HAL
open science

Kazimir Malévitch : le suprématisme comme sensation pure

Patricia Ann Railing

To cite this version:

Patricia Ann Railing. Kazimir Malévitch : le suprématisme comme sensation pure. Philosophie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2013. Français. NNT : 2013PA010565 . tel-01761642

HAL Id: tel-01761642

https://theses.hal.science/tel-01761642v1

Submitted on 9 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS I – PANTHÉON-SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE DE PHILOSOPHIE

T H E S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS I

Discipline: Philosophie de l'art

présentée et soutenue publiquement:

par

RAILING Patricia

le .....

Titre:

KAZIMIR MALÉVITCH – LE SUPRÉMATISME COMME SENSATION PURE

Directrice de thèse :

Madame Anne MOEGLIN-DELCROIX

_____

JURY

M
M
M

Entre 1911 et 1920, Kazimir Malévitch découvre de nouvelles lois artistiques. Grâce à l'*Optique physiologique* d'Hermann von Helmholtz (1856-1866), il transforme les lois scientifiques des sensations optiques (couleur, lumière, mouvement) et celles des structures optiques de la vision en lois artistiques avec lesquelles il crée ses tableaux néo-primitivistes (1911-1912), proto-cubistes (1912-1913), futuristes (1912), cubistes (1913-1914) et suprématistes (1915-1920). Cette transformation des lois scientifiques de la vision en principes créatifs explique les innovations et l'évolution stylistique de Malévitch de 1911 à 1920.

Ces découvertes sur les procédés créatifs de Malévitch sont totalement nouvelles, car ce travail est le premier à porter sur le sujet. La présente thèse est composée de deux parties. La première présente en trois chapitres les lois de la perception sensorielle. Elle explique comment l'œil voit la direction, la position, la taille et les dimensions dans le champ visuel. La seconde consiste également en trois chapitres, dans lesquels l'auteur analyse l'exploration par Malévitch de la sensation et de la perception sensorielle dans ses tableaux néo-primitivistes et proto-cubistes, de la perception sensorielle seule dans le cubisme et des sensations de couleur et de lumière pures dans le suprématisme. Tandis que la science révèle à l'artiste les vérités de la vision, les tableaux de Malévitch deviennent l'art de la vision optique. Ces recherches fournissent une contribution majeure pour la compréhension de l'œuvre de Kazimir Malévitch.

KAZIMIR MALEVICH – SUPREMATISM AS PURE SENSATION

Between 1911 and 1920, Kazimir Malevich was discovering new artistic laws with which to create. Relying on Hermann von Helmholtz's, *Treatise on Physiological Optics* (1856-1866), scientific laws of optical sensations (colour, light and movement) and optical structures of seeing were transformed into artistic laws. With them Malevich created his Neo-Primitivist paintings (1911-1912), Proto-Cubist paintings (1912-1913), Futurist paintings (1912), Cubist paintings (1913-1914), and Suprematist paintings (1915-1920). Adapting scientific laws of vision to creative laws of painting is what accounts for Malevich's innovations and artistic development, 1911-1920.

These are entirely new discoveries about Malevich's creative processes, a subject investigated here for the first time. Divided into two parts, the first part consists of three chapters on the science of optical sensations, the laws of light and colour, and the laws of sense perceptions: how the eye sees direction, position, size and dimensions in the visual field. The second part consists of three chapters analysing how Malevich explored sensation and sense perception in the Neo-Primitive and Proto-Cubist paintings, sense perception in Cubism, and, in Suprematism, the pure sensations of colour and light. With science providing the truths of vision, Kazimir Malevich's paintings became the art of the seeing eye, and this is a major new contribution to the understanding of the painting of Kazimir Malevich.

MOTS CLÉS : couleur, lois de la ; cubisme ; futurisme ; Helmholtz, Hermann von ; Malévitch, Kazimir ; méthode morphologique ; perception sensorielle ; processus créatif ; psycho-physiologie ; sensation ; suprématisme ; vision, lois de la.

KEY WORDS: colour laws; creative processes; Cubism; Futurism; Helmholtz, Hermann von; Malevich, Kazimir; morphological method; psychophysiology; sensation; sense perception; Suprematism; vision, laws of.

DISCIPLINE : Philosophie de l'art

UNIVERSITÉ PARIS I – PANTHÉON-SORBONNE ÉCOLE DOCTORALE DE PHILOSOPHIE

À la mémoire de mes parents

Remerciements

Pour leurs contributions à cette étude, l'auteur remercie Anne Mœglin-Delcroix, Directrice de thèse, pour tous ses précieux commentaires, Bernard Bensoussan qui a mis à sa disposition une huile suprématiste peinte par Kazimir Malévitch en 1916 qui n'a jamais cessé de l'informer et de l'inspirer, Dorothee von Altenburg, collectionneuse d'art, et Anke von Löwensprung, artiste, pour les heures de réflexion et d'échange au téléphone qui ont donné naissance à de nombreuses idées fructueuses. L'auteur souhaite également remercier Jean Chauvelin, Svetlana Djafarova, Ania de Laage, Dimitri Nakov, Anthony Parton, Françoise Pradelet, Olivier Revault d'Allonnes†, et Caroline Wallis, pour leur générosité et enfin, Émilie Fline pour sa traduction de cette étude en français.

Table de Matières

Resumé et mots clés 3

Remerciements 5

Table de matières 7

Introduction 11

Fondements scientifiques de l'œuvre picturale de Malévitch – Le sens de la vue 33

1 Le sens de la vue – De la « sensation » 35

Qu'est-ce que la sensation ? 42

De la sensation à la perception sensorielle 44

Les qualités, signes de nos sensations 45

Signes locaux 50

La peinture comme sensation 51

2 Le sens de la vue – Les lois de la couleur et de la lumière 53

Les lois de la couleur et de la lumière 55

La lumière, les couleurs et les trois lumières primaires 58

La palette chromatique de la lumière 64

Les couleurs complémentaires de la lumière 70

L'impact de la luminosité sur l'œil 76

La durée de la sensation de lumière 79

L'image accidentelle 80

Les lois de la couleur optique et spectrale 84

3 Le sens de la vue – Perceptions sensorielles de l'espace 87

Principe de l'œil, instrument optique 90

Structures de la vision 90

La vision dans le plan : position, taille et direction en vision directe et indirecte 96

Le champ visuel : vision directe et indirecte 97

Taille et position 98

Direction 100

Voir en profondeur 102
Comment voit-on ? 104
De la vision à la peinture : les nouveaux principes artistiques 108

Citation d'Hermann von Helmholtz 113

La création par les phénomènes optiques 115

4 Peindre avec les couleurs de la lumière – Structurer par la vision oculaire 119
Le plan de regard pictural 126
La création par les principes de la vision en 1912 130
Durée 138
Vision des objets dans l'espace 140
Les tableaux 140
Vision des objets en mouvement 149
Un nouvel outil artistique 157
Déplacement et décomposition dynamique 159
Expérimentations : le statique et le dynamique 164

5 Le cubisme comme perception sensorielle 167
La vision cubiste parisienne : de nouveaux principes créatifs 170
1913 : La vision cubiste en Russie 186
Le cubisme parisien en Russie 186
Cubo-futuristes et cubistes russes 189
Le cubo-futurisme et le cubisme malévitchiens 192
La quatrième dimension de la vision 195
La création d'œvres cubo-futuristes et cubistes en 1913 205
La dissonance, un nouvel outil 206
Structurer le plan en deux dimensions 208
L'ajout de la troisième dimension 219
La création dans la quatrième dimension – 1914 : transrationnalité et alogisme 221
À travers les dimensions 225

6 Le suprématisme comme sensation pure 227
L'iconographie suprématiste : un système de signes des sensations optiques 232
Le signe 234

1915 : les masses colorées en mouvement 238
Vision directe : les couleurs en mouvement 241
Compositions composites 245
Vision indirecte – Taille, position, direction, distance, relations 247
Illusions du mouvement 252
Illusions de relations 254
Séparer le spectre 256
Le tableau suprématiste comme durée 258
Le nom « suprématisme » 258
La palette suprématiste 259
La « joie de la couleur » et l'expérience artistique comme sensation 268
Composer avec la luminosité : 1916 – 1919 274
« Poids, vitesse et direction du mouvement », 1916-1917 280
Contrastes simultanés et successifs de couleur 285
« Suprconstruction de la couleur » en 1917 et 1918,
une nouvelle signification de la non-objectivité 286
Projection de faisceaux lumineux, 1917-1919 294
« Le suprématisme incolore», 1918 et 1919 301
Couleur, lumière et force comme sensation pure 305
La sensation en tant que telle 308

Conclusion 327
La question du formalisme 327
Principes du formalisme : la méthode morphologique 331
Malévitch et la méthode formelle 340

Liste des Illustrations 345

Bibliographie 355

Index des Noms 369

Introduction

Toute œuvre d'art naît d'une idée. L'artiste choisit les couleurs, les matériaux, les formes – les composantes artistiques – qui formeront une structure à même de transmettre son idée. La combinaison de l'idée, des éléments artistiques et de la structure confère à l'œuvre un « style » particulier. Les œuvres qui partagent les mêmes idées ou les mêmes structures d'agencement des éléments artistiques sont « stylistiquement » proches. Changer l'idée ou la manière de la transmettre signifie changer de style.

Kazimir Malévitch (1879-1935) a créé dans un grand nombre de styles qu'il désignait lui-même par les termes suivants : impressionnisme, néo-primitivisme, cubo-futurisme, cubisme et suprématisme. Chacun de ces styles possède une cohérence interne dans la structuration des éléments, cohérence qui met en valeur l'idée.

Dans le parcours créatif de Malévitch, il est important de remarquer qu'une seule et même idée lie tous les styles qu'il expérimente, de l'impressionnisme au suprématisme, de 1904 à 1920. Cette idée est celle de la lumière, de la lumière du spectre et de ses couleurs telles que nous les voyons par le biais de l'œil, notre instrument optique.

Tous les tableaux de Malévitch connus durant cette période traitent de la lumière et de la couleur. Cela peut se découvrir simplement en regardant les tableaux de Malévitch depuis sa période impressionniste jusqu'au dernier tableau suprématiste. Cette découverte est soutenue, si ce n'est guidée, par quelques commentaires de Malévitch, qui déclarait à propos du suprématisme qu'il s'agit de « l'art de la couleur ». Dans le catalogue de la Dixième exposition d'État Création non-objective et suprématisme de 1919, il déclare : « Il devient clair pour moi que devraient être créées de nouvelles ossatures de peinture pure des couleurs (*tsvetopis*), qui se construisent sur une exigence de couleur... ». Dans le même texte, il déclare que le suprématisme est « une manière de penser philosophique de la couleur[1] ».

---

[1] K. Malévitch, "Le Suprématisme", in Catalogue de la Xeme Exposition d'Etat, La Création non objective et le suprématisme, Moscou, 1919, in K. Malévitch, *Le Miroir suprématiste*, Ecrits 2. Tous les articles parus en Russe de 1913 à 1928, avec des documents sur le Suprématisme.

Le problème qui apparaît alors consiste à expliquer les tableaux de Malévitch d'après le point de vue créatif de l'artiste, en tant que couleur et en termes de processus artistique, ce qui fournirait les moyens de comprendre des expressions telles qu'« une manière de penser philosophique de la couleur ». En d'autres termes, il est nécessaire de découvrir d'où viennent les idées de Malévitch, quelles règles de couleur et de structure il utilisait et comment il est parvenu à cette chose si nouvelle qu'est la peinture non objective du suprématisme.

Ceci mène à la question suivante : comment découvrir les sources de l'artiste ?

Ses sources en matière de théorie de la couleur étaient certainement scientifiques, comme le montrent ses juxtapositions très évidentes de couleurs complémentaires dans ses tableaux impressionnistes, néo-primitivistes et suprématistes, mais également ses représentations de bandes prismatiques dans ses paysans aux champs proto-cubistes et, enfin, la séparation du spectre entre couleurs lumineuses (rouge, orange, jaune) et sombres (vert, bleu, violet) dans tous ses tableaux impressionnistes et dans un certain nombre de tableaux suprématistes.

Ses connaissances des lois des couleurs complémentaires provenaient certainement des travaux de Michel Eugène Chevreul et de son ouvrage *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, que Malévitch connaissait de sa formation à l'Institut artistique de Fiodor Rerberg entre 1906 et 1910. Les tableaux de Rerberg, un impressionniste russe, sont à cette période composés selon le principe des couleurs complémentaires et sont échelonnés entre couleurs lumineuses et couleurs sombres[2], tout comme les tableaux impressionnistes de Malévitch datés de cette période. Le peintre connaissait donc très bien les principes de Chevreul[3] et la théorie

---

Traduits et annotés par Jean-Claude et Valentine Marcadé. Préface d'Emmanuel Martineau. Lausanne : Editions l'Âge d'Homme, 1977, 82-3.

[2] Cf. J. E. Bowlt, "Kazimir Malevich and Fedor Rerberg", in *Rethinking Malevich*. Proceedings of a Conference in Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich's Birth. Charlotte Douglas and Christina Lodder, Editors. London : The Pindar Press, 2007, 1-26 (Actes d'une conférence en hommage au 125ème anniversaire de la naissance de Kazimir Malévitch. (En anglais, non traduit.)

[3] Le doute n'est pas permis quant à l'utilisation des lois de contraste simultané des couleurs par les impressionnistes, notamment Monet, Pissarro ou Sisley, même si, dans ses recherches

impressionniste de la lumière et de la couleur, dont la séparation du spectre prismatique entre couleurs lumineuses et sombres faisait partie. L'utilisation des bandes prismatiques pour modeler des figures humaines provient de manière évidente de la théorie du spectre et semble avoir été inventée par Malévitch. Mais quelles étaient ses sources ?

Une autre question s'est par la suite imposée : quel est le lien entre les tableaux objectifs de Malévitch et les toiles non objectives du suprématisme ? Et quelle était la nature du processus artistique qui les liait ? Les tableaux suprématistes ne détenaient-ils pas les clés de la théorie de la lumière ?

Ces questions sont à l'origine des présents travaux de recherches. Les réponses que nous y apporterons nous fourniront les bases pour comprendre les styles de Malévitch par le prisme de son processus créatif.

Ainsi commence notre quête d'indices sur la lumière et la couleur dans l'œuvre de Malévitch. Notre recherche commence tout d'abord par les écrits de l'artiste lui-même. Mis à part quelques remarques ponctuelles sur la couleur, sa seule véritable tentative de discussion sur le sujet se trouve dans l'essai traduit en anglais sous le nom « Non-objectivity » (1923-1924), dans lequel il aborde question de la couleur et de la lumière dans le pointillisme, le cubisme et le suprématisme[4]. Dans ce texte, l'artiste explique que la question de la lumière en peinture,

> « est un moyen de résoudre les questions esthétiques, mais également un moyen d'accès à la cognition grâce à une série d'expériences picturales sur la couleur, la lumière, la forme et leur composition théorique et philosophique. En ce cas, la peinture se divise, comme toutes les disciplines scientifiques, entre théorie, expérience et philosophie, entre abstrait et concret. »[5]

---

sur l'influence de Chevreul sur les peintres du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle, Georges Roque soulève la question de la nature précise des relations entre les théories du scientifique et les connaissances qu'en avaient les artistes. Voir son *Art et Science de la couleur – Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Chaptitre XV L'Impressionnisme. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 1997, particulièrement les pages 244-249.

[4] K. Malevich, "1/42 Non-Objectivity", in *The World as Non-Objectivity.* Unpublished writings 1922-25. Vol. III. Dir. Troels Andersen, Traduits du russe par Xenia Glowacki-Prus and Edmund T. Little. Copenhagen : Borgen Forlag, 1976, 34-146. Traduction française realisée pour les besoins de la présente étude. Cf. K. Malévitch, "La lumière et la couleur", in K. Malévitch, *La Lumière et la couleur*, Ecrits 4. Traduits du russe par Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger. Préface par Jean-Claude Marcadé. Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1993, 59-100.

[5] Ibid., 53.

À cette époque, Malévitch étudie l'évolution stylistique des tendances modernes. Dans ce passage, il reconnaît que la couleur et la lumière en sont des notions fondatrices. Cette enquête sur la forme, que Malévitch menait avec ses collaborateurs et ses étudiants de la section formelle-théorique de l'Institut national de la Culture Artistique (GINKhOUK) à Petrograd/Leningrad, bénéficiait des apports de théories sociales de l'art plus larges et fut réalisée entre cinq et dix ans après que Malévitch eut terminé ses séries d'œuvres dans les styles modernes. Malévitch, qui admet que ses questionnements d'alors étaient d'ordre « esthétique » et « scientifique », ne dit pas grand-chose sur la lumière, la couleur et son processus créatif pendant l'élaboration de ces œuvres.

L'étude des tableaux des artistes de son entourage, notamment les œuvres d'Olga Rozanova, a permis de découvrir les premiers indices quant aux sources de Malévitch. Alexandre Rodtchenko écrit qu'elle a eu l'idée d'utiliser des projecteurs pour composer ses toiles (cf. chapitre 6). Sa source semble avoir été le traité scientifique écrit par le physicien américain Ogden Rood à l'intention des artistes, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*. En lisant ce traité, on remarque qu'il contient une expression reprise par Malévitch dans le titre de quelques-uns de ses tableaux de 1915 : « masses de couleur », qui, pour le physicien, sont les effets des images résiduelles dans l'œil lorsque celui-ci est stimulé par la lumière. Cela semble indiquer nettement que les tableaux suprématistes trouvent leur origine dans le phénomène de lumière optique, mais une étude approfondie de la théorie de la lumière apparaît nécessaire.

Dans *Théorie scientifique des couleurs*, Ogden Rood explique comment le mélange de faisceaux de lumière a mené les scientifiques à découvrir les lois des couleurs complémentaires. Il présente également un certain nombre d'expériences qui peuvent être mises en relation avec les tableaux de Rozanova et indiquent comment elle composait avec la lumière. [6] Rood consacre également un chapitre à la physiologie de l'œil et à la manière dont il est stimulé par la lumière, dans lequel il discute des trois couleurs primaires (rouge, vert et bleu-violet) à partir des analyses de Thomas Young

[6] Les tableaux de Rozanova font l'objet d'un article par P. Railing et C. Wallis, "Light Painting", *Journal of InCoRM*, Vol. 2, Spring-Autumn 2011, 34-46, (en anglais) qui présente pour la première fois les tendances générales de l'avant-garde russe comme dérivées des théories de la lumière. Il s'agit du sujet d'un livre à paraître sur la peinture d'A. Exter, I. Klioune, K. Malévitch, L. Popova, A. Rodtchenko et O. Rozanova : P. Railing, *Colour into Light – Towards Non-Objective Creation and Suprematism.*

et des expériences réalisées par Hermann von Helmholtz. Malévitch a non seulement déclaré que la palette suprématiste était composée de ces couleurs, qui sont justement les trois couleurs primaires de la lumière (cette hypothèse fait l'objet d'une argumentation développée au chapitre 6).

Un grand nombre d'indices cohérents semble indiquer que les tableaux suprématistes trouvent leur origine dans le phénomène lumineux. Les images rémanentes jouent le rôle principal de la création des tableaux suprématistes en 1915 et début 1916 en particulier (cet argument est également développé dans le chapitre 6).

L'étude des origines du phénomène de lumière optique a mené à consulter le traité d'optique le plus complet de l'époque, celui d'Hermann von Helmholtz. L'étude approfondie des théories d'Helmholtz est ainsi devenue inévitable. Son *Optique physiologique* en trois volumes contient des explications scientifiques détaillées sur la manière dont l'œil est excité par la lumière et la couleur, dont il voit les images résiduelles et les objets dans l'espace. Nombre des schémas et descriptions proposés par Helmholtz sont directement liés aux dessins et tableaux suprématistes de Malévitch réalisés de 1915 à 1919-1920. Ces recherches nous ont par ailleurs menés à découvrir que dès 1911, ses représentations néo-primitivistes et proto-cubistes de paysans et ses représentations cubo-futuristes du mouvement trouvaient également leurs origines dans les phénomènes optiques décrits par Helmholtz.

Ainsi commence une enquête qui révèle non seulement les sources scientifiques de la lumière et de la couleur chez Malévitch, mais également la manière dont l'œil voit l'objet dans l'espace, un élément que Malévitch commence à intégrer dans ses œuvres dès sa période néo-primitiviste, en 1911. Ces phénomènes allaient former les fondations de la composition de ses tableaux, de nouveaux systèmes de structuration fondés sur la manière dont l'œil voit et sur la structure de la rétine. Les processus artistiques de Malévitch formaient donc des suites de styles cohérents déterminés par ses enquêtes sur la vision en elle-même, à la fois dans la lumière et la couleur et dans la structure. Ces expériences trouvent leur origine dans la science de l'optique et ses recherches sur la vision : l'artiste transforme les lois scientifiques de la vision en lois artistiques de la création.

Cette approche du processus créatif de Malévitch entre 1911 et 1919-1920 est ce qui a amené l'auteur à diviser l'étude en deux parties : l'étude des phénomènes

scientifiques connus par Malévitch et sa création, entre 1911 et 1919-1920, à l'aide de ces phénomènes.

Dans la première partie de cette étude, nommée « Fondements scientifiques de l'œuvre picturale de Malévitch », sont présentées les coordonnées de la vision : la lumière, la couleur et la vision des objets dans l'espace, déterminée par la structure de l'appareil optique. Ce chapitre s'ouvre sur une discussion sur le phénomène de la « sensation » optique, les sensations de lumière et de couleurs dans l'œil, notions centrales du suprématisme à la fois théorique et artistique.

Les questions posées ici – celles de la sensation, de la lumière et de la couleur en tant que sensations optiques et de la vision dans l'espace comme perception sensorielle (sensation et expérience) – sont discutées dans le périmètre des préoccupations scientifiques qui peuvent être identifiées dans l'œuvre picturale de Malévitch et sous les aspects scientifiques utilisés par l'artiste.

Dans la seconde partie de cette étude, « La création par les phénomènes optiques », les processus créatifs de Malévitch dans ses œuvres primitivistes, proto-cubistes, cubo-futuristes, cubistes et suprématistes sont explorés en détail. L'étude montre que ces styles correspondent aux divisions établies par Helmholtz entre la vision en tant que sensation de lumière, couleur et mouvement et la vision en tant que perception sensorielle des objets dans l'espace. Ainsi, le néo-primitivisme, le proto-cubisme et le cubo-futurisme sont fondés sur la sensation et la perception sensorielle, alors que le cubisme est l'art de la perception sensorielle de la manière dont les objets sont visualisés dans l'espace du plan. Enfin, le suprématisme est l'art de la sensation optique pure de la couleur, de la lumière et du mouvement, ainsi que l'art de la vision dans l'espace du plan.

Ces hypothèses permettent de découvrir que la cohérence des processus créatifs de Malévitch entre 1911 et 1919-1920 se fonde sur une cohérence dans l'ordre de la vision et dans les types de vision. Les styles de Malévitch ne se sont pas développés les uns après les autres comme ce fut le cas pour d'autres peintres, ni d'après les œuvres d'autres artistes après ses périodes impressionniste et fauviste (1904-1910). Au contraire, ils ont évolué en suivant les questions qu'il se posait sur la vision et les phénomènes optiques. Si sa progression stylistique semble être artistiquement cohérente, c'est parce que ses questions sur la vision étaient elles aussi cohérentes. Néanmoins, il existe de véritables « sauts » d'un groupe de tableaux à l'autre. Cela

s'explique par le fait que Malévitch passe d'un type de vision à un autre. De même, le fossé qui existe entre *son regard sur les objets dans l'espace* et *son regard sur la vision en elle-même* explique le passage de Malévitch de l'objectivité à la non-objectivité du suprématisme. Par le suprématisme, Malévitch introduit le regard *comme vision*. De la *science de la vision*, Malévitch crée un *art de la vision*.

Il semble important de préciser que dans son approche fondée sur les découvertes scientifiques concernant la vision, Malévitch n'a pas remplacé ce qu'il appelait « l'imitation des formes de la nature »[7] – par une imitation des lois de la vision. Il faut plutôt comprendre sa démarche comme une volonté de faire correspondre ce qui était sur la surface picturale avec l'activité de vision. C'est ce qui lui a permis d'innover, de produire des dessins et des tableaux variés, inventifs, et de créer une méthode totalement nouvelle. Ce sont les *principes* tirés des lois scientifiques qui, transformés par l'artiste, deviennent des *principes* du dessin et de la peinture.[8]

Les nouvelles approches de Malévitch en matière de solutions créatives pour la peinture, les structures optiques et les couleurs du spectre fournissent de nouveaux axes pour analyser les périodes qu'il a traversées : le cubisme, le futurisme et le suprématisme. En 1919, l'artiste publie une brochure, *Des nouveaux systèmes dans l'art, statique et vitesse*, dans laquelle il postule que les structures internes de ces styles sont l'essence depuis laquelle les tableaux se développent lors du processus créatif. La structure déterminant l'aspect et l'évolution d'un style, Malévitch, qui avait

---

[7] K. Malévitch, "Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural". Moscou, 1916, in, *De Cézanne au suprématisme*, Ecrits 1. Traduit du Russe par Jean-Claude Marcadé et Valentine Marcadé avec la collaboration de Véronique Schiltz. Lausanne : Edition L'Age d'Homme, 1974, 51 et 54. Dans le même ouvrage, voir la remarque du peintre « Le premier tracé de la représentation primitive du sauvage fut le commencement de l'art d'Assemblage ou art de la répétition », À propos de l'art classique, il écrit également que "Nous ne voyons dans leurs tableaux que répétitions des formes réelles de la vie », pp. 51 et 54.

[8] Il est possible de retrouver une appropriation similaire des travaux scientifiques allant de Goethe à la théorie gestaltiste chez les artistes du Bauhaus pendant les années 1920. L'œuvre de Malévitch devançait d'une dizaine d'années celles du Bauhaus, mais des artistes tels que Vassily Kandinsky et Paul Klee créaient à partir de ces sources quand ils étaient à Munich à l'époque où Malévitch s'intéressait aux recherches de Helmholtz, si ce n'est un peu avant. Sur Kandinsky, lire Rainer K. Wick, *Teaching at the Bauhaus*. Stephen Mason and Simon Lèbe, Translators. Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2000, 199-200. [en anglais]. Sur Klee, lire Ibid., 228-229 : « Klee pensait qu'il existait une homologie entre la nature et l'art (en cela, il était proche de la conception de l'art de Goethe). En d'autres termes, il pensait que la nature et l'art possédaient une base et une genèse communes », 228 [notre traduction]. Les écrits des cubistes parisiens, notamment Jean Metzinger et Robert Delaunay, font mention d'artistes intéressés par la science de la vision et particulièrement par les œuvres de Helmholtz. Ces mentions sous-tendent la présente étude et mériteraient des recherches approfondies.

exploré les possibilités de la structure en tant qu'*outil créatif*, en faisait désormais un *outil analytique* au fondement d'une théorie de l'art moderne.

La *méthode* créative de Malévitch fait alors place à une *théorie* créative. Elles sont toutes deux tirées de la méthode morphologique développée par Johann Wolfgang von Goethe pour découvrir les processus créatifs de la nature. Dans les années 1920, cette méthode sera adoptée par de jeunes intellectuels moscovites sous le nom de « méthode formelle » et utilisée pour créer une théorie et une philosophie de l'art. Pour comprendre les composantes et les caractéristiques qui définissent un « style », ceux-ci se penchent alors sur l'interaction entre structure et substance. C'est en effet par l'analyse des composantes d'un style qu'il est possible d'isoler les facteurs qui *font* une œuvre d'art. Cela permet de comprendre la logique d'une œuvre isolée et la logique qui détermine ce qui lie un groupe d'œuvres. Sur ces bases, il est alors possible de formuler une philosophie de l'art.

Kazimir Malévitch pose ces coordonnées de structure et de substance (structure optique et substance de la lumière et de la couleur) dès le début de son processus créatif dans le style néo-primitiviste. Elles déterminent sa démarche dans les styles qui suivront. Les présentes recherches montrent comment la compréhension de ses processus créatifs peut aider à comprendre chacune de ses phases, mais également les liens qui les unissent. L'étude du processus créatif de Malévitch dévoile à l'œil et à l'esprit l'idée qui sous-tend l'œuvre picturale de Malévitch : la lumière de la vision optique.

Notre conclusion marque la fin de cette étude tout en rappelant les premiers paragraphes de la présente introduction. En effet, si le style est le fondement nécessaire à la compréhension de l'œuvre picturale de Kazimir Malévitch, il est également l'outil pour comprendre son œuvre comme une philosophie de l'art, de la création ainsi que de l'idée et de l'expérience de la lumière.

■

À notre connaissance, ces recherches sont les premières à porter sur les processus créatifs de Kazimir Malévitch et sur ses idées artistiques.

Les références à l'œuvre de Malévitch et au suprématisme par les contemporains de l'artiste sont principalement celles de critiques furieux, insultés par les quadrilatères et les cercles qui leur étaient présentés lors des expositions. De jeunes théoriciens tels

que Nikolaï Pounine dans son *Cycle de conférences*[9] de 1920 et Nikolaï Taraboukine dans *Pour une théorie de la peinture* [10] (1916-1923) défendent les nouvelles œuvres non objectives de leurs amis, mais ne distinguent pas Malévitch ni ne commentent le suprématisme en détail. Aucun texte connu n'aborde les méthodes créatives des artistes du cercle de Malévitch, à l'exception des quelques références qui y sont faites dans le texte de Mikhail Larionov sur les rayons lumineux (*Rayonnisme*, 1913) et qui suggèrent qu'il se servait des théories de Helmholtz. Les innovations d'Olga Rozanova et de la théorie de la lumière ont déjà été évoquées. L'influence des théories optiques de la vision et de la lumière dans l'avant-garde russe semble être le secret le mieux gardé de son époque. [11]

Durant les quarante dernières années, les nombreuses monographies et catalogues d'expositions consacrés à Kazimir Malévitch en russe, en français, en allemand et en anglais sont des recherches d'histoire de l'art qui visent à établir la chronologie de l'évolution créative de l'artiste à travers ses tableaux, dessins, œuvres graphiques, projets architecturaux et expériences d'art décoratif, notamment avec la porcelaine. Ces études sont fondées sur les documents d'archives ; toutefois, un grand nombre d'entre eux ne sont toujours pas à la disposition des chercheurs. Il existe donc de grands fossés dans la connaissance de l'évolution artistique de Malévitch par les historiens. C'est également la raison pour laquelle il n'existe pas encore de panorama de l'activité créatrice de l'artiste.

Les seuls autres documents qui ont émergé sont les écrits de Malévitch. Ceux-ci traitent de nombreuses questions intellectuelles sur une période d'environ quinze ans. Ils commencent par les courants impressionniste, cubiste, futuriste et suprématiste, puis se consacrent à des pensées plus sociales, religieuses, spirituelles et philosophiques à partir de 1920. Enfin, du milieu à la fin des années vingt, l'artiste cherche à élaborer une grande théorie de l'art. Les écrits de Malévitch sont les sources de nombreuses études interprétatives.

---

[9] N. Pounine, *Cycle de conférences* (1920), in Gérard Conio, Traduction, *Le Constructivisme russe*. Tome premier. Lausanne : L'Age d'Homme, 1987, 333-373.

[10] N. Taraboukine, *Pour une théorie de la peinture* (1923), in Gérard Conio, *Le Constructivisme russe*. Ibid., 175-212. In *Le dernier tableau*, Andréi B. Nakov, Présentation. A. B. Nakov et Michel Pétris, Traduction. Paris : Editions Champ Libre, 1972, 85-165.

[11] Cf. P. Railing, *From Colour into Light – Towards Non-Objective Creation and Suprematism*, les recherches approfondies en trois volumes, à paraître.

Il existe un petit nombre d'articles, d'anthologies et d'ouvrages qui tentent d'expliquer la démarche picturale de Malévitch et le sens artistique du suprématisme. Dans ses écrits, Malévitch reste généralement allusif. Ses explications sont des notes où il fait des références indirectes et souvent métaphoriques, où il réinterprète ses idées pour les mettre en phase avec de nouvelles théories. Pour cette raison, les universitaires ont souvent approché ce sujet sous l'angle de sujets complémentaires tels que la poétique, la philosophie, le mysticisme ou encore la science pour tenter de pénétrer les ambiguïtés de ses écrits. Par conséquent, les commentateurs modernes ont plus souvent obscurci les idées de Malévitch qu'ils ne les ont éclairées et ont formulé des conjectures très aléatoires qui n'ont que peu aidé à comprendre la créativité de l'artiste en général et ses processus créatifs en particulier. Le suprématisme comme *œuvre picturale* plutôt que comme *interprétation philosophique* est resté dissimulé, car l'artiste ne l'a que peu abordé sur le plan créatif et artistique dans ses écrits.

En isolant les catégories purement picturales de la couleur, de la forme, de la force et de la dynamique, les articles de Miroslav Lamac et Jiri Padrta révèlent presque le propos artistique du suprématisme, même s'ils n'en dévoilent pas l'origine, comme il est permis de le penser à partir de théories postérieures à la réalisation des tableaux.[12] Dans leur approche par le biais des catégories picturales, cet historien de l'art et ce philosophe tchèques interprètent le suprématisme dans le contexte des théories scientifiques de Wilhelm Ostwald sur l'énergie. Ces deux universitaires suggèrent que l'expression « non-objectif » se réfère à la « force ». C'est en effet le cas, même s'ils n'abordent pas ici la source de la créativité de Malévitch dans l'optique et dans le monde de la nature. Toutefois, ils approchent cette notion par le biais d'une autre théorie scientifique. Il existe, en effet, des exemples de la terminologie de l'énergétique dans les écrits de l'artiste à partir de 1920 : il s'agit ici d'un exemple de la manière dont Malévitch tentait d'unir peinture non objective et expérience visuelle avec différents types de théories, comme la pensée scientifique ou la philosophie de l'esprit.

Cela soulève le problème de la traduction de la terminologie malévitchienne.

En France, la traduction du terme « *bespredmetnost* » a suscité la consternation des intellectuels et a créé la confusion. « *Bespredmetnost* » signifie littéralement

[12] Cf. M. Lamac et J. Padrta, "The Idea of Suprematism", in *Kasimir Malewitsch*, Hana Demetz, traduit vers l'anglais depuis le tchèque. Cologne : Galerie Gmurzynska, juin-juillet 1978, 134-180. Voir également la note 13.

« sans » / « *bes* », « objectif » / « *predmetnost* ». Ici, ce dernier terme signifie « ayant les qualités d'un objet concret [*predmet*] ». Dans sa première utilisation du terme en 1915, Olga Rozanova, comme d'autres artistes de l'avant-garde russe, qualifiait de « non objectives » ses œuvres créées non pas par l'observation d'objets, mais par l'utilisation de disques et de projecteurs. En 1917, quand Malévitch explorait les forces centrifuges et les projections de faisceaux lumineux, il appelait ses tableaux « suprématisme non objectif », soulignant ainsi que la locution adjectivale « non objectif » se réfère aux « forces ». Cette signification était la même pour les peintres qui appelaient leurs œuvres *Création non objective*, comme c'était le cas d'Alexandre Rodtchenko, de Lioubov Popova et d'Alexandre Vesnine. La force est le corollaire nécessaire de la matière ; ensemble, elles forment un double principe où naît toute création. Le terme « non objectif », présent dans toute la pensée de l'avant-garde russe, semble donc être la bonne traduction de *bespredmetnost* pour exprimer le sens que les artistes souhaitent transmettre.

Dans sa traduction en quatre volumes des écrits de Malévitch, Jean-Claude Marcadé a traduit objectif / *predmetnost* et non-objectif / *bespremetnost* par les termes « figuratif » et « non-figurative ». Cette approche est source de confusion, car le terme « figuratif » est souvent utilisé pour décrire la représentation de personnages, alors qu' « objectif » se réfère au monde des objets.

Dans la publication récente du principal texte philosophique de Malévitch, écrit au début des années vingt *Le suprématisme – Le monde sans-objet ou le repos éternel*, le traducteur Gérard Conio a préféré utiliser le terme « *sans-objet* » pour *bespredmetnost*, même si l'expression russe contient le terme « objectif » plutôt qu' « objet ». Cette traduction met l'accent sur l'exclusion mutuelle concernant la présence et l'absence des objets plutôt que sur les qualités matérielles et les forces créatrices de l'univers, qui fonctionnent selon un principe de polarité (interaction nécessaire à l'existence de chacun des éléments).

Gérard Conio assure, comme le traducteur de l'essai de Jiri Padrta « Le monde en tant que sans-objet ou le repos éternel »,[13] que l'expression « *sans-objet* » est

[13] J. Padrta, "Le monde en tant que sans-objet ou le repos éternel"/"Mir kak bespretmetnost' ili vecnyj pokoj", in *Malévitch : Cahiers 1* (dir. J.-C. Marcadé). Lausanne : L'Age d'Homme, 1983, 133-183.

adéquate, car elle est « neutre ».[14] Toutefois, dans son article, Jiri Padrta utilise le terme russe *bespredmetnost* et le définit lui-même comme la « force ».[15] Un principe aussi essentiel et fondamental que la « force » ne peut être traduit par un terme « neutre », « sans objet », qui n'évoque ni contexte ni de contenu, précis ou implicite. Au contraire, ce principe de « force » est lourd de sens. Il est cohérent et conforme à l'idée de suprématisme comme énergie (une interprétation *a posteriori*) ou comme processus créatif (ce point sera abordé plus en détail dans le chapitre 6). Le choix de Conio est donc une interprétation plus qu'une traduction littérale. Quand nous aurons compris les processus créatifs de Malévitch, leur origine dans la science optique et les lois de la créativité, nous comprendrons également comment traduire *bes–predmetnost.* Pour toutes ces raisons, nous avons choisi de garder les termes « non-objectif » et « non-objectivité » tout au long de cette étude.

Il existe un problème similaire, pour différentes raisons, avec la traduction de *zaoum* non pas par « transrationnel », mais par « transmental ». Nous en aborderons cette question dans le chapitre 6.

Une fois ces remarques effectuées, il faut toutefois préciser que les traductions de Jean-Claude et Valentine Marcadé, tout comme celles de Gérard Conio, sont très proches du russe. Pour cette raison, nous avons choisi les traductions des Marcadé pour les extraits des écrits de Malévitch cités dans cette étude.[16]

Un autre point litigieux des interprétations rétrospectives du suprématisme vient de l'artiste lui-même ; à partir de cette source, certains historiens d'art ont tenté de limiter les explications du suprématisme. Ce sujet problématique est celui de la description par Malévitch du suprématisme comme « sensation ».

Au milieu des années 1920, Malévitch expose les grandes lignes de ce qu'il nomme les « phases du suprématisme ». Celles-ci sont des interprétations de ses tableaux comme des « sensations » : le statique, le dynamique, le magnétique, le mystique et le

---

[14] G. Conio in Kazimir Malévitch, *Le suprématisme - Le monde sans-objet ou le repos éternel*. Gérard Conio, traducteur du russe et Introduction. Paris : Infolio, 2011, 16, 17.

[15] Padrta écrit : « Pour Malévitch "pure force" est synonyme de "sans-objet" ». *Op. cit*. [13], 143.

[16] Les écrits de Malévitch ont été publiés en Russe (cinq volumes), en Anglais (quatre volumes), en Français (quatre volumes plus un). Les traductions de Jean-Claude et Valentine Marcadé sont celles qui ont été choisies pour ce travail de recherche, car elles sont plus complètes que la traduction d'Andrée Robel-Chicurel en un volume, *Malévitch Écrits*. Cette dernière traduction a parfois été altérée par le prologuiste, Andréi Nakov, en fonction de ses propres interprétations, même s'il retient les termes « non objectif » et « transrationnel ». Tous ces volumes sont présentés dans la bibliographie.

non objectif absolu. Dans ce manuscrit (reproduit au Chapitre 6), Malévitch ne décrit pas les origines du processus créatif suprématiste, ni les idées qui ont donné naissance au style de ces tableaux. Il resculpte plutôt l'expérience de l'objet fini *comme sensation* selon les termes visuels des éléments géométriques fondamentaux. À partir de ces descriptions, les universitaires ont tenté d'interpréter la création suprématiste selon les sensations : le mystique, le magnétique, etc. Dans son *Catalogue Raisonné* de certaines œuvres de Kazimir Malévitch, Andréi Nakov classe le suprématisme selon les « phases » de l'artiste et présente ces « phases » comme représentatives du processus créatif. Il s'agit ici d'une méprise où l'auteur confond la « sensation» et la « création », dans une interprétation où les formes géométriques deviennent un « alphabet » d'éléments inconnus destinés à transcrire visuellement des sensations philosophiques. En soulignant les sensations comme expérience de son œuvre dans ses textes plus tardifs, Malévitch a lui-même contribué à occulter les sources du suprématisme comme expérience de la lumière et de la couleur, une idée qui lui était chère jusqu'aux années 1920 (voir note 18). En omettant de distinguer le niveau de la création originelle et le niveau philosophique ultérieur, les historiens d'art ont se sont fourvoyés dans leur présentation du peintre Malévitch.

Rappelant l'importance accordée par Malévitch à la philosophie et arguant que le suprématisme peut être résumé par un système de pensée, Jean-Claude Marcadé souligne dans son article « Malevich, Painting, and Writing : On the Development of a Suprematist Philosophy », qu'un grand nombre des écrits de Malévitch doit être considéré, en vérité, indépendamment de son oeuvre picturale, et comme pure philosophie. Comme l'écrit Marcadé :

> « Ce qui est extraordinaire, ce qui rend Malévitch unique dans l'histoire universelle des arts, ce n'est pas sa qualité de peintre-philosophe, mais de grand peintre et de grand philosophe, capable de soulever en termes philosophiques, souvent idiolectiques, comme les plus grands, *la question de la vérité de l'être* » [17]

Cette position de Marcadé est commune à celle d'Emmanuel Martineau qui, dans *La philosophie de Malévitch*, place Malévitch dans la tradition philosophique occidentale

[17] J.-C. Marcadé, "Malevich, Painting, and Writing: On the Development of a Suprematist Philosophy", in *Kazimir Malevich Suprematism*, Matthew Drutt, Editor. Berlin : Deutsche Guggenheim, 2004, 42. (Notre traduction.)

aux côtés de Nietzsche et d'Heidegger. À ce courant d'écrits de Malévitch, il convient d'ajouter les textes qui évoquent ces nouveaux intérêts, décrits dans une lettre du 11 avril 1920 à un ami, le philosophe, Mikhail Guerchenzon :

> « Je ne regarde plus le suprématisme en tant que peintre et je ne le regarde pas comme une forme, je me tiens devant lui à distance, comme quelqu'un 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, et au bout de vingt-cinq ans je suis retourné à présent dans le Monde religieux, j'y suis vraiment entré et je ne sais pas pourquoi cela s'est passé ainsi. »[18]

Malévitch explique donc ce qui avait jusque ici été un hiatus pour les historiens qui tentaient de comprendre le suprématisme et les écrits de l'artiste, incapables d'expliquer les ruptures dans ses idées, les contradictions, les ajouts de nouvelles théories telles que la science ou le cosmisme. Il faut effectuer une distinction entre ses idées de peintre et ses idées de philosophe, dans lesquelles il voyait le suprématisme dans de nouveaux contextes et dont il tirait des conclusions philosophiques. Son grandiose *Monde non-objectif ou le repos éternel*, daté du début des années vingt, est un grand hommage à la philosophie, dans laquelle le suprématisme est un véhicule, un moyen de parvenir à l'idée. C'est autour de ce moment que le tableau devient une pure sensation philosophique, une pure idée. En donnant le titre *Suprématisme incolore* à ses toiles blanc sur fond blanc de l'année 1918 et du début de l'année 1919, il révèle qu'il interprète simultanément, sur deux niveaux, le tableau et l'idée. Ses écrits sont caractérisés par des lectures parallèles qui tendent vers l'idée pure.

Dans son évolution philosophique du début des années 1920, Malévitch renonce à ses pensées sur l'acte créatif de la peinture ; l'acte créatif de la pensée est maintenant au centre de ses préoccupations. Toutefois, les tableaux demeurent pour le spectateur d'aujourd'hui de purs tableaux et les idées philosophiques attribuées par Malévitch au suprématisme doivent être abordées depuis ce qu'il nomme la « première cause » de la couleur : la lumière et l'œil. Comment Malévitch fait-il naître ses tableaux ? Voici ce

---

[18] K. Malévitch à Mikhail Guerchenzon, le 11 avril 1920, in *Le suprématisme - Le monde sans-objet ou le repos éternel*, Gérard Conio, Traducteur du russe et Introduction. Paris : Infolio, 2011, 21. Ces lettres ont été publiées en russe dans l'ouvrage suivant : *Sobranie sochineni v piati tomakh*. Vol. 3: *Suprematizm. Mir kak Bespredmetnost, ili Bechnii pokoi* (dir. Alexandra Chatskikh). Moscow: Gileia, 2000, 327-353.

sur quoi porteront ces recherches.

■

L'approche utilisée dans cette étude est une démarche scientifique : en observant et en analysant les œuvres de l'artiste, nous découvrirons les lois scientifiques qui sont à leur origine (lois de la couleur et de la lumière, structures optiques et picturales de la vision). Par leur nature et grâce aux méthodes d'Hermann von Helmholtz, il a été possible de les schématiser pour démontrer l'influence des structures optiques sur les structures picturales et révéler leurs correspondances. Les assertions quant aux processus créatifs de Malévitch sont fondées sur des démonstrations visuelles ou logiques.

Cette approche correspond à celle d'Hermann von Helmholtz, qui déclare que sa méthode est empirique et ses conclusions uniquement fondées sur des faits observés, qui peuvent être démontrés. Dans *Critique des théories*, qui clôt ses trois volumes, le scientifique écrit :

> « Qu'on me permette de remettre, en peu de mots, sous les yeux du lecteur, les principes sur lesquels j'ai fondé mes explications. – La proposition fondamentale de la théorie empiristique, c'est que : *Les sensations sont, pour notre conscience, des signes dont l'interprétation est livrée à notre intelligence.* En ce qui concerne les signes fournis par la vision, ils diffèrent en *intensité* et en *qualité* (en couleur) ; de plus, ils doivent présenter une troisième différence dépendant de la partie qui est excitée sur la rétine, et qui porte le nom de *signe local*. Les signes locaux des sensations de l'œil droit sont généralement différents de ceux des points correspondants de l'œil gauche. »[19] (*O. P*. III/1001)

La volonté de montrer la manière dont Malévitch a adapté des lois optiques à la peinture est ce qui a déterminé – et même rendu nécessaire – le choix des illustrations. Les illustrations présentes dans ce travail ont été sélectionnées car elles révèlent les principes créatifs, les idées artistiques, les procédés et les théories de Malévitch. Ainsi les illustrations montrent-elles le mode de création de Malévitch, par la méthode

[19] H. v. Helmholtz, *Optique physiologique*, Vol. III, p. 1001. Dans cette étude, les références à cet ouvrage figureront dans le texte au format suivant : *O. P*. III/1001.

empirique utilisée pour cette étude. L'art, après tout, est un médium adressé à l'œil ; les mots ne suffisent donc pas pour communiquer ce que l'œil ne peut lire que comme images picturales et comme signes.

Ceci vaut particulièrement dans le cas des schémas, qui sont utilisés ici pour illustrer la manière dont l'œil voit, à partir des indications données par Helmholtz. Ces méthodes ont été appliquées dans l'analyse des tableaux de Malévitch qui, par leur précision, montrent clairement que l'artiste faisait usage de cette rigueur dans l'agencement, les proportions et les angles de l'œil dans la structure des compositions. Par son utilisation de papier quadrillé, il pouvait positionner ses éléments, objectifs et non objectifs, dans les proportions de la section d'or (5/8), rendant les schémas ultérieurs caducs, car les relations entre les éléments sont implicites sur le papier quadrillé. Les schémas géométriques ne sont pas appliqués à l'aveugle sur les tableaux, mais sont composés à partir des œuvres. La géométrie révèle et démontre ici les structures optiques et picturales de la vision, contenues dans les tableaux. Les schémas ont été dessinés par l'auteur des présentes recherches.

L'objectif n'est pas, ici, de critiquer les théories scientifiques ou leur utilisation par l'artiste. Il est plutôt de montrer comment *les théories scientifiques de la vision optique* sont devenues *les théories artistiques de la nouvelle peinture de Malévitch* au début du vingtième siècle.

Il est d'une importance toute particulière que les termes et concepts utilisés par Malévitch correspondent à ceux de ses sources, notamment ceux d'Hermann von Helmholtz. Cela pose des fondations fiables pour discuter des idées de l'artiste (par exemple, la signification du « déplacement », de la « durée », du « signe ») ou pour les contester. Pour dialoguer, il faut ici utiliser les définitions de Malévitch, que ce dernier ait été juste ou non dans ses interprétations.

L'ordre des chapitres traitant des tableaux de Malévitch reflète l'ordre chronologique de leur création afin de faire apparaître la pensée qui sous-tend l'évolution artistique de Malévitch. En effet, ces recherches s'attachent *aux idées et aux théories* des innovations picturales de Malévitch ; elles ne sont donc pas une *histoire* de l'art. La diachronie révèle toutefois des changements dans les idées créatrices de l'artiste, qui indiquent les modifications de ses styles successifs. Ceci révèle, enfin, les liens qui les unissent. Cela peut s'observer dans la manière dont

Malévitch aborde des problèmes picturaux et leur trouve de nouvelles solutions artistiques. Ces problèmes, et leurs solutions, sont l'objet du présent travail.

Cette étude semble être la première portant sur les processus créatifs de Malévitch ; la bibliographie consiste donc principalement de sources primaires et contemporaines, qui ont pu être connues par l'artiste.

Ces recherches se restreignent à une enquête sur les méthodes et les processus artistiques utilisés par Malévitch dans la création de ses tableaux entre 1911 et 1919-1920 ; ces dates de fin pour le suprématisme reflètent l'accomplissement du processus destiné à peindre la couleur et la lumière en 1919 et la continuation vers une nouvelle phase spatiale, que l'on retrouve dans les dessins de 1920. L'objectif est de découvrir ces processus créatifs et la manière dont ils contribuent à expliquer et à comprendre les tableaux et les styles sur une période de dix ans, puis de découvrir les liens inhérents et cohérents qui les unissent. Dans ses recherches sur la vision, Malévitch a créé de nouveaux outils et de nouvelles structures de la peinture, dans lesquels la théorie et la philosophie de *sa* peinture ne font plus qu'un. Même si d'autres peintres consultaient à cette époque des traités scientifiques et philosophiques, comme Mikhaïl Larionov et Olga Rozanova, leur usage en a été spécifique et limité dans le temps. Malévitch, lui, voyait dans les théories optiques d'Hermann von Helmholtz le potentiel d'une théorie de la peinture holistique ; il s'agit précisément de ce qu'il a créé : des tableaux, une théorie et un phénomène de vision comme pure sensation optique et comme pure expérience.

Cette étude ne vise en effet pas uniquement à découvrir comment Malévitch a abordé la créativité d'une manière totalement nouvelle afin de comprendre la naissance de ses tableaux. Elle révèle également la manière dont l'expérience du spectateur coïncide avec l'expérience créative de l'artiste, car elles prennent toutes deux place au sein de la vision oculaire. À partir de ces fondations viables, ces recherches peuvent contribuer à d'autres.

■

Les théories scientifiques, et celles d'Hermann von Helmholtz en particulier telles qu'elles sont présentées dans son *Optique physiologique* sont à la base de l'art de Malévitch et forment les phénomènes fondamentaux de la vision, qui ouvrent cette étude dans la section « Fondements scientifiques de l'œuvre picturale de Malévitch ».

Ces chapitres abordent la question de la sensation, de la lumière et de la couleur en tant que sensations optiques et, enfin, la vision dans l'espace, qui est une activité acquise par l'expérience et qui est, par conséquent, une perception sensorielle, une activité qui engage l'intellect. La seule intention de cette vue d'ensemble est de jeter les fondations ce que Malévitch a pu connaître et comprendre des théories de la vision ; il ne s'agit donc pas d'une présentation scientifique complète de l'optique, ni d'un résumé destiné au scientifique. Ces recherches présentent la compréhension du phénomène scientifique par un artiste et pour ses besoins propres. On peut donc dire que les théories scientifiques sont présentées « par les yeux de Malévitch, le peintre », c'est-à-dire sélectionnées sur la base de celles qu'il utilise dans son processus créatif, avec l'aide ponctuelle de ses écrits, mentionnés plus haut.

Le chapitre 1, « Le sens de la vue – De la sensation », s'ouvre sur une définition de la notion de sensation à partir des écrits de Malévitch. Cette définition mène à l'apparition des théories optiques de la lumière et de la couleur dans les travaux d'Hermann von Helmholtz et d'Ogden Rood dans les tableaux de l'artiste. Ces considérations sont ensuite suivies d'une discussion portant sur l'importante notion de la sensation comme signe.

Le chapitre 2, « Le sens de la vue – Sensations de la lumière et de la couleur » présente les théories scientifiques sur la lumière du spectre, de la couleur et de la lumière optiques qu'a pu connaître Malévitch d'après ce que l'on peut déduire de ses tableaux. Les théories de la lumière et de la couleur de James Clerk Maxwell, Helmholtz et Rood révèlent les lois de la lumière optique et de la lumière du spectre selon les divisions fondamentales de teinte, de saturation et de luminosité, des divisions que Malévitch allait utiliser dans son œuvre. Les lois sur les couleurs complémentaires de Michel Eugène Chevreul sont présentées, suivies des recherches expérimentales d'Helmholtz sur ces mêmes phénomènes, qui donnent naissance au phénomène d'images rémanentes et de contrastes simultanés et successifs qui sont les sources essentielles de la peinture suprématiste. Les lois des correspondances entre couleur et pigment, découvertes par Maxwell, Helmholtz et Rood sont également des coordonnées fondamentales de la peinture de Malévitch, car les pigments qu'il utilise sont justement ceux qui ont été désignés par les scientifiques comme ceux de la lumière optique. Les sensations optiques et les couleurs des pigments sont parallèles dans ces tableaux qui trouvent leur origine dans la lumière.

Le chapitre 3, « Le sens de la vue – perceptions sensorielles de l'espace » décrit la manière dont l'œil voit dans l'espace, que ce soit dans le plan ou en profondeur. Cette présentation se fonde sur les témoignages visuels recueillis dans les tableaux de Malévitch dans lesquels il explore l'espace, comme dans les tableaux néo-primitivistes et proto-cubistes.

La section principale de cette étude, « La création par les phénomènes optiques », s'attache aux processus créatifs de Malévitch dérivés des théories de la vision et se divise en chapitres portant sur le néo-primitivisme, le proto-cubisme, le cubo-futurisme, le cubisme et le suprématisme. Ces styles naissent des différents types de vision ; notre étude permet, en vérité, de déterminer les séquences des styles.

Dans le chapitre 4, « Peindre avec les couleurs de la lumière – Structurer par la vision oculaire », les tableaux néo-primitivistes posent les jalons de la peinture de la luminosité par Malévitch avec le placement des éléments dans le plan, alors que le modelage prismatique des tableaux proto-cubistes témoigne d'une préoccupation nouvelle pour la lumière du spectre. Les tableaux de 1912-1913 *Remouleur (Principe de papillotage)* et *Paysanne avec seaux (Principe de la décomposition dynamique n°1)* montrent les nouvelles préoccupations de Malévitch concernant le mouvement.

Le Chapitre 5, « Le cubisme comme perception sensorielle » montre que Malévitch s'intéresse désormais à la manière de voir les objets dans l'espace et présente les moyens utilisés pour structurer les éléments dans l'espace par un principe qu'il nomme « dissonance », la loi du contraste. Dans sa progression créative et dans la veine de son ami poète Alexeï Kroutchenykh, Malévitch développe ce qu'il appelle une peinture transrationnelle, puis une peinture alogique, préoccupée par la perception simultanée du temps et de l'espace dans la quatrième dimension de la conscience. En 1914, Malévitch commence à intégrer des sensations de couleurs optiques dans ses tableaux alogiques, intégrant ainsi sensation et perception sensorielle.

Le Chapitre 6, « Le suprématisme comme sensation pure » s'ouvre sur une étude des sensations optiques éclatantes, qui dominent maintenant des tableaux dont les structures sont déterminées par les structures optiques de la vision, l'œil au repos ou en mouvement. L'apparence des formes géométriques est due à la manière dont Malévitch adapte les formes géométriques trouvées dans le schéma du champ visuel dessiné par Hermann von Helmholtz (*O.P.* III/709), qui montre d'où l'œil voit et la manière dont la courbure de la rétine influence la vision. Le scientifique nomme ces

formes « signes locaux » et, d'après les tableaux suprématistes primaires de Malévitch (le *Carré noir*, le *Cercle noir*), nous les appellerons « iconogrammes » pour les besoins de cette étude.

En développant de nouvelles manières de voir, Malévitch a adopté le disque en rotation pour saisir les phénomènes de luminosité optique. Il introduit désormais le mouvement, donc la force, dans ses tableaux. Il s'agit ici d'un suprématisme « constructif » non objectif, la « non-objectivité » au sens plein. Malévitch commence bientôt à utiliser des faisceaux de lumière colorée pour composer ses tableaux, qui culminent dans le suprématisme sans couleur des tableaux blancs sur blanc. Ce chapitre se clôt sur l'expérience des tableaux suprématistes comme sensations mentales pures et sa théorie et philosophie du suprématisme coloré dans le domaine des forces et de la couleur.

Enfin, la conclusion s'ouvre sur un débat sur le contexte *politique* du formalisme, dans lequel Malévitch se retrouve à la fin des années 1920, qui est mis en contraste avec le contexte créatif du formalisme, la théorie de la créativité décrite par la méthode morphologique de Goethe. Fondée sur les deux notions de substance et de structure, elle est utilisée depuis les philosophes de la fin du dix-neuvième siècle pour analyser la créativité artistique : Hermann von Helmholtz l'utilise dans ses études scientifiques sur l'optique et Malévitch, en tant que peintre, l'adapte à l'art. Lorsque les théoriciens de l'Académie russe des sciences artistiques, RAKhN, à Moscou, ont poursuivi leurs enquêtes sur la philosophie de l'art, la méthode morphologique leur a fourni les principes pour interroger l'art en tant que style, ce qui est le fondement de toute philosophie de l'art. En retraçant, au cours de cette étude, le processus créatif de Malévitch, en retraçant les liens entre esquisses et tableaux par le biais des étapes des recherches de l'artiste sur la vision, nous retrouvons les facteurs qui ont créé les styles de Malévitch et qui contribuent aujourd'hui à l'élaboration d'une philosophie de la peinture de Malévitch et du suprématisme *en tant que peinture.*

En répondant à la question « Quel était le processus artistique de Malévitch lorsqu'il créait ses toiles ? », nos recherches trouvent maintenant une fin cohérente : après s'être intéressées aux sources qui donnent naissance aux styles, elles se closent en soulignant comment les styles de Malévitch sont liés de manière cohérente par une idée et des principes structurels. Ceux-ci sont la substance de la couleur optique et de

la lumière, dont l'agencement dans un tableau est déterminé par les structures de la vision.

Fondements scientifiques de l’œuvre picturale de Malévitch

Le sens de la vue

La stimulation des nerfs optiques par la lumière entraîne la vision de la lumière et des couleurs comme sensations optiques et comme éléments du monde extérieur. La lumière active l'organe sensoriel qu'est l'œil.

Quand l'œil regarde le monde et apprend à voir des objets dans l'espace, une perception sensorielle se produit car, sur la base de son expérience, l'intellect effectue une activité mentale. Les perceptions sensorielles sont des idées, des concepts qui trouvent leur origine dans la sensation.

La lumière et la couleur, donc, sont des sensations, alors que la vision des objets dans l'espace – leur direction (horizontale ou verticale), leur taille, leurs dimensions, leur position, leurs relations, leur distance ou leur profondeur – est une perception sensorielle. La sensation et la perception sensorielle sont les deux axes fondamentaux de la vision. Ils permettent à l'être humain d'entrer dans le monde et de le connaître visuellement.

Cette étude se fonde sur le traité *Optique physiologique* d'Hermann von Helmholtz. Les théories qu'il y avance trouvent leur origine dans de nombreuses expérimentations réalisées par le scientifique et d'autres chercheurs ; elles sont également prouvées par Helmholtz au cours de démonstrations mathématiques. Les théories trouvant leur origine dans les faits (*O. P.* III/1000), le scientifique peut donc qualifier sa méthode d'« empirique ». Helmholtz ne s'attache pas à la multiplicité des influences qui peuvent affecter l'expérience ou l' « activité psychique », comme on l'appelait à l'époque ; c'est le rôle de la psychologie et non de l'optique ; il rejette intégralement les théories intuitives à propos de certaines connaissances innées, comme celle de l'espace, car elles ne sont pas soutenues par des faits démontrables et peuvent même les contredire.

En découvrant les lois des sensations optiques et de la perception sensorielle de la vision, Kazimir Malévitch en fait lui-même l'expérience pour enfin les transformer en nouveaux principes artistiques et les utiliser en peinture. Les deux axes que sont les sensations de lumière et de couleur et la perception sensorielle des objets dans l'espace sont les prémisses des nouveaux principes créatifs de l'artiste. Il est donc nécessaire de présenter les théories scientifiques fondamentales de la vision pour annoncer les fondements sur lesquels Malévitch allait traduire les lois optiques en lois de la création picturale.

1

Le sens de la vue

De la « sensation »

La première publication du mot « sensation » (*Oshchushchenia*, de la racine *chuvstvo*, « sens ») dans les textes de Kazimir Malévitch semble remonter à ses nombreux articles du milieu des années vingt.

L'article « Suprématisme » daté de 1926, publié l'année suivante par le Bauhaus dans *Die Gegenstandlose Welt (Le monde sans objet)*, traite précisément de la sensation. Dans la première phrase, Malévitch déclare : « Dans la forme artistique que je nomme suprématiste, l'art retrouve son état initial : la sensation pure ».[20]

L'article « Forme, couleur et sensation » de 1927 est publié dans *Architecture contemporaine* (*Sovremenie Arkhitektura*) en 1928. Au même moment, Malévitch dresse un catalogue de peintures suprématistes classées par sensations spécifiques dans *Suprématisme. Les moments de son développement*. Originellement conçu dans le cadre d'un projet cinématographique de Hans Richter, ce manuscrit a probablement été rédigé au printemps 1927, durant la visite de Malévitch au Bauhaus de Dessau.

La formulation du suprématisme en tant que sensation était toutefois bien antérieure. Elle apparaît précédemment aux alentours de 1920, à l'époque où Malévitch enseignait à l'École d'art de Vitebsk, où la sensation formait la notion centrale de son enseignement. Rares sont les notes et textes de ses étudiants qui nous sont parvenus, mais nous pouvons remarquer que Lev Youdine, par exemple, écrit dans son journal du 29 octobre 1921 : « je me sens plus proche de K[azimir] M[alévitch] sur la question de la sensation[21] ». Dans son mémoire (1922), intitulé « La méthode suprématiste », Ilia Tchachnik mentionne la « sensation de la dynamique », la « sensation du suprématisme et de son état dynamique », la « sensation des relations

[20] K. Malévitch, « Suprematism » (1926), in *Malevich on Suprematism* (dir. Patricia Railing). Museum of Art, University of Iowa. Fall, 1999, 100. « In the art form which I call suprematist, art has returned to its original stage of pure sensation ». (Notre traduction.)

[21] L. Youdine, « From the Diaries of Lev Yudin », in *Kazimir Malevich in the State Russian Museum*. St. Petersburg, 2000, 416. (Notre traduction.)

spatiales », la « structure », la « matière » et le « sens de la non-objectivité »[22]. Ces indices portent à croire que l'enseignement de Malévitch insistait sur les sensations en tant que fondement de la créativité ; en d'autres termes, sur le fait que le monde est perçu en premier lieu comme sensation. Ce n'est qu'armé de cette conception du monde que l'artiste peut créer des sensations qui enthousiasment le spectateur d'une œuvre d'art. Malévitch l'écrit d'ailleurs dans « Suprématisme » (1926) : « L'artiste doit est un bon médium des sensations »[23].

Toutefois, les premières mentions de la sensation par Malévitch peuvent être trouvées encore plus tôt dans sa carrière. Dans une lettre à Mikhaïl Matiouchine de juin 1916, Malévitch déclare ressentir « la sensation de l'espace » en contemplant l'un de ses tableaux suprématistes. Il décrit cette sensation en ces termes :

> « Quant à la surface plane suspendue de la couleur picturale sur le drap de la toile blanche, elle donne immédiatement à notre conscience la forte sensation de l'espace. Elle me transporte dans le désert sans fond où l'on ressent les points créateurs de l'univers autour de soi. » [24]

Il est impossible de connaître les lectures de Malévitch sur la science de la sensation. Vers la fin des années trente, Malévitch est arrêté et détenu trois mois dans une prison de Leningrad pour y être interrogé sur son art « formaliste » - c'est-à-dire « non objectif » et « de gauche » (nous y reviendrons en conclusion). Sa femme et ses amis, craignant des représailles, dispersent la bibliothèque de Malévitch, dont aucune trace ne subsiste pour les historiens d'art. Malévitch, malgré la publication d'un grand nombre d'articles et de longs manuscrits, ne mentionne quasiment jamais ses sources. Dans ses deux brochures de 1915 et 1916 *Du cubisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural* et *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*, le peintre replace les origines des nouveaux courants artistiques dans le cadre d'une nouvelle conscience artistique, dont découle l'utilisation d'éléments picturaux non objectifs. Il se sert de cette assertion pour justifier le rejet de

---

[22] Ilia Tchachnik, « The Suprematist Method » (1922), *Ilya Grigorevich Chasnik, Watercolors, Drawings, Reliefs.* Leonard Hutton Galleries, New York, 2 November 1979 through 15 March 1980, 20-24.

[23] K. Malevich, « Suprematism » (1926), in *Malevich on Suprematism*. Patricia Railing, Editor, *op. cit*. [1], 106. "The artist is a good medium for sensation" (notre traduction).

[24] *Malévitch. Actes du Colloque International Kazimir Malévitch* (dir. Jean-Claude Marcadé). Tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, Paris, les 4 et 5 mai 1978. Lausanne: L'Age d'Homme, 1979, 185.

tout élément pictural objectif. Malévitch juxtapose ces états de conscience et les nomme « sentiment intuitif » (art objectif) et « raison intuitive » (art non objectif). Jamais Malévitch ne mentionne que ces deux termes ont été inspirés par la lecture de *Tertium Organum*, de P. D. Ouspensky (ces constatations feront l'objet d'un débat dans le chapitre 4).

Pour retrouver les sources de Malévitch, on ne dispose que de quelques indices ; il convient donc de faire appel à la méthode hypothético-déductive.

De nombreux indices posant l'hypothèse de la sensation comme idée fondamentale de l'œuvre de Malévitch et comme fondement du suprématisme apparaissent dans les citations précédemment mentionnées. C'est dans le premier paragraphe de son article « Forme, couleur et sensation » (1928) que Malévitch parle spécifiquement non seulement de sensations, mais également de « psychophysiologie », terme utilisé par les grands expérimentateurs du dix-neuvième siècle que furent Georg Fechner, Wilhelm Wundt et Ernst Mach pour décrire la relation entre les phénomènes physiologiques produits par les organes sensoriels, en particulier l'œil (vue), l'oreille (ouïe), la langue (goût), la peau (toucher) et le nez (odorat), et leurs effets sur le psychisme, l'activité mentale et la conscience. Les publications de ces chercheurs ont été traduites vers le russe à la fin du dix-neuvième siècle, mais il est plus probable que Malévitch ait lu et se soit appuyé sur les recherches sur la sensation et l'optique physiologique d'Hermann von Helmholtz.

La psychophysiologie d'Hermann von Helmholtz consiste en une étude particulièrement approfondie et complète des sensations auditives (*Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives* (1863)) et visuelles et de la manière dont celles-ci agissent sur les facultés qui nous permettent d'*être* au monde. Pendant les années 1870, le scientifique donne de nombreuses *Conférences scientifiques populaires* publiées en traduction russe au cours des années 1890. C'est dans *Optique physiologique*, son traité en trois volumes publié en allemand en 1856, 1860 et 1866, puis en traduction russe dans les années 1890, qu'il étudie en détail les phénomènes optiques. Le volume I est consacré à la structure de l'œil, tandis que le volume II décrit les sensations fondamentales de la vue (la lumière et la couleur) par le biais de l'instrument optique qu'est l'œil. Le volume III traite quant à lui de la perception, c'est-à-dire la manière dont une sensation purement optique stimule l'activité mentale nécessaire à l'expérience de l'espace dans le plan, la

direction, le mouvement et la profondeur.

De 1919 au milieu des années vingt, Malévitch reprend abondamment dans ses écrits les termes et les expressions utilisés dans la recherche psychophysiologique. Ce sont spécifiquement ceux que l'on retrouve dans les écrits de Helmholtz. Dans les textes de Malévitch, on retrouve des expressions telles que « champ visuel », « groupes de sensations », « fixation » ou « point de regard », « signe », « masses », « masses colorées », « sensation », « au repos », « en mouvement », « non-objectif », « dynamique », « statique », etc. Ces termes ne sont pas ceux d'un artiste ; ils forment en revanche le vocabulaire de base de tout scientifique étudiant les phénomènes oculaires et optiques de la vision. L'utilisation de ces termes par Malévitch est source d'embarras et de confusion chez les historiens d'art qui tentent de comprendre leur signification. Dans le contexte de la psychophysiologie et de la théorie de l'optique, ces termes confirment que Malévitch dérive ses théories néo-primitivistes, cubistes et suprématistes de la théorie de la vision[25].

La théorie de la vision par Helmholtz est également la source de la philosophie de la sensation, de la couleur, de la perception sensorielle et du suprématisme chez Malévitch. Deux textes le révèlent clairement : « Forme, couleur et sensation » (1928) et « Essai pour déterminer l'interdépendance de la couleur et de la forme en peinture », publié en 1929 dans *Nouvelle Génération* (Kharkov). Ces articles développent l'idée de la sensation et de la perception sensorielle comme bases de la peinture ; ce sont également les notions de base de la vision dans la théorie de Helmholtz.

L'intérêt de Malévitch pour les sciences de la sensation en général et pour la psychophysiologie en particulier s'explique certainement par le fait qu'elles ont des affinités avec les problématiques de l'artiste sur la couleur, la lumière et la vue. La

---

[25] Mikhaïl Larionov utilise également certains de ces termes dans ses textes sur le rayonnisme écrits entre 1912 et 1913. Le rayonnisme lui-même semble trouver ses sources dans les descriptions d'Helmholtz concernant la réflexion et la réfraction des faisceaux lumineux dans l'œil. Dans *Le rayonnisme*, un texte publié dans le recueil *La Queue d'âne et la Cible* (1913), il déclare, par exemple, que le rayonnisme est la « doctrine de la luminosité », quand il se réfère à la vision monoculaire et binoculaire, des concepts qui viennent directement d'Helmholtz (III/§28 *Du champ visuel monoculaire* et III/§29 et §30 sur la vision binoculaire). Larionov écrit : « Ainsi divers objets dans ses tableaux [Cézanne] donnent l'impression d'être déplacés et obliques, car il peignait exactement ce qu'il voyait. Comme on ne peut voir un objet droit qu'avec un seul œil, il peignit alors un peu à droite ou un peu à gauche ». Dans ces textes, on retrouve chez Larionov des termes scientifiques tels que « champ de vision », « sensation », « structure des masses colorées», « facture », « couleurs dominantes » et « déplacement ». Mikhail Larionov, "La peinture rayonniste" (1912-1913), in *Une Avant-garde explosive*. Textes réunis et annotés par Michel Hoog et Solina de Vigneral. Lausanne: L'Age d'Homme, 1978, 65-73.

psychophysiologie place également l'artiste et le spectateur sur le même plan : l'œuvre d'art, qui trouve son origine dans les sens, devient l'objet de la sensation pour le créateur comme pour le spectateur. Elle trouve ainsi sa place parmi les choses du monde.

La sensation naît de la stimulation du système nerveux. Ce phénomène est corrélé à la conscience et à l'attention que nous portons au monde. Ainsi, quand Malévitch écrit :

> « La peinture, ce sont les couleurs, c'est la couleur. Elle est inhérente à notre organisme. Ses éclaircissements peuvent être violents et exigeants.
> Mon système nerveux est coloré par elles
> Mon cerveau est brûlant de leurs couleurs »,[26]

il fait ouvertement référence aux prémisses de la psychophysiologie et aux effets de la sensation de la couleur sur sa personne.

