

Écrits

DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS ALLIA

La Paresse comme vérité effective de l'homme

KAZIMIR MALÉVITCH

Écrits

TOME I

Traduit du russe et de l'ukrainien, et présenté par
JEAN-CLAUDE MARCADÉ

IDEM • VELLE



AC • IDEM • NOLLE

ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2015

En couverture : Kazimir Malévitch, projet de costume pour l'opéra *La Victoire sur le soleil* de Alexei Kroutchonykh, musique de Mikhaïl Matiouchine, 1913. Encre, gouache et crayon sur papier. © FineArtImages/Leemage.
© Éditions Allia, Paris, 2015.

LE PINCEAU ET LA PLUME CHEZ MALÉVITCH :
DE LA FORMATION D'UNE PHILOSOPHIE SUPRÉMATISTE

UN passage de la célèbre brochure lithographiée de Vitebsk *Suprématisme. 34 dessins* de Kazimir Malévitch, datée de 1920, pose avec force la question des rapports entre la pratique picturale et l'écriture philosophique et théorique chez le fondateur de l'abstraction la plus radicale qui soit née dans l'avant-garde historique européenne des années 1910-1920 :

“Le carré blanc que j'ai peint m'a donné la possibilité de l'analyser et d'avoir une brochure sur l'acte pur”¹.

Le carré noir a défini l'économie que j'ai introduite comme 5^e mesure dans l'art.

La question économique est devenue le belvédère principal du haut duquel je considère toutes les créations du monde des choses (ce qui est mon travail principal) non plus par le pinceau mais par la plume. Il en est résulté, semble-t-il, que par le pinceau il n'est pas possible d'obtenir ce que l'on peut obtenir par la plume. Le pinceau est ébouriffé, et ne peut rien obtenir dans les sinuosités du cerveau, la plume est plus aiguë. À la fin de ce petit texte, il déclare : “Je me suis retiré dans le domaine, nouveau pour moi, de la pensée et, dans la mesure de mes possibilités, je vais exposer ce que j'apercevrai dans l'espace infini du crâne humain.”²

Malévitch donne un ordre chronologique et logique à la théorie ; celle-ci vient après l'œuvre plastique. Certes, quand il crée, l'artiste ne cesse de penser : dans l'art suprématisme, l'acte de penser et l'acte de faire sont indissociables. Pour autant, la peinture suprématisme n'est pas une peinture philosophique, ce qui la situerait encore dans l'illusionnisme, elle est *une peinture en action philosophique*.

“Ce système dur, froid, sans sourire, est mis en mouvement par la pensée philosophique.”³ Ou bien : “Le Suprématisme possède dans l'un de ses stades un mouvement purement philosophique, un mouvement de cognition à travers la couleur.”⁴

1. Seul un texte, “Vers l'acte pur”, a paru, dans l'almanach de Vitebsk *Ounovis* n° 1 en 1920 et repris, légèrement modifié, dans la revue vitebskoïse *L'Art*, n° 1, en mars. Voir la traduction de ce texte *infra* et les notes 3 p. 257 et * p. 272.

Tous les textes qui appartiennent au cycle de l'*opus magnum* de Malévitch, *Mir kak bespredmetnost' ili vietchnyi pokoi* (Le monde comme sans-objet ou le repos éternel), dont la brochure de Vitebsk *Bog ne skinnout. Iskousstvo, Tserkov', Fabrika* (Dieu n'est pas détrôné. L'Art. L'Église. La Fabrique) (1922), traduit *infra*, est une partie, sont une méditation sur l'“acte pur blanc”.

2. Kazimir Malévitch, *Souprématizm. 34 rissounka* (Suprématisme. 34 dessins), traduit *infra*.

3. Kazimir Malévitch, “*Souprématizm*” (Le Suprématisme) (1919), traduit *infra*.

4. *Ibidem*.

Cela signifie que le pictural et le philosophique (le noétique) se fondent en un seul acte, acte qui rend manifeste *le monde comme étant sans-objet (mir kak bespredmietnost’)*.

Quand il s’aventure dans les “régions de la pensée” et écrit, Malévitch se penche sur l’acte du cerveau créateur, sur l’acte noétique qui traverse ce qui a été créé intuitivement. L’auteur du *Quadrangle* noir de 1915 est clair à ce sujet :

“Le stade suprématisme comme nouvelle circonstance m’a montré que se sont produits dans son prisme trois stades, un coloré et deux stades de distinction du sans-couleur, du noir et du blanc, selon les formes des trois carrés. Cela a été accompli instinctivement (*stikhūno*) en dehors des argumentations de leurs significations que j’essaie d’éclaircir aujourd’hui. J’ai vérifié [...] ma ligne suprématisme et la ligne de la vie en général, en tant qu’énergie, et j’ai trouvé leur identité avec le graphisme dans le mouvement de la couleur. Trois stades ont été élucidés dans le Suprématisme : du coloré, du noir et du blanc, ce qui m’a donné la possibilité de construire un graphique et d’élucider l’avenir dans le carré blanc, en tant que nouvelle époque blanche de la construction du monde du Suprématisme sans-objet.”¹

