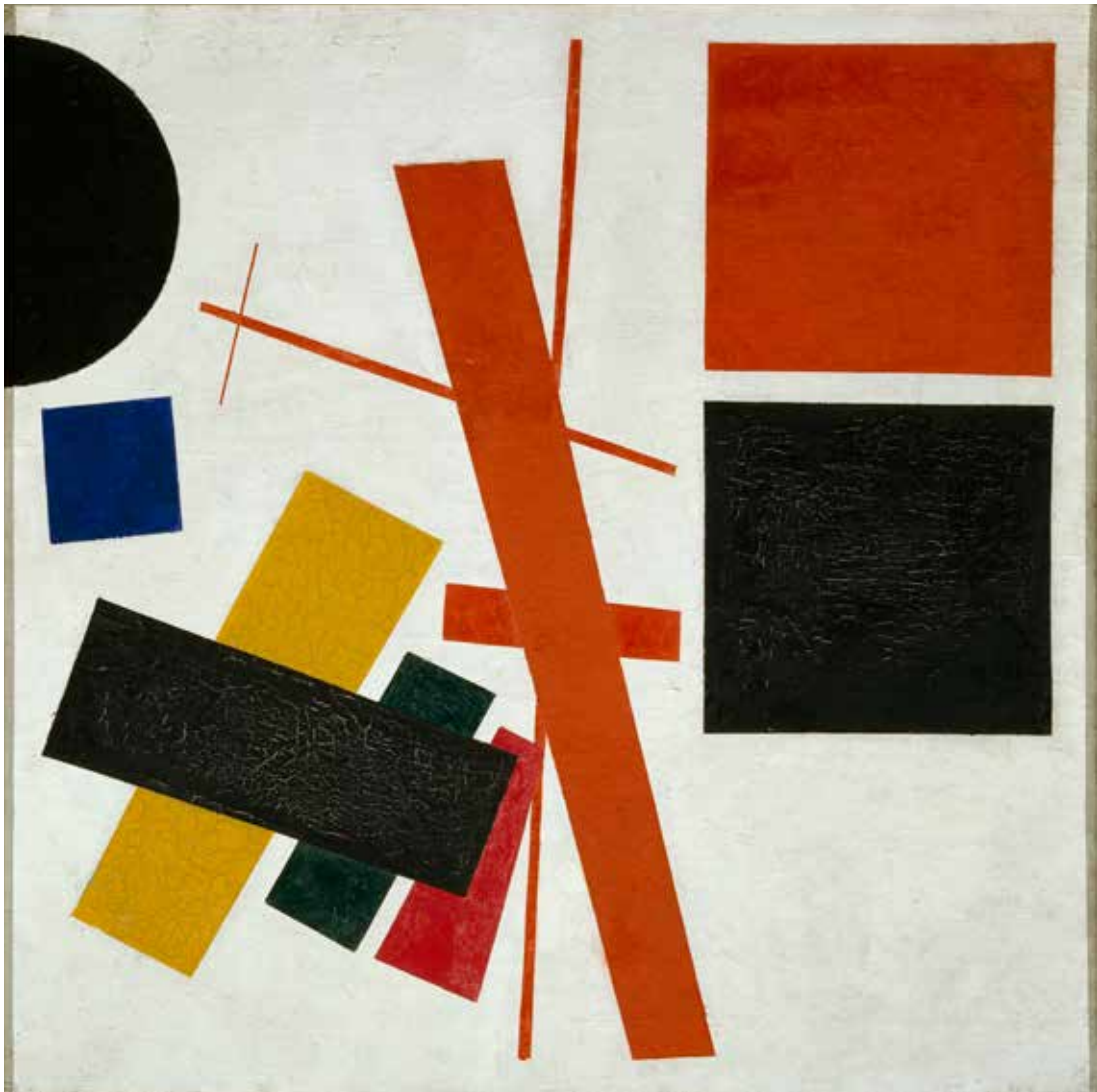
Relevant « la fréquente présence dans nombre de ses peintures de craquelures de séchage (dues à de multiples couches de peinture sans laisser assez de temps de séchage aux couches inférieures avant d'en ajouter de nouvelles) », et son habitude de travailler dans le frais, Hoenigswald note que « Malévitch travaillait plutôt vite ». Elle ajoute que « des tableaux avec des craquelures exceptionnellement



Kazimir Malévitch, *Composition suprématisse*, 1915, huile sur toile, 80,4 x 80,6, Fondation Beyeler, Bâle, photo © 2018. Photo Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Florence