Il existe des éléments très explicites dans l'œuvre picturale de Malévitch indiquant que l'artiste s'appuie sur les phénomènes optiques décrits par Helmholtz pour capturer certains effets.

Le titre écrit par Malévitch au dos de sa toile de 1912-1913 *Rémouleur (Principe de papillotage)* révèle que le peintre était conscient de ce phénomène optique dès 1912. Ce phénomène est décrit en détail par Helmholtz (cf. chapitre 4). Dans ses représentations de paysans en 1912, Malévitch saisit les silhouettes par formes plates, auxquelles il donne forme grâce à des bandes prismatiques de couleurs du spectre. Les arrière-plans sont quant à eux plats ou consistent en des arrangements d'objets en trois dimensions, comme des bûches cylindriques ou des cubes de bois. Cet usage des couleurs du prisme et ces juxtapositions de plans en deux dimensions et de formes tridimensionnelles font très probablement référence aux fondements de la vision décrits par Helmholtz. Même s'il existe des similarités artistiques dans les travaux d'artistes contemporains de Malévitch (comme ceux de Gauguin ou de Matisse, que Malévitch avait pu observer dans les collections moscovites de Sergueï

[26] K. Malévitch, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural,* Moscou, 1916, in K. S. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*. Ecrits 1. Traduit du Russe par Jean-Claude Marcadé et Valentine Marcadé avec la collaboration de Véronique Schiltz. Lausanne: Edition L'Age d'Homme, 1974, 62-63.

Chtchoukine[27]), les interprétations de l'œuvre de Malévitch fondées uniquement sur l'imitation stylistique ne suffisent pas à expliquer l'originalité et le caractère unique de ses solutions picturales. Cela apparaît très clairement dans la manière dont Malévitch adapte les structures de la vue en structures picturales, du néo-primitivisme au suprématisme.

Cette hypothèse est confirmée par la constatation suivante : à chaque modification ou changement radical de style, Malévitch semble avoir consulté les écrits de Helmholtz pour y comprendre un nouveau phénomène optique dont il se sert pour créer. On voit ainsi apparaître dans un petit groupe de dessins et de toiles un phénomène optique, qui se fait à la fois sujet d'étude et médium de création pour Malévitch.

Ainsi faute de références documentaires indiquées par l'artiste il est nécessaire, pour les identifier dans l'œuvre de Malévitch, d'avoir une certaine connaissance des phénomènes optiques décrits par Helmholtz et d'observer en eux une cohérence susceptible d'attirer l'attention du peintre. Il faut donc procéder à l'envers : identifier les phénomènes optiques décrits scientifiquement tels qu'ils sont transformés par l'œil de l'artiste. La peinture est l'art de l'œil et de la vue. Malévitch cherchait à toucher la réalité du fonctionnement de ce sens pour révéler notre manière de voir le monde grâce aux vérités de la vision.

Même si Malévitch créait déjà à l'aide de certaines théories de la lumière dans sa période impressionniste, c'est lors de ses périodes néo-primitiviste, cubo-futuriste, cubiste et suprématiste qu'il compose grâce aux théories des sensations optiques et de la perception sensorielle (la faculté mentale née de la sensation et utilisée pour visualiser les trois dimensions d'un objet et sa profondeur dans l'espace) inspirées des écrits scientifiques d'Hermann von Helmholtz. Il s'agit du fil d'Ariane créatif qui relie tous ses tableaux peints entre 1911 et 1920 et c'est également ce qui les détermine.

Comprendre ceci, c'est comprendre la logique qui a fait parvenir Malévitch à la non-objectivité pure du suprématisme en 1915. À partir de 1904, Malévitch explore les phénomènes fondamentaux de la vision par les sensations de lumière et de couleur. Il s'intéresse ensuite à la perception de la forme, du mouvement, de la structure et de l'espace durant ses périodes cubo-futuristes et cubistes, pour finalement revenir à la

---

[27] Cf. Beverly Whitney Kean, *French Painters, Russian Collectors, The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia*. London: Hodder & Stoughton, 1983/1994. Voir la liste des œuvres des collections de Sergueï Chtchoukine (269-283) et d'Ivan Morozov (295-299).

pure sensation visuelle avec le suprématisme. C'est alors que Malévitch unit le phénomène de vision et le phénomène de peinture. Dans le suprématisme, les phénomènes picturaux se composent des sensations des couleurs optiques et des aplats dans l'espace lumineux, mais indéfini du champ visuel. Le suprématisme est une expérience des sensations de la vision pure, parallèle à l'expérience de la vision du monde. Ce n'est pas une expérience de « regard sur » le monde, mais l'expérience de l'« existence dans » le monde, une expérience d'« union avec » le monde, même. Une expérience dans laquelle la question : « comment voyons-nous ? » équivaut à « que voyons-nous ? »

Le suprématisme est donc avant tout l'expérience donnée par la vision. Malévitch a donc toutes les raisons de considérer que le suprématisme, pure sensation de la vision, correspond à la réalité, qui est pour lui la réalité des sensations de l'œil. C'est ce qui en fait le « nouveau réalisme pictural », une expression reprise par le peintre pour intituler ses textes de 1915 et 1916. Cette idée est corroborée par les travaux d'Hermann von Helmholtz, qui écrit « on est amené à ne considérer comme sensations proprement dites que les qualités de la sensation » (*O. P* III/574), où il faut entendre par « qualités » les propriétés des objets (rouge, lourd, doux, etc.). Ces qualités correspondent à nos sensations des objets. Celles-ci sont perçues par le système nerveux et produisent constamment le même effet chez tous les êtres humains. La stimulation de certaines fibres nerveuses dans un œil normal produira toujours la sensation du rouge (à l'exception de l'œil pathologique des daltoniens). C'est cela qui rend la sensation « pure », et donc « réelle ». Ainsi, le suprématisme, art de la pure sensation colorée, est lui-même une « sensation pure », ce qui le rend « réel ». Malévitch exprime cette idée en ces termes simples : le suprématisme est le « nouveau réalisme coloré. […] Tout ce que nous voyons est né de la masse colorée transformée de la surface plane et en volume. »[28]

[28] K. Malévitch, « Le Suprématisme », in Catalogue de l'exposition Xème Exposition de l'Etat La Création non objective et le suprématisme, Moscou, 1919, in K. S. Malévitch, *Le Miroir suprématiste*. Ecrits 2. Tous les articles parus en Russe de 1913 à 1928, avec des documents sur le Suprématisme. Traduits et annotés par Jean-Claude et Valentine Marcadé. Préface d'Emmanuel Martineau. Lausanne: Éditions l'Age d'Homme, 1977, 83.

Qu'est-ce que la sensation ?

Tout ce qui stimule les organes sensuels, les sentiments, l'esprit et l'intelligence par le biais du système nerveux peut être appelé « sensation ». « La physiologie des sens doit effectivement s'occuper en premier lieu des nerfs et de ses sensations, en tant que ces dernières sont des excitations des nerfs »[29], écrit Hermann von Helmholtz dans une conférence de 1868 intitulée « Des progrès récents dans la théorie de la vision ».

Différents « niveaux » de sensation naissent de la stimulation du système neurosensoriel.

Tout d'abord, les sensations sont le produit de nos organes sensoriels. Ainsi, lorsqu'il est stimulé, l'œil procure une sensation de vue, l'oreille une sensation d'audition, la peau une sensation de toucher, de pression, de texture et de poids, le nez une sensation de senteur et la langue une sensation de goût.

De plus, il ne faut pas oublier les sensations physiologiques d'équilibre, de fatigue, de faim ou encore de soif, qui ne peuvent être associées à un organe en particulier. Helmholtz les aborde dans « Les faits dans la perception ».[30]

Ces sensations, qui résultent d'une stimulation des organes sensoriels (ici, le terme moderne « sensoriel » est utilisé à la place du terme « sensuel » d'Emile Javal, en raison du glissement de sens de ce dernier depuis la traduction de Javal de *l'Optique physiologique* d'Helmholtz en 1866-1867) affectent également notre faculté de sentiment (l'âme), qui est activée par le système neurosensoriel pour produire des sentiments. Nous pouvons distinguer les sentiments déclenchés par une menace physique telle que la chute d'un immense rocher au-dessus de nos têtes, qui suscite une peur qui nous émeut, de la racine latine « motio », mouvoir, prendre la fuite. Dans cette catégorie des sensations causées par une menace, nous pouvons ajouter la colère ou encore la jalousie, qui donnent lieu à une ré-action face à la peur ou à la perte d'un objet. Quand la stimulation vient de la beauté d'un coucher de soleil, d'une symphonie ou d'un monochrome bleu, la sensation ressentie dans un endroit différent

---

[29] H. v. Helmholtz, « Des progrès récents dans la théorie de la vision », in H. Helmholtz, *Conférences populaires*, Vol. II (1871). Traduction et adaptation par Serge Nicolas. Paris : L'Harmattan, 2008, 11.

[30] H. Helmholtz, « Les Faits dans la perception », traduit par Christophe Bouriau, in *Hermann von Helmholtz*, édité par Christoph Hoffmann et Alexandre Métraux. *Philosophia scientiae,* Vol. 7, 1, 2003, 49-78. Paris : Editions Kimé, 2003.

de notre être n'est pas une fuite ou une perte, mais celle d'un épanouissement par ce sentiment. Nous dialoguons avec ce sentiment, qui devient source d'enrichissement. Dans les deux derniers exemples, il est source et stimulation d'un sentiment esthétique suscité par ce que l'on appelle l'art.

Helmholtz lui-même comprenait dans quelle mesure sa théorie de l'optique pouvait être significative pour l'art. En conclusion de l'une de ses conférences des années 1870, « L'optique et la peinture », il déclare :

> « Ainsi les particularités de la technique artistique, auxquelles nous avons été conduits par des recherches optiques, physiologiques, se rattachent en réalité d'une façon étroite aux problèmes les plus élevés de l'art. Bien plus, nous ne sommes pas éloigné de penser que le dernier mystère de la beauté artistique, je veux dire le plaisir merveilleux que nous éprouvons en sa présence, réside essentiellement dans le sentiment de la facilité, de l'harmonie, de la rapidité avec laquelle les séries des images passent devant notre âme et, malgré leur riche variété, vont comme d'elles-mêmes vers un but commun, nous faisant voir plus complètement des lois régulières cachées jusque ici et nous permettant de jeter un regard jusque dans les dernières profondeurs de la sensibilité de notre âme. »[31]

L'expérience des « dernières profondeurs de la sensibilité de notre âme » stimulée par l'expérience supérieure de l'art est une pensée aussi renversante que profonde.

C'est peut-être ce qui a encouragé Malévitch à développer ses idées sur les sensations du suprématisme, qu'il souligne dans plusieurs textes au milieu des années 1920, notamment dans *Suprématisme, moments de son développement* (reproduit au chapitre 6). Les sensations suprématistes sont le statique, le dynamique, le magnétique et culminent avec la « sensation du mystique » et la « sensation de l'absolu non objectif ». Ces dernières sont certainement des sensations du spirituel et peut-être même du divin, dont seul l'esprit est capable.

Pour connaître le monde, nous devons être conscients de nos sensations par rapport à lui, et des sensations auxquelles celles-ci peuvent mener. Dans son article « Suprématisme » (1926), Malévitch développe sa théorie de l'art comme théorie de la

---

[31] H. v. Helmholtz, « L'optique et la peinture », in Ernst Wilhelm von Brücke et Hermann von Helmholtz, *Principes scientifiques des beaux-arts : essais et fragments de théorie suivis de L'optique et la peinture*. Paris: G. Baillère, 1878, 223.

sensation, selon laquelle il montre que tout ce que nous expérimentons commence par une sensation, de la faim à la vitesse en passant par le spatial, l'artistique, la beauté et le non-objectif.[32] L'artiste, qui est particulièrement conscient des sensations, est celui qui est capable de les transformer à travers des objets que l'on appelle « art ».

Le suprématisme, mieux que tout autre style, stimule nos sensations optiques de couleur et de lumière dans un espace de la lumière. Il transporte le spectateur dans le royaume des sensations de l'esprit. Là, il n'y a que Sensation, rendue possible par le suprématisme comme philosophie de la sensation pure.

De la sensation à la perception

La stimulation des sensations fait naître les concepts portant sur l'existence, la forme et la position des objets dans l'espace. Selon Helmholtz, ceux-ci s'appellent « perceptions s » et dépendent de l'activité mentale de conceptualisation. Il explique que « Nos notions et nos représentations sont des effets que les objets que nous voyons, ou que nous nous figurons, exercent sur notre système nerveux et sur notre conscience. » (*O. P*. III/579)

Cette activité mentale, que Helmholtz appelle « activité psychique », se fonde sur l'expérience. Elle est acquise.

> « On est amené à ne considérer comme sensations proprement dites que les qualités de la sensation, tandis que la majeure partie des notions d'espace doivent être considérées comme des résultats de l'expérience et de l'habitude. » (*O. P*. III/574)

Ainsi, la sensation, qui trouve son origine dans la perception physiologique et dans la perception , qui est une activité psychique, se combinent pour former la théorie de la psychophysiologie. En dissociant ces deux activités, les scientifiques du dix-neuvième siècle ont pu étudier les caractéristiques et les activités de chacune d'elles pour expliquer dans quelle mesure la nature et la fonction des sensations est le fondement de toute activité mentale de conceptualisation. La psychophysiologie révèle comment la sensation et la perception s'associent pour permettre à l'être humain d'entrer en contact avec le monde et le connaître.

---

[32] Cf. K. Malévitch, « Suprematism » (1926), in *Malevich on Suprematism* (dir. Patricia Railing), *op. cit.* [4], 100-107.

C'est ce qu'Helmholtz appelle « une épistémologie fondée sur la physiologie des sens ».[33]

Cette épistémologie allait être utilisée par Malévitch pour développer sa philosophie suprématiste, une connaissance de sensations élevées par la couleur et la lumière pures.

Les qualités, signes de nos sensations

En regardant le monde, nous voyons des objets dans l'espace. Ceux-ci sont caractérisés par leurs *propriétés*, ou *qualités*, et nous ne pouvons les connaître que par ces propriétés. Helmholtz écrit par exemple que « les couleurs [...] sont des *signes sensoriels* [...] appartenant soit à la lumière, soit aux corps qui la réfléchissent ».[34]

Les objets comptent plusieurs propriétés, qui coïncident avec les sensations que nous apportent nos organes sensoriels. La rose est rouge pour l'œil et à l'odeur enivrante pour le nez. La pierre est grise pour l'œil et lourde au toucher. L'eau a la propriété d'être mouillée et froide sur la langue ou sur la peau, l'écorce d'un arbre est âpre au toucher, alors que ses feuilles sont douces au toucher, lumineuses et vertes pour l'œil. Ces propriétés produisent ce que Helmholtz appelle des « groupes de sensation », qui, ensemble, forment l'objet dans son intégralité. Pour Helmholtz, elles sont « le signe d'un objet simple » (*O. P.* III/568)

Cette idée de « signe » est d'une importance capitale pour comprendre la théorie de la sensation chez Helmholtz, mais également chez Malévitch.

Après avoir découvert que les sensations correspondent aux qualités des objets, Helmholtz établit un parallèle entre sensation et qualité, lui permettant d'avancer que les qualités des objets sont des signes de nos sensations. L'inverse est également vrai : nos sensations peuvent être signes d'une qualité.

Cette idée majeure a permis à Helmholtz de créer un lien entre sensation et objet, entre nos sensations et notre expérience du monde. La couleur rouge de la rose, que nous voyons comme rouge en raison de la sensation de rouge qui se produit quand la

---

[33] H. v. Helmholtz, "Goethe's Presentiments of Coming Scientific Ideas", in *Science and Culture – Popular and Philosophical Essays*, (1873 and 1881), David Cahan, Editor and Introduction. Chicago: The University of Chicago Press, 1995, 411.

[34] H. v. Helmholtz, « Des progrès récents dans la théorie de la vision », in H. Helmholtz, *Conférences populaires*, Vol. II (1871). Traduction et adaptation par Serge Nicolas. Paris : L'Harmattan, 2008, 60.

lumière stimule l'œil, détermine la relation de parallélisme entre l'objet et la sensation optique sur la base d'un facteur commun, le « rouge ». L'idée du signe révèle la réciprocité entre observateur et objet dans le monde. Ainsi, Helmholtz découvre le parallèle fondamental entre les propriétés des objets et la sensation, la pensée humaine exprimée par la notion de signe. (*O. P.* III/§26)

C'est autour de ce parallélisme que Malévitch construit le suprématisme. Il le voit comme le véhicule de la réciprocité entre la sensation de l'artiste et ce qui devient la stimulation de la sensation sur la toile. Cela commence avec les éléments artistiques – comme la couleur et la ligne – en tant que pure sensation dont la composition peut mener à d'autres sensations, telles que la dynamique, ou à des sensations d'un ordre supérieur, comme l'espace infini. La peinture suprématiste, comme Malévitch l'a souvent répété, n'est pas une copie, mais la création *de* sensation, *pour* la sensation.

La notion de « signe » devient alors fondamentale au suprématisme, car ses éléments artistiques – des plans et des lignes colorés – sont des signes de la sensation elle-même.

Cela est confirmé de manière explicite et cohérente par Malévitch, par exemple dans « Suprématisme » (1926). Ce texte reproduit une discussion lors de laquelle Malévitch déclare que la sensation est l'essence de l'art en général et du suprématisme en particulier. Le suprématisme marque un rejet de l'« enveloppe extérieure » des objets représentatifs dans la peinture pour révéler le contenu de la « sensation pure ». En développant sa définition de la sensation et pour parvenir à faire la distinction entre l'art de l'« enveloppe extérieure » et celui de la « sensation pure », qui est donc non objectif, Malévitch développe une prémisse de Helmholtz, où il explique la différence entre « représentation » et « signe ». Le scientifique expose que :

> « Dans la mesure où la qualité de notre sensation nous donne une information sur la particularité de l'influence externe par laquelle elle est suscitée, elle peut valoir comme un signe, mais non comme une image de celle-ci. Car de l'image on exige une quelconque forme de ressemblance avec l'objet dont elle est l'image : d'une statue la ressemblance de la forme… »[35]

[35] H. Helmholtz, « Les Faits dans la perception », in, *Hermann von Helmholtz*, *Philosophia scientiae*, Vol. 7, Cahier 1, 2003, *op. cit*. [11], 55-56.

Malévitch adapte ce point de vue à la non-objectivité et déclare que : « un signe qui exprime une certaine sensation n'est pas l'image de cette sensation ».[36] Cela s'explique par le fait que la sensation – la couleur, par exemple – est produite dans l'œil par une certaine stimulation alors que sur un tableau, la couleur est également une stimulation optique. Cela signifie que la couleur dans l'œil et la couleur du tableau ont une relation *parallèle*. Dans le tableau, la couleur ne peut pas être une « image » de la sensation, car elle est maintenant la source de la sensation elle-même. La sensation est intrinsèque à l'« enveloppe extérieure » d'un tableau suprématiste, car le tableau suprématiste est fait de signes, de signes de sensations et, notamment de couleurs.

C'est sur cette idée de signe, qui est toujours le signe d'une sensation, que Malévitch a pu établir la distinction fondamentale entre art objectif et non-objectif. La théorie de la sensation étant devenue le fondement de la création artistique, Malévitch peut écrire que : « Au seuil du vingtième siècle, l'art s'est trouvé ; il est devenu une expression pure de la sensation. »[37]

Malévitch n'était pas seul à créer grâce aux hypothèses de la théorie de la sensation : tous les artistes de son cercle élargi, des néo-primitivistes des années 1910 aux constructivistes des années vingt le faisaient également. C'est là que trouve ses origines le principe de texture, par exemple, comme décrit par Nikolaï Bourliouk et Vladimir Markov dans leurs articles *Texture* écrits respectivement en 1913 et 1914[38]. Alexandre Rodtchenko, lui, exploite les textures dans ses tableaux non objectifs entre 1918 et 1919. Ces principes de la sensation comme fondement du processus d'« abstractisation » dans l'avant-garde russe pourront faire l'objet d'un futur article.

Dans une brochure publiée fin 1919 et intitulée *Des nouveaux systèmes dans l'art, statique et vitesse* Malévitch utilise régulièrement l'idée de signe. Il écrit par exemple que le monde et l'individu ne font qu'un car le monde est fondamentalement « esthétique » et que :

> « L'acte esthétique se meut, et à partir de ses réalisations, de l'accordement des contradictions naît l'activité sous le signe de l'esthétique, de telle sorte que l'on

[36] K. Malevich, « Suprematism » (1926), in *Malevich on Suprematism* (Dir. Patricia Railing), *op. cit*. [1], 105. (En anglais, notre traduction.)
[37] Ibid.
[38] N. Bourliouk (attribuée à David Bourliouk), "Texture" / "Faktura", in *Une Gifle au goût du public*, Moscow, January 1913. V. Markov, *Principes de la création dans les arts plastique, La facture* (1914), in, Gérard Conio, *Le Constructivisme russe*. Tome premier. Lausanne, L'Age d'Homme, 1987, 133-164.

peut penser que l'acte des formations créatrices de signes est lié indissolublement par l'accordement de quelques éléments, dont l'association fait naître l'unité de la forme et des unités éparpillées »[39]

Dans ce texte, Malévitch ne développe pas sa définition de l'« esthétique », mais il en donne un aperçu dans un article publié en 1928 : *L'esthétique (Essai de déterminer le côté artistique et non artistique des œuvres)*.[40] Il y écrit que l'esthétique est, en fait, une « sensation esthétique » qui détermine la construction d'une œuvre d'art. Pour Malévitch, la présence des sensations telles que la dynamique ou l'espace dans l'œuvre ne signifie pas qu'elles ordonnent sa construction ; elles doivent être le résultat d'une « sensation esthétique » ou, encore, de la « sensation artistique ».

Les principes de construction, ou ce que Malévitch appelle également les « éléments formants » de la sensation artistique sont purement artistiques et suivent leurs lois : les relations sont principalement déterminées par la couleur et la loi des contrastes des formes, des lignes, de l'espace.

Malévitch se réfère spécifiquement aux qualités des objets, couleurs, lumière, textures grâce auxquelles l'artiste crée un tout. Il poursuit :

> « Toute création, aussi bien pour la nature que pour l'artiste et, en général, pour tout homme qui crée, est une tâche qui consiste à construire l'instrument qui viendra à bout de notre poussée en avant illimitée. C'est seulement par la représentation des signes de notre création que nous nous poussons plus avant et nous éloignons du jour passé ; voilà pourquoi, en inventant le nouveau, nous ne pouvons établir la beauté éternelle. »[41]

Dans un autre passage, il se réfère spécifiquement au phénomène de la sensation pour créer de nouvelles œuvres d'art :

---

[39] K. Malévitch, *Des nouveaux systèmes dans l'art – statique et vitesse*, Vitebsk, 1919, in K. S. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, Ecrits 1. Traduit du Russe par Jean-Claude Marcadé et Valentine Marcadé avec la collaboration de Véronique Schiltz. Lausanne: Edition L'Age d'Homme, 1974, 80.

[40] K. Malévitch, "L'esthétique (Essai de déterminer le côté artistique et non artistique des œuvres)", in, K. S. Malévitch, *Les Arts de la représentation* (dir. J.-C. Marcadé). Lausanne: L'Age d'Homme, 1994, 109-126.

[41] K. Malévitch, *Des nouveaux syst`emes dans l'art*, in K. S. Malévitch,. *De Cézanne au suprématisme*, Ecrits 1, *op. cit*. [20], 81.

> « Je veux être le faiseur de nouveaux signes de mon mouvement intérieur, car c'est en moi qu'est la voie du monde, et je ne veux pas copier et déformer le mouvement de l'objet et des autres variétés des formes de la nature »[42]

En créant grâce aux qualités des objets qu'il ressent comme des sensations (son « mouvement intérieur »), Malévitch crée en harmonie avec le monde naturel sans « distordre » sa forme ou son mouvement par des techniques telles que la perspective. En effet,

> « L'assemblage du signe créateur (ce qui sera le tableau vivant) sera le membre vivant de tout le monde vivant – toute représentation de la nature dans un cadre artistique sera assimilée à un mort orné de fleurs vivantes. »[43]

Réunissant toutes ses idées, l'artiste déclare :

> « La construction et le système de l'objet sont le signe d'un dépassement déjà accompli, car l'assemblage de la forme est déjà un mouvement de dépassement et le système de l'organisme apparaît, en même temps que l'art-habileté, comme une nouvelle symétrie dans la disposition des éléments. C'est pourquoi l'art est unique et indivisible. L'habileté artistique en tant que telle ne peut être supérieure et devancer tout ; elle est un appendice de la forme ; elle n'a ni temps ni espace ; elle surgit lorsque dans le temps et l'espace surgit la forme créatrice de l'invention. » [44]

L'idée d'une nouvelle œuvre en tant que signe rappelle son émergence par la mise en forme des sensations. L'œuvre d'art devient ainsi esthétique, car l'artiste est en harmonie absolue avec ses sensations et leurs réalisations matérielles. Il fait corps avec elles.

Malévitch crée à partir des propriétés des sensations et des couleurs spectrales, mais il les transforme également en sensation artistique pure : le tableau. La toile suprématiste est donc un signe des propriétés par lesquelles nous faisons l'expérience du monde de la couleur et de la lumière.

Quelle que soit, donc, notre approche de notre relation au monde, celle-ci commence toujours par les sensations du système neurosensoriel traduites par le

---

[42] Ibid., 86.
[43] Ibid., 61.
[44] Ibid.

cerveau, qui stimulent la conscience et l'activité mentale. Pour la peinture, les sensations commencent par l'œil, par la lumière et la couleur.

Signes locaux

Hermann von Helmholtz fait une autre utilisation du terme « signe » en lui accolant le mot « local ». Les « signes locaux » sont les endroits de la rétine qui répondent aux sensations de « points lumineux ». Helmholtz écrit :

> « Lorsque l'œil est en présence de deux points lumineux, leur lumière excite deux fibres nerveuses différentes, et il se produit deux sensations qui doivent se distinguer entre elles par des signes locaux particuliers, puisque nous sommes à même de les discerner dans la sensation. » (*O. P*. III/694)

Les « signes locaux caractéristiques » désignent tout d'abord le lieu de la stimulation sur la rétine et, partant, la « localisation » de la visualisation d'un objet. Enfin, ils désignent la position de l'objet dans l'espace. Helmholtz explique qu'en raison des mouvements oculaires, « nous apprenons directement à rapporter les divers signes locaux de la sensation aux endroits du champ visuel où se trouvent les objets. » (*O. P.* III/694)

Comme le signe local d'une sensation sur la rétine, qui est le lieu de la stimulation, correspond à un objet (ou une partie d'objet) vu dans l'espace, que Helmholtz nomme le « champ de regard » pour rappeler qu'il s'agit de là où porte le regard, l'apparence de cet objet sera affectée par sa localisation sur la rétine. Cela est dû au fait que la rétine est une surface courbe. La vue normale a lieu au centre de la rétine, qui est plus plane, est nommée « vision directe ». Ce qui est vu dans les zones périphériques s'appelle « vision indirecte » et apparaîtra plus étendu et plus allongé. Helmholtz a fait la démonstration de la courbure progressive des formes dans son diagramme du champ visuel (*O. P*. III/709 Fig. 170, reproduit ici aux chapitres 3.1, 4.7 et 6.1), destiné à montrer dans quelle mesure la forme des objets peut être modifiée par l'œil. Ainsi, les signes locaux – c'est-à-dire la localisation sur la rétine – coïncident non seulement avec la localisation des objets dans l'espace, mais aussi avec les effets apparents sur leur forme.

Même si Helmholtz écrit que son diagramme du champ visuel est un parallèle de la rétine, où « le champ de regard est la projection extérieure d'une image rétinienne

invariable ; le champ visuel, celle de la rétine même. » (*O. P.* III/693), il insiste sur la nécessité de faire la distinction entre ces deux champs, car, selon lui, nous ne sommes généralement pas conscients de la *localisation sur la rétine* de ce que nous voyons, mais plutôt de ce que nous regardons dans *notre champ de regard*. Pour le scientifique, il est toutefois essentiel de parvenir à localiser l'endroit sur la rétine affecté par les points lumineux pour découvrir comment l'œil voit la position, la taille, la dimension et la forme des objets dans le monde.

La « partie de la rétine qui reçoit la lumière » (*O. P*. III/694) et la forme des objets, qui en sont une conséquence présentée dans le schéma du champ visuel deviennent le fondement du suprématisme et de son iconographie des signes primaires, nommés dans cette étude *iconogrammes*. Cette iconographie révèle les origines mêmes de la vue ; c'est là où le suprématisme commence lui aussi. Avec le signe local, la vue et le plan géométrique qui la représente sont unis en un seul signe, alors que leur forme révèle le lieu de la vue. Lire les formes des plans suprématistes revient donc à lire une localisation dans l'espace, dans l'œil et dans le plan pictural.

Le signe local de la vision est identique à l'iconogramme du tableau. C'est la grande découverte de Malévitch dans sa peinture de la vue pure, la peinture des pures sensations optiques que fut le suprématisme.

La peinture comme sensation

Les sensations affectant directement le système neuro-sensoriel, Malévitch découvre que les sensations physiologiques et optiques de lumière et de couleur dans ses tableaux suprématistes lui donnaient l'opportunité, par l'esprit, de faire l'expérience de sensations qu'il nomme « cosmiques ». Ses plans colorés sur l'espace pictural deviennent une philosophie de la couleur, donc une philosophie de la sensation en tant que telle.

Le tableau suprématiste, pourtant, est un objet fait de qualités, de couleurs dynamiques et agencées selon des relations de contrastes dynamiques dans l'espace du plan. C'est là que Malévitch *crée*. C'est là que commence son processus créatif, transformé en sensations artistiques pour lui-même et pour le spectateur. Malévitch crée avec le sens de la vue et selon ses lois : les lois de la couleur optique, de la

couleur spectrale, de la lumière, et les lois de la vision optique. Ces lois feront l'objet d'une présentation dans les deux prochains chapitres.

2

Le sens de la vue

Sensations de lumière et de couleur

« Le suprématisme est l'art de la sensation pure » est une phrase que l'on retrouve souvent dans les écrits de Malévitch entre 1915 et 1930. Il signifie par là que le suprématisme est « l'art de la couleur pure », expression qu'il utilisait aussi fréquemment. Ainsi, le sujet et le contenu des tableaux suprématistes est la couleur et les sensations optiques qu'elle provoque.

Or, les sensations de couleur éprouvées par l'œil se obéissent certaines lois scientifiques et révèlent que la lumière et la couleur optiques correspondent aux lois de la lumière et de la couleur spectrales. Ainsi, le suprématisme en tant qu'art des sensations de la couleur est l'art de la lumière et de la couleur optiques, l'art de la couleur et de la lumière telles qu'elles sont perçues par l'œil.

Malévitch connaissait bien les lois régissant la lumière spectrale et optique : en effet, il les avait mises en application dès ses débuts en tant que peintre impressionniste en 1904 (cela est brièvement décrit au début de l'introduction). Avec ses toiles néo-primitivistes de 1911, il commence à appliquer de nouvelles structures artistiques et, en même temps, à concevoir des usages novateurs des lois de la couleur, dans ses structures artistiques et son utilisation des couleurs optiques en s'inspirant des idées du scientifique Hermann von Helmholtz et de son traité *Optique physiologique*. Le second volume de ce traité est entièrement consacré à la façon dont l'œil perçoit la lumière et la couleur et à la théorie des phénomènes optiques produits par sa stimulation par celles-ci. Ainsi, Malévitch disposait d'un corps d'étude important lui permettant d'approfondir ses connaissances des lois de la lumière et de la couleur.

Ces faits sont à l'origine de ses innovations, comme sa façon d'utiliser les phénomènes de lumière pour créer une structure, en employant par exemple une bande de couleurs

prismatiques pour façonner des formes et des objets, ou en juxtaposant la luminosité et la couleur dans ses dessins de 1912 représentant des paysans. Les champs ou aplats de lumière de ses toiles cubistes ont poussé l'artiste à s'intéresser aux images résiduelles, ces formes lumineuses et saturées de couleur qui subsistent dans le champ visuel. Ainsi est né le suprématisme avec les *Masses picturales* et *Masses colorées en mouvement* (1915), des œuvres qui seront examinées plus en détail dans la première partie du chapitre 6, « Le suprématisme comme sensation pure ». Helmholtz avait analysé les divers phénomènes de lumière affectant l'œil, et Malévitch en a fait le matériau de créations picturales entièrement nouvelles. Helmholtz a également décrit comment des disques en rotation et des projecteurs pouvaient produire des effets de lumière et de couleur plus nouveaux encore ; ses démonstrations, ainsi que celles d'Ogden Rood, ont fourni à Malévitch de nombreuses ressources pour ses créations qui abordent la peinture suprématiste en tant que luminosité pure. Cela constituera une grande partie du chapitre 6.

Malévitch a utilisé les lois de la lumière et de la couleur dans sa peinture entre 1911 et 1920, et jusqu'à la fin de sa vie. Fait notable, les pigments qu'il utilisait correspondent aux couleurs spectrales telles qu'elles sont perçues par l'œil. Le lien entre couleur optique et couleur de pigment avait été établi par James Clerk Maxwell et développé par la suite notamment par Helmholtz et Ogden Rood. Ainsi, les pigments sélectionnés par Malévitch correspondent directement aux couleurs spectrales perçues par ses yeux, qu'il transfère ensuite sur la toile, où elles deviennent des stimuli affectant les yeux de ceux qui les observent. C'est cette correspondance entre pigments et couleurs spectrales qui sollicite l'œil et le rend créatif, la couleur en tant que sensation optique pure devenant ainsi une réalité partagée par l'artiste et son public. Les tableaux de Malévitch se constituent dans l'œil du peintre, puis dans celui du spectateur.

Malévitch maniait les phénomènes de couleur optiques de main de maître, et avec eux, il fait de la théorie de la couleur un facteur créatif dans ses tableaux figuratifs, celle-ci devenant par la suite la source même et le sujet de sensations artistiques dans ses nouvelles toiles non-objectives. Ainsi, pour explorer les fondements de sa créativité, nous nous devons de comprendre les lois fondamentales régissant les couleurs du spectre optique telles que Malévitch lui-même les comprenait et les appliquait.

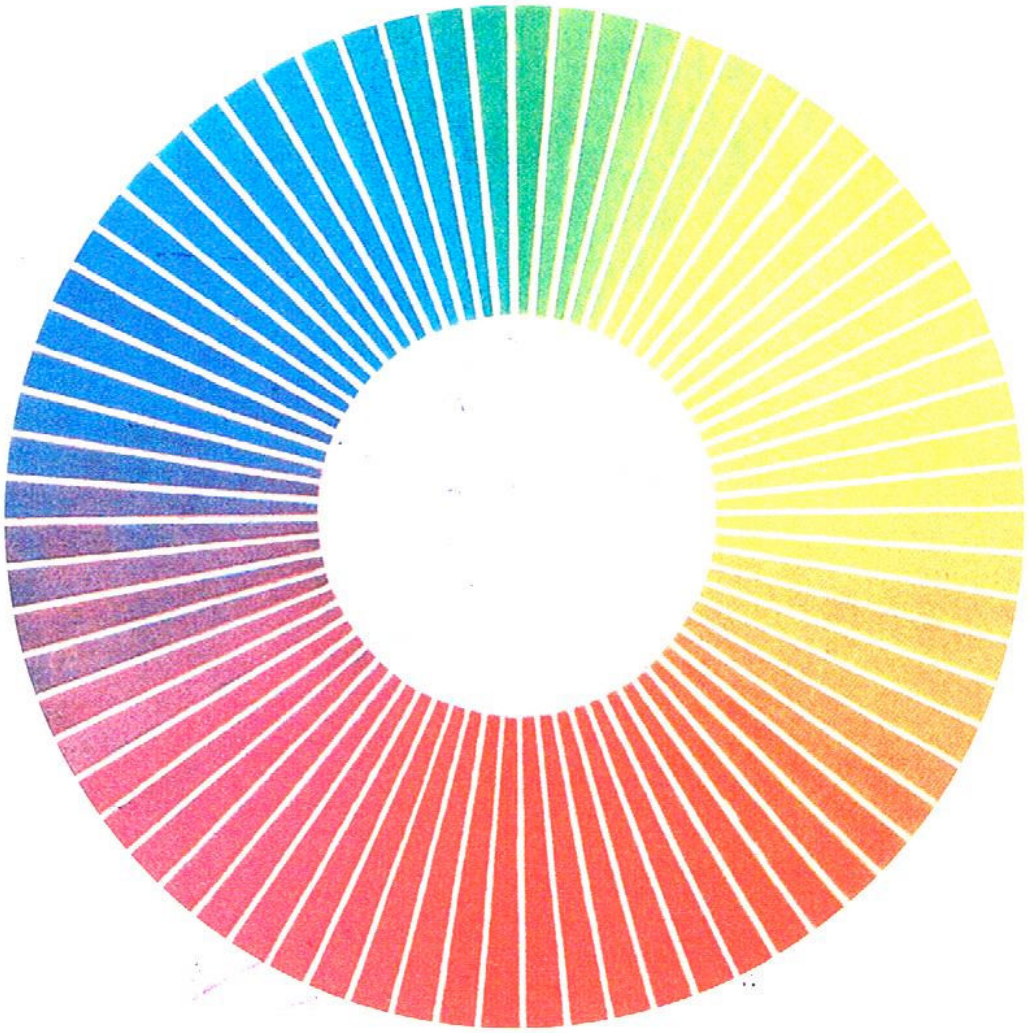
Les lois de la couleur et de la lumière

1 Prisme triangulaire dispersant un rayon lumineux

En tant qu'organe sensoriel, l'œil réagit à la lumière. Chaque rayon lumineux est composé d'un spectre de couleurs et l'œil agit comme un prisme qui sépare les couleurs du rayon ; la stimulation lumineuse produit donc différentes sensations de couleur dans l'œil (*O. P.* II/303ff). En effet, les scientifiques et les peintres utilisent le prisme pour voir et analyser les couleurs composant le spectre lumineux (1).

Il existe trois constantes de couleur qui déterminent le type et la qualité de l'impression que celle-ci produira sur l'œil :

1. sa couleur ou teinte,
2. sa pureté et saturation, également appelée intensité,
3. sa luminosité, ou brillance.



2 M. E. Chevreul, Cercle chromatique. Planche VI in *De la loi du contraste simultané des couleurs,* 1839. Reproduction utilisant des techniques modernes dans la réimpression de 1987.

Les teintes peuvent être présentées sous forme d'un arc-en-ciel produisant le même effet qu'un prisme. Le spectre lumineux comporte des millions de couleurs et, dans ses travaux visant à les classer, James Clerk Maxwell a noté qu'une teinte « était estimée selon sa position sur le spectre et mesurée par sa longueur d'onde."[45] Ogden Rood a écrit que les couleurs étaient « des ondes lumineuses ayant pratiquement une longueur bien

[45] J. C. Maxwell, "On Colour Vision", *Proceedings of the Royal Institution of Great Britain*, Vol. VL, 1860. Extrait de *The Scientific Papers of James Clerk Maxwell*, Vol. 2, Edited by W. D. Niven, Cambridge: Cambridge University Press, 1890/2010, 268. (Notre traduction.)

définie »[46], et Helmholtz a proposé un « Spectre prismatique de la lumière solaire » (3) qui montre les épaisseurs des longueurs d'ondes des couleurs composant un rayon lumineux.

Suivant l'exemple des *Opticks* (1704) d'Isaac Newton, les teintes sont généralement disposées en cercle dont les six couleurs principales (contrairement aux sept couleurs principales de Newton, choisies pour correspondre aux sept intervalles musicaux) sont le rouge, l'orange, le jaune, le vert, le bleu et le violet. Toutes les couleurs intermédiaires sont des mélanges de teintes contiguës, appelées « couleurs de transition » par Helmholtz. Cela peut être vu dans le « Cercle chromatique » créé par Michel Eugène Chevreul (2).

Les couleurs sont considérées pures ou saturées quand elles ne sont pas mélangées à la lumière ou à l'obscurité. Elles sont donc intenses.

La brillance ou luminosité des couleurs renvoie à la quantité de lumière que contient une couleur lorsqu'elle arrive jusqu'à l'œil ou, en d'autres termes, la quantité de lumière réfléchie par une surface. Par exemple, le jaune est plus lumineux que le rouge, et une couleur vue sous une lumière vive peut être plus lumineuse que la même couleur vue à l'ombre.

En plus de *réfléchir* la lumière, les couleurs la *réfractent* également : la lumière est réfractée lorsqu'elle transite d'un milieu à un autre, comme quand elle est passe dans l'eau, traverse du verre ou pénètre l'œil. C'est la réfraction qui fait que les couleurs apparaissent à des angles différents quand un rayon lumineux passe à travers un prisme.

Dans cette vue d'ensemble de la théorie de la lumière et de la couleur spectrales en l'état où elle était connue à la fin du dix-neuvième siècle et où elle aurait constitué le fondement de l'interprétation qu'en a fait Malévitch, nous nous devons de commencer par une présentation élémentaire de la lumière. Nous présenterons ensuite le spectre prismatique, la manière dont la lumière stimule les fibrilles nerveuses de l'œil, ainsi les correspondances entre couleurs et pigments découvertes par des scientifiques utilisant des toupies et des rayons lumineux projetés sur un écran. Ces aperçus de la science des teintes et des couleurs saturées sera suivi par un examen des questions de luminosité, de la façon dont la lumière suscite des phénomènes optiques dans l'œil et, surtout, des contrastes optiques entre les couleurs. Nous n'aborderons que les phénomènes qui sous-

---

[46] Ogden N. Rood, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie.* Paris: Librairie Germer Ballière et Companie, 1881, 76.

tendent la théorie de la lumière et de la couleur spectrales de Malévitch et qui constituent le fondement du suprématisme.

La lumière, les couleurs et les trois lumières primaires

Helmholtz décrit la lumière ainsi:

> « La physique démontre que la lumière est un mouvement oscillatoire d'un milieu élastique nommé *éther lumineux*, répandu dans l'espace, et dont les vibrations se propagent sous forme d'ondes ; c'est un mouvement analogue à celui des ondes circulaires qui se forment à la surface d'une eau tranquille où l'on vient de laisser tomber une pierre ; on peut comparer aussi ce mouvement à l'ébranlement que produit le son en se propageant dans notre atmosphère... Les systèmes d'ondes lumineuses qui émanent du soleil diffèrent considérablement entre eux par leurs dimensions, de même que sur l'eau les ondes forment tantôt des rides d'une dimension de quelques pouces, tantôt d'immenses vagues dont les sommets comprennent des abîmes de soixante, de cent pieds de longueur. Or, de même que les ondes d'une surface liquide, soient-elles hautes ou basses, courtes ou longues, ne diffèrent pas entre elles par leur nature, mais uniquement par leur grandeur, de même les systèmes d'ondes lumineuses qui partent du soleil diffèrent par leur force ou leur longueur d'onde, mais exécutent toutes un mouvement analogue. Toutes présentent les mêmes propriétés physiques si remarquables, la réflexion, la réfraction, l'interférence, la diffraction et la polarisation, et cette analogie, qui subsiste malgré certaines différences attribuables à la différence des longueurs d'ondes, permet d'affirmer que dans tous ces systèmes d'ondes le mouvement vibratoire de l'éther lumineux est de la même espèce. Remarquons particulièrement que les phénomènes d'interférence, où la lumière se renforce ou se détruit lorsqu'on y ajoute de la lumière de la même nature qui a parcouru un chemin plus ou moins long, prouvent que toutes ces émissions lumineuses consistent en un mouvement ondulatoire oscillant ; remarquons aussi les phénomènes de polarisation qui, variant avec le côté où l'on observe, permettent

d'affirmer que les oscillations des particules d'éther se font perpendiculairement à la direction suivant laquelle se propage le rayon. »

En d'autres termes, les ondes lumineuses oscillent, ou se balancent, entre deux points sur un axe vertical, et effectuent en même temps un mouvement ondulatoire horizontal. Helmholtz continue :

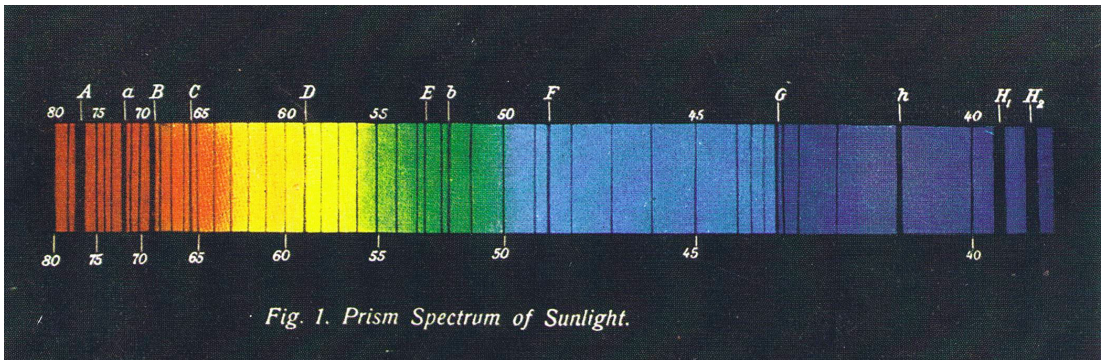
« Tous les différents rayons dont nous venons de parler ont ceci de commun, de réchauffer les corps terrestres qu'ils frappent, et de produire tous une sensation de chaleur sur la peau.

Mais notre œil au contraire ne sent comme lumière qu'une partie de ces vibrations de l'éther. Il n'est pas affecté par les systèmes qui présentent de grandes longueurs d'ondes, et que nous pouvons comparer aux longues vagues de l'Océan ; aussi reçoivent-ils la désignation de *chaleur rayonnante obscure*. Ce sont des rayons de ce genre qu'émet un poêle quand il nous chauffe sans être porté au rouge.

D'autre part, notre œil perçoit si faiblement les rayons à faible longueur d'onde, comparables aux rides produites par un léger vent sur la surface d'un étang que l'on considère généralement aussi ces rayons comme invisibles et qu'on les appelle *rayons chimiques obscurs*.

Entre les ondes de l'éther trop courtes ou trop longues, il en est d'une longueur moyenne, qui affectent fortement notre œil sans différer essentiellement des rayons de chaleur obscurs et des rayons chimiques obscurs. Ils ne s'en distinguent que par la valeur différente de leur longueur d'onde et par les relations physiques qui en résultent. Nous leur donnons le nom de *lumière*, par ce motif qu'ils affectent seuls notre rétine [...] Toute opération qui supprime les mouvements oscillatoires de l'éther supprime naturellement aussi tous les effets de ces mouvement, c'est-à-dire la lumière, la chaleur, l'action chimique, l'excitation de la fluorescence, etc. »[47]

[47] H. v. Helmholtz, « Des progrès récents dans la théorie de la vision » (1868), in *Conférences populaires*, Vol II. (1871). Traduction et adaptation par Serge Nicolas. Paris: L'Harmattan, 2008, 41-43.



3 Spectre prismatique de la lumière solaire.
H. v. Helmholtz, O*ptique physiologique*, Volume II, Planche II.

Ici, Helmholtz a isolé le spectre lumineux visible pour l'œil humain, la lumière étant une onde électromagnétique se propageant dans le champ électromagnétique.

Dans une conférence scientifique publiée sous le titre de « Des progrès récents dans la théorie de la vision », Helmholtz expose la manière dont apparaissent les couleurs :

> « Celles des vibrations de l'éther qui affectent fortement notre œil, et que nous appelons lumière, excitent en nous, selon la différence de leur longueur d'onde, l'impression de différentes couleurs. Les vibrations qui présentent une grande longueur d'onde nous apparaissent en *rouge*, puis viennent, successivement les couleurs *jaune d'or*, *jaune*, *vert*, *bleu* et *violet* ; cette dernière couleur répondant à la moindre longueur d'onde susceptible de produite une impression lumineuse. Cette suite de couleurs est bien connue : elle constitue l'arc-en-ciel ; nous la voyons également quand nous regardons la lumière à travers un prisme de verre [1], et c'est la même série de couleurs qui forme les feux colorés du diamant. En effet, dans les corps transparents, la lumière s'analyse, grâce à la différence de longueur d'onde des différentes couleurs, laquelle produit une différence de réfraction dont l'effet est d'isoler ces couleurs les unes des autres. Ces couleurs simples, telles qu'on les obtient avec la plus grande pureté en projetant, à l'aide d'un prisme de verre, le spectre d'une ligne lumineuse, sont en même temps les couleurs les plus brillantes et les plus saturées qu'on puisse voir. »[48]

[48] Ibid., 43.

Cette description des couleurs vues par l'œil, fondée sur les travaux de Thomas Young (médecin et physiologiste anglais, 1773-1829), révèle qu'elles sont parallèles à celles du spectre lumineux. Helmholtz la présente ainsi :

> « [I]l existe dans l'œil trois espèces de fibres nerveuses dont les premières, excitées de n'importe quelle façon, produisent la sensation du rouge ; les secondes, la sensation du vert ; les troisièmes, celle du violet. Il admet encore que les premières sont excitées le plus par les vibrations lumineuses de l'éther, dont la longueur d'onde est la plus grande ; que les fibres sensibles au vert sont excitées surtout par les ondes de longueur moyenne, et que les fibres sensibles au violet sont principalement excitables par la lumière de la moindre longueur d'onde. Ainsi, l'excitation des fibres sensibles au rouge prédominerait dans l'extrémité rouge de spectre, et c'est pour ce motif que cette partie nous apparaîtrait rouge ; plus loin, il s'y joindrait une excitation sensible des fibres du vert, et c'est au mélange de ces sensations que nous donnerions le nom de jaune ; au milieu du spectre, l'excitation des nerfs sensibles au vert dominerait sur les deux autres, et la sensation du vert serait dominante ; le mélange de cette sensation avec celle du violet donnerait le bleu ; enfin, à l'extrémité la plus réfrangible du spectre, dominerait la sensation du violet. »[49]

Il en découle que,

> « Le rouge simple, excite fortement les fibres sensibles au rouge, et faiblement les deux autres espèces ; sensation : rouge.
>
> Le jaune simple, excite modérément les fibres sensibles au rouge et au vert, faiblement celles du violet ; sensation : jaune.
>
> Le vert simple, excite fortement les fibres du vert, bien plus faiblement les deux autres espèces ; sensation : vert.
>
> Le bleu simple, excite modérément les fibres du Vert et du violet, faiblement celles du rouge ; sensation : bleu.
>
> Le violet simple, excite fortement les fibres qui lui appartiennent, faiblement les autres ; sensation : violet.

---

[49] Ibid., 52.

L'excitation à peu près égale de toutes les fibres donne la sensation du blanc ou des couleurs blanchâtres. » (*O. P*. II/382-383)

Thomas Young présente sa théorie dans sa célèbre conférence Baker du 12 novembre 1801, « Sur la théorie de la lumière et des couleurs ».[50] Par la suite, Helmholtz écrit que cette dernière « donne, en réalité, une explication et un aperçu excessivement simples et clairs de tous les phénomènes de l'étude physiologique des couleurs. » (*O. P.* II/383)

Le scientifique écossais James Clerk Maxwell introduit sa propre conférence révolutionnaire de 1860, « De la vision des couleurs », en résumant les découvertes de Young ainsi:

« Toute vision est vision des couleurs, puisque c'est en observant les différences de couleur que nous pouvons distinguer la forme des objets. J'inclus ici les différences de luminosité ou de ton dans les différences de couleur.

C'est à la Royal Institution, au début de ce siècle, que Thomas Young a pour la première fois présenté la doctrine de la vision des couleurs que j'entends illustrer. Nous pouvons la formuler ainsi : nous sommes capables de ressentir trois sensations de couleur différentes. Différents types de lumière provoquent ces sensations dans des proportions différentes, et c'est grâce aux combinaisons variées de ces trois sensations primaires que toutes les variétés de couleur visible sont produites. Il y a dans cette phrase un terme particulièrement important. Ce terme est « sensation ». C'est presque une évidence que de dire que la couleur est une sensation ; et pourtant, en reconnaissant sincèrement cette vérité élémentaire, Young a établi la première théorie de la couleur cohérente. Pour autant que je sache, Thomas Young fût le premier, prenant pour point de départ le fait bien connu qu'il existe trois couleurs primaires, à chercher une explication à ce fait non pas dans la nature de la lumière, mais dans celle de l'homme. Même parmi ceux qui ont, depuis l'époque de Young, traité de la couleur, certains ont supposé qu'il fallait étudier les propriétés des

[50] T. Young, “On the Theory of Light and Colours (An Account of Some Cases of the Production of Colours Not Hitherto Described”, cité dans *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Volume 92, Part 1, 1802, pp. 12-48 and 387-97. (Notre traduction.)

pigments, et d'autres, les rayons lumineux. Ils ont voulu connaître la couleur en examinant la nature externe, plutôt qu'en se penchant sur eux-mêmes.

Or, si cette sensation que nous appelons couleur obéit à quelque loi que ce soit, ce doit être quelque chose dans notre propre nature qui détermine la forme de cette loi. Je n'ai pas besoin de vous préciser que les seules preuves que nous puissions obtenir de nous-mêmes découlent de notre conscience. »[51]

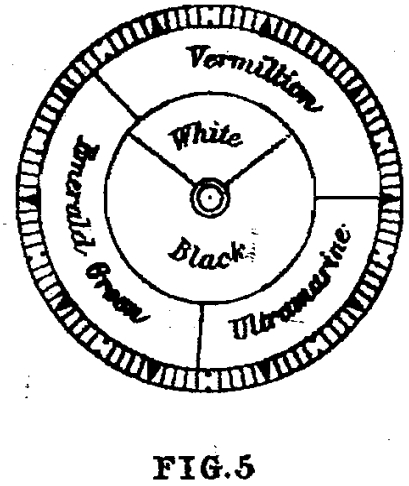
Ainsi, les « trois couleurs fondamentales » sont des « *sensations de couleur* produites par trois *sensations fondamentales*", explique Young. Il détermine que ces trois couleurs primaires de la lumière, tant dans le spectre lumineux que pour l'œil humain, étaient le rouge, le bleu verdâtre et le violet. Plus tard, Helmholtz adopte également le violet comme troisième couleur primaire de la lumière, même si ses expériences indiquaient parfois qu'il s'agissait plutôt d'un bleu très foncé. Pour sa part, James Clerk Maxwell avait définitivement établi que la troisième couleur primaire de la lumière était en fait le bleu foncé. Il a publié ses conclusions dans son article de 1855, « Expériences sur la couleur perçue par l'œil, avec commentaires sur le daltonisme ».[52] Depuis cette époque, le rouge, le vert ou vert-bleu et le bleu outremer ont été adoptés comme les trois couleurs primaires de la lumière.

Maxwell avait abouti à ses découvertes grâce à l'utilisation d'une toupie de son invention à laquelle il donna le nom de « teetotum » (4, 5). Il mit à l'épreuve plusieurs disques emboîtables colorés avec des pigments de peintre, ayant constaté que le vermillon, le vert Véronèse et le bleu outremer correspondaient le mieux aux trois couleurs primaires optiques.

---

[51] J. C. Maxwell, "On Colour Vision", *op. cit*. [1], 267.

[52] J. C. Maxwell, "Experiments on Colour as Perceived by the Eye, with Remarks on Colour-Blindness", in, *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*, Vol. XXI, Part II, 1855. (Notre traduction.)



4 Schéma du « teetotum » de Maxwell, extrait de « De la vision des couleurs », 1860[53]

5 James Clerk Maxwell avec son « teetotum » Trinity College, Cambridge, 1855

Mélangées dans les bonnes proportions, ces trois couleurs produisent une lumière blanche lorsque la toupie tourne à la vitesse nécessaire. Malévitch et d'autres artistes de son cercle, particulièrement Olga Rozanova and Alexandra Exter, utilisaient aussi une toupie pour explorer la luminosité des couleurs ; cela est traité dans le chapitre 6.

Fait particulièrement important pour les artistes, Maxwell avait en même temps découvert la correspondance entre les pigments les plus proches à la fois des couleurs vues par l'œil et de celles figurant dans le spectre lumineux. Cela forme la base de la palette de pigments de Malévitch, ce que nous verrons en détail dans le chapitre 6, dans la section consacrée à la palette suprématiste.

La palette chromatique de la lumière

L'une des contributions les plus marquantes qu'ont apporté à l'art James Clerk Maxwell, Hermann von Helmholtz et Ogden Rood est l'établissement d'une correspondance entre les couleurs de la lumière et les matériaux des pigments.

[53] Couleurs : vermillon, vert Véronèse, outremer, blanc, noir. Le pigment, « Emerald green » contient de l'arsenic, tout comme le vert Véronèse, le vert de Paris ou le vert de Schweinfurt.

La théorie des trois couleurs primaires de la lumière (rouge, vert et violet) de James Clerk Maxwell, ainsi que les pigments qui y correspondent (vermillon, vert Véronèse et bleu outremer) semblent avoir amorcé cette correspondance qui, fait notable, coïncide précisément avec la palette de base du suprématisme avancée par Malévitch. Maxwell établit ces correspondances au cours de ses travaux visant à obtenir une preuve des trois lumières primaires, pour lesquels il avait utilisé son teetotum. Il écrit à un ami en février 1855,

> « Grâce à cet instrument, un grand nombre de couleurs naturelles peut être parfaitement répliqué. Quatre disques au plus y suffisent. Les meilleures couleurs pour cela sont le blanc, le noir, le vermillon, l'outremer, le vert Véronèse et le jaune de chrome.... Ainsi, nous pouvons imiter les couleurs des fleurs, des feuilles, des pierres etc. »[54]

Malévitch utilise ces couleurs de pigment pour saisir la lumière qu'il voit de ses propres yeux et pour la produire dans ceux des spectateurs de ses tableaux.

Les correspondances entre pigments et couleurs ont sont également identifiées par Helmholtz dans le Volume II de son *Optique physiologique*, et par Ogden N. Rood dans son ouvrage *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie* ; elles revêtent une grande importance pour Malévitch et les peintres de l'avant-garde russe. Il est même possible que ces correspondances entre pigments et couleurs du spectre optique aient commencé avec l'impressionnisme français, plus particulièrement avec le pointillisme et le néo-impressionnisme : en effet, une traduction française du livre de Rood avait été publiée en 1881 (et une traduction russe, dans les années 1890). Certaines découvertes du scientifique ont été directement mises en pratique par Seurat et soulignées dans son introduction par Faber Birren, l'éditeur américain de la réimpression moderne du livre de Rood.[55]

---

[54] J. C. Maxwell, "Manuscript on the Comparison of Colours & Using a Spinning Top" (27 February 1855) extrait de *The Scientific Letters and Papers of James Clerk Maxwell*. Edité par P. M. Harman, Vol. 1, 1846-1862. Cambridge: Cambridge University Press, 1991/2008, 284-289. (Notre traduction.)

[55] Faber Birren, "Le néo-impressionnisme", dans Ogden Rood, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*, *op. cit*. [2], 34-47. Le passage de *Théorie scientifique des*

Pour peindre la lumière, les peintres avaient besoin d'une palette fondée sur la correspondance entre les couleurs de la lumière et les pigments pour permettre à l'œil de réagir comme un instrument de lumière. Ceci est la fondation du suprématisme.

Malgré son caractère foncièrement scientifique, *Théorie scientifique des couleurs* était surtout conçu pour les artistes. Rood, lui-même peintre amateur, était conscient du besoin qu'avaient les artistes d'un manuel pratique pour manier des pigments, pour la plupart synthétiques, afin de capter les couleurs réellement vues par l'œil (suite à la stimulation des fibres nerveuses), la luminosité présente dans la nature et les réflexions produites par certaines surfaces. Les corrélations établies par Rood entre des couleurs pures et saturées et les pigments correspondants avaient pour visée de permettre aux peintres de reproduire fidèlement la nature, une problématique au cœur de la peinture du dix-neuvième siècle.

Sans le savoir, Rood a introduit la science de la lumière colorée dans la peinture et, suivant les intentions du peintre, les couleurs des pigments sont devenus corollaires des sensations de lumière et de couleur ressenties par l'œil. Pour Malévitch, c'était là un élément essentiel de ce qui rendait le suprématisme et ses couleurs « fidèles » et « réels » ; comme il le maintenait, elles sont « fidèles » à la « réalité » perçue par notre œil, à la façon dont nous voyons le monde.

Pour déterminer les correspondances entre lumière du prisme et pigments, Rood applique des pigments sur des morceaux de papier placés sur des toupies en rotation afin de mesurer la luminosité, pureté et saturation des teintes en fonction des réactions de l'œil humain. Comme il l'explique :

> « Nous avons déterminé avec une certaine exactitude les couleurs des papiers dont nous nous sommes servi dans ces expériences, en les comparant à un spectre normal presque six fois aussi long que celui que donne un seul prisme de flint-glass, et en même temps brillant et pur. Le tableau suivant indique les positions de ces papiers

---

couleurs qui a tant influencé Seurat indique : « disposer très près l'un de l'autre un grand nombre de petits points de deux couleurs, et de les faire mélanger par l'œil maintenu à une distance convenable" résulte en « de véritables mélanges de lumières colorées » (p. 117).

colorés sur un spectre normal divisé de A à H en 1000 parties égales ; il donne aussi les longueurs d'ondes correspondantes. »[56]

Au terme de ses recherches, il établit un tableau de pigments correspondant aux couleurs du spectre. Il est présenté ci-dessous (6) et doit être comparé au tableau des longueurs d'onde des couleurs du spectre (7).

Coloured Papers.	Position in Normal Spectrum.	Wave-length in $\frac{1}{10000000}$ mm.
Spectral red (vermilion washed with carmine)	285	6562
Vermilion (English)	387	6290
Red lead	422	6061
Orange	448	6000
Yellow (pale chrome)	488	5820
Greenish-yellow	535	5649
Yellow-green	552	5587
Green	600	5411
Emerald-green	648	5236
Cyan-blue 2	715	4991
Ultramarine, natural	785	4735
Ultramarine, artificial	857	4472
Violet ("Hoffmann's violet B. B.")	Rather more reddish than any violet in the spectrum.	

6 O. Rood, Longueurs d'onde de papiers colorés[57]
Théorie scientifique des couleurs, 1879, p. 216

	Wave-length in $\frac{1}{10,000,000}$ mm.
Centre of red	7,000
" orange-red	6,208
" orange	5,972
" orange-yellow	5,879
" yellow	5,808
" full green	5,271
" blue-green	5,082
" cyan-blue	4,960
" blue	4,732
" violet-blue	4,383
" pure violet	4,059

7 O. Rood, Longueurs d'onde des couleurs, *Théorie scientifique des couleurs*, 1879, p. 26[58]

[56] O. Rood, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*, *op. cit*. [2], 216.

[57] Papiers colorés, Position sur le spectre normal, Longueur d'onde en 1/10000000 de mm., Rouge spectral (vermillon teinté de carmin), Vermillon (anglais), Minium, Orangé, Jaune (chrome pâle), Vert jaune, Jaune verdâtre, Vert, Vert Véronèse, Bleu cyané n°2, Outremer naturel, Outremer artificiel, Violet (violet BB d'Hoffmann), Un peu plus rougeâtre que le violet du spectre.

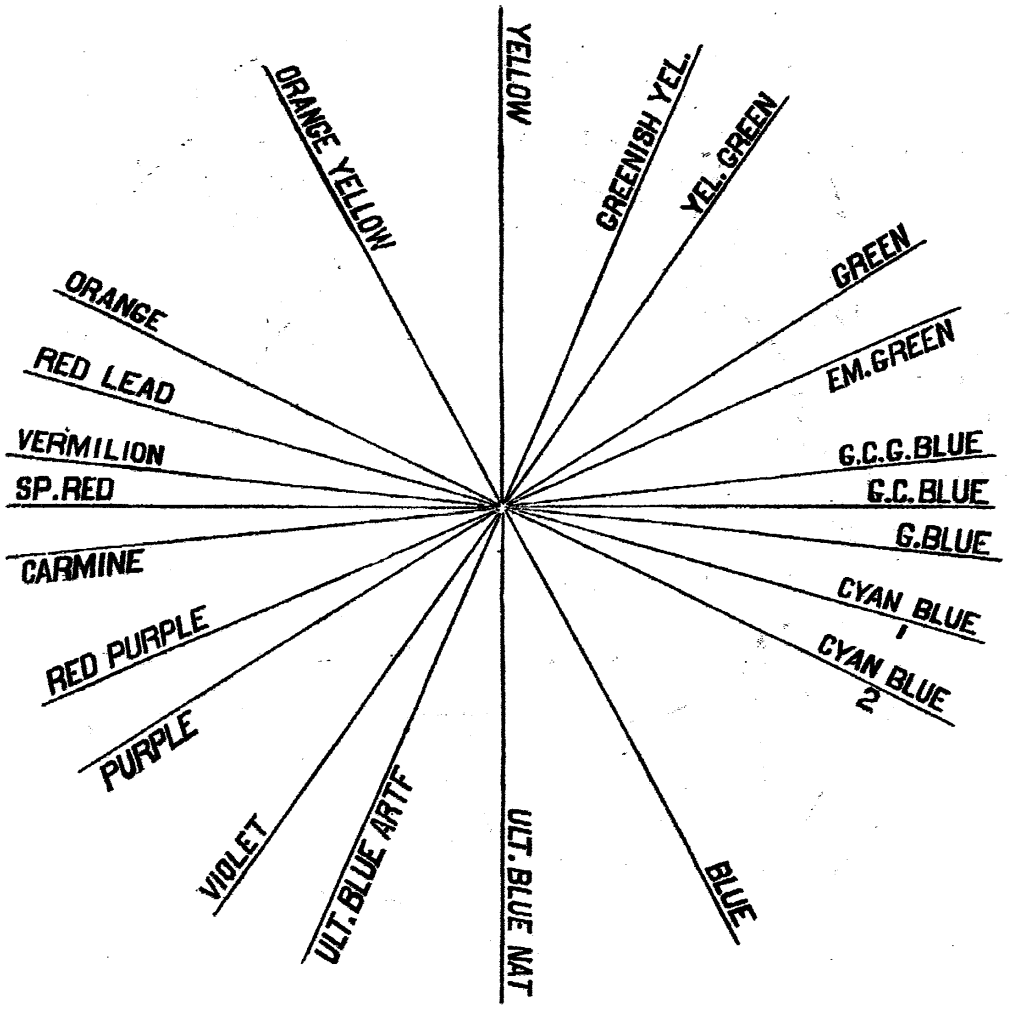


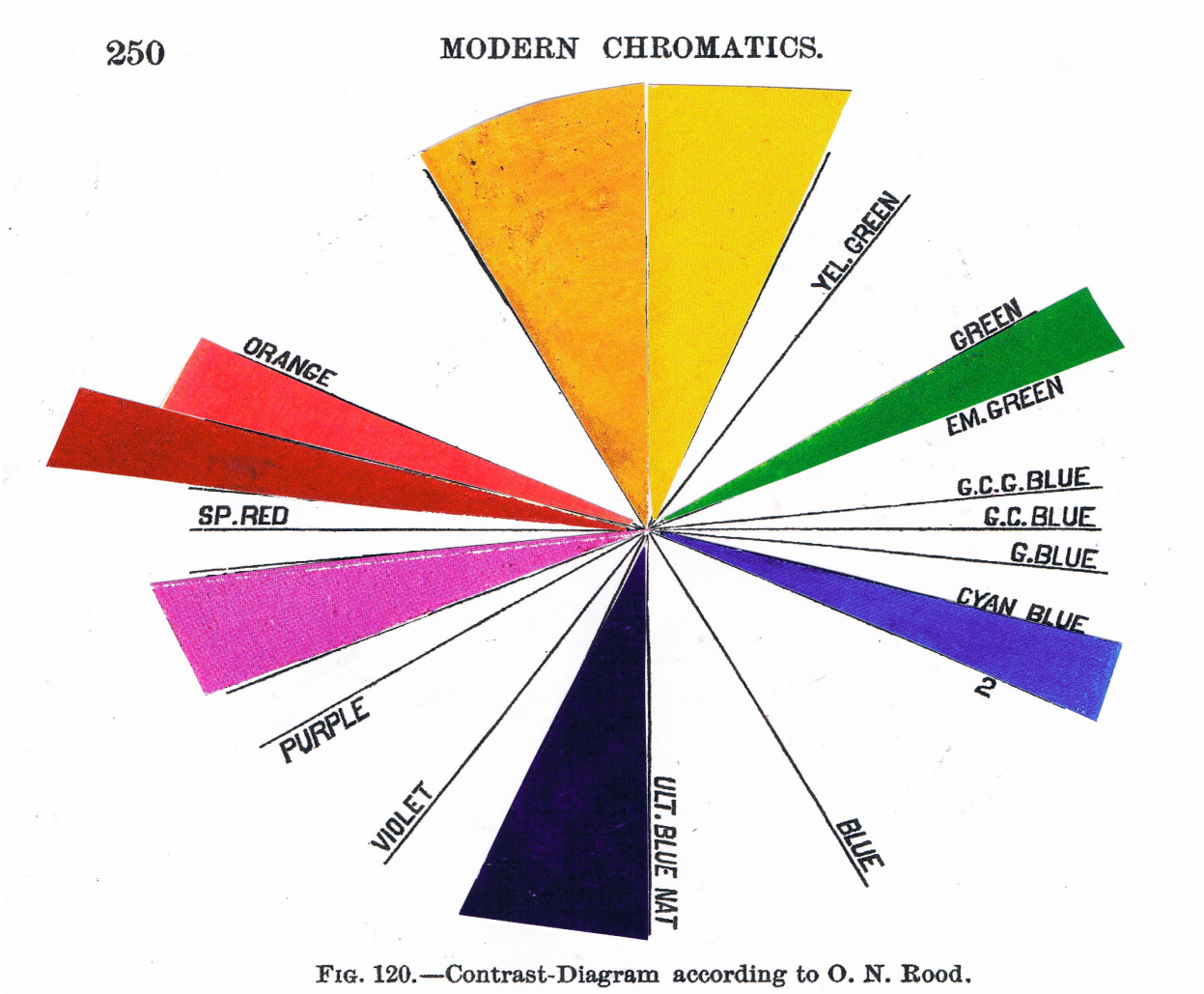
Fig. 120.—Contrast-Diagram according to O. N. Rood.

8 Diagramme de contrastes extrait de Ogden Rood, *Théorie scientifique des couleurs*, 1879[59]

Par ailleurs, Rood a également mis au point un cercle chromatique pour montrer la disposition des couleurs du spectre des pigments en fonction de leurs proportions et des

[58] Longueur d'onde en 1/10000000 de mm. Milieu de l'espace rouge, " rouge orangé, " orangé, " jaune orangé, " jaune, " vert franc, " vert bleu, " bleu cyané, " bleu, " bleu violet, " violet pur.

[59] Noms des couleurs : Jaune, Jaune verd., Vert jaune, Vert, Vert Véronèse, Bleu très verd., Bleu cyané verd., Bleu verd., Bleu cyané 1, Bleu cyané 2, Bleu, Bleu d'outr. nat., Bleu d'outr. artif., Violet, Pourpre, Pourpre rouge, Carmin, Rouge sp[ectral], Vermillon, Minium, Orangé, Jaune orangé.



9 Schéma des contrastes, extrait de Ogden Rood, *Théorie scientifique des couleurs*, 1879[60]
Les échantillons de pigments sont tirés de tableaux de K. Malévitch

angles selon lesquels elles sont traversées par la lumière (8) ; celui-ci peut être comparé avec le cercle chromatique de Chevreul (2). Le cercle de pigments de Rood contient non seulement les couleurs primaires de la lumière, ou les six couleurs du prisme, mais aussi plusieurs couleurs intermédiaires. Ainsi, le scientifique a indiqué aux artistes les pigments à utiliser pour faire correspondre les couleurs d'un tableau à celles de la lumière et de ses phénomènes.

[60] Noms des couleurs : Vert jaune, Vert, Vert Véronèse, Bleu très verd., Bleu cyané verd., Bleu verd., Bleu cyané 2, Bleu, Bleu d'outr. nat., Violet, Pourpre, Carmin, Rouge sp[ectral], Vermillon, Orangé.