Le caractère spontané, instinctif, inattendu même de l’apparition du *Quadrangle* a été souligné par la peintre Anna Léporskaïa, qui a été très proche de Malévitch de la seconde moitié des années 1920 jusqu’à sa mort en 1935. Elle rapporte que le peintre “ne savait pas et ne comprenait pas ce que contenait le carré noir. Il le considérait comme un événement si important dans sa création que pendant toute une semaine, selon ses propres dires, il n’a pu ni boire, ni manger, ni dormir.”²

À propos du pinceau et de la plume, Malévitch nous dit que le premier est “ébouriffé” et “ne peut rien obtenir dans les sinuosités du cerveau” et la seconde “plus aiguë”. Le peintre, en affirmant que la plume qui écrit et transcrit la pensée va au plus profond de l’authenticité du monde, énonce que pinceau et plume sont en quête de la même chose, du monde vivant authentique, des rythmes de l’excitation universelle, du monde sans-objet, du Dieu non-figuratif. Écrit et art, plume et pinceau disent donc le même.

1. Kazimir Malévitch, “*K II Tchasti Souprématizm kak bespredmietnost’, absolout, otdyx*” (Pour la II^e partie du Suprématisme comme sans-objet, absolu, repos) (1920), carnet manuscrit, archives privées, Saint-Petersbourg, p. 43.
2. Anna Léporskaïa, “Anfang und Ende der figurativen Malerei und der Suprematismus” / “The Beginning and the End of Figurative Painting – Suprematismus”, in *Kasimir Malewitsch. Zum 100. Geburtstag*, Cologne, Galerie Gmurzynska, 1978, p. 65.

Ils ont des sites identiques *si non semblables*. L'écrit et l'art, puisqu'ils se complètent dans leur quête du même, exprimant l'identique par des voies différentes, sont, dans les cas privilégiés, en état de dialogue, de colloque, d'explication, ce que l'allemand nomme l'*Auseinandersetzung*.

Le cas de Malévitch est unique dans l'histoire de l'art. De nombreux peintres, de Léonard de Vinci à Kandinsky, ont produit et légué à la postérité des pensées philosophiques, mais Malévitch a créé un système ontologique, une réflexion sur l'étant (*das Seiende*, qui, chez lui, peut s'appeler *yavlénnyé* [phénomène], *obstoïatel'stva* [circonstances], *otlitchiya* [distinctions], *razlitchiya* [différences]), et sur l'être (*das Sein – bytiyé*).

Les textes publiés de son vivant en russe, suivis de la traduction allemande de quelques manuscrits (1927, 1962), ont révélé au lecteur occidental, de façon fragmentaire mais suffisante, une philosophie du sans-objet qui, si elle converge pour partie avec des courants philosophiques existants (disons les philosophies négatives du "Rien"), présente un corpus de pensées très personnel.

Tout d'abord, son originalité est d'avoir donné une dignité philosophique au couple figuration/sans-objet (*predmietnost' / bes-predmietnost'*) qui est né dans les années 1910 pour désigner en premier lieu une nouvelle réalité de la théorie et de la critique d'art, à savoir l'apparition de la non-figuration et de l'abstraction. En 1919, il déclare :

"Ayant fait mention du sans-objet, je voulais seulement indiquer concrètement [en 1913-1916] que, dans le suprématisme, ce n'étaient pas les choses, les objets, etc. qui étaient traités, un point, c'est tout; le sans-objet en général n'était pas concerné."

Ainsi, le peintre fait une nette distinction entre le sans-objet comme mode opératoire dans les arts plastiques et le "sans-objet en général", philosophique, suprématisme. C'est à dessein qu'il n'a pas cherché pour le sans-objet philosophique un autre mot que celui de sans-objet tout court. Il avait pourtant à sa disposition un couple possible

1. K. Malévitch, "Souprématizm" (1919), traduit *infra*.

1. Cf. K. Malévitch, “O soub“*iektivnom i o ob“iektivnom v iskusstvoi i voobchtché*” [Du subjectif et de l’objectif en art et en général], in Kazimir Malévitch, *Jivopis’. Téoriya* [Peinture et théorie], Moscou, Iskousstvo, 1993, p.237-250. Ce texte sera traduit dans notre tome II.

2. K. Malévitch, *Dieu n’est pas détroné. L’Art. L’Église, La Fabrique...* (§9) (1922), traduit *infra*.

3. M. Malévitch, *Souprématizm. Mír kak bespredmietnost’, ili vietchnyj pokoi* [Le Suprématisme. Le monde comme étant sans-objet ou le repos éternel], in *Sobraníyè sotchiniénii v piati tomakh* [Œuvres en cinq tomes], t. III, Moscou “Guiléya”, 1995, p.84. (Le texte a été traduit en français par Gérard Conio : Kazimir Malévitch, *Le Suprématisme : le Monde sans-objet ou le Repos éternel*, CH-Gollion, InFolio, 2011).

