

>>> Loin d'être simple, la question fait l'objet de controverses : d'un côté, cet automne, toute une série de projections de films évoqués par Barthes, un colloque important à l'École normale supérieure rue d'Ulm, le bel ouvrage, hélas testamentaire, de Philip Watts, professeur à l'université Columbia, *Le Cinéma de Roland Barthes* (suivi d'un entretien avec Jacques Rancière); d'un autre, cette position d'amateur qui écrit sur le cinéma çà et là (Chaplin, Bresson, Antonioni, Eisenstein, Pasolini), tout en refusant à la fois toute passion cinéphilique ou toute posture théoricienne et en ne se gênant pas pour exprimer ses détestations (le cas le plus célèbre étant le jeu de Marlon Brando dans le *Jules César* de Mankiewicz). Lorsque Barthes écrit « En sortant du cinéma », oublions nos frustrations (l'indifférence de Barthes à la Nouvelle Vague...) pour retenir des fulgurances de spectateur : le rôle politique original du cinéma comme mise en mouvement des affects, l'idée de « troisième sens » ou sens « obtus » spécifique au « filmique » qui suspendrait l'analyse critique et les systèmes de sens commun pour sidérer le regard en l'incitant à revenir sur son propre mode d'existence. ●

À LIRE AUSSI

Album, inédits, correspondances et varia, ROLAND BARTHES, édités par Éric Marty, éd. du Seuil, 400 p., 29 €.

La Préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980, ROLAND BARTHES, éd. du Seuil, 600 p., 32 €.

(Les notes de Barthes pour ce cours avaient déjà été publiées : il s'agit ici de la retranscription du cours tel qu'il a été donné, à partir d'enregistrements audio.)

« Une année avec Roland Barthes », *Critique* n° 822, nov. 2015, éd. de Minuit, 96 p., 11,50 €.

Roland Barthes, en 1979.



FRANÇOIS LAGARDE/OPALE/LEEMAGE



Écrits,
KAZIMIR MALEVITCH,
traduit du russe
et de l'ukrainien
par Jean-Claude Marcadé,
éd. Allia,
660 p., 30 €.

Malevitch, noir sur blanc

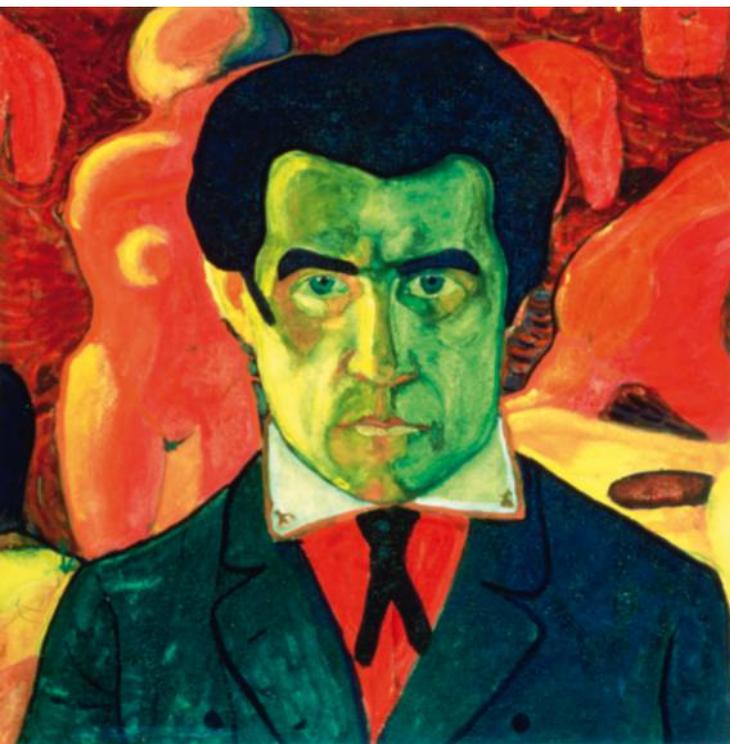
« Dès que nous avons aperçu la lumière, nous avons fui sur-le-champ la nounou aveugle » : la prose énergique du peintre, promoteur de l'abstraction, fait pleinement partie de son œuvre.

Par Maxime Rovere

Comment en vient-on, à la veille de la Révolution russe, alors que l'Europe s'enlise dans sa Première Guerre mondiale, à proposer le *Quadrangle* (*Carré noir sur fond blanc*, 1915), qui marque la naissance de ce qu'on a appelé « l'art abstrait » ? Un volume de près de 700 pages, qui présente les œuvres complètes de Kazimir Malevitch (en attendant un second tome, consacré aux écrits posthumes), répond par la philosophie née de sa plume. Le père fondateur du « suprématisme » s'y montre résolu à affirmer « les incertitudes du pinceau » par une réflexion qu'il ne cesse de reprendre et d'affiner jusqu'à sa mort.