Les couleurs complémentaires de la lumière

L'œil est un organe qui réagit à la lumière. Les trois fibrilles nerveuses de base, stimulées simultanément et dans les bonnes proportions, reconstituent la lumière blanche. Maxwell, Helmholtz, Rood et d'autres scientifiques ont avancé que, étant donné la nature des fibrilles, la stimulation de seulement deux d'entre elles produirait aussi de la lumière blanche. Dans leurs ouvrages, Helmholtz et Rood ont conduit et documenté de très nombreuses expériences avec des disques en rotation afin de déterminer comment la lumière colorée se mélange dans l'œil et quelles couleurs doivent être mélangées pour obtenir de la lumière blanche. Ces dernières sont appelées les couleurs complémentaires de la lumière.

Dans leurs expériences sur le mélange de lumière et, plus particulièrement, dans celles visant à déterminer les couleurs complémentaires, Helmholtz et Rood ont aussi utilisé des faisceaux lumineux projetés sur un écran. Il a été établi que les couleurs complémentaires de la lumière optique et celles des faisceaux lumineux projetés sont identiques. Ce fait est d'une importance majeure puisqu'il a montré que, en tant que lumière, la lumière optique et les faisceaux lumineux sont régis par les mêmes lois. Ogden Rood ordonne ses conclusions en tableaux et illustre ses procédés en montrant comment un faisceau de lumière jaune et un faisceau de lumière bleue se mélangent pour créer de la lumière blanche. (10)

Pour lui, les principales couleurs complémentaires de la lumière sont les suivantes :

> « Le rouge et le vert bleuâtre donnent du blanc
> L'orangé et le bleu cyané donnent du blanc
> Le jaune et l'outremer donnent du blanc
> Le jaune verdâtre et le violet donnent du blanc »[61]

Ogden Rood a décrit ses recherches sur le mélange des couleurs de la lumière grâce à des disques en rotation et documenté leurs résultats :

[61] Ibid., Tableau V, p. 108.

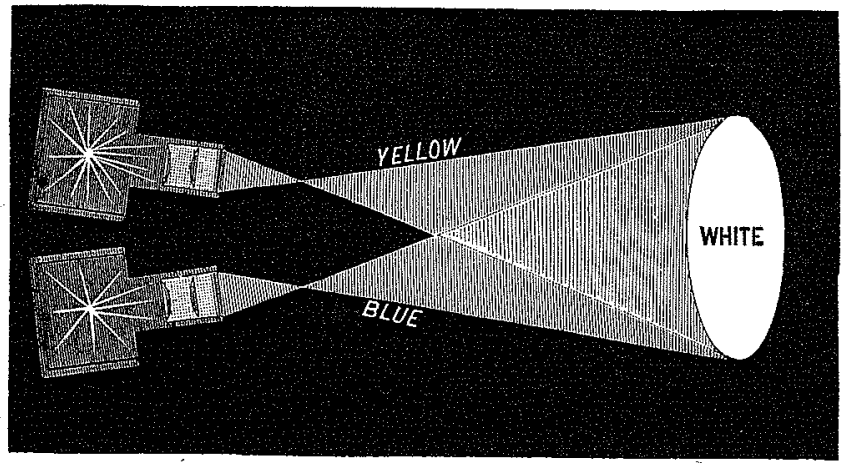


FIG. 45.—Two Magic Lanterns casting Yellow and Blue Light on the same Screen, where it forms White.

10 O. Rood, “Deux lanternes magiques projetant de la lumière jaune et bleue sur un même écran, où elles forment de la lumière blanche”.
Fig. 45 dans *Théorie scientifique des couleurs*, 1879

« Or, d'après la théorie de Young, la sensation du blanc se produit lorsque les trois espèces de fibrilles nerveuses dont la rétine est munie sont stimulées à peu près au même degré : d'où il doit résulter que deux couleurs peuvent stimuler toutes les trois espèces de nerfs aussi énergiquement que les trois couleurs fondamentales. C'est ce fait qu'il s'agit d'expliquer, et voici comment nous pouvons le faire pour les cas principaux :

« Le rouge et le bleu vert sont des couleurs complémentaires, parce que la lumière rouge stimule les nerfs du rouge, et la lumière bleu vert à la fois ceux du vert et du violet ; l'action simultanée des trois séries donne l'impression de la lumière blanche. Le couple suivant est l'orangé et le bleu cyané : la lumière orangée excite énergiquement les nerfs du rouge et un peu aussi ceux du vert ; le bleu cyané met en jeu les nerfs du vert et ceux du violet ; les trois séries de nerfs entrant en jeu, il en résulte la sensation du blanc. Les choses se passent à peu près de même pour le jaune et le bleu d'outremer naturel : chacune de ces couleurs stimule deux séries de nerfs, c'est-à-dire que le jaune agit sur les nerfs du rouge et sur ceux du vert, et le bleu sur ceux du vert et ceux du violet. Si nous considérons le vert et le pourpre, la première de ces couleurs agit naturellement sur sa propre série de nerfs, et la seconde sur les nerfs du rouge et

ceux du violet. Tout cela est rigoureusement d'accord avec les principes de la théorie de Young, comme on le verra en se reportant au chapitre [IX] que nous avons consacré à cette théorie."[62]

Helmholtz propose des paires de couleurs complémentaires de la lumière très similaires (*O. P*. II/365) :

« le Rouge et le Bleu verdâtre
Orangé Bleu cyanique
Jaune Bleu indigo
Jaune verdâtre Violet. »

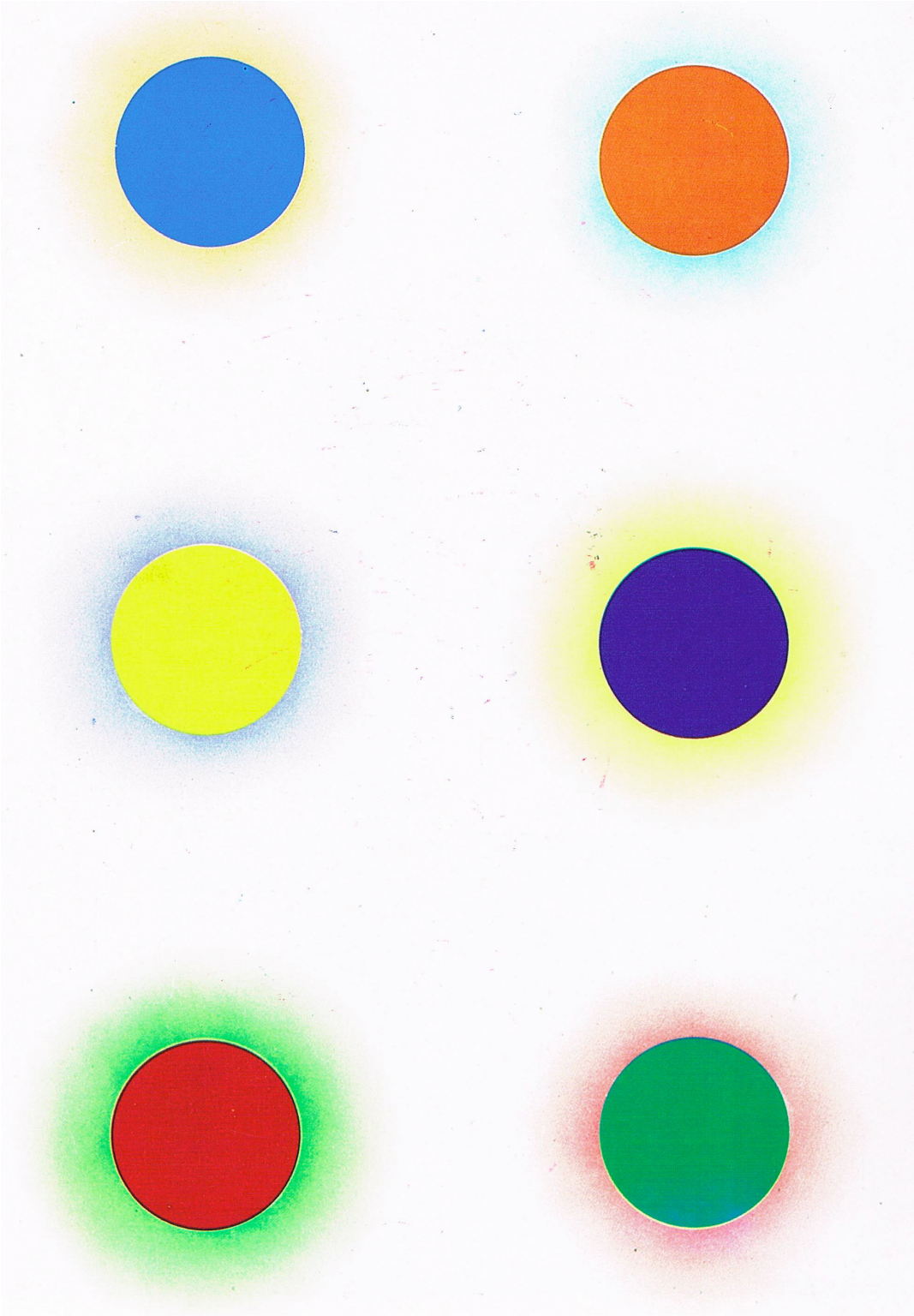
Ces couleurs complémentaires optiques sous-tendent la théorie de contraste simultané des couleurs de Michel Eugène Chevreul (qui était aussi connue en Russie). Dans la Planche I, « Contrastes de couleurs » (11), Chevreul montre comment, dans l'œil du spectateur, des disques de couleur font apparaître leur couleur complémentaire dans l'espace qui les environne. Le scientifique français explique :

« (45) D'après la loi du contraste simultané des couleurs... on peut se représenter par [des figures circulaires colorées] les modifications que les principales couleurs tendent à faire éprouver à celles qui leur sont juxtaposées.

Dans chacune de ces figures, la couleur modifiante est circulaire ; à partir de la circonférence, sa complémentaire, cause de la modification de l'espace contigu au cercle, va en s'affaiblissant de plus en plus. Ces figures sont principalement destinées à représenter les effets du contraste aux personnes qui, n'ayant pas étudié la physique, ont cependant intérêt à connaître ces effets.

[Le] cercle *rouge* ... tend à *verdir* de sa complémentaire l'espace qui l'environne.
[Le] cercle *vert* ... tend à *roser* de sa complémentaire l'espace qui l'environne.
[Le] cercle *orangé* " " " *bleuir* " " ".
[Le] cercle *bleu* " " " *orangé* " " ".

[62] Ibid., 149-150.



11 M. E. Chevreul, Contraste de couleurs. Planche I de *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*.
Reproduction utilisant des techniques modernes dans la réimpression de 1987.

[Le] cercle *jaune vert*	“	“	*violeter*	“	“	“.
[Le] cercle *violet*	“	“	“	*jaune verdâtre*	“	“	“.
[Le] cercle *indigo*	«	“	“	*jaune orangé*	“	“	“.
[Le] cercle *jaune orangé*	“	“	*indigo*	“	“	“. »

Il convient de noter que sa Planche I montre à la fois les contrastes de couleur simultanés et successifs.

Premièrement, ces groupes de cercles colorés montrent que l’œil au repos réagit à une surface colorés en produisant autour d'elle une auréole de sa lumière de couleur complémentaire. Le spectateur peut le voir en observant chacun des cercles colorés, les contrastes simultanés étant également des contrastes de luminosité. Comme l'explique Chevreul, le contraste simultané des couleurs :

> « renferme tous les phénomènes de modification que des objets diversement colorés paraissent éprouver dans la composition physique, et la hauteur du ton de leurs couleurs respectives lorsqu'on les voit simultanément. »[63]

Puis, la planche montre les couleurs complémentaires « contiguës » (le bleu et l'orange, le jaune et l'outremer, le rouge et le vert) et ce que l’œil verrait en passant d'une surface à une autre. Chevreul définit cela comme étant le contraste successif :

> « (79) Le contraste successif des couleurs renferme tous les phénomènes qu'on observe lorsque les yeux, ayant regardé pendant un certain temps un ou plusieurs objets colorés, aperçoivent, après avoir cessé de les regarder, des images de ces objets, offrant la couleur complémentaire de celle qui est propre à chacun d'eux. »[64]

Cherveul, étant chimiste, prend note de ces phénomènes mais n'a pas cherché à en établir la cause physiologique. C'est à Hermann von Helmholtz, ainsi qu'à d'autres physiologistes, qu'incombe la tâche de les expliquer en se fondant sur les conclusions initiales de Thomas Young. Pour ce dernier, les contrastes de couleurs complémentaires de la lumière optique s'expliquent par l'alternance entre la stimulation et la fatigue des

[63] Ibid., §78, 49.
[64] Ibid.

fibrilles nerveuses de l'œil ; celle-ci, en activant puis en désactivant les divers nerfs, permet à d'autres nerfs de dominer le champ visuel de l'œil. Cela cause le passage, tel qu'il est perçu par l'œil, d'une couleur complémentaire de la lumière à une autre. Ces différents degrés de stimulation des fibrilles nerveuses par la couleur permettent également d'expliquer les phénomènes d'images résiduelles, c'est-à-dire de couleurs ou de formes persistant dans le champ visuel même après que le regard se soit déplacé et affectant ainsi les couleurs vues. Ces phénomènes ont été étudiés en profondeur par Helmholtz.

Hermann von Helmholtz appuie ses recherches dans le domaine des contrastes simultanés et successifs des couleurs sur les travaux de Michel Eugène Chevreul, mais il approfondit l'étude des phénomènes qui se produisent lorsque le contraste s'effectue dans l'œil, notamment, les modifications de ce que Chevreul appelait la « hauteur du ton ». Ce terme se réfère aux changements de luminosité.

Dans le cas du contraste simultané, les modifications peuvent être causées par des luminosités différentes dans le champ de vision, où la lumière peut être forte ou faible. Elles peuvent également découler du voisinage de deux objets dont les couleurs s'affectent mutuellement, notamment par leur luminosité : ainsi, si cette dernière n'est pas la même pour les deux objets, un corps sombre peut paraître plus clair et un corps clair, plus sombre, dans l'œil du spectateur.

Dans le cas de contrastes successifs, Helmholtz écrit que :

> « [Le fait de voir] des couleurs différentes … *simultanément* dans le champ visuel... a pour résultat...de donner aux couleurs voisines d'une couleur donnée, une teinte complémentaire de cette dernière.... » (*O. P*. II/510)

Ainsi, si le regard se pose d'abord sur une couleur donnée, puis passe à une autre surface, cette dernière affichera une lumière complémentaire de couleur lumineuse et saturée. Cet effet est superbement illustré dans le « Contraste de couleurs » de Chevreul (11) : le regard du spectateur, s'étant posé sur un cercle coloré donné, passe ensuite au cercle complémentaire, et la couleur de ce dernier paraît plus vive et plus lumineuse. Le processus sous-jacent est le suivant : si l'œil a longtemps contemplé, par exemple, une surface rouge, ses fibres nerveuses rouges sont fatiguées ; ainsi, lorsqu'il passe à une surface verte, les fibrilles nerveuses vertes semblent inonder celle-ci d'une lumière verte.

Si l'œil se pose sur une surface blanche, la couleur complémentaire flotte sur elle comme une lumière saturée ; tandis que si le regard passe à une surface de la même couleur que l'image résiduelle, la surface semblera plus vive grâce à sa luminosité.

Helmholtz a approfondi le concept de « contraste successif » :

> « [Il se manifeste] quand le regard se meut, et surtout entre des champs qui présentent une grande différence de clarté et de couleur. Quand le regard glisse sur des surfaces et des objets clairs, sombres ou colorés, l'impression de chaque couleur est modifiée, puisqu'elle est réfléchie par des parties de la rétine qui immédiatement auparavant avaient été frappées par d'autres couleurs et d'autres lumières, et dont la sensibilité a été ainsi modifiée. Pour cette raison, ce dernier contraste dépend essentiellement du mouvement des yeux et a été désigné en conséquence par Chevreul sous le nom de contraste successif. »[65]

Les couleurs complémentaires de la lumière optique sont donc des phénomènes induits par les contrastes de couleur et de luminosité. Cette notion représente la fondation même de la théorie de la couleur de Malévitch ; elle a d'ailleurs guidé la « construction » de ses toiles suprématistes de sensations de couleur. En effet, l'influence des couleurs complémentaires de la lumière, qu'elles soient vues simultanément ou en succession, permet de préserver les couleurs vives d'une toile et de les reproduire fidèlement dans l'œil du spectateur. Ces lois des contrastes de couleur sont transposées dans les règles de composition et de construction de couleurs suprématistes et forment le fondement de la théorie et de l'expérience de la couleur suprématiste ; elles seront examinées en détail dans le chapitre 6.

L'impact de la luminosité sur l'œil

L'œil est un instrument de la lumière ; le regard qu'il porte sur le monde est donc affecté par toute variation des conditions lumineuses.

---

[65] H. v. Helmholtz, "L'optique et la peinture", Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, 50.

Lorsque nous passons d'une pièce sombre à la lumière du jour, les nerfs de l'œil, choqués par le fort changement de luminosité, peuvent réagir par un éblouissement. En revanche, si nous repassons d'un jardin ensoleillé à une pièce sombre, l'œil est « aveuglé » et est momentanément incapable de voir quoi que ce soit. En bord de mer, l'on peut observer d'autres différences de luminosité qui créent d'autres sensations de lumière. Ces exemples ont été proposés par Helmholtz lors de son examen des changements de l'apparence des couleurs en fonction des effets de la luminosité.

Ogden Rood reprend la même idée lorsqu'il écrit :

> "[L]es surfaces colorées changent de teinte selon qu'elles sont vues sous l'action d'une lumière très brillante ou très faible. Tous les peintres savent que le drap écarlate éclairé par un soleil brillant prend une teinte qui se rapproche de l'orangé ; que le vert devient plus jaunâtre dans les mêmes circonstances ; enfin, qu'en général une lumière vive fait tendre toutes les couleurs un peu vers le jaune."[66]

Helmholtz, pour sa part, se réfère à Young en notant que « la sensation du rouge augmente plus rapidement avec l'intensité lumineuse » (*O. P.* II/424) car les fibres nerveuses sensibles au rouge y réagissent davantage. Cela est apparent, par exemple, à la tombée de la nuit où, suite à la baisse de luminosité, les fleurs rouges virent au noir, tandis que les fleurs bleues peuvent paraître presque blanches suite aux « couleurs...réfrangibles, telles que le bleu et le violet » qui prédominent sous « un éclairage peu intense ». (*O. P.* II/421)

Comme l'observe Rood,

> « [U]ne lumière faible rend les couleurs faibles aussi, et les fait toutes tendre vers un bleu un peu sombre ; au contraire, lorsque les couleurs deviennent très brillantes, elles tendent vers un jaune blanchâtre. La meilleure manière d'étudier cette teinte moyenne, c'est d'observer des effets de lune : sous l'influence de cette lumière, la couleur la plus

[66] O. Rood, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*, *op. cit*. [2],154.

lumineuse parait être un bleu un peu verdâtre, et la plus sombre présente plutôt la teinte du bleu d'outremer. »[67]

Helmholtz récapitule ces phénomènes en constatant que :

« La faculté de distinguer les couleurs résiderait donc dans la possibilité de reconnaître, par comparaison des intensités des sensations reçues par les trois espèces de nerfs, les proportions suivant lesquelles ces nerfs sont affectés. Or nous avons vu que c'est sous une certaine intensité moyenne qu'il est le plus facile de comparer les intensités de deux quantités de lumière : c'est donc pour une intensité de ce genre que la distinction des couleurs doit se faire le plus exactement. » (*O. P.* II/425)

Un autre phénomène de luminosité se produit lorsque de la lumière vient s'ajouter à une couleur, la rendant plus pâle ou la transformant même en une couleur adjacente : c'est le cas, par exemple, pour le bleu, qui passe au violet clair. Rood présente une série d'exemples en décrivant ses expériences avec des disques en rotation visant à déterminer les effets produits sur l'œil du spectateur. Dans tous les cas présentés, Rood et Helmholtz s'accordent pour souligner l'impact de ces phénomènes sur l'art du peintre.

Ces phénomènes de luminosité peuvent être observés dans les tableaux de Malévitch. Certains, comme les tableaux cubistes tel *Dame dans un tramway,* présentent notamment des variations de luminosité lorsque la lumière change (nous examinerons cela dans le chapitre 5, « Le cubisme comme perception sensorielle »). Le phénomène qui assombrit le rouge et ravive le bleu dans la pénombre permet à Malévitch de structurer ses travaux avec de la lumière colorée (par exemple, dans la composition proto-cubiste*, Matin au village après une tempête de neige*, présentée dans le chapitre 4). Suite aux variations de lumière dans l'œil, dues à la fatigue ou à la stimulation des fibrilles nerveuses, les couleurs s'assombrissent ou s'éclaircissent : c'est ce phénomène qui, par-dessus tout, explique les fluctuations de couleur dans les tableaux suprématistes, qu'ils datent de 1915 ou de 1916 et 1917, lorsque Malévitch explorait la luminosité dans ses travaux au moyen de disques en rotation. Nous examinerons cela plus en détail dans le chapitre 6.

---

[67] Ibid., 159.

La durée de la sensation de lumière

Lorsque l'œil est stimulé, il éprouve instantanément une sensation de couleur, bien que Helmholtz eût noté un intervalle d'1/60ème de seconde entre le stimulus et la vision à proprement parler. Il s'agit là de quelque chose que nous remarquons à peine.

En revanche, nous constatons bien qu'une sensation de couleur peut persister sur la rétine pendant quelque temps. Le fait de voir une ou des couleurs dans notre champ visuel est d'ailleurs la cause des contrastes de couleur, bien que ces derniers puissent également survenir si quand nous fermons les yeux ou regardons le soleil. La durée des différentes couleurs dépend de la couleur, des mouvements oculaires, du mouvement ou non de la tête, du caractère continu ou intermittent de la lumière et, bien sûr, des variations potentielles de luminosité causées par le déplacement du spectateur ou les conditions météorologiques. Toutes ces variables peuvent affecter les images accidentelles, terme d'Helmholtz (ou images résiduelles} : ainsi, la couleur de celles-ci peut persister, changer ou se modifier par rapport à la stimulation originale. On peut aussi y ajouter la production par l'œil, organe de perception de la lumière, d'autres couleurs en réaction soit au degré de la lumière, soit à son intensité.

En utilisant l'exemple des toupies colorées que l'on fait tourner à différentes vitesses, Helmholtz évoque le fait de voir une couleur en mouvement malgré le fait qu'elle soit immobile, ou de penser qu'un objet soit immobile alors qu'il se déplace. L'œil peut stabiliser une couleur même si elle se trouve sur un objet en mouvement ; par ailleurs, l'effet de la lumière peut faire qu'une couleur paraisse interrompue alors qu'elle est continue. Ces phénomènes, et bien d'autres encore, sont dus à l'œil fixant à un endroit de la rétine une couleur et/ou une image qui paraissent alors immobiles ou, au contraire, les apposant à des endroits différents, créant un effet de mouvement.

La durée des couleurs, puis leur variation, dans le champ de vision de l'œil, ont été employées de diverses façons par Malévitch dans ses tableaux cubo-futuristes et cubistes dans le but de saisir les phénomènes de succession d'un élément, sa répétition retraçant les mouvements de l'œil ou de l'objet. Les tableaux suprématistes se caractérisent par la durée des images résiduelles qu'ils suscitent ; en 1915, cette dernière *crée* les tableaux, pour se transformer en phénomènes de luminosité dans ceux de 1916.

L'image accidentelle

La capacité de l'œil à mesurer la luminosité découle du fait que la rétine, ayant reçu une impression de couleur, peut les conserver pendant quelques secondes, voire quelques minutes. Ces impressions lumineuses sont appelées « images accidentelles » ou « images persistantes » par Helmholtz, mais peuvent aussi s'appeler « images résiduelles » ou « images rémanentes », et elles sont causées par certains facteurs comme une luminosité élevée, une lumière faible ou basse, ou les effets de différentes couleurs. Comme l'explique Helmholtz dans *Optique physiologique* :

> « Nous avons vu qu'après l'action de la lumière sur la rétine, l'état d'excitation de l'appareil nerveux visuel persiste pendant quelque temps, et que cette persistance de l'impression est surtout facile à remarquer lorsque après avoir regardé des objets éclairés, on dirige l'œil sur un champ visuel tout à fait obscur. On trouve, en outre, qu'après l'action d'une lumière sur une portion quelconque de la rétine, cette portion modifiée perçoit la lumière incidente d'une autre manière que les parties de la rétine qui n'ont pas été affectées préalablement. Il s'agit donc aussi d'une modification apportée, par l'action de la lumière, dans la manière dont l'appareil nerveux visuel est sensible aux excitants extérieurs. » (*O. P.* II/471)

Une lumière excessive, comme celle subie en regardant directement le soleil, ou les effets de l'éblouissement (dû à la lumière du soleil réfléchie par la neige, par exemple), peut rendre l'œil,

> « Insensible à une lumière faible. Si on entre alors subitement dans un endroit sombre, on commence par n'y rien voir ; on dit alors qu'on a été ébloui. Après quelque temps, l'œil se remet, et on finit par voir au point de pouvoir lire dans un endroit qui paraissait d'abord complètement sombre.
>
> C'est ainsi que se manifeste la fatigue générale de la rétine ; mais il peut se produire aussi une fatigue partielle, quand une partie seulement a été fortement éclairée pendant un peu longtemps. Si nous fixons pendant quelque temps un point d'un objet éclairé qui se détache sur un fond obscur, – la fixation est nécessaire pour que l'image claire

ne se déplace pas sur la rétine, et ne fatigue qu'une partie exactement limitée de sa surface, – est que nous portions ensuite le regard sur un fond d'une nuance gris foncé uniforme, nous voyons sur ce fond une *image accidentelle* de l'objet vu précédemment ; les contours n'ont pas changé, mais l'éclairage est devenu inverse : le fond obscur paraît clair, et l'objet clair paraît foncé, comme cela aurait lieu sur un négatif photographique. En fixant soigneusement, on peut obtenir des images accidentelles très finement dessinées ; quelquefois même on distingue encore des lettres. L'image accidentelle se forme par suite de fatigue locale....

On peut encore observer une autre espèce de fatigue partielle, relative à certaines couleurs seulement. Il suffit d'exposer tout ou partie de la rétine à l'éclairage d'une seule couleur pendant quelque temps, c'est-à-dire de trente secondes à cinq minutes. D'après la théorie d'Young, il est clair que, dans cette expérience, la fatigue ne porte que sur une ou deux sortes de fibres sensibles à la lumière, et n'atteint pas les autres. Il en résulte que si l'on regarde par exemple l'image accidentelle du rouge sur un fond gris, la lumière uniforme de ce fond ne peut produire fortement que les sensations de vert et de violet dans l'endroit de la rétine fatiguée pour le rouge. Cet endroit est comme passagèrement affecté d'anérythroblepsie ; son image accidentelle paraît donc vert bleuâtre, couleur complémentaire du rouge.

Cela nous donne enfin le moyen de produire réellement dans notre rétine les véritables sensations des couleurs pures et saturées. Pour obtenir le rouge saturé, par exemple, nous n'avons qu'à fatiguer une partie de la rétine par le vert bleuâtre du spectre, couleur complémentaire du rouge. Nous rendons ainsi cette partie de la rétine aveugle à la fois pour le vert et le violet. Projetons l'image accidentelle ainsi obtenue sur le rouge d'un spectre prismatique aussi pur que possible ; cette image paraît alors d'un rouge saturé intense, et le rouge du spectre qui l'environne, et qui est pourtant le rouge le plus pur que le monde extérieur puisse nous offrir, paraît moins saturé, parce qu'il se peint sur des parties non fatiguées de la rétine : il semble couvert comme d'un brouillard blanchâtre. »[68]

---

[68] H. v. Helmholtz, “Des progrès récents dans la théorie de la vision” (1868), in *Conférences populaires*, Vol II. Traduction et adaptation par Serge Nicolas. Paris : L’Harmattan, 2008, 55-56.

Produire « des images accidentelles très finement dessinées » : voilà sûrement le défi qui poussa Malévitch à se lancer dans une investigation des impressions lumineuses colorées sur ses yeux au cours de l'été 1915. Cela aboutit à ses toiles *Masses picturales* et *Masses colorées en mouvement*. Les descriptions de Helmholtz sont si frappantes qu'elles ne pouvaient manquer d'interpeller un artiste souhaitant découvrir le splendide domaine des couleurs et le potentiel qu'elles représentent pour la composition. Ces expériences optiques sont donc la source même des phénomènes de couleur optique qui ont donné naissance au suprématisme.

Toutefois, lorsque l'œil est stimulé par le soleil, ces masses colorées manquent de définition. D'autre part, si le spectateur a été exposé à la lumière provenant d'une fenêtre, elles ont alors la forme de cette fenêtre. Il est donc évident, compte tenu de la structure ordonnée des compositions suprématistes de Malévitch, qu'il ne s'était pas contenté de « copier » ce qui figurait dans son champ visuel. En effet, il avait plutôt observé les lois de la couleur optique et spectrale, les structurant selon les lois optiques. Nous examinerons cela plus en détail dans le chapitre suivant, ainsi que dans le chapître 6.

Helmholtz a également décrit les variations de ces phénomènes de couleur dans le champ visuel de l'œil ; il semblerait que cela ait contribué à l'utilisation que Malévitch en a fait dans ses compositions. Le scientifique a démontré que la durée de la rémanence des images négatives (c'est-à-dire du phénomène produit lorsque la couleur change dans le champ rétinien, généralement en se transformant en sa couleur complémentaire ou en passant du clair au foncé) est plus longue de celle des images positives (i.e. lorsque la couleur ne subit pas de changement), et que l'intensité de l'obscurité tendait même à augmenter dans les images négatives. Helmholtz a également décrit le phénomène de répétition de l'image accidentelle d'un objet dans le champ visuel, les images apparaissant l'une à la suite de l'autre. Ces faits peuvent être observés lorsqu'on regarde le soleil, écrit Helmholtz :

> « ...[S]i le soleil se trouve dans le champ visuel, après avoir promené rapidement le regard dans ce champ, on peut obtenir, dans l'image accidentelle, la figure du trajet que l'image du soleil a tracé sur la rétine. Si l'on a fixé, par moments, le regard sur différentes parties du champ visuel, on obtient en conséquence des images

accidentelles rondes et plus intenses du soleil, qui restent plus longtemps positives, et qui, une fois devenues négatives, deviennent plus obscures et persistent plus longtemps. Ces images sont reliées par des bandes étroites et estompées qui sont également claires au commencement, mais qui se foncent bientôt en devenant négatives, et qui sont d'autant plus faiblement dessinées, que le mouvement de l'œil a été plus rapide, pour la partie correspondante. Ces bandes sont plus étroites que le disque solaire, et elles sont estompées sur les bords, parce que la portion de rétine correspondant à leur bord ne reçoit qu'une corde de l'image arrondie du soleil, tandis qu'au milieu l'image a glissé suivant un diamètre, de sorte qu'en ces points son action s'est exercée pendant plus longtemps. » (*O. P*. II/477)

Il décrit là les possibilités qui s'offrent à un peintre de composer avec des éléments non pas statiques, mais mobiles et changeants au gré de la lumière naturelle et selon les lois optiques, et de peindre sur l'œil grâce à la durée de la rémanence. Le passage d'aplats de couleurs du saturé au sombre ou au clair devient un outil de composition utilisant des luminosités différentes, des degrés de brillance ou d'opacité : tous ces instruments seront employés dès 1915 dans le suprématisme pour transférer la vision du monde sur la toile. Ainsi, par exemple, lorsque l'œil est illuminé par le soleil et se retrouve soudain sous un ciel couvert, le champ jaune et le soleil rouge se changent en un champ sombre sous un cercle saturé bleu foncé ou noir. Puis, quand le soleil réapparaît, il redevient rouge, et le champ retrouve sa couleur jaune. Il s'agit ici d'une création avec les sensations de couleur en mouvement.

Les conditions de lumière changeantes qui font que les couleurs perçues par la rétine varient en fonction de la lumière provoquent également des variations des ordres du spectre. Ainsi, quand l'œil est stimulé par un environnement clair ou lumineux, les fibrilles nerveuses rouges sont sollicitées et les variations glisseront vers le côté clair du spectre, à savoir, vers l'orange et le jaune. Quand les fibrilles nerveuses sont stimulées dans un environnement sombre ou peu lumineux, l'œil, privé de lumière, verra mieux les bleus et les violets, car les variations de la durée de la rémanence se produiront du côté sombre du spectre. Cette loi est un postulat essentiel des ordres et des séquences de couleur

suprématistes ; Malévitch choisissant même parfois de composer en utilisant l'une ou l'autre de ces gammes de couleurs.

Les couleurs du spectre et les phénomènes optiques qui y correspondent ont poussé Malévitch à déclarer que le Suprématisme est l'art de la couleur, la sensation de phénomènes optiques purs dans toute la splendeur des couleurs saturées exposées à la lumière puis, au gré de la durée de leur rémanence, passant vers la clarté ou l'obscurité. Hermann von Helmholtz, ainsi que Ogden Rood et James Clerk Maxwell, avaient fourni les lois de la couleur optique et spectrale que Malévitch a par la suite transformé en peinture optique et spectrale.

Les lois de la couleur optique et spectrale

Cette brève présentation des lois de la couleur optique et spectrale présente dans la lumière a été établie en fonction des lois qui peuvent s'appliquer à ce que l'on peut observer dans les tableaux de Malévitch entre 1911 et 1920. Elle pose donc les fondements de l'interprétation que Malévitch a fait de ces lois et les bases de la théorie de la couleur. Ces lois de la couleur sont devenues les outils et même le contenu de sa peinture suprématiste entre 1915 et 1920 (bien qu'il ait continué à utiliser une palette correspondant au spectre lumineux jusqu'à la fin de sa vie). On peut donc considérer que la théorie de la couleur de Malévitch est celle de la couleur optique, elle-même parallèle à la théorie prismatique de la lumière.

Tout comme les lois scientifiques, la théorie de la couleur et de la lumière de Malévitch est fondée sur les trois constantes de la couleur : teinte, saturation et luminosité.

La teinte et la saturation sont déterminées par des méthodes scientifiques, que ce soit les lois physiologiques régissant les sensations optiques ou la mesure des couleurs par leur longueur d'onde. Le spectre prismatique et l'œil relèvent tous deux du domaine de la lumière, et obéissent donc aux mêmes lois.

Les trois couleurs primaires de la lumière (rouge, vert bleuâtre et bleu outremer) sous-tendent les lois de complémentarité des couleurs du spectre lumineux. Il s'agit là d'un phénomène optique qui pouvait être rapproché des pigments des peintres et fournir ainsi

un moyen de rendre les couleurs optiques en peinture, en faisant une expérience en parallèle.

Cela a, poussé Malévitch à non seulement transposer la luminosité dans ses tableaux figuratifs et cubistes, mais aussi à en faire le contenu et l'expérience du suprématisme, du mouvement des aplats de couleurs formant d'extraordinaires agencements d'images accidentelles colorées jusqu'aux constructions suprématistes faites de luminosité pure dans ses peintures de disques et aux créations sculptées de faisceaux de lumière pure issus de projecteurs. Il entendait révéler les sensations grandioses de couleur et de lumière ressenties par l'œil, sensations qui sont fidèles de celles du domaine de la lumière dans le monde naturel.

La couleur et la lumière relèvent toutes deux de l'optique, et sont donc ressenties en fonction de la structure de l'œil du spectateur. Malévitch a donc adapté les structures de la vision, qui sont devenues la charpente de ses tableaux. L'œil voit à travers l'espace, en vision directe et en vision indirecte, et se place en relation avec les objets. Hermann von Helmholtz a appelé ces principes « les perceptions sensorielles de la vision » : nous nous devons donc d'examiner sa théorie.

3

Le sens de la vue

Perceptions sensorielles de l'espace

Lorsque les fibres nerveuses de l'œil sont stimulées par la lumière, l'œil voit immédiatement la luminosité et les couleurs, les « phénomènes lumineux », comme les appelle Hermann von Helmholtz (*O. P.* III/593).

Si la source de lumière est puissante, comme c'est le cas du soleil, et que l'on a les yeux fermés, des masses colorées apparaissent dans le champ visuel. Ce sont des *sensations optiques*.

Si, en revanche, l'œil regarde un paysage et voit des objets dans l'espace, il ne s'agit pas, selon Helmholtz, d'une sensation, mais d'une observation fondée sur l'expérience. Celle-ci implique l'interaction de sensations produites par la stimulation nerveuse de l'œil et une activité mentale, une activité de l'intelligence. C'est ainsi que nous observons les dimensions relatives des objets, leur taille et leur position relative aux autres objets, leur agencement horizontal ou vertical, leur distance par rapport à l'œil, etc. Ce que nous voyons sont des *perceptions sensorielles*, ce que Helmholtz nomme « notions », une « perception accompagnée des sensations correspondantes » (*O. P*. III/571). La vision dans l'espace est donc un acte de perception.

Notre intellect est, selon Helmholtz, « la faculté de former des idées générales, il ne trouve rien à faire de nos perceptions sensorielles et de nos expériences s'il ne peut pas former des idées, des lois générales, qu'il rend objectives ensuite sous le nom de causes. » (*O. P*. III/593)

L'objectif de notre intelligence, capable de former des concepts ou des idées – définies par Helmholtz comme « l'image que notre souvenir nous présente d'un objet absent » *(O. P.* III/571) –, est de connaître le monde. Cela commence par la connaissance des phénomènes naturels et de leurs causes corrélées et mène à leur compréhension. La

causalité, pour Helmholtz, est la condition de la compréhension. Il écrit dans sa conclusion à l'introduction du troisième volume de son *Optique physiologique,* « Des Perceptions visuelles » :

> « De même que le mode d'action particulier à notre œil est d'éprouver des sensations lumineuses, et que, par suite, nous ne pouvons voir le monde que comme un phénomène lumineux, de même notre intelligence a pour fonction particulière de former des idées générales, c'est-à-dire de chercher des causes, et elle ne peut, par conséquent, comprendre le monde que comme une connexion causale. Outre l'œil, nous avons encore d'autres organes pour nous mettre en rapport avec le monde extérieur ; aussi le toucher ou l'odorat s'appliquent-ils à bien des choses que nous ne pouvons pas voir. À côté de l'intelligence, au contraire, nous n'avons aucune faculté de même ordre pour comprendre le monde extérieur. Donc nous ne pouvons pas nous représenter l'existence de ce que nous ne pouvons pas comprendre. » (*O. P*. III/593)

Comprendre le monde par l'intermédiaire de la vision, c'est tout d'abord comprendre la localisation des objets dans l'espace. Helmholtz avance que nous ne comprenons l'espace que par l'expérience, en s'appuyant sur ses travaux et de ceux d'autres scientifiques qui ont travaillé avec des patients nés aveugles à qui la vue avait été rendue après une opération.[69] Dans tous ces cas, les patients ne parviennent pas à évaluer l'espace avant d'avoir « appris » à évaluer la localisation d'un objet, sa taille, ses relations aux autres objets, sa distance et sa profondeur dans l'espace. À partir de là, les scientifiques ont pu déterminer que l'œil sans expérience voit dans le plan, des points lumineux en lien avec des surfaces colorées dans un espace réduit, en deux dimensions. Pour les besoins de cette étude, nous appellerons ce phénomène « vision primaire ».

Les moyens utilisés pour localiser les objets dans l'espace, leur taille, leur relation, leur distance et leur profondeur forment la base des concepts de la perception de l'espace. Ce sont les catégories que Helmholtz utilise dans son analyse de la vision consciente du monde.

---

[69] Voir, par exemple, le rapport qu'il cite dans son *Optique physiologique*, III/749-760.

La vision consciente du monde est une coordonnée fondamentale de la vision que Helmholtz nomme « le regard » (*O. P.* III/599). Quand nous regardons des objets dans le monde, nous les voyons depuis un endroit, une position dans l'œil, la rétine, et nous regardons « attentivement » ce qui se situe dans notre « champ visuel », terme utilisé par Helmholtz pour décrire le champ devant le spectateur. Ce regard attentif est une activité lors de laquelle l'œil suit ce qui attire les vagabondages de l'esprit. La localisation dans l'œil, sur la rétine, et le regard attentif dans le champ de vision déterminent ce que nous voyons et comment nous le voyons.

La vision en profondeur dans l'espace est un phénomène durant lequel les deux yeux agissent de concert, « accommodent » la distance de l'objet sur lequel ils font le point, puis « convergent », pour se rencontrer sur l'objet. Cette activité repose sur la compréhension de la manière dont chaque œil capture effectivement la localisation d'un objet, sa direction (horizontale, verticale, etc.), sa taille, ses dimensions et ses relations à d'autres objets. Nous appellerons cela la « vision dans le plan » et l'opposerons à la « vision en profondeur ». Nous avançons que la « vision dans le plan » est la vision dans un espace plane en deux dimensions. En effet, comme le souligne le scientifique, seules la position, la direction, la taille, les relations, etc. recherchées lorsque l'on identifie où se trouvent les objets. Helmholtz explique que :

> « [Dans les deux paragraphes précédents,] nous avons décrit comment les objets paraissent se disposer les uns à côté des autres dans la surface du champ visuel [la rétine] ; nous avons recherché également quelles sont les circonstances qui influent sur cette disposition et sur les distances relatives que paraissent présenter les différents objets dans le champ visuel. Pour faciliter l'exposé géométrique, nous nous sommes permis, il est vrai, d'attribuer au champ visuel la forme d'une sphère, mais nous avons eu soin d'insister sur ce point que la disposition apparente dans le champ visuel se fait superficiellement, c'est-à-dire suivant deux dimensions, mais sans que ce soit aucunement sur une surface déterminée, ayant une position et des dimensions définies. Loin de là, nous avons laissé dans une indétermination complète la forme de cette sur face du champ visuel. » (*O. P*. III/790)

Helmholtz commence ainsi son enquête sur la manière dont l'œil voit les objets dans l'espace et leur position, pour se consacrer par la suite à la vision en profondeur.

En se demandant « où sont les objets », Helmholtz commence nécessairement par se demander « d'où l'œil voit-il ? ». La réponse est la rétine, qui est le lieu de la vision. Pour expliquer son propos, il réalise un schéma de ce qu'il nomme le « champ visuel » (illustration 1) et montre tout d'abord que la surface courbe de la rétine affecte la manière dont l'œil voit les objets. Du centre de la rétine, qui est plutôt plat, l'œil voit les objets avec une distorsion minime, alors que les objets vus indirectement dans les zones périphériques de la rétine semblent s'allonger et s'étendre en raison de la courbure de l'œil. Ils semblent également plans.

Ce sont les caractéristiques du champ visuel qui déterminent la manière dont l'œil voit les objets dans l'espace, évalue leur position et leur distance par rapport au spectateur et entre eux, leur taille et leurs dimensions relatives, leur direction dans l'espace. Helmholtz rapporte des dizaines d'expériences destinées à étudier ces phénomènes et Malévitch allait utiliser ces expériences pour explorer la vision. Certaines de ces expériences allaient former les fondements du suprématisme, même si Malévitch a lui-même commencé par faire l'expérience de la vision dans le champ visuel et de la vision de l'objet directement dans l'espace du plan.

Principe de l'œil, instrument optique

Structures de la vision

Selon Helmholtz, la manière dont nous formons des concepts sur ce que nous voyons dans l'espace est tout d'abord déterminée par la structure physiologique des mouvements de l'œil. Il explique que : « les mouvements des yeux jouent un rôle essentiel dans la formation des notions d'étendue que donne le sens de la vue » (*O. P.* III/595). À partir de cette idée, il décrit les mécanismes de base des mouvements dont l'œil est capable pour montrer comment l'œil voit dans l'espace.

Helmholtz introduit son étude par la structure sphérique de l'œil et analyse la manière dont il se déplace. Ses déplacements sont déterminés par la forme sphérique de l'œil ; ses mouvements sont donc rotationnels.

L'œil dispose d'un centre de rotation situé au centre de la rétine. Tous les mouvements effectués à partir de ce centre s'appellent des « déplacements ». On retrouve très fréquemment ce terme dans les écrits de Malévitch, en particulier par rapport aux déplacements de l'œil dans la peinture cubiste et, en réalité à tout ce qui se rapporte à la vision par successions.

Ce centre de rotation se trouve à l'intersection de deux axes séparant la surface sphérique de l'œil en deux coordonnées, l'une se situant le long d'un axe horizontal, l'autre le long d'un axe vertical. En effectuant une rotation selon l'axe horizontal, l'œil peut regarder vers le haut et vers le bas ; selon l'axe vertical, l'œil peut regarder d'un côté à l'autre, de gauche à droite. Voilà les quatre directions de la vision de l'espace sur le plan rétinien.

Il faut préciser qu'en regardant au-dessus et en dessous de l'axe horizontal, nous utilisons généralement la moitié supérieure pour voir les objets éloignés et la moitié inférieure pour voir les objets proches. Helmholtz explique que :

> « Pour la vision normale, le parallélisme ne se présente, en général, que dans les parties du champ visuel qui contiennent ordinairement des objets très-éloignés ; ce sont les parties supérieures de ce champ. »
>
> « Les parties inférieures du champ visuel contiennent presque exclusivement des objets rapprochés ; le plus éloigné de ces objets est le sol. » (*O. P*. III/627)

Par « parallélisme », le scientifique souligne le fait que les lignes de direction des yeux ne convergent pas, mais sont parallèles l'une à l'autre.

Helmholtz fait la distinction entre la vision enregistrée sur le plan rétinien et ce qui est vu, ce qui est situé devant la rétine, l'œil. Il appelle le premier le « champ de regard » ou « champ de fixation » et le second « champ visuel » ou « champ de vision ».

Dans le « champ de regard », l'œil reste focalisé, ce que Helmholtz appelle « fixé » (*O. P*. III/681) sur une seule chose. En ce cas, l'œil ne bouge plus, mais reste immobile. Généralement, toutefois, l'œil, mobile, est en mouvement constant, regardant autour de lui

(*O. P*. III/691). La forme ronde de l'œil conditionne la forme circulaire et courbe du champ de fixation, même si le centre de l'œil, la *fovea centralis*, est en réalité plane (*O. P*. III/717). Au centre de ce champ de regard, on trouve le « point fixe », à partir duquel nous « regardons » les choses. Nous l'appelons « point de regard », ou « point de fixation ». Il est focalisé sur le « plan de regard », qui se trouve devant le spectateur ; il s'agit de l'espace visible autour du point de fixation (*O. P*. III/685). Entre le point fixé et le point de regard se trouve la « ligne de regard » (*O. P*. III/691). Helmholtz développe cette terminologie pour décrire l'œil comme instrument optique :

> « La désignation de champ de vision s'applique, en général, à l'apparition des objets placés devant nous et considérés uniquement sous le rapport de leur disposition superficielle, indépendamment de la distance qui nous en sépare, et sans préciser s'il s'agit du regard fixe ou mobile, ou même accompagné de mouvements de la tête et du corps. Mais dans l'analyse que nous allons faire de nos perceptions, il est important de distinguer nettement ces différents cas. Nous pouvons conserver la dénomination vague de *champ de vision*, pour les cas où cette distinction entre le mouvement et le repos de l'œil importe peu, ou bien pour ceux où il s'agit, en général, des perceptions acquises tant pendant le mouvement de l'œil que pendant le repos, de même que le mot *vision* exprime toutes les applications du sens visuel. Par contre, j'ai déjà désigné, dans le paragraphe précédent, sous le nom de *champ de regard*, le champ qu'on peut parcourir en y promenant les yeux. Conformément à cette définition, je considère le *champ de regard* comme une surface invariablement liée à la tête, dont elle suit les mouvements, et dans laquelle on peut regarder avec un œil — et respectivement avec les deux yeux, — un point nommé *point de regard* ou *de fixation*, de telle manière qu'il se représente sur le centre de la *fovea centralis*. Les différentes directions, en haut ou en bas, à droite ou à gauche, dans le champ de regard, sont indiquées d'après les directions correspondantes de la tête. Ce point du champ de vision qui se distingue particulièrement comme étant le point de fixation de l'œil correspondant, dans sa position primaire, prendra le nom de *point de regard principal (point de fixation primaire)*. » (*O. P.* III/689-690)

Lorsque nous déplaçons nos yeux, et donc le point fixé, nous déplaçons également le point de regard, la ligne de regard et le champ de regard. Ainsi, le plan de regard, qui se situe devant nos yeux, est également déplacé : nous regardons autre chose. Lorsque les yeux bougent de haut en bas et de droite à gauche, le champ de regard est en mouvement constant, comme le plan de regard. C'est ainsi que nous visualisons le monde, un monde qui change avec chaque mouvement de nos yeux. Les déplacements des yeux, tout comme les mouvements des yeux, doivent être distingués de l'observation du mouvement. Le scientifique décrit ainsi nombre de phénomènes de la vision :

> « Ainsi les objets extérieurs immobiles changent de position, dans le champ de regard, lorsqu'on fait mouvoir la tête ; lorsque l'œil se meut, le même point du champ de regard se peint successivement sur des points différents de la rétine. Par contre, la fixation d'un même point du champ de regard exige invariablement la même position de l'œil par rapport à la tête, les mêmes contractions ou relâchements des différents muscles de l'œil ; nous pouvons donc présumer que chaque partie du champ de regard est plus ou moins exactement déterminée par les sensations particulières d'innervation et par les autres sensations qui peuvent accompagner, dans les parties avoisinantes de l'œil, chaque position de l'œil dans la tête. » (*O. P*. III/690-691)

Cette assertion souligne le fait que les mouvements des yeux peuvent être perçus comme des sensations, car ils affectent directement le système nerveux. Helmholtz précise que les rotations et les déplacements de l'œil incluent les muscles de l'œil, mais également le système nerveux. Ils sont donc un « système de modifications de la sensation » (*O. P*. III/624).

Helmholtz distingue différentes manières dont les yeux sont capables de se focaliser et de fixer dans cette manière de voir. Dans la vision normale, nous utilisons nos deux yeux, mais en réalité, les lignes de chaque œil, étant parallèles, doivent converger et partager un point de regard pour s'accommoder à la distance nécessaire. Lorsque nous regardons à une distance éloignée, par exemple des objets vus les uns après les autres dans un paysage à l'horizon lointain, les lignes de direction sont parallèles, comme l'a montré la citation précédente. Quand nous regardons deux objets proches, les points des deux

yeux convergent et s'accommodent pour permettre la vision de près. Les yeux peuvent également diverger pour étendre le champ de regard (*O. P*. III/599).

Helmholtz conclut que dans la vision normale, la position primaire du plan est la plus confortable pour l'alignement de l'œil et de la tête : « Nous nommons *direction primaire du plan de regard* la direction du plan de regard qui passe par les directions primaires des deux lignes de regard. » *(O. P. III/602)*

Ces « positions primaires » du plan de regard et de la vue sont des éléments fondamentaux de la vision. Le scientifique s'y réfère sous le nom de « *principe de l'orientation la plus facile* » (*O. P.* III/622). La « position primaire » de la vision normale est au centre du champ (*O. P*. III/627). Il est particulièrement important de relever cet état de fait, car Malévitch a choisi la position primaire de la vision comme outil structurel fondamental pour ses tableaux, de sa période néo-primitiviste de 1911 à ses représentations de paysans proto-cubistes, ainsi que pour ses portraits cubistes. Il s'agit également de l'orientation la plus courante dans ses œuvres suprématistes.

En ce qui concerne les limites des angles de vision, Helmholtz note que la rotation latérale de l'œil (sur l'axe horizontal et autour de l'axe vertical) « fait un angle de 70° environ avec la ligne de regard ; l'axe relatif aux muscles obliques supérieur et inférieur est également horizontal, et forme un angle de 35° environ avec la ligne de regard » (*O. P.* III/610). Ces angles de direction de la position et de rotation de l'œil deviennent l'outil structurel fondamental de l'espace dans le plan pictural. Utilisé par les cubistes à Paris et en Russie, il devient un fondement des compositions suprématistes.

Le terme « binoculaire » décrit la vision à « deux yeux ». Celle-ci est nécessaire à la vision en trois dimensions et en profondeur. La base de cette vision en trois dimensions est la vision stéréoscopique : chaque œil voit un peu plus à droite ou un peu plus à gauche. Ces deux vues se combinent pour donner un effet de volume, comme une projection en perspective. Ce type de vision permet à l'œil de former des concepts sur les objets et l'espace. Grâce à vision binoculaire, nous pouvons, selon Helmholtz :

> « [D]éterminer d'une manière précise la position d'un point lumineux dans l'espace […] Qu'on mène, en effet, une ligne droite depuis l'image rétinienne de chaque œil jusqu'à son point nodal, les prolongements de ces deux lignes de direction ne peuvent se

couper qu'en un seul point, et c'est en ce seul point que peut se trouver l'objet lumineux. » (*O. P*. III/681-682)

On nomme la vision à un seul œil « monoculaire ». Helmholtz y consacre beaucoup d'attention, car celle, ci, excluant par nature les activités de convergence et d'accommodation, révèle la manière dont l'œil seul voit. Le scientifique découvre alors que chaque œil, pris isolément, voit des images de surface liées aux autres sur un seul plan réduit, comme nous l'avons expliqué.

L'exploration des phénomènes de la vision binoculaire a mené au cubisme à Paris et en Russie, alors que les phénomènes de la vision monoculaire expliquent la planéité des oeuvres de l'avant-garde russe, et celle de Malévitch en particulier. La vision « du plan », nommée par Helmholtz « surface plane », est également présente dans les écrits des artistes de l'avant-garde russe dans les termes exacts employés par les traducteurs d'Helmholtz (*plost'kost*). Il s'agit d'un indice supplémentaire qui suggère que les artistes connaissaient les théories d'Helmholtz.

Dans son *Optique physiologique*, Hermann von Helmholtz compare le regard que nous portons sur un tableau et le regard que nous portons sur le monde, en soulignant la similarité du mouvement des yeux :

« Le dessinateur qui veut représenter un paysage ne cherche pas à connaître la distance qui sépare en réalité tel point du paysage d'avec son œil ou d'avec tel autre point ; il cherche seulement à savoir quel est le trajet que doit suivre son œil pour aller d'un point à l'autre, s'il faut diriger le regard en haut ou en bas, à droite ou à gauche et de combien il faut le déplacer. Nous reconnaissons cette image superficielle comme semblable à l'objet lorsque, pour passer d'un point de l'image à l'autre, il faut faire exécuter à l'œil les mêmes mouvements que pour voir, l'un après l'autre, les points correspondants de l'objet. » *(O. P*. III/686)

Fondamentalement, il y a des similarités entre la manière que nous avons de regarder un tableau ou de regarder le monde. Ici, Helmholtz formule une idée qui suscite l'intérêt et éveille l'imagination de nombreux peintres du début du vingtième siècle. Pour Malévitch, cette idée prend l'aspect d'un manifeste. La peinture, art de l'œil, devrait être parallèle à la

vue. Helmholtz avait donné un indice qui allait mener Malévitch à composer ses tableaux en explorant toutes les manières dont l'œil voit. La structure de la vision allait devenir la structure de la peinture.

Même si la correspondance entre le regard que nous portons sur le tableau et celui que nous portons sur le monde se retrouve dans les travaux des artistes du cercle de Malévitch, des cubistes parisiens et particulièrement des simultanéistes, et même si cette idée allait devenir le cœur de l'enseignement des écoles d'art russes et du Bauhaus durant les années vingt, Malévitch se distingue par son approche très méthodique de l'exploration des correspondances entre les structures optiques de la vue et de la possibilité de les adapter à la peinture. Cette recherche commence en 1911, pour culminer avec le suprématisme de 1915 à 1919-1920. Ces correspondances sous-tendent l'évolution des solutions créatrices dans l'œuvre de Malévitch. En capturant sur la toile les structures de la vision, la peinture devient parallèle à l'expérience optique. Les expériences de Malévitch sur la cohérence et l'ordre des structures optiques sont non seulement à l'origine de la cohérence et de l'ordre de ses styles picturaux, mais ces nouvelles structures ont également révolutionné la nature de la peinture. Ses images, qui trouvent leur origine dans les « points lumineux » (*O. P.* III/694) de la lumière et de la couleur, ne sont plus des copies des objets dans le monde, mais sont parallèles à une vision pure du monde. Cela signifie que les œuvres, parallèles à l'œil de l'artiste, deviennent également parallèles à l'œil du spectateur. La peinture devient alors une nouvelle expérience dans la découverte de la vision. Malévitch crée *avec* et *pour* notre instrument optique, l'œil.

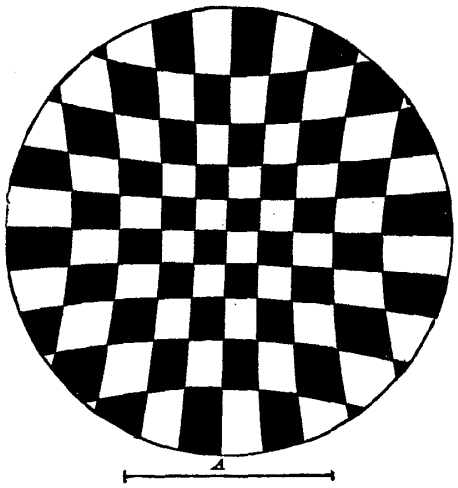
La vision dans le plan : position, taille et direction en vision directe et indirecte

L'œil peut, en quelque sorte, se détacher de l'intelligence pour voir directement dans le plan, mais il s'agit d'un acte conscient. Il existe toutefois de nombreuses situations dans lesquelles un acte de vision primaire se produit naturellement. Les lignes, bi-dimensionnelles par nature, font partie du plan, tout comme les relations entre les lignes. Planes elles, aussi, elles apparaissent dans le plan, qu'elles représentent des motifs ou qu'elles soient témoins des objets dans un espace indéfini. Helmholtz donne des

exemples de lignes visualisées dans la mer ou le long d'une côte, dans lesquelles l'œil ne peut pas distinguer la distance ou la profondeur dans l'espace. Il ne voit que des relations, car l'œil ne peut voir la profondeur que jusqu'à une certaine distance. Après celle-ci, l'espace semble plan. Les masses formées par les cimes des arbres à l'horizon n'apparaissent pas en profondeur, mais comme plans liés en relation dans un espace en deux dimensions.

La vision des lignes, des surfaces, des tailles, des dimensions, des distances et des liens qui les unissent fait l'objet d'une étude approfondie par Helmholtz. L'objectif, selon le scientifique, est de déterminer la manière dont l'œil voit « la position relative des différents points lumineux dans le champ de vision […][et] de leur position absolue dans ce champ » *O. P.* III/761. Cela peut également être compris comme l'interaction entre vision directe et vision indirecte.

Le champ visuel : vision directe et indirecte



1 « Le champ visuel », fig. 170 in H. v. Helmholtz, *Optique physiologique*, Vol. III, p. 709.

Pour mieux comprendre où et comment l'œil voit, Helmholtz établit ce qu'il nomme la représentation du champ visuel (1). Ce schéma montre la surface courbe de la rétine ; son centre, plus plat, se traduit par la forme des carrés, qui sont conformes au plan. Les carrés se déforment dans le sens de la courbure à mesure que l'on se rapproche des

extrémités du champ, pour s'allonger et s'étendre à la périphérie de l'œil. Ce schéma est, selon Helmholtz, « la projection extérieure de la rétine » (*O. P*. III/693).

De cette façon, selon l'endroit où se trouve l'œil, du champ de regard au champ visuel, le schéma peut être utilisé pour montrer où se trouvent les objets selon leur degré de déformation : conformes au plan, ils sont vus en vision directe, courbés et étendus, en vision indirecte. Les éléments révélés par ce schéma, utilisés par Malévitch comme guide de vision dans le suprématisme, peuvent être nommés « signes primaires » de la vision, ce qu'Helmholtz appelle « signes locaux ». Ils indiquent s'il s'agit d'une vision directe ou indirecte sur la rétine et constitue la base du suprématisme comme iconographie de signes révélant le point à partir duquel le peintre voit. Ceci fait l'objet d'une discussion détaillée dans pages introductives du chapitre 6.

La vision directe est celle où nous voyons depuis la position primaire du point de fixation, depuis la *fovea centralis*, la zone centrale de la rétine où la vision est claire et distincte.

La vision indirecte est celle des objets vus en périphérie de la rétine par rapport au point de regard (ou fixation).

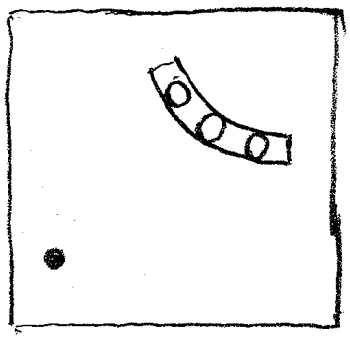
Taille et position

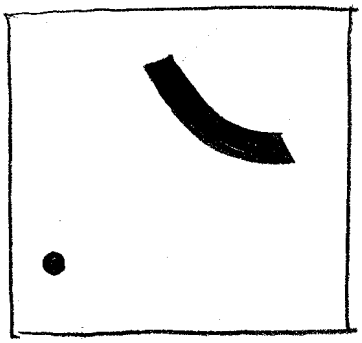
L'objet des nombreuses expérimentations d'Helmholtz était d'observer la manière dont ce qui est vu de manière indirecte devient plus long ou plus court, plus ou moins large que dans la réalité. Voici comment il décrit ses expérimentations :

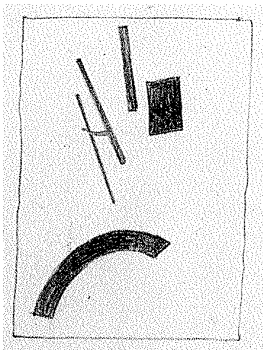
> « Comme les parties latérales du champ visuel paraissent un peu trop hautes et trop étroites, nous avons une certaine tendance à les considérer comme plus rapprochées et comme obliques par rapport au champ visuel. Dès qu'on y porte le regard, elles paraissent s'éloigner et se placer plus perpendiculairement à la ligne de regard. C'est là une illusion que je vois très-souvent pour des objets très-éloignés, à l'horizon ou sur le ciel étoilé. » (*O. P*. III/711)

D’autres illusions se produisent avec les lignes droites, par exemple, qui dans certaines circonstances peuvent apparaître courbes. Pour en faire la preuve, Helmholtz conçoit l’expérimentation suivante :

> « Le mieux est de se pencher bien avant au-dessus d'une grande table, de manière à n'avoir plus, dans le champ visuel, de ligne droite qui puisse servir de repère, puis de fixer un point de la table. — Si l'on place ensuite, à une certaine distance du point de fixation, trois fragments de papier, ou d'autres objets clairs, et qu'on cherche à les disposer en ligne droite, dès qu'on dirige le regard sur les papiers, on trouve toujours qu'on les a placés suivant un arc dont la convexité est tournée vers le point qui servait à la fixation. » (*O. P.* III/707)







2 et 3 L’expérience d’Helmholtz 3 réalisée par l’auteur de la présente thèse

4 Malévitch, dessin

Les dessins du présent auteur (2, 3) montrent que, lorsque l’œil fixe le petit point noir en bas à gauche, les trois pièces sont alignées en vision indirecte dans la périphérie supérieure droite de l’œil. Le dessin numéro 2 montre la position de ces trois points sur une courbe convexe de ces trois points par rapport au point de fixation. Dans le dessin 3, la forme est remplie. Le dessin 4 a été réalisé par Malévitch ; il témoigne d’une expérience visuelle similaire. Dans celle-ci le rectangle du coin supérieur droit (qui est son point de fixation) se trouve dans une position différente dans le champ visuel, mais l’expérience reste la même. Les trois barres suggèrent que, d’après le point de fixation en vision directe, le rectangle, l’artiste aurait pu déplacer son œil ; il aurait ainsi vu une ligne droite en succession ou saisi d’autres objets avant de coucher sur la toile l’aspect d’un objet, ou

peut-être de trois pièces, en vision indirecte. Cela aurait produit une bande courbée de manière convexe par rapport au rectangle.

Les dessins 3 et 4 révèlent également que le point de regard (tel qu'un cercle ou un rectangle) peut être placé à n'importe quel endroit du champ de vision, ce qui rend possibles toutes sortes de compositions.

Les expérimentations de Helmholtz sur la perception de la taille par l'œil, entre visions directe et indirecte sur un plan, ainsi que les inexactitudes et illusions que celles-ci peuvent créer, le mènent à découvrir que l'œil apprend à évaluer les écarts entre perception et réalité. Il écrit :

> « Quand, après avoir perçu un objet quelconque dans la vision indirecte et en avoir obtenu, par conséquent, sur une partie latérale de la rétine, une certaine impression délimitée, nous dirigeons ensuite le regard vers cet objet, nous obtenons une seconde impression du même objet avec sa même grandeur apparente, sur le centre de la rétine, et nous pouvons apprendre peu à peu, par l'expérience, à quelle sensation centrale chaque impression périphérique équivaut en qualité et en grandeur. De là vient la possibilité d'apprendre à juger la forme et la grandeur apparente des objets, même par la vision indirecte, en tant que l'exactitude de cette vision périphérique est suffisante. » (*O. P*. III/713-714)

Direction

Helmholtz découvre la fiabilité de l'évaluation des lignes directionnelles : les horizontales restent toujours horizontales et les verticales, toujours verticales. En d'autres termes, la direction des objets dans l'espace est toujours vue dans la direction dans laquelle ils existent dans l'espace.

Les expérimentations numéro 2, 3 et 4 menées par Helmholtz, qui explorent les phénomènes de vision directe et indirecte, doivent être réalisées l'œil au repos, fixe et immobile. Dans les expériences dans lesquelles l'œil est en mouvement, Helmholtz étudie la capacité de l'œil à vérifier les similarités de taille, de dimensions et de positions dans le plan. (*O. P.* III/710ff) Les images résiduelles de lignes et de surfaces planes, en succession, accompagnent souvent ces phénomènes.

À partir des nombreuses descriptions effectuées par le scientifique pour découvrir la localisation des objets sur un plan, leur précision et les relations qui unissent taille, dimension et positions sur le plan, Malévitch réalise des centaines de dessins expérimentaux les yeux au repos et en mouvement, ce qui fait justement l'objet des recherches de Helmholtz. La juxtaposition des visions de près et de loin ainsi que les juxtapositions de taille et de lieu de vision crées par cette première juxtaposition sont également des thèmes rencontrés dans les dessins de Malévitch, dont certains se retrouvent au cœur des tableaux suprématistes.

La vision dans le plan, où « la disposition apparente dans le champ visuel se fait superficiellement, c'est-à-dire suivant deux dimensions » (*O. P*. III/790) est là où commence la perception des objets dans notre champ visuel. Helmholtz conclut :

> « La vision monoculaire ne nous fait percevoir d'abord que la direction sur laquelle se trouve le point que nous voyons. Ce point peut se déplacer sur la ligne de visée où il se trouve, sans qu'il se produise, dans l'impression reçue par l'œil […] Ainsi, la vision monoculaire ne nous indique immédiatement que la position apparente de la ligne de visée sur laquelle il faut chercher le point que nous voyons. » (*O. P.* III/790)

Voir dans le plan dans l'espace est parallèle à la vision du plan de la toile.

De plus, écrit Helmholtz, cette vision est utile car elle rend le spectateur conscient de la différence avec la vision en profondeur. Le scientifique écrit :

> « Il résulte des expériences décrites ci-dessus, que l'homme possède la faculté de percevoir séparément les images de chaque champ visuel, sans être gêné par celles de l'autre, pourvu qu'à l'aide d'un des artifices indiqués il réussisse à fixer complètement son attention sur les objets du champ qu'il veut voir. Ce fait est important, parce qu'il en résulte que *le contenu de chaque champ visuel arrive à notre conscience sans être lié par une disposition organique à celui de l'autre, et que, par conséquent, la fusion des deux champs visuels en une image commune, en tant qu'elle se produit, est un acte psychique*. » (*O. P*. III/970)

C'est cette prise de conscience sur la manière dont nous voyons les objets dans le champ visuel à la fois par une vision directe et indirecte, ainsi que leur taille, leur direction

et leur relation, qui est fondamentale pour Malévitch. Elle lui permet de découvrir la vision, et avec elle la source de ses nouveaux processus créatifs.

Voir en profondeur

Dans sa description de la manière dont nous voyons en profondeur – c'est-à-dire la distance à laquelle se trouve un objet du point de regard – Helmholtz assure que la perception en profondeur est à la fois nécessaire et fondamentale à notre formation des concepts et des idées. La vision en profondeur est corollaire à notre connaissance du monde, écrit Helmholtz :

> « Ni l'œil ni la main ne donnent immédiatement une image étendue suivant les trois dimensions de l'espace. La représentation des corps ne se produit que par la comparaison des images reçues dans les deux yeux, ou par un déplacement du corps ou de la main de l'observateur. » (*O. P*. III/583)

Helmholtz continue :

> « La représentation d'un corps à trois dimensions, comme une table, contient une foule d'observations particulières ; elle comprend toute la série des images que me présenterait cette table, si je l'examinais à partir des points de vue les plus différents ; elle comprend, de plus, toutes les impressions tactiles que j'éprouverais en plaçant mes mains successivement sur toutes les parties de sa surface. Une semblable représentation d'un corps est donc déjà une *idée*, qui renferme un nombre indéfini de perceptions différentes qui se succèdent dans le temps et qui peuvent toutes en être déduites, de même que l'idée générale de “table” contient en elle toutes les tables et en exprime les propriétés communes. La représentation que j'ai d'une certaine table est juste et précise si je puis en déduire, avec exactitude et précision, les sensations que j'éprouverais en amenant mon œil ou ma main dans telle ou telle position déterminée par rapport à la table. Je ne puis concevoir aucun autre genre d'analogie entre une pareille idée et l'objet qu'elle représente. La première est le signe spirituel du

second. Je n'ai pas choisi arbitrairement la nature de ce signe, c'est la nature de mes organes sensuels et de mon esprit qui me l'a imposée. » (*O. P.* III/583)

Helmholtz avance ici que la connaissance des objets dans le monde est fonction de l'espace en trois dimensions. Il démontre cette hypothèse dans son chapitre XXX, intitulé « Perception de la profondeur ».

Les yeux sont conçus pour voir les objets en trois dimensions dans un espace en trois dimensions grâce aux fonctions d'accommodation et de convergence. De plus, l'œil droit voit plus à la droite du plan de regard et l'œil gauche, à la gauche. Convergeant sur un seul point de regard, les deux yeux produisent une vue stéréoscopique de ce qui se trouve dans le plan de regard (*O. P.* III/809-814).

Mais, comme le souligne Helmholtz, la distance dans laquelle les deux yeux fonctionnent ensemble efficacement est faible. L'accommodation et la convergence sont surtout pratiques et utiles pour négocier le mouvement du corps dans l'espace immédiat et un peu plus lointain. Alors que le corps avance dans l'espace et que la zone vue par les deux yeux s'étend en conséquence, il reste difficile d'évaluer le monde en trois dimensions lorsque l'on regarde un point au loin, tel que les sommets d'une chaîne de montagnes ou les étoiles dans le ciel. L'espace n'est alors plus vu en trois dimensions, mais en deux, car les lignes directionnelles des deux yeux sont parallèles. Par ailleurs, précise Helmholtz :

> « En général, l'exactitude de la détermination de la distance est d'autant moindre que cette distance est elle-même plus grande, puisque les objets très-éloignés ne donnent plus d'images sensiblement différentes dans les deux yeux. » (*O. P.* III/809)

En d'autres termes, les effets stéréoscopiques ne s'appliquent pas et l'œil voit maintenant dans le plan.

Le corollaire de cet effet est que la taille comme la forme de l'objet sont difficiles à juger quand elles se trouvent à une certaine distance du point de regard. Les effets d'ombre et les autres phénomènes lumineux tels que la brume ou l'angle des rayons du soleil affectent aussi la capacité de l'œil à évaluer correctement la taille et la forme. Helmholtz conclut que seule l'expérience apprend à l'œil et à l'esprit à *percevoir* pour effectuer des jugements de distance et d'espace. Il écrit qu'à distance,

« Un habitant de la plaine prend facilement les vignobles des coteaux pour des champs de pommes de terre, ou des sapins sur de hautes montagnes éloignées pour des bruyères, et, par suite, il se trompe très-souvent en moins dans son appréciation de la distance et de la hauteur des montagnes. » (*O. P*. III/792)

Pour voir, les yeux doivent d'abord se fixer sur un « point lumineux » du plan, ce qui explique, pour Helmholtz, « la grande influence exercée par les contours saillants sur notre attention et sur les mouvements de notre regard » (*O. P.* III/1003).