4. Emmanuel Martineau, *Malévitch et la philosophie*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1977. Ce livre, à la fois “pamphlet juvénile” et profonde réflexion sur la question de l’Abstraction, a pour ambition de poser les premiers jalons, à partir de la pensée suprématisme de Malévitch, d’une “phénoménologie apophatique”. Cet ouvrage sera complété par une série d’articles d’une grande force de pensée, qui apportent, chacun, un approfondissement de la philosophie suprématisme : “Une philosophie des ‘suprema’”, in catalogue *Suprématisme*, Paris, Galerie Jean Chauvelin, novembre 1977;

objectivité/non objectivité (*ob“iektivnost’/niéob“iektivnost’*) qu’il utilisera par ailleurs¹. S’il ne l’a pas choisi, c’est que l’“objectivité/non objectivité” ne rendait pas compte de sa démarche et entraînait sa pensée dans la scolastique de diverses doctrines. S’il y a une certaine “objectivité” dans le suprématisme, celle du sans-objet, de l’absence totale d’objet, l’objectivité en tant qu’objectivation est niée par le peintre, car “l’homme ne peut rien se représenter”². Et si l’opposition traditionnelle en philosophie entre sujet et objet n’a aucun sens pour lui, il n’en reste pas moins que tout est un, que, si rien n’est en dehors, c’est le rien qui est. C’est ce rien que le suprématisme veut libérer du poids figuratif (des objets, *predmetnyi*). C’est là précisément que siège le nœud de la réflexion philosophique du peintre : l’impossibilité constatée de ne pouvoir rien figurer, se figurer, représenter ou se représenter. Le “miroir suprématisme”, c’est le zéro.

“Le zéro comme anneau de la transfiguration de tout ce qui est avec-objet (*predmietnoyè*) en sans-objet (*bespredmietnoyè*)”³.

C’est à partir du zéro, dans le zéro, que commence le vrai mouvement de l’être. Comme aucune des oppositions philosophiques traditionnelles ne convient, Malévitch a puisé dans le vocabulaire des arts plastiques pour approfondir sa méditation sur l’être. Le suprématisme n’est pas une philosophie de la négation dans un processus dialectique, c’est une philosophie du “sans”, de l’absence.

La portée philosophique et l’originalité de Malévitch ne font que se confirmer au fur et à mesure de la publication des textes inédits. Plusieurs exégètes, en particulier le philosophe français Emmanuel Martineau, ont pu situer cette œuvre écrite dans sa *Geschichtlichkeit* (historialité), depuis l’aurore de la philosophie et dans sa relation avec les différents courants de pensée⁴. Résumons rapidement l’inter-

“Préface”, consacrée à *Dieu n’est pas détroné* et au *Poussah*, reprise *infra* dans les Annexes; “Malévitch et l’énigme ‘cubiste’”. 36 propositions en marge *Des nouveaux systèmes en art*”, in *Malévitch. Actes du Colloque international tenu au Centre Georges Pompidou*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1979, p. 59-77.

prétation par Martineau des écrits suprématises. Tout d’abord, il affirme haut et fort que les déclarations et affirmations du fondateur du Suprématisme “sont philosophiques et le sont dans un sens rigoureux et éminent”¹. Il y a un “dialogue silencieux et inconscient entre phénoménologie et suprématisme”². C’est l’expérience de l’art qui a conduit Malévitch à une *nouvelle abstraction*, celle du retrait (*Entzug*) des choses vers la zone invisible de leur provenance, à partir de laquelle se révèle “l’essence de la nature immuable dans tous ses phénomènes changeants”³: la “mission picturale” du suprématisme est de “laisser ‘procéder’ rythmiquement la ‘nature’ jusqu’à la diversité de ses ‘états’ et de laisser à leur tour ces ‘états’ par le miracle de la *couleur* et de la *facture*, se réincarner en de nouvelles *choses* non-objectives, reposant, statiquement ou dynamiquement, dans leur ‘esprit’”⁴. Pour Martineau, le suprématisme est “une pensée transmétaphysique”⁵, en quête d’un nouveau rapport à Dieu :

“Là où Nietzsche laisse le surhomme sans monde, et laisse indécis son rapport nouveau au divin, Malévitch parvient à élaborer une pensée de la mondanité du surhomme, et à y inclure une nouvelle figure de Dieu.”⁶

Ni le suprématisme pictural ni la philosophie suprématisiste n’est iconoclaste ou nihiliste. L’iconoclasme de Malévitch “ne s’exerce que sur l’*imago* et laisse intact [...] le champ de l’icône comme ‘similitude’ rigoureusement non imitative”⁷ :

“Le suprématisme pictural est la tentative de restaurer en art l’iconicité, et la philosophie [...] la tentative de rendre ses droits à l’“étant””⁸.

Et, surtout, Martineau insiste sur la pensée picturale de Malévitch comme étant une école de liberté, de “libération de la liberté” :

“Quiconque aujourd’hui demande à la pensée d’être ce qu’elle a toujours été, à savoir le seul instrument de libération qui existe sur la terre et au ciel, doit lire Malévitch comme un des plus grands pédagogues spirituels et politiques du siècle.”⁹

1. E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, *op.cit.*, p. 121.

2. E. Martineau, “Préface”, *op.cit.*

3. K. Malévitch, “*Souprématicheskoye zierkalo*” [Le miroir suprématisiste] (1923), traduit *infra*.

4. E. Martineau, “Une philosophie des ‘suprema’”, *op.cit.*, p. 130.

5. E. Martineau, “Préface”, *op.cit.*

6. *Ibidem*.