Malevitch, philosophe ? Telle est l'ambition. « Le suprématisme, écrit-il fièrement, possède dans l'un de ses stades un mouvement purement philosophique, un mouvement de cognition à travers la couleur. » De fait, là où l'on s'attendrait à trouver seulement une théorie de l'art, le peintre étire son esthétique à une conception générale du monde et de la matière perçue, cherchant à définir une vie dont la dynamique serait aussi pure que celle de ses tableaux. Pour la décrire, les textes multiplient retours et redites qui sonnent parfois comme des mantras ; mais c'est au cœur de ces phrases circulaires que Malevitch prend au piège des formules énergiques, tantôt espiègles, tantôt profondes, qui donnent à ses audaces une saveur toute particulière. « Nous, les suprématisistes, avons été des enfants indociles : dès que nous avons aperçu la lumière, nous avons fui sur-le-champ la nounou aveugle. »

En réalité, ces textes viennent moins après la peinture qu'après les poètes. En effet, la source principale des réflexions de Malevitch,



Autoportrait, Kazimir Malevitch, 1908 (huile sur toile).

TRETYAKOV GALLERY, MOSCOU, RUSSIE/BRIDGEMAN

Peintre, sculpteur et théoricien russe d'origine polonaise, **Kasimir Malevitch** (1878-1935) est une figure de proue de l'art abstrait. Il s'investit dans cette voie à partir de 1915 et fonde son propre courant, le suprématisme. Proche du Bauhaus, de personnalités comme Kandinsky ou Mondrian, Malevitch a publié une vingtaine d'ouvrages théoriques entre 1915 et 1930.

ce sont les expériences menées peu avant lui par les poètes futuristes russes. En émancipant les mots de la syntaxe, des conventions lexicales et des normes de style, les « transmentaux » ou « zaoumistes » – Khlebnikov, Kroutchenykh et d'autres – ont cherché à reconduire les mots à des sonorités pures, convaincus que des rythmes fondamentaux précèdent les significations. Dans leur sillage, Malevitch a choisi de se faire simultanément un « zéro des formes » et d'étendre cette expérience à l'ensemble de notre rapport aux « objets ». Son ambition n'est plus seulement d'orienter la création visuelle ou sonore, mais de reconstruire la vie.

La pensée de Malevitch propose une sorte d'aveuglement volontaire devant les objets dont s'encombre le monde, afin de voir à travers eux des dynamiques fondamentales. Naturellement, ce refus évoque la « suspension » phénoménologique de Husserl et s'articule déjà à la chair que Merleau-Ponty ira interroger. Cette situation, qui inscrit Malevitch dans l'histoire de la philosophie, fait dire à Emmanuel Martineau, auteur en 1977 d'un important *Malevitch et la philosophie* : « L'œuvre intégrale de Malevitch – l'écrit et le peint – possède cette propriété unique que, pour la première fois depuis que les peintres sont entrés en rapport avec la littérature, l'écrit y est d'une importance strictement égale à celle du peint – au point même que l'autonomie de celui-ci, sans devoir naturellement être révoquée en doute, devient essentiellement digne de question. »

Mettant son savoir-faire au service de cette lecture, Jean-Claude Marcadé dépoussière efficacement la traduction et révèle dans les textes la fraîcheur de leurs positions et leurs possibilités heuristiques.

« On a besoin de Vérité et non de sincérité. »

tiques. Au mot d'« abstraction » sanctifié par la tradition, il préfère ainsi le « sans-objet », plus proche du russe et de l'anomalie que constitue le terme qu'emploie Malevitch, et il préfère parler des « arts de la figuration » plutôt que des arts plastiques. Cette densification de la traduction rend au penseur le ton révolutionnaire et radical qui était le sien. On voit aussi apparaître tout ce que Malevitch doit à Cézanne, car cette rage de s'arracher à la figuration, à « l'anneau de l'horizon dans lequel sont inclus le peintre et les formes de la nature », est profondément animée par l'ambition de « dire la vérité en peinture » (selon la formule de Cézanne). « Seuls les peintres obtus et impuissants dissimulent leur art sous la sincérité, note Malevitch. En art, on a besoin de Vérité et non de sincérité. »

Le suprématisme aura donc emprunté aux mouvements de tous les arts tout en franchissant les limites qu'ils avaient eux-mêmes tracées. Il aime, comme son ami Marinetti (le pape du futurisme italien), « la nouvelle vie des machines et du fer, le rugissement des automobiles, l'éclat des projecteurs, le grondement des hélices ». Mais, là où le futurisme trouve son horizon dans la politique et

finit par chercher dans la guerre un défi à sa (dé)mesure, le suprématisme décide de porter la « dynamique de la plastique picturale » au-delà du monde anecdotique des objets, et donc au-delà de l'histoire. La vérité à laquelle il souhaite accéder jouera donc d'une

dialectique complexe entre la forme intelligible (géométrie pure) et la simple matière. « Je veux montrer, résume Malevitch, que les formes réelles ont été considérées par moi comme des tas de masses picturales sans forme, à partir desquelles a été créé un tableau pictural qui n'a rien à voir avec la nature ».

Alors cesse l'opposition entre matière et impression, entre l'objet et le prétendu « sujet ». Alors, par la magie de sa « facture », le pinceau recrée la dynamique de la vie et réussit à faire cesser l'aliénation. Alors vient non seulement le temps de la jouissance esthétique, qui est avant tout perception d'un rythme, mais aussi la possibilité d'articuler notre présent au passé et à l'avenir. S'il est toujours trop tard pour imiter, c'est maintenant qu'il faut nous arracher à l'apparente simplicité du présent : « Chaque tableau de musée et de galerie, rappelle le peintre pour éloigner les jeunes artistes des « poncifs », est le dernier moment de ce qui est passé. » Ou encore : « L'artiste connaît un autre côté de l'existence, c'est pourquoi il peut aussi percevoir tous les autres côtés de la vie. » ●