Là, les deux yeux se rencontrent, les deux points de regard convergent et s'ajustent à la distance de la rétine par accommodation. Helmholtz décrit ces phénomènes ainsi :

« Il résulte de là que, dans l'usage normal des yeux, nous dirigeons à chaque instant les deux lignes de regard sur le point qui attire notre attention, et que nous accommodons les yeux pour ce point ; cependant nous ne les laissons jamais longtemps en repos, ce qui serait en désaccord avec la tendance de mouvement particulière à notre attention, et nous promenons, au contraire, constamment notre regard, surtout le long des contours des objets. » (*O. P*. III/1003)

C'est ainsi que nous voyons le monde des objets en trois dimensions à une certaine distance et en profondeur. Les cubistes parisiens et russes, qui explorent les nombreux effets des interactions entre sensation et perception, représentent les objets depuis des points de vue multiples et traitent ainsi de la connaissance du monde. Jean Metzinger explique que ce procédé fait appel à l' « intelligence » pour découvrir l' « image totale » de l'objet.

Comment voit-on ?

Pour présenter ses découvertes, Helmholtz produit un résumé concis et extrêmement important dans lequel il explique pourquoi sa méthode empirique, fondée sur l'expérience et la perception, est le meilleur moyen de mettre en relation nos expériences sensorielles et notre compréhension physique et intellectuelle. Dans ces lignes, Helmholtz explique clairement ce que Malévitch a pu comprendre. Elles forment un résumé des théories desquelles dérivent les idées de l'artiste et sa démarche créative.

« Qu'on me permette de remettre, en peu de mots, sous les yeux du lecteur, les principes sur lesquels j'ai fondé mes explications. — La proposition fondamentale de la théorie empiristique, c'est que : *Les sensations sont, pour notre conscience, des signes dont l'interprétation est livrée à notre intelligence*. En ce qui concerne les signes fournis par la vision, ils diffèrent en *intensité* et en *qualité* (en couleur) ; de plus, ils doivent présenter une troisième différence dépendant de la partie qui est excitée sur la rétine, et qui porte le nom de *signe local*. Les signes locaux des sensations de l'œil droit sont généralement différents de ceux des points correspondants de l'œil gauche.

« Nous sentons, en outre, le *degré d'innervation* que nous transmettons aux nerfs des muscles oculaires. Les notions d'étendue et de mouvement ne dérivent pas nécessairement des perceptions visuelles, ou tout au moins elles n'en dérivent pas uniquement, puisque les aveugles-nés les acquièrent avec une exactitude parfaite par le sens du toucher ; nous pouvons donc, pour notre objet, les considérer comme données préalablement.

« L'expérience peut évidemment nous apprendre quelles sont les sensations de la vue ou des autres sens que nous donnera un corps que nous voyons, lorsque nous déplacerons nos yeux ou notre corps, ou que nous l'examinerons de différents côtés, que nous le tâterons, etc. L'ensemble de toutes les sensations possibles, réunies dans une idée complexe, constitue la *représentation* que nous nous faisons du corps et que nous nommons *perception* aussi longtemps qu'elle est appuyée par des sensations actuelles, et *image de souvenir*, dans le cas contraire. Ainsi, dans un certain sens, bien que ce soit en désaccord avec le langage usuel, une semblable représentation d'un objet individuel est déjà une notion, parce qu'elle contient les divers groupes de sensations que peut nous donner cet objet regardé, touché ou examiné par tout autre moyen, et en nous déplaçant. Telle est la teneur effective et réelle d'une semblable représentation d'un objet déterminé ; elle ne peut pas en avoir d'autre, et cet ensemble peut indubitablement être acquis par l'expérience, à l'aide des données indiquées plus haut.

« Le seul acte psychique qui soit nécessaire à cet effet, c'est la répétition régulière de l'association de deux représentations qui se sont souvent trouvées associées ensemble, et cette association s'impose avec d'autant plus de force et de nécessité qu'elle s'est offerte à nous plus souvent.

« Ainsi, en tant qu'elles sont exactes, les représentations que nous nous formons des objets à l'aide des images visuelles s'expliquent simplement par les principes que nous avons posés. » (*O. P*. III/1001-2)

Plus nous nous exerçons à voir, plus nous enrichissons nos sensations et perceptions visuelles, plus nous sommes capables de connaître le monde. C'est d'ailleurs la fonction de l'art et, ici, de la peinture. En réalisant la manière dont nous voyons, l'artiste rend le monde plus visible à la conscience. C'est pour cette raison que Malévitch était si enthousiaste à propos de ses nouveaux styles, et en particulier du suprématisme et qu'il insistait tant sur leur nécessité : ils mènent à de nouvelles sensations de l'esprit et à de nouveaux moyens de cognition. Au début des années vingt, il écrit au cours de ses longues et riches réflexions sur la peinture : « L'image de la peinture, elle aussi, est le résultat de la cognition et c'est ce qui affecte, d'une manière ou d'une autre, la réalisation de la pensée ou de l'émotion humaine »[70]. Il continue : « La peinture s'est donné, à mon sens, le même objectif que la science : manifester la réalité du monde caché dans l'obscurité et l'exprimer par la conscience. »[71]

Ceci est possible grâce à la correspondance entre peinture et vision, notre outil de la connaissance. Pour les artistes, cela signifie que le sujet de la peinture n'est pas *ce que* nous voyons, mais *comment* nous le voyons.

Malévitch n'était pas le seul artiste de l'époque à faire un lien entre la conscience et le mécanisme de la vision et notre conscience et connaissance du monde. Vassily Kandinsky l'exprime simplement lorsqu'il écrit « En art, l'essentiel n'est pas ce que représente l'artiste (entendons non le contenu esthétique, mais la nature), mais comment il le représente » dans « La peinture en tant qu'art pur », un article publié en septembre

[70] K. Malevich, "The Non-Objective World 1/42" in, *The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings 1922-25*. Volume 3. Traduit du Russe pary Xenia Glowacki-Prus et Edmund T. Little. Edited by Troels Andersen. Copenhagen: Borgens Forlag, 1976, 75. (Notre traduction.)
[71] Ibid., 83.

1913 dans *Der Sturm*.[72] David Bourliouk détaille cette idée en écrivant dans son article de 1912 « Le Cubisme (Surface-Plane) » (publié dans *Gifle au goût du Public* en janvier 1913) que :

> « l'essentiel n'est pas quoi, mais comment, c'est à dire quels sont les principes, les objectifs qui ont dirigé le peintre lors de la création de telle ou telle œuvre ! Il est indispensable de définir sur la base de quel canon elle (l'œuvre) est apparue ! Il est nécessaire de découvrir sa nature picturale ! »[73]

Ce questionnement signifie que le sujet (ce qui est vu) et le contenu (l'idée) sont deux coordonnées de la vision pure. Ce « comment » de la peinture est le « comment » de la vision. Ainsi, dans le cas de Malévitch, le nouveau style est fait de lumière optique et spectrale et de couleur agencée selon les structures optiques de l'œil. Ces structures et cette luminosité sont parfaites pour la vision, elles doivent également l'être pour la peinture.

La vision en profondeur est ce qui nous permet de « connaître » le monde. En formant des concepts grâce à nos expériences visuelles, nous découvrons ses réalités, tout d'abord en tant qu'objets de l'espace. Pour connaître, nous devons d'abord « percevoir » ; de là, nous développons des « perceptions » qui résultent en « concepts » et en « idées », selon Hermann von Helmholtz.

La vision dans le plan est ce qui nous permet de découvrir la vision en elle-même.

En matière de structures, l'on comprend que le champ visuel est circulaire et que, dans ce champ, le sujet voit à la fois en vision directe et en vision indirecte. Il devient conscient de la zone de focalisation et de la zone de regard ainsi que des formes et des couleurs qui remplissent ce champ, de la direction des objets proches et lointains, grands et petits, tous plus ou moins les uns à côté des autres. Quand les yeux se déplacent, toute cette scène se déplace également. Les lignes et les plans bougent les uns par rapport aux autres et une nouvelle vision peut commencer.

---

[72] V. Kandinsky, « La Peinture en tant qu'art pur », in Vassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*. Édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon. Paris : Hermann, 1974, 193.

[73] D. Bourliouk, « Le Cubisme (Surface-Plane) », *Une Gifle au goût du Public*, in *Art et Poésie russes 1900-1930 Textes choisis*. Paris : Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne, 1979, 60.

En ce qui concerne la lumière et les couleurs, on en fait l'expérience comme pure sensation.

Être conscient de ces structures de la vision a mené Malévitch à être conscient des possibilités des nouvelles structures de la peinture, ce qui lui a permis de créer une nouvelle esthétique. Les structures de l'œil et la découverte de la vision pure révèlent en effet la perfection de la vision elle-même. Transférée sur la toile, elle crée la perfection dans la composition de la peinture, due à l'alignement de ce qui est vu et du phénomène visuel. Cette union des structures et des sensations optiques, est ce que l'on appelle la beauté, car l'interaction entre les deux et la relation de leurs composantes sont en harmonie optique parfaite. Elles rendent l'accès à ce monde possible. Connaître le monde, c'est en faire l'expérience, une expérience qui ne peut exister qu'à travers le parfait instrument de la vision du monde qu'est l'œil.

De la vision à la peinture : les nouveaux principes artistiques

Les recherches d'Hermann von Helmholtz sur la perception sensorielle explorent en détail toutes les manières dont nous voyons dans l'espace du plan et en profondeur, du déplacement de notre tête ou de nos yeux, ce qui influe sur notre vision des objets dans l'espace. En raison de la forme sphérique de la rétine, beaucoup d'illusions d'optique se produisent : par exemple, lorsque l'on place une règle à l'horizontale dans la partie supérieure de la rétine, la règle semble légèrement concave, son centre vers le haut, ce qui est conforme au schéma scientifique du globe visuel. De même, elle apparaît concave, son centre vers le bas, lorsqu'on la place dans la moitié inférieure de la rétine.

Aussi fascinants que soient ces phénomènes, ils n'ont pas fait l'objet d'observations dans ce chapitre, car les dessins et tableaux de Kazimir Malévitch ne montrent aucunement que le peintre ait exploré ces types de vision. Il en va de même pour certaines manières dont l'œil voit le mouvement, comme les phénomènes optiques multiples créés par un train en mouvement. Ceux-ci fascinaient l'ami de Malévitch, Ivan Klioune, dans sa série *Paysage qui passe* ; ces phénomènes sont décrits par Helmholtz comme « voir passer des objets mobiles » (*O. P*. III/767-8, 769).

Les phénomènes de la vision à une distance infinie (vision d'un ciel étoilé, par exemple) et les nombreuses illusions qui se produisent en raison de la forme sphérique de l'œil ou des effets de lumière n'ont pas fait l'objet de considérations dans ce chapitre, une fois encore car ces expériences n'apparaissent pas dans les dessins et tableaux de Malévitch. Pour la vision en profondeur, Malévitch comptait exclusivement sur les solutions fondées sur le plan, bien que, dans le suprématisme, il ait introduit la capacité du spectateur à imaginer l'espace et la spatialité. Les tableaux de Malévitch de 1911 à 1920 explorent la manière dont l'œil voit dans le plan.

Ces principes de la perception sensorielle optique sont importants car ils révèlent la manière dont l'œil voit dans l'espace reduit du plan. Ils forment ainsi les nouvelles structures artistiques utilisés par Malévitch.

Dans ses tableaux néo-primitivistes à proto-cubistes, Malévitch adopte une structure de composition qui trouve son origine dans le centre du champ de regard, le centre de la rétine. Ce dernier devient le centre de ce que l'on appelle le « plan de regard pictural », la surface du dessin ou du tableau. Comme l'œil qui regarde un plan de regard placé devant lui, le plan pictural est divisé par un axe horizontal correspondant à l'axe de la rétine (vision en haut et en bas) et un axe vertical (vision de droite à gauche). La régularité de ce champ optique de la vision explique pourquoi Malévitch choisit régulièrement le format carré. Parfois, quand l'œil se déplace et que la composition comporte plus d'une partie, la toile peut être allongée selon la proportion des mouvements optiques. Dans les tableaux cubistes et suprématistes, Malévitch déplace le point de regard dans le plan pictural pour que la composition puisse se développer à partir de ce point, souvent dans un mouvement ou un déplacement.

Dans les tableaux, les objets sont vus en vision directe, car, comme le dit Helmholtz : « l'habitude nous entraîn[e] toujours à diriger le regard vers les parties qui occupent notre attention » (*O. P*. III/1003). Cela indique que la tête et les yeux de l'artiste sont le plus souvent en position primaire et regardent droit devant. Malévitch rassemble parfois deux vues d'objets en imprimant un mouvement de rotation à ses yeux le long de l'axe horizontal ou vertical ; il peut également déplacer la tête. De tels mouvements font déplacer le plan de regard pour saisir sur la toile les objets sous différents angles. Déplacer les yeux ou la tête revient à déplacer le plan de regard et donc l'angle depuis

lequel sont vus les objets. Malévitch utilise particulièrement ce procédé dans les œuvres néo-primitivistes et cubistes.

La rotation des yeux et le déplacement de la tête sont caractéristiques des masses colorées suprématistes en mouvement. Malévitch déplace ses yeux dans le plan en changeant son point de regard.

Les personnages et les plans suprématistes sont vus par leurs contours, car c'est ainsi que l'œil reconnaît le mieux les objets, leurs dimensions, leurs directions et leurs positions dans le plan, ainsi que leurs relations.

Du néo-primitivisme au suprématisme, Malévitch saisit la vision indirecte d'un grand nombre de manières, en intégrant dans le plan la vision directe comme indirecte.

Dans ses tableaux néo-primitivistes, les personnages sont représentés de la manière la plus simple pour les identifier, c'est-à-dire de front, de profil et de trois-quarts. Leurs contours sont généralement nets. Les éléments vus en vision indirecte sont placés derrière les personnages, parfois à côté d'eux, sur des plans plats et à une certaine distance. Les personnages et les objets sont positionnés les uns par rapport aux autres dans le plan lorsqu'ils sont saisis en vision périphérique.

Dans les toiles proto-cubistes, Malévitch rassemble les zones autour du personnage dans un type de vision directe étendue comme dans les toiles représentant des paysans fauchant du seigle ou un charpentier entouré de blocs de bois. Dans les toiles comptant plus d'un personnage, Malévitch introduit le mouvement des yeux dans un espace réduit fait de plans, le plan de regard étant déterminé par la structure circulaire de l'œil ou par l'axe vertical pour la distance.

Dans ses dessins et tableaux cubo-futuristes, les éléments vus en vision indirecte sont courbés, comme les maisons, qui suivent les formes saisies en périphérie de la vision. Dans le cubisme, les zones périphériques de la vision sont intégrées au fond, ce qu'elles sont quand elles sont vues dans le plan.

Dans le suprématisme de 1915, Malévitch place les plans sur la toile en harmonie avec le lieu de la vision sur la rétine, le champ visuel, et ceci détermine les formes des plans de couleur. La plupart des travaux obligent l'œil à se déplacer dans une certaine direction selon la position des plans géométriques les uns par rapport aux autres sur la toile. Dans

les tableaux de 1916 et 1917, l'artiste saisit le mouvement d'une certaine manière, l'œil étant au repos ou en mouvement.

Dans ses tableaux du néo-primitivisme de 1911 au suprématisme de 1915 à 1919-1920, Malévitch développe de nouveaux outils structurels pour ses compositions, tous fondés sur les lois de la vision optique. Chaque tableau trouve son origine dans le champ visuel pour représenter le point de regard dans le champ de regard devant lui, qui, en retour, devient le tableau.

Le choix de Malévitch d'utiliser la vision optique est sobre. Il se concentre sur la clarté de ce que l'œil voit, ce qui mène à la clarté de la représentation des objets et de l'espace. Cette clarté de la vision est toujours ordonnée parfaitement selon les structures de la vision elle-même.

« Il faut bien remarquer que cette manière d'envisager le champ de vision comme tel,
n'est pas le mode de perception naturel et primitivement acquis;
qu'elle ne se produit, au contraire, que par une analyse consciente
de la nature de nos impressions visuelles.
Nous ne considérons plus alors le monde extérieur en lui-même, tel qu'il *est*,
mais nous l'observons tel qu'il *apparaît* au point de vue où nous sommes placés.
C'est alors essentiellement l'apparence qui intéresse soit
le peintre qui veut la reproduire, soit
le physiologiste qui veut l'étudier théoriquement. »

Hermann von Helmholtz, *Optique physiologique*, Tome III/877

La création par les phénomènes optiques

Les styles artistiques de Malévitch entre 1911 et 1919-1920 peuvent être liés à ses questionnements spécifiques sur la vision. Ceux-ci ont donné naissance à ses innovations créatives et l'évolution de ses styles a progressé en même temps qu'il abordait différents phénomènes de la vision optique décrite par Hermann von Helmholtz dans son *Optique physiologique.*

Les tableaux de Malévitch trouvent leur origine dans la stimulation de l'œil par la lumière et la couleur. Ses sujets, des personnages humains aux plans géométriques, sont agencés selon les lois structurelles de la vision. Des lois optiques fondamentales, Malévitch créée les lois artistiques de la création picturale.

Dans les compositions néo-primitivistes, représentant des commerçants, des paysans et des artisans, Malévitch aborde la couleur et la lumière telles qu'elles sont déterminées par les lois des couleurs complémentaires et par les phénomènes de réponses optique à la luminosité. Ses tableaux sont composés grâce à l'observation des lois de la vision directe ; les personnages sont placés de front ou de profil, l'espace pictural s'articule autour de la vision de l'œil au-dessus et en-dessous de l'axe horizontal sur la rétine, un phénomène qui fait paraître l'espace pictural légèrement penché vers l'observateur. Lorsqu'il ajoute la vision indirecte à ses scènes paysannes de la fin 1912, on observe que les zones périphériques sont courbes, ce qui suit la forme de la vision rétinienne.

En 1912-1913 Malévitch étudie également la manière dont l'œil voit le mouvement dans le dynamisme d'une meule ou d'une paysanne portant des seaux. Les solutions picturales de cette époque peuvent être directement liées aux descriptions de l'*Optique physiologique* d'Helmholtz.

Le cubisme, à Paris comme en Russie, trouve ses bases dans la vision, comme le confirment Gertrude Stein et l'observation des œuvres cubistes, françaises comme russes. Cette vision est celle de la perception sensorielle et des recherches sur la visualisation d'un seul objet depuis différents points de vue. Son objectif est de saisir l' « image totale » caractérisée par la vision de l'espace en trois dimensions et en succession, aspect après aspect. Dans ses tableaux transrationnels et alogiques de 1914, Malévitch parachève l'image totale par la vision complète et simultanée caractérisée par la quatrième dimension (ce qui correspondrait aujourd'hui à ce qu'on appelle l'activité de l'hémisphère droit), et l'utilisation de la mémoire et de l'imagination.

Respectant la loi de contraste qu'il s'est lui-même fixée, Malévitch abandonne les défis à la rationalité de l'alogisme pour se concentrer sur la pure sensation colorée dans ses tableaux suprématistes à partir de 1915. À partir du *lieu* de la vision sur la rétine, ce lieu d'où l'œil voit (du centre aux zones inférieures et supérieures, à droite puis à gauche), Malévitch crée une iconographie des formes fondamentales, les iconogrammes primaires que sont le carré, le cercle, le cruciforme et le rectangle noirs. De là dérive une série de compositions non objectives, les « masses picturales en mouvement » et les « masses colorées en mouvement », dont l'agencement est déterminé exclusivement par l'œil. Le point de regard (défini par le carré ou le cercle) marque le point d'origine de la saisie des mouvements. Dans ces tableaux, l'œil, stimulé par le soleil, produit des images rémanentes lumineuses. Malévitch observe ces images rémanentes dans le champ visuel et les structure sur la toile tandis que la composition se conforme aux lois des couleurs spectrales dans l'œil et en mouvement depuis le lieu de la vision.

Parallèlement à ses séries de toiles visant à saisir la manière dont l'œil voit le mouvement et les illusions d'optique, Malévitch utilise les disques colorés en rotation qu'il employait déjà dans ses tableaux dynamiques *Rémouleur (principe de papillotage)* et *Paysanne avec seaux*. S'intéressant désormais à la luminosité, il trouve dans ses expérimentations la matière nécessaire pour composer plusieurs toiles. Celles-ci donnent lieu en 1917 et 1918 à des tableaux extrêmement dynamiques intitulés *Suprconstruction de la couleur*, qui intègrent désormais la « force » dans ce qu'il nomme le « suprématisme non objectif ».

Dans les tableaux suprématistes, les forces ne sont pas uniquement centrifuges ; Malévitch compose également avec la force des projections de faisceaux de lumière. De la couleur à la lumière pure et blanche, il trouve enfin l'accomplissement de ses recherches sur les sensations optiques de la lumière en 1918 et 1919.

À partir des recherches optiques d'Helmholtz, Malévitch pose méthodiquement une série de questions sur la manière dont l'œil voit. Ceci détermine son processus créatif et lui donne matière à peindre plusieurs séries de toiles, chacune étant identifiable à un style, tout en gardant une cohérence de la logique interne et l'ambition de former un style unifié par ces phénomènes de vision. Les tableaux de Malévitch sont, eux, des expériences originales pour le spectateur car, par leur couleur comme par leur

structure, ils correspondent à l'œil du spectateur. C'est la peinture « en tant que telle » : la peinture de l'œil, pour l'œil.

4

Peindre avec les couleurs de la lumière
Structurer par la vision oculaire

Dans ses œuvres néo-primitivistes, proto-cubistes et cubo-futuristes peintes entre 1911 et le début de l'année 1913, Malévitch établit de nouvelles structures picturales fondées sur les structures optiques de la vision. Elles comprennent la vision directe, la tête en position primaire, ainsi que les mouvements de l'œil ou de la tête pour introduire des aspects du regard en mouvement. La vision indirecte est obtenue par diverses solutions, que l'œil ou les personnages soient au repos ou en mouvement. Pour rendre compte sur la toile de la manière dont l'œil se focalise ou se fixe sur les objets, Malévitch crée une structure simple : il place un point de regard au centre de la toile, et positionne ses objets autour de cercles concentriques, selon leurs positions sur la rétine dans le plan de regard. Nous nommons cette structure, qui reflète la vision des objets sur la rétine, *plan de regard pictural*. Malévitch utilise cette structure dans tous ses tableaux à partir de 1911. Il explore les couleurs dans toute leur luminosité comme sensation optique pure. Cette approche détermine même les sujets de ses tableaux, comme le *Rémouleur*.

Seuls les indices glanés dans les tableaux et dessins de Malévitch peuvent nous aider à estimer la date à laquelle l'artiste commence à créer grâce au phénomène de vision. Ses écrits sont en effet muets sur ce sujet.

Le peintre y retrace néanmoins l'évolution de son style, ce qui donne une idée de ses préoccupations artistiques. Vers 1930, Malévitch écrit dans son *Autobiographie* qu'il « devient impressionniste » en 1904[74]. L'été, il part travailler au grand air, une palette à la main. Selon ses dires, il aurait peint à cette époque un grand nombre de petits tableaux impressionnistes. Les quelques tableaux connus aujourd'hui montrent que Malévitch utilisait une grande variété de coups de pinceau pour saisir les effets de la lumière sur les objets, ses reflets et les incidences de la coloration des surfaces sur

[74] Nikolai Khardjiev, *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg : Palace Editions, 2002, 164. (En anglais.)

l'air et sur l'atmosphère de la toile. Par les journées ensoleillées, il peint différentes luminosités au moyen des rouges et des jaunes du spectre, se mouvant entre les couleurs pastel lumineuses et les tons riches et saturés. Il saisit les zones ombragées, moins éclairées, par des tons verts et bleus saturés ou profonds. Malévitch peint d'après les lois du spectre chromatique, à la manière des impressionnistes français.

La composition de ses tableaux évoque le style de Pissarro, avec des scènes structurées le long d'un chemin ou vues à travers un rideau d'arbres. En effet, Malévitch connaît bien les toiles des peintres parisiens, qui figurent alors dans les imposantes collections moscovites de Sergueï Chtchoukine et Ivan Morozov. Entre 1900 et 1914, Chtchoukine rassemble 185 toiles. Durant la même période, Morozov acquiert 165 œuvres, dont une série de peintures murales de Maurice Denis[75]. Malévitch visite certainement ces collections grâce à son professeur à Moscou, Fiodor Rerberg, entre 1906 et 1910, lorsqu'il étudie dans l'Institut d'art de ce dernier[76]. Rerberg est un impressionniste russe qui amène souvent ses élèves visiter les collections Chtchoukine et Morozov bien avant que Chtchoukine n'ouvre les portes de son hôtel particulier au public un jour par semaine, en 1909. Dans ces pièces où les murs disparaissent sous les chefs d'œuvre français du moment, les jeunes artistes étudient les tableaux de Pissarro, Claude Monet (16 toiles), Alfred Sisley. Ils découvrent aussi Paul Cézanne, Maurice Denis, Paul Gauguin (dont Chtchoukine possédait 16 œuvres), André Derain (la collection de Chtchoukine comptait 16 toiles de l'artiste), Henri Matisse (dont Chtchoukine possédait 43 toiles, y compris les tableaux monumentaux *La Danse* et *La Musique*), Georges Braque et Pablo Picasso (dont Chtchoukine avait acheté 50 tableaux justqu'en 1914)[77]. Malévitch, les autres étudiants de l'Institut de Rerberg, Ivan Klioune, Alexeï Morgounov ainsi que les artistes qu'il rencontre vers 1910 comme Mikhaïl Larionov, Natalia Gontcharova et David Bourliouk, sont tous bercés aux dernières tendances parisiennes.

Dans l'Institut d'Art de Rerberg, Malévitch apprend les techniques de la peinture, les lois de la perspective ainsi que la théorie des couleurs et de lumière. Dans les quelques tableaux peints entre 1906 et 1910 qui nous sont parvenus, Malévitch

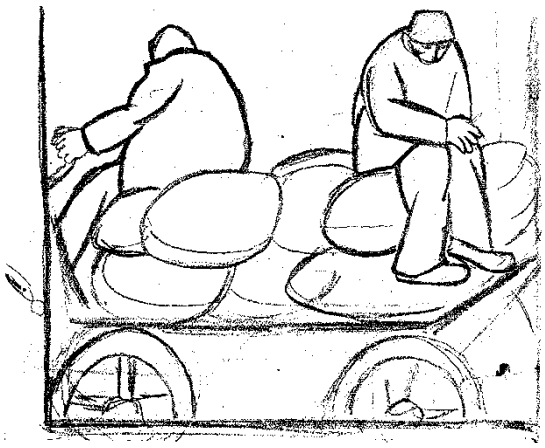
---

[75] Cf. Chap. 1, note 8.
[76] Cf. Introduction, note 2.
[77] Des photographies des tableaux et des salles d'exposition des collections Chtchoukine et Morosov sont disponibles dans Musée de Beaux-Arts de Montréal, *L'Invitation au voyage. L'Avant-garde française de Gauguin à Matisse de la collection du Musée de l'Ermitage*, 2002, 114-167.

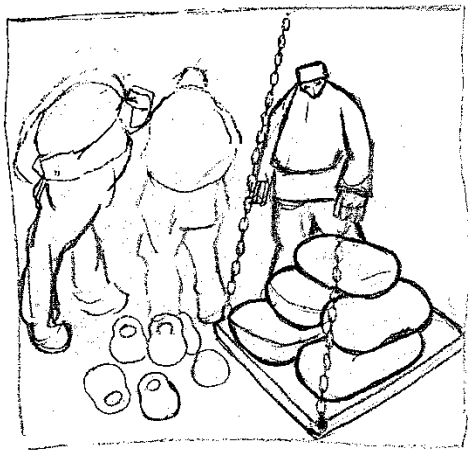
explore les possibilités offertes par l'impressionnisme, puis poursuit son chemin créatif en utilisant les couleurs saturées et les aplats typiques des toiles de Gauguin et de Matisse. Dans ses autoportraits, natures mortes et sujets dans des vergers luxuriants de 1909 et 1910, Malévitch compose avec des couleurs complémentaires vives et un coup de pinceau lourd et énergique. Avant 1910, ses créations font écho aux dernières évolutions parisiennes. Il les présente en décembre 1910 à Moscou, lors de la première exposition du Valet de Carreau.

Cette exposition est organisée par Mikhaïl Larionov et Natalia Gontcharova, qui s'attachent désormais à peindre le paysan et l'homme de la rue. Malévitch, très proche du couple et partageant leurs idées – voire leurs idéaux – entreprend alors lui aussi de peindre des paysans, des charpentiers, des jardiniers, des bûcherons et des travailleurs de la ville tels que les masseurs et les pédicures des bains publics ou les travailleurs des minoteries. Au cours de ces travaux, Malévitch commence à développer, dès 1911, un style personnel et cohérent. C'est également avec ces tableaux qu'il semble appliquer pour la première fois les principes de la vision décrits par Hermann von Helmholtz, comme en témoignent deux représentations de minotiers.

Dans le dessin de gauche (1) figurent deux travailleurs assis sur des sacs de farine empilés sur une charrette. L'un d'entre eux est vu de face, l'autre de dos, mais les deux sont légèrement de trois quarts dans le plan de l'image. La charrette est parallèle au plan, tout comme les sacs de farine, même si ceux-ci sont dessinés dans un espace réduit.



1 *Charretiers*, 1911



2 *La pesée de la farine*, 1911

Dans le second dessin (2), le spectateur découvre consécutivement trois personnages (de gauche à droite), le premier vu de profil, le second de dos et le troisième de trois quarts. Le grand plateau de la balance est également vu de trois quarts. Il est représenté à la diagonale du plan de l'image et la bissectrice de l'angle inférieur du plateau est perpendiculaire au plan. Les trois travailleurs sont positionnés les uns à côté des autres le long d'une ligne horizontale. Leurs positions suggèrent un mouvement de rotation progressif. Le placement des trois travailleurs sert également à fermer l'arrière-plan.

Ces deux dessins sont des études précises et réfléchies sur la direction et la position dans un espace réduit. Toutefois, dans chacun d'entre eux, Malévitch modifie son point de regard, ce qui entraîne un déplacement des plans de regard. Ces plans sont à la fois associés et juxtaposés. Dans une perspective à un seul point de vue, l'espace peut sembler déformé.

Avec les termes d'Helmholtz, nous pouvons décrire ainsi le premier dessin : le chariot chargé de sacs de farine est placé horizontalement sur la surface du plan de regard ; les deux silhouettes sont, elles, positionnées de manière verticale, formant ainsi un contraste avec les lignes horizontales. L'œil de l'artiste – et du spectateur – est donc orienté par les deux directions fondamentales dans l'espace. Leur relation au plan est cependant différente, car l'artiste a déplacé sa tête et introduit deux points de regard dans sa composition. Le premier saisit les personnages en vision directe depuis l'avant du tableau, l'œil et la tête de l'artiste dans une position primaire. Pour le deuxième point de regard, Malévitch baisse la tête ; les sacs de farine sont désormais vus de dessus par l'œil de l'artiste, depuis un angle. Les silhouettes remplissent le champ tandis que l'arrière-plan est indéfini. Malévitch n'intègre pas certaines parties du chariot (le levier et le bas des roues) afin de rapprocher le plus possible la composition du champ de regard du spectateur.

Le deuxième dessin est une étude dans laquelle la direction verticale domine à l'arrière-plan alors que des sacs de farine placés sur le plateau de la balance sont vus depuis un angle. Malévitch intègre à nouveau deux points de regard, ce qui crée deux champs de regard. Les objets dans chacun de ces champs restent associés les uns par rapport aux autres, mais sous des angles différents ; c'est pour cette raison que l'espace semble distendu. Il crée ainsi les effets d'une juxtaposition entre deux points de regard : vision directe où les yeux se trouvent en position primaire et regardent

directement les silhouettes, et vision directe où la direction de la tête du spectateur forme un angle par rapport au plan.

Les trois personnages sont représentés dans les trois positions fondamentales dans lesquelles l'œil reconnaît les objets : de face (ou de dos), de profil et de trois quarts. Les personnages ne sont représentés que par leurs contours ; Helmholtz remarque qu'il s'agit de la manière dont l'œil saisit au mieux les objets. La succession de leurs mouvements permet à l'œil de les lire à travers le plan. Les positions des personnages s'enchaînent, ce que l'œil lit comme un mouvement de rotation.

Dans ces deux dessins, Malévitch ne compose pas seulement par rapport aux deux principales directions de l'espace et la juxtaposition des deux plans de regard ; il introduit également les sensations d'un autre sens, le toucher, à travers la sensation de poids. Non seulement Malévitch choisit le sujet de la pesée de lourds sacs de farine, mais il traite les personnages et les éléments de son dessin en termes de poids. Les travailleurs portent des vêtements larges, qui ajoutent une impression de masse à leur imposante carrure. Les gestes des charretiers pourraient porter à croire qu'ils ploient sous un poids. L'effort réalisé pour porter un sac de farine est traduit par l'angle de la posture du travailleur dans le dessin 2 ainsi que par le fait qu'il porte le poids du sac en le soutenant par le bas.

Helmholtz associe la direction dans l'espace avec le poids. Selon lui, il existe un « accord entre les perceptions de la vue et celles du toucher.[…] Bien plus, la direction de la pesanteur, qui détermine le haut et le bas, ne s'obtient pas immédiatement par le sens visuel, mais exclusivement par celui du toucher. » (*O. P*. III/771)

Malévitch, le peintre, devait saisir cette sensation de poids visuellement. C'est ainsi qu'apparaît la raison qui l'a poussé à modifier les plans de regard les uns par rapport aux autres. Lorsque les sacs de farine sont vus du dessus, ce qui les fait sembler plus grands et plus massifs, ils semblent également plus lourds. En augmentant leur taille par rapport aux personnages, Malévitch utilise une technique de comparaison fondamentale pour leur donner l'air plus grands, donc plus lourds. En saisissant la gravité, la force qui tire le poids vers le bas, Malévitch renforce dans le même temps l'impact de l'orientation verticale et horizontale des personnages et des objets dans ces dessins.

Ces dessins montrent les phénomènes de la vision des objets et des personnages sur le plan de regard le plus simple qui soit et la manière dont ce plan peut être

déplacé pour en tirer des effets visuels artistiques. Malévitch se consacre ici à percevoir attentivement l'orientation et le positionnement des objets dans l'espace depuis deux points de regard. Toutefois, ici n'entrent pas en jeu les autres composantes de la vision que sont les sensations de couleur et de lumière.

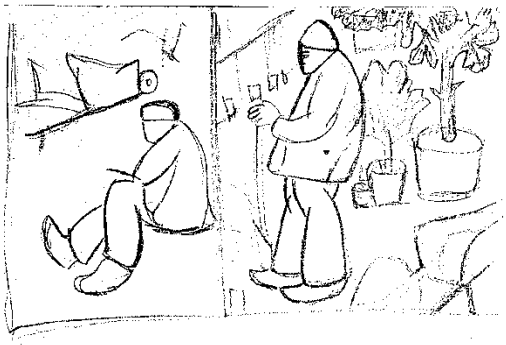
Dans un autre des tableaux de cette série composée en 1911, *Jardinier* (4), Malévitch libère la force de la couleur et de la lumière.

Cette composition est baignée de la couleur la plus lumineuse du spectre, le jaune. La lumière inonde le sol dans des teintes allant du pâle au jaune le plus saturé pour éclater en aplats de couleurs complémentaires sur le chapeau, la veste et le pantalon du jardinier. Malévitch utilise par ailleurs des aplats de rouges saturés pour colorer les mains et le visage du jardinier, juxtaposés aux verts complémentaires des feuilles de l'arbre et des plantes. Ce tableau vit par la sensation de couleur.

La sensation de profondeur est créée par l'utilisation de la perspective dans une vision binoculaire. Les deux yeux convergent à l'arrière-plan et dans la partie supérieure de la composition. Mais pour comprendre la manière dont l'œil voit les objets en termes de direction, position, taille, dimension et relations, il faut comprendre que ce *Jardinier* est une étude sur la manière dont l'œil voit les objets dans l'espace du plan.

Quand l'observateur regarde le *Jardinier*, son attention se déplace du personnage au premier plan au second plan, qui représente un bac vert et un arbre, puis dans le coin supérieur gauche, où un jardinier rempote des plantes. Chacun de ces groupes devient un point de regard dans son propre plan ; le spectateur les observe individuellement et de manière consécutive. L'œil est donc actif : il se déplace d'un point à un autre, ou plus exactement d'un groupe à l'autre et donc d'un plan à l'autre. L'œil doit être actif pour lire l'espace.

Il est intéressant de comparer le tableau fini aux esquisses préparatoires (3) car dans celles-ci, Malévitch place les groupes autour de deux lignes horizontales dans le plan. La brouette, placée en diagonale, domine le premier plan dans le coin inférieur droit ; les lignes diagonales du coin supérieur gauche lui répondent. Cette partie du dessin, représentée depuis un autre point de regard, forme un angle avec le plan car l'artiste a déplacé sa tête. Dans la toile finale, Malévitch a choisi d'ouvrir l'espace et de laisser l'œil s'y promener librement.



3 *Jardiniers*, dessins, 1911

4 *Jardinier*, 1911

5 Plan de regard pictural : *Jardinier*

Les pigments sont couchés sur la toile d'un coup de pinceau impulsif, énergétique, parfois léger ou mince, parfois par des empâtements. Il en naît une surface très texturée mais parfois presque transparente. C'est ainsi que Malévitch introduit différents effets de lumière tout en réussissant à saisir les sensations du toucher. Helmholtz nomme ce phénomène un « groupe de sensations ».

> « Ainsi, […]une semblable représentation d'un objet individuel est déjà une notion, parce qu'elle contient les divers groupes de sensations que peut nous donner cet objet regardé, touché ou examiné par tout autre moyen, et en nous déplaçant. Telle est la teneur effective et réelle d'une semblable représentation d'un objet déterminé » (O. *P*. III/1002).

Lorsque l'artiste fait appel à plus d'un sens dans un tableau, les sensations de ces deux sens se complètent, les renforcent et les rendent plus dynamiques.

Dans son mouvement, l'œil se déplace au cœur de la composition en saisissant un glissement spectral : un aplat rouge devient jaune, pour être mis en contraste avec des aplats verts et bleus. L'œil est en mouvement permanent lorsqu'il lit ce tableau, pris par la lumière et ses couleurs. Toutes les surfaces des objets et des plans sont colorés par la lumière du soleil.

Ces procédés se retrouvent dans les œuvres de Paul Gauguin et Henri Matisse, qui utilisaient eux aussi un espace plane, ouvert, sans perspective. Sans le modèle optique, on pourrait croire que Malévitch ne fait que suivre ces deux peintres français. Ce modèle optique décrit scientifiquement par Helmholtz est un système géométrique qui permet de saisir le point de regard dans un champ de regard. Il a permis à l'artiste de structurer sa composition selon la forme de l'œil et selon les règles de la vision.

Le plan de regard pictural

En abordant les effets produits par le mouvement des yeux vers le haut ou vers le bas par rapport au point de regard, Helmholtz indique que :

> « Si l'on dessine un système de cercles concentriques dont on fixe le centre avec une position convergente des lignes visuelles et une position inclinée du plan de regard, ces cercles subissent également une petite rotation apparente autour de leur axe horizontal, dans le même sens que les lignes verticales, mais d'une valeur

moindre. Si l'on a figuré, de plus, un diamètre vertical des cercles, celui-ci s'incline plus que les cercles et paraît s'en séparer. Pour la position ascendante du plan de regard, c'est l'extrémité supérieure du diamètre qui paraît plus rapprochée de l'observateur que le plan des cercles. L'inverse a lieu pour la position descendante du plan de regard. » (*O. P*. III/841)

Du système de cercles concentriques dont le centre est le point de regard, Malévitch n'a pas uniquement retenu la schématisation du champ de regard nécessaire pour montrer le glissement des objets dans leur relation au plan de vision. Il en a également déduit que cette schématisation pourrait servir à établir une structure sur la toile parallèle à la manière dont l'œil voit grâce à la rétine. Dans cette structure schématique, les objets dans l'espace du plan sont agencés par rapport à la structure de l'œil, ce système permettant de capturer simultanément vision directe et indirecte. Une telle structure correspond à la forme circulaire de la rétine et, partant, du champ de regard, à partir du point de regard. Comme le dit Helmholtz, dans un champ circulaire : « une position primaire [correspond] au centre de ce champ. » (*O. P*. III/627)

La tête en position primaire, regardant dans le champ de vision parallèle aux yeux, les objets sont vus selon un axe horizontal et semblent être plus lointains, sauf si le plan bascule alors que les yeux se déplacent vers le haut. En déplaçant les yeux de droite à gauche, c'est-à-dire selon un axe vertical, les objets peuvent sembler plus proches. En raison de la nature circulaire de la rétine, les cercles concentriques traduisent le fait qu'en vision parallèle, l'œil peut voir des objets comme s'ils étaient le long d'une courbe, ou même plus ou moins courbés. Il est également significatif que les yeux soient attirés par les contours des objets et que, pour évaluer leurs positions les uns par rapport aux autres, l'œil se fixe là où ils se rencontrent ou se juxtaposent par les différences de forme ou de lumière.

Le *Jardinier* (5) montre le fonctionnement d'un tel modèle.

Le corps du jardinier emplit l'espace du tableau de bas en haut. Il est positionné de profil, immobile, comme figé dans son activité. L'axe vertical de la composition passe par lui ; l'axe horizontal se trouve au milieu du tableau. À l'intersection de ces deux lignes correspondant aux directions que suit l'œil, on retrouve le point de regard, qui se trouve dans une zone entre la lumière et l'obscurité sur le manteau du jardinier. Dessinons à partir de ce point des cercles concentriques et observons comment les objets et les personnages sont agencés dans ce champ de regard pictural, tout

comme l'artiste les a vus dans son propre champ de regard, circulaire lui aussi. Ce plan de regard pictural est devenu un outil structurel pour Malévitch, qui lui a permis de positionner des éléments, objets ou plans géométriques, dans un champ rétinien correspondant au champ pictural.

Dans le *Jardinier*, le cercle extérieur marque la hauteur du personnage, du haut de son chapeau à la pointe de sa chaussure. Le cercle qui englobe l'œil et les chevilles du personnage est également celui qui touche à la bordure extérieure du tableau et du champ de regard. Voilà qui établit les proportions et les relations de base des parties du tableau, dans lesquelles Malévitch commence à intégrer des éléments vus en vision directe et indirecte. Ainsi, le cercle qui passe par l'épaule et le cou du personnage passe également par son pouce et sa main, saisit l'arbre planté et son pot, puis décrit un arc parallèle à celui des feuilles de la plante. Un autre cercle, qui passe par l'arête du nez et le colle de la veste du jardinier, touche le bout de la pelle, suit la courbe formée par le bas de son pantalon pour toucher les deux pots et le haut d'une feuille.

Un autre cercle lie le poignet, les genoux du jardinier ainsi que le bas du pot supérieur. Celui-ci passe par des points où lumière, obscurité et couleurs alternent. C'est dans le plus petit cercle que se concentrent les éclairs de couleurs complémentaires pures, comme ceux qui se produisent dans la nature lors de passages brusques entre lumière et obscurité ou lorsque les rayons de soleil entre les branches d'un arbre explosent dans les couleurs du prisme.

Même si les objets droits sont représentés par les lignes droites, comme le pot de l'arbre, les courbes sont insérées subtilement, comme on le voit sur la main du jardinier, la pointe de sa chaussure, etc. Les contours sont dessinés par les couleurs et les contrastes.

Tous ces cercles touchent les rebords, les contours, et parfois les axes des objets. Cet outil structurel est nécessaire, car il correspond à la manière dont, selon Helmholtz, nous voyons clairement les objets dans l'espace. Il écrit que :

> « Il en résulte encore la difficulté de maintenir, contrairement à notre habitude, le regard fixé pendant quelque temps sur un point; de là provient aussi la grande influence exercée par les contours saillants sur notre attention et sur les mouvements de notre regard; c'est à la même cause qu'il faut attribuer la difficulté de concentrer notre attention sur une analyse exacte des phénomènes de là vision

indirecte […] l'habitude nous entraînant toujours à diriger le regard vers les partie qui occupent notre attention. » (*O. P*. III/1003)

Cela s'applique également au fait que l'attention est attirée par les points lumineux et les contacts entre lumière et obscurité.

Helmholtz a décrit la tendance de l'œil à créer une illusion de rotation lorsqu'un axe vertical est inséré dans un système de cercles concentriques. Malévitch contrebalance cet effet en élargissant l'arbre à droite, ce qui renforce la position centrale et verticale du jardinier et stabilise toute rotation optique. La répétition de ces lignes verticales a également pour but de contrer la convergence des yeux. Ce tableau possède une double structure optique de lignes directrices.

Nous retrouvons dans ce tableau un autre effet optique décrit par Helmholtz : les mouvements du globe visuel sur son axe rotationnel rendent ce qui se trouve sous l'axe médian horizontal proche et ce qui se trouve au-dessus, lointain. Comme l'écrit le scientifique, « les parties inférieures du champ visuel contiennent presque exclusivement des objets rapprochés ; le plus éloigné de ces objets est le sol. » (*O. P*. II/627)

Ainsi, la taille des pieds du jardinier est exagérée, tout comme celle de la brouette. Afin de ne pas attirer démesurément l'attention sur ces éléments ni alourdir la composition, ce qui déséquilibrerait l'ensemble, Malévitch a choisi de ne pas représenter la brouette entière et de la colorer d'une teinte plus claire que le sol jaune. La largeur des chaussures et de la brouette n'est pas un effet de perspective, mais, comme la composition tout entière est saisie dans l'espace superficiel du champ de regard, les pieds semblent plus proche du spectateur et donc plus grands. Malévitch restera attentif à ce phénomène dans d'autres tableaux, comme nous le verrons.

Le jardinier lui-même est le point de regard placé dans le champ de regard, dans lequel les autres objets et couleurs prennent position dans le champ de l'œil de l'artiste.

L'importance du modèle géométrique du plan de regard pictural ne saurait être trop soulignée. Celui-ci fournit non seulement un cadre de composition cohérent, mais également une modélisation de l'œil de l'artiste. Le plan de regard pictural permet à l'artiste de transférer simplement son propre champ de regard sur la surface picturale du tableau, qui devient le champ de regard de l'observateur. Ces deux champs sont parallèles. Le champ de regard pictural est le champ de l'œil, dans lequel tous les

éléments sont unifiés. Ce modèle était constamment utilisé par Malévitch, alors que d'autres artistes parmi ses proches, tels qu'Alexandra Exter, adaptaient eux aussi des modèles similaires de cercles concentriques autour de points de regard pour positionner les sujets dans un champ de regard.[78]

Le *Jardinier* fait partie d'un groupe de douze œuvres, dont cinq ne sont connues que par des photos d'époque en noir et blanc. Évidemment, il a pu exister d'autres œuvres dans ce groupe. Structurellement, tous ces tableaux se fondent sur le plan de regard pictural ; les teintes, quand elles sont connues, explorent les sensations de couleur et de lumière étudiées par Hermann von Helmholtz. Ces indices semblent confirmer qu'en 1911, Malévitch, en choisissant de représenter un type particulier de personnage comme l'œil le voit, avait commencé à utiliser et appliquer la vision du scientifique de manière constante et cohérente, même dans un contexte où régnaient d'autres tendances stylistiques.

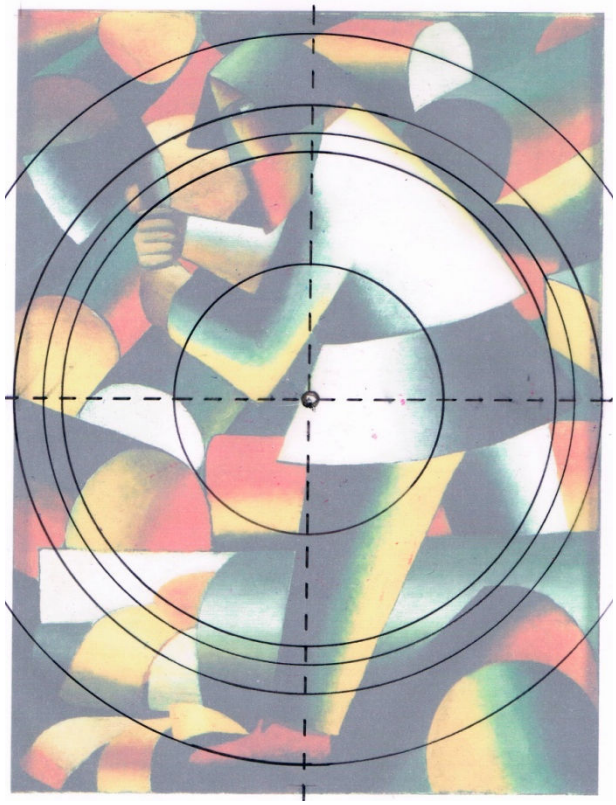
La création par les principes de la vision en 1912

En 1912, Malévitch peint un grand nombre de tableaux de différents styles grâce aux principes fondamentaux de la vision. Cela devient patent dans un petit groupe de tableaux qu'il sélectionne pour deux importantes expositions l'année suivante : celles de La Cible (mars-avril 1913, Moscou) et de L'Union de la jeunesse (novembre 1913-janvier 1914, Saint-Pétersbourg). Nous évoquerons les tableaux connus avec deux autres œuvres, l'une montrée lors de la sixième exposition de l'Union de la Jeunesse en décembre 1912, et l'autre dont nous n'avons pas trace d'exposition avant son exposition personnelle dans le Moscou de 1920, la Seizième exposition d'Etat. Exposition personnelle de K. S. Malévitch. Sa voie de l'impressionnisme au suprématisme.

Le procédé extrêmement méthodique de Malévitch destiné à isoler les phénomènes fondamentaux de la vision traduisibles par la peinture et susceptibles d'intéresser et d'attirer l'œil comme l'esprit du spectateur a mené à la naissance d'œuvres qui

[78] Les peintres parisiens utilisaient des modèles optiques et géométriques, comme on peut le voir dans les ponts et paysages cubistes d'Alexandra Exter, exécutés à Paris en 1912. Cf. P. Railing, *Alexandra Exter Paints*, Forest Row: Artists . Bookworks, 2011, chapitre 2 – Cubism in the City, illustrations 10-16 et 19-20. (Non traduit en français.) L'analyse de dessins de Jean Metzinger révèle l'utilisation d'un modèle géométrique similaire (voir son *Portrait d'Albert Gleizes*, 1912, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris).

6 *Bûcheron*, 1912



7 Plan de regard pictural, *Bûcheron*

étudient minutieusement la manière dont l'œil voit les objets dans l'espace superficiel du plan.

Le *Bûcheron* (6) (exposé pour la première fois lors de son exposition personnelle de 1920), pourrait être considéré comme le frère du *Jardinier*, peint un an plus tôt. Le personnage du bûcheron y est également placé de profil ; il remplit également tout l'espace de la toile. Même s'il est, lui aussi, immobile, le geste du bûcheron se situe entre deux actions : la levée de la hache et le coup porté à la bûche. C'est là que prennent fin les similarités, car, contrairement à celui du *Jardinier*, le champ de regard du *Bûcheron* est clos et rempli d'une composition de bûches orientées différemment sur le plan. Il n'y a alors aucune convergence et les lignes directrices de la vue sont parallèles.

Le bûcheron est représenté en vision directe, tout comme les bûches de la moitié inférieure de la toile, sous l'axe horizontal et le point de regard. Dans les bords de cette zone, elles sont également horizontales et plus proches du spectateur. Le bûcheron et les bûches sont dessinés par leurs contours les plus simples et les plus stricts, ce qui est courant lorsque l'on regarde un élément de très près.

Dans la moitié supérieure de la toile, les bûches semblent plus lointaines ; il s'agit d'un effet courant dans la zone située au-dessus de l'axe horizontal et du point de regard. Elles sont également vues en vision directe, mais elles ne présentent pas de distorsions dues à la perspective. Il est donc clair que l'artiste les a peintes en se déplaçant et en changeant son point de regard, ou en déplaçant sa tête par rapport à elles. En les regardant en face, puis vers le bas, vers la gauche puis vers la droite, ce plan semble avoir été renversé par rapport à la moitié inférieure.

Les bûches sont colorées telles une myriade d'arcs-en-ciel, chacun d'entre eux par une section du spectre prismatique. La lumière se reflète et se réfracte de toutes les surfaces. Les rouges font place aux jaunes pour faire place aux verts, des teintes les plus lumineuses aux plus sombres, ou des verts aux rouges d'un côté et des noirs d'un autre côté. Malévitch donne forme en modelant les couleurs de la lumière. On retrouve également dans le tableau des zones de pure lumière blanche à deux extrémités des bûches ainsi qu'un rectangle blanc.

Les coups de pinceau sont quasiment invisibles ; seules rayonnent de la toile la luminosité des couleurs et la lumière. Il n'y a qu'une seule sensation dans cette toile,

celle des couleurs et de la lumière dans l'œil. Elle est complétée par la perception des formes dans l'espace.

Avec cette lumière prismatique, Malévitch donne forme au bûcheron, le modèle. La source de lumière inonde son dos d'un blanc lumineux tandis qu'une mince bande de jaune solaire court le long de son dos là où frappe la lumière. Son bras et sa jambe gauches sont dans l'ombre ; ils sont modelés dans un bleu profond, des verts et des jaunes lumineux à l'endroit où les touche la lumière.

Le plan de regard pictural (7) montre comment Malévitch circonscrit les grandes zones de lumière blanche dans l'un des cercles tout en divisant le centre autour des axes de vision selon les composantes de la lumière blanche et les extrémités du spectre. Les cercles extérieurs montrent également des arrangements au sein du spectre entre lumière et obscurité, alors que le cercle qui passe par l'œil du personnage est, comme dans le *Jardinier*, utilisé pour établir la largeur du champ de regard et, ici, de la toile.

La position du bûcheron dans le plan révèle une nouvelle évolution par rapport au *Jardinier*. Malévitch a maintenant réduit la taille du pied et, proportionnellement, agrandi la tête. Cela signifie qu'il a rapproché la tête du personnage du spectateur. Dans le même temps, il retient le principe selon lequel ce qui se trouve au-dessus de l'axe horizontal semble plus lointain. Visuellement, cela pousse vers l'arrière les bûches de la moitié supérieure, ce qui, par effet d'optique, crée un espace entre la tête et les bûches. Malévitch, dans le même temps, n'oublie pas que ce qui est vu sous la ligne horizontale semble plus proche en allongeant l'immense bûche à l'horizontale le long du bas du tableau, ce qui lui donne une taille imposante.

Une chose est remarquable à propos de ce *Bûcheron* : la source de lumière, représentée par les zones d'un blanc pur, se déplace dans le tableau. Originaire de la droite, hors du plan de l'image, elle se répand sur le dos du bûcheron et illumine le demi-cercle dans la partie supérieure. Puis elle se déplace, se retourne à 90 degrés vers le bas de la composition, d'où elle illumine l'extrémité de la bûche sciée au bas du tableau. Enfin, elle se déplace vers le côté gauche de la composition et éclaire l'extrémité d'une autre bûche. Le soleil s'est déplacé alors que le bûcheron travaillait. Le temps semble suspendu pour le spectateur de ce personnage immobile, penché sur son travail, alors qu'il avance imperceptiblement, avec la lumière.

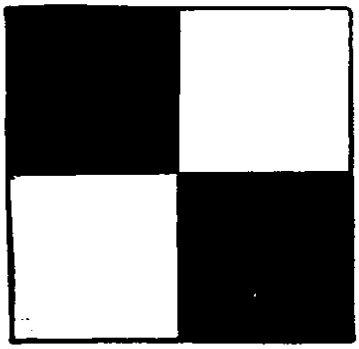
Les couleurs claires et obscures du champ de regard ne peuvent donc être comprises comme venant d'une seule source lumineuse. Ce point lumineux, dont Helmholtz dit qu'il saisit l'œil pour que celui-ci puisse s'orienter dans l'espace, est en mouvement, fugace.

Le *Faucheur* (9) a été reproduit dans une critique de la Sixième exposition de l'Union de la Jeunesse dans un journal de Petrograd, en décembre 1912. Ce tableau a attiré l'attention de la presse et des visiteurs à la fois par son extrême simplicité et par sa taille imposante (plus d'un mètre de haut). Dans ce tableau, Malévitch propose un cours de vision digne d'un manuel : nous distinguons principalement les objets par leurs contours et par le fait qu'ils soient proches, alors que notre attention est attirée par la lumière, et parfois la couleur, dans ce cas par la sensation de rouge. Le personnage est modelé par les couleurs du spectre.

Malévitch élimine désormais les objets du champ de regard. Il ne reste que du rouge, avec quelques brins de seigle et des gerbes coupées pour orienter l'œil dans ce plan, qui serait autrement bidimensionnel. De plus, ce champ rouge, placé juste derrière le personnage, emplit le sol d'un espace dont on ne sait rien, sauf que le faucheur s'y tient. Rien ne marque la transition entre un plan horizontal et un plan vertical. La surface bidimensionnelle derrière le personnage se transforme sous ses pieds en un espace tridimensionnel de quelques centimètres. Il est tout aussi osé de prendre le plan bidimensionnel simple qu'est la rétine, qui saisit tout ce que nous voyons, pour le traduire en un plan bidimensionnel sur la toile que de réduire les composantes artistiques de ce tableau au nombre de trois : le lumineux, le sombre et le rouge.

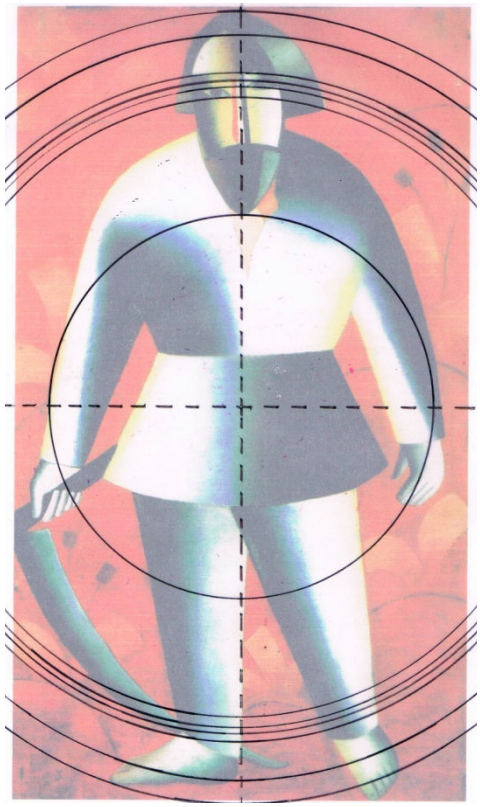
Même si Henri Matisse avait lui aussi empli de rouge son tableau de 1908, *La Chambre rouge,* exposé dans le palais Troubetzkoï de Sergueï Chtchoukine, sans distinguer verticale ni horizontale dans l'espace continu qui unit le mur et la nappe, Malévitch, lui, intègre la couleur, la lumière et l'obscurité dans cette composition dont le sujet est la lumière du spectre et la couleur. Dans ce *Faucheur*, le sujet est entièrement cohérent.

Il faut évoquer un autre sujet, celui de la vision directe. En effet, Malévitch place son personnage de face et le voit en vision directe. Le faucheur, lui aussi, regarde le peintre en vision directe. Le *moyen* utilisé pour montrer le faucheur est devenu le sujet de son tableau.



8 « Les surfaces lumineuses très- voisines se confondent », in H. v. Helmholtz, *Optique physiologique*, Vol. II, Fig 130, p. 426

9 *Faucheur*, 1912



10 Plan de regard pictural, *Faucheur*

Tout comme dans le *Bûcheron*, le coup de pinceau est discret et disparaît derrière la couleur des pigments. Seule la lumière se déverse sur ce personnage, sur lequel Malévitch emploie un outil optique pour intensifier les effets de la lumière sur le volume et le poids du personnage. Cet outil est décrit par Helmholtz à la figure 130 (8) de son *Optique physiologique*, où il explique :

> « 2) — *Les surfaces lumineuses très-voisines se confondent.* — Si l'on tient un fil métallique mince entre l'œil et le disque solaire ou la lumière d'une forte lampe, on cesse de le voir : les deux surfaces éclairées situées de part et d'autre du fil dans le champ visuel, débordent l'une et l'autre et se confondent. Pour des dessins formés de carrés blancs et noirs, comme ceux d'un damier (fig. 130), les angles des carrés blancs se joignent par irradiation et séparent les carrés noirs. Plateau s'est servi de dispositions analogues à la figure 130 pour évaluer l'étendue de l'irradiation. Les champs blancs étaient découpés dans un écran obscur, et éclairés par-derrière ; l'un des deux champs noirs pouvait être déplacé horizontalement au moyen d'une vis, et l'expérience consistait à l'amener dans une position telle que les deux lignes de séparation verticales, situées au milieu, pussent se confondre en une seule. Pour les distances un peu considérables, les champs noirs étaient formés de planchettes ; pour de faibles distances, on avait employé de petites lames d'acier. L'erreur commise dans l'expérience désignait l'étendue de l'irradiation. » (*O. P.* II/426)

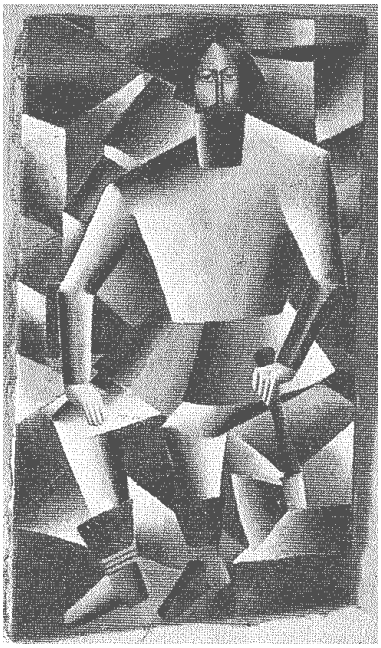
La lumière directe du soleil inonde le haut du torse du *Faucheur* de son épaule droite jusqu'à la taille et le côté droit du bas de son habit ; sur son côté gauche, le peintre a juxtaposé une ombre. Cet agencement rappelle le motif en échiquier élaboré par Helmholtz pour expliquer la manière dont l'œil visualise les juxtapositions de lumière et d'obscurité. Malévitch isole cet agencement de plus ou moins quatre carrés alternés dans le cercle dessiné sur le plan de regard pictural (10). Dans le *Faucheur*, l'effet optique des zones de carrés blancs étend les zones blanches ; Malévitch accentue cette luminosité en traitant les bords des zones noires par des gradations, de telle sorte que ces bords apparaissent irradiés. Le placement de ces motifs à côté du sol rouge permet de limiter la fatigue des nerfs oculaires sensibles au rouge dans l'œil et de conserver toute sa saturation. Les sensations optiques déterminent également un autre effet de cette composition : les zones blanches rayonnantes

repoussent optiquement les zones sombres, ce qui intensifie encore le rendu du volume et du poids du personnage. Malévitch sculpte son personnage grâce au phénomène de la lumière.

Ce personnage monumental, presque à taille réelle, est immobile. Il n'est pas figé entre deux mouvements, comme le *Jardinier* et le *Bûcheron*. Il se tient droit, immobile pendant que le soleil se déplace, illuminant un côté du personnage, puis l'autre. On semble néanmoins déceler un mouvement des yeux ; il baisse l'œil droit pour déplacer très légèrement son regard. Sa tête, elle aussi, doit se déplacer, car le soleil illumine désormais son profil droit, le long de la bande de rouge sur l'aile de son nez.

Les cercles concentriques qui peuvent être tracés autour du point de regard passent par ses yeux pour déterminer la position et les limites des angles et des yeux, de la tête et des pieds. Malévitch réduit encore la taille des pieds au bas de la toile et agrandit encore la tête pour, optiquement, la faire avancer, la faire entrer dans le plan.

Même si les couleurs utilisées par Malévitch pour peindre son *Charpentier* (11), exposé pour la première fois lors de la Sixième exposition de l'Union de la Jeunesse en décembre 1912, sont inconnues (son dernier accrochage connu est celui de l'exposition personnelle de Malévitch à Moscou en 1920), le tableau peut être lu en termes de lumière, d'obscurité et de direction de la lumière, qui se déplace autour de la composition alors que le personnage reste assis, immobile.



11 *Charpentier*, 1912

Durée

L'une des questions fondamentales de la lumière et des sensations lumineuses dans l'œil est celle du temps durant lequel les fibres nerveuses peuvent être stimulées avant d'être fatiguées ; une fois fatiguées, elles ne réagissent plus et l'œil ne voit plus la lumière ou la couleur mais uniquement l'obscurité. Hermann von Helmholtz, puis Odgen Rood ont nommé « durée » le temps durant lequel une fibre nerveuse reste stimulée dans l'œil. Ce même terme s'applique également aux autres sens pour désigner la période durant laquelle les fibres nerveuses peuvent capter et faire ressentir les sensations.

L'immobilité qui caractérise tous les personnages des tableaux présentés jusqu'ici témoigne de la volonté de Malévitch de réduire le mouvement à son minimum pour se concentrer sur les sensations de la couleur et de la lumière ainsi que, par extension, sur l'expérience créée par la peinture. Les surfaces lumineuses, les bandes colorées ou de grands aplats rouges peuvent provoquer une stimulation continue de l'œil. Ainsi, le temps passe, le soleil se déplace dans la composition et l'œil est stimulé en permanence. Dans ces œuvres, Malévitch superpose deux cadres temporels.

Les sensations créées par les tableaux ne durent que le temps pendant lequel l'attention du spectateur est attirée par eux. Néanmoins, Malévitch use de différentes techniques destinées à éveiller l'attention du spectateur pour qu'elle soit en permanence renouvelée et ses sensations avivées. Par cette démarche, il explore également la dynamique de la stimulation de l'attention en juxtaposant repos et activité selon la loi du contraste.

L'agencement des personnages statiques dans un environnement optiquement dynamique est une expérience de la sensation pure de la couleur et de la lumière ainsi que d'une perception des objets dans l'espace pictural qui peut faire appel à l'œil du spectateur. Les juxtapositions des sensations et de la perception révèlent les juxtapositions des points focaux successifs de l'artiste et intègrent l'observateur dans le processus créatif de l'artiste. Le *Bûcheron* se tient debout au milieu d'éclairs prismatiques, le *Charpentier* est assis dans une architecture de cubes. Le *Jardinier* se tient debout, drapé dans des jaunes lumineux et le *Faucheur* se trouve dans un champ de rouges animé par l'irradiation rayonnante.

Les sensations de couleur et de lumière dans ces compositions et par conséquent les compositions elles-mêmes sont vécues simultanément, alors que durant le déplacement de la lumière, elles le sont successivement. On peut ainsi dire que Malévitch rassemble des objets statiques dans l'espace pendant que la lumière se déplace et que le temps est vécu en termes de durée des sensations lumineuses.

Il n'y a pas de précédent connu, pas même dans le cercle de Malévitch, d'une telle intégration des sensations de couleur et de lumière à celle du temps qui passe, ni de références philosophiques à l'utilisation d'un moyen similaire pour fusionner temps et espace en un seul tableau. Pourtant, la simultanéité et la succession sont des catégories fondamentales utilisées par Hermann von Helmholtz pour expliquer la manière dont l'œil voit. C'est par la lecture d'Helmholtz que Malévitch est donc venu à intégrer ces deux états de la vision, qui deviennent deux états de conscience consécutifs à l'observation de ses tableaux. En vérité, Malévitch aurait pu trouver cette idée en s'installant simplement dans un champ pour dessiner des faucheurs et en observant, comme le font tous les artistes, la manière dont la lumière change. De la pure observation des phénomènes de couleur et de lumière, Malévitch créée des tableaux emplis de l'expérience pure du temps vécu par la « durée des sensations ». [79]

---

[79] La notion de durée a été étudiée par Henri Bergson, qui en fait la pierre angulaire de ses théories sur la psychologie ; cinq volumes des écrits de Bergson furent publiés en traduction russe entre 1913 et 1914. Dans sa thèse de doctorat de 1888, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson propose la définition suivante : « La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. Il n'a pas besoin, pour cela, de s'absorber tout entier dans la sensation ou l'idée qui passe, car alors, au contraire, il cesserait de durer. Il n'a pas besoin non plus d'oublier les états antérieurs : il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui. » (*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). Paris : Presses Universitaires de France, 1927/1997, 74). Il continue en arguant que la durée pure, « la durée interne, perçue par la conscience, se confond[e] avec l'emboîtement des faits de conscience les uns dans les autres." (Ibid., 80) ou que « Au dedans de moi, un processus d'organisation ou de pénétration mutuelle des faits de conscience se poursuit, qui constitue la durée vraie. » (Ibid, 80). C'est, selon Bergson, cet état de la durée qui permet à l'individu de prendre conscience du temps et de l'espace, qu'il ne peut connaître que par l'intuition. Pour le philosophe, la durée est le signe de notre conscience continue et éveillée, dans laquelle « la durée et la succession appartiennent […] à la conscience » (Ibid., 120). Même si elle peut être affectée par les sensations du monde, la durée n'est pas conditionnée par elles. Avec cette notion à la branche psychologique de la psychophysiologie, Bergson donne à la durée un sens différent celui que lui donne la physiologie. Pour celle-ci, la durée est une donnée mesurable par la période durant laquelle le système neurosensoriel est actif et produit des effets qui stimulent notre conscience et nous permettent d'entrer dans le monde par les sensations. Pour Bergson, la notion de durée définit et décrit l'activité de la conscience lorsqu'elle rassemble le passé et le présent (et donc la mémoire), alors que pour la science, la durée est à l'origine de la conscience par l'activité des sens. En 1911 et 1912, Kazimir Malévitch, pour sa part, saisissait

Vision des objets dans l'espace

Les peintres qui recourent aux outils géométriques de la perspective le font car ces outils correspondent à la manière dont les yeux convergent pour accommoder la distance. Malévitch, lui, employait un autre système, celui du point de regard dans le plan de regard pictural, qui correspond au plan de regard en tant que surface circulaire.

Dans le champ de regard de l'œil, les objets sont vus dans des relations de position, de taille, de dimension et de direction, toutes dans le plan. Ces relations sont agencées sur le plan de regard pictural non seulement dans l'espace réduit consacré aux personnages comme dans le *Bûcheron* et le *Faucheur*, mais en plaçant des personnages n'importe où dans cet espace, de la manière dont l'œil les voit dans une étendue plus grande afin de créer une illusion d'espace dans le tableau. C'est ce que Malévitch choisit dans trois paysages peints en 1912 et exposés fin 1912 ou en 1913. Même si d'autres tableaux sont listés dans les catalogues de ces expositions, ils n'ont pas pu être identifiés et nous restent à ce jour inconnus.

Ces paysages – *Récolte, Matin au village après la tempête de neige* et *Vers les champs* – présentent trois solutions pour représenter l'espace dans le plan. Malévitch s'appuie sur les catégories fondamentales identifiées par Helmholtz – position, taille, dimension, direction – pour construire ses paysages. Il les ordonne autour du plan de regard circulaire selon le plan de regard de l'œil. Dans *Vers les champs*, Malévitch introduit un outil géométrique qui semble nouveau dans son œuvre, la section d'or.