épaisses, par exemple *Sportifs*, v. 1928-32, ont pu avoir des siccatifs ajoutés à telle ou telle peinture⁵⁵. Ces craquelures, particulièrement apparentes dans la partie noire de la figure de gauche, reparaissent dans plusieurs toiles de différentes époques, surtout quand les formes sont nettement délimitées. Hoenigswald estime que de telles craquelures ont pu être intentionnelles. Prenant pour exemples deux peintures du Musée russe de Saint-Petersbourg, une toile suprématisse de 1915 et une *Figure de femme* de 1928-29⁵⁶, l'auteur établit que dans cette dernière

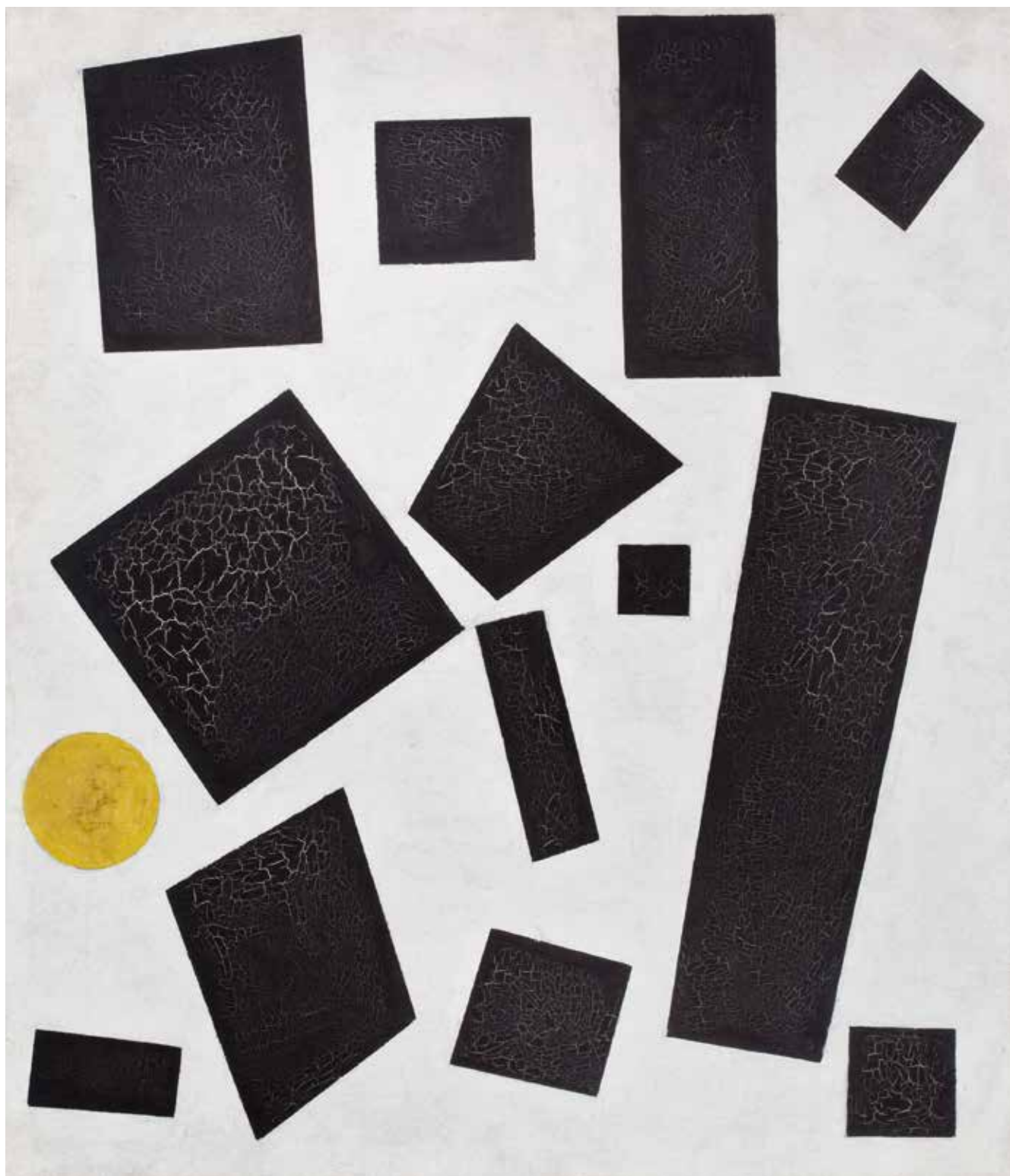
Malévitch avait peint deux petites figures à droite et à gauche de la grande figure centrale avant de les recouvrir de blanc : « les craquelures de séchage qui apparaissent sur les petites figures fantomatiques des deux côtés de la figure centrale ont probablement émergé peu de temps après que Malévitch a eu fait ces changements. À travers les craquelures, on peut voir de claires indications des couleurs des figures recouvertes. [...] Bien que la transparence de la couche supérieure ait sans doute augmenté avec le temps, la persistance des images laisse penser