7. *Ibidem*.

8. E. Martineau, “Malévitch et l’énigme ‘cubiste’. 36 propositions en marge *Des nouveaux systèmes en art*”, *op.cit.*, p. 63.

9. E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, *op.cit.*, p. 224.

Le texte de 1922, *Dieu n'est pas détrôné. L'Art. L'Église. La Fabrique*, est la dernière brochure parue de son vivant. C'est l'un des écrits philosophiques majeurs du xx^e siècle. Malévitch, qui n'avait suivi aucune formation universitaire ou intellectuelle, a su développer, par la seule pénétration de son génie, une pensée complexe, orientée vers le questionnement de l'être, en quête d'une nouvelle figure de Dieu et d'une nouvelle spiritualité. Martineau n'hésite pas à écrire :

“Or, qu'a à dire Malévitch ? La vérité de l'être (et non point l'essence de l'étant) comme in-objectivité : l'ineffabilité divine et la purification possible du rapport de l'homme au divin ; les conditions d'un communisme supérieur à l'humanisme du jeune Marx ; surtout : la liberté propre au Rien, d'un Rien où il faut que l'homme apprenne lui aussi à prendre son libre envol. En d'autres termes : l'affaire de la pensée suprématiste, c'est exactement ce que la phénoménologie heideggérienne portera plus tard à la parole. Et le plus étonnant est qu'en résumant ainsi l'enseignement du peintre, nous n'avons rien ajouté à ses propres énoncés ; rien orné ni enjolivé : en dépit d'une formation philosophique probablement sommaire, malgré son ignorance des conditions historiques propres à l'éclosion de la méditation de Heidegger, Malévitch, faisant le plus avec le moins, trouve en dix ans de réflexion solitaire le nom propre de la question suprême : le 'Rien libéré'.”¹

Nous suivrons le philosophe français pour qui *Dieu n'est pas détrôné. L'Art. L'Église. La Fabrique* se situe dans les régions de la “théologie spirituelle au sens large, patristique entre autres, incluant la théologie négative classique” et celles de “la théologie apo-phatique du Dieu in-objectif, présupposant, outre un accès expérimental à la vie positive du Rien, une *remise en question* ‘phénoménologique’ [...] de la signification de l'*apophase* comme telle : cette dernière parole sur Dieu culmine naturellement dans la nomination du retrait de Dieu dans *Dieu n'est pas détrôné*, §32, motif où entrent en écho imperceptible la parole de Malévitch, la parole de Hölderlin, et la parole ultime de Nietzsche”².

Il faut citer ici un large extrait de la lettre, encore inédite, que Malévitch écrivit au critique littéraire et philosophe Mikhaïl

1. E. Martineau, “Préface”, *op.cit.*

2. *Ibidem.*

Guerchenzon le 11 avril 1920, c'est-à-dire précisément au moment où il commence son grand œuvre philosophique. Cette lettre confirme, s'il en était besoin, l'antimatérialisme foncier du peintre et son ambition de faire du suprématisme pictural et philosophique une nouvelle religion de l'esprit, appelée à succéder à toutes les religions, une "religion de l'acte pur":

"Je ne considère plus le Suprématisme en tant que peintre, ou comme forme que j'aurais fait sortir de l'obscurité de mon crâne, je me tiens devant lui comme quelqu'un qui est à l'extérieur et qui contemple un phénomène. Pendant de nombreuses années, j'ai été occupé par mon mouvement dans les couleurs en laissant de côté la religion de l'esprit; vingt-cinq années ont passé, et maintenant je suis retourné ou bien suis entré dans le Monde religieux; je ne sais pourquoi cela s'est passé. Je fréquente les églises, regarde les saints et tout le monde spirituel en action et voilà que je vois en moi, et peut-être dans le monde entier, qu'est arrivé le moment du changement des religions. J'ai vu que de la même façon que la peinture est allée vers la forme pure de l'acte, de la même façon le Monde des religions va vers la religion de l'Acte Pur; tous les saints et les prophètes furent stimulés par ce même acte mais n'ont pu l'accomplir, car ils avaient pour barrière la raison qui voit en toute chose but et sens, et tout l'acte du Monde religieux s'est brisé sur les deux parois de la palissade rationnelle."¹

Martineau, comme moi-même, et tous ceux qui ont discerné chez Malévitch une pensée ontologique du spirituel, et non du spiritualisme, avons été critiqués par la pensée dominante des années 1970-1980 qui s'est saisie du "zéro des formes" proclamé par le suprématisme de 1915 pour n'y voir qu'un "degré zéro". Pour Malévitch, la mise à zéro des formes n'est qu'un tremplin pour aller au-delà du zéro, dans les régions du Rien libéré. Cet "au-delà" n'est pas une transcendance au sens traditionnel, mais est immergé dans le monde sans-objet, seule réalité.