Les tableaux

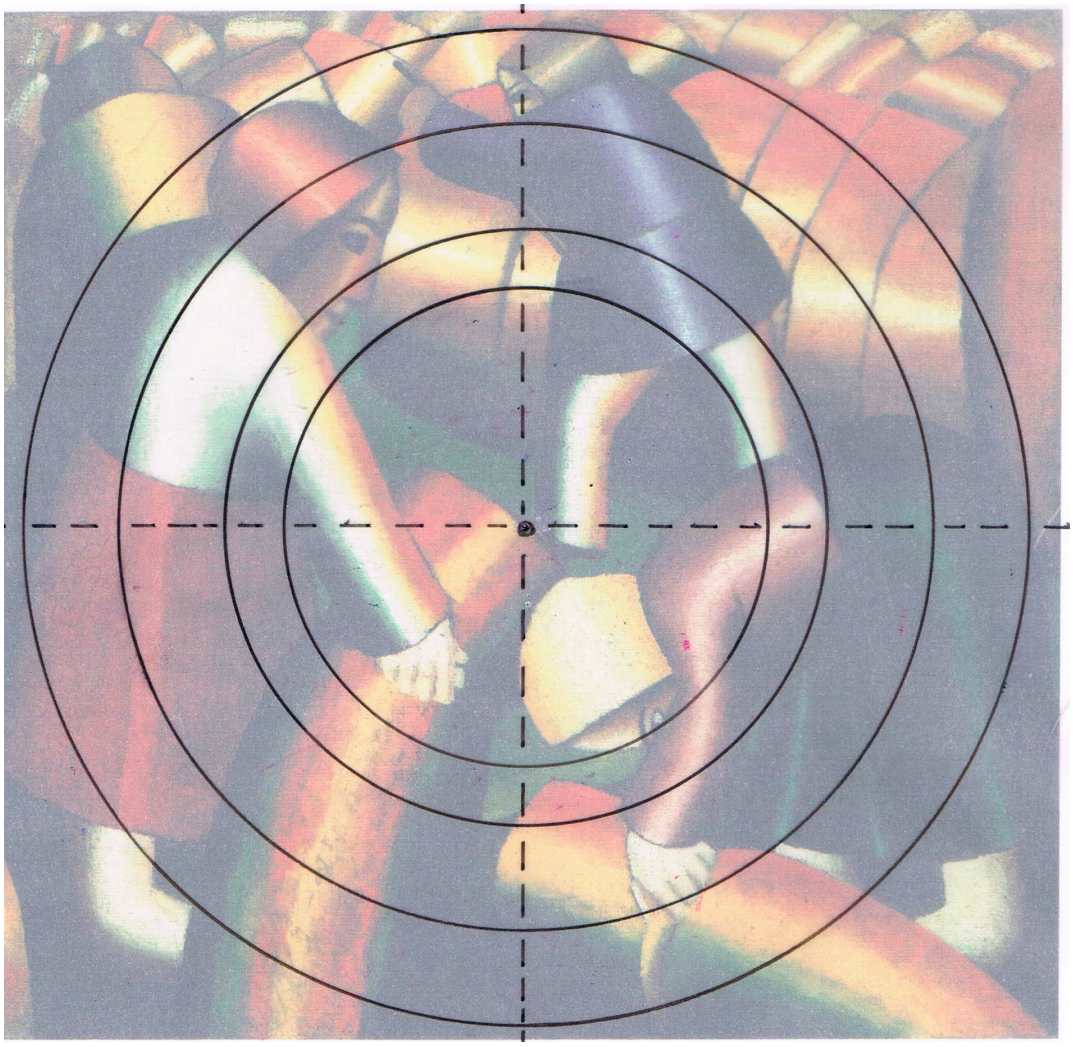
Malévitch expose une *Récolte* lors de deux événements en décembre 1912 : la sixième exposition de l'Union de la Jeunesse à Petrograd et la Première exposition de la société « Art libre / Peinture contemporaine » à Moscou. Aucun de ces tableaux n'a pu être identifié. L'un d'entre eux a pu être la *Récolte* qui se trouve aujourd'hui au Stedelijk Museum d'Amsterdam (12) ; nous la connaissons également par la photographie de l'exposition personnelle de Malévitch à Moscou en 1920.

---

les métamorphoses de la lumière le long de la trajectoire du soleil par les sensations de la peinture vécues dans le présent.

12 *Faucheur*, 1912

13 *Récolte*, 1912



14 Plan de regard pictural : *Récolte*

Cette *Récolte* est composée selon les catégories de la vision dans un plan décrites par Helmholtz. Tous les objets sont observés en vision directe, proches de l'œil. Leurs contours sont nets et précis, les objets placés dans la partie inférieure du plan de regard, près du bord du tableau, sont plus grands, tandis que les éléments placés dans la moitié supérieure semblent avoir été relevés. Malévitch suggère ici l'espace en modifiant les dimensions des éléments en fonction de leur agencement dans le plan.

Les deux paysannes sont placées face à face, de profil. La paysanne sur la gauche se tient debout, l'autre se penche à un angle de 90°, ce qui ouvre l'espace pour représenter le faucheur derrière elle. Ce dernier est de trois quarts face aux gerbes de seigle. Malévitch positionne donc chacun de ses personnages de sorte que la relation entre les trois traduise les directions horizontales et verticales sur le plan.

Cet agencement permet également la comparaison des tailles. Le faucheur, plus petit, semble se trouver derrière les deux femmes. Les dimensions sont donc utilisées pour placer le faucheur à courte distance derrière les deux femmes.

Cette solution destinée à contourner le problème de la manière dont l'œil voit la position des objets dans l'espace peut être nommée solution primaire. On la trouve évidemment dans les techniques de peinture en perspective, mais elle y sert à créer une illusion de profondeur plutôt que de position.

Malévitch juxtapose les bandes spectrales rayonnantes qui donnent forme aux gerbes de seigle à l'avant du plan aux motifs lumineux qui éclairent horizontalement les gerbes alignées au second plan et au pêle-mêle lumineux de bandes de lumière derrière eux. Malévitch reprend ici une hypothèse fondamentale d'Helmholtz, qui développe l'idée que les points de regard de l'œil sont en grande partie déterminés par les points lumineux dans le champ visuel (*O.P.* III/681-683). Dans le plan de regard pictural, le point de regard est précisément le point lumineux situé tout en haut de l'une des gerbes (14).

Grâce au système des cercles concentriques dans le plan de regard pictural, on comprend que Malévitch a placé les paysans dans la lumière, celle du soleil qui brille sur la scène de récolte. La seule source de lumière est située dans le dos du peintre, Malévitch ayant aligné son point de regard avec la direction de la lumière.

Le foulard de l'une des paysannes et le rai de lumière sur son dos et son épaule remplissent un quart du plus petit cercle, la jambe du faucheur, un autre quart, et l'extrémité d'une gerbe ainsi que le bras d'une autre paysanne modelés grâce au

spectre, un troisième quart. L'autre jambe du faucheur est placée dans ce cercle concentrique suivant, alors que l'épaule éclairée et le dos de l'autre paysanne est contenu dans le cercle suivant.

Le *Faucheur* (12), dont le titre est présent dans de nombreux catalogues, est positionné comme le *Bûcheron* (6) dans le plan de regard pictural, mais cette fois-ci, le personnage se trouve au milieu d'un jeu de lumière qui se reflète sur les gerbes de seigle pour éclairer la scène. Seule une gerbe est modelée grâce au spectre, avec une lumière blanche qui donne forme à la tunique du faucheur et dont la clarté décolore son pantalon. Ce tableau se révèle être une étude des différents types de lumière sur les objets et de leurs effets sur l'œil du spectateur.

On retrouve une solution de positionnement des éléments dans le champ de regard très différente dans le *Matin au village après la tempête de neige* (15). Ici, Malévitch commence par tracer un plan de regard pictural, dans lequel il inscrit les objets dans un cadre géométrique comme s'il les y accrochait. Ainsi, les positions des objets sont effectivement déterminées par la courbure de la surface plane et ses cercles concentriques.

Sur le plan de regard pictural, un cercle passe par les faîtes des toits, le long des murs, ce qui les fait paraître courbés ou le long des lisières de lumière et d'obscurité dans les maisons et dans les amas de neiges dans les arbres. Dans un cercle, l'on retrouve des motifs lumineux (teintes rouges) et sombres (teintes bleues) qui, par leurs angles, imitent la lumière du soleil et les ombres sur les différentes surfaces, qui semblent courbées. Ces successions animent l'œil et l'incitent à se déplacer dans la composition. Ici, Malévitch utilise le principe optique selon lequel les rouges apparaissent plus lumineux dans la lumière et les bleus dans l'ombre. Ces phénomènes permettent à Malévitch de sculpter l'ombre et la lumière avec pour seul outil la couleur (*O. P*. III/421).

Les deux paysannes qui marchent sur la route le dos tourné au peintre, donc vers l'espace pictural, sont positionnées grâce à des cercles qui passent par leurs écharpes, leurs épaules, leurs seaux et leurs jupes. Malévitch, grâce à la structure géométrique du plan de regard, positionne les femmes, les maisons, les arbres, les collines et agence la lumière en une composition cohérente.

Le sujet de ce tableau est sans doute la luminosité : il est empli d'une lumière qui se reflète et se réfracte sur la neige des toits, dans les champs à l'arrière, sur les

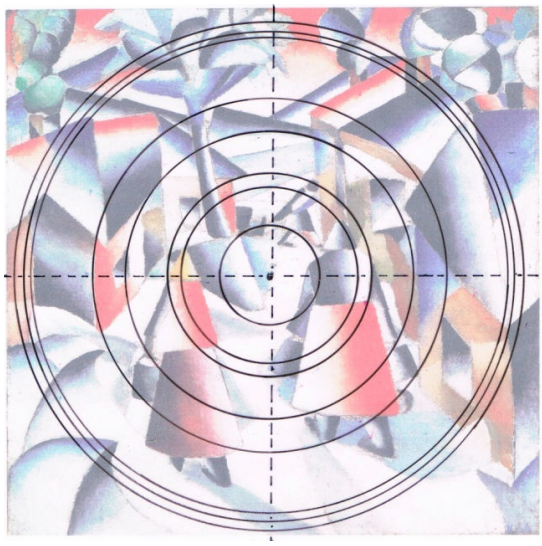
congères, et sur les amas de neige accrochés aux arbres. Même la couleur, un jeu entre les rouges et les bleus aux frontières des plans et des bandes blanches, correspond aux véritables phénomènes optiques, car dans ce tableau, l'œil se comporte comme un prisme (ce qu'il est) en raison de son éclat, ce qui explique la myriade de lumières qui se reflètent et se réfractent sur toutes les surfaces et dans toutes les directions. Ce tableau est véritablement celui d'un « nouveau réalisme » de la lumière, qui saisit un phénomène se produisant précisément dans l'œil de l'artiste. Sur le plan de regard pictural, Malévitch compose son tableau par un agencement cohérent de la lumière et de la luminosité.

Le *Matin au village après une tempête de neige* est strictement composé selon les principes décrits par Helmholtz : ce qui est proche de l'œil se trouve dans la moitié inférieure de la composition, sous l'axe horizontal de l'œil, alors que les éléments au loin se trouvent dans la moitié supérieure de la composition, au-dessus de l'axe horizontal de l'œil. Ce phénomène optique confère naturellement une taille plus conséquente aux objets situés dans la moitié inférieure et une petitesse aux éléments de la moitié supérieure ; aucune perspective n'est nécessaire. Malévitch ferme l'espace supérieur par les cercles concentriques qui font paraître les maisons rondes. Ceci révèle qu'il les voit en vision périphérique, en vision indirecte dans ce plan de regard. Dans un autre plan de regard, elles seraient vues en vision directe. Il existe une certaine mobilité dans l'arrangement des plans quand les points de regard changent, c'est-à-dire quand le regard de l'artiste se déplace.

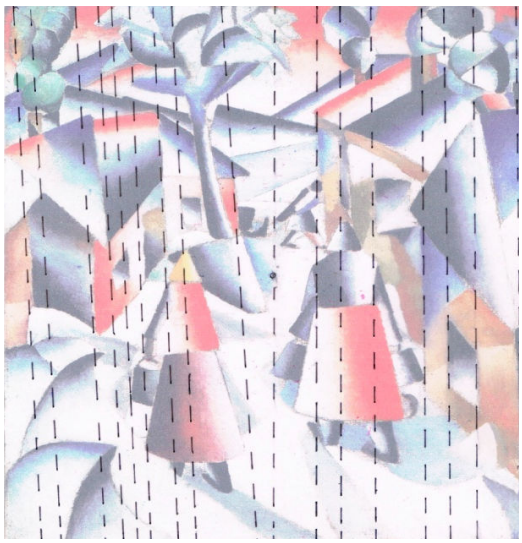
Les paysannes sont représentées en vision directe, tout comme les arbres. La rue et les maisons semblent penchées, comme si la route était en pente ; Malévitch crée ainsi une sorte de triple plan de regard dans sa vision directe. Dans le premier plan, la tête de l'artiste est en position primaire ; son regard passe par les paysannes, dépasse le tronc d'arbre et se retrouve dans les champs. Dans le second plan, sa tête se penche vers l'avant pour suivre la pente ; à l'arrière-plan, la tête est levée vers le haut et regarde les cimes des arbres recouvertes de neige. La manière dont Malévitch saisit la lumière complète le tableau pour animer l'œil et lui faire suivre les différents angles de vue de cette composition prise entre trois plans de regard.

Cette triple lecture est rendue possible par le fait que les deux yeux de l'artiste ne convergent pas, mais sont parallèles ; ils divergent même sur la partie gauche du tableau. (17)

15 *Matin au village après une tempête de neige,* 1912



16 Plan de regard pictural



17 Lignes de vues divergentes et parallèles

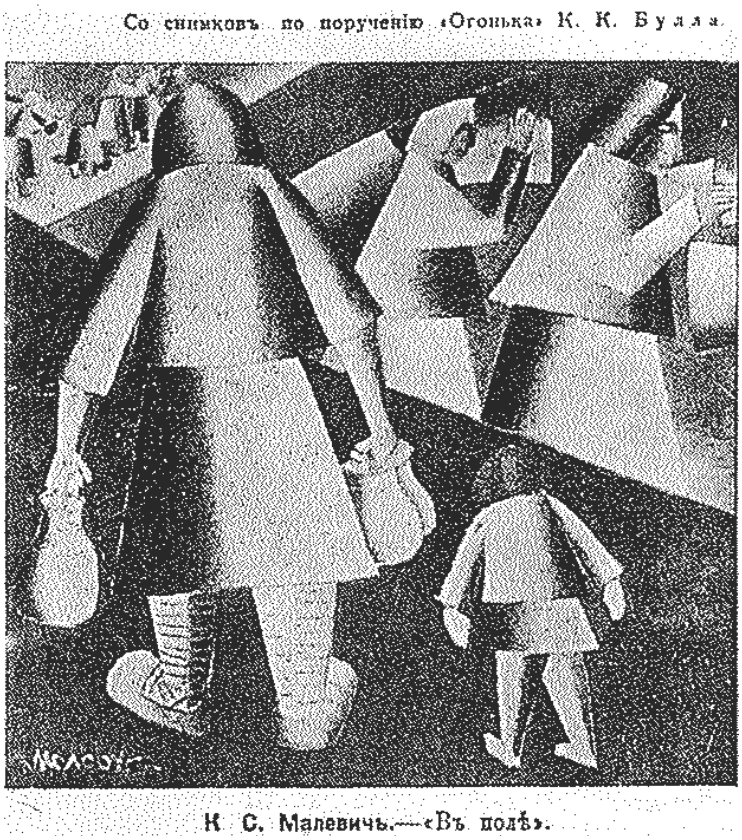
Il est difficile de trouver une solution d'agencement des éléments dans le plan plus radicale que celle utilisée dans *Vers le champ* (18). Il n'existe pas non plus de précédent connu dans l'œuvre de Malévitch ni dans celles des peintres de son cercle.

Dans ce tableau disparu, dont les couleurs sont inconnues, Malévitch juxtapose trois plans de regard comme s'il les découpait pour les recouper, en les raccommodant pour éliminer l'espace entre eux. Toutefois, il parvient à créer l'illusion d'espace en s'appuyant sur la loi de contraste.

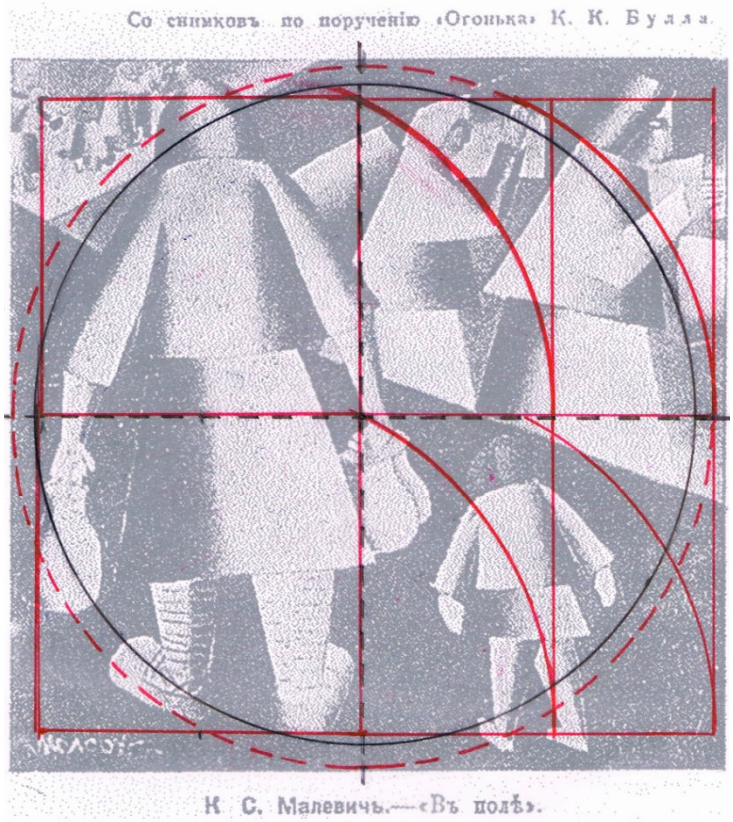
Premièrement, la paysanne et son enfant au premier plan sont positionnés de dos à la gauche de la toile, la paysanne remplissant toute sa hauteur. Ce premier groupe de personnages est juxtaposé aux deux paysannes vues de profil au second plan, sur le côté droit de la toile. Chacun de ces groupes se déplace dans une direction différente, ce qui crée un nouveau contraste. Une troisième juxtaposition s'ajoute aux deux précédentes : le groupe de paysans dans le coin supérieur gauche de la composition, bien plus petits et orientés dans une autre direction. Malévitch combine contraste de taille et contraste de direction dans le positionnement de ses personnages dans le plan ; ces deux contrastes contribuent à créer une illusion d'espace.

Le second contraste vient souligner la direction vers laquelle les personnages se déplacent, car ils sont légèrement inclinés d'un côté ou de l'autre dans les plans. Ainsi, la paysanne et son enfant penchent légèrement vers la gauche, les deux femmes du second plan, vers la droite alors que les personnages placés à l'arrière-plan sont plutôt verticaux. Ce déplacement des axes verticaux des personnages produit une sorte de mouvement de balancier dans les deux premiers plans, qui se stabilise verticalement à l'arrière-plan. Les positions des personnages impriment à l'œil un mouvement de balancier, qui ouvre les lignes de direction et les fait diverger.

Ce tableau présente enfin un troisième jeu de contrastes : celui de la juxtaposition de personnages modelés par la lumière et d'éléments uniquement planes. Chacun de ces éléments correspond aux plans de regard des différents groupes de personnages. La réduction draconienne de l'espace de ces plans forme un contraste avec la spatialité de la composition, créée par la loi de contraste des formes et du plan, des directions, de l'espace et de la distance. Ensemble, ces contrastes font naître l'illusion du mouvement et de l'espace.



18 *Vers le champ*, 1912. Reproduit dans la revue *Ogonek,* Moscou, janvier 1913



19 Plan de regard pictural : *Vers le champ*

Malgré les divers agencements de ses éléments, le tableau ne compte qu'un seul point de regard dans le plan de regard pictural (19).

Ici, Malévitch assemble trois plans autour d'un point de regard au centre de la toile. Il est possible de dessiner un cercle qui en fait le tour ; on constate que Malévitch y inscrit deux systèmes utilisant la section d'or, l'un au-dessus de l'axe horizontal, l'autre au-dessous. Malévitch combine ici deux systèmes structurels.

Le premier se trouve dans le plan de regard pictural, dans lequel des cercles concentriques dessinés autour du point de regard central aident à positionner les corps. Pour les besoins de la présente étude, deux cercles ont été dessinés : un noir et un rouge. Ce dernier correspond à l'arc du cercle du rectangle d'or situé dans la moitié supérieure de la composition. Il s'agit ici d'une manière à la fois simple et sophistiquée d'intégrer deux systèmes géométriques.

Le rectangle d'or » commence dans la moitié supérieure de la composition, par intégrer le buste de la paysanne du premier plan vue de dos dans un carré. Les deux rectangles d'or dessinés par le tracé de deux cercles dont le centre se trouve au milieu du côté inférieur du carré et au coin du carré sont deux plans dans lesquels Malévitch a peint les deux paysannes vues de profil.

Le rectangle d'or, qui détermine l'agencement de la moitié inférieure de la composition, commence par le carré dans lequel s'inscrivent la jupe, les jambes et les pieds de la paysanne au premier plan. L'enfant est positionné par rapport au rectangle d'or dérivé du carré ; l'arc du cercle passe par un axe épaule gauche – jambe droite, qui détermine l'angle de sa tenue. Le côté du second rectangle passe par l'épaule droite de l'enfant et court dans la zone d'ombre pour rejoindre sa jambe droite. Le reste du rectangle est ouvert. Dans *Vers le champ*, tous les éléments sont parfaitement intégrés.

Le groupe de paysans dans le coin supérieur gauche est intercalé entre l'arc de cercle et le coin extérieur du carré.

Nous remarquons par ailleurs un autre trait structurel caractéristique : les deux plans qui représentent les champs se rejoignent à un angle qui serait exactement de 60° si Malévitch ne lui avait pas imprimé une légère courbe, qui correspond à la courbure du champ visuel décrite par Helmholtz (cf. chapitre 3). Le chiffre de 60° n'est pas non plus un accident : il s'agit de l'angle de vue le plus confortable pour l'œil.

L'utilisation de solutions archétypales pour positionner des personnages dans l'espace telles que la représentation de dos, de face et de profil, la création de groupes lisibles de droite à gauche dans le plan du tableau, le positionnement en alternance des éléments dans l'espace, la réduction progressive de la taille des personnages pour suggérer la distance à laquelle ils se trouvent de l'œil de l'artiste (et de l'observateur) montre que Malévitch a utilisé les hypothèses fondamentales d'Helmholtz concernant la vision des éléments dans l'espace du plan. En les adaptant au plan pictural, Malévitch découvre une nouvelle manière de positionner ses personnages par des solutions artistiques ingénieuses qui reprennent le phénomène optique de la vision pure.

Vision des objets en mouvement

Au quotidien, l'œil est constamment en mouvement ; il balaie le champ de vision devant lui et saisit ce qui attire son attention. Lorsque nous posons notre regard sur quelque chose, l'œil est au repos, que les objets soient statiques ou en mouvement. Dans les tableaux étudiés aux paragraphes précédents, l'œil de l'artiste est au repos lorsqu'il pose son attention dans le plan de regard : les paysans sont soit immobiles, soit comme arrêtés au milieu d'un mouvement. Fin 1912, Malévitch entreprend la création d'un groupe de tableaux traitant des objets en mouvement, et du mouvement rotationnel en particulier. Deux de ces tableaux sont connus, dans lesquels Malévitch explore les effets de la luminosité et de la lumière générée par la vibration et le mouvement des objets dans l'œil. Ces deux œuvres, exposées pour la première fois lors de l'exposition La Cible (mars-avril 1913), sont : *Rémouleur (Principe de papillotage)* et *Paysanne avec seaux – Décomposition dynamique n°1*.[80]

[80] L'intérêt porté par Malévitch au mouvement, et au mouvement dynamique en particulier, à la fin de l'année 1912, soulève la question de l'influence du futurisme italien. En effet, si Malévitch connaissait bien l'impressionnisme, le fauvisme et le cubisme français, abondamment présents dans les collections moscovites, le futurisme italien n'avait pas encore été exposé en Russie. Tout ce que Malévitch aurait pu connaître sont des reproductions des tableaux, probablement ceux qui avaient été présentés à Paris entre les 5 et 24 février 1912 lors de l'exposition *Les Peintres futuristes italiens* à la Galerie Bernheim Jeune. Un exemplaire du catalogue a été retrouvé dans les archives d'Alexandra Exter ; à son retour à Kiev et à Moscou à la fin de l'automne, elle a pu le montrer à ses amis artistes, comme elle en avait l'habitude. Les six reproductions qui y figurent montrent la manière dont les cinq peintres décrivent leurs nouveaux styles de 1911 : dynamisme des « états d'âme » (« *stati d'animo* »), comme ils l'écrivent dans un article du catalogue intitulé « Les exposants au public », dynamisme de « l'émotion » créé par « l'état d'âme d'un départ », « langueur et découragement », « agitation chaotique de

L'œil se déplace facilement dans différentes intensités de lumière, du soleil à l'ombre. Toutefois, les oscillations répétées entre la lumière et l'obscurité produisent un effet dans lequel les objets semblent brisés, la lumière affectant l'œil en une succession rapide. À cause de la durée des images rémanentes, qui persistent entre ces « impulsions lumineuses régulières », nombre de phénomènes optiques se produisent. L'un d'entre eux est le « principe de papillotage », pendant lequel l'œil est incapable de saisir la lumière et l'obscurité, le blanc et le noir, comme unités optiques séparées. Il les fond dans différentes intensités d'un gris lumineux. Selon Helmholtz :

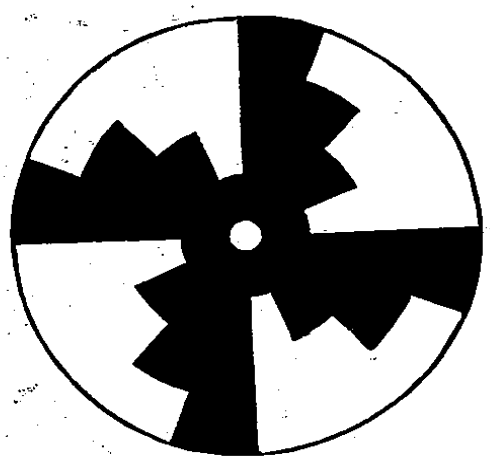
> « Quand un point de la rétine est impressionné par une lumière qui subit des variations périodiques et régulières, et que la durée de la période est suffisamment courte, il se produit une impression continue, pareille à celle qui se produirait si la lumière émise pendant chaque période était distribuée d'une manière égale dans toute la durée de la période. » (*O. P*. II/447-8)

De tels phénomènes se produisent par exemple lorsque l'on observe les rouages d'une machine. Malévitch était à l'évidence captivé par l'étude du mouvement rotatif

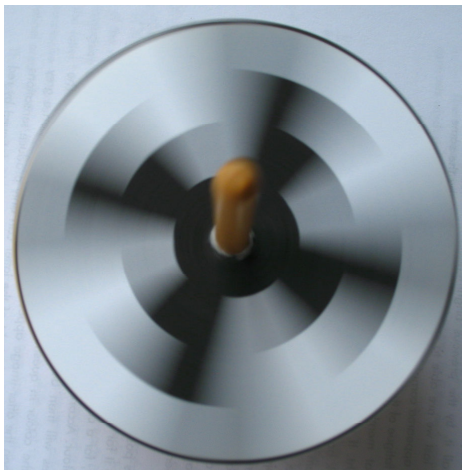
---

sentiments » exprimées par l'agencement des lignes de force (« Des lignes confuses, sursautantes, droites ou courbes qui se mêlent à des gestes ébauchés d'appel et de hâte exprimeront une agitation chaotique de sentiments. D'autre part, des lignes horizontales, fuyantes, rapides et saccadées, qui tranchent brutalement des visages aux profils noyés et des lambeaux de campagnes émiettés et rebondissants, donneront l'émotion tumultueuse de celui qui part. » (p. 10)). Ces lignes sont « les clefs mystérieuses de nos tableaux » (p. 12) dont le but est d'« augment[er] l'émotion du spectateur » (p. 12) et de « donner l'ambiance émotionnelle du tableau(...) d'où jaillit une source de lyrisme pictural, inconnue jusqu'ici. » (pp. 13-14) (U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, « Les exposants au public », *Les Peintres futuristes italiens*, Galerie Bernheim-Jeune & Cie., Paris, 5-24 février 1912). Évidemment, cela ne correspond pas à l'image d'Épinal du futurisme italien, qui ne naît qu'en 1913 avec le dynamisme de la machine et de la vie urbaine. L'intérêt de Malévitch pour la machine précède donc celui des Italiens, alors qu'il n'a jamais manifesté d'intérêt pictural pour les états émotionnels de l'âme, même si l'on peut croire qu'il connaissait l'article des Italiens par sa traduction russe publiée dans le catalogue de la Seconde exposition de l'Union de la jeunesse en juin 1912. S'il existe une comparaison au futurisme italien pertinente, c'est celle qui porte sur l'intérêt pour le mouvement. À l'époque, l'une des innovations en peinture est l'influence des chronophotographies d'Étienne-Jules Marey et Eadweard Muybridge, dans lesquelles les étapes du mouvement humain et animal sont saisies dans des séries de photographies. *La Main du violoniste* et *Dynamisme d'un chien en laisse*, deux tableaux de Giacomo Balla peints en 1912 et les *Nus descendant un escalier* (n° 1, peint en 1911 et n° 2, peint en 1912) de Marcel Duchamp avaient reçu une grande publicité ; il n'est donc pas improbable que Malévitch les ait connus, ni qu'il ait connu les chronophotographies. Ces comparaisons placent Malévitch dans le contexte de l'année 1912, durant laquelle les artistes enquêtaient sur le mouvement et la dynamique. Toutefois, aucune influence picturale n'est nécessaire pour expliquer l'intérêt particulier de Malévitch pour le mouvement, car il résulte logiquement et explicitement de son exploration de la vision inspirée par Hermann von Helmholtz.

20 *Rémouleur (principe de papillotage)*, 1912-1913



21 Disque, H. v. Helmholtz, *Optique physiologique* Vol. II, p. 454, fig. 139



22 Disque en rotation.
Photographie réalisée par l'auteur du présent travail.

de la meule, dont la force faisait vibrer les bras du rémouleur. Dans un tableau, au dos duquel il inscrit *Rémouleur (Principe de papillotage)*, commencé à la fin de l'année 1912 (20), Malévitch utilise un disque rotatif[81] pour réaliser des expériences et adapter les phénomènes associés. À ce sujet, Helmholtz explique que :

> « Le moyen le plus facile de déterminer la durée de l'impression lumineuse consiste à employer des disques chromatiques auxquels on peut imprimer un mouvement de rotation variable et mesurable. — On ne peut déterminer avec certitude que la vitesse de rotation nécessaire pour donner au disque un aspect complètement uniforme, et l'on trouve qu'il faut rendre cette vitesse d'autant plus grande, que la lumière est plus intense. Les diverses couleurs semblent aussi présenter des différences. » (*O. P*. II/453)

Ainsi, dans *Rémouleur (principe de papillotage)*, Malévitch capture sur la toile trois étapes de la vitesse de rotation des roues, qui révèlent trois types de lumière. La plus petite roue au centre (sur la droite) est une surface d'une intensité lumineuse presque constante, qui montre que la roue tourne à vitesse élevée. La grande roue au-dessous est représentée par les rayons créés par les barreaux et alternant entre clair et obscur, créés par les barreaux, qui montrent que sa vitesse est moins élevée. Cela signifie que les images rémanentes dans l'œil entre les stimulations claires et obscures s'imposent les unes aux autres et se colorent de telle manière que les parties sombres paraissent plus claires et les parties claires plus sombres. C'est ce que l'on appelle le principe de papillotage. Ce terme vient du verbe papilloter, qui signifiait originellement « couvrir de paillettes » ; le papillotage désigne donc une sensation d'éclat scintillant dans l'œil. Helmholtz écrit :

> « Des faits exposés dans ce paragraphe, il résulte que la lumière, en impressionnant la rétine, laisse dans l'appareil nerveux visuel une action primaire qui ne se transforme en sensation que dans les instants suivants. La grandeur de la modification primaire produite par une impression lumineuse momentanée ne dépend que de la quantité de lumière qui est tombée sur la partie considérée de la

[81] L'utilisation de disques rappelle les *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp, qu'il commence en 1920. Ces assortiments de douze disques et leurs installations sur différents cadres motorisés sont inspirés par les motifs scientifiques utilisés pour étudier la luminosité et les illusions optiques. Mis en mouvement, ils créent d'infinies illusions dada.

rétine ; elle est donc la même pour une lumière très-intense qui agit pendant un temps très-court que pour une lumière faible qui agit pendant plus longtemps, à cette seule condition que la durée de l'action n'atteigne pas un trentième de seconde. L'action primaire instantanée d'une lumière très-intense ne produit donc pas une impression relativement plus faible que celle d'une lumière modérée, au contraire de ce qui a lieu dans la sensation durable de lumières d'intensités différentes. » (*O. P*. II/457)

Helmholtz a pu vérifier ces faits par l'utilisation de différents disques, en particulier celui représenté à la figure 139 (21). Malévitch a pu appliquer ces découvertes à la représentation de la luminosité, blanche ou colorée, dans son *Rémouleur (principe de papillotage)*.

Dans le coin supérieur droit du tableau, Malévitch saisit les effets du papillotage par la couleur. Il emprunte également à Helmholtz les motifs créés par son disque (23). Après sa description des passages de secteurs noirs et blancs selon les degrés de luminosité, Helmholtz écrit que :

« Dans les changements de couleurs que subit, sur un fond noir, l'image accidentelle d'une lumière blanche avant de disparaître, on remarque encore une durée différente de l'effet consécutif pour les différentes couleurs. » (*O. P.* II/455)

À propos d'un autre disque, le scientifique déclare, en précisant que sa remarque s'applique aux « disques papillotants » en général, que :

« Si l'on produit sur les disques papillotants des alternatives de lumière chromatique et de noir, soit en faisant usage de secteurs colorés, soit en regardant les disques noir et blanc à travers des verres de couleur, les couleurs homogènes même présentent aussi des traces de phases colorées. Si l'on regarde par exemple à travers un verre rouge qui ne transmette aucune autre couleur que le rouge, le bord antérieur des champs clairs paraît orangé, et le postérieur, rose, ce qui répond au jaune et au bleu qu'offrait la lumière blanche. Le fond noir se recouvre en même temps du vert complémentaire. » (*O. P*. II/503)

Dans son *Rémouleur*, il saisit tout d'abord les motifs en forme de cône que l'on voit en faisant tourner les disques d'Helmholtz à vitesse moyenne (22). Dans ce disque, les

23 *Rémouleur (principe de papillotage)*, détail.

secteurs en forme de cône montrent les gradations de luminosité, alors que dans le *Rémouleur*, les disques ont été colorés selon la manière dont Helmholtz les a décrits après avoir observé le disque en rotation à travers un verre rouge. Dans ce détail du tableau, il faut remarquer les bords orange placés à côté des verts complémentaires à la droite de la composition. Malévitch utilise en effet ces complémentaires dans l'ensemble de cet arrangement complexe, dans lequel les éléments s'entrechoquent à cause des vibrations de la roue. Le rémouleur et ses mains sont saisis sur la toile dans

différentes positions, tandis que ses pieds, qui bougent de bas en haut pour faire tourner la roue, sont également démultipliés, comme on le voit dans ce détail.

En termes de composition, le *Rémouleur* est placé au sein du plan de regard pictural de l'artiste. Son point de regard se trouve au centre du plan, comme le montre le schéma 24. Comme à son habitude, Malévitch divise le plan selon les axes horizontaux et verticaux de la vision, à un angle de 90° du point de regard central. La composition s'organise autour de ces quatre zones, avec une attention toute particulière portée à la ligne de vision horizontale de l'artiste.

Les cercles concentriques dessinés autour du point de regard isolent les grandes activités qui prennent place au-dessus de l'axe horizontal.

Dans le cercle central, un point lumineux se détache : une importante fraction de la meule, qui semble blanche tant elle est lumineuse.

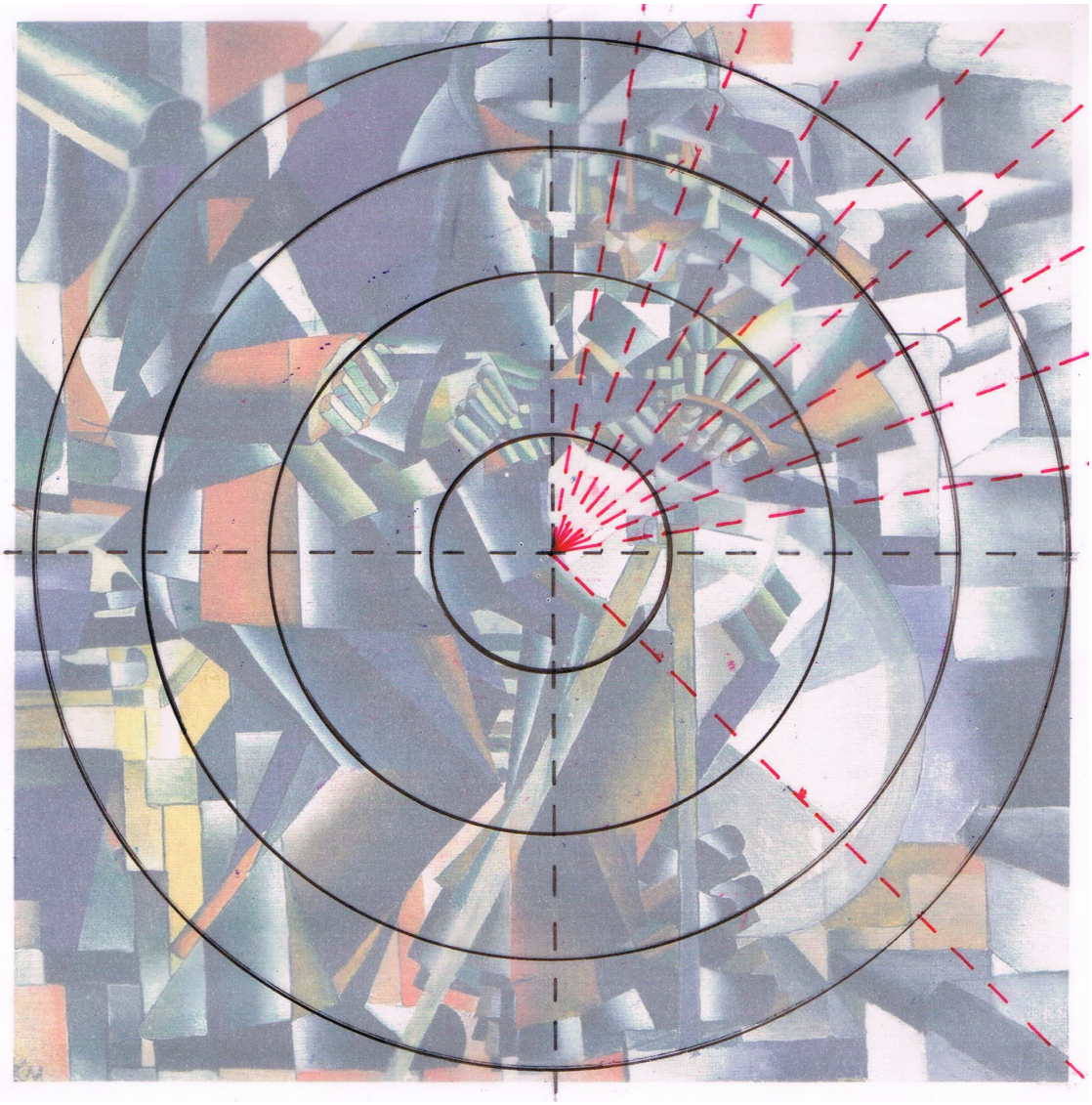
Le cercle suivant montre les mains du rémouleur, qui vibrent. Elles sont dupliquées sur le plan horizontal.

Le troisième cercle montre un arrangement très complexe de fragments du bras gauche (à droite) qui sont des plans de petite taille alternant entre zones colorées et blanches. En miroir, sur la gauche, cette activité intense est à la fois suspendue et animée par des plans de bleus et d'oranges, couleurs complémentaires, sur l'épaule et le bras du rémouleur. Sous cette zone fragmentée et sous l'axe horizontal, il stabilise l'énergie de la scène par une grande roue emplie d'une luminosité constante, mais graduelle.

Dans le quatrième cercle, ce qui ressemble à des escaliers de marbre blanc (lumineux) sur la droite sert également à stabiliser les couleurs dans la lumière, alors que sur la gauche, les plans de bleu contribuent eux aussi à stabiliser le mouvement.

Dans les zones situées sous l'axe horizontal, Malévitch continue ce motif de répétitions et de contrastes. Toutes ces séries de motifs suggèrent que Malévitch avait pris appui sur des chronophotographies du mouvement séquentiel, mais nous n'avons pas d'autre preuve de cette hypothèse, à l'exception de quelques dessins et lithographies produits en 1913 pour *Trois (Troe)*.

Malévitch utilise un disque en mouvement pour différents aspects de son *Rémouleur* et divise la composition selon les principes du disque d'Helmholtz en rotation. Ainsi, la section à 90° dans la partie supérieure droite se divise en secteurs de 10°, qui servent à positionner les zones de lumière radiante afin de saisir efficacement



24 Plan de regard pictural : *Rémouleur (principe de papillotage)*

le mouvement. Malévitch divise également la section située sous l'axe horizontal à droite, cette fois par une grande roue en rotation à un angle de 45°. Ces proportions, tout comme d'autres, aident à donner une cohérence aux nombreux mouvements saisis par le tableau.

25 *Moissonneuse*, lithographie, *Trois (Troe)*, 1913

Un nouvel outil artistique

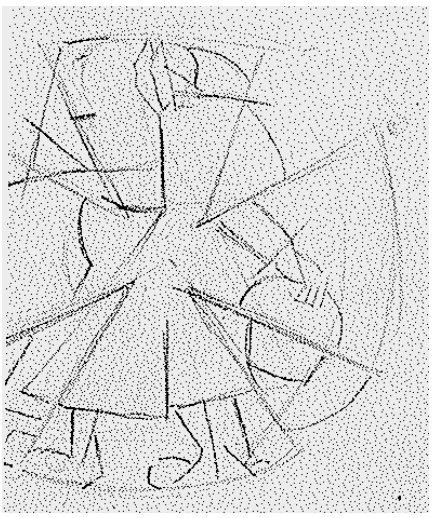
Lors de l'exposition La Cible de mars-avril 1913 à Moscou, Malévitch expose aux côtés de *Rémouleur (principe de papillotage)* un autre tableau extrêmement dynamique, *Paysanne avec seaux*, sous-titré *Décomposition dynamique* (30). Lors de la Septième exposition de l'Union de la Jeunesse à Petrograd, en 1913, Malévitch choisit de sélectionner ces deux tableaux et de les dater de 1912 dans le catalogue. Dans cette exposition, l'artiste présente une *Moissonneuse* dont la trace a été perdue ; il est possible qu'il s'agisse d'une huile similaire à la lithographie également nommée *Moissonneuse* (25) publiée en septembre 1913 dans l'anthologie *Trois (Troe)*. Le catalogue de l'exposition date l'huile de 1913 ; Malévitch l'intègre dans une section nommée « Réalisme cubo-futuriste de l'année 1913 ».

Dans la lithographie, la moissonneuse s'inscrit clairement dans un plan de regard circulaire dans lequel le balancement énergique de ses bras et le gonflement de ses jupes soulignent la courbe de son mouvement. Celui-ci est représenté grâce au positionnement des cônes, dont les surfaces sont modelées pour capturer la lumière et l'obscurité. Les lignes marquent la frontière entre plans et rebords et leurs directions radiales soulignent l'effet général de rotation. Cette représentation dynamique des mouvements de la moisson est très chargée.

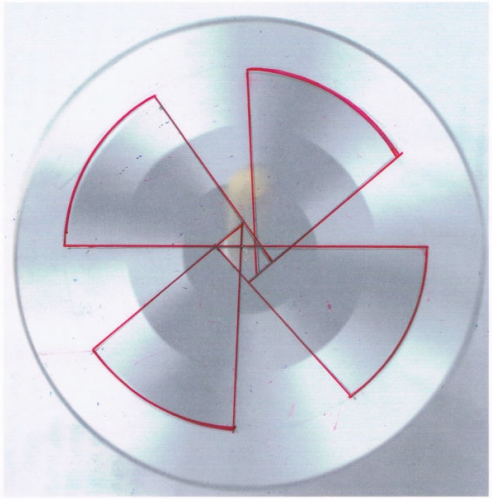
Outre cette lithographie, il existe d'autres dessins très expérimentaux liés à la *Moissoneuse*. L'un d'entre eux (26) montre la manière dont Malévitch a pris le disque

d'Helmholtz (21) en rotation et l'a utilisé comme structure sur laquelle représenter l'activité dynamique de la moisson. Malévitch a simplement placé la paysanne en train de manier sa faucille dans une représentation schématique du disque en rotation. Les formes du disque en rotation deviennent donc le moyen de créer l'illusion de la rotation sur le personnage. (28)

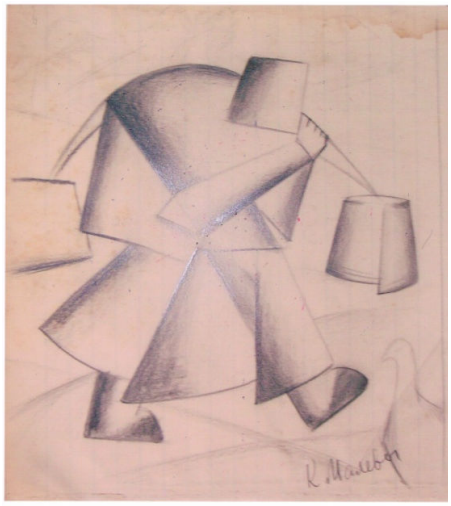
Les schémas géométriques des quatre secteurs de forme conique se transforment donc en outil (cadre) structurel par nature dynamique. Il saisit l'essence du mouvement rotationnel. L'illustration 27 montre la manière dont les quatre secteurs coniques sont isolés par les transitions de la lumière à l'obscurité. Toutefois, la photographie du disque en rotation réalisée par l'auteur des présents travaux n'est pas précisément dans le plan. Il existe une légère distorsion des intersections au centre.



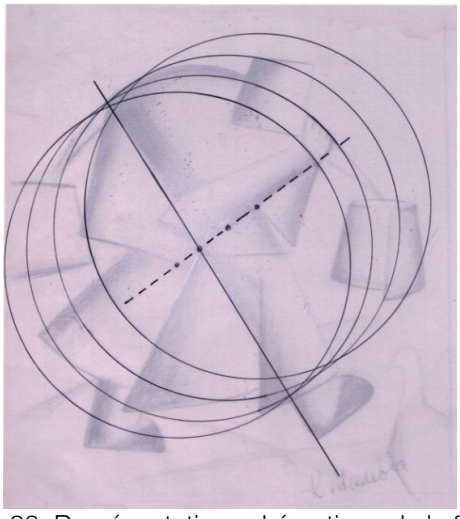
26 *Moissonneuse*. esquisse, 1913



27 Représentation schématique de la fig. 26



28 *Paysanne avec seaux*, 1912, Mine de plomb



29 Représentation schématique de la fig. 28 montrant les progressions successives

Déplacement et décomposition dynamique

Cet outil artistique, dérivé des motifs lumineux produits par le mouvement de rotation continue imprimé à un disque a certainement mené Malévitch à rechercher d'autres moyens de saisir la lumière créée par le mouvement. Il poursuit ses recherches dans une série d'oeuvres: une paysanne marchant dans une rue de village, une palanche sur ses épaules, à laquelle sont suspendus deux seaux.

Malévitch a créé sur ce sujet de nombreux dessins et deux huiles, l'une d'entre elles présentée pour la première fois lors de l'exposition moscovite La Cible en 1913, puis lors de la Septième exposition de l'Union de la Jeunesse, à Petrograd, à l'automne de la même année. Au dos de la toile, Malévitch inscrit *Paysanne avec seaux – décomposition dynamique no. 1* (30). Les dessins qui nous sont parvenus révèlent la progression de ses idées : d'une représentation assez fidèle, il développe des formes quasi abstraites de la paysanne avec ses seaux oscillants. Dans toutes ces représentations, l'éclairage du personnage oscille entre lumière et obscurité. La paysanne semble à la fois se retourner et marcher vers l'avant.

Malévitch réalise une transition significative et peut-être même inspirée en décidant de ne plus utiliser la structure dynamique des formes créées par la rotation d'un disque comme structure de son tableau. Après avoir saisi le mouvement de sa moissonneuse, il sépare les formes pour les réassembler afin de concevoir la paysanne. Grâce à cette décomposition, il parvient à fondre le personnage avec les formes dynamiques de son mouvement.

Dans les dessins et le tableau, le personnage est représenté marchant dans la rue tout en portant de lourds poids suspendus à une palanche. Trois directions font ainsi l'objet de notre observation : le mouvement de marche vers l'avant, le poids des seaux, qui est une tension vers le bas, et la rotation de la femme sur son axe vertical, qui fait également tourner les seaux.

Le dessin (28) montre l'une des solutions utilisées par l'artiste, dans laquelle les mouvements sont réduits à l'essentiel. Le mouvement vers l'avant de la paysanne est souligné par la manière dont elle est représentée dans l'espace et complété par la manière dont elle lève son pied droit pour avancer. L'impression de poids est transmise par la grande section courbée sur le haut qui représente son épaule, vue de face. La courbe suggère l'idée du poids de la palanche.

30 *Paysanne avec seaux*, 1912-1913

Cette sensation de poids est renforcée par l'inclinaison de la verticale de l'axe de la paysanne, qui se penche pour porter le poids des seaux. Cette inclinaison suggère, dans le même temps, son mouvement vers l'avant. Le mouvement de balancier des seaux est représenté sur la toile en deux étapes de son mouvement. La jupe du personnage est représentée en trois sections répétées du mouvement. L'œil lit cette succession dans le plan comme un mouvement.

Lorsqu'il observe un disque en rotation (l'archétype même du mouvement), l'œil est au repos car il est incapable de suivre les rotations, trop rapides et car, s'il le pouvait, il se déplacerait à la même vitesse que le disque en rotation et il ne percevrait aucun mouvement. En observant les mouvements de la paysanne, l'œil bouge pour en

comprendre les différents types et directions. Dans ce groupe d'œuvres, on appelle cette opération de l'œil « déplacement », car Malévitch a créé un plan de regard unique, mais au sein de ce plan, l'œil se déplace d'un point de regard à l'autre (*O.P. III/600*). Il se déplace au sein du plan.

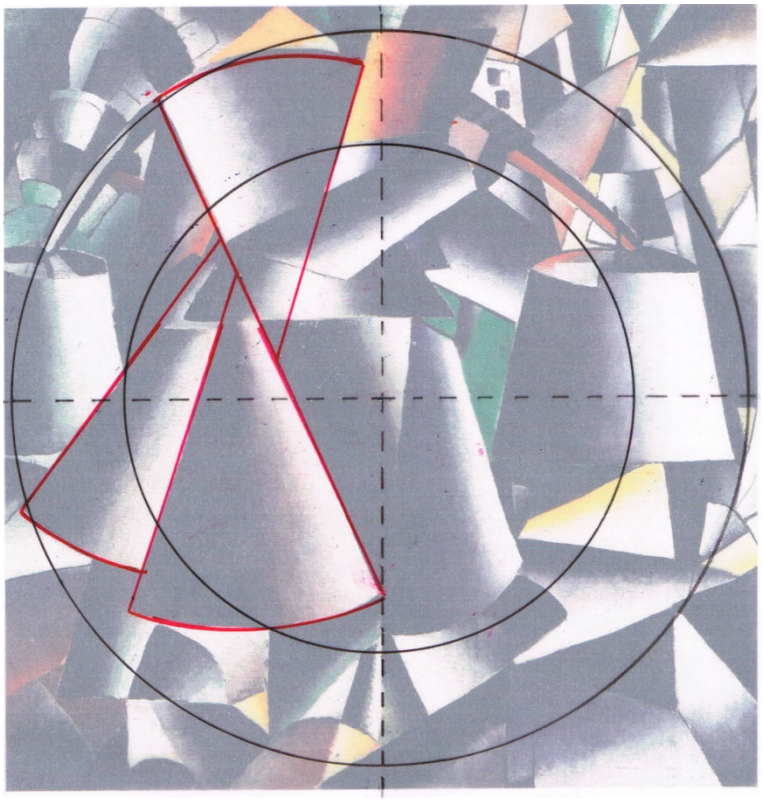
Par ce déplacement, l'œil effectue un mouvement de rotation sur ses axes : horizontal pour regarder de haut en bas, vertical pour regarder de droite à gauche ou trouver un autre point de regard. La tête reste fixe, contrairement aux situations dans lesquelles l'œil est en position primaire et se promène dans le champ de regard en se posant sur ce qui attire son attention. Dans le dessin et l'huile de *Paysanne avec seaux*, Malévitch créée un seul plan de regard dans lequel l'œil se déplace en changeant ses points de regard : il fixe le point de regard central pour tourner les yeux sur la gauche afin de saisir le personnage et vers la droite pour saisir sa progression dans l'espace.

L'huile *Paysanne avec seaux, Décomposition dynamique* est une composition complète dans laquelle on peut voir comment Malévitch utilise deux structures pour rendre les différentes directions du mouvement dans le plan (31). Il commence par le plan de regard pictural (31).

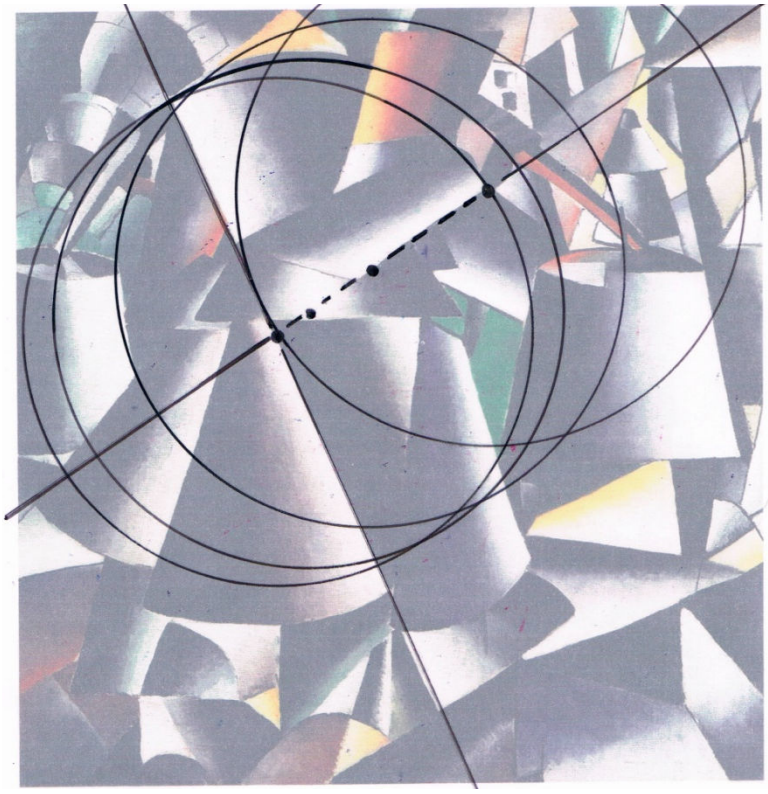
Ainsi, la silhouette de la paysanne est placée sur la gauche de l'axe vertical central. Elle remplit également l'espace dans sa hauteur et le seau emplit l'espace à droite de l'axe vertical.

La paysanne et les seaux sont vus en vision directe, alors que les maisons, courbées, et les autres éléments sont vus à la périphérie de la vision indirecte. Ils sont clairs, mais affectés par la courbe du globe visuel. Malévitch adopte le principe selon lequel ce qui se trouve dans la zone située sous l'axe horizontal semble plus proche, alors que ce qui est au-dessus semble plus loin. Il place même ce qui ressemble à une marche dans le coin inférieur droit (ce qui rappelle la position de la brouette dans le *Jardinier*) pour souligner cette impression. Ceci indique que l'objet est placé à la limite de la vision directe et indirecte, car les objets semblent plus larges en raison de la surface courbée du globe oculaire.

Le personnage se trouve inscrit dans deux cercles concentriques principaux dessinés autour du point de regard central. Sa tête et la partie éclairée des seaux se trouvent dans le cercle extérieur et s'étendent sur toute la largeur de la composition. Dans le cercle intérieur, nous retrouvons les plis dynamiques de sa jupe.



31 Plan de regard pictural : *Paysanne avec seaux*



32 Schéma géométrique de la progression dans l'espace

Malévitch a composé le personnage avec les cônes provenant des effets lumineux du disque en rotation en façonnant la femme avec ces éléments en rotation. Avec le cône placé près de sa tête, Malévitch représente le mouvement des épaules qui soutiennent le poids de la palanche. La répétition des cônes permet de créer un mouvement de balancement de l'arrière vers l'avant. De cette manière, Malévitch décompose le mouvement en sections distinctes et lisibles tout en décomposant la lumière. Ces décompositions sont dynamiques en raison des contrastes créés par la juxtaposition. La forme conique devient un *signe* des sensations de mouvement ressenties par l'observateur.

Le second système structurel est déterminé par un second point de regard, qui a été déplacé dans le plan de regard pictural (32). Il se trouve à la jonction entre deux mouvements, sorte de point d'ancrage à partir duquel le bras du personnage bouge de bas en haut et de gauche à droite pour maintenir les seaux en harmonie avec ses mouvements.

À partir de ce point, Malévitch trace des perpendiculaires qui sont indiquées par les lignes qui séparent couleur et obscurité. L'angle aigu inférieur contient un cône et une partie d'un autre cône. Ensemble, ils traduisent le mouvement de rotation. L'angle aigu supérieur présente un seul cône, celui de l'épaule de la paysanne, et le bras qui s'étend au-dessus de sa tête. Cet angle se dirige vers la droite de la composition et contribue à orienter le mouvement dans cette direction.

Pour positionner ses éléments dans cette ligne de vue, Malévitch use d'un nouvel outil : un système de cercles de même taille dont les centres se situent sur la droite perpendiculaire qui passe de l'épaule au poignet de la paysanne. Cela les place le long de la ligne de vue, la direction du mouvement du personnage dans l'espace. Ici, les positions des différentes parties du corps – épaule, poignet, poing – sont les points d'articulation qui servent à positionner les pans de la jupe, la limite entre lumière et obscurité sur les seaux ou leurs mouvements dans l'espace.

Le premier système est celui par lequel Malévitch assemble les vêtements du personnage en utilisant les cônes du disque pour saisir la lumière. Malévitch décompose ces cônes pour les juxtaposer afin qu'ils semblent unifier le mouvement parmi les éléments et suggérer un mouvement de rotation. (31) Ainsi, l'huile est véritablement une « décomposition dynamique ».

Le second système est constitué d'un outil utilisé pour positionner progressivement les différentes parties devant le personnage, de telle sorte que celui-ci semble se déplacer vers l'espace au-devant. L'œil du spectateur suit ainsi son mouvement vers l'avant de manière saccadée. Ce système est illustré dans le schéma du dessin (29) comme du tableau (31). Sorte d'axe guidant le mouvement, le bras droit de la paysanne sert à Malévitch de modèle le long duquel fixer les centres des cercles qui organisent les objets et la lumière de la même manière que les cercles concentriques positionnent les éléments dans d'autres tableaux tels que *Matin au village après une tempête de neige* (15). Dans *Paysanne avec seaux*, toutefois, les axes de la diagonale permettent au personnage de se déplacer dans le plan.

Expérimentations : le statique et le dynamique

En moins de deux ans, Malévitch créée une œuvre dans laquelle il progresse méthodiquement : de la représentation de personnages au repos, il passe à la vibration due à un mouvement dynamique pour enfin introduire des directions et types de mouvements multiples.

Toutes ces œuvres, nous l'avons vu, ont été créées grâce aux principes de la vision décrits par Hermann von Helmholtz, bien que la *Paysanne avec seaux* propose des solutions pour saisir le mouvement qui sont propres à Malévitch.

Ainsi, on peut dire que ces œuvres sont nées d'une sorte de laboratoire dans lequel Malévitch réalisait des expériences sur les structures de la vision, dont la plupart reprennent la vision dans le plan. Ici, Malévitch travaille à partir du champ de regard de sa propre vision, qu'il transfère sur le plan de regard pictural, c'est-à-dire la toile. Le positionnement des éléments est déterminé par un point de regard dans la composition, autour duquel l'artiste organise ce que voit son œil en vision directe et indirecte en succession : ces successions servent également à montrer que les différentes zones de l'œil sont organisées en cercles. La représentation dans l'espace est réalisée par les lois des relations entre position, taille, dimension et distance. Grâce à ces expériences, Malévitch parvient à créer de nouvelles solutions artistiques pour répondre surtout à la problématique de la structure.

Malévitch est intéressé par les concepts de statique et de dynamique tels que l'œil les voit, mais par dessus tout par la manière de les représenter par le biais des

structures innées de l'œil tout en respectant les lois de la vision. Ces nouvelles méthodes semblent avoir été inventées par l'artiste et inspirées par le scientifique.

Les études menées dans ce chapitre, pour théoriques qu'elles soient, montrent que Malévitch a emprunté à Helmholtz les principes fondamentaux de la vision à la fois sur le plan de la structure et sur le plan optique des couleurs du spectre dans la lumière. Cet emprunt a permis de créer des approches à la peinture totalement nouvelles, nées de la créativité de Malévitch et qui, en 1912, lui étaient propres.

5

Le cubisme comme perception sensorielle

De Paris à la Russie, les cubistes composaient à partir de perceptions sensorielles du monde des objets par l'intermédiaire de la vision pure afin de saisir l'idée de l'objet total. Ils utilisaient eux aussi les mêmes principes artistiques et optiques. Même si, en 1913, ces principes n'étaient pas inconnus en Russie, les cubistes parisiens présentaient de nouvelles manières de les exploiter. Ainsi, situer le cubo-futurisme de Malévitch et le cubisme dans le contexte plus large de la création cubiste à partir de la vision pure revient à souligner non seulement ses innovations en matière de perception sensorielle dans le monde tridimensionnel, mais aussi le fait que la perception quadridimensionnelle a ouvert l'horizon du cubisme.

Le cubisme est pour la première fois montré en Russie en janvier 1912, à l'occasion de la deuxième exposition Valet de Carreau à Moscou. Nombre d'artistes parisiens y dévoilent des tableaux majeurs ; parmi eux, Albert Gleizes avec *La Chasse* (1911), Fernand Léger avec *Essai pour trois portraits* (1910-1911), Henri Le Fauconnier avec une esquisse pour « *L'abondance* » (1910), et quelques dessins de Pablo Picasso. Les cubistes russes étaient représentés par Alexandra Exter et les frères David et Vladimir Bourliouk. David Bourliouk et Alexandra Exter étaient proches. Tout juste revenue de Paris à l'automne 1911, cette dernière avait rapporté des cartes postales et des photographies de cette nouvelle tendance picturale, qu'elle avait montrées à ses amis. Avec les descriptions faites par Alexandra Exter du cubisme de ses amis parisiens Picasso, Braque ou Apollinaire, les photographies (même si elles n'étaient qu'en noir et blanc) encouragent les frères Bourliouk dans la création cubiste aux alentours de Noël 1911. Ils présentent leurs nouvelles toiles à l'occasion de l'exposition Valet de Carreau en janvier de l'année suivante.

Ce mouvement créatif a été décrit par l'un de leurs autres amis, le poète Bénédikt Livchits. Il raconte d'une manière très intéressante que les frères Bourliouk s'échangeaient une carte postale représentant *La Parisienne* de Picasso (non identifié,

mais qui pourrait avoir été similaire à la *Femme assise au fauteuil*[82] (2) de 1909), ou peut-être d'une toile du début de l'année 1910 pour analyser et exploiter ces nouveaux principes créatifs. Dans son style habituel, imaginatif et vivant, Livchits écrit :

« Mais les frères délibèrent encore, ils examinent les ultimes détails de l'attaque. Une photographie dont les marges sont pleines de traces de doigts passe de main en main. On peut commencer…

- Vas-y, empicasse-le comme il faut ! dit David à son frère en lui donnant les derniers conseils.

Vladimir peint mon portrait en buste [1]. C'est ce que nous avons décidé la veille. Maintenant, il me répartit sur des surfaces planes, il me déchiquette en petites parcelles et, ayant ainsi écarté le danger mortel de la ressemblance physique, il met à nu, à fond, le "caractère" de mon visage. Mais je n'ai pas peur. J'ai subi la même vivisection, il y a un mois, lorsque [Alexandra] Exter m'a peint – et rien ne m'est arrivé, tout s'est passé sans dommage. Il est seulement regrettable que le portrait soit resté inachevé.

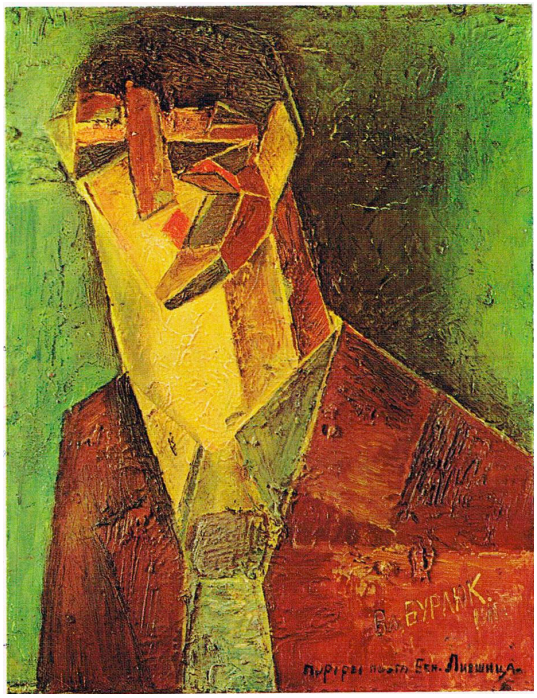
Poser pour Vladimir n'est que plaisir. On peut bouger comme on veut, prendre n'importe quelle position. Cela facilite même le travail de l'artiste : dans la multitude des raccourcis, il arrive plus vite à déterminer la constante de mon visage.

Chez David un homme en noir, en chapeau haut de forme, a déjà emboîté le pas derrière une jument, laquelle regarde avec surpris sa croupe. Cela est trop naturaliste, mais il passe encore un quart d'heure et l'espace tourbillonnant en forme de spirale se casse sous un angle droit ; au-dessus de la tête de l'homme en chapeau luit un lisse miroir d'eau ; un petit vapeur glissant dessus s'enfonce avec ses mâts dans la surface de la terre et, comme un gras serpent de fumée, s'efforce d'atteindre un piéton. Encore une cassure de l'espace et une barque à voile, dans le genre de celles que les enfants fabriquent avec du papier, déchirera la tente de notre aïeul Jacob.

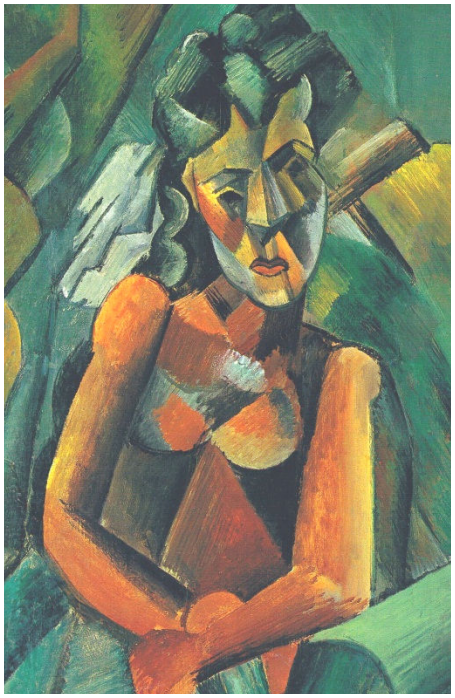
Vladimir pendant ce temps m'a déjà crevé l'œil gauche et pour être plus expressif l'a posé sur mon oreille. J'attends impassiblement le déroulement ultérieur des événements : augurer du sort qui m'est réservé serait un passe-temps inutile.

---

[82] Picasso a envoyé à Léo et Gertrude Stein une carte postale de ce tableau, oblitérée le 23 mars 1909 avec le texte : « Avec les salutations de l'auteur, Picasso ». Gertrude Stein, Pablo Picasso, *Correspondance*, éd. de Laurence Madeline. Paris : Gallimard, 2005. (Citation traduite de l'edition anglaise.)



1 Vladimir Bourliouk
Portrait du poète Bénédikt Livchits, 1911



2 Pablo Picasso
Femme assise au fauteuil, 1909, détail

- Le canon de la construction déplacée ! profère joyeusement David. Cela est dit pour le pur plaisir d'articuler à haute voix une formule nouvelle : pour tous les trois, le but dans lequel un paysage est peint sous plusieurs points de vue est parfaitement clair, comme aussi la raison pour laquelle sur le portrait mon œil s'est déplacé de côté de tout un pouce. »[83]

Dans ces passages, Livchits décrit la manière dont David et Vladimir appliquent plusieurs prémisses du cubisme précoce. Celles-ci sont les suivantes :

- le modèle peut bouger,
- il y a « une multitude de raccourcis » et
- un déplacement.

Ainsi, dans le *Portrait du poète Benedikt Livchits* (1), on compte deux points de regard pour un plan de regard : la veste et la cravate du modèle vues de manière frontale et le côté gauche de son visage, saisi lorsque le poète déplace sa tête vers la

[83] B. Livchits, *L'Archer a un œil et demi* (1933). Traduit, préfacé et annoté par Emma Sébald, Valentine et Jean-Claude Marcadé. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 1971, 49-50.

gauche. Ce mouvement déplace les relations naturelles entre ses traits, ce qui se traduit par la « multiplicité de raccourcis ». On voit clairement que le déplacement est le résultat du mouvement ; ainsi l'on découvre que ces deux prémisses sont non seulement liées, mais également que le mouvement a été introduit dans la peinture d'une manière entièrement nouvelle.

Par son utilisation du terme « déplacement », David Bourliouk semble simplement exprimer la juxtaposition de différentes parties des objets dans un tableau.[84] Pourtant, le « déplacement » de Bourliouk coïncide avec l'acception scientifique du terme utilisé par Hermann von Helmholtz, c'est-à-dire le basculement de l'œil entre deux points de regard, qui modifie le point de vue depuis lequel on voit un objet dans le plan de regard. De fait, l'interchangeabilité de ces deux sens du mot « déplacement » — le changement du point de regard et l'altération des relations normales entre les représentations des objets dans le tableau – lie fortement ces deux phénomènes.

La vision cubiste parisienne : de nouveaux principes créatifs

Le déplacement est une notion fondamentale du cubisme parisien ; dès 1911, Jean Metzinger parle de cet outil créatif fondamental dans sa critique d'une exposition à laquelle participait Picasso. Dans « Cubisme et tradition », la description du processus créatif des artistes cubistes n'est pas sans rappeler le récit de Benedikt Livchits :

---

[84] David Bourliouk faisait partie des plus grands théoriciens du cubisme en Russie et a développé ses théories à partir des lois de contraste entre « disharmonie », « dissymétrie », « dispoportion », « dissonance colorée » et « disconstruction » dans deux importants articles de 1912. Le premier, « Les « Fauves » de Russie », a été publié en mai 1912 dans *L'Almanach du « Blaue Reiter » (Le Cavalier Bleu)* édité par V. Kandinsky and F. Marc. Le second, Le Cubisme (Surface-plane) », est paru en janvier 1913 dans *Une Gifle au goût du public*. Il y décrit le cubisme comme « La conception de tout ce que nous voyons comme n'étant qu'une série de Sections déterminées définies de divers Plans surfaces » (D. Bourliouk, « Le Cubisme (Surface-Plane) » in *Une Gifle au goût du public*, in *Art et Poésie russes 1900-1930 Textes choisis*. Paris : Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne, 1979, 59.). Ceci est une référence directe aux perceptions sensorielles vues en plans bi-dimensionnels et rassemblés sur la base du « canon de la construction déplacée ». Bourliouk développe l'idée du déplacement et précise que celui-ci peut être « linéaire », « plan » ou « coloré ». La théorie du cubisme de Bourliouk ainsi que les descriptions vivantes de Benedikt Livchits des débats lors de l'exposition Valet de Carreau sont abordées dans P. Railing, *From Science to Systems of Art. On Russian Abstract Art and Language 1910/1920 and Other Essays*, Forest Row: Artists. Bookworks, 1989, 27-36. Lire D. Bourliouk, « Le Cubisme (Surface-Plane) » in *Une Gifle au goût du public*. Voir également Bénédikt Livchits, *L'Archer a un œil et demi* (1933). *op. cit*. [1], 80-89.

« Ils se sont permis de tourner autour de l'objet, pour en donner, sous le contrôle de l'intelligence, une représentation concrète faite de plusieurs aspects successifs. Le tableau possédait l'espace, voilà qu'il règne aussi dans la durée. En peinture, toute audace est licite qui tend à augmenter la puissance picturale. Donner de face les yeux d'un portrait, le nez de trois quarts et sectionner la bouche de façon à en révéler le profil, cela pourrait fort bien, pourvu que l'ouvrier eût quelque tact, exalter prodigieusement la ressemblance et, en même temps, à un carrefour de l'histoire artistique, nous indiquer le bon chemin. »[85]

On observe ici un basculement historique important : il s'agit de la première remise en question des coutumes de la peinture : chevalet fixe et artiste peignant un sujet immobile. Sans connaître l'origine d'une telle innovation – et d'une telle effronterie –, il serait certainement impossible d'expliquer ces remises en questions inédites.