Kazimir Malévitch, *Composition suprémate*, 1915, huile sur toile, 80 x 80, Musée national d'art, Ekaterinbourg, photo © akq-images

que Malévitch a voulu ou du moins accepté leur présence. Il savait que les changements seraient visibles, et pourtant il choisit de ne pas oblitérer ces images et de ne pas les réintégrer. Je propose par conséquent l'idée que dans ces peintures il a conservé les craquelures et l'émergence des images, laissant même voir que son intention de départ était de peindre ces figures en couleur. Ces repentirs témoignent du processus pictural tout en soulignant la solitude poignante de la figure centrale. Malévitch utilisait la technique comme un outil expressif. »⁵⁷

Malévitch, en 1915 et en 1929, était sous pression, il devait peindre très vite un grand nombre de tableaux en vue de «0,10», puis de sa rétrospective à la galerie Tretiakov. Il en résulta de fréquentes craquelures, surtout dans le noir qui sèche lentement. Mais parfois, comme l'a noté Olga Klyonova, restauratrice au Musée russe, il semble avoir utilisé de telles craquelures comme un élément de facture, « créant un dessin supplémentaire sur la surface peinte »⁵⁸. Dans la *Composition* de la Fondation Beyeler opposant trois vastes formes noires à huit formes rouges



Kazimir Malévitch, *Composition suprématiste*, 1915, huile sur toile, 66,5 x 57, Museum Ludwig, Cologne, photo © Rheinisches Bildarchiv Köln



Paul Cézanne, *Vue de Fontainebleau*, aquarelle sur papier, 44 x 55, collection particulière, photo D. R.

plus petites, le réseau des craquelures, plus serrées dans le carré et le rectangle, plus lâche dans le cercle, enrichit et anime considérablement la surface; il se peut que Malévitch ait mêlé un siccatif à sa peinture noire, mais pas à la rouge, dans laquelle les craquelures sont beaucoup moins visibles. Le tableau d'Ekaterinbourg, où treize figures géométriques de forme et de couleur variées s'enlèvent sur le fond blanc, superpose un quasi-rectangle noir à un quasi-rectangle jaune; dans le noir apparaissent de fines craquelures claires, et dans le jaune un réseau plus dense de craquelures sombres⁵⁹. Et dans la *Composition* du musée Ludwig à Cologne associant treize quadrilatères noirs à un cercle jaune, Malévitch pousse le raffinement jusqu'à concentrer les craquelures les plus visibles dans une partie seulement de chacune des formes noires, généralement le haut; dans le bas, elles sont sensiblement plus

fines, et la chose se répète trop souvent pour être simplement accidentelle. Le quasi-carré voisin du cercle jaune évoque dans ses craquelures partielles l'état dégradé du *Quadrangle* de 1915⁶⁰.

Trois *Torses* de 1928-29, conservés au Musée russe, donnent à voir un thème et deux variations sur ce thème. Le premier, intitulé par Malévitch *Prototype d'une nouvelle image*, est couvert d'aplats colorés relativement francs, encore que le fond bleu se superpose à un fond vert qui transparait; le deuxième, le plus grand des trois, expose tout un jeu de textures, les coups de pinceau visibles associant richement des couleurs voisines; dans le troisième, et le seul peint sur contreplaqué, toute la surface est envahie par un réseau de fines craquelures verticales, produites par un jeu d'échange entre la peinture et les striures du bois⁶¹. Comment ne pas croire que le peintre a programmé cet ensemble?

Ce que la peinture de Malévitch, intentionnellement ou non (intentionnellement et non), donne à voir à travers ses craquelures, les sous-couches qui ont repoussé avec le temps, et les retouches de couleur qui amplifient sous nos yeux les formes du *Carré rouge*, du *Footballeur* ou de la *Croix blanche*, c'est une fonction nouvelle de l'art. Dans le *Carré rouge*, « Malévitch a délibérément distordu le carré en agrandissant le coin supérieur droit. Au lieu d'unifier soigneusement les peintures, il choisit le même pigment, mais modifia sa manipulation; tandis que la masse du carré était peinte diagonalement en longs coups raides, l'addition – la distorsion – fut réalisée avec des coups de pinceau plus doux et arrondis, moins directionnels. En attirant l'attention sur la distorsion, Malévitch engageait clairement le spectateur dans l'acte de compléter la peinture »⁶².

Contemporaine de Matisse, qui a lui aussi modi-

fié telle ou telle de ses toiles – *La Desserte rouge*, *L'Atelier rouge*, la *Porte-fenêtre* – en la recouvrant de nouvelles couleurs pour aller vers plus de peinture, l'œuvre devient *work in progress*. Matisse, sur ce point, va plus loin que Malévitch en donnant à voir sur la surface même de la toile les étapes de son travail de défiguration : *La Porte de la casbah*, la *Vue de Notre-Dame* de 1914, le portrait de Yvonne Landsberg déploient le procès de transformation de la figure en peinture. Le principe cézannien consistant à interminer l'œuvre en multipliant les contours de ses motifs, tellement remarquable dans l'aquarelle de la *Vue de Fontainebleau* (1905) où l'arbre central se retrouve dans trois situations différentes, est le moteur secret de ce qui va suivre au cours du nouveau siècle. Dans son délabrement, le *Quadrangle* de Malévitch reste encore, après tout ce qu'il incarne, comme un témoin de cette histoire.