Les "philosophes professionnels" se sont toujours méfiés des peintres qui écrivent. Un grand esprit, le philosophe médiéviste Étienne Gilson, a résumé ce pessimisme et semble donner raison à ceux qui reprochaient à Martineau ou à moi-même d'oublier

1. K. Malévitch, Lettre à M.O. Guerchenzon du 11 avril 1920, in *Œuvres en cinq tomes*, tome I, *op. cit.*, p. 341. Cette lettre sera traduite dans notre tome II.

que Malévitch était un peintre quand nous nous plongeons dans ses écrits :

“Être peintre n’interdit pas à l’artiste d’être aussi écrivain, mais il ne saurait pratiquer les deux à la fois. Les vrais peintres savent bien qu’il leur faut choisir entre peindre, écrire ou parler.”¹ Et encore : “Quand ils écrivent ou parlent de leur art, les peintres éprouvent autant de difficulté que les autres hommes à s’exprimer sur un sujet dont l’essence est étrangère au langage. Ils ont l’immense supériorité de savoir de quoi ils tentent de parler, mais même dans les cas les plus favorables : Constable, Delacroix ou Fromentin par exemple, un peintre qui écrit est un écrivain, non un peintre. Les cas les moins favorables sont ceux où, au lieu de parler d’expérience, le peintre se met à philosopher. Il n’est alors, le plus souvent, que l’écho de notions philosophiques devenues banales, dans le cadre desquelles il s’efforce de faire tenir son expérience personnelle au lieu de réformer ces notions pour les lui adapter.”²

1. Étienne Gilson, *Peinture et Réalité*, Paris, Vrin, 1972, p.290. Notons que Malévitch, au moment où il s’éloigne dans “les régions de la pensée”, entre 1920 et 1924, cesse pratiquement de peindre.

2. *Ibidem*, p. 298.

3. En particulier en allemand : le célèbre Cahier du Bauhaus de 1927, *Die gegenstandslose Welt* (traduit par Alexander von Riesen), et la traduction par Hans von Riesen, en 1962, sous le titre *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt* (présenté par Werner Haftmann). Malgré le mérite de ces traductions allemandes, les Riesen se sont permis des arrangements, voire des coupes d’ordre idéologique, jugeant, selon toute vraisemblance, plusieurs formulations malévitchiennes ni politiquement ni philosophiquement correctes. Une version allemande de plusieurs textes de Malévitch a été récemment publiée par Aage Hansen-Löve : Kazimir Malevič, *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München-Wien, Carl Hanser, 2004.

4. E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, *op.cit.*, p. 78.

Malévitch fait mentir cette constatation d’Étienne Gilson. Emmanuel Martineau a repris la question “écrit et art” là où Gilson l’avait abandonnée. Il pose le problème des relations entre l’ontologie malévitchienne et la phénoménologie. Il ne dit pas “Malévitch-philosophe” ou “la philosophie de Malévitch” mais “Malévitch et la philosophie”, c’est-à-dire un dialogue du peintre écrivain avec toute une tradition de la philosophie depuis ses origines, retrouvée “dans les sinuosités du cerveau”, sans la moindre formation philosophique pour l’y préparer. Martineau, qui n’avait à sa disposition, en 1977, qu’une partie du *Nachlass*³, peut affirmer :

“L’œuvre intégrale de Malévitch – 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 égale 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.*”⁴

La langue de Malévitch a pu apparaître, aux yeux de la plupart de ses contemporains, embrouillée, fautive, voire sans queue ni tête, à la limite de l’intelligibilité. Souvenons-nous qu’Alexandre

Benois, critique patenté du “Monde de l’art”, a traité de “torchon” (*bumažonka*) le tract de Malévitch, distribué (avec ceux de Pougny, de Ksénia Bogouslavskaïa, de Mienkov et de Klioune) lors de la “Dernière exposition futuriste de tableaux, o, io” à Pétrograd, à la toute fin de l’année 1915, et avait assimilé les artistes de cette manifestation – Malévitch en tête – aux démons de Gadara dans l’Évangile selon Saint Matthieu (Matt. VIII, 28-34), en leur conseillant “d’aller s’installer dans un troupeau de porcs et de disparaître dans l’abîme marin”¹!

La même violence se manifesterait six ans plus tard après la parution de *Dieu n’est pas détrôné* : l’un des théoriciens marxistes les plus autorisés de l’art constructiviste-productionniste, Boris Arvatov, vilipende la langue absconse du traité de Malévitch, langue “qui se présente comme on ne sait quel mélange ventriloque de pathologie et de maniaquerie de dégénéré [*vyrojidentsa*], s’imaginant être un prophète”². Quant au critique marxiste S. Issakov, qui fut, entre autres, un défenseur des contre-reliefs de Tatline en 1915, il dénonce la “philosophie avortée de l’Absolu” (*nedogovoriennaïa filsofija Absoliouta*) qui se dégage de la “brochure abracadabrante *Dieu n’est pas détrôné* (*ves’ma souburnaïa knijetchka*)”³.