À Paris, cette source semble être puisée dans les théories de la vision décrites dans l'*Optique physiologique* d'Helmholtz. Comparons la citation ci-dessus aux écrits d'Helmholtz sur la perception :

« Mais si nous remarquons que, pour obtenir différentes images d'une table, il nous suffit de nous déplacer ; qu'en choisissant convenablement notre position, nous pouvons en obtenir à volonté, et au moment que nous voulons, tantôt le premier, tantôt le second aspect ; que la table peut disparaître pour nos sens, mais qu'elle reparaît à tel instant que nous voulons, dès que nous y portons le regard, — nous acquérons la conviction, basée sur l'expérience, que nos mouvements sont la cause des différents aspects de la table, et, que nous la voyions ou que nous ne la voyions pas, que nous pouvons la voir dès que nous le voulons, C'est ainsi que nos mouvements nous apprennent à considérer l'image immobile de la table dans l'espace comme la cause des images variables qui se présentent dans nos yeux. Nous déclarons que la table est là, indépendamment de notre observation, parce que nous pouvons l'observer à tout instant de notre choix, dès que nous nous mettons dans une position convenable.

Le point essentiel de ce procédé est précisément le principe de l'expérimentation. Nous changeons volontairement et à notre gré une partie des

[85] J. Metzinger, « 'Cubisme' et Tradition », *Paris-Journal*, Paris, 16 août 1911.

conditions sous lesquelles l'objet est perçu. Nous savons que les modifications que subit alors la manière dont les objets se présentent à nous n'ont pas d'autre cause que les mouvements que nous avons exécutés. Nous obtenons ainsi une série de notions du même objet pour lesquelles nous nous assurons, avec une certitude expérimentale, qu'elles ne sont que des notions différentes d'un même objet invariable, qui est leur cause commune. Par le fait, nous voyons les enfants expérimenter sur les objets de la manière indiquée. Ils les tournent et les retournent dans tous les sens, ils les tâlent avec les mains et avec la bouche ; ils répètent journellement ce manège pour les mêmes objets, et se pénètrent ainsi de leur forme, c'est-à-dire des différentes impressions visuelles et tactiles que donne le même objet touché et considéré dans tous les sens. » (*O. P*. III/589-90)

En abordant ainsi la question du mouvement, Helmholtz introduit également la question de la curiosité de l'esprit, qui étudie la complétude des objets qui l'entourent. Il introduit également la notion d'« expérience », que l'artiste ne manquera pas de relever.

Alors qu'il résume la manière dont l'œil enquête sur le monde par le biais du mouvement et de l'expérience, Helmholtz conclut, à la fin du volume III, que :

« L'expérience peut évidemment nous apprendre quelles sont les sensations de la vue ou des autres sens que nous donnera un corps que nous voyons, lorsque nous déplacerons nos yeux ou notre corps, ou que nous l'examinerons de différents côtés, que nous le tâterons, etc. L'ensemble de toutes les sensations possibles, réunies dans une idée complexe, constitue la représentation que nous nous faisons du corps et que nous nommons perception aussi longtemps qu'elle est appuyée par des sensations actuelles, et image de souvenir, dans le cas contraire. » *(O. P.* III/1002)

Effectivement, Metzinger reprend l'idée que l'intégralité d'un objet est formée par l'ensemble de ses aspects et parle de « l'idée totale » de notre perception de l'objet. Les peintres cubistes rendent cette perception par ses aspects, d'une manière qu'il nomme « l'image totale » de la perception. Il s'agit là de la découverte fondamentale du cubisme ; Metzinger proclamera, à propos de Picasso, dans l'un de ses articles sur

les nouvelles tendances picturales en 1910, que le cubisme est « l'équivalent sensible et vivant d'une idée, l'image totale ».[86]

Dès lors, l'œuvre cubiste représente l'intégralité et l'intégration de la sensation et de la connaissance qui résulte de l'activité mentale de perception sensorielle, acquise par l'« expérimentation », selon les termes d'Helmholtz, que Malévitch (comme Mikhaïl Matiouchine au début des années 1920) allait appeler « voir-savoir » (*zorved*). Metzinger intègre à cette approche la succession et la durée en tant que sensations de la connaissance de l'idée et de la forme, les deux éléments artistiques qui sont l'essence du cubisme, auxquelles il allait ajouter les sensations motrices et tactiles (*Du « Cubisme »*, octobre 2012), élargissant ainsi l'étendue des sensations. Ces idées allaient trouver une réalisation concrète quand les cubistes commenceraient à intégrer des matières telles que le sable, le verre et de véritables objets dans leurs créations. Comme Helmholtz l'a découvert au cours de ses nombreuses expérimentations, la perception sensorielle naît de l'activité mentale stimulée par la sensation, tout comme le cubisme. Trouvant son inspiration dans les sensations de lumière et de texture, le peintre cubiste compose avec sa connaissance des idées pour créer une œuvre d'art qui est une « image totale » d'une « idée totale » des objets dans l'espace. Ceci devient alors la définition du cubisme parmi les théoriciens du cercle des peintres ; André Salmon, par exemple, en parlant de Picasso, disait qu'il « nous donne de l'homme et des choses une représentation totale ».[87]

En mettant en lumière les idées et la terminologie du cubisme, et de Picasso en particulier, Metzinger insiste sur le fait que l'objectif de la pratique cubiste d'enquête sur les différentes facettes d'un objet était de découvrir leur entièreté et leur complétude, dans l'activité de perception. Il ne peut subsister aucun doute sur le fait que cette enquête artistique trouve sa source dans la science de la vision, dont les principes sont devenus les principes des nouveaux outils de création.[88]

---

[86] J. Metzinger, « Note sur la peinture », *Pan*, n° 10, Paris, octobre-novembre, 1910.

[87] A. Salmon, « Histoire anectotique du cubisme », in, *La Jeune peinture française*. Paris : Société des Trente, 1912, 47.

[88] À cette époque, on assiste à l'émergence de phénomènes parallèles dans le monde littéraire. Certaines recherches sur Gertrude Stein, ancienne étudiante de William James qui avait réalisé sa thèse sous l'égide d'Hermann von Helmholtz, soulignent par exemple que « Les textes de Stein offrent une surface de résistance comparable à celles des tableaux cubistes, car ils sont composés à partir de la même mise en question des phénomènes de perception et de lecture et du même refus d'abandonner la succulence du sensible. » (Claude Grimal, « Dr Gertrude et Ms Stein », *Cahiers du Mnam*, no. 7/8, 1981, 372-385, in *Matisse, Cézanne, Picasso... L'aventure des Steins*. Paris, Grand Palais, 5 octobre 2011-16 janvier 2012, 292.) En citant cet

Gertrude Stein a déclaré que la vision était la préoccupation principale du Picasso cubiste.[89] Dans sa biographie artistique, *Picasso* (1938), elle révèle qu'elle n'entend pas ce terme au sens courant, mais comme une enquête sur le système de la vue. Elle souligne que Picasso « lutte pour exprimer seulement les choses réellement visibles » (p. 35[90]), qu'il « analysait sa vision, il ne voulait pas peindre ce qu'il ne voyait pas » (p. 40) et, comme le dit Gertrude Stein, que son but « n'était pas d'exprimer à sa manière des choses vues par tout le monde, mais comme lui seul les voyait ». (37) Surtout, Picasso ne représentait pas les « apparences » (p. 40), mais il :

> « [E]ssayait d'exprimer sa compréhension et la lutte était effrayante parce que, à l'exception de quelques sculptures nègres, personne n'avait jamais tenté de rendre les choses vues, non pas comme on les connaît, mais comme elles sont quand on les voit sans les regarder avec réflexion. » (p. 30)

Cette allusion fait clairement référence à la « vision pure », à la perception sensorielle dans laquelle l'esprit est actif, mais n'analyse pas l'activité. Picasso explorait la vision dans toutes ses dimensions, directement et indirectement, dans ses textures, ses volumes, ses directions, ses relations. Il existe également des contrastes

---

extrait dans son article *Gertrude Stein et la peinture – De Picasso à Picabia*, Cécile Debray lance son introduction par ces lignes : « Posant à sa manière la question de la perception, qui détermine en grande partie les recherches des avant-gardes artistique du début du xxème siècle, Gertrude Stein, ancienne élève de William James, père des science cognitives.... » (*L'aventure des Steins*, 288). Ici, Cécile Debray ne s'attarde pas sur les théories de la perception que l'on retrouve dans le monde artistique. De plus, il est nécessaire de faire la distinction entre théories *psychologiques* de la perception dans les « données immédiates de la conscience » (selon les termes employés par Bergson dans le titre de sa thèse) de James, Wilhelm Wundt et Henri Bergson, et les théories *physiologiques* de l'optique. En se concentrant sur le phénomène physiologique des sensations optiques et des perceptions sensorielles, Helmholtz pouvait poser les bases d'un phénomène psychologique. Alors que les écrivains recherchaient dans le courant psychologique les origines de la perception, les peintres se fondaient sur le courant physiologique ; l'optique, donc la vision, est là où commence la peinture. Jean Metzinger et ses contemporains dissertaient donc sur la manière dont les cubistes exploraient la perception visuelle ; la compréhension de leurs sources dans les théories de la perception du XIXe siècle était handicapée par les sources utilisées par les écrivains.

[89] Gertrude Stein et Picasso se sont rencontrés à la fin de l'année 1905 et, grâce aux dizaines de lettres qui nous sont parvenues – qui témoignent plus de leur amitié que de la vie artistique de l'époque, car ce sont principalement de brèves notes destinées à confirmer des dîners ou des voyages – nous savons qu'ils se voyaient souvent jusqu'à la guerre de 1914. Stein a assisté à l'évolution artistique de Picasso pendant toutes ces années et comprenait extrêmement bien son œuvre. Lire Gertrude Stein, Pablo Picasso, *Correspondance, op. cit.* [1].

[90] G. Stein, *Picasso*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1938, 1978, 35. Les numéros de pages sont indiqués entre parenthèses.

quand on retrouve dans son œuvre une « sphère [qui] s'oppose au cube », selon les termes de Stein à propos de ses paysages de 1909 à Horta d'Ebro (p. 43), puis l'utilisation d'un journal ou d'une pipe, où l'« objet réel fournissait l'élément stable, le contraste rigide avec le reste du tableau ». (p. 42) Gertrude Stein conclut :

> « On voit ce qu'on voit, le reste c'est une reconstitution de mémoire ; les peintres n'ont rien à faire avec les reconstitutions ni avec la mémoire : ils ont seulement à faire avec les choses visibles. Le cubisme de Picasso était une tentative pour faire un tableau des choses visibles, et le résultat en était déconcertant pour lui et aussi pour les autres. Mais qu'y pouvait-il ? Un véritable créateur, un novateur ne peut que continuer, c'est tout. » (p. 31)

La vision de Picasso était une vision « absolue », qui voulait saisir l'image totale, une activité de pure perception sensorielle. Dans cette totalité, il intégrait tout ce qui formait « une composition dont un coin était aussi important qu'un autre coin. Enfin, en un mot, le cubisme. » (p. 25), comme disait Stein. Le cubisme était donc une méthode qu'employait Picasso « pour des paysages, puis pour des natures mortes, et surtout, plus tard, pour des personnages. » (p. 27)

Les méthodes d'analyse de la vision utilisées par Picasso peuvent être mises au jour en observant ses œuvres, par exemple son *Portrait d'Ambroise Vollard* (1910 ; collection Ivan Morozov, Moscou ; 3). Les formes cubiques apparaissent dans les traits

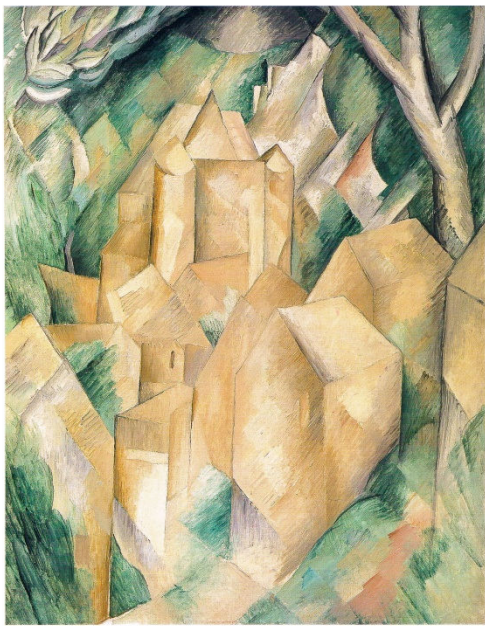
3 Picasso, *Portrait d'Ambroise Vollard*, 1910

du marchand d'art depuis différents points de vue. En changeant de position, en déplaçant l'œil et en incorporant ainsi le mouvement dans le processus créatif afin d'en capturer les différents aspects, et, partant, l'entièreté du visage, Picasso regarde la silhouette du marchand tout comme Helmholtz regarde sa table : afin de la découvrir, de la connaître et de représenter sa réalité « totale ».

À l'analyse de ce portrait – tout comme à l'analyse d'autres portraits de Picasso en 1910 *(Portrait de Wilhelm Uhde*, *Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler*), on découvre que l'artiste voit ses modèles à la fois en vision directe et indirecte. La tête et le visage sont représentés en trois dimensions avec toute la netteté et la clarté de la vision directe, alors que les plans qui les entourent sont flous, bidimensionnels, caractéristiques, en somme, de la vision périphérique. De plus, les plans de la moitié inférieure de la composition sont grands, alors que ceux de la moitié supérieure sont plus petits. Cela n'est pas sans rappeler la description d'Helmholtz sur la vision dans ces deux zones de la rétine, où les objets situés sous l'axe central horizontal semblent plus grands et ceux situés au-dessus, plus petits. Les portraits de Picasso témoignent d'un regard – et d'une vision – extrêmement concentrés.

Picasso concentre sa vision uniquement sur la lumière, son tableau consistant en une variation sur la luminosité, ce qui contribue à répondre à la question « pourquoi cette phase du cubisme n'utilise-t-elle pas la couleur ? ». En regardant ses nombreux nus de 1910 et 1911, on constate qu'il structure ses compositions selon ces mêmes lois artistiques. Picasso a adopté un ensemble de lois optiques très proches et cohérentes avec celles décrites par Helmholtz, qui doit avoir joué un rôle dans la fondation de ces nouveautés créatives.

On retrouve ces mêmes lois dans le cubisme de Georges Braque. Dès ses paysages de 1908 et 1909 tels que *Le Viaduc à l'Estaque* (1908, Musée d'art de Tel-Aviv (4)) et *Le Château de La Roche-Guyon* (1909, collection Sergueï Chtchoukine, Moscou (5)), il utilise la vision directe dans ses représentations des maisons et du château, au centre de la composition ; toutefois, le peintre emploie, dans ces compositions, la vision indirecte d'une manière assez différente. Dans *Le Viaduc à l'Estaque*, la courbure des arbres est accentuée selon la tendance de l'œil à voir les lignes droites se courber en périphérie du champ de vision. Dans *Le Château de La Roche-Guyon*, toutefois, Braque courbe les arbres de la moitié supérieure de la toile, alors que dans la moitié inférieure de la composition, les volumes des maisons



4 Braque, *Le Viaduc à l'Estaque*, 1908 5 Braque, *Le château de La Roche-Guyon*, 1909

s'étendent sur la droite et sont plus plans sur la gauche. L'artiste semble donc avoir déplacé son point de regard vers la droite dans la moitié inférieure, ce qui repousse les maisons sur la gauche à la périphérie de son champ visuel. Braque unit les deux parties, la plus haute et la plus basse, en observant la manière dont l'œil voit les différences de taille au-dessus et en dessous de l'axe horizontal de la rétine : les bâtiments de la moitié supérieure de la toile sont plus petits que ceux de la moitié inférieure.

Ce phénomène optique s'applique aux deux tableaux, même s'il est plus évident dans la composition de Tel-Aviv avec ses énormes rochers et ses petites maisons. Ces contrastes de taille évidents (abordés par Helmholtz dans le troisième volume d'*Optique physiologique*) soulignent encore la distance et la profondeur du tableau. La comparaison de ces deux tableaux est importante car elle montre la manière dont Braque étudiait l'œil. Cela permet d'établir une base sur laquelle retrouver son évolution stylistique et dater ses tableaux lorsque le moment de leur création est inconnu.

On peut également comparer l'usage des couleurs dans ces deux tableaux. Dans le tableau de Tel-Aviv, Braque compose grâce à deux ensembles de couleurs complémentaires (le rouge et le vert, l'orange et le bleu), qui vivifient la composition et assurent la vivacité des couleurs en stimulant en permanence l'œil. Dans le tableau de Moscou, l'artiste se concentre sur le jeu entre la lumière qui tombe sur les bâtiments

pour leur donner un volume, ce qui est contrasté par les ombres des bois qui les entourent. Cette stratégie est particulièrement efficace car la palette est également composée de deux couleurs complémentaires, le rouge et le vert, que l'artiste a nuancées par la luminosité. Le traitement des volumes des maisons est un excellent exemple de la vision stéréoscopique décrite par Helmholtz : une vision des objets à la fois par la gauche et par la droite. Picasso utilise la même technique pour peindre les maisons et bâtiments d'Horta d'Ebro en 1909. À ce propos, Fernande Olivier écrira dans ces mémoires que « C'est en Aragon, à Horta, petit village près de Saragosse, que sa formule cubiste s'affirma définitivement. Ou plutôt en revenant de ce voyage.».[91] Néanmoins, elle ne décrit pas cette formule.

Il existe quelques sources (libres, articles, revues, lettres) publiées à l'émergence du cubisme, dans lesquelles on retrouve des références – quoiqu'obscures – quant à l'influence des lois optiques sur les nouvelles règles de peinture cubiste. Ces références sont celles d'écrivains contemporains du cubisme. Pour Michel Puy (« Le Salon des indépendants », 1911), le cubisme est « un système au fondement scientifique qui permet à l'artiste de soutenir ses efforts par des données fiables »[92]. Pour André Salmon (« Histoire anecdotique du cubisme », 1912), « la peinture, désormais, devenait une science et non des moins austères », le « cubisme aura au moins restauré le culte de la méthode », Picasso entreprenait des « recherches » et avait « médité sur la géométrie ».[93] Il semblerait que la raison pour laquelle la « formule cubiste » de Picasso ou le « système à base scientifique » utilisés par les cubistes n'ont pas encore été identifiés par les historiens d'art est due, au moins en partie, au

---

[91] F. Olivier, *Picasso et ses amis*. Paris : Librairie Stock, 1933. Fernande Olivier, qui ouvre son chapitre « Naissance du cubisme » par cette phrase explique ensuite que les tableaux réalisés à Horta ont un « dessin géométrique » et que Braque considère la « nouvelle formule » de Picasso comme « une grande toile de facture cubiste », qu'il expose au Salon des Indépendants en 1909. Picasso, « qui n'avait qu'à peine dévoilé à ses intimes sa nouvelle manière, en fut un peu indigné ». (p. 120) La chronologie contredit ces témoignages, car Braque n'a exposé qu'une fois aux Indépendants, en mars 1909, alors que les tableaux d'Horta ont été réalisés à l'été 1909. Selon Fernande Olivier, Picasso avait « un besoin continuel de recherche » (165), et craignait de ne pas pouvoir « apprendre, découvrir, connaître, pénétrer petit à petit tous les secrets d'un art qu'il voulait neuf ». (166) L'influence de la lecture sur ces recherches reste vague car, même si Fernande Olivier dit « Je n'ai jamais vu Picasso lire beaucoup » (180), elle explique également qu'en déménageant en 1909 du Bateau Lavoir au boulevard de Clichy, il ne possédait que quelques meubles, « des toiles, des chevalets, des livres ». (164)

[92] Michel Puy, « Les Indépendants », *Les Marges*, Paris, juillet 1911, 27-30.

[93] André Salmon, « Histoire anecdotique du cubisme », in *La jeune peinture française*, *op. cit.* [6], 44, 61, 42, 46.

fait qu'aucun de ces contemporains ne décrit ce que sont ces « formules », ce « système » et ces « données fiables ».[94]

Guillaume Apollinaire, comme Salmon, était un ami de ces peintres et connaissait leurs idées ainsi que – on peut le penser – leurs sources. Dans un article d'octobre 1912 intitulé « Les commencements du cubisme », Apollinaire décrit le cubisme comme « l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés, non à la réalité de vision, mais à la réalité de conception »[95]. Même si cette remarque semble contredire les écrits de Gertrude Stein, celle-ci avait fait une distinction nécessaire entre la vision comme apparence et la vision comme activité concentrée et analytique de la vue, cette dernière fondée sur une activité mentale aiguë. Il semble que c'est ce qu'Apollinaire semblait vouloir expliquer quand, tout comme d'autres auteurs, il écrivait que le cubisme est l'art de la conception. Cela a mené, et mène toujours, à une confusion autour du cubisme clarifiée par la distinction effectuée par Gertrude Stein. De plus, l'acception de « conception » au sens helmholtzien n'est pas contradictoire avec cette idée. En réalité, les liens entre ces idées peuvent être considérés comme une nouvelle confirmation des théories d'Helmholtz comme source des idées et des méthodes cubistes. Le scientifique écrit d'ailleurs dans cet extrait qui est un résumé d'une citation déjà présente au chapitre 3 « Le sens de la vue – Perceptions sensorielles de l'espace » :

> « La représentation d'un corps à trois dimensions, comme une table, contient une foule d'observations particulières ; elle comprend toute la série des images que me

---

[94] Aucun doute n'est permis sur l'existence d'une « formule cubiste » ni d'un « système » ayant contribué à la théorie cubiste, comme le montrent les écrits sur le cubisme qui fleurissent en 1912. Quand Daniel-Henry Kahnweiler avance catégoriquement, cinquante ans plus tard, que « Personne n'a réellement formulé de théorie cubiste pour la simple raison qu'une telle théorie n'existait pas. » (notre traduction), il contredit les faits. (D.-H. Kahnweiler, *My Galleries and Painters*, with Francis Crémieux. Helen Weaver, Translator. London: Thames and Hudson, 1971, 43), Une telle déclaration contredit aussi la théorie de la perception optique proposée par Kahnweiler lui-même dans son texte de 1915, *La montée du cubisme*, dont il est brièvement question ci-dessous.

[95] G. Apollinaire, « Les Commencements du cubisme », *Le Temps*, Paris, 14 octobre 1912, in, G. Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*. Textes réunis avec préface et notes par L.-C. Breunig. Paris : Gallimard, 1981, 343. D'autres écrivains contemporains ont également cité le cubisme comme une « conception », mise en contraste avec la « vision ». Lire, par exemple, R. Allard, « Les signes de renouveau en peinture » (originellement publié dans *L'Almanach du « Blaue Reiter » (Le Cavalier Bleu),* édité par Wassily Kandinsky et Franz Marc, Paris, Klincksieck, 1987. Lire également M. Raynal, « Conception et Vision », *Gil Blas*, Paris, 29 août 1912.

présenterait cette table, si je l'examinais à partir des points de vue les plus différents […]. Une semblable représentation d'un corps est donc déjà une *idée*. »

Apollinaire lui-même clarifie cette déclaration, quand il écrit que « Les jeunes peintres [Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Léger, Juan Gris, etc.] […] en représentant la réalité conçue, […] peu[ven]t donner l'apparence des trois dimensions ».[96] Car ce n'est que par la pensée que nous pouvons concevoir les objets comme tridimensionnels et existant dans un espace tridimensionnel. Il s'agit là de la prémisse d'Helmholtz la plus fondamentale, fondée sur l'expérimentation. La « conception », ou « *Begriff* » (« idée » en allemand), est donc un terme théorique pour décrire l'« image totale » d'une « idée totale » aidée par les découvertes d'Helmholtz. Cette acception utilisée par Apollinaire et d'autres écrivains de l'époque chasse tout conflit entre « vision » et « conception ».

Alors qu'il fait le lien entre tridimensionnalité et activité de perception, Apollinaire utilise dans son article un terme qui peut avoir été pris d'Helmholtz : « la vision directe ».[97] Tout comme Metzinger utilisait l'idée helmholtzienne d'« image totale » (ou d' « image complexe »), Apollinaire employait lui aussi une expression venue des sciences optiques, de la vision rétinienne, un outil marquant des structures artistiques des tableaux présentés ci-dessus.

Metzinger, qui a été le premier à rendre public l'objectif de cet outil fondamental du cubisme qu'est le phénomène de la vision (nous ne suggérons pas ici qu'il a découvert ce phénomène. Ceci n'a, à la connaissance de l'auteur, pas été étudié.), publie également en octobre 1912 avec Albert Gleizes le premier livre sur ce courant, intitulé *Du « Cubisme »*, à l'occasion de la première grande exposition cubiste à Paris, La Section d'or. Ce petit livre est marquant pour deux raisons : il replace cette nouvelle tendance dans le contexte de l'art moderne depuis Courbet et il plaide la cause du cubisme en répondant aux attaques des critiques traditionalistes.

---

[96] G. Apollinaire, « Les Commencements du cubisme », *op. cit*. [9], 343.

[97] Ibid., 341. D'autres psychophysiologistes ont également fait usage de la distinction fondamentale entre vision directe et vision indirecte, comme Wilhelm Wundt, dont les *Élements de Psychologie Physiologique* (1874) ont été publiés en traduction française en 1886 (Vol. 2, 71ff). L'influence des idées de Wundt sur les artistes et écrivains du début du XXe siècle ne peut évidemment pas être écartée, mais elle est complémentaire à Helmholtz : on retrouve en effet des liens directs entre ses écrits et ceux des cubistes, qui sont également visibles dans leur tableaux.

Le sujet de ce livre est le fait que cette nouvelle tendance picturale cherche à saisir « le réel » dans la vision du monde de l'artiste. L'artiste cubiste rejette les apparences car « il façonnera le réel à l'image de son esprit » (p. 44).[98] Ce faisant, il présente l'art avant tout comme une perception. Cela rappelle clairement les écrits d'Helmholtz sur la perception qui résulte d'un déplacement autour d'un objet, déjà cités page 6 : « une semblable représentation d'un objet individuel est déjà une notion, parce qu'elle contient les divers groupes de sensations que peut nous donner cet objet regardé, touché ou examiné par tout autre moyen, et en nous déplaçant. Telle est la teneur effective et réelle d'une semblable représentation d'un objet déterminé ; elle ne peut pas en avoir d'autre... » (*O. P*. III/533)

Partant du « fait de se mouvoir autour d'un objet pour en saisir plusieurs apparences successives qui, fondues en une seule image, le reconstituent dans la durée » (p. 36), les deux peintres écrivent :

> « Il n'est rien du réel hors de nous, il n'est rien de réel que la coïncidence d'une sensation et d'une direction mentale individuelle. Loin de nous la pensée de mettre en doute l'existence des objets qui frappent nos sens ; mais raisonnablement nous ne pouvons avoir de certitude qu'à l'égard de l'image qu'ils font éclore dans notre esprit. » (p. 30)

Cela élucide la question posée par la distinction de Gertrude Stein entre la vision (et la peinture) des apparences, ou la représentation destinée à créer l'illusion, et la vision consciente. En articulant « coïncidence d'une sensation » et « direction mentale individuelle », les auteurs affirment, en accord avec la définition d'Helmholtz, que le cubisme est l'art de la perception sensorielle.

Le texte qui lie le plus explicitement cubisme et théorie de la perception, qui correspond également aux théories d'Helmholtz, est *La montée du cubisme* de Daniel-Henry Kahnweiler. Dans cet essai écrit en 1915 durant son exil en Suisse, le marchand d'art explique que Picasso avait trouvé une « nouvelle méthode [qui] permet de figurer la corporéité des choses et leur position dans l'espace au lieu d'en donner l'illusion par

[98] A. Gleizes and J. Metzinger, *Du « Cubisme »*. Paris : Eugène Figuière et Cie, Éditeurs, 1912, 44. Les numéros de page des citations sont donnés entre parenthèses dans le corps du texte.

des moyens trompeurs » (p. 31[99]). Cette distinction rappelle celle de Gertrude Stein à propos des « apparences ».

> « De plus, poursuit Kahnweiler, le peintre ne se contente pas de montrer l'objet tel qu'il serait, vu d'un emplacement donné ; si cela contribue à le rendre plus expressif, il le représentera de plusieurs côtés, d'en haut, d'en bas. La représentation de la disposition des choses dans l'espace se fait ainsi : au lieu d'adopter un premier plan à partir duquel, par les moyens de la perspective, on produit l'illusion d'une profondeur fictive, le peintre part d'un fond de tableau établi et figuré par lui. À partir de là, il fait venir en avant une sorte de schéma formel, où la position de chaque objet est clairement exposée par rapport au fond établi et par rapport aux autres objets. Cet arrangement fournira donc une image plastique très nette. Mais s'il n'y avait que ce schéma formel, il serait impossible de voir dans le tableau une « représentation » quelconque du monde extérieur. On y verrait tout au plus un aménagement de surfaces, de cylindres, de carrés, etc. ». (pp. 31-32)

Quand il indique que la préoccupation du cubiste était d'établir la position relative des objets en utilisant « une sorte de schéma formel » (qu'il ne détaille pas), Kahnweiler affirme que la préoccupation du peintre est celle de la vision, qui permet à l'œil de voir les objets en trois dimensions et en profondeur. Le marchand utilise les mêmes idées que le scientifique, mais aussi le même vocabulaire. Ayant ensuite établi des relations de position entre les objets, le fondement de la perception sensorielle selon Helmholtz, Braque et Picasso, écrit Kahnweiler, combinait :

> « [L[e schéma formel et les « détails réels » […] dans l'unité de l'œuvre. Seul l'esprit du spectateur assimile le produit achevé, une tête d'homme par exemple. Le conflit est impossible, et pourtant l'objet une fois reconnu sera « vu » dans le tableau, car il y est figuré à laquelle aucun art illusionniste ne saurait prétendre ». (p. 32)

Ceci rappelle, encore une fois, les écrits d'Helmholtz quant à la définition de la perception, qui est pour lui une image mentale, un concept. Composé selon la structure de l'œil, le tableau cubiste devient, pour le spectateur, le moyen de

[99] Les numéros de page entre parenthèses se réfèrent à l'ouvrage *Confessions esthétiques*, Paris : Gallimard, 1963.

reconstruire sa propre vision du monde dans l'interaction entre sensation optique et activité mentale.

Kahnweiler décrit la méthode utilisée pour représenter les objets :

> « Pour exposer de façon approfondie ses qualités « primaires », elle peut les faire voir comme un dessin stéréométrique sur la surface plane, au moyen de plusieurs représentations du même objet ; [la peinture] peut même en fournir une description analytique dont le rétablissement en un seul objet ne s'effectue que dans l'esprit du spectateur » (p. 32).

Il écrit plus loin :

> « Au lieu d'une description analytique, le peintre peut aussi, s'il le préfère, réaliser de cette manière une synthèse de l'objet, c'est-à-dire, selon Kant. « Ajouter les unes aux autres les différentes représentations de celui-ci et saisir leur multiplicité en une connaissance » (p. 34)

Le cubisme, conclut-il, est l'art de la perception visuelle, dans laquelle « l'image est « vue » sous deux dimensions » et « « connue » sous trois dimensions » (p. 14). Kahnweiler poursuit sa pensée en décrivant la manière dont l'œil voit dans l'espace, qui correspond aux descriptions d'Helmholtz :

> « À présent, il s'agit de la forme de ces images, de la forme sous laquelle nous voyons le monde extérieur. Ce sont précisément lesdites formes géométriques qui nous fournissent l'armature solide sur laquelle nous fixons les produits de notre imagination, composés d'excitation de la rétine et d'images emmagasinées. Elles sont nos « catégories visuelles ». Lorsque nous regardons le monde extérieur, nous lui demandons en quelque sorte ces formes, qu'il ne nous livre jamais dans toute leur pureté. L'image plane que nous « voyons » se fonde essentiellement et surtout sur la droite verticale et horizontale, puis sur le cercle. Les lignes « vues » appartenant au monde physique, nous en vérifions la parenté plus ou moins proche avec des lignes primaires. Lorsqu'aucune ligne « réelle » ne se présente, nous « voyons » ces lignes primaires elles-mêmes : la droite horizontale, par exemple, quand un horizon d'eau est latéralement limité, le cercle quand il ne l'est pas. Si de plus nous voulons reconnaître les trois dimensions dans l'image plane qui se

présente, ce qui se produit à chaque regard, nous ne le pouvons que grâce à notre connaissance des simples structures stéréométriques. » (pp. 36-37)

Même si Kahnweiler ne mentionne pas ces sources, les idées qu'il exprime sur la « vision » et les « catégories de la vision » sont dérivées des principes fondamentaux de la perception optique présentés en particulier par Hermann von Helmholtz.

Daniel-Henry Kahnweiler souligne donc la manière dont les cubistes composent leurs arrangements d'objets selon les principes scientifiques de la vision. Leurs principes artistiques et scientifiques sont donc désormais parallèles. Le marchand conclut :

> « Le cubisme […] a rapproché au maximum les objets appartenant au monde des corps des « formes primaires » qui en sont les éléments. À partir de ces formes primaires, sur lesquelles se fondent la perception et les sensations visuelles de l'homme, il fournit l'exégèse et la motivation les plus précises de toutes les formes. » (p. 38)

Le cubisme prend donc les nouveaux principes de la vision, les positions et directions relatives des objets dans l'espace, l' « horizontal et le vertical », afin de donner à l'esprit de l'artiste comme à celui du spectateur « une image plastique très nette ». Pour ce faire, l'artiste utilise sa « nouvelle méthode en représentant les objets « de plusieurs côtés, d'en haut, d'en bas », « au moyen de plusieurs représentations du même objet » afin que « le rétablissement en un seul objet ne s'effectue que dans l'esprit du spectateur ».

Ce type de commentaires, tout comme les idées plus élaborées que l'on peut tirer des écrits laissés par des auteurs appartenant au cercle cubiste, permettent de clarifier les idées à la base de la création cubiste, notamment celle que les artistes utilisent des points de vue multiples pour présenter notre manière de voir les objets de différents points de vue, ce qui n'est pas sans rappeler l'exemple de la table cité par Helmholtz. En tant que méthode artistique, elle permet de représenter l'image totale et de saisir les différentes dimensions des objets comme nous les voyons.

Les tableaux eux-mêmes nous donnent la preuve de la manière dont les lois de l'optique ont été adaptées pour devenir les nouvelles lois des structures artistiques.

Malgré la brièveté de cette présentation de l'influence qu'aurait pu avoir l'*Optique physiologique* d'Hermann von Helmholtz (et peut-être d'autres scientifiques) sur le

cubisme parisien, qui mériterait une étude plus approfondie, il est possible d'affirmer qu'il existe des indicesconvaincantes quant à l'origine optique de la création cubiste. Cette présentation peut affirmer que le cubisme est un art de la vision, un art sur la manière *dont l'œil voit*. Cela ne peut être compris qu'en termes d'optique.[100] Les nouveaux systèmes créatifs rompaient clairement avec les lois de la perspective, car leur origine ne se trouvait plus dans l'espace, mais dans l'œil du peintre, traduite sur la toile dans et par l'esprit du peintre. Le cubisme est donc l'art de l'analyse de la vision des objets dans l'espace grâce aux catégories fondamentales de la vision. Le cubisme est la peinture de la perception sensorielle.

---

[100] La littérature récente sur le modernisme du début du vingtième siècle fait à peine mention du travail des psychophysiologistes, alors que l'*Optique physiologique* d'Helmholtz a été publiée en traduction française en 1867 et les *Éléments de psychologie* de Wilhelm Wundt en 1886. Une référence à Helmholtz apparaît dans l'essai de Pascal Rousseau « Visions simultanées. L'Optique de Robert Delaunay », où il mentionne la théorie de la lumière d'Helmholtz dans le contexte des disques de couleur simultanéistes de Delaunay, qu'il qualifie d'« optique » et de « phénomène de vision ». Toutefois, il y fait référence à propos du soleil plutôt qu'en tant que sensation pure. (Centre Georges Pompidou, *Robert Delaunay 1906-1914 De l'impressionnisme à l'abstraction*, Paris, 3 juin — 6 août 1999, 77-91). Il existe ce qui semble être une référence directe à Helmholtz dans les mémoires de Sonia Delaunay *Nous irons jusqu'au soleil*, que citent Rousseau dans son article « L'oeil solaire » *in Aux Origines de l'abstraction* (Paris : Musée d'Orsay, 2003, 129). En se rappelant la manière dont le couple était fasciné par le phénomène optique de la lumière, Sonia Delaunay écrit : « Robert voulait regarder en face le soleil de midi, le disque absolu. La lune était plus facile à observer. Comment fixer le soleil sur la rétine, comment le reproduire sur pellicule, comment le recréer sur une toile à matelas, un rideau ou un drap de lit réquisitionné par la folie de Prométhée 1912 ? Les yeux ouverts, il s'embrasait. Il se forçait à le fixer jusqu'à l'éblouissement. Il baissait les paupières et se concentrait sur les réactions rétiniennes. De retour à la maison, ce qu'il cherchait à jeter sur la toile, c'était ce qu'il avait vu à la fois les yeux ouverts et les yeux fermés ; tous les contrastes que sa rétine avait enrigistrés. – Sonia, je vois les points noirs du Soleil... Il avait découvert des taches en forme de disques. Il allait passer de la couleur prismatique aux formes circulaires. » [dans ses *Disques* du printemps 1913]. Helmholtz décrit une expérience similaire de la même manière. Il ouvre le chapitre XXII du volume II de l'*Optique physiologique* par ces mots : « Lorsque après avoir regardé un instant le soleil ou une flamme brillante, on ferme brusquement les yeux en les couvrant de la main, ou qu'on porte le regard sur un fond entièrement noir, on voit encore, pendant un court espace de temps, sur le fond noir, une image brillante du corps lumineux qu'on vient de regarder ; cette image pâlit peu à peu et change successivement de couleur. » (*O.P.* II/445). Cela peut indiquer que Robert Delaunay connaissait ces phénomènes optiques scientifiques et les images rémanentes.

1913 : La vision cubiste en Russie

Le cubisme parisien en Russie

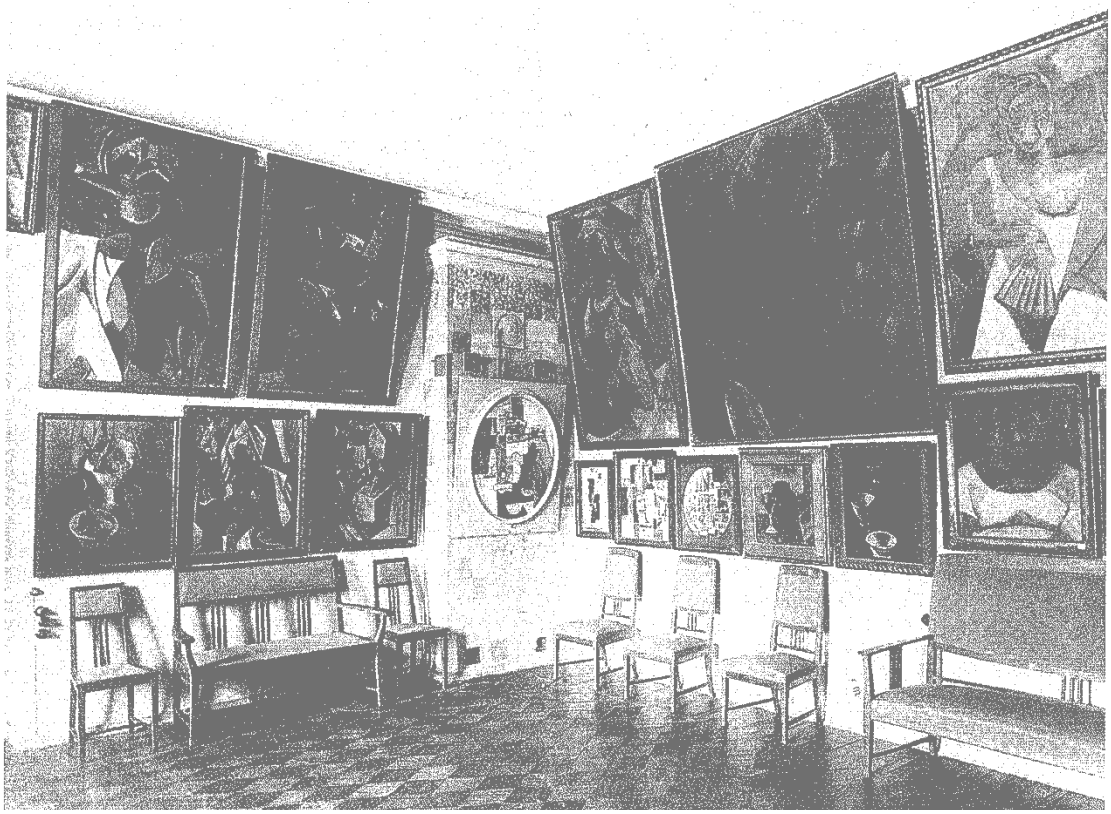
Le cubisme de Malévitch doit être replacé dans le contexte du cubisme parisien, non tant pour en rappeler les influences, aussi manifestes soient-elles, que pour souligner les parallélismes entre les deux courants. Être cubiste signifie créer avec les lois optiques de la vision directe et indirecte, les déplacements ainsi que la vision dans le plan et en trois dimensions. Avec le cubisme, ces lois optiques deviennent des lois artistiques qui permettent de structurer l'image et saisir les relations, la taille, la position et la direction des objets tridimensionnels dans l'espace et la profondeur. L'utilisation de ces lois était commune à tous ceux qui se revendiquaient du cubisme, de Paris à Moscou en passant par Petrograd. Si les solutions employées par chaque peintre diffèrent, ces lois constituent les fondements artistiques de la peinture cubiste.

Malévitch, qui travaillait avec ces lois depuis 1911, ne les a pas apprises des cubistes parisiens en 1913. Ces derniers ont pu lui inspirer de nouvelles manières de les appliquer à son cubo-futurisme et à son cubisme, qui lui sont uniques, non seulement parce que ses sujets étaient très différents et appelaient des solutions picturales différentes, mais également parce qu'il a pu dépasser la perception sensorielle pour explorer la perception mentale intuitive.

Le cubisme parisien, exposé à Moscou (et, dans une moindre mesure, à Saint-Pétersbourg) ne saurait être ignoré du fait de son impact sur les artistes du cercle de Malévitch. Le cubisme devient le courant majeur de l'époque, et l'approche de Malévitch se situe donc dans un environnement dynamique s'inscrivant dans un environnement artistique plus large, que nous présenterons rapidement.

Plusieurs représentants du cubisme parisien peuvent alors être vus à Moscou.

Un premier accès au cubisme était offert par la collection du palais Troubetzkoï de Sergueï Chtchoukine. Le collectionneur avait rassemblé cinquante tableaux de Picasso peints entre 1905 et 1914, dont quatre tableaux cubistes de 1912 et 1913 arrivés à Moscou à l'automne 1913 (6-10). Il possédait également quinze toiles d'André Derain (peintes entre 1910 et 1914) et l'immense *Château de Laroche-Guyon* (1909) de Braque (5). Malévitch venait souvent observer cette collection, selon Beverly Whitney Kean, qui écrit :



6 Salle Picasso, Collection Sergei Chtchoukine, Moscou, 1913. Les quatre tableaux cubistes visibles sur le mur de droite sont reproduits ci-dessous. De droite à gauche, il s'agit de : *Instruments de musique*, 1913, *Violon et clarinette*, 1913, *Violon et verres*, 1913, *Violon*, 1912.

7 *Instruments de musique*

8 *Violon et clarinette*

9 *Violon et verres*

10 *Violon*

« Vladimir Tatline et Kazimir Malévitch... compagnons de cordée dans la salle Picasso, comme deux montagnards sur un pic. Chacun, soumis au même stimulus, tirait de cette expérience une différente révélation. L'imposant et léonin Malévitch, avec son visage slave, son regard noir et sa carrure imposante, se balançant dangereusement sur l'une des chaises étiques de Chtchoukine, faisait partie des meubles... De temps en temps Tatline le rejoignait dans la salle. Son habit fruste et ses cheveux couleur des blés brossés avec soin trahissaient sa pauvreté. Ses étranges yeux clairs et résolus lui donnaient un air d'ascète. Comme Malévitch, il était un élément incongru dans cette pièce somptueuse. Il s'exprimait moins bien que Malévitch. Ce n'est que peu après [1913] qu'il partit pour Paris où il rencontra Picasso. »[101]

Les peintres russes ont pu bénéficier d'un deuxième accès au cubisme parisien avec les expositions où les cubistes parisiens étaient présents tels que les Valets de Carreau de 1912, 1913 et 1914 à Moscou.[102] Le cubisme parisien dans toute sa variété était donc bien connu des peintres russes, même de ceux qui n'avaient pas étudié dans les écoles parisiennes, comme Exter, Popova ou Oudaltsova (Exter à partir de 1907, Popova et Oudaltsova en 1912-1913 et Popova à nouveau en 1914) avaient pu le faire.

La traduction de *Du « Cubisme »* de Gleizes et Metzinger en Russe, dans deux éditions parues l'une à Petrograd et l'autre à Moscou, constitue un troisième accès au cubisme. L'édition moscovite reproduisait toutes les illustrations de la publication originale : Paul Cézanne, *La Femme en rouge* ; Pablo Picasso, *Le Guitariste* ; André

---

[101] B. W. Kean, *French Painters, Russian Collectors, The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia*. London : Hodder & Stoughton, 1983/1994, 197-8 (notre traduction).

[102] Les peintres français (et quelques autres) exposés à la deuxième exposition du Valet de carreau en 1912 étaient les suivants : A. Gleizes, K. van Dongen, A. Derain, R. Delaunay, Ch. Camoin, H. Le Fauconnier, F. Léger, H. Matisse, P. Picasso. Des expressionnistes allemands étaient également présents : E-O. Friesz, E. Heckel, A. Macke, Franz Marc, O. Müller, G. Münter, M. Pechstein. Parmi les peintres français (et autres) présents à la troisième exposition du Valet de carreau (1913), on trouvait G. Braque, A. Derain, K. van Dongen, C. Kickert, P. Picasso, P. Signac, L. Shelfhout, M. de Vlaminck, F. Vallotton, A. Marquet et A. Manguin. À la quatrième exposition du Valet de carreau (1914) étaient exposés G. Braque, A. Derain, M. de Vlaminck, H. Le Fauconnier, C. Kickert et P. Picasso, dont les collages avaient été remarqués dans la presse moscovite (Jacob Tugenhold, sur l'exposition Valet de carreau, *Rech / Le discours*, 13 février 1914). C'est le même Jacob Tugenhold qui avait déclaré au sujet des œuvres exposées dans ce Valet de carreau que : « Picasso est devenu le seigneur des âmes de la jeunesse russe, voici où commence l'empoisonnement avec ce 'venin d'indifférence envers les objets'. [....] À l'exposition Valet de carreau sont déjà apparus des picassistes russes ; ils empruntent chez lui des schémas tout faits. » J. Tugenhold, « Lettre de Moscou », *Apollon*, no. 3, St Petersbourg, 1914, 68-70. Cité dans A. Nakov, *Kazimir Malewicz, le peintre absolu*, Volume I. Paris : Thalia Edition, 2006, 354.

Derain, *Nature morte* ; Georges Braque, *Nature morte* ; Jean Metzinger, *Nu, Le Goûter, La Femme au cheval, Paysage, Le Port* ; Marie Laurencin, *Jeunes filles, Femme à l'éventail* ; Albert Gleizes, *Portrait de Jacques Nayral, Dessin pour « L'Homme au balcon », Les baigneuses, Les Arbres, Passy* ; Fernand Léger, *Le compotier, Paysage, Dessin pour une Abondance, Les toits, Maisons et fumées* ; Marcel Duchamp, *La Sonate, Le moulin à café* ; Juan Grís, *Portrait d'homme* ; Francis Picabia, *Tarentelle, Port de Naples*.[103]

Enfin, il ne faut pas oublier les cartes postales et photographies envoyées en Russie par les artistes qui visitaient la France. Nous avons déjà mentionné la carte postale rapportée par Alexandra Exter du tableau de Picasso *La Parisienne*, que les artistes de Kiev avaient analysé et adapté avec enthousiasme en décembre 2011. Lioubov Popova, quant à elle, écrivait à Nadejda en février 1914 qu'elle lui avait envoyé des photographies du *Violon*, *Portrait au violon* et *Homme à la guitare* de Picasso.[104]

Cubo-futuristes et cubistes russes

Le cubisme parisien ayant migré en Russie, où il allait influencer un grand nombre d'artistes, il est logique de considérer l'œuvre malévitchienne entre 1913 et 1914 à la lumière de ses contemporains russes. Quatre tableaux de 1913 présentent un panorama des nouvelles solutions picturales pleines de variété et d'innovation inventées par les artistes russes : la *Couturière* (11) de Nadejda Oudaltsova, la *Carafe sur table* d'Ivan Klioune (12), la *Composition avec deux figures* de Lioubov Popova (13) et la *Nature morte* d'Alexandra Exter (14). Ces tableaux témoignent de l'utilisation par les cubistes russes des nouvelles lois structurelles fondées sur les phénomènes

[103] La traduction publiée à Petrograd a été réalisée par Ekaterina Nizen et Mikhaïl Matiouchine, et la traduction moscovite était signée « M. V. », peut-être pour Max Volochine. Lire A. Babin, "Albert Gleizes and Jean Metzinger, *Du Cubisme* as Perceived by Russian Artists and Critics", in, The *Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation*. Articles universitaires de la conférence organisée à l'occasion de l'exposition Museum in a Museum : The Russian Avant-Garde from the Former Museum of Artistic Culture in the Collection of the State Russian Museum. St. Petersburg : Palace Editions, 2001, 245-266.) Dans son article, A. Babin écrit que les artistes en Russie connaissaient également l'ouvrage richement illustré (45 planches hors texte), *Les Peintres cubistes* de Guillaume Apollinaire, publié à Paris en 1913. Même s'il était prévu une édition russe, celle-ci n'est jamais parue, mais l'édition française était courante en Russie. Les peintres représentés dans ce livre étaient les mêmes que dans *Du « Cubisme »*, à l'exception de Cézanne et avec Raymond Duchamp-Villon.

[104] *Amazons of the Avant-Garde* (dir. John E. Bowlt et Matthew Drutt). London : Royal Academy of Arts, 1999, 343-4.

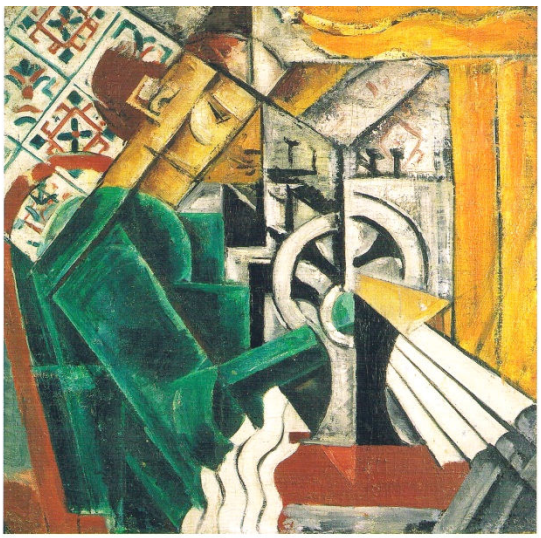
optiques. La division des compositions selon des axes structurels verticaux et horizontaux est patente, tout comme l'exploitation des déplacements optiques, la multiplicité des points de vue utilisés pour voir les silhouettes et les objets en vision directe et indirecte.

Dans *Couturière* (11), Oudaltsova traite les éléments (visage, bras, poitrine, table) comme des plans bidimensionnels qu'elle juxtapose dans les trois directions (verticale, horizontale et diagonale). Cette structure fixe contraste avec le dynamisme du tissu qui passe par la machine à coudre, saisi par des motifs répétitifs et successifs.

Dans la *Carafe sur table* d'Ivan Klioune, le mouvement n'est pas dans la machine, mais dans l'œil de l'artiste. L'axe central vertical sur lequel est placée la carafe, vue simultanément d'en haut et de face – tout comme la table – et l'axe horizontal juste au-dessous du centre de la composition divisent la structure d'une manière correspondant aux zones de l'œil. Dans chaque zone, il est possible d'analyser les plans visibles en vision indirecte, ceux de la moitié inférieure paraissant plus grands que ceux de la moitié supérieure de la toile. En utilisant les courbes pour structurer ces zones, Klioune introduit une continuité naturelle des mouvements rotationnels de l'œil, bien que ceux-ci soient réduits au minimum dans cette composition axée sur la luminosité.

La *Composition avec deux figures* de Lioubov Popova se rapporte directement à Picasso et Jean Metzinger ; Lioubov Popova a étudié dans l'Académie de la Palette de ce dernier entre fin 1912 et 1913.[105] Le traitement des formes des figures rappelle par exemple la *Femme assise au fauteuil* (2) de Picasso. En 1910, Metzinger peint un certain nombre de toiles où le nu prend toute la place de la composition, d'une manière similaire au *Portrait d'Ambroise Vollard* (3) de Picasso. Comme ce *Portrait*, la composition de Metzinger est structurée selon les principes de la vision directe et indirecte ; c'est également le cas de la *Composition avec deux figures* de Popova. Dans cette toile, les nus, debout, dominent en vision directe, alors que l'église et les arbres, vus en vision indirecte, semblent dévier. Dans *Nature morte*, Alexandra Exter utilise la technique du point de vue multiple. La bouteille et le verre sont vus de face, tandis que la table est vue du dessus, tous en vision directe. De son côté, le plan coloré d'un mur vert est vu en vision indirecte. Sur ce pan de mur, elle place

[105] Pour en savoir plus sur les études de Popova à l'académie de Metzinger, lire P. Railing, « Jean Metzinger and Lioubov Popova's Cubist 'Figures' » in *Journal of InCoRM*, Vol. 1, No. 1, 2009, 21-34.



11 N. Oudaltsova, *Couturière*, 1913

12 I. Klioune, *Carafe sur une table* 1913-1914

13 L. Popova, *Composition avec deux figures* 1913

14 A. Exter, *Nature morte*, 1913

néanmoins la lettre A et une flèche, déplaçant ainsi son œil et associant vision directe et indirecte dans cette partie de la composition. Malgré son apparente simplicité, cette composition est un exercice sophistiqué sur les mouvements de l'œil. Son travail, comme celui des trois autres artistes, porte sur la peinture de l'œil, pour l'œil.[106]

Le cubo-futurisme et le cubisme malévitchiens

La *Composition avec deux figures* de Lioubov Popova a été présentée au public à Moscou en février 1914, lors de la quatrième exposition du Valet de carreau, aux côtés de cinq tableaux de Malévitch (illustrations 15 à 18 ; un cinquième tableau, *Propriété*, n'a pas été identifié et est considéré comme perdu). De ces tableaux, seul *Lampe sur une table* (17) est un sujet peint en atelier (comme une nature morte ou une étude sur modèle), comme les toiles des autres artistes. Les sujets de *Portrait du compositeur Matiouchine* (19), *Dame dans un tramway* (16) et *Garde* (18) sont tirés de situations de la vie courante et intègrent la vision optique pure dans ce que Malévitch allait appeler le « quatrième état de la conscience », ce domaine où vision et mémoire se rejoignent, comme le décrit P. D. Ouspenski dans *Tertium Organum* ; ce sujet est abordé ci-dessous dans le paragraphe « La quatrième dimension de la vision ». Malévitch commence à s'intéresser à ce sujet en 1913, lors de son travail sur l'opéra *Victoire sur le soleil* (pour lequel il crée les décors, les costumes et la lumière) avec le poète Alexeï Kroutchenykh et le compositeur Mikhail Matiouchine.[107]

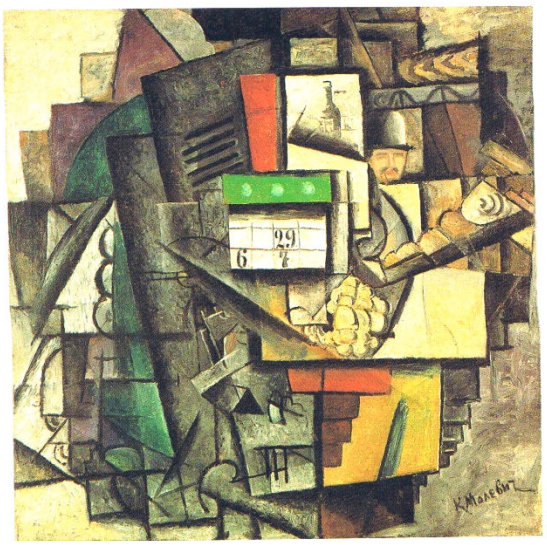
Le cubisme de Malévitch pouvait être qualifié de « perception sensorielle exacerbée », dès lors qu'il introduit dès 1914 certains aspects des autres sens, que l'on peut alors qualifier de « sensations exacerbées ». Le cubo-futurisme et le cubisme de Malévitch deviennent alors pluridimensionnels, ce qui les distingue du cubisme parisien, ancré dans les sensations de la vision. Les cubo-futuristes russes développent intensément, eux, de nombreux outils structurels, comme on peut le voir dans les œuvres exposées entre 1912 au Valet de carreau, à l'Union de la Jeunesse,

---

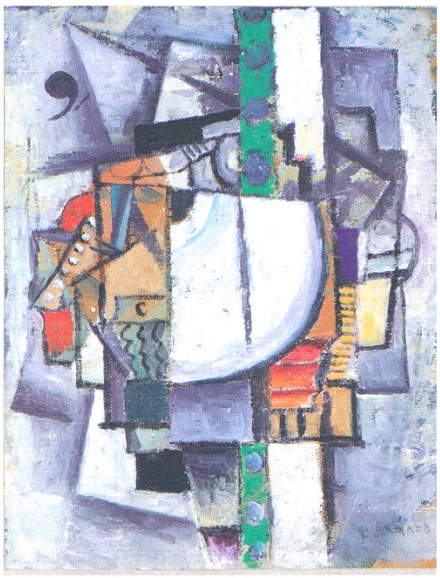
[106] Pour une analyse détaillée de ce tableau, lire P. Railing, *Alexandra Exter Paints*. Forest Row: Artists. Bookworks, 2011, 26-29.

[107] Pour le livret voir A. Krouchenykh, M. Matiouchine, K. Malevitch, *La Victoire sur le Soleil* (1913). Traduction, notes et postface de V. et J.-C. Marcadé. Lausanne : Editions L'Age d'Homme, 1976.

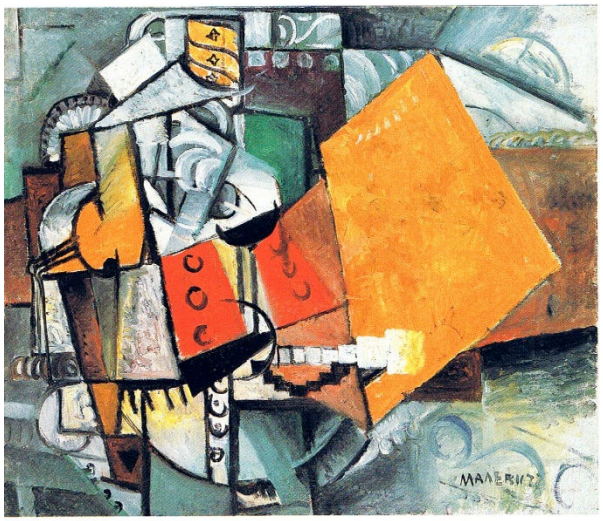
15 *Portrait du compositeur Matiouchine*



16 *Dame dans un tramway*, 1913



17 *Lampe sur une table*, 1913



18 *Garde*, 1913

lors de Tramway V, première exposition futuriste de tableaux (mars 1915), lors de 0,10, Dernière exposition futuriste de tableaux (décembre 1915) et de Magasin (1916).[108]

Malgré l'introduction de nouveaux sujets, les tableaux de Malévitch prennent tous naissance dans la vision optique et sont ordonnés par les structures artistiques du cubisme : divisés selon les axes verticaux et horizontaux, ils sont organisés selon les principes de la vision directe et indirecte, dans lesquelles un élément ou un plan domine le centre de la composition, autour duquel des plans visuels sont articulés, qui correspondent aux périphéries de la vision. On retrouve parfois des déplacements de l'œil ou de l'objet, et des alternances entre optique, conceptuel et mémoriel.

Ces quatre tableaux de 1913 (15-18), exposés lors du Valet de carreau de 1915, montrent l'utilisation de techniques optiques et structurelles basiques par Malévitch.

Dans *Lampe sur une table* (17), Malévitch déplace l'axe vertical, un rayon de lumière blanche, derrière lequel de plus grandes surfaces reflètent la lumière. Les plus petits plans du champ de vision oscillent entre les couleurs complémentaires que sont le rouge et le vert, le rouge se transformant en oranges et jaunes.

Garde (18) est une composition en deux parties dans laquelle le déplacement des yeux du peintre est marqué par le contraste entre un complexe d'éléments visuels planes à la gauche du tableau, traversé par un axe vertical fort (un bâton ?) qui vient stabiliser cette partie de la composition. Le déplacement des yeux vers la droite, où ils trouvent le plan jaune du drapeau du garde entraîne un autre déplacement. Malévitch contraste ici multiplicité et unité.

Le *Portrait du compositeur Matiouchine* (15) et la *Dame dans un tramway* (16) sont tous deux des arrangements complexes de plans saisis dans différentes zones de l'œil, dans lesquels l'artiste ajoute des fragments d'éléments provenant peut-être de sa mémoire, et, dans le cas du *Portrait*, en référence à *Victoire sur le Soleil*, comme le clavier du piano qui sert d'axe central horizontal. Ces deux tableaux trouvent en effet leur origine dans le contraste entre la représentation du présent et du souvenir. Cet aspect est abordé brièvement dans le paragraphe « La quatrième dimension de la vision ». Les deux tableaux diffèrent cependant dans leur utilisation de la lumière : le *Portrait* est en effet en pleine lumière, alors que la *Dame dans un tramway*, en raison des lumières faibles et contrastées à l'intérieur du tramway, juxtapose des zones de

[108] Lire P. Railing, *Russian Cubism – Around the Exhibitions*, en cours de rédaction.

vert marron et foncés, animés par des verts lumineux et le rouge complémentaire flanqué d'oranges et de jaunes clairs.

Certains éléments sont communs aux quatre tableaux, comme la manière dont Malévitch utilise des objets visibles (par exemple un rai de lumière) pour former un axe, assimilant ainsi l'objet vu et la structure optique. Un autre élément commun à ces toiles est le fait que l'artiste ne souligne pas les différences de taille au-dessous et au-dessus de l'axe horizontal, mais les équilibre en faisant ressortir les zones de ces deux sections sur le plan de la surface. Cette solution picturale a été utilisée dans un petit groupe d'œuvres. Dans d'autres, il conserve ce phénomène optique, comme dans *Samovar* et *Laquais au samovar*, abordés plus loin.

Les recherches de Malévitch sur la vision sont caractérisées par le fait qu'entre 1913 et 1914 son œuvre explore simultanément un grand nombre de solutions picturales, allant du cubo-futurisme au cubisme. Par exemple, il réalise une série de lithographies pour un livre d'Alexeï Kroutchenykh, Velimir Khlebnikov et Elena Guro, *Trois /Troe*, publié en septembre 1913, qui font partie de ses compositions cubo-futuristes les plus dynamiques, ce qui ne l'empêche pas de composer au même moment les toiles cubistes *Dame dans un tramway* et *Portrait du compositeur Matiouchine*.

Ce balancement entre les styles est rendu possible par les nouveaux principes optiques et artistiques, qui permettent à l'artiste de changer sa vision comme il le souhaite. La souplesse de Malévitch pour représenter le statique ou le dynamique est guidée par sa capacité à glisser entre la vision en deux, trois ou quatre dimensions. Ce quatrième état de la conscience est ce qui donne une nouvelle envergure et une singularité à l'œuvre de Malévitch entre 1913 et 1914, et est source d'innovations. Ce concept était avant tout indépendant du cubisme parisien, qui était pour sa part tenaillé par l'idée de visibilité et ses structures géométriques élaborées et strictes (comme celles de Jean Metzinger et de Juan Grís) et a permis de créer de nouvelles possibilités à partir de la perception de l'œil et de l'esprit.

La quatrième dimension de la vision

Dans un article de 1924, « Dans mon expérience de peintre », Malévitch décrit l'importance d'unir la perception visuelle (dans le plan, en trois dimensions, par le déplacement, etc.) et mentale avec les images de ce qu'il nomme le « dépôt de la

mémoire» pour représenter les « événements » de la vision. Après avoir souligné ce que l'œil voit d'un objet dans les trois dimensions (profondeur, hauteur et largeur), c'est-à-dire les séquences du mouvement, il étend la fonction du mouvement du physique au psychique, en tant qu'activité de l'esprit. Il explique que si nous étendons plus encore notre vue d'un objet, nous le voyons en sa quatrième dimension :

> « Ce dernier état de l'objet pictural a été désigné comme son quatrième état – le temps – ou la quatrième dimension des rapports dans le cadre du mouvement de l'objet pictural. Grâce à cette quatrième dimension, le peintre a commencé à enregistrer l'objet pictural, non seulement la partie de celui-ci qu'il voyait, mais aussi celle qu'il connaissait et dont il se souvenait. Il lui fallait développer sa mémoire visuelle et réunir dans sa boîte cérébrale qu'on appelle mémoire toute la peinture qui a défilé devant lui à travers le temps ; ce n'est qu'en puisant dans la mémoire tous les éléments picturaux qu'il reconstitue sur la toile les rapports picturaux qui correspondent à ces derniers en mouvement. Je n'enregistre que ce dont je me souviens, je n'enregistre pas ce dont je ne me souviens pas. On peut en déduire qu'on ne peut pas seulement se fier aux sentiments de l'état subconscient qui se trouve dans la mémoire intermédiaire. Il convient d'accorder une plus grande attention soit à la mémoire soit au savoir. Le sentiment ne peut rien enregistrer s'il ne consulte pas les éléments initiaux stockés dans le dépôt du savoir ou dans la mémoire et qui sont déjà passés par le toucher, l'ouïe et la vue (déposés par nos sens dans le dépôt), là où le système nerveux a réuni tous les flots de circonstance qui l'entourent, comme les fils du télégraphe véhiculent le son de l'appareil qui en fait de petits traits spéciaux. Ceci a amené les cubistes à statuer que voir ou sentir ne suffit pas du tout pour le peintre. Il importe de garder à l'esprit, de connaître et de s'imposer la loi de cette quatrième modalité technique du mouvement et de l'état des objets picturaux en son sein, grâce à quoi un peintre cubiste peut rendre tout le contenu cubique du phénomène pictural, réunissant toutes les corrélations des événements picturaux et réunissant le matériau à partir duquel il sera possible de concevoir la formule traduisant le degré de tension de tel ou tel état de chacun des types du phénomène pictural. Il devient possible de concevoir sur la base de

ces formules toutes sortes de phénomènes nouveaux, applicables dans toutes les corrélations de l'existence. »[109]

Ici, Malévitch a étendu le principe du concept mental d'un objet, obtenu par la vision depuis différents points de vue, à la vision de ses attributs dérivés des sensations « stockées dans le dépôt du savoir » et enregistrés dans la mémoire, « le dépôt du savoir ou dans la mémoire […] là où le système nerveux a réuni tous les flots de circonstance qui l'entourent », écrit-il. Cela contribue au « phénomène pictural » en étendant l'envergure des propriétés que l'objet peut posséder ou par lesquelles il peut être affecté, stimulé par les sensations. Le tableau transmet un ensemble de sensations par l'esprit. Le traitement artistique de cette théorie par Malévitch peut être vu dans un dessin lié à l'huile *Dame dans un tramway* (19, 20).

Dans le dessin (19), Malévitch saisit des objets qu'il voit dans la moitié supérieure de la composition, comme le panneau listant les lignes de tram (différent sur l'huile), une main et une roue de vélo, une longue balustrade de fer, un homme au chapeau melon, un câble qui forme une grande arabesque sur la surface. Tous ces éléments sont représentés de face, à la verticale et à l'horizontale, tandis que la femme est perpendiculaire à l'axe vertical (comme si elle était assise), près du centre. Ces objets peuvent se trouver dans la rue ou dans l'esprit de l'artiste, et il n'y a pas de relation entre eux. Ils semblent être placés au hasard, comme ils pourraient apparaître dans l'esprit de l'artiste : ici ou là, dans le présent comme dans le passé.

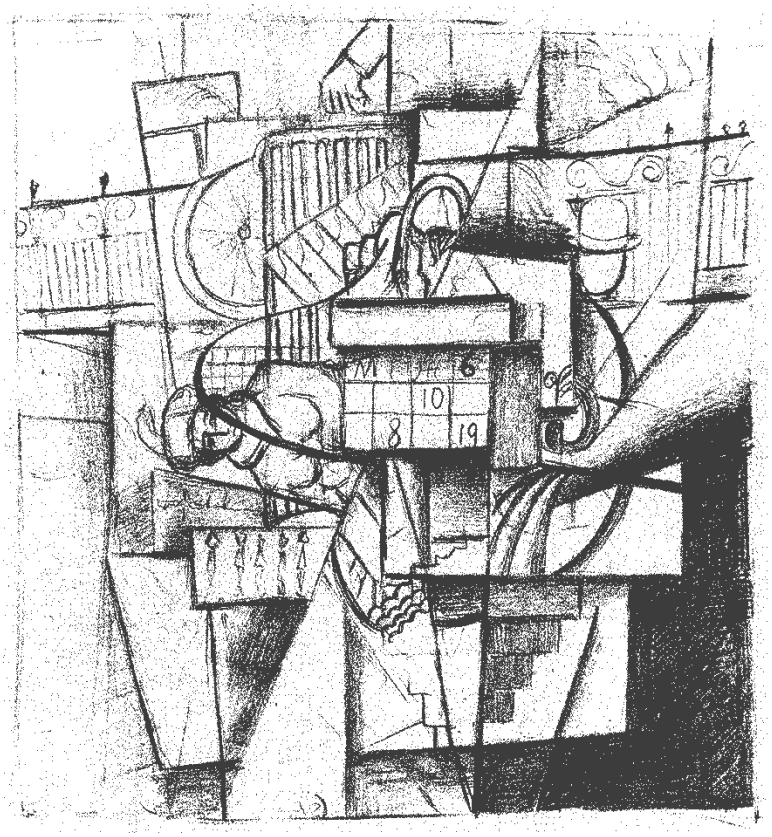
Dans la moitié inférieure de l'image, Malévitch représente des plans vus en vision indirecte, même s'il semble y avoir des escaliers et des motifs qui obligent l'œil à voir en vision directe, associant ainsi les deux types de vision.

Le tableau *Dame dans un tramway* (20) présente des similarités avec le dessin, mais Malévitch a choisi d'y éliminer la plupart des séquences narratives et de les représenter avec des plans texturés oscillant entre lumière et obscurité. Ils deviennent signes de ses sensations et de ses expériences vues ou remémorées.

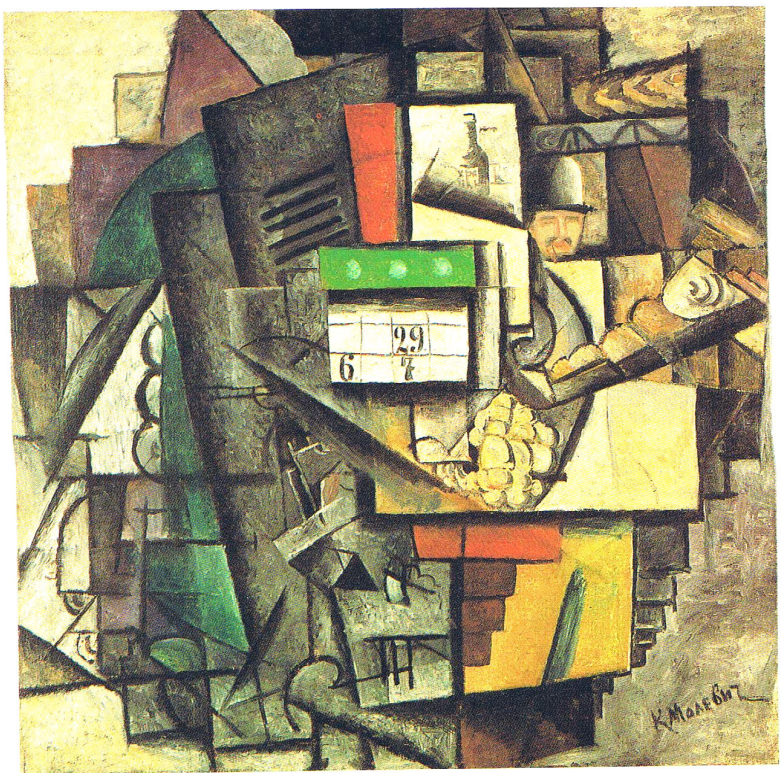
Les idées exprimées dans les passages précédemment cités de ce texte de 1924, et visibles dans le dessin et l'huile, datent de l'été 1913, époque où Malévitch travaillait avec Alexeï Kroutchenykh et Mikhaïl Matiouchine à la création de l'opéra *Victoire sur le*

---

[109] K. Malévitch, « Dans mon expérience de peintre » (1924), traduit du russe par Alexandre Bagaev. E. Petrova, éd. *Malévitch, artiste et théoricien.* Paris : Flammarion, 1990, 206-207.