Références bibliographiques

- Malevich* 1970 Catal. *Malevich* (Troels Andersen), Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970
Malevich 1988 Catal. *Malevich*, Leningrad-Moscou-Amsterdam, 1988-89
Malevich 1990 Catal. *Kazimir Malevich 1878-1935*, Washington-Los Angeles-New York, 1990-91
Malevich 2000 Catal. *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, Saint-Petersbourg, Palace Editions, 2000
Malevich 2003 Catal. *Kazimir Malevich. Suprematism* (Matthew Drutt), Berlin-New-York-Houston (Guggenheim-Menil Collection), 2003-04
Malevich 2013 Catal. *Kazimir Malevich and the Russian Avant-Garde*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 2013-14
Malevich 2014 Catal. *Malevich*, Londres, Tate Gallery, 2014
- Malévitch, *Écrits* Kazimir Malévitch, *Écrits* (éd. et trad. Jean-Claude Marcadé et al.), Lausanne, L'Âge d'homme, 4 volumes, 1974-1994 *
* Nouvelle traduction (en cours) : Malévitch, *Écrits*, t. I, Paris, Allia, 2015 (ci-après : 2015)
- Malévitch 1922 Kazimir Malévitch, *Le Suprématisme. Le monde sans objet ou le repos éternel* (1922) (trad. Gérard Conio), Gollion CH, Infolio, 2011
- Malévitch 1927 Kazimir Malevich, *The World as Objectlessness* (1927) (trad. Antonina W. Bouis), Bâle, Kunstmuseum, 2014
- Lamač 1967 Miroslav Lamač, « Malevič a jeho okruh », *Výtvarné Umění*, 8-9, 1967, p. 373-384
- Zhadova 1978 Larissa A. Zhadova, *Malevich. Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930* (éd. allemande 1978), Londres, Thames and Hudson, 1982
- Marcadé 1990 Jean-Claude Marcadé, *Malévitch*, [Paris], Casterman, 1990; éd. revue, Paris, Hazan, 2016
- Petrova 1990 Evguenia Petrova et al., *Malévitch artiste et théoricien*, trad. fr., Paris, Flammarion, 1990
- Fauchereau 1991 Serge Fauchereau, *Kazimir Malévitch*, Paris, Cercle d'Art, 1991
- Douglas 1994 Charlotte Douglas, *Kazimir Malevich*, New York, Abrams, 1994
- Hoenigswald 1997 Ann Hoenigswald, « Kazimir Malevich's Paintings : Surface and Intended Appearance », Washington, National Gallery of Art, *Studies in the History of Art*, vol. 57, 1997, p. 108-125
- Nakov 2002 Andréi Nakov, *Kazimir Malewicz. Catalogue raisonné*, Paris, Biro, 2002
- Nakov 2007 Andréi Nakov, *Kazimir Malewicz, le peintre absolu*, Paris, Thalia, 4 vol., 2006-07
- Andersen 2011 Troels Andersen, *K. S. Malevich. The Leporskaya Archive*, Aarhus University Press, 2011
- Shatskikh 2012 Aleksandra Shatskikh, *Black Square. Malevich and the Origin of Suprematism* (trad. M. Schwartz), New Haven et Londres, Yale University Press, 2012
- Dulguerova 2015 Elitza Dulguerova, *Usages et utopies. L'exposition dans l'avant-garde russe pré-révolutionnaire (1900-1916)*, [Dijon], Les Presses du réel, 2015