Il serait possible de multiplier les citations qui constatent tout simplement le caractère non normatif de la langue de Malévitch. Souvent, les traductions en langue étrangère édulcorent le texte, l’“arrangent”, l’“aplanissent”. Les raisons en sont multiples : soit la peur des traducteurs de se voir reprocher de ne pas bien faire leur travail, soit le désir de rendre plus intelligible la pensée de l’auteur. Le cas le plus flagrant est la traduction allemande, en 1927 et 1962, des manuscrits qui, tout en respectant globalement l’esprit de la pensée malévitchienne, donne à celle-ci des accents langagiers plus proches de la *Naturphilosophie* allemande que de la rhétorique futuriste. L’accès à Malévitch n’est donc pas aisé. Nombreux sont ceux qui renoncent à approfondir les textes et restent sur une impression de chaos, jusqu’à nier toute valeur au suprématisme philosophique et ne retenir que le génie incontestable du peintre. D’autres encore se contentent de relever le

1. A. Benois, “*Posljedniaïa foutouristicheskaïa vystavka*” [La dernière exposition futuriste], *Rietch*, 9 [21] janvier 1916, p. 3, extraits traduits *infra* dans les Annexes.

2. Dans la revue *Pechat’ i révolioutsiya*, 1922, fascicule 7, p. 343-344.

3. S. Issakov, “*Tserkov’ i khoudojnik*” [L’Église et l’artiste], *Jizn’ iskousstva*, 10 avril 1923, n° 14, p. 20 ; voir traduction française *infra* dans les Annexes. C’est à cet article que répond Malévitch dans “*Van’ka-vstan’ka*” [Le poussah], *Jizn’ iskousstva*, 29 mai 1923, n° 21, traduit *infra*.

caractère soi-disant astructurel et contradictoire de la pensée de l'auteur.

“Dommage que je ne sois pas écrivain”, regrette Malévitch¹. Il pense à l'homme de lettres dont le métier consiste à écrire. Il est vrai que, dans ses textes, l'anacoluthie est fréquente et la syntaxe malmenée ; et pourtant, quand on lit cette lettre adressée à l'épouse de Guerchenson, on découvre le talent narratif, la force des images, enfin l'humour de son auteur. Cet aveu de ne pas être écrivain pourrait bien être la marque d'une retenue.

Au critique littéraire Nikolaï Khardjiev, Malévitch a pu déclarer :

“Je n'aime pas refaire et répéter ce qui est déjà écrit. Cela m'assomme ! J'écris autre chose. Mais j'écris mal. Je n'arriverai jamais à apprendre...”²

Le commentaire de ces affirmations mérite d'être cité pour sa justesse :

“L'énergétisme de son 'style pesant' était apprécié de peu de personnes. Même l'un des disciples les plus proches de Malévitch, El Lissitzky, qui a traduit ses articles en allemand, considérerait que chez lui 'la grammaire est sens dessus dessous'. Et pourtant, Malévitch possédait l'admirable capacité de fixer les processus de la pensée vivante. Il écrivait avec une rapidité extraordinaire et presque sans ratures.”³

Je souligne l'expression “l'admirable capacité de fixer les processus de la pensée vivante” car là est dite la qualité fondamentale de l'écriture malévitchienne qui, comme celle du poète, est soulevée par “la tempête du rythme” “pur” et “nu”⁴, animée par les mêmes mouvements impétueux que ceux du peintre dont “le cerveau brûle” et embrase les couleurs “revêtues des teintes de la nature”⁵.

L'image du feu est une constante de la pensée de Malévitch. Sur le chemin “historial” (*geschichtlich*), de Hölderlin à Heidegger en passant par Trakl, sur le chemin de “ce qui s'enflamme, mettant le feu à soi-même”⁶, se trouve Kazimir Malévitch :

1. Lettre de Malévitch à Mme M. Guerchenson du 28 février 1919, in *Sobraniyé sotchinieni v piati tomakh* [Œuvres en cinq tomes], tome III, *op.cit.*, p. 375.

2. N. Khardjiev, “Vmiesto předisloviya” [En guise de préface], in *K istorii rousskogo avangarda* [The Russian Avant-Garde], Stockholm, 1976, p. 101.

3. *Ibidem*.

4. K. Malévitch, “O poèzii” [De la poésie] (1919), traduit *infra*.

5. *Ibidem*.

6. Jacques Derrida, *De l'esprit. Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987, p. 133.

“L’excitation [*i.e.* l’esprit de la sensation du sans-objet] comme du cuivre fondu dans un haut-fourneau bouillonne dans un état purement sans-objet [...] L’excitation-combustion est la force blanche suprême qui met en branle la pensée [...] L’excitation est comme la flamme d’un volcan qui trépide à l’intérieur de l’homme sans visée de sens [...] L’homme est comme un volcan d’excitation tandis que la pensée se préoccupe des perfections.”¹ Mentionnons encore ce passage très nietzschéen : “Marinetti et moi, nous avons passé nos années d’enfance et de jeunesse sur les hauteurs de l’Etna ; nos seuls interlocuteurs furent des diables qui apparaissaient à travers le conduit de fumée de l’Etna. Nous étions alors des mystiques, mais les diables nous tentaient tout le temps avec la science matérialiste et prouvaient que l’art doit être aussi matérialiste. J’étais, il est vrai, un peu dur [long] à la détente, mais Marinetti, lui, fit sienne cette idée et pondit un manifeste qui chantait les conduits de cheminée des usines et toute leur production.”²