19 *Dame dans un tramway,* esquisse, 1913



20 *Dame dans un tramway*, 1913

soleil. Celui-ci avait été inspiré par P. D. Ouspenski et son *Tertium Organum. Le troisième canon de la pensée*, publié à Saint-Pétersbourg en 1911. Ce livre était déjà apparu dans le cercle de Malévitch en mars 1913 quand son ami et compositeur, Mikhaïl Matiouchine, juxtaposait des extraits de *Tertium Organum* et de *Du « Cubisme »* d'Albert Gleizes et Jean Metzinger, publié ce même mois en traduction russe à Saint-Pétersbourg et à Moscou. Matiouchine avait fondé ses comparaisons entre les deux livres sur le fait que la quatrième dimension sous-tend le *Tertium Organum* d'Ouspenski et la théorie des nouvelles tendances stylistiques du cubisme. Matiouchine écrit :

> « Nous ressentons l'approche du moment royal où notre conscience entrera dans une nouvelle phase, passant de la troisième à la quatrième dimension… De la même manière, le cubisme porte haut les couleurs de la Nouvelle Dimension, de la nouvelle doctrine de l'union du temps et de l'espace. […] L'intéressant *Tertium Organum* de P. D. Ouspenski confirme largement nombre de thèses concernant la nouvelle phase de l'art, le cubisme, et les attributs de la quatrième dimension »[110]

Cette « union du temps et de l'espace » n'est possible que dans la quatrième dimension de la conscience – comme dans le dessin (20) – en raison de la nature de notre « vie psychique », caractérisée par différentes capacités. Celles-ci sont décrites par Ouspenski, qui écrit :

> « Toutes les facultés spirituelles de l'homme, tous les éléments de sa conscience (sensations, représentations, concepts, idées, opinions, conclusions, sentiments, émotions, et même création) sont des *outils de perception* dont dispose le "je". »[111]

Les sensations, représentations, concepts et idées forment les catégories fondamentales de la psychophysiologie (et correspondent aux catégories utilisées dans cette étude et étudiées par Hermann von Helmholtz) et les bases des théories

---

[110] M. Matiushin, « O knigué Metsanjé-Gléza "Du Cubisme"» / « Du livre de Gleizes and Metzinger "Du Cubisme" », in l'*Union de la jeunesse*, no. 3, mars 1913, Pétrograd, 25. Traduit de l'original russe par M. Slipchenko. Traduction en anglais : « On the Book by Gleizes and Metzinger "On Cubism" », in Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton : Princeton University Press, 1983, 368.

[111] P. D. Ouspensky, *Tertium Organum. The Third Canon of Thought. A Key to the Enigmas of the World*. (1911) Translated from the Russian by Nicholas Bessaroboff and Claude Bragdon. Revised translation by E. Kaloubovsky and the Author. London : Routledge & Kegan Paul, 1923, 1982, 178-9. (Traduit de l'anglais et du russe par M. Slipchenko.)

d'Ouspenski. Celui-ci s'appuie sur la psychophysiologie et même s'il ne mentionne pas Helmholtz, il se réfère par exemple à Georg Fechner et à Wilhelm Wundt. Ces facultés de notre vie psychique permettent à l'esprit de passer au niveau de conscience supérieur, où il perçoit grâce à l'intuition, qui est la faculté de perception immédiate.

Le philosophe explique que cette faculté d'intuition fonctionne par « le ressenti et la découverte des qualités internes des choses ».[112] Appliqué au monde tridimensionnel, ce « ressenti » et cette « découverte », avec la faculté d'intuition, mènent à la connaissance dans, par exemple « des systèmes intellectuels scientifiques et philosophiques ». L'« intuition supérieure », dit-il, « élève l'homme à une hauteur de pensée et de sensation à partir de laquelle il peut avoir accès à de nouvelles formes, supérieures, de connaissance, proches de l'art et de la religion. »[113] Cette intuition supérieure la « quatrième dimension » ou « quatrième état » de la conscience.

Ouspenski décrit en détail cette quatrième dimension de la conscience, pour finalement présenter ses caractéristiques en douze points. Son essence, toutefois, réside dans la *simultanéité* de la perception intuitive. Cette notion s'inscrit en contraste par rapport à la perception des trois dimensions dans le monde, caractérisées par la succession dans laquelle l'intellect utilise des méthodes analytiques afin de déconstruire pour comprendre les composantes et leurs relations ; Ouspenski explique qu'il s'agit là de la manière dont le penseur réfléchit sur les « systèmes scientifiques et philosophiques » dans la troisième dimension de la conscience.

Ouspenski distingue ici les facultés de l'esprit décrites aujourd'hui comme celles de l'hémisphère cérébral droit et gauche. L'hémisphère gauche, celui de l'intellect, forme des concepts en se fondant sur une réflexion analytique et en succession. L'hémisphère droit, celui des facultés intuitives, voit l'unité de manière simultanée. L'hémisphère gauche est caractérisé par sa faculté logique à comprendre l'état tridimensionnel qui dépend du dualisme nécessaire à la troisième dimension. Le dualisme est ici nécessaire car il est l'instrument de la perception[114] et permet de distinguer les éléments entre eux. L'hémisphère droit est quant à lui le lieu de la perception simultanée par la faculté intuitive, sans causalité, sans dualité, sans multiplicité, mais considérant les choses dans leur entièreté. Ce quatrième état de la

[112] Ibid., 193.
[113] Ibid..
[114] Ibid., 224.

conscience est caractérisé par la perception de l'unité. Là, tout coexiste et se produit simultanément, tout est espace et tout est temps, simultanément. Dans la perception simultanée, une conscience qui a accès à la quatrième dimension perçoit des relations qui sont cachées dans l'esprit tridimensionnel. Cette simultanéité est due au fait que dans ce royaume, tout est lié par les affinités des propriétés, des qualités. L'intuition supérieure est donc la perception directe des relations par le biais des qualités. C'est ce qui la caractérise comme instrument de perception et de connaissance dans la quatrième dimension de l'espace-temps.

On peut dire pour cette raison que le temps et l'espace s'unissent. Comme l'explique Ouspenski :

> « 1) Dans ce monde, "*le Temps*" doit exister sur un plan spatial. Cela signifie que les *événements temporels* doivent exister, et non pas se dérouler, c'est-à-dire qu'ils doivent exister à la fois avant et après leur accomplissement et se trouver pour ainsi dire sur un même plan. Les conséquences doivent coexister avec les causes. Ce que nous appelons *loi de causalité* ne peut y exister, puisque elle s'appuie nécessairement sur le temps. Rien ne peut s'y mesurer en années, en jours ou en heures. Il ne peut y avoir ni d'avant, ni de maintenant, ni d'après. Des *moments*, issus d'époques différentes, séparés par de très longues périodes, existent *simultanément* et peuvent être contigus. Par ailleurs, toutes les *possibilités* d'un moment donné, même si elles sont diamétralement opposées, et tous leurs résultats jusqu'à l'infini, doivent *se réaliser* simultanément avec le moment donné. »[115]

Ce passage rappelle la description du quatrième état de la conscience dans l'extrait présenté au début de cette section :

> « Grâce à cette quatrième dimension, le peintre a commencé à enregistrer l'objet pictural, non seulement la partie de celui-ci qu'il voyait, mais aussi celle qu'il connaissait et dont il se souvenait. Il lui fallait développer sa mémoire visuelle et réunir dans sa boîte cérébrale qu'on appelle mémoire toute la peinture qui a défilé devant lui à travers le temps ».

[115] Ibid., 226.

Concrètement, cela se traduit par le fait que le passé, le présent et l'avenir sont visibles simultanément dans un seul et même tableau, comme le montre le dessin (20) préparatoire à la *Dame dans un tramway*.

C'est le poète Alexeï Kroutchenykh qui donne une explication théorique des « attributs de la quatrième dimension » du cubisme, pour reprendre l'idée de Matiouchine. Dans son article « Les nouvelles voies du mot », paru dans *Trois / Troe* (septembre 1913), Kroutchenykh rappelle et résume les états de la conscience identifiés par Ouspenski et mentionne même nommément son ouvrage :

> « En ce moment, nous avons ces trois unités de la vie psychique : sensation, représentation, concept (et idée), la quatrième unité est en voie de formation : "intuition supérieure" (*Tertium Organum* de P. Ouspenski). »[116]

D'après les caractéristiques de ce quatrième état de la conscience, l'intuition supérieure, Kroutchenykh explique comment la nouvelle peinture et la nouvelle poésie appliquent ses principes :

> « Les peintres modernes ont percé ce secret : 1) le mouvement donne le relief (nouvelle dimension) et inversement le relief donne le mouvement et « 2) la perspective incorrecte donne la nouvelle quatrième dimension (essence du cubisme).
> « Les bardes modernes eux ont découvert que : la construction incorrecte des propositions (du point de vue de la pensée et du taillage des mots) produit *le mouvement et la nouvelle perception du monde* et, inversement, le mouvement et la modification du psychisme engendrent d'étranges associations de mots et de lettres "dénuées de sens". »[117]

Dans le cubisme, donc, l'esprit est en mouvement. Il change ses moyens de perceptions pour découvrir la multiplicité de tout ce qui est lié à un objet ou à une idée en matière de sensation, de qualités et, donc, du lieu de naissance de la création. Ce

---

[116] Alexeï Kroutchenykh, « Les nouvelles voies du mot », in *Trois / Troe* (1913). In Victor Chklovski, *Resurrection du mot*. Présentation d'Andrei Nakov, Traduit du Russe par Andrée Robel. Paris : Editions Gérard Lebovici, 1985, 79.
[117] Ibid., 82-83. La présentation et la ponctuation, ou le manque de ponctuation, suivent le texte original de Kroutchenykh.

cubisme n'est pas seulement celui de la mobilité de l'œil, mais aussi celui de la mobilité de l'esprit.

La présentation par Kroutchenykh des outils artistiques cubistes montre qu'en déplaçant l'œil, en se déplaçant autour de l'objet (premier point), le peintre cubiste obtient « une perspective incorrecte » (par rapport au canon de la perspective tridimensionnelle), mais aussi une « nouvelle perception du monde » des objets, qui donne naissance à une « nouvelle connaissance » (la quatrième dimension, deuxième point). Le « barde moderne », en juxtaposant temps, positions spatiales, sensations, a changé le son des mots et les relations de leurs qualités sonores. Comme l'avait dit Ouspenski, c'est ce qui caractérise le quatrième état de la conscience.[118]

Une autre caractéristique de ce quatrième état de la conscience est le fait qu'il n'est pas assujetti aux séquences logiques qui appartiennent au troisième état de la conscience. Dans le quatrième état, la logique est également simultanée, ce qui en fait « un monde hors de toute logique ». Comme l'écrit Ouspenski:

---

[118] Les nouveaux principes des poètes futuristes russes – dont l'épithète « futuriste » signifie « le retour de l'homme à la sensation du monde », comme le décrit le linguiste Victor Chklovski dans *Résurrection du mot* (1914) – sont doubles. Le premier consiste à considérer la lettre et le mot comme son pur, comme pure sensation donc à cause de leur impact sur le système neurosensoriel. Le second suit l'idée suivante : une nouvelle expérience se produit, qui est une « perception artistique » comme le précise Chklovski dans son article. En vérité, la perception artistique est la fonction de la poésie qui inspire le linguiste, comme l'explique Kroutchnykh. Éveiller les sensations qui éveilleront notre expérience du monde est ce qui a mené à notre connaissance du monde par le biais de la perception. Chklovski se réfère à cette sensation et à une connaissance « ressenties ». Ceci est une référence directe à la « sensation » capable de stimuler l'intuition perceptive. (Victor Chklovski, *Résurrection du Mot*, *op. cit*. [35], 64). Ces idées forment la base de l'exploration des sons poétiques comme sons purs par les poètes ; ceux-ci allaient alors commencer à composer avec des consonnes ou des voyelles seules, ou bien des lettres isolées pour étudier les qualités des sons à partir desquels ils trouvaient un sens. Le fameux poème en cinq lignes de Kroutchenykh, composé de mots inventés (publié en janvier 1913 dans *Pomade* / *Pomada*), qu'il préface en expliquant que les mots n'ont pas de « sens défini », s'ouvre sur « dur bul shchul ». Son poème en voyelles commence par « e u yu i a o o a ». David Bourliouk a publié une série de poèmes en janvier 1914 (*Premier journal des futuristes russes*) dans lesquels il choisit les lettres R, D et T pour donner l'idée des sons produits par un train en marche. Dans ce poème, les qualités du R sont sa « sévérité rude », celles du D et du T, la « fermeté et la stabilité », comme l'explique le poète. (Lire P. Railing, "Poets' Books / Artists' Books », in *From Science to Systems in Art*, *op. cit*. [3], 67-109. Citations p. 73, 86 et 106.) Pendant ces mêmes années, les poètes publient un grand nombre d'articles sur leurs innovations en matière de langue, tels qu'A. Kroutchenykh et V. Khlebnikov, *Le mot en tant que tel*, 1913 (où « en tant que tel » signifie « en tant que son pur », et donc « en tant que pure sensation » ou Benedikt Livchits, « La libération du mot » (*La lune crevée*, 1913).

« 6. Les lois de notre logique ne peuvent pas opérer ici. Du point de vue de notre logique, ce monde est *hors de toute logique*. Il est dans le domaine des lois présentées dans TERTIUM ORGANUM. »[119]

Cela a donné naissance au néologisme de Kroutchenykh, le *zaoum*, qu'il explique dans « Les nouvelles voies du mot » en déclarant : « Nous avons commencé à voir *ici* et *là-bas*. L'irrationnel (transrationnel) nous est donné de manière aussi immédiate que le rationnel. »[120] Il s'agit de la perception immédiate dont est capable l'intuition supérieure. Désormais, la simultanéité fait partie de l'esprit de l'artiste : il voit en même temps l'« ici » et le « là-bas ».

Dans sa pratique poétique, le poète transrationnel applique ce principe de déplacement dans l'espace et la perception à la grammaire, l'orthographe, la ponctuation, etc. pour créer de nouvelles relations, de nouvelles combinaisons d'images, de nouveaux poèmes créés à partir de « différents points focaux ». La notion de déplacement dans le quatrième état de la conscience devient l'outil qui permet à la *perception* de changer de focalisation. Ceci, écrit Kroutchenykh, mène à une « nouvelle compréhension du monde »[121], ce qui, en retour, mène à « la joie de l'existence dans les nouvelles dimensions ».[122]

Le transrationnel ne signifie pas transcender la raison de l'intellect et le troisième état de la conscience, car il en est distinct. Le transrationnel est une activité de l'esprit et une nouvelle source de créativité, la nouvelle poésie et la nouvelle peinture étant le moyen d'accéder aux « nouvelles dimensions » de la conscience et de les exprimer. Kroutchenykh utilise cet outil dans sa poésie cubiste et transrationnelle alors que Malévitch l'utilise en tant que catégorie pour diverses peintures cubistes en 1914 suivies d'un groupe de tableaux « alogiques », différents sur le plan pictural, mais eux aussi « hors de la logique »[123].

---

[119] Ibid., 87.
[120] Alexeï Kroutchenykh, « Les nouvelles voies du mot », in *Trois / Troe* (1913). In Victor Chklovski, *Resurrection du mot*, *op. cit*. [35], 87.
[121] Ibid., 53.
[122] Ibid., 55.
[123] La mention de *Tertium Organum* par Koutchenykh et la présence de la quatrième dimension comme source du transmental et de l'alogisme peuvent sembler être des raisons suffisantes pour mettre hors de doute le lien entre Ouspenski et la nouvelle créativité des poètes et des peintres du cercle de Malévitch. Pourtant dans sa « Postface aux lettres de Malévitch à Matiouchine » (*Malévitch. Actes du Colloque International Kazimir Malévitch*. Tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, Paris, les 4 et 5 mai 1978 (dir. Jean-Claude

La création d'œvres cubo-futuristes et cubistes en 1913

En 1913, Malévitch oscillant entre cubo-futurisme, où le sujet est le mouvement dynamique d'une machine (horloge, samovar) et cubisme, où le sujet est un événement (une femme dans un tramway, un employé à son bureau), oscille également entre différentes manières de voir et de rendre ses sujets, traités en deux

---

Marcadé). Lausanne: L'Age d'Homme, 1979, 192.), Dora Vallier écrit que Roman Jakobson « se rallie à [Matiouchine] pour rejeter le livre d'Ouspenski en tant que source d'inspiration possible de l'avant-garde russe ». Elle y explique en avoir discuté avec Jakobson (« que nous avons interrogé à ce sujet ») et répète l'affirmation de Jakobson, en la restreignant au contexte de la quatrième dimension en mathématique, des sciences occultes et de l'impact de l'œuvre d'Ouspenski sur la création du suprématisme. Quoi qu'il en soit, le rejet total par Jakobson de toute influence de *Tertium Organum* reste surprenant car, comme le souligne Dora Vallier, il s'exprime « en témoin de l'époque ayant connu aussi bien Malévitch que Matiouchine », bien que ses affirmations montrent qu'il ne savait pas que Matiouchine avait, lui, souligné l'importance de *Tertium Organum* dans son article « Du livre de Gleizes et Metzinger 'Du Cubisme' », publié en mars 1913 dans l'*Union de la Jeunesse* no. 3 (cf. note 29). Dans ce contexte, il est encore plus surprenant de constater que Jakobson et Kroutchenykh correspondent à partir – au moins – du début de l'année 1914 et que le linguiste va même jusqu'à écrire de la poésie transmentale ; l'un de ses poèmes est publié par Kroutchenykh dans *Livre transmental / Zaoumnaïa gniga* (*sic*) en 1915. Il semble presque impossible que ces deux intellectuels n'aient jamais abordé le quatrième état de la conscience et les moyens de parvenir à la pensée transmentale, particulièrement si l'on considère le fait que Jakobson lui-même écrit qu'à l'époque il était fasciné par la simultanéité, un fait largement abordé par Ouspenski (et par d'autres, bien sûr) et d'une importance toute particulière pour Kroutchenykh. (R. Jakobson, *My Futurist Years*. Compiled and edited by Bengt Jangfeldt and Stephen Rudy. Traduit et préfacé par Stephen Rudy. New York: Marsilio Publishers, 1992/1997, 27.) Dans cet ouvrage, une anthologie de mémoires, lettres et écrits, Jakobson explique également qu'à cette époque, il était très intéressé par les liens entre lettre-son et sens. Il recensait alors les formules magiques et ésotériques du folklore russe. Ces dernières ont apporté une contribution de premier ordre à sa poésie transmentale, qui est une exploration des « masses sonores » des voyelles, consonnes et genres des noms visant à découvrir les « composantes élémentaires du mot » et les lois qui sous-tendent leurs relations. (Roman Jakobson et Krystyna Pomorska, *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1980, 14). À partir de 1914, Jakobson étudie la linguistique à l'Université de Moscou et, comme le remarque Dora Vallier dans « Intimations of a Linguist – Jakobson as Poet », son *zaoum* est très différent de ceux de ses amis poètes. « Pour lui, écrit-elle, le *zaoum* est simplement le déclencheur de l'analyse de la démolition [ou plutôt de la déconstruction] du langage ; il y applique les méthodes systématiques d'un linguiste manipulant soigneusement tous les éléments en question » (*Language, Poetry and Poetics.* Proceedings of the First Roman Jakobson Colloquium, at the Massachusetts Institute of Technology, October 5-6, 1984. Edited by Krystyna Pomorska†, Elzbieta Chodakowska, Hugh McLean, Brent Vine. Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987, 302; notre traduction.) C'est peut-être, du moins en partie, à cause de l'affirmation de Jakobson que l'héritage d'Ouspenski a été si longtemps négligé dans l'étude du mouvement transmental par la littérature moderne, tout comme ce que Kroutchenykh appelle les « unités de la vie psychique ». La quatrième dimension de la conscience, identifiée par Ouspenski, est la source de la création transmentale et alogique dans le cubisme, ainsi que de l'expérience par Malévitch de ses tableaux en tant que sensations de l'espace cosmique. Ceci fera l'objet d'une étude plus approfondie au chapitre 6, dans le paragraphe « La Joie de la couleur ».

dimensions ou en deux et trois dimensions (particulièrement les portraits ou les natures mortes avec des instruments de musique). En 1914, Malévitch porte son attention sur la vision simultanée du monde réel en trois dimensions et du monde quadridimensionnel de l'esprit transrationnel. Ses solutions picturales sont désormais traitées dans le plan, en deux dimensions, avec une forme tridimensionnelle qui jouent le rôle de contrepoint, alors que ses travaux alogiques sont caractérisés par des collages figuratifs et des surfaces colorées de plus en plus grandes. Même si ces tableaux sont visuellement très différents, ils sont tous unis par un nouvel outil structurel, celui de la dissonnance.

La dissonance, un nouvel outil

À partir du phénomène optique de déplacement (des yeux ou de l'objet, déplacement donc du point de vue duquel un objet est vu et, partant, de son apparence), qui a donné une multiplicité des points de vue à partir desquels l'artiste pouvait saisir un sujet, les peintres cubistes adoptent un outil purement pictural qu'ils nomment « dissonance ». Cela correspond d'une part à la « perspective incorrecte » de Kroutchenykh, dans laquelle les objets sont liés par la juxtaposition de points de regard et, dans le quatrième état de la conscience, par la juxtaposition de la connaissance et du souvenir. De manière plus complexe, la dissonance résulte également des contrastes entre représentation, vue par l'œil ou par l'esprit, et lignes et plans purement optiques, comme le montre le dessin de la *Dame dans un tramway* (20).

La dissonance se réfère également aux contrastes de couleurs complémentaires. Cela témoigne de son importance : ces contrastes se soulignent les uns les autres dans l'œil du spectateur. Les dissonances entre direction des lignes, intersection des plans et parties des objets servent elles aussi à animer l'œuvre par l'interaction dynamique des différences.

Le principe de la dissonance devient la clé de la composition cubiste pour Malévitch. Il permet non seulement de communiquer ces juxtapositions visuelles dans le tableau, mais il est également un outil pictural nécessaire pour rendre artistiquement visibles ces compositions. Structurellement, la dissonance picturale est l'utilisation de lignes ou de plans contrastés pour agencer l'œuvre ; cela est patent dans les dessins préparatoires au tableau *Samovar*, analysé dans la prochaine section.

L'œil voit constamment les objets comme des relations d'opposition (horizontal et vertical, petit et grand, proche et lointain, etc.). La dissonance est non seulement l'outil nécessaire à la composition d'un tableau, mais elle correspond également à l'expérience de l'œil. Dans un monde d'opposition visuelle, l'œil connaît le dynamisme des contrastes, un dynamisme qui doit se retrouver dans l'œuvre d'art. Il peut être qualifié de « tension » entre les différentes parties, dont les dissonances assurent la cohérence de l'œuvre. En musique, on appelle cela le rythme, et les cubistes russes parlaient eux-mêmes de rythmes en peinture. Hermann von Helmholtz décrit ce phénomène en musique, quand il écrit dans son traité de 1863 *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives* :

> « Dès que les rapports numériques des consonances ne sont pas exactement observés, il se produit des battements, c'est-à-dire que les sons complexes eux-mêmes, ou leurs harmoniques, ou leurs sons résultants, se renforcent et s'affaiblissent alternativement les uns les autres. Ces différents sons, au lieu de coexister intégralement dans l'oreille, s'y nuisent réciproquement. Nous appelons ce phénomène dissonance. »[124]

Ces mêmes interruptions se produisent également en peinture. En juxtaposant lignes, plans ou couleurs, l'œil ne voit pas la continuité de la direction, mais un changement. Ces contrastes s'inscrivent contre le flux de la direction et apportent une tension dans la composition.

La dissonance, fondée sur la loi de contraste, devient alors l'outil destiné à organiser les éléments structurels (lignes, plans, couleurs) pour activer l'expérience de l'œuvre d'art. Comme Malévitch l'explique dans une brochure de 1916, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*, il découvre « dans les objets l'énergie des dissonances, obtenues par la rencontre de deux formes opposées ».[125] La dissonance fonctionne car, à travers les structures de la vision

---

[124] H. v. Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives* (1863). Traduction française G. Guéroult, Auguste Désiré. Paris : Victor Masson et fils, 1868, 261.

[125] K. Malévitch, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*. In *De Cézanne au suprématisme*. Traduits par Jean-Claude et Valentine Marcadé avec la collaboration de Véronique Schiltz. Lausanne : L'Age d'Homme, 1974, 65. Dans une note de bas de page, les traducteurs évoquent laconiquement Fernand Léger. Dans son article « Tradition et peinture moderne », publié dans *Les Soirées de Paris* le 15 juin 1914, Léger rend la dissonance synonyme de contraste : « contraste = dissonances, par conséquent maximum

optique et de la perception sensorielle comme concept et comme mémoire, l'œuvre cubiste devient vivante et dynamique.[126]

Structurer le plan en deux dimensions

Dans une lettre datée de l'été 1913, Malévitch écrit à son ami Mikhaïl Matiouchine qu'il est sur le point de commencer un tableau intitulé *Samovar* (9). On connaît donc clairement la date de composition de ce tableau, ce qui est rare dans la chronologie des œuvres Malévitch. Il est également rare que des dessins préparatoires nous soient parvenus, ce qui est ici le cas. Ces dessins révèlent le processus d'observation d'un objet par différents points de vue, l'analyse du sujet, et la transformation de cette observation selon les principes de la dissonance des contrastes des lignes et des plans pour positionner les éléments et créer une cohérence picturale dynamique. Nous reproduisons ici l'illustration d'un samovar russe typique (21) au-dessus de deux dessins de Malévitch, l'un intitulé *Samovar* (27) et l'autre *Samovar en ébullition* (23).

Un samovar est un récipient servant à chauffer de l'eau et à la garder chaude toute la journée. Un tuyau vertical, aujourd'hui remplacé par une résistance, est traditionnellement rempli de charbon, de copeaux de bois ou de pommes de pin. Un robinet au bas du récipient permet de verser cette eau dans les tasses, dans lesquelles on aura préalablement versé du thé concentré infusé dans une petite théière en haut du samovar, dans un espace réservé équipé de soupapes permettant à la vapeur d'eau de s'échapper.

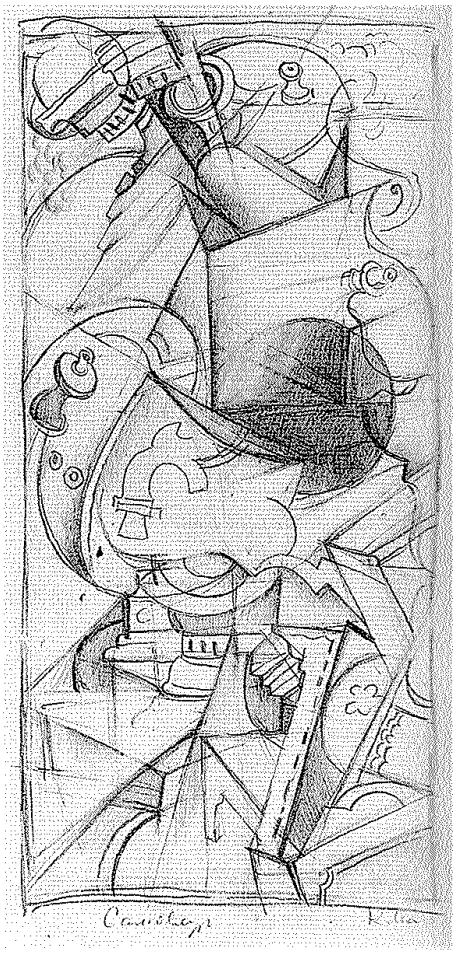
Ces deux dessins montrent les étapes préliminaires de ses observations. Il y recueille un certain nombre d'aspects saisis sous différents points de regards dans différents plans de regard. Il dessine les parties du samovar vues de face (p. ex. l'espace pour la théière), de profil (le robinet), sous différents angles (couvercle, poignées, corps du récipient) ou encore vus d'en haut (poignées, table). Il inclut la table sur laquelle est installé le samovar ainsi que les objets qui y sont posés. Ces

---

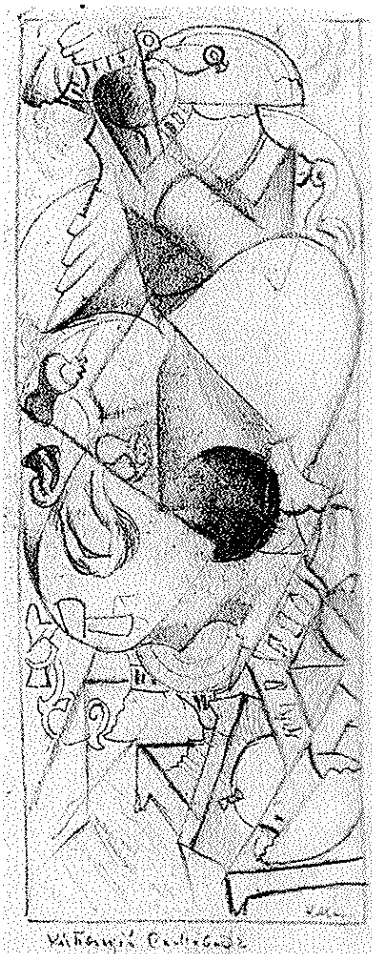
dans l'effet d'expression ». (In Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*. Paris : Denoel / Gonthier, 1965, 25.) Il est possible que Malévitch ait connu ce texte de 1914, même s'il n'a pas été publié en russe ; toutefois ses travaux dès 1913 montrent l'utilisation de cet outil, comme on le voit dans *Samovar*, analysé plus loin.

[126] Malévitch analyse longuement la dissonance dans ses premiers textes théoriques de décembre 1915 *Du cubisme au suprématisme en art, au nouveau réalisme de la peinture en tant que création absolue* et dans une édition plus complète de novembre 1916 *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural* à l'été 1919 et publiée la même année, il déconsstruit et analyse la notion de dissonance.

21 Un samovar russe



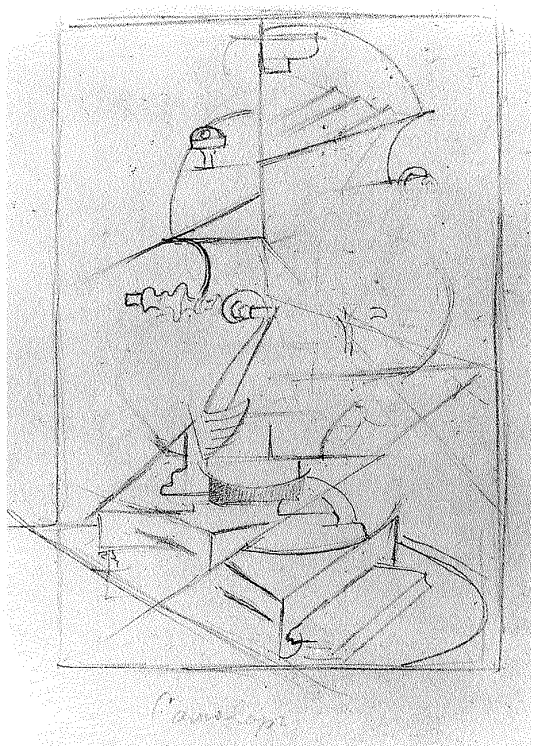
22 *Samovar*, dessin



23 *Samovar en ébullition,* dessin

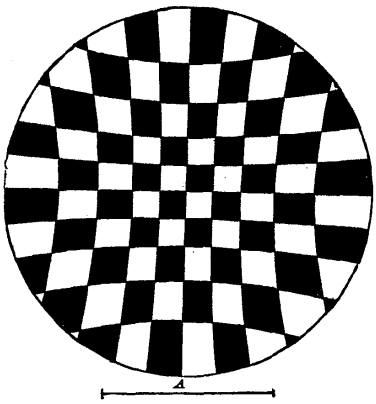
dessins sont extrêmement complexes : la dissonance entre les objets est soulignée par la dissonance entre les points de regard, les lignes et les plans. Tous ces éléments et aspects contribuent à intensifier les contrastes. En 1916, Malévitch écrira « L'objet, peint selon le principe cubiste, peut être considéré comme achevé quand sont épuisées ses dissonances. »[127] Mais malgré le grand nombre de dissonances et la multiplicité des angles de vision des éléments, petits et grands, Malévitch place des lignes jouxtant les centres des plans et d'autres lignes afin d'ordonner ses compositions.

Dans un dessin postérieur (24), Malévitch se concentre sur le samovar et réduit de manière significative le nombre de points et de plans de regard. L'œil de l'artiste regarde le samovar du dessus (coin supérieur droit), de face (poignée, en haut à gauche), de deux points de regard qui suggèrent la présence d'un robinet ouvert pour verser de l'eau dans une tasse (centre). Pour obtenir ces points de vue, l'artiste doit avoir tourné la tête. Il regarde, de haut, la table sur laquelle le samovar est placé. Pour structurer ces parties, Malévitch trace une longue ligne verticale du haut de l'image jusqu'en son milieu, où la ligne s'étend alors en diagonale pour étendre la largeur de la

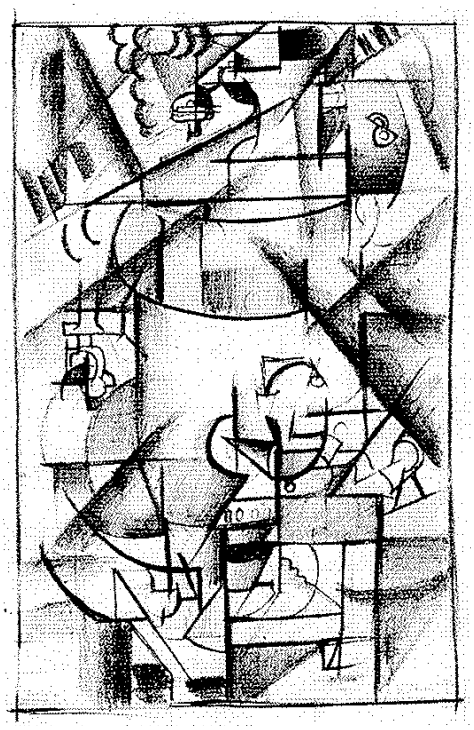


24 *Samovar*, dessin

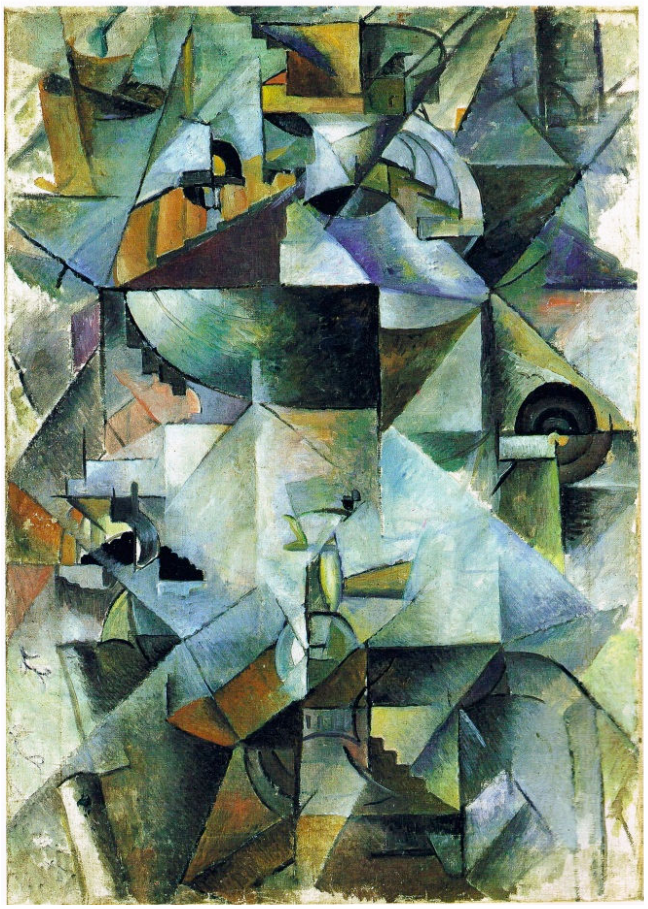
[127] K. Malévitch, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*. In *De Cézanne au Suprématisme*, *op. cit*. [44], 1974, 65.



25 H. Helmholtz, Le champ visuel



26 *Samovar*, dessin



27 *Samovar*, 1913

feuille sur la droite et enfin rencontrer un axe horizontal. Voici un exemple parfait de la dissonance des lignes. À partir de cette intersection, il juxtapose une autre diagonale, qui se dirige vers le coin inférieur gauche et croise perpendiculairement une autre droite. Ainsi, en utilisant les axes verticaux et horizontaux des divisions naturelles du champ de vision oculaire, Malévitch divise les plans de regard du samovar. Les lignes diagonales correspondent aux déplacements de son regard. Il conjugue donc la vision oculaire et la vision du samovar, et applique à l'une les modèles de l'autre.

En insolant ainsi les plans de regard au sein d'une structure linéaire, Malévitch organise sa vision en zones et en étapes de regard clairement définies. En faisant se rencontrer les lignes par la juxtaposition de leurs directions, Malévitch assemble la composition de manière cohérente et simplifiée à partir des différents points de vue sous lesquels l'objet a été saisi.

Le samovar est placé dans le plan en fonction de l'observation d'Helmholtz selon laquelle les objets semblent plus proches du champ de regard sous l'axe horizontal du champ. C'est ce que Malévitch a retenu dans ce dessin. Le récipient semble plus lointain dans la zone supérieure, ce qui correspond aux conclusions d'Helmholtz concernant la vision normale.

Il existe un autre dessin (26), dans lequel Malévitch rend carrés les éléments du samovar en suivant les lignes structurelles du plan de fixation qui apparaît dans le dessin 24. La structure des plans et des angles de vue eux-mêmes deviennent la composition, qui est également une composition des dissonances linéaires. Dans le dessin, Malévitch donne la priorité aux plans et à leurs bords, leurs lignes, avec quelques objets figuratifs insérés ici et là. Les nombreux dessins qui nous sont parvenus nous ont permis de suivre le processus utilisé par Malévitch pour saisir les différents aspects du samovar de différents points et plans de regard. Ayant observé la manière dont les lignes définissent désormais les plans de regard, mouvants, ce dessin de samovar se lit maintenant comme une variation sur le principe de la vision dans le plan depuis différents points de regard et comme un développement à partir de ce sujet.

Ce qui a commencé comme une analyse d'un samovar dans l'espace (esquisses 22 et 23) devient l'objet d'une nouvelle perception. Dans ce dessin, le déplacement des structures de la vision est maintenant révélé. La perception elle-même devient l'idée et le sujet de l'œuvre.

Ces affirmations s'appliquent plus encore à l'huile *Samovar* (27). Exposée pour la première fois en novembre 1913 lors de la septième exposition de l'Union de la Jeunesse à Petrograd, elle a été intégrée par Malévitch dans un groupe de toiles intitulé « réalisme cubo-futuriste de l'année 1913 ». Il ajoute à cette composition de lignes et de plans des couleurs et des textures. Les couleurs s'étendent du vert pâle au bleu en passant par le noir, ce qui suggère que l'objet est vu dans une pièce moyennement éclairée. Le tableau est toutefois éclairé dans sa moitié inférieure par la vapeur émise par l'eau versée dans les tasses et par les blancs lumineux au-dessus d'elle, qui peuvent provenir de la lumière se reflétant sur le récipient métallique. À cette composition de dissonances linéaires sont donc ajoutés des contrastes entre lumière et obscurité ainsi que des contrastes de texture.

La structure du tableau est fondée sur le dessin 26, mais dans l'huile sur toile, Malévitch organise sa composition autour de carrés simples et doubles. Il semble avoir utilisé le dessin réalisé par Helmholtz pour représenter le champ visuel (25) comme structure fondamentale, devenue un cadre, pour structurer sa composition. Il commence avec deux carrés, un clair et un obscur au centre de la toile. Cela correspond au centre de la rétine et au point de regard du tableau lui-même. Il a ensuite placé les carrés et doubles carrés à angles droits pour indiquer les modifications des angles de vision.

Cela permet de réaffirmer la dominance de l'œil de l'artiste comme idée et sujet du *Samovar*. Le tableau révèle que la vision en elle-même est le lieu de la beauté, avec l'harmonie des lignes parallèles, des plans, des contrastes. Le *Samovar* en tant qu'expérience picturale est parallèle à la vision elle-même car la vision de l'artiste et la vision du spectateur se réalisent à travers la rétine. Pour cette raison, Malévitch peut qualifier ce tableau de « réaliste » : il est le réalisme de la vision pure, une vision cubo-futuriste car elle est la perception d'un objet intégré à l'activité mécanique de la machine.

Le processus créatif révélé par ces dessins d'un samovar, qui culminera sur la toile, dévoile un processus dans lequel Malévitch compte sur un outil structurel pour saisir les points de focalisation utilisés dans l'observation du samovar. Dans ce tableau, les objets disparaissent presque, ne laissant derrière eux que la structure des lignes et des plans, les éléments fondamentaux de la vision. Dans le tableau, le spectateur n'observe que ce qui est là. Il s'agit alors de la vision pure, car les lignes et plans

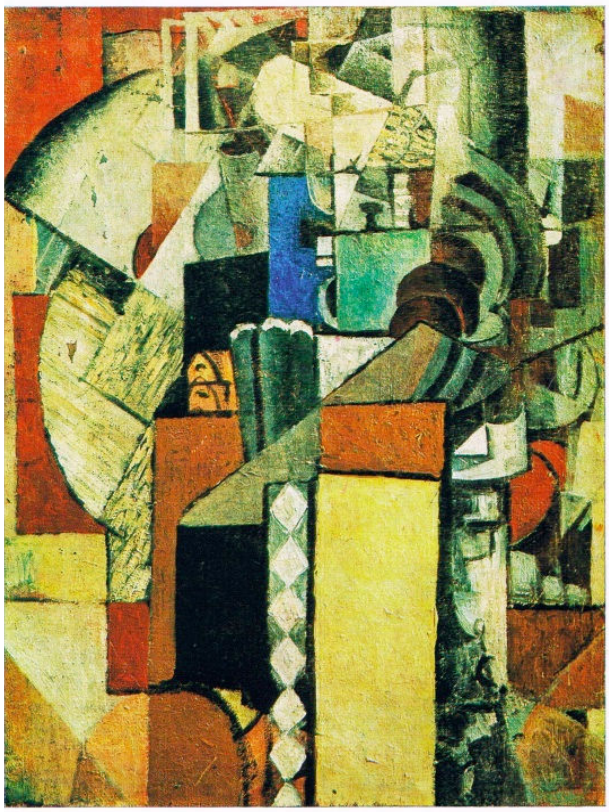
horizontaux sont contrastés, tout comme les diagonales dans lesquelles les sensations de couleur et de texture ont été assimilées. Ces éléments fondamentaux de la peinture sont également ceux de ce que nous voyons lorsque nous observons un objet et ce qui sous-tend tous les objets lorsque nous les voyons dans l'espace en tant que perceptions. Les structures de la vision deviennent alors l'idée, le contenu du tableau. Il ne s'agit plus d'une représentation d'un samovar, mais d'un nouvel objet.

Malévitch, ici, examine un samovar et ses activités d'après plusieurs points de regard, pour ensuite les « attacher » à un cadre du champ visuel. D'autres compositions ont été attachées à un cadre de bandes verticales.

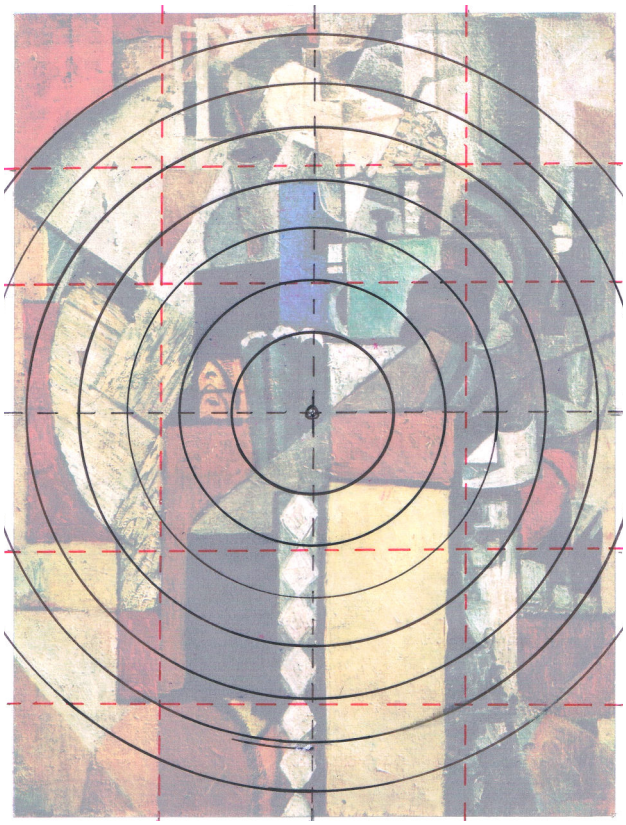
Dans ce groupe, on ne compte que peu de tableaux connus, mais l'un d'entre eux est particulièrement intéressant du fait de sa simplification radicale des plans des objets dans les plans spatiaux : *Laquais avec un samovar* (28). Malévitch date ce tableau de 1913, mais il a été exposé pour la première fois à Moscou en décembre 1914. Nous ne connaissons aujourd'hui aucun dessin préparatoire à cette toile, mais il existe une photographie du tableau, au dos de laquelle Malévitch a écrit : « K. Malévitch – cubisme – formation des formes, année 1913. Éléments de l'image : laquais, plateau, samovar, théière ». Même s'il a pu passer par un processus créatif similaire à celui de *Samovar*, il a pu également court-circuiter sa propre méthode d'observation méticuleuse d'après différents points de vue et passer directement à la représentation de plans bidimensionnels des objets sur le plan de regard pictural qu'est la toile (29).

Dans le plan de regard pictural de *Laquais avec un samovar* (28), les cercles concentriques sont déterminés par le motif des carrés blancs de la moitié inférieure de la composition, près de l'axe vertical central. Ainsi, le cercle concentrique extérieur passe par le rebord du plan, en haut à gauche, ce qui pourrait être un aspect du plateau. Un autre cercle passe par l'intersection d'un arc de cercle qui touche la ligne droite définissant la section du plateau en son milieu. Les autres cercles déterminent les angles des plans, même si nombre de bords et d'intersections ne font que suggérer les déplacements des objets alors que l'œil se déplace.

Ce plan de regard pictural (29) est fixé sur une structure en grille (lignes rouges en pointillés), dans laquelle les bords des plans peuvent se trouver hors de la grille, même si la composition la respecte en général. Ceci fonctionne en deux temps. Tout d'abord, la grille fait en sorte que la ligne de vue des yeux soit parallèle afin de faire



28 *Laquais avec un samovar*, 1913



29 Plan de regard pictural : fig. 28

paraître les objets plus plats. Ensuite, la grille forme un agencement régulier pour les différents éléments : quatre bandes verticales et six bandes horizontales.

La composition compte des plans de tailles différentes, certains grands et isolés, d'autres petits et enchâssés. Il existe également un contraste entre les zones lumineuses et celles qui le sont moins, ces dernières étant positionnées sur la partie droite de la toile et circonscrites à la bande verticale, même si des plans obscurs se déversent sur la gauche comme s'ils y projetaient une ombre. La bande verticale obscure est juxtaposée à une colonne emplie de blancs, qui reflètent la lumière (peut-être les reflets sur le samovar métallique).

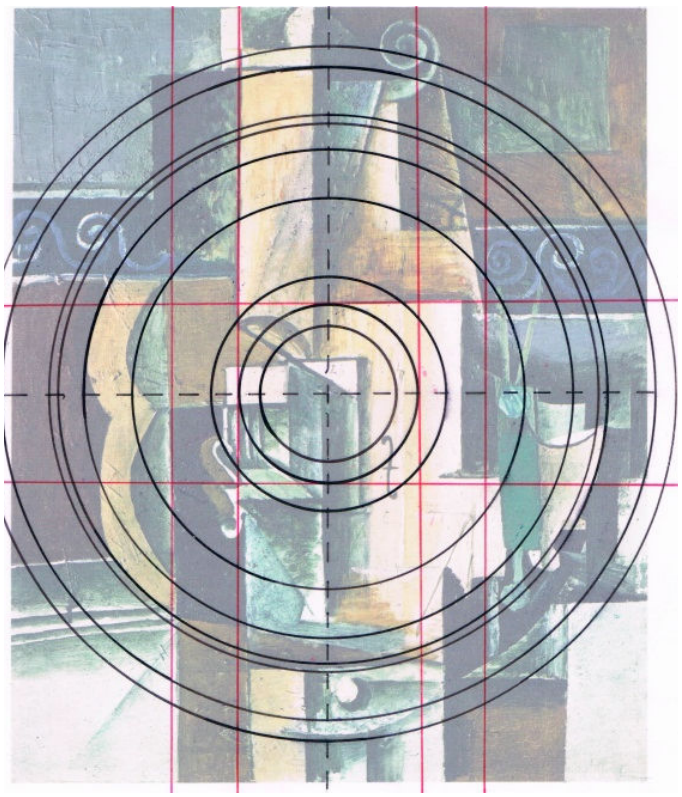
La majeure partie de la moitié gauche de la composition est baignée de lumière, des blancs éclatants qui illuminent le haut de la composition depuis la gauche en passant par les rouges et les jaunes situés au-dessous. Malévitch accentue fortement la lumière en plaçant un rectangle d'un jaune saturé à la base de la toile, là où il apparaîtra le plus proche de l'œil, alors que des arcs de cercle dans la partie supérieure gauche sont soulignés par leur facture. Leurs tailles les font paraître proches du spectateur bien qu'ils se trouvent derrière d'autres plans, ce que Malévitch souligne par un léger effet de profondeur dans la partie supérieure.

Structurellement, la différence entre les zones supérieures et inférieures indique une profondeur mince dans la composition. Les plans des objets s'alignent avec les plans de la grille, ce qui intègre les plans dans la structure. Ici, plans et structure deviennent même interchangeables. *Laquais avec un samovar* naît donc d'un équilibre dynamique entre les dissonances des contrastes de structure, de couleur et de luminosité dans un tableau bidimensionnel dans sa structure et dans ses éléments.

Parmi les tableaux cubistes de Picasso que Malévitch a pu connaître par le biais de la collection de Sergueï Chtchoukine, il en est un qui peut être comparé à une toile de Malévitch. *Violon et verres sur une table* (30) possède des points communs évidents avec le *Laquais avec un samovar* dans le traitement bidimensionnel des plans et leur agencement en grille ainsi que dans les structures sous-jacentes, qui sont également des grilles.

Tout comme *Laquais avec un samovar*, *Violon et verres sur une table* est fait de plans bidimensionnels agencés dans un espace généralement bidimensionnel et par endroits très mince. Picasso saisit ici sa vision entre le bidimensionnel et le tridimensionnel. Cet espace est visible dans le traitement des surfaces en tant que

30 Picasso, *Violon et verres sur une table*, 1913



31 Plan de regard pictural : fig 30

plan, mais aussi dans la structure. Le tableau est construit autour du cadre d'une grille, ce que soulignent les auteurs du catalogue raisonné *Le cubisme de Picasso 1907-1916*, Pierre Daix et Joan Rosselet (n° 572). En prolongeant les bords des plans horizontaux et verticaux, nous obtenons une grille. Dans l'illustration 31 sont indiquées quelques-unes des lignes qui forment cette grille.

De plus, Picasso utilise les mêmes structures optiques pour cette composition et d'autres tableaux de la collection de Chtchoukine (6-10).

Dans *Violon et verres sur une table*, Picasso entrelace le système de grilles avec un système de cercles concentriques dans lequel la circonférence d'un cercle peut passer par les lignes de la grille, qui peuvent être les bords d'un plan. Il existe dans le tableau beaucoup plus de lignes que celles qui sont représentées ici, qui ont pu être utilisées pour placer les plans. Cette grille simplifie le positionnement des plans en proportion, ce qu'a fait Picasso dans ce tableau.

Les similarités structurelles et stylistiques entre ces deux toiles soulèvent une question : qui a pu introduire un tel outil dans la peinture cubiste ? Nous l'avons déjà montré, Malévitch s'appuyait depuis 1911, au moins, sur les théories d'Helmholtz pour créer un système de cercles concentriques qui correspond au plan de regard de l'œil. Dans cette structure, le champ visuel de l'œil est désormais parallèle au champ pictural. Les tableaux de Malévitch de 1912 dépendent eux aussi totalement de cette méthode : le tableau saisit les objets dans le champ de regard selon ce que voit l'artiste.

En ce qui concerne Picasso, ses méthodes de structuration des tableaux ne semblent pas avoir été analysées par les historiens d'art à la lumière de l'influence d'Helmholtz. [128] Le fait que les deux peintres utilisaient le même système dans leurs tableaux de 1913 allait toutefois mener à la conclusion qu'ils s'inspiraient de la même source et recherchaient un processus parallèle. Mais il est également possible que dans l'étude des œuvres cubistes de Picasso en 1913, dans la collection Chtchoukine, Malévitch ait découvert de nouvelles manières de travailler avec des outils qu'il utilisait déjà. Cela peut expliquer les nouvelles solutions picturales utilisées dans ce très petit groupe de tableaux probablement peints à la fin de l'année 1913.

---

[128] Quelques dessins du milieu des années vingt montrent que Picasso dessinait une grille à partir de laquelle il composait son dessin. Cette grille ressemble au dessin du champ visuel par Helmholtz (*O. P.* III/709), mais il s'agit d'un indice plutôt que d'une preuve de la source d'inspiration de Picasso.

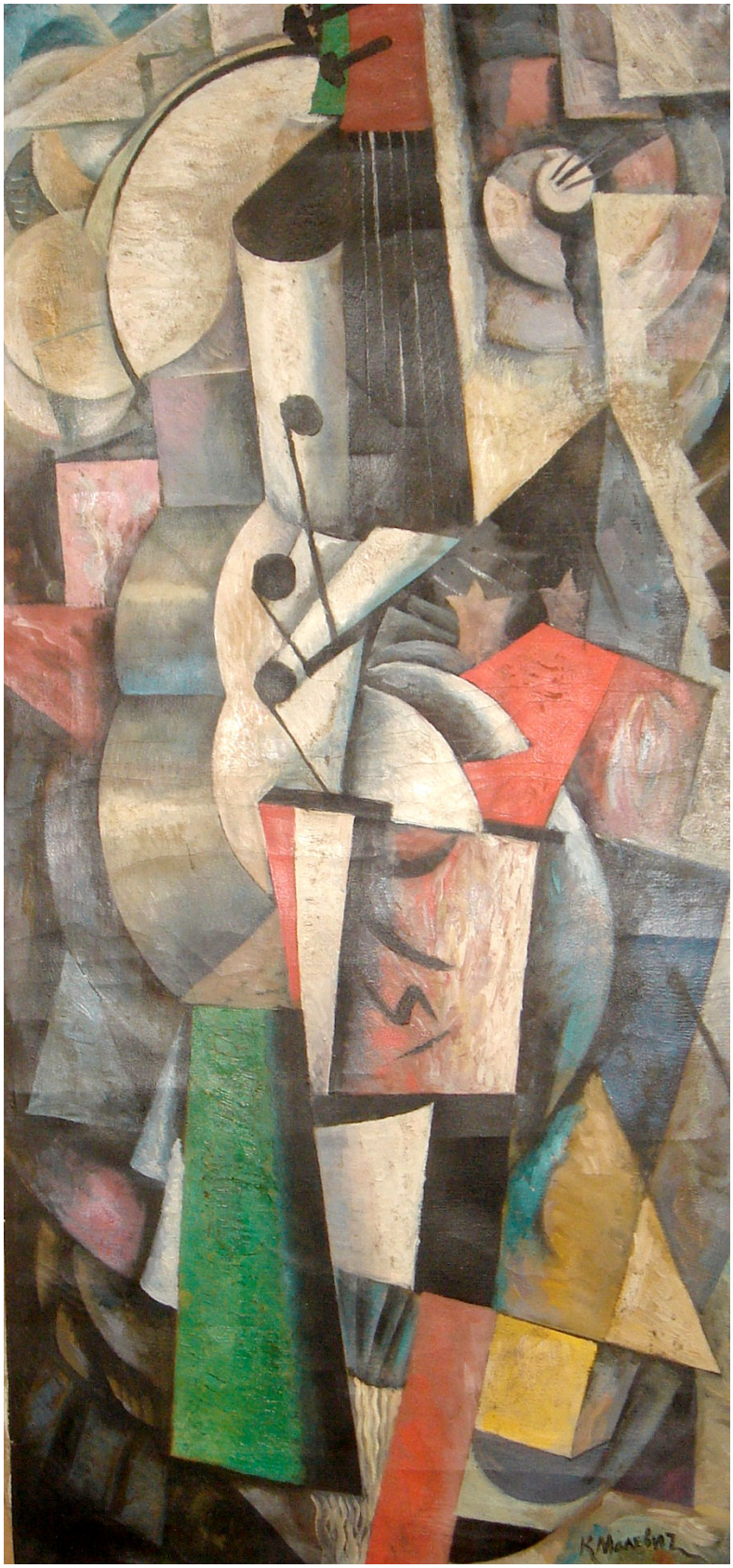
L'ajout de la troisième dimension

Picasso introduit quelque chose de différent dans *Violon et verres sur une table* : un élément tridimensionnel au milieu d'un tableau bidimensionnel. Cet élément représente le chevalet et les cordes du violon. Malévitch allait faire de même dans ses quelques natures mortes de la fin de l'année 1913, dont *Instrument de musique* (32) est un bon exemple. Ici, Malévitch explore un sujet dans l'espace en tant que pure perception sensorielle au milieu d'une composition de plans. C'est une nouvelle raison de penser que Malévitch expérimente avec la manière dont Picasso explore l'objet lui-même à partir de différents points de vue, et c'est l'une des rares compositions qui place Malévitch dans le sillon du cubisme de Picasso. En introduisant un élément en trois dimensions dans une composition bidimensionnelle, Malévitch, comme Picasso, lance un défi à l'œil : osciller entre deux dimensions, afin de stimuler l'œil et l'intellect par la dynamique de la dissonance.

Instrument de musique (32) est une composition qui trouve son origine dans la vision directe, l'œil descendant le long de son axe pour saisir les différents aspects du violon vus depuis différents points de vue.

La volute du violon est placée en haut à droite, alors que son manche descend le long de l'axe vertical central. Le corps du violon est vu de profil, sur la gauche, et adjacent au manche.

En se déplaçant d'un point de regard à l'autre, l'œil saisit les plans en vision indirecte, avec des zones claires rouges et jaunes et obscures dans les tons de bleus, ainsi que le demi-cône vert. Avec ces plans, Malévitch met l'accent sur les déplacements optiques en contrastant les groupes de plans selon les angles à partir desquels ils sont placés sur le tableau : en diagonale dans la moitié inférieure et à la verticale dans la moitié supérieure. Les trois dimensions du violon servent de transition visuelle dans ces angles, illuminés et mis en relief par un rai de lumière.



32 *Instrument de musique*, 1913

La création dans la quatrième dimension

1914 : transrationnalité et alogisme

La peinture cubiste n'a pas uniquement pour sujet *la manière* dont l'artiste voit les objets. Elle s'intéresse également à *ce que* l'artiste voit et aux moyens qu'il utilise pour *transformer* le sujet selon sa vision. Pendant qu'il explorait les perceptions sensorielles d'un samovar ou d'un violon en 1913, il s'intéressait également, en 1913, 1914 et 1915 à d'autres types de sujets. Il s'agit ici de tableaux dans lesquels il intègre des objets ; leurs aspects constituent non seulement des points focaux *dans l'espace*, mais également des points focaux *dans son esprit*. Ils sont faits des perceptions et des souvenirs de la quatrième dimension de la conscience. Malévitch qualifie ces tableaux de « transrationnels » et aborde une nouvelle solution stylistique qu'il nomme « alogique ».

Les méthodes structurelles utilisées dans les tableaux transrationnels et alogiques sont fondamentalement les mêmes que celles utilisées dans la période cubiste. Le tableau est constitué autour du point ou des points de regard de l'artiste dans un plan de regard pictural dans lequel les coordonnées verticales et horizontales séparent les grands axes de vue saisis par la rétine, par les mouvements des yeux et par la dissonance, le principe de contraste qui caractérise toutes les opérations visuelles.

Les tableaux transrationnels et alogiques racontent une histoire qui incorpore des éléments disparates dans l'espace et dans le temps des déplacements de l'œil de l'artiste et de la mémoire. Les objets et les événements sont peints selon le principe cubiste des points de vue différents et de la dissonance et sont désormais caractérisés par de multiples points de vue *mentaux*, optiques et visuels. Ces tableaux présentent également des sensations différentes des sensations visuelles, telles que le son.

Seuls quelques tableaux transrationnels sont connus ; ils sont caractérisés par leur composition cubiste, comme *Dame au piano* (33). Les rares compositions alogiques sont réalisées avec des matériaux divers ; des collages de journaux ou d'objets y sont insérés dans des compositions cubistes, comme dans *Éclipse partielle* (34). On dénombre également deux tableaux entièrement figuratifs (*Un Anglais à Moscou* et *Aviateur*), dans lesquels des objets sont juxtaposés dans un espace indéfini. Ces tableaux pourraient tous être qualifiés de « vision simultanée », la simultanéité se jouant

33 *Dame au piano*, 1914
Tableau transrationnel

34 *Éclipse partielle*, 1914-1915
Tableau alogique

entre l'œil et l'esprit.

L'exploration de la vision dans le monde et dans l'esprit est commune à ces deux groupes d'œuvres, mais elles se traduisent différemment dans leur style. Ces deux groupes sont identifiés par leur similitude à deux œuvres que Malévitch a classifiées comme transrationnelles ou alogiques.

Au dos d'une toile que Malévitch a exposée fin 1914, *Dame au piano* (33), il écrit « Tableau transrationnel. Dame jouant au piano à queue ». Lors de la même exposition, il montre un tableau non identifié intitulé simplement *Tableau transrationnel*.

On classe dans l'alogisme différents tableaux exposés en 1914 et 1915 ; l'un d'entre eux, *Éclipse partielle* (34), est décrit par Alexeï Morgounov. Malévitch et lui exposent ensemble en 1915, et dans ses *Mémoires*, Morgounov écrit les lignes suivantes à propos de leurs créations alogiques :

> « En 1914-1915, Malévitch et moi décidâmes que presque toutes les formes du principe pictural, qui se développe dans la négation des formes précédentes, aboutissaient logiquement à une toile blanche. Notre tâche était donc de créer de nouvelles formes portant le caractère des nouvelles formes géométriques. L'une d'entre elles était le quadrilatère et, ensemble, nous résolûmes de l'aborder. Dans

l'exposition moscovite « L'année 1915 », nous exposâmes chacun un tableau « alogique ». Le mien était un montage composé d'une véritable cuiller en bois sur un carré rouge, avec une photographie de Fédor Chaliapine et l'inscription « Le barbier parti aux bains ». Malévitch exposa lui aussi un tableau : un quadrilatère, une cuiller et une réproduction de la Joconde barrée d'une croix, au-dessus d'un article de journal titré « Appartement disponible ». [34] Je dois dire qu'il y avait plus d'une pièce impressionnante dans cette exposition ! Larionov avait peint un coin de la salle et accroché un ventilateur au mur ; en fonctionnant, ce dernier mettait en marche une composition nommée *Rayonnisme*. Maïakovski cloua la moitié de son haut-de-forme au mur. En somme, tous les participants laissèrent libre cours à leur imagination.

Comparées à d'autres œuvres de l'exposition « 1915 », mes œuvres et celles de Malévitch étaient peut-être les plus modestes, mais elles étaient aussi les plus mordantes. À en juger par les critiques de la presse, je peux confirmer que la palme de l'esprit nous revenait »[129]

Dans *Éclipse partielle* et *Dame au piano*, les objets ont quasiment disparu et sont maintenant transformés en signes des sensations de l'artiste et d'aspects de la perception et du souvenir. Ce sont des compositions hermétiques pour l'observateur qui chercherait à utiliser son intellect pour deviner les « objets » et leur « signification », mais pour l'artiste, il s'agit d'une vision du « quatrième état de la conscience », dans lequel il est possible de dévoiler plus.

Dans le tableau transrationnel *Dame au piano* (33), les surfaces des objets sont utilisées pour former la composition et la structure, en tant que perception sensorielle, est tout autant celle du contenu du tableau que les sensations des plans de couleur, dont la plupart sont rouges. Cette structure est faite de rectangles verticaux assemblés sur la surface picturale et peuvent refléter l'expérience de Malévitch – les sensations sonores – de l'écoute de cette femme jouant au piano, les notes s'entassant dans son imagination. En cela, le tableau est transmental : il y voit et ressent des affinités entre les formes colorées et les sons. Les plans noirs et blancs peuvent être liés aux sons ou peuvent être les signes de son œil, qui capte la lumière et l'obscurité.

[129] A, Morgunov, « Memoirs », in N. Khardzhiev. *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg : Palace Editions, 2002, 185. (Notre traduction.)

Éclipse partielle (34) est une composition alogique pour l'esprit tridimensionnel du spectateur, car ses juxtapositions d'objets, de mots, de lignes et de plans colorés n'ont pas de « logique » apparente : elles sont hors de toute logique intellectuelle. Pour l'artiste, au contraire, qui travaille sur ce qui est vu et retenu dans l'espace où il range les sensations et les mémoires, il existe une relation de nature et surtout de qualité entre les différents éléments. Ces relations, même intuitives, sont connues de l'artiste ; c'est ce que Malévitch qualifie de « sensation intuitive » à propos du cubisme. Pour le spectateur en revanche, le secret de cette peinture réside dans la *vision*. Avec les éléments tels que le journal, les mots, les lignes, les plans colorés, le spectateur observe ce nouveau monde de sensations visuelles et de perceptions sensorielles tout en étant retenu dans un champ de regard à partir d'un point de regard. Le manque de logique apparente force le spectateur à abandonner sa recherche d'indices, comme le dit Ivan Klioune, « l' 'alogisme' mêle toutes les conceptions à la négation de la raison ; il prive ainsi une fois pour toutes le sujet de sens logique ».[130] Ce tableau devient « le tableau », un nouvel objet, comme le veut Malévitch, car sa structure satisfait l'œil et l'esprit et ses éléments parlent aux sensations, à l'intellect dans sa perception sensorielle, à l'intuition dans sa découverte des relations internes au tableau. Celles-ci peuvent être accessibles à celui qui est capable de voir depuis ce quatrième état de la conscience.

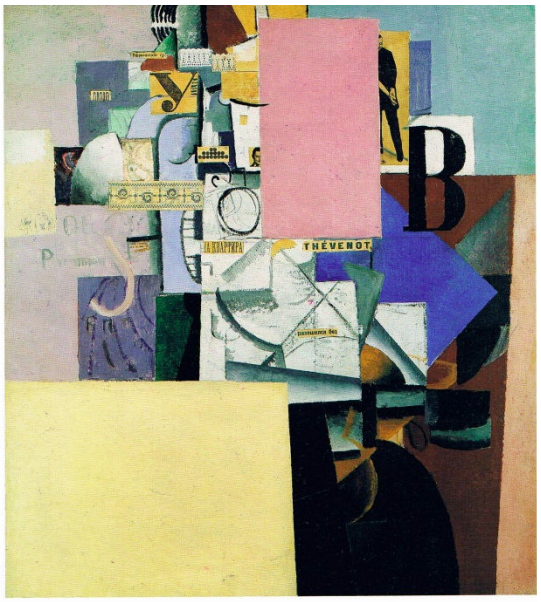
Quand Alexeï Morgounov déclare que lui et Malévitch ont sélectionné « de nouvelles formes portant le caractère des nouvelles formes géométriques », ils sélectionnent en fait des éléments picturaux qui, lorsqu'on les compare au « champ visuel » d'Helmholtz dont s'inspire Malévitch rappellent les « formes de la vision ». Ces « formes géométriques » deviennent des « signes de la vision ». Les peintres attribuent alors les qualités de forme, de couleur et de lumière à ces figures géométriques, les rendant ainsi picturales. Dans *Éclipse partielle*, comme dans d'autres tableaux cubistes alogiques (*Réserviste de première classe – Moscou* (35) et *Dame auprès d'une colonne d'affichage* (36)), les plans géométriques de couleur et de lumière baignent la composition. Malévitch juxtapose alors des perceptions sensorielles de sensations colorées et de lumières, qui dominent désormais l'œuvre. Ces compositions « mêlent toutes les conceptions à la négation de la raison », comme le souligne Klioune ;

[130] I. Klioune, « Suprematism as an Art of Pure Form » (1916), in, *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*, *op. cit*. [48], 241.

toutefois, pour les artistes, ces compositions ont un sens à la fois artistique et alogique. Avec elles, Malévitch présente trois mondes au spectateur : un monde en deux dimensions, en trois dimensions et en quatre dimensions. Cette œuvre est par ailleurs une « œuvre totale » en ce qu'elle propose des sensations non seulement à l'œil, mais aussi à l'oreille avec les « sons » des mots, de la danse, de la rue, du champ de bataille, et au toucher avec le thermomètre. Ces tableaux sont faits de « groupes de sensations », comme les nomment Helmholtz.

Il s'agit là d'un cubisme qui atteint l'apothéose dans la dissonance et dans la dimension, singularité de Kazimir Malévitch.

35 *Réserviste de première classe – Moscou,* 1914



36 *Dame auprès d'une colonne d'affichage* 1914

À travers les dimensions

Au cours des deux années de sa période cubiste, Malévitch a exploré les perceptions sensorielles de l'œil et les perceptions intuitives de l'esprit. Pour l'œil, il compte sur les lois optiques afin de donner forme aux lois artistiques et créative ; au contraire, lorsque ces perceptions intuitives viennent de l'esprit, un espace sans limite, elles sont simplement représentées dans l'espace du plan. De temps en temps, il insère ce qui semble être un objet en trois dimensions ou un élément pour rappeler au spectateur sa vision oculaire et ses sensations visuelles.

Avec l'idée de la quatrième dimension de la conscience, la vision par l'esprit du domaine des souvenirs, Malévitch intègre la notion de simultanéité dans le transrationnel. C'est pour cette raison que Mikhaïl Matiouchine disait que les cubistes ont uni temps et espace car, en faisant appel à la faculté de perception de l'esprit, les objets et les scènes existent simultanément dans l'œuvre d'art. Leur succession est capturée sur la toile dans le même instant et l'artiste voit de mieux en mieux le monde. Malévitch juxtapose tous les types de perception, de l'œil à l'esprit, dans des compositions qui unissent vision et intellect.

Malgré l'apparente diversité stylistique de ses explorations, il existe une unité sous-jacente à son œuvre. En vérité, Malévitch exploite tout l'éventail des variations ; cela révèle son incroyable capacité à inventer dans les limites de l'œil et à toujours structurer sa peinture selon les nouveaux principes de la vision optique, son œuvre étant destinée à l'œil.

Le cubisme de Malévitch ne peut être considéré comme parallèle au cubisme parisien que dans le sens où ces deux courants partageaient les mêmes principes optiques et artistiques en termes de création et de structure. Mais à l'exception de rares compositions qui le rapproche du cubisme de Picasso, Malévitch a trouvé des solutions stylistiques entièrement nouvelles dans ses différents groupes d'œuvres, principalement en dépassant la perception sensorielle pure et en l'étendant aux nouvelles frontières de la perception intuitive de l'esprit transrationnel.