Notes

1. Confucius, *Entretiens*, VI, 25.
2. Le *Quadrangle* de 1915 semble n'être sorti de Moscou qu'une fois, en 2003-4, pour l'exposition organisée par Matthew Drutt à Berlin, New York, et Houston (*Malevich* 2003). Il ne fut pas déplacé en 2015 pour l'exposition du centenaire « À la recherche de 0,10 » (Bâle, Fondation Beyeler).
3. Selon Troels Andersen (*Malevich* 1970, 40, n. 13), la première reproduction du Carré de 1915 se trouve dans Lamač 1967, 384. La photo du livre classique de Camilla Gray (*The Great Experiment. Russian Art 1863-1922*, Londres, Thames & Hudson, 1962, fig. 100) reproduit la réplique (non autographe) de 1923, conservée au Musée russe de Saint-Petersbourg.
4. Nakov 2007, II 78.
5. Shatskikh 2012, 92.
6. Merci à Elitza Dulguerova.
7. Malévitch, *Écrits* IV, 35; Marcadé 1990, 134.
8. *Malevich* 1990, 193, d'après S. Fomin, et V. Tsoffka, « Uroki odnoi sud by », *Novye Rubezhi*, n° 25, 15 février 1988, p. 11064.
9. Milda Viktorina et Alla Lukanova, « A Study of Technique : Ten Paintings by Malevich in the Tretyakov Gallery », *Malevich* 1990, 194-5.
10. Shatskikh 2012, 45-47. Le 8 juin selon le calendrier julien d'usage en Russie jusqu'en 1918.
11. Ivan Nechepurenko, « Examination Reveals a Mysterious Message on Malevich's "Black Square" Painting », *New York Times*, 18 novembre 2015; v. aussi l'article du *Guardian* en date du 13 nov. 2015. Diffusion sur le net du journal de la chaîne Kultura le 11 novembre 2015 : <http://tvkultura.ru/article/show/article_id/144351>. Cf. Irina Vakar, *Kazimir Malevič. Černyj kvadrat* [Kazimir Malévitch : le Carré noir], Moscou, Galerie Tretyakov, 2015, 64 p.
12. *Malevich* 1990, 194-5.
13. Aleksandra Shatskikh m'informe qu'elle a publié un article très critique quant à l'autographie de l'inscription, dans *Isskustvoznanie*, 3, 2016, p. 10-25 (« Otkrovenija i sensacii v god stoletija "Černogo kvadrata" Kazimira Maleviča » [Révélations sensationnelles pour le centième anniversaire du « Carré noir » de Kazimir Malévitch]). Les analyses



Kazimir Malévitch, *Torse (Prototype d'une nouvelle image)*, c. 1928, huile sur toile, 46 x 37, Saint-Petersbourg, Musée national russe, photo © 2018. Photo Scala, Florence



Kazimir Malévitch, *Torse*, c. 1928, huile sur toile, 72 x 65, Saint-Petersbourg, Musée national russe, photo © 2018. Photo Scala, Florence

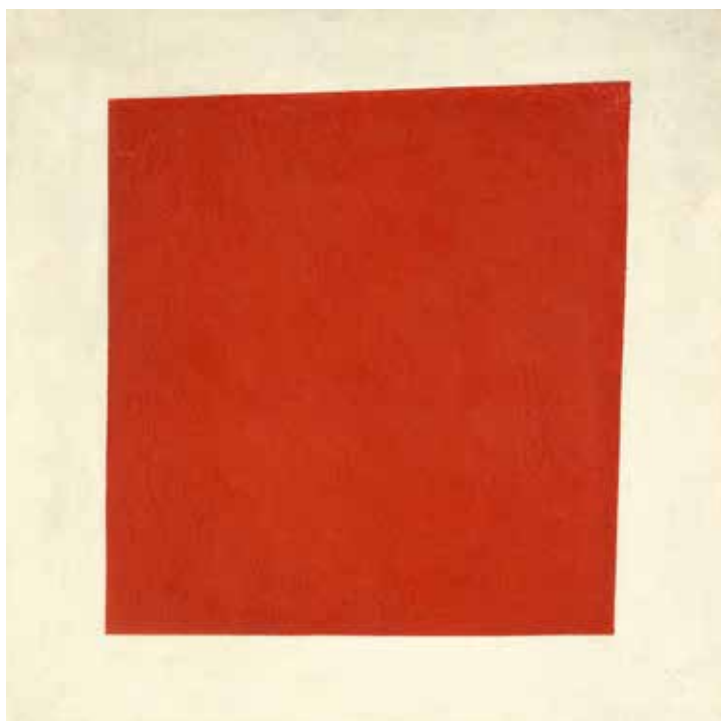


Kazimir Malévitch, *Torse de femme*, c. 1928, huile sur contreplaqué, 58 x 48, Musée national russe, Saint-Petersbourg, photo © ak-images

de laboratoire concernant les formes et les couleurs des sous-couches sont toujours à l'étude. Irina Vakar annonce

la publication de son livre *Kazimir Malévitch : le Carré noir*, en allemand et en anglais (Cologne, Koenig).