Il est intéressant de noter, à ce propos, que le fondateur du Suprématisme considère Picasso et Marinetti comme les deux piliers, les deux “prismes”, du nouvel art du xx^e siècle³. L’influence de Marinetti est irréfutable dans le style et l’expression malévitchiens, où l’on retrouve les accents, les tournures et le lexique du poète italien. Malévitch adopte volontiers la rhétorique exclamative futuriste, son aspect parfois pamphlétaire, sa manière aphoristique, chaque proposition martelant le discours comme un mot d’ordre, un slogan.⁴

Cette influence se conjugue chez lui avec celle de la poétique transmentale (*zaoum*) russe, de Khlebnikov ou de Kroutchonykh en particulier, dont il a toujours été très proche⁵. Ajoutons à cela

1. K. Malévitch, *Souprématizm. Mir kak bespredmetnost’ ili vietchnyi pokoi* [Le Suprématisme. Le monde comme étant sans-objet ou le repos éternel], in *Œuvres en cinq tomes*, t.III, *op.cit.*, p.219-220 (Le texte a été traduit en français par Gérard Conio : Kazimir Malévitch, *Le Suprématisme : le Monde sans-objet ou le Repos éternel*, CH-Gollion, InFolio, 2011). Sur l’excitation comme *primum*

movens et sur l’influence de Mikhaïl Guerchenson dans la question des “perfections”, je renvoie à mon avant-propos et à ma préface “Une esthétique de l’abîme” dans : K. Malévitch, *Écrits I. De Cézanne au Suprématisme*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1974, 1993, p.7 – version anglaise : “An Approach to the Writings of Malevich”, in *Soviet Union/ Union Soviétique*, vol. 5, Part 2, 1978,

p.225 sq ; voir aussi ma “Postface” de : Kazimir Malévitch, *Dieu n’est pas détrôné. L’Art. L’Église, La Fabrique*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 2002, p.87-94.

2. Extrait d’un article inédit de 1923, cité par Evguénii Kovtounou comme épigraphe de son article “‘Les mots en liberté’ de Marinetti et la ‘transmentalité’ (*zaoum*) des futuristes russes”, in *Présence de Marinetti* (par les soins de Jean-Claude Marcadé), Lausanne, L’Âge d’Homme, 1982, p. 234.

3. Malévitch défendra Marinetti face à ses détracteurs russes dans les années 1910 comme dans les années révolutionnaires 1920. Voir Jean-Claude Marcadé, “Marinetti et Malévitch”, in *Présence de Marinetti, op.cit.*, p.256-257.

4. Les principaux écrits de Marinetti et des futuristes italiens furent publiés en russe en 1913-1914, voir Cesare G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia. 1909-1929*, Bari, De Donato, 1973.

5. Cf. Dora Vallier, “Malévitch et le modèle linguistique”, *Critique*, mars 1975, p. 284-296 ; Rainer Crone, “Zum Suprematismus. Kazimir Malevič, Velimir Chlebnikov und Nikolai Lobačevskij”, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. XL, 1978 ; du même : “À propos de la signification de la *Gegenstandslosigkeit* chez Malévitch et son rapport à la théorie poétique de Khlebnikov”, in *Malévitch. Cahier 1*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1983, p. 45-75 ; et du même : *Kazimir Malevich. The Climax of disclosure*, Munich, Prestel, 1991, p.89 sq.

les substrats linguistiques de son expression littéraire, ceux du polonais et surtout de l'ukrainien, souvent mis au service d'une esthétique hyperbolique et baroque.

Marinetti a non seulement marqué Malévitch sur le plan stylistico-formel, dans le souffle même qui parcourt la prose du peintre, mais aussi dans le domaine des idées : l'anti-académisme, l'anti-hédonisme, l'anti-humanisme, la polémologie, l'économie partiellement, le blanc (héritage mallarméen chez Marinetti), l'intuition opposée à la raison, la "splendeur géométrique et mécanique". Mais, de toute évidence, Malévitch intègre tous ces emprunts, conscients ou inconscients, dans une philosophie totalement nouvelle, éclairée par une perspective ontologique¹.

1. Sur ce sujet des convergences et des divergences des pensées de Marinetti et de Malévitch, je me permets de renvoyer à mon article cité plus haut "Marinetti et Malévitch", p. 250-265.

L'écrit lui permet de saisir la portée de l'acte pictural. Si Malévitch a été pris d'une véritable rage d'écrire, ce fut autant pour défendre son système pictural que par besoin ontologique de formuler par le verbe ce qu'il formulait, silencieusement, en peinture. Les écrits malévitchiens nous font pénétrer dans les méandres mêmes de la création où "peindre-écrire-penser-être" sont des positions identiques sinon semblables. Ils sont le fruit d'une réflexion venant après une œuvre déjà réalisée. À la fois défense et illustration de l'art sans-objet, ils nous donnent la version philosophique d'une pratique picturale. Roger de Piles disait en 1699 :

"Ce n'est donc pas assez de découvrir l'Auteur d'un Tableau, de connaître le mouvement du Pinceau, si l'on ne pénètre dans celui de l'Esprit."