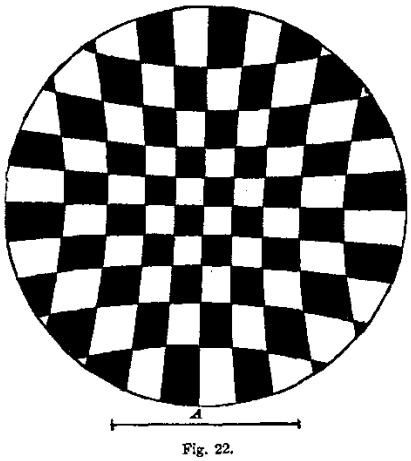
6

Le suprématisme comme sensation pure

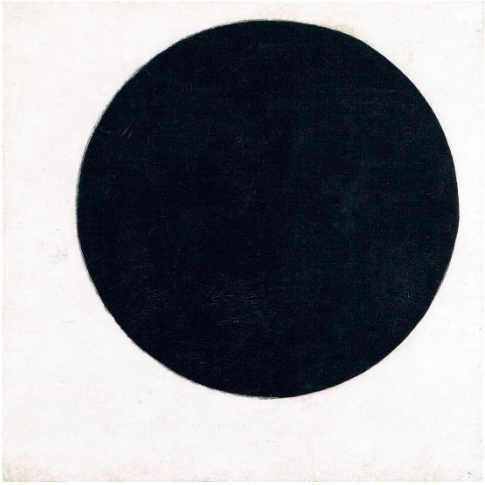
Si, comme l'écrit Alexeï Morgounov, Malévitch et lui étaient parvenus à la conclusion que « presque toutes les formes du principe pictural […] se développe dans la négation des formes précédentes » (p. 222 de la présente étude), il est logique que Malévitch renie la complexité de ses tableaux alogiques et aborde son contraire : la simplicité. En 1915, avec ce qu'il appellera le « suprématisme », Malévitch rejette la multiplicité sur les plans visuels et créatifs des deux, trois et quatre dimensions pour trouver l'unité en deux dimensions à la fois sur le plan visuel et créatif. Dans un mouvement iconoclaste, Malévitch fait table rase du passé[131] et commence à explorer les phénomènes de couleur et de lumière en tant que sensations optiques pures. Ceci est évidemment également une affirmation issue du raisonnement dialectique, même si Malévitch lui-même n'emploie jamais ce terme. Selon ses propres mots, il agit en accord avec la loi du contraste.

La prémisse de la simplicité entraîne l'utilisation de figures géométriques planes et basiques. Il semble que celles qui apparaissent dans ses tableaux alogiques représentent, pour Malévitch, des possibilités tentantes, des idées à explorer. Au début de l'été 1915, Malévitch et Morgounov se rendent dans la maison de campagne de Malévitch, près de Moscou, où ils installent leur chevalet. Il semble que le fameux *Quadrilatère*, connu également sous le nom de *Carré noir*, ait été peint en juin 1915. C'est donc au début de cet été d'une grande intensité créatrice que Malévitch établit

[131] Malévitch écrit, dans une lettre du 29 mai 1915 adressée à Mikhaïl Matiouchine : « Étant donné que nous avons l'intention d'y réduire tout au zéro, nous avons donc décidé d'appeler [une revue] *Zéro*. Et nous-mêmes, après, passerons au-delà du zéro », d'où le titre de l'exposition qui allait suivre en décembre : « Dernière exposition futuriste de tableux» et sous-titrée « 0.10 » (le nombre 10 rappelant les dix premiers exposants). Le journal était un projet jamais réalisé, que planifiaient Malévitch et Morgounov lors de leur séjour à la campagne. Malévitch invite Matiouchine à les rejoindre là où « les repas sont faits de bouleau, de muguet, et pour dessert de l'air ». In « Lettres de Malévitch à Matiouchine », III du 29 mai 1915. *Malévitch. Actes du Colloque International Kazimir Malévitch*. Tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, Paris, les 4 et 5 mai 1978 (dir. Jean-Claude Marcadé). Lausanne: L'Age d'Homme, 1979, 181-2.

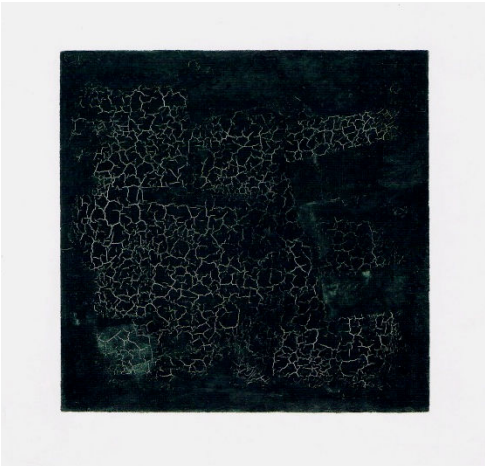


1 H. v. Helmholtz, Le champ visuel



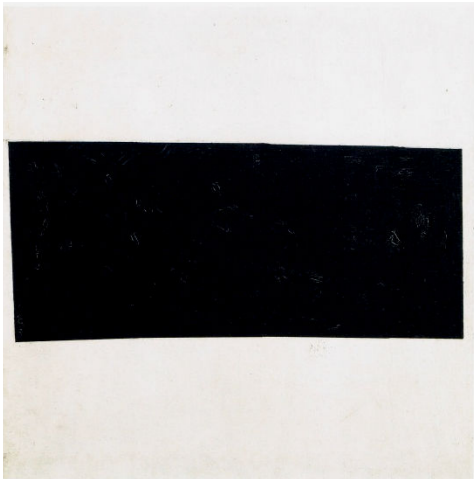
2 K. Malévitch, *Cercle noir,* 1915

3 H. v. Helmholtz, Le champ visuel, détail

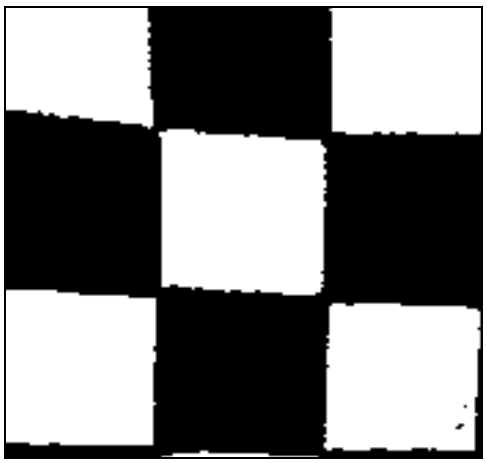


4 K. Malévitch, *Quadrilatère*, 1915

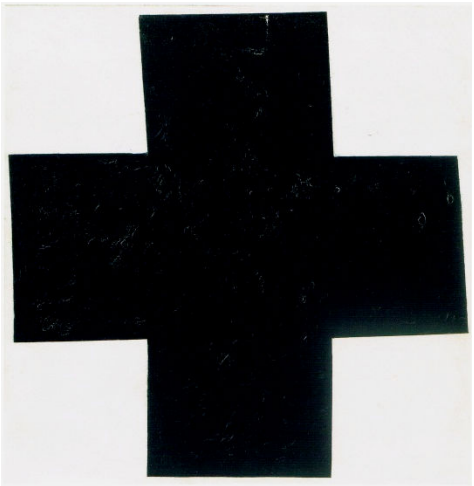
5 H. v. Helmholtz, Le champ visuel, détail



6 K. Malévitch, *Rectangle noir*, 1915

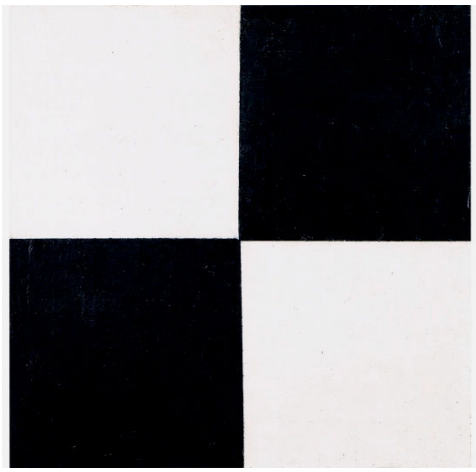


7 H. v. Helmholtz, Le champ visuel, détail



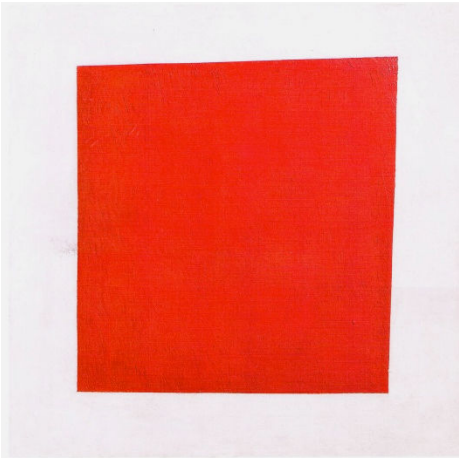
8 K. Malévitch, *Cruciforme noire*, 1915

9 H. v. Helmholtz, Le champ visuel, détail



10 K. Malévitch, *Suprématisme*, 1915

11 H. v. Helmholtz, Le champ visuel, détail



12 K. Malévitch, *Réalisme pictural d'une paysanne à deux dimensions*, 1915

la liste de ses éléments picturaux réduits à la plus grande simplicité : le quadrilatère et la couleur noire. Comme l'écrit Morgounov dans ses brèves mémoires, Malévitch « allait développer le principe du carré avec une grande logique et une grande cohérence ».[132]

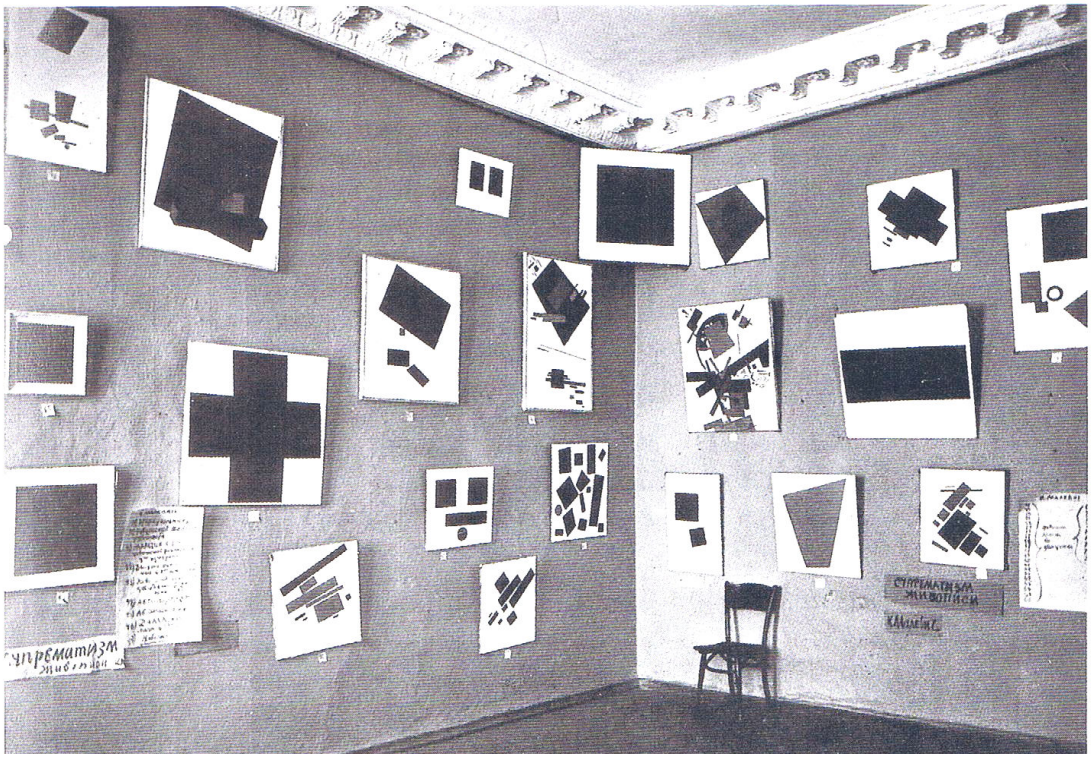
La source de ces idées, qui allaient se révéler si riches en possibilités picturales, se retrouve dans les descriptions faites par Hermann von Helmholtz de ses expérimentations par les phénomènes optiques, dans lesquelles il utilise carrés, rectangles, barres et lignes. Pour montrer où prend place la vision directe et indirecte sur la rétine, le scientifique avait dessiné une représentation schématique du champ visuel (1).

Les variations de formes sur ce schéma indiquent comment l'oeil voit des objets dans l'espace. En vision directe et du centre de la rétine, qui est plat, les objets sont conformes au plan ; en vision indirecte les objets semblent s'allonger et s'étendre en raison de la courbure de la rétine.

Malévitch révèle, lui aussi, la vision directe et indirecte par l'endroit où elles se produisent sur la rétine. Prenant des figures géométriques sur le schéma du scientifique (1, 3, 5, 7, 9, 11), il les transforme en tableaux « primaires » du suprématisme (2, 4, 6, 8, 10, 12). Ces tableaux révèlent les formes fondamentales de la vision selon le lieu de la vision sur la rétine.

Dans son étude des phénomènes optiques, Helmholtz décrit en détail les nombreuses manières par lesquelles l'œil voit la taille, la position et la direction dans l'espace et les relations de ces paramètres, que l'œil soit au repos ou en mouvement. Il étudie également la manière dont l'œil voit le mouvement en lui-même. Pour faire la démonstration de ces expériences, le scientifique utilise des figures géométriques primaires du champ visuel, ainsi que d'autres : plans, rectangles, bandes, barres, lignes. Ces figures correspondent à la manière de voir de l'œil. Si l'on ferme les yeux après avoir regardé un arbre, les images rémanentes (ou images accidentelles or persistantes, selon la terminologie d'Helmholtz) des branches semblent être de simples lignes. Après avoir regardé le soleil, elles apparaissent sous la forme d'une succession de cercles. Malévitch étudie de nombreuses descriptions de phénomènes

[132] A. Morgunov, "Memoirs", in Nikolai Khardzhiev, *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg : Palace Éditions, 2002, 185. (Notre traduction.)



13 Suprématisme. 21 des 39 tableaux exposés lors de la
Dernière exposition futuriste de tableaux 0.10
Petrograd, décembre 1915

optiques réalisées par Helmholtz et il utilise les images produites par l'œil pour créer. Les figures géométriques correspondent à l'activité de vision et aux observations d'Helmholtz. Elles deviennent ainsi l'« alphabet » visuel de la peinture de l'artiste, ou plutôt son iconographie, car elles s'adressent à l'œil et ne sont pas verbales.

Malévitch expose pour la première fois ses nouveaux tableaux en décembre 1915 à Petrograd, lors de l'exposition Dernière exposition futuriste de tableaux – 0.10 (13). C'est avec cette iconographie de figures géométriques planes que Malévitch allait composer dans toute sa période suprématiste, entre 1915 et 1920. Dans cette iconographie, les sensations de couleur et de lumière sont mêlées aux sensations du lieu de la vision et de la position dans l'espace.

Dans sa peinture suprématiste, Malévitch allait donc unir la couleur et lumière du spectre et les lois des formes optiques selon la position. En ce sens, son iconographie est une iconographie de signes. Avec celle-ci, il mène une enquête approfondie sur la manière dont l'œil voit et la révèle par le suprématisme, la peinture de la vision.

L'iconographie suprématiste : un système de signes des sensations optiques

Les tableaux les plus minimalistes (2, 4, 6, 8, 10, 12), dont il est possible de voir un certain nombre dans la photographie (13) de la Dernière exposition futuriste de tableaux – 0.10, représentent les positions fondamentales de la rétine, à partir desquelles l'œil peut voir. Ces tableaux font partie de ceux qui ont été qualifiés ainsi par Malévitch dans le catalogue : « en deux dimensions, au repos », car ils saisissent ces positions l'œil au repos.

Le *Quadrilatère*, ou *Carré noir* (4) se trouve, lui, presque au centre du champ visuel (1) en vision directe. Le centre lui-même se trouve à la rencontre des quatre carrés (deux noirs et deux blancs) (9). Le *Rectangle noir* (6), lui, témoigne de la forme à la périphérie du champ de vision ; ce double carré s'étend sur un côté en raison de la courbure de la rétine (5).

Le *Cercle noir* (2) suggère la rétine elle-même ; il a également été utilisé dans les tableaux pour montrer le point de regard. Ivan Klioune mentionne cette question dans un article de 1931, « De la couleur en peinture», quand il déclare que Malévitch « il y a quelques années, peignait ses œuvres dans des couleurs lumineuses, intenses. Dans le même temps, il peignait des carrés rouges et des cercles pleins noirs, des « points », comme il les nommait »[133]

La *Cruciforme noire* (8), pour reprendre les termes de Malévitch, représente les principaux axes de la vision (haut/bas, droite/gauche), que l'on retrouve dans un détail du schéma du champ de vision (7). Malévitch noircit le carré central pour souligner l'idée de continuité de cette vision.

Le tableau comportant deux carrés blancs et deux carrés noirs (10), sont conformes au plan et représente la vision à la « partie moyenne » du champ visuel en vision directe absolue. Selon Helmholtz, cette zone est plane (*O. P.* III/717). Le titre que donnait Malévitch à ce tableau est inconnu ; il est parfois nommé *Quatre carrés*.

Cette comparaison des tableaux de Malévitch et des détails du champ visuel schématisé par Helmholtz révèle la découverte de l'iconographie de base de Malévitch, à partir de laquelle il allait développer sa nouvelle peinture de la vision pure.

---

[133] S. Kliunkova-Soloveichik, *Ivan Vasilievich Kliun*. Nicholas A. Ohotin, Transator and Editor. New York : IVK Art,1993, 372. (Notre traduction.)

Ces tableaux suprématistes que nous nommerons « primaires », révèlent *l'endroit de la vision sur la rétine*. Le carré y est de la plus grande importance, car, pour Helmholtz et Malévitch, il marque le début de la vision : au centre de l'œil. C'est pour cette raison que Morgounov affirme que Malévitch « allait développer le principe du carré avec une grande logique et une grande cohérence ». Le carré devient alors le signe symbolique de la vision et de la peinture suprématiste.

La comparaison des tableaux de Malévitch et de détails du schéma d'Helmholtz du champ visuel révèle comment Malévitch a découvert une iconographie artistique fondamentale avec laquelle il a pu développer sa nouvelle peinture de la vision pure. Elle explique certains éléments qui ont toujours laissé perplexes les historiens d'art. Par exemple, elle éclaire la raison pour laquelle les formes de la peinture suprématiste ne sont jamais parfaitement géométriques ou conformes au plan du tableau, à l'exception de *Quatre carrés*. Tous les autres plans penchent dans une direction : cela s'explique par le fait que le champ visuel, le globe oculaire, est courbe. Les tableaux primaires de Malévitch présentent, eux aussi, des plans courbes. Ils dévoilent la vision, directe et indirecte, de l'œil sur le monde. Le carré rouge (12) légèrement étendu, révèle que le point de regard est déplacé plus haut et plus à droite. Pour comprendre où nous sommes, il suffit de se référer au champ visuel,

Ces tableaux primaires sont noirs, car ils indiquent les aspects de la vision depuis l'endroit où l'œil voit, la rétine, d'après le schéma de Helmholtz. Quand il introduit de la couleur, Malévitch regarde le monde, l'œil en mouvement et stimulé par la lumière.

Les plans utilisés dans d'autres tableaux visibles dans la photographie (13) sont en couleurs. Ils révèlent des phénomènes de vision : taille, position, direction et relation de ces paramètres ainsi que mouvement des yeux. Pour composer ces tableaux, Malévitch emploie un grand nombre de figures géométriques, qui correspondent à celles utilisées ou décrites par Helmholtz. Par exemple, dans les expériences dans lesquelles le scientifique raconte qu'il regarde un grand tronc d'arbre droit en vision indirecte, il utilise un fin rectangle vertical, car c'est ainsi que son œil le perçoit. Ce n'est qu'*a posteriori* que son intellect le traduit en « tronc d'arbre » (cf. illustrations 22 et 23).

Dans un tableau suprématiste, le choix de la forme, de la taille et des relations entre les éléments utilisés est déterminé par le type de vision. Leur position dans le plan

pictoral révèle le lieu de la vision sur la rétine : de face, incliné, de dessus, du dessous, de la droite ou de la gauche.

En 1915, le suprématisme fait ses débuts comme la peinture de la vision oculaire et de l'œil dans sa vision du monde. Malévitch peint grâce à l'iconographie tirée des principes de la vision. Ces figures peuvent être appelées iconogrammes. Elles peuvent aussi être appelées signes.

Le signe

Le signe, selon Helmholtz, est l'indication d'une sensation, ce qui stimule l'organe sensoriel, ici l'œil. Pour le scientifique, la lumière et la couleur sont les sensations primaires de l'œil. Il y consacre d'ailleurs le second volume de son *Optique physiologique*. Lorsque nous voyons la lumière et la couleur dans le monde extérieur, et que celles-ci stimulent l'œil, elles deviennent des signes de nos sensations. Comme l'écrit Helmholtz, les couleurs « sont les signes sensoriels de certaines propriétés extérieures appartenant soit à la lumière, soit au corps qui la réfléchissent ».[134]

Une fleur peut sembler rouge à l'œil. Cette couleur est un signe du monde objectif d'une sensation, subjective, du rouge. Le signe est donc un pont entre l'objectif et le subjectif.

Quand des signes sont combinés (une fleur rouge et douce, une pierre grise, froide et dure), Helmholtz explique que les objets sont faits de « groupes de sensations » des différents sens.

Ces groupes de sensations correspondent à ce qu'il nomme *qualités*, ou *propriétés*, des objets. Ces qualités sont le biais par lequel nous les connaissons, selon Helmholtz. Nos *sensations* sont donc des *signes* des *qualités* des objets.

Nous sommes habitués à identifier les objets par leurs qualités, explique Helmholtz, mais nous oublions souvent d'associer ces qualités avec nos sensations. En raison de l'habitude, il est difficile, dit-il, de distinguer les qualités, sensations, en tant que signes des objets. C'est pourtant ce qui doit être fait lorsque l'on entreprend l'étude de ces phénomènes. Quand « nous sommes forcés de remarquer ces sensations » (*O. P.* III/573), « il faut que nous apprenions d'abord à appliquer notre attention à nos diverses sensations » (*O. P.* III/567), car « la connaissance du rapport entre les

[134] H. v. Helmholtz, "Des progrès récents dans la théorie de la vision" (1868), in *Conférences populaires*, Vol. II. Traduction et adaptation par Serge Nicolas. Paris: L'Harmattan, 2008, 60.

sensations et les objets extérieurs peut altérer la perception des sensations les plus simples » *(O. P*. III/570).

Quand nous parvenons à le faire, alors :

> « On verra qu'en suivant cette règle, on est amené à ne considérer comme sensations proprement dites que les qualités de la sensation, tandis que la majeure partie des notions d'espace doivent être considérées comme des résultats de l'expérience et de l'habitude. » (*O. P*. III/574)

Ces descriptions de la manière dont nous voyons les objets dans le monde – avec ou sans conscience des principes de la perception – et l'envie de connaître « les sensations pures et réelles » peuvent expliquer le rejet par Malévitch du monde des objets (ou des « petits coins de la nature », comme il les appelait). Proclamer le règne de la non-objectivité (un terme qui signifiait à l'origine la vision et la peinture des sensations de couleur et de mouvement) revient à proclamer le triomphe de la sensation qui nous permet de voir en toute conscience, ce qui est le but de l'art. Dans la vision des objets, une activité de la perception sensorielle, les sensations sont le résultat de la combinaison des propriétés et de la multiplicité des points de vue. Dans la vision non objective (et dans la peinture non objective), ce sont les propriétés et les qualités qui sont réelles, car elles sont nos sensations subjectives.

À propos du suprématisme, Malévitch écrit :

> « L'assemblage du signe créateur (ce qui sera un tableau vivant) sera le membre vivant de tout le monde vivant – toute représentation de la nature dans un cadre artistique sera assimilée à un mort orné de fleurs vivantes »[135].

Lorsque l'on observe un tableau suprématiste, la lumière et les couleurs sont des signes de nos sensations.

Les plans géométriques par lesquels Helmholtz fait la démonstration des principes de la vision sont eux aussi des signes du lieu de la vision et du mouvement, car dans la mesure où il stimule le système neurosensoriel de l'œil, son mouvement est, lui aussi, une sensation.

---

[135] K. Malévitch, « Des nouveaux systèmes dans l'art – statique et vitesse », Vitebsk, 1919, in K. S. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*. Écrits 1. Traduit du Russe par Jean-Claude Marcadé et Valentine Marcadé avec la collaboration de Véronique Schiltz. Lausanne : Édition L'Âge d'Homme, 1974. 81.

Ensemble, la lumière optique, la couleur des plans géométriques et leur placement dans certaines zones et certaines directions du plan pictural de regard forment le tableau suprématiste. Un tableau suprématiste est un signe, ou un groupe de signes optiques du mouvement, de la lumière et de la forme. Malévitch met en mots cette idée lorsqu'il écrit :

> « Je veux être le faiseur de nouveaux signes de mon mouvement intérieur, car c'est en moi qu'est la voie du monde, et je ne veux pas copier et déformer le mouvement de l'objet et des autres variétés des formes de la nature. »[136]

Sur la toile, ces signes sont présentés à l'observateur en tant que la source de l'expérience de sensations similaires : couleur, lumière, mouvement, lieu de la vision.

Composés à partir de la sensation optique, les tableaux suprématistes sont parallèles à la vision. Ils ne sont pas des symboles, ces images utilisés pour en incarner d'autres. Comme le décrit Helmholtz :

> « Dans la mesure où la qualité de notre sensation nous donne une information sur la particularité de l'influence externe par laquelle elle est suscitée, elle peut valoir comme un signe, mais non comme une *image* de celle-ci. Car de l'image on exige une quelconque forme de ressemblance avec l'objet dont elle est l'image : d'une statue la ressemblance de la forme… »[137]

Dans « Le Suprématisme », Malévitch paraphrase Helmholtz : « un signe exprimant une certaine sensation n'est pas l'image de cette sensation ».[138] Cela s'explique par le fait que la sensation – de couleur par exemple – est produite dans l'œil par une certaine stimulation. La couleur dans un tableau fonctionne aussi comme une stimulation optique. Cela signifie que la couleur vue dans l'œil et la couleur vue dans le tableau ont une relation *parallèle*. Dans le tableau, la couleur ne peut pas être une « image » de la sensation, car, à l'exception du fait qu'elle n'est pas objective mais non objective, elle est désormais la source de la sensation elle-même pour le spectateur.

---

[136] Ibid., 79

[137] H. v. Helmholtz, « Les Faits dans la perception », traduit par Christophe Bouriau, in *Hermann von Helmholtz*, édité par Christoph Hoffmann et Alexandre Métraux. *Philosophia scientiae,* Vol. 7, Cahier 1. Paris : Editions Kimé, 2003, 55.

[138] K. Malévitch, "Le Suprematisme" (1926), in *Malevich on Suprematism. Six Essays: 1915 to 1926* (dir. Patricia Railing). Iowa City, Iowa: The University of Iowa Museum of Art. Fall, 1999, 105. (Notre traduction.)

Comme l'artiste est le « faiseur de nouveaux signes », il crée les signes dans sa vision, qui seront pour le spectateur des sensations. C'est ce qui fait du tableau suprématiste, selon Malévitch, "une image vivante qui sera le membre vrai de tout le monde vivant". Comme il l'écrit, « Tout ce que nous voyons est né de la masse colorée transformée en surface plane et en volume ».[139]

Le tableau suprématiste est, lui-même un signe de nos sensations, car, comme le dit Helmholtz dans un extrait déjà cité : « la qualité de notre sensation nous donne une information sur la particularité de l'influence externe par laquelle elle est suscitée ».

Sur cette notion de signe, qui est toujours comprise comme le signe d'une sensation, Malévitch établit une distinction fondamentale entre art objectif et non objectif. En effet, la théorie de la sensation ayant posé les bases de la création suprématiste, Malévitch pouvait écrire que « Au seuil du vingtième siècle, l'art s'est trouvé et est devenu l'expression pure de la sensation. »[140]

---

[139] K. Malévitch, « Le Suprématisme » (1919), in *Le Miroir suprématiste*. Écrits 2. Tous les articles parus en Russe de 1913 à 1928, avec des documents sur le Suprématisme. Traduits et annotés par Jean-Claude et Valentine Marcadé. Préface d'Emmanuel Martineau. Lausanne: Éditions l'Age d'Homme, 1977, 83.

[140] K. Malévitch, « Le Suprématisme » (1926), in K. Malevich, "Suprematism" (1926), in *Malevich on Suprematism. Six Essays: 1915 to 1926, op. cit.* [8], 106. (Notre traduction.) La première utilisation de cette idée de signe par Malévitch apparaît dans *Des nouveaux systèmes dans l'art / Statique et vitesse*, 1919. Elle correspond clairement à la description du « signe » par Hermann von Helmholtz, mais elle est très différente de la notion de « signe » en linguistique, notamment dans l'œuvre fondatrice de Ferdinand de Saussure. Dans son *Cours de linguistique générale*, publié en 1916, il explique que « Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique » (il prend comme exemple le mot « arbre », qui est l'image acoustique du concept d'arbre et représenté par un dessin, qui est maintenant une image picturale du concept). Pour lui, l'image acoustique est « l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens : elle est sensorielle », alors que « le concept [est] généralement plus abstrait ». Il conclut en déclarant que « Le signe linguistique est une entité psychique à deux faces » (Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1949/1962/1975, 66.). Cette définition est standard en linguistique, et ne se retrouve pas chez les linguistes russes avant les années trente, selon Victor Ehrlich dans son *Russian Formalism*. D'après les textes publiés, il y écrit « Pendant la période « héroïque » du formalisme russe, la science des signes n'existait pratiquement pas. Ferdinand de Saussure était isolé lorsqu'il appelait à la création d'une nouvelle discipline nommée « sémasiologie ». Mais en 1930, sous l'impact des recherches d'Ernst Cassirer et des néo-positivistes, cette discipline était en bonne voie. (V. Erlich, *Russian Formalism History – Doctrine*. New Haven: Yale University Press, 1955/1965/1981, 158. Traduction réalisée pour les besoins de la présente étude). Lors d'un entretien, Roman Jakobson avait confié avoir reçu plusieurs exemplaires du *Cours de linguistique générale* lorsqu'il était à Prague en 1920 et les avoir envoyés à « mes amis à Moscou. C'est à ce moment que commence notre travail sur Saussure » (« Entretien », entretien avec Roman Jakobson mené par R. et R. Georgin. In, *Jakobson*, Cahiers Cistre 5 (Cahiers de Critique littéraire et de sciences humaines). Lausanne : Éditions L'Age d'Homme, 1978, 15.) Ceci ne contredit pas Erlich, car ce dernier parle de la science du signe alors que Jakobson ne précise pas sa pensée. En tous les cas, le concept

1915 : les masses colorées en mouvement

Les trente-neuf tableaux listés dans le catalogue de la Dernière exposition futuriste de tableaux 0.10 ont été groupés sous le titre général de Suprématisme. Quelques-uns d'entre eux possèdent des titres particuliers, dont certains sont alogiques ou « en quatrième dimension », alors que la majorité est qualifiée de « masses picturales » ; on retrouve également des « masses de couleur ». Ces masses picturales sont « en deux dimensions en état de repos» ou « en mouvement ».

Par « masse picturale », Malévitch entend la couleur, ce qui inclut les tableaux primaires, à qui il donne une forme sur le plan. La plupart de ces masses picturales sont des « masses colorées », dont les effets vus par l'œil sont stimulés par une lumière forte telle que celle du soleil, puis transférés sur le plan pictural dans des formes appropriées. Avec « en deux dimensions, en état de repos », il évoque à la fois

---

linguistique de signe n'apparaît en Russie qu'après l'utilisation de ce terme par Malévitch. De plus, cette ambivalence du terme ne peut prêter à confusion, car le signe linguistique désigne une perception sensorielle, alors que dans le suprématisme, il désigne une sensation. Enfin, dans la définition donnée par Helmholtz et Malévitch, le signe ne se réfère pas au « nom » d'un objet tel que l'arbre, mais à une qualité de l'objet, de l'arbre. Ce signe contribue à notre connaissance de l'objet. Ces considérations enrichissent la définition du signe en tant que qualité d'un objet vécu comme une sensation et, dans le cas du suprématisme, du signe en tant que sensation artistique immédiate. Les qualités, comme sensations, appartiennent au domaine artistique. Pourtant, certains historiens d'art ont interprété le suprématisme selon la définition linguistique du signe, composée d'un signifié (le concept) et d'un signifiant (l'image picturale ou acoustique). Dora Vallier, par exemple, écrit dans sa « Postface aux lettres de Malévitch à Matiouchine » que réduire « la peinture à la couleur seule », revient à la « mettre à nu pour rendre sensible le signifié ». Selon l'acception suprématiste, ceci est une tautologie car les plans colorés, sont à la fois signifiant et signifié, et sous chacun de ces deux aspects ils relèvent du *sensible* et sont éprouvés comme une sensation. On peut donc interpréter le suprématisme comme suit : la couleur est le tableau et le tableau est la couleur, le signifiant se mêlant au signifié. Ceci ne fait que traduire les affirmations de Malévitch : le sujet de la peinture n'est plus les objets mais la couleur seule. L'élimination de l'objet s'accompagne de celle du concept (bien que la couleur puisse être conceptualisée). Distinguer d'une part un concept, d'autre part un objet sensible dans un tableau suprématiste (qui ne relève que du sensible), c'est oublier que Malévitch lui-même affirme que sa nouvelle peinture n'est que sensation pure. Il est donc difficile de voir comment cette méthodologie linguistique peut contribuer à notre compréhension de sa peinture en tant que peinture. Lire D. Vallier, « Postface aux lettres de Malévitch à Matiouchine », in *Malévitch. Actes du Colloque International Kazimir Malévitch*. *op. cit*. [1], 193. Lire également D. Vallier, "Malévitch et le modèle linguistique en peinture", in, *Critique*, Paris: No. 334, mars 1975, 284-296, où elle emprunte son modèle linguistique au livre de Jakobson, *Langage enfantin et aphasie* (1941). Jakobson postule que les mots peuvent être réduits à leur unité de base, les voyelles et les consonnes. Vallier propose donc de réduire la peinture à ses unités fondamentales de la couleur et des gris allant du noir au blanc. Pour que ce modèle d'apprentissage soit viable et utile à la compréhension du Suprématisme, encore faudrait-il montrer comment il peut être transposé au domaine créatif et s'appuyer pour cela, contrairement à Vallier, sur une théorie correcte et cohérente de la couleur.

les plans colorés et les tableaux primaires du suprématisme tirés du schéma du champ visuel, ces tableaux noirs (ou noirs et blancs) qui révèlent le lieu de la vision par la forme qui en résulte. Ces tableaux sont des masses colorées dans le champ de regard et sont eux-mêmes le point de regard. « En mouvement » rappelle la représentation du déplacement des masses de couleur lorsque l'œil bouge en vision directe. L'expression se réfère également aux phénomènes de mouvement optique trouvant leur origine dans la vision indirecte qui saisit la position, la direction et la taille des plans dans l'espace ainsi que leurs relations.

Le terme « masses colorées » se retrouve dans le second volume de l'*Optique physiologique* d'Helmholtz et dans la *Théorie scientifique des couleurs* d'Ogden Rood. Les deux scientifiques décrivent le même phénomène : celui des images rémanentes (soit, images accidentelles ou images persistantes) qui se forment dans l'œil après une stimulation par une forte lumière. Helmholtz le décrit en ces termes :

> « La durée de l'effet persistant est d'autant plus grande, que la lumière regardée a été plus forte et que l'œil était moins fatigué. Lors qu'après avoir regardé un instant le soleil ou une flamme brillante, on ferme brusquement les yeux en les couvrant de la main, ou qu'on porte le regard sur un fond entièrement noir, on voit encore, pendant un court espace de temps, sur le fond noir, une image brillante du corps lumineux qu'on vient de regarder ; cette image pâlit peu à peu et change successivement de couleur. Les images persistantes d'objets très-brillants sont les plus faciles à voir parce qu'elles durent le plus longtemps. » (*O. P*. II/445)

Les images rémanentes du soleil seul sont également évoquées par Helmholtz. La séquence des couleurs produites, leur durée, leur alternance et leur disparition dépendent de la luminosité qui entre dans l'œil : celui-ci regarde-t-il une portion du ciel clair ou une zone d'ombre ? Dans ces deux cas, toutefois, les séquences de couleur respectent les couleurs du spectre : violet, bleu et vert, puis magenta, orange puis jaune, ou l'inverse. Cela, en retour, explique pourquoi les « masses colorées » et les « masses picturales » sont peintes dans les couleurs du spectre vues par l'œil de l'artiste et pourquoi elles sont saturées, c'est-à-dire pures, sans éclaircissement ni assombrissement. Quand les images rémanentes commencent à s'assombrir, les couleurs de Malévitch le font également. C'est ainsi que l'observateur de ses tableaux peut lire les séquences de l'événement lumineux. La section intitulé « La palette

suprématiste » reviendra plus loin sur les pigments utilisés pour retranscrire ces expériences optique de la couleur.

Certains autres phénomènes d'images rémanentes du soleil sont déterminés par l'heure du jour – le midi ou le coucher du soleil, par exemple – où l'angle du soleil dans le ciel influe sur l'œil de l'observateur. Les conditions d'éclairage naturel affectent elles aussi la couleur de ces images rémanentes. Lorsque le ciel est un peu couvert ou lorsque les nuages obscurcissent certaines parties du soleil, l'intensité du stimulus de la lumière est réduite et altère les couleurs. La géographie est également un facteur déterminant. Helmholtz décrit les phénomènes qui peuvent se produire dans une région montagneuse ou lors du crépuscule près de la mer quand, par exemple, la ligne d'horizon peut apparaître comme une bande : elle est située au-dessus de la mer si l'on regarde vers le bas et dans le ciel si l'on regarde vers le haut. Ces phénomènes sont dus à la luminosité et à l'étendue horizontale ainsi qu'au fait que la faculté de vision des horizontales est différente des verticales. Les lignes horizontales semblent plus courtes qu'elles ne sont et les lignes verticales plus longues *(O. P*. III/716).

Si l'on en juge d'après tableaux visibles sur la photographie de l'installation 0.10 (13), Malévitch expérimentait un certain nombre de ces phénomènes décrits par Helmholtz et puisait son inspiration chez le scientifique pour découvrir d'autres phénomènes. Aucun des tableaux présents n'est le même que son voisin : chacun se préoccupe d'une manière de voir particulière. Il s'agit de masses colorées en succession lorsque les yeux se déplacent dans une direction ou se déplacent dans plusieurs directions, de juxtapositions de taille dans un espace ouvert, d'ensembles de plans, de compositions en deux parties entre lesquelles la tête s'est déplacée, etc.

Dans ses tableaux et d'autres toiles de 1915, Malévitch divise en trois grands groupes les recherches de Helmholtz sur la vision :

- masses colorées, images rémanentes optiques vues en vision directe,
- plans et lignes vues en vision indirecte,
- vision du mouvement par l'œil et illusions optiques.

Malévitch n'a pas copié les descriptions de ces phénomènes par Helmholtz. Il les a plutôt utilisées comme sources pour sa propre vision.

Un élément essentiel des compositions suprématistes de Malévitch est la perfection géométrique dans la structure des tableaux. Cela est dû à la perfection géométrique de l'œil.

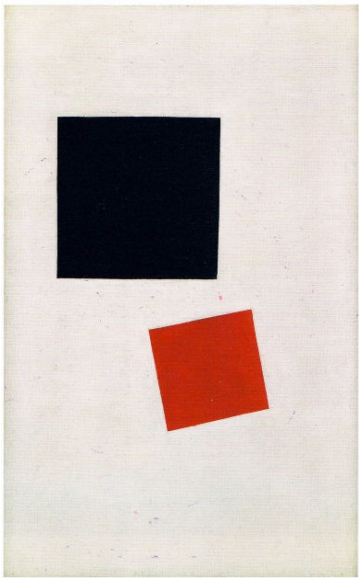
Dans les tableaux de pures masses colorées, on trouve généralement un point de regard à partir duquel il est possible de tracer des cercles concentriques pour retrouver la position des bandes, des barres et des lignes qui saisissent le mouvement des masses colorées en évolution dans le champ visuel de l'œil. Les angles qu'elles suivent correspondent aux angles de la vision. Malévitch utilisait également d'autres structures, telles que la géométrie projective et le section d'or, mais même dans ce cas, la structure de ses tableaux respecte la structure de l'œil qui regarde. Les arrangements géométriques des tableaux suprématistes les rendent simples à regarder, car ils sont parallèles à la vision de l'observateur. Les éléments sont « à la bonne place » ; l'ensemble est donc harmonieux à la vue. La perfection de la géométrie des tableaux suprématistes correspond a la perfection de la géométrie de l'œil.

Tout tableau suprématiste commence avec la stimulation par la lumière et la couleur de l'œil de l'artiste. Les masses apparues dans certaines zones du champ visuel rétinien sont désormais placées sur la toile. Les formes sont choisies selon la taille et la position des masses de couleurs vues, par leurs relations et par les déplacements produits par un déplacement de l'oeil ou de la tête. Les tableaux montrent clairement que le peintre était méthodique, logique et cohérent dans son développement du carré, selon Morgounov, mais aussi, de la vision en elle-même, qui vient du carré, le lieu de la vision directe.

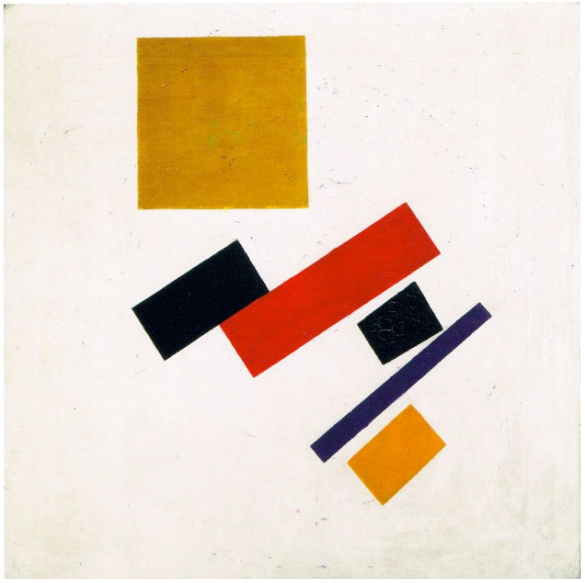
Vision directe : les couleurs en mouvement

Le carré est toujours un signe : il indique non seulement la vision directe, mais aussi l'endroit où commence la vision dans la composition, le point de fixation. C'est autour de lui que se développe la composition du mouvement des masses colorées, même s'il existe quelques rares occasions dans lesquelles un carré complète une séquence.

Le carré peut être situé n'importe où dans le plan de regard pictural ; sa position est déterminée par l'endroit où se fixe la vision de l'artiste. Le développement de la composition indique la séquence des mouvements des yeux et leurs effets sur les masses colorées, les images rémanentes créées par la stimulation des yeux par le



14 *Réalisme pictural d'un garçon avec sac à dos - Masses de couleur en quatrième dimension*, 1915



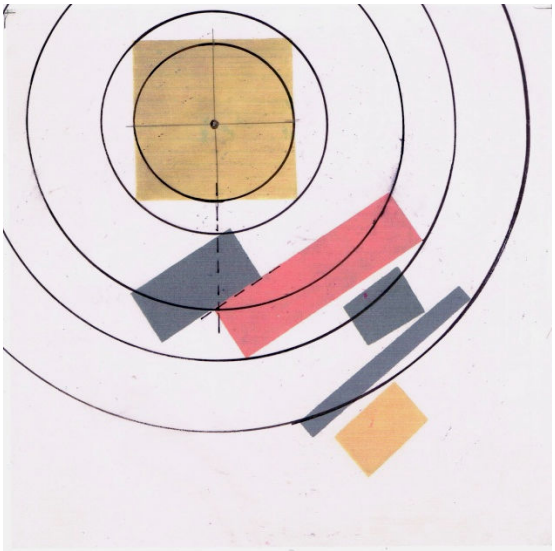
15 *Suprématisme*, *Masses picturales en mouvement,* 1915

soleil. Quand Malévitch positionne un carré sur la toile, les mouvements successifs des yeux peuvent être suivis grâce à ce qui figure sur l'espace pictural.

Il est intéressant de comparer deux tableaux de 1915 : *Réalisme pictural d'un garçon avec un sac à dos – masses de couleur en 4e dimension* (14) et *Suprématisme* (15) ; le deuxième fait partie des « masses picturales en mouvement », mais on ne sait pas s'il faisait partie des tableaux exposés lors de la Dernière exposition futuriste de tableaux 0.10.

Même si Malévitch donne à ce premier tableau un titre alogique *Réalisme pictural d'un garçon avec un sac à dos*, il lui confère le sous-titre *Masses de couleur en 4e dimension.* Cela indique que l'artiste a commencé son tableau à partir d'une masse colorée sombre vue en vision directe et rendue sous la forme d'un carré noir ou simplement sous la forme d'une forme primaire sur le champ visuel, parallèle à sa vision, les yeux au repos. Lorsqu'il déplace ses yeux vers la gauche et les baisse, cela mène au déplacement de la masse sombre et à l'apparition d'une masse rouge, vue dans la lumière. Cette dernière est, elle aussi, un carré. Elle devient donc un point de regard dans le champ visuel de l'artiste.

Cette « quatrième dimension » peut rappeler la géométrie projective que Malévitch semble avoir utilisée, la méthode fondamentale de la géométrie non euclidienne. Elle a été créée par un point, une ligne et un plan d'un faisceau de lignes dont le point



16 Plan de regard pictural de fig. 15

17 *Suprématisme*, 1915

d'origine est hors du plan pictoral.[141] Cela est également démontré par un autre tableau également intitulé « dans la quatrième dimension » (17, 18).

Suprématisme (15) commence lui aussi par un carré, une masse colorée jaune dans le champ visuel illuminé. Il est vu en vision directe, les yeux au repos. Dès que les yeux commencent à se déplacer, en restant dans l'espace lumineux, des barres colorées apparaissent, les couleurs changent, allant du rouge au jaune dans une séquence prismatique ; elles sont interrompues par des zones d'ombre saisies sous la forme de plans bleu foncé et noirs de petite taille. La diagonale des barres indique les formes qui apparaissent dans le champ visuel en raison du mouvement oculaire ; leur direction vers le bas (à la gauche de l'artiste) indique la direction du mouvement des yeux.

Il est possible de réaliser une telle expérience en regardant le soleil, puis en déplaçant les yeux, toujours dans une zone illuminée. Ceci produit des changements de forme. Les branches d'arbre, par exemple, font apparaître des zones noires, ou des bandes. Celles-ci alternent avec des bandes jaunes et rouges, là où la lumière est continue et ininterrompue.

Les formats des deux tableaux sont d'autres indications des formes de la vision de l'artiste. *Réalisme pictural d'un garçon avec un sac à dos* est une expérience verticale,

[141] Lire Olive Whicher, "The Method of Projective Geometry and its Application to Suprematism", in P. Railing, *On Suprematism. 34 Drawings. A Little Handbook of Suprematism*, with K. Malevich, *SUPREMATISM. 34 Drawings*. Forest Row: Artists. Bookworks, 1990, 16-18.

où le spectateur regarde vers le bas. L'espace pictural de *Suprématisme* est carré. Il respecte la largeur et la hauteur de l'œil, qui regarde en diagonale, vers le bas. as it looks down but also across.

La composition par la vision devient claire dans le plan de regard pictural (16). Si l'on prend comme point de regard le centre du carré jaune, celui-ci peut être inscrit dans un cercle dont la circonférence détermine la distance du bord supérieur de la toile et du plan de regard pictural. D'autres cercles concentriques positionnent les bandes très exactement, mais pour certaines positions, Malévitch dépasse le cercle pour rendre la construction géométriquement moins rigide. Si l'on dessine un axe vertical passant par le centre du carré jaune, on trouve que celui-ci rencontre la diagonale formée par les bandes rouge et noir à un angle de 55° précisément.

Dans *Suprématisme* (17), tableau connu sous le nom de *Huit rectangles rouges* (ce qui n'est pas un titre donné par Malévitch), l'artiste approche le phénomène de ce que Helmholtz nomme les « images positives ». Il s'agit des cas où l'œil retient la couleur des impressions d'une lumière forte. Le rouge est alors la première couleur à affecter l'œil. Même si Helmholtz décrit cette expérience de l'image persistante en s'aidant d'objets, le phenomène est le même avec la lumière elle-même :

> « Si l'on dirige les yeux pendant quelques instants vers un objet lumineux tel que la surface d'une fenêtre [il est possible que Malévitch ait regardé par une fenêtre ce qui expliquerait la présence des barres], ou si, mieux encore, on laisse les yeux immobiles, en se bornant à les découvrir pour un moment, on voit apparaître aussitôt l'image positive dont nous avons parlé au paragraphe précédent. — Cette image est d'autant plus nette et plus distincte, qu'on a moins changé la direction de l'œil, et je trouve qu'elle offre sa plus grande intensité lorsque la lumière primaire n'a agi sur l'œil que pendant un tiers de seconde environ. Les phénomènes mentionnés dans le paragraphe précédent nous ont appris que pendant les premiers moments, l'intensité de l'excitation produite augmente ; mais elle atteint très-rapidement son maximum. Si l'éclairement dure plus d'un tiers de seconde, l'excitation persistante de la substance du nerf optique diminue rapidement d'intensité… Du reste, plus la lumière primaire est intense, plus l'image persistante est claire et plus elle dure longtemps.» (*O. P.* II/473)

À en juger par l'intensité des bandes rouges et des plans, l'impression de la lumière sur les yeux de l'artiste était intense et les images rémanentes d'une certaine durée. Elles se déplacent dans le champ de vision du peintre lorsqu'il commence à déplacer ses yeux vers le bas et vers la droite, suivant ainsi la stimulation de la lumière. Les barres sont positionnées à partir du centre du plus grand des carrés rouges, d'une manière qui rappelle la structure géométrique de *Suprématisme* (15).

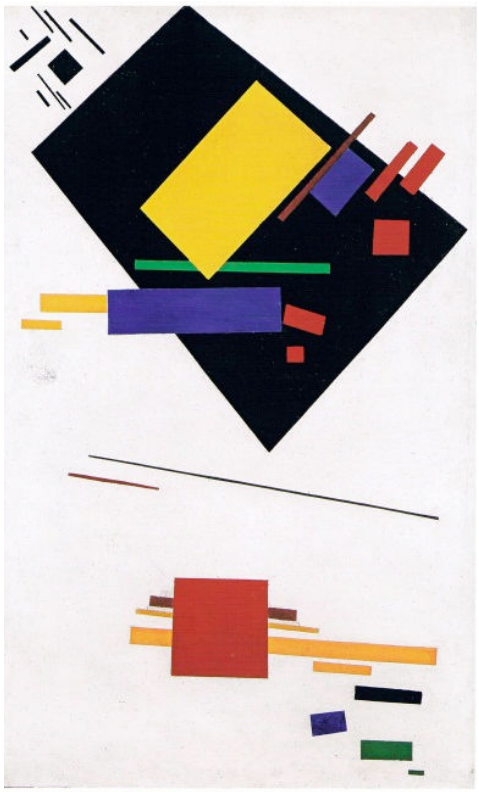
Compositions composites

Avec cette nouvelle iconographie de signes, Malévitch peint quelques grandes toiles qui sont de véritables compositions de lumière faites à partir de deux étapes de l'expérience optique ou dans lesquelles la stimulation lumineuse est renouvelée sous des conditions différentes. Ces compositions commencent par un arrangement relativement compact, commençant avec un carré, un plan de couleur qui remplit le champ de vision de l'artiste, vu en vision directe, les yeux au repos. Quand l'artiste déplace son regard, le plan de couleur commence à se déplacer et à se fragmenter en différentes couleurs du spectre, interrompu par des zones d'obscurité. Lorsqu'il lève ensuite la tête vers le haut, sous différentes conditions lumineuses dans lesquelles les yeux rencontrent des zones ombragées, de grands plans de couleur apparaissent dans le champ de vision.

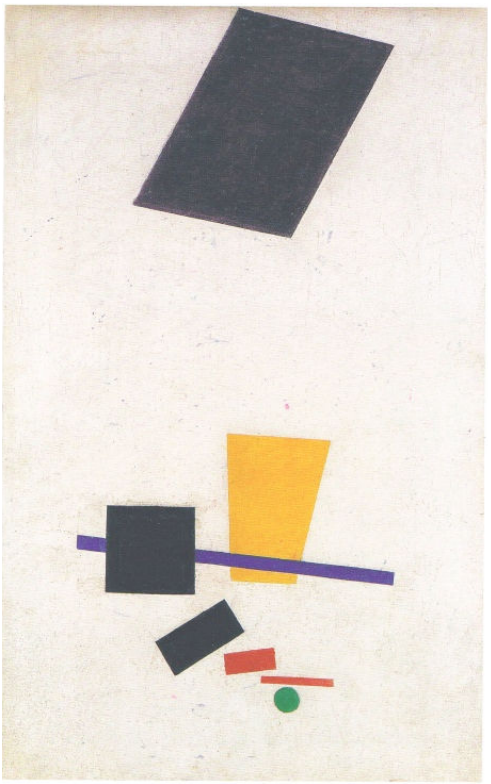
Les deux toiles reproduites ici (18, 19) sont de magnifiques compositions créées à partir de spectacles lumineux engendrés par le soleil, les yeux ouverts ou fermés.

Dans *Masses picturales en mouvement* (18), le point de regard originel est le carré rouge au bas de la toile. Là, le mouvement des yeux trouve des barres et des lignes, longues et courtes, qui virent au jaune, au bleu et au vert à mesure que les images rémanentes se déplacent vers le bas du champ visuel et que l'intensité de la lumière diminue. La composition supérieure résulte de la zone d'obscurité (grand plan noir) rencontrée lorsqu'il déplace ses yeux vers le haut. Par effet de contraste, l'œil doit voir un grand plan jaune. Les alternances rapides de couleurs entre les rouges et les bleus, l'obscurité et la lumière sont peut-être dues à des obstacles (tels que les branches d'arbre) qui changent quand s'effacent les images rémanentes, car l'œil se déplace d'avant en arrière entre les deux groupes.

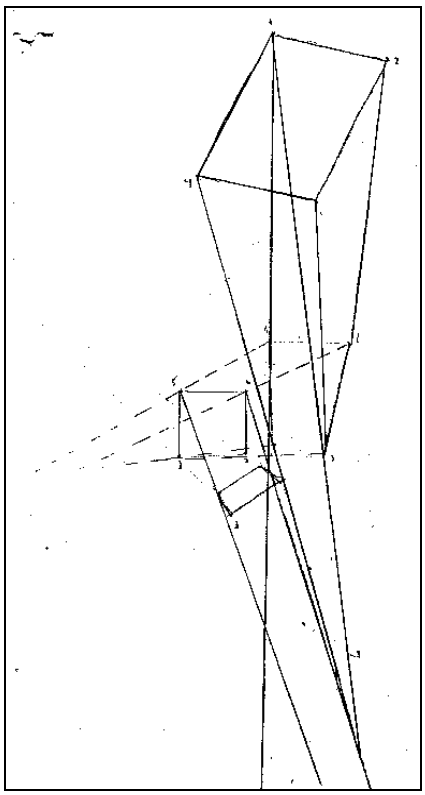
En vérité, chacun peut faire l'expérience de ces phénomènes optiques, ou, pour paraphraser Helmholtz, nous transportons notre laboratoire avec nous : nos yeux.



18 *Masses picturales en mouvement*, 1915



19 *Réalisme pictural d'un footballeur – masses de couleur en 4e dimension*, 1915



20 Projection de la fig. 19 en géométrie projective

(Manuel Corrada, dessin)

Une autre composition en deux parties, *Réalisme pictural d'un footballeur*, est sous-titrée *Masses de couleur en quatrième dimension*. Tout comme dans *Réalisme pictural d'un garçon avec un sac à dos*, Malévitch utilise la géométrie projective pour structurer le tableau, comme le montre le schéma (20).

La géométrie projective, étant la géométrie de la sphère ou de la surface courbe (au contraire de la surface plane de la géométrie euclidienne), a pour point de fuite l'infini. Elle est construite à partir du point et de la ligne comme plan, et le carré est l'une des figures fondamentales de la construction. Cette géométrie, qui comprend la quatrième dimension de l'espace, était idéale pour la composition suprématiste de Malévitch. Dans le schéma géométrique du *Footballeur*, on peut voir comment le carré a été créé à partir de quatre rayons qui, si on les étend vers le haut, forment deux côtés du trapézoïde jaune. Les lignes qui partent du parallélogramme violet posent les angles du plan jaune, qui devient l'ombre du plan violet. De manière similaire, le premier rectangle noir sous le carré noir est également dessiné par les droites qui en partent.

Malévitch a indiqué qu'il existe une relation entre les deux plus grands plans, le violet et le jaune, en les peignant de couleurs complémentaires. Il a également établi des relations complémentaires entre les petites barres rouges et le cercle vert, les rendant ainsi dynamiques à l'œil.

Vision indirecte – Taille, position, direction, distance, relations

La vision en périphérie du champ visuel étant aussi importante que la vision "normale", Helmholz y consacre de nombreuses études a la vision indirecte, très différente que la vision « normale » mais tout aussi importante.

Comme le champ oculaire est courbe sur ses périphéries, les jugements de taille, de position, de direction et leurs relations dérivées de la vision indirecte sont extrêmement variables. Il écrit :

> « Mais, ainsi qu'il a été déjà remarqué plus haut, la vision indirecte permet, même pour le repos complet de l'œil, une certaine appréciation des dimensions du champ visuel, évaluation nécessairement bien moins précise que celle obtenue lors des déplacements du regard, ne fût-ce qu'à cause de la netteté bien moindre comportée par la vision indirecte. » (*O. P.* III/705)

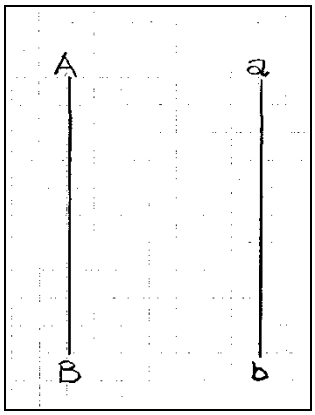
Il continue par ces mots :

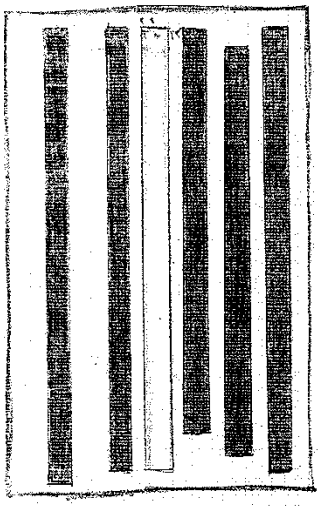
> « Mais ce mode d'observation est accompagné d'illusions particulières de l'estimation oculaire, illusions importantes en ce qu'elles paraissent donner des indications sur la manière dont nous sommes parvenus à la mensuration du champ de la vision indirecte. » (Ibid.)

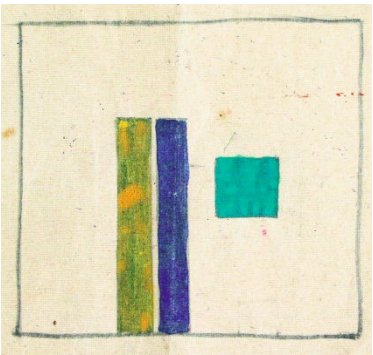
Helmholtz donne de nombreux exemples quant à la manière dont l'œil saisit les distances, les tailles, la longueur des lignes, la forme et la position des objets les uns par rapport aux autres (p .ex. : un objet est-il devant ou derrière un autre ?) etc. Il conclut que même si « la forme et les dimensions de l'objet ne se distinguent plus que d'une manière très-imparfaite. » (*O. P*. III/715), la direction des lignes semble toujours être bien perçue : « nous reconnaissons encore assez bien et assez exactement les directions des lignes » (Ibid.)

> « Il me semble donc naturel d'admettre, et l'expérience paraît le confirmer, que l'appréciation de la direction des lignes qui parcourent ces parages du champ visuel est susceptible de bien plus d'exactitude que celle de la grandeur des objets qui s'y trouvent. » (Ibid.)

Malévitch semble avoir montré un intérêt particulier pour le phénomène de la vision indirecte des directions linéaires. On retrouve ici un certain nombre de dessins dans lesquels il explore la manière dont les périphéries de l'œil saisissent les lignes et les plans.







21 Expérience 22 *Suprématisme*, dessin 23 *Suprématisme*, aquarelle

Dans l'expérience (21, *O. P*. III/702), quand l'œil se focalise sur *A* en vision directe, la ligne *ab* semble relevée et plus haute en vision indirecte. Quand l'œil se focalise sur *B* en vision directe, *a* comme *b* semblent plus bas qu'ils ne le sont en réalité. Quand l'œil se concentre à mi-chemin entre *A* et *B*, *ab* semble se contracter aux extrémités. Comme le point de regard de l'œil, en vision directe, se déplace le long d'une ligne *AB*, des modifications de la position et de la longueur d'*ab* apparaissent en vision indirecte.

Malévitch fait l'expérience de ces phénomènes dans un dessin (22). Les bandes centrales parallèles, blanches et noires, de mêmes longueurs, montrent ce qui semble avoir été deux verticales dans le champ de regard. Les autres bandes verticales semblent être les variations résultant des différentes positions de la vision de l'artiste, que ne fait que suggérer ce dessin. Ainsi les deux bandes de longueurs égales, l'une blanche et l'autre noire, placent le lieu de la vision directe de Malévitch. Les bandes qui les accompagnent de chaque côté montrent comment certaines semblent se rehausser ou se baisser en vision indirecte, selon le point de focalisation de l'artiste et le mouvement de ses yeux. Les bandes révèlent également la manière dont la position semble bouger en vision indirecte.

L'aquarelle (23) montre un nouveau phénomène décrit par Helmholtz. Il consiste à fixer un point de regard en vision directe (ici, le carré bleu vert) et à coucher sur le papier ce qui est vu en vision indirecte. Comme l'explique Helmholtz,

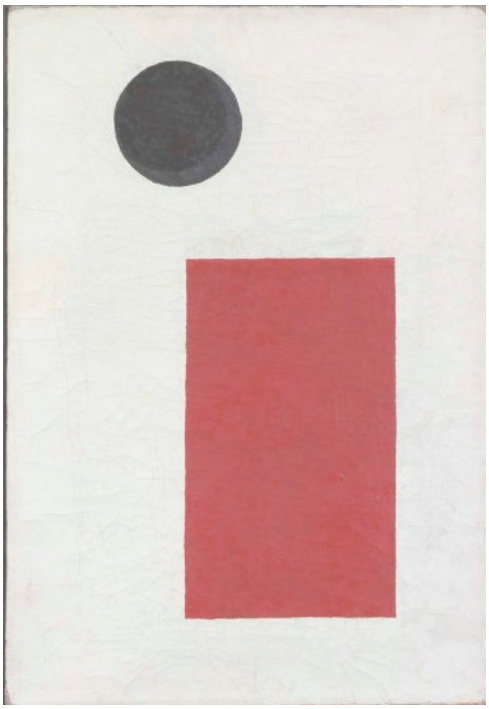
> « Comme les parties latérales du champ visuel paraissent un peu trop hautes et trop étroites, nous avons une certaine tendance à les considérer comme plus rapprochées et comme obliques par rapport au champ visuel. Dès qu'on y porte le regard, elles paraissent s'éloigner et se placer plus perpendiculairement à la ligne de regard. C'est là une illusion que je vois très-souvent pour des objets très-éloignés, à l'horizon ou sur le ciel étoilé. » *(O. P. III/711)*

Helmholtz cite ici une expérimentation particulière :

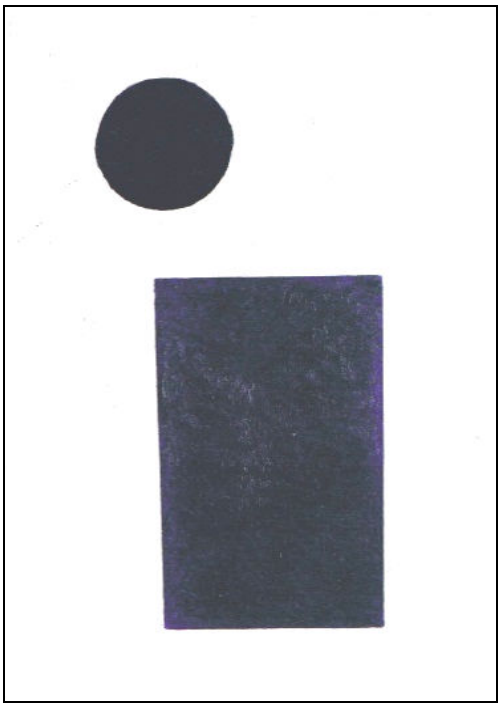
> « Qu'on se place de manière à voir latéralement, à 90° environ du point de fixation, une porte blanche qui se détache sur un mur foncé, ou un arbre sombre devant la surface éclairée du ciel, et qu'après avoir remarqué la hauteur que présentent ces objets à la vision indirecte, on tourne l'œil et la tête directement vers eux : on trouve

qu'ils paraissent bien plus bas et que, par contraste avec cette diminution de hauteur, leur largeur se remarque bien plus. » *(O. P*. III/710)

Dans l'aquarelle (23), Malévitch sépare les deux aspects – « plus bas » et « plus large » - en deux bandes verticales, même si la différence en hauteur est à peine visible. Malévitch a pu les recouper. Il est également possible que la bande de droite, bleu foncé, apparaisse plus courte alors que la bande jaune-vert n'est que légèrement plus haute, bien qu'elle soit certainement plus large. Ces différences optiques sont dues aux différences de couleurs, mais la largeur de la bande jaune-vert correspond exactement au principe de la vision indirecte, dans laquelle un objet vertical extérieur apparaît plus large que le même objet plus proche du point de regard. Dans cette aquarelle, Malévitch intègre la vision de la couleur par un phénomène de vision indirecte. De plus, il utilise un petit carré vert bleu comme point de regard, qui emplit ses yeux d'une couleur qui évolue à mesure qu'il déplace son regard vers la gauche. La couleur vert bleu devient un bleu foncé (comme s'il était dans l'ombre) pour finalement s'éclairer (comme si elle était en pleine lumière jaune-verte).



24 *Suprématisme*, huile sur toile, 1915



25 *Suprématisme*, huile sur toile, 1915

Dans les deux huiles sur toile (24 et 25), Malévitch adapte ce phénomène à la vision simultanée latérale et dans la périphérie inférieure de la rétine. Il produit également

deux versions de ces toiles : l'une avec un rectangle rouge, l'œil stimulé par la lumière, et l'autre l'œil dirigé vers l'ombre, avec un rectangle bleu foncé.

Dans ces deux versions, le cercle noir représente le point de regard lui-même, le « point » de Malévitch, comme le dit Klioune. L'artiste focalise son regard sur ce point en vision directe, avec un objet vu en vision indirecte au-dessous. Le fait que les côtés verticaux du rectangle bleu ne soient pas parallèles indique que l'objet était situé plus à la périphérie de la rétine que l'objet du rectangle rouge, dont les côtés sont plus parallèles, donc placés plus au centre de la rétine, comme on peut le voir sur le schéma du champ visuel (1). Dans ces deux tableaux, Malévitch intègre le plan la vision directe et indirecte sur le plan pictoral.

Les prémisses de la vision indirecte disposent que les objets verticaux, vus dans les zones latérales de la rétine, paraissent généralement plus longs et plus larges qu'elles ne sont réellement (*O. P.* III/717). Pour cette raison, « Les montagnes situées sur le bord du champ visuel paraissent également plus hautes et plus escarpées que lorsqu'on les regarde directement », assure Helmholtz (*O. P*. III/710). Par conséquent,

> « Comme les parties du champ visuel paraissent un peu trop hautes et trop étroites, nous avons une certaine tendance à les considérer comme plus rapprochées et comme obliques par rapport au champ visuel. Dès qu'on y porte le regard, elles paraissent s'éloigner et se placer plus perpendiculairement au regard. » (*O. P*. III/710).

Ce qui est horizontal à la périphérie verticale de la vision, par contre, semble généralement plus large et plus plat qu'il n'est en vérité. Les cercles, par exemple, paraissent elliptiques. (*O. P*. III/711)

Avec ces quelques exemples, qui montrent que Malévitch étudiait les relations entre visions directe et indirecte, il est désormais possible de lire un certain nombre d'œuvres, en particulier ses dessins, comme le « laboratoire optique » de l'artiste. Dans ces dessins, les figures géométriques et leurs positions dans le plan désignent des signes de la vision dans l'espace, qui permettent au spectateur de lire l'espace depuis différents lieux de la rétine.

Illusions du mouvement

Helmholtz, comme nombre de ses contemporains, cherchait à découvrir les raisons du mouvement apparent dans le champ visuel lorsqu'il n'existe pas de mouvement en réalité. Ce phénomène est particulièrement prononcé dans les relations de certaines lignes dont les directions diffèrent.

Dans le schéma réalisé par le scientifique (26), les lignes verticales inclinées montrent ce que l'œil voit lorsqu'il suit la pointe d'une aiguille, point de regard agité devant ses yeux le long de la ligne horizontale. Si la pointe est inclinée dans différentes directions, cela cause une illusion de mouvement d'avant en arrière, qui alterne angles aigus et obtus. L'image est alors déplacée sur la rétine, parfois suivant un certain angle, parfois de manière parallèle (*O. P*. III/728).

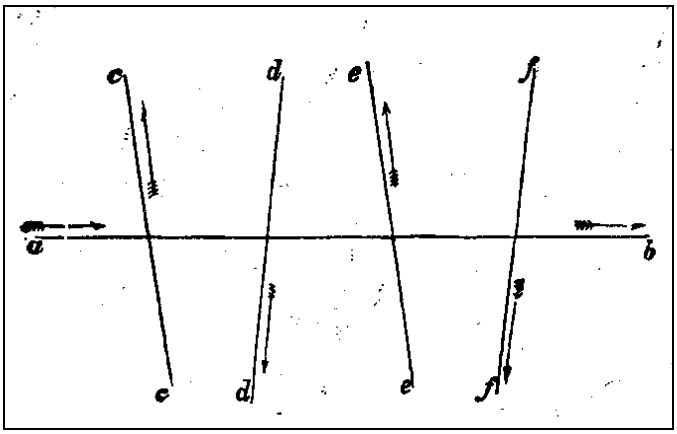
Il existe un petit groupe d'huiles sur toile dans lesquelles Malévitch semble capter ces phénomènes de mouvement apparent. Dans deux tableaux (27 et 28), l'artiste peut saisir ce phénomène, même s'il est impossible de savoir s'il a utilisé une aiguille pour se guider ou s'il a simplement emprunté les motifs au schéma d'Helmholtz. Dans ces tableaux, Malévitch utilise une structure de base, qui est la même dans les deux tableaux, à une différence près : dans l'illustration 27, l'un des angles est obtus, dans l'illustration 28, il est aigu.

Une longue ligne verticale établit l'axe principal du mouvement apparent. À ses côtés est installée une ligne plus courte, à un axe différent. Une ligne placée plus à l'horizontale croise la plus longue des deux lignes. Cet agencement établit un effet de balancier entre les lignes.

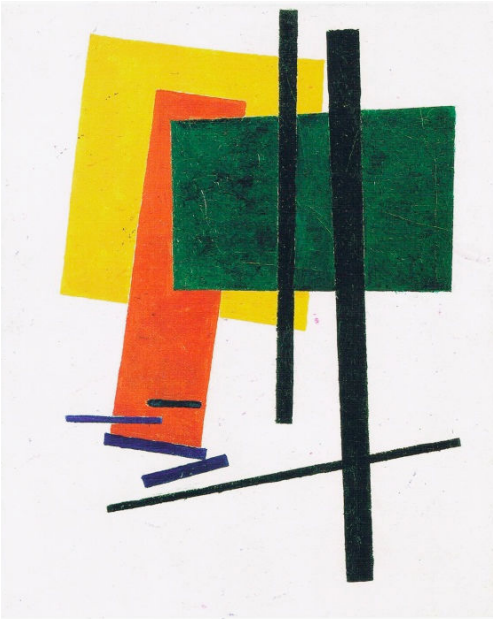
Malévitch souligne ces effets par l'arrangement des masses colorées.

Dans *Suprématisme* (27), l'orientation verticale des plans prismatiques jaunes et rouges, vus dans la lumière, contraste avec l'horizontale du plan vert, ce qui instaure une illusion optique du mouvement similaire à celle produite par les lignes, le contraste de direction semblant déplacer les plans entre eux.