14. *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural* (1916) : Malévitch, *Écrits*, I, 67 (2015, 66).
15. « Le Suprématisme », catalogue de l'exposition *Création sans-objet et suprématisme*, Moscou, 1919 : Malévitch, *Écrits*, II, 83 (2015, 193).
16. « Il m'est arrivé dans la collection de S. Chtchoukine d'observer plusieurs personnes s'approchant d'un Picasso et s'efforçant à tout prix d'apercevoir l'objet dans son ensemble [...]. En s'approchant de la Cathédrale de Rouen de Monet ils plissaient aussi les yeux, voulaient trouver les contours de la cathédrale, mais les taches floues n'exprimaient pas de manière tranchée les formes de la cathédrale et celui qui conduisait la visite fit remarquer que jadis il avait vu le tableau et qu'il se souvenait qu'alors il était plus net; visiblement il avait perdu ses couleurs; en même temps il décrivait les séductions et les beautés de la cathédrale. On fit la proposition originale de suspendre à côté une photographie, car les couleurs sont rendues par le peintre, mais la photographie peut donner le dessin et l'illusion sera complète. » *Des nouveaux systèmes dans l'art* (1919) : Malévitch, *Écrits*, I, 102 (2015, 232-3).
17. Andersen 2011, 111.
18. « Le voyou, le Parisien naturel, ne pleure pas, il pleurniche; il ne rit pas, il ricane; il ne plaisante pas, il blague; il ne danse pas, il chahute; il n'est pas amoureux, il est libertin. » Louis Veuillot, *Les Odeurs de Paris*, Paris, Palmé, 1867, p. 145.
19. V. Denys Riout, *La Peinture monochrome*, 1996, éd. augmentée, Paris, Gallimard, 2006, p. 314-6.
20. D. Riout, *ibid.*, p. 350-51; Raphaël Rosenberg, « De la blague monochrome à la caricature de l'art abstrait », *L'Art de la caricature* (éd. S. Le Men), Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2011, p. 29-32, 37. Plus tôt en Angleterre, la caricature intitulée *A Connoisseur Admiring a Dark Night Peice*, publiée par Matthew et Mary Darly en 1771, montre le gros Francis Grose examinant à la loupe un tableau entièrement noir.
21. La page noire de Sterne ravive une vieille tradition élégiaque : v. par ex. le *Regale Lectum Miseriae* : or, a *Kingly Bed of Miserie*. In which



Kazimir Malévitch, *Carré rouge*, 1915, huile sur toile, 53 x 53, Musée national russe, Saint-Petersbourg, photo © 2018. Photo Scala, Florence

is contained, a *Dream with an Elegy upon the Martyrdome of Charls, late King of England, of blessed Memory...* de John Quarles (Londres, 1648/1649), comprenant au verso des pages du poème autant de pages noires. Cf. Juliet Fleming, *Cultural Graphology. Writing after Derrida*, University of Chicago Press, 2016, p. 131-136, 159-160 (signalé par Patrick Javault). Voir aussi le blog de Whitney Trettien, « Tristram Shandy & the Art of Black Mourning Pages » : <<http://blog.whitneyannetrettien.com/2012/09/tristram-shandy-art-of-black-mourning.html>>

22. Gérard Genette, « Structuralisme et critique littéraire », *Figures I*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, nouvelle éd., p. 167-8. Genette renvoie à Boris Eichenbaum, « La théorie de la "méthode formelle" », 1925, et à Iouri Tynianov, « De l'évolution littéraire », 1927 : *Théorie de la littérature*, éd. T. Todorov, Seuil, 1965. Eichenbaum, de son côté, renvoyait à *Rozanov* de Chklovski et à *Dostoïevski et Gogol* de Tynianov, tous deux publiés en 1921 (*Théorie de la littérature*, p. 68-69).

23. Paul Iribe, *Pudeur*, dans *Le Témoin*, 27 nov. 1909.

24. Elle est datée, ainsi que la *Croix blanche*, de 1920-21 par Nakov, mais selon Aleksandra Shatskikh, Malévitch les aurait peintes en Pologne en 1927 (communication personnelle). Elles furent exposées à Berlin en 1927. En 1970, Andersen leur assignait prudemment une date « après 1920 » (*Malevich* 1970, 63). Yulian Khalturin de la galerie Tretyakov me signale in extremis son étude technique sur les œuvres de Malévitch conservées à Amsterdam, au Stedelijk Museum et dans la fondation Khardjiev-Chaga (« Malevich Edits Malevich », *Experiment*, 23, 1, p. 229-252). L'auteur montre comment Malévitch avait coutume de retoucher ses peintures, parfois après des années. Khalturin date la *Croix rouge et noire* de 1915.

25. Andersen 2011, 140; radio partielle et détail du tableau dans Nakov 2007, IV 177-8. V. *Malevich* 1970, 99.

26. Rééd. Paris, Chêne, 1974, [n° 25]. Donald Karshan, *Malevich : The*



Henri Matisse, *Porte de la casbah*, 1912, huile sur toile, 116 x 80, Musée Pouchkine, Moscou, photo © 2018. Photo Scala, Florence

Graphic Work 1913-1930. A Print Catalogue Raisonné, Jérusalem, Israel Museum, p. 145.