Malévitch n'est pas un philosophe professionnel. Il est un peintre qui a exprimé par écrit, discursivement, la nécessité philosophique de l'art pictural. L'extraordinaire, unique dans l'histoire universelle des arts, c'est que Malévitch soit non pas un peintre-philosophe mais un grand peintre et un grand penseur qui a su poser en termes philosophiques, souvent idiolectiques, *la question de la vérité de l'être*.

JEAN-CLAUDE MARCADÉ

À PROPOS DE LA PRÉSENTE ÉDITION
DES ÉCRITS DE MALÉVITCH

DANS ce *Tome 1* sont réunis tous les textes de Malévitch, brochures, articles, tracts, qui ont paru du vivant du peintre en langue russe et ukrainienne entre 1913 et 1930.

Le *Tome 11*, qui suivra, contiendra un choix significatif d'écrits publiés à titre posthume.

Pour le présent volume, j'ai révisé totalement, phrase par phrase, tous les textes traduits auparavant, sous ma direction, aux éditions suisses L'Âge d'Homme. Les traductions ont été faites en collaboration avec ma femme Valentine Marcadé¹. Ces traductions révisées de fond en comble ont été complétées par des traductions totalement nouvelles concernant dix-huit textes, que je ne connaissais pas auparavant et qui ont été publiés dans le tome 1 des *Œuvres en cinq tomes*, paru à Moscou en 1995². Me paraissent particulièrement importants les douze nouveaux articles parus dans le journal moscovite *Anarchie* en 1918.

La fréquentation depuis quatre décennies de l'écriture et de la pensée de Malévitch m'a poussé à traduire de façon totalement nouvelle plusieurs mots-clefs du lexique malévitchien, afin de rendre cette spécificité plus "parlante" en français.

FIGURATION / SANS-OBJET

Le mot russe *bespredmestnost'* et ses dérivés sont traduits désormais par *sans-objet* (par "non-figuration" dans les précédentes traductions), "non-figuratif" ne correspondant pas à ce que dit explicitement le mot russe, à savoir *l'absence d'objet(s)*. Ainsi, le couple *predmestnost'/bespredmestnost'* a été rendu par "figuration/sans-objet" (les adjectifs par "figuratif/sans-objet"), ce qui correspond à l'opposition française "figuration/abstraction", "figuratif/abstrait". Malévitch emploie rarement le mot calqué du latin *abstraktsiya* que j'ai traduit par "abstraction".

1. La petite brochure, imprimée en 1920 à Moscou, *De Cézanne au Suprématisme*, a primitivement été traduite en collaboration avec Véronique Schiltz; pour les articles ukrainiens, nous avons bénéficié de la relecture de notre traduction par le spécialiste de l'art ukrainien Vadym Pavlovsky.
2. Kazimir Malévitch, *Sobraniyé sočiniénii v piati tomakh*, t. 1, Moscou, "Guiléya", 1995 (éd. Alexandra Chatskikh). Cette publication présente une textologie parfois défailante, comme j'ai pu le constater lors de la confrontation avec les originaux (j'ai noté ces omissions ou mauvaises lectures dans les notes de la présente traduction). Pour les dix-huit textes nouveaux, je n'ai pu procéder à cette confrontation.

L'OBJET

Pour le mot “objet”, le russe possède trois substantifs qui peuvent avoir un sens concret et un sens philosophique : *predmjet*, *viechtch'*, *ob"iekt*.

– *predmjet* est le calque slave du latin *objectum*, ce qui est jeté devant ; ce mot peut être à la fois concret et abstrait ;

– *viechtch'* correspond au mot latin *res*, il désigne, de façon générale, une chose, les choses, mais aussi un objet fabriqué ;

– *ob"iekt*, rarement employé par Malévitch, fait plutôt partie du vocabulaire philosophique, mais pas uniquement.

Ces trois termes ont été traduits ici par “objet” avec, entre parenthèses, à leur première occurrence, leur correspondant russe.

ARTS PLASTIQUES = ARTS REPRÉSENTATEURS

Ce que le français appelle “arts plastiques” se dit en russe “*izobražitel'noïe iskousstvo*”, mot à mot “arts(s) représentant(eur(s))”, “art(s) de la représentation”. J'ai conservé ces dernières traductions.

CONSTRUCTION/CONSTRUIRE

Même s'il a été un adversaire du constructivisme, tel qu'il s'est manifesté dans la Russie soviétique à partir de 1921, Malévitch n'a jamais cessé, dans sa pratique picturale et ses écrits, et ce, dès 1913, à parler du pictural comme d'un acte de *construction* ; pour ce faire, il utilise plusieurs verbes et substantifs qui tournent autour de cette notion.

J'ai réservé la traduction “construction”/“construire” au russe, calqué du latin, *konstrouktsiya / konstrouïrovat'*, en mentionnant le mot russe entre parenthèses ; de même, le verbe *stroït' / postroït'* est traduit tantôt par “bâtir”, tantôt par “construire” sans mention particulière ; quant au verbe *vystraïvat' / vystroït'*, il est traduit par “bâtir” avec la mention du mot russe entre parenthèses à la première occurrence ;

– le mot *postroïka* est rendu tantôt par “construction”, tantôt par “bâtiment” dans le sens d'un édifice et de l'action de construire, sans mention particulière ;