27. Nakov 2007, IV 168-9 (orientation incorrecte); Shatskikh 2012, 260.

28. Malevich 2000, 358, cat. 85.

29. Nakov 2007, IV 148; Andersen 2011, 82.

30. Malevich 2014, 88-89; Andersen 2011, 81.

31. *La Victoire sur le soleil*, texte et trad. fr. de J.-C. et V. Marcadé, Lausanne, l'Âge d'homme, 1976, p. 17, 29, 31, 37. L'opéra – livret de Khroustchonykh, prologue de Khlebnikov, musique de

Matiouchine, décors et costumes de Malévitch – fut représenté avec éclat en décembre 1913 à Saint-Pétersbourg.

32. Deux dessins préparatoires, l'un retrouvé tout récemment, sont conservés dans la collection Khardjiev au Stedelijk Museum; avec des variantes, ils portent l'un et l'autre l'inscription «Éclipse partielle» (v. Andersen 2011, 76).

33. Shatskikh 2012, 29;

Dulguerova 2015, 367.

34. André Salmon, «Histoire anecdotique du cubisme», III, *La Jeune Peinture française*, Paris, Messein,

1912. Edward Fry (éd.), *Le Cubisme*, Bruxelles, la Connaissance, 1968, p. 84.

35. *Du cubisme et du futurisme au suprématisme* (1916) : Malévitch, *Écrits*, I, 56 (2015, 51-2).

36. Nakov 2007, I 417-8. Voir Benjamin Baillaud, Henri Deslandres et Ém. Touchet, «L'Éclipse totale de soleil du 21 Août 1914», *L'Astronomie*, XXVIII, octobre 1914, p. 429-446. L'article s'achève par une note sur l'épouvante où cette éclipse jeta les peuples de Russie. Une éclipse partielle de novembre 1914 inspira à Giacomo Balla quelques œuvres sur le thème de Mercure passant devant le Soleil.

37. Andersen 2011, 78; Malevich 2003, 111; Malevich 2013, 72.

38. Malévitch, *Écrits* II, 48 : dans le petit livre collectif *Les Vices secrets des Académiciens*, Moscou, 1916 (2015, 70).

39. Andersen 2011, 89.

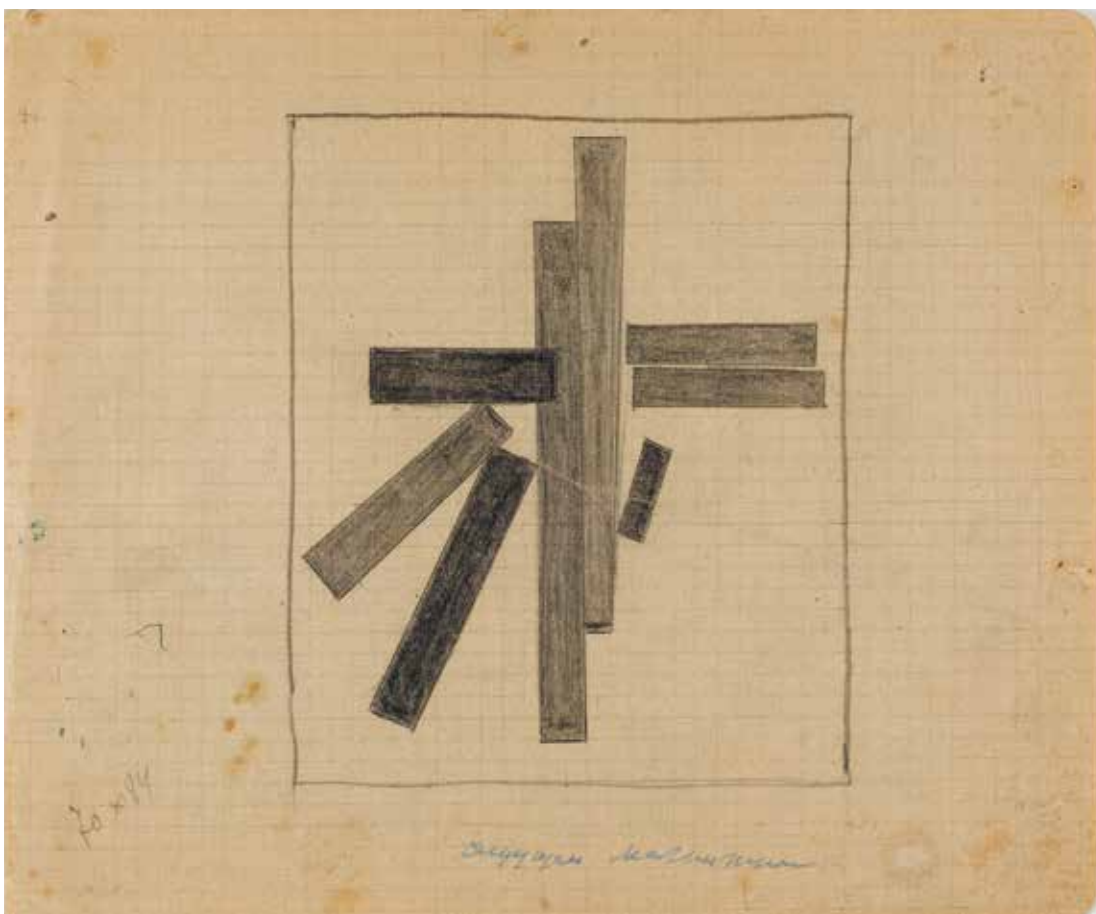
40. Malévitch 1927, 189-190. Je retraduis d'après la trad. anglaise d'Antonina Bouis, en tenant compte des observations précieuses fournies par Elitza Dulguerova sur la langue russe de Malévitch. Ce texte est le manuscrit de l'essai «Suprématisme» écrit en 1927 à Berlin en vue du livre publié par le Bauhaus, *Die gegenstandslose Welt* (Bauhausbücher 11, Munich, Langen, 1927), ou bien d'une publication annexe qui n'a pas vu le jour. Le texte édité et traduit en allemand par Alexander von Riesen abrège et simplifie considérablement le texte du manuscrit (la métaphore du coquillage nacré a disparu). Cf. la trad. anglaise du ms. par X. Hoffmann dans l'éd. Andersen des *Écrits* de Malévitch, t. IV, Copenhague, Borgen, 1978, p. 144-5. V. le texte russe du manuscrit «Suprématisme» au t. II des *Œuvres* de Malévitch en 5 volumes (éd. A. Shatskikh) : *Sobranie sočinenij v pjati tomah. Tom 2. Stat' i i teoretičeskie sočinenija opublikovannye v Germanii, Pol'se i na Ukraine. 1924-1930*, Moscou, Gileia, 1998, p. 106-9.

41. «Le grand carré n'a pas d'angles [...] la grande image n'a pas de forme.» Lao-tseu, 41.

42. Malévitch 1927, 191, 189, 187.

43. «Des débris jetés au hasard, le plus bel ordre, le monde.» Diels-Kranz 124.

44. Malévitch 1922, 101, 105, 106 (trad. Conio, modifiée par E. Dulguerova). Texte russe dans Malévitch, *Sobranie sočinenij v pjati*



Kazimir Malévitch, *Sensation de magnétisme*, 1916, crayon sur papier, 17,3 x 20,7, Stedelijk Museum, Amsterdam, photo © Collection Stedelijk Museum Amsterdam

tomah, Tom 3. *Suprematizm. Mir kak bespredmetnost', ili Vechnyj pokoj*, Moscou, Gileia, 2000, p. 88, 92.

45. V. Jean-Claude Lebensztein, « Passage (note sur les idéologies de la première abstraction) », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 108, été 2009, p. 11-17.

46. Shatskikh 2012, 41-43; *Malevich* 1990, 78, 83.

47. Hoenigswald 1997, 109.

48. *Ibid.*, 113.

49. *Des nouveaux systèmes dans l'art* (1919) : Malévitch, *Écrits*, I, 93 (2015, 221) et 102 (à propos de Monet) ; v.

aussi *Écrits*, III, 136-7 (2015, 578).

50. *Du cubisme et du futurisme au suprématisme* (1916) : Malévitch, *Écrits*, I, 56 (2015, 51).

51. Victor Chklovski, « L'Espace de la peinture et les suprématises », *L'Art*, 5 sept. 1919. Traduit dans Malévitch, *Écrits*, II, 174.

52. M. Viktorina et A. Lukanova, dans *Malevich* 1990, 194.

Macrophotographie de la bordure blanche dans Nakov 2007, II 57.

53. Frédéric Valabrègue, *Kazimir Sévérinovitch Malévitch*, Marseille, Images en manœuvres, 1994, p. 111-2.

54. Hoenigswald 1997, 110.

55. Hoenigswald 1997, 115, 113.

Reproduction dans *Malevich* 1990, 103.

56. *Malevich* 1990, 82, 109;

Malevich 2000, fig. 16, 31.

57. Hoenigswald 1997, 117-9. V. aussi Olga Klyonova, « Features of Malevich's Painting Technique Revealed in the Process of the Restoration of his Works », *Malevich* 2000, 34.

58. O. Klyonova, *ibid.*

59. *Malevich* 2014, 125 et 130.

60. *Malevich* 2013, 85.

61. *Malevich* 2000, fig. 25, 26, 28.

62. Hoenigswald 1997, 123.

Jean-Claude Lebensztein a publié une étude sur le *Baigneur* de Malévitch dans les *Cahiers du Mnam*, n° 136, été 2016; ainsi que *La Maison du sommeil*, Paris, INHA, coll. « Dits », 2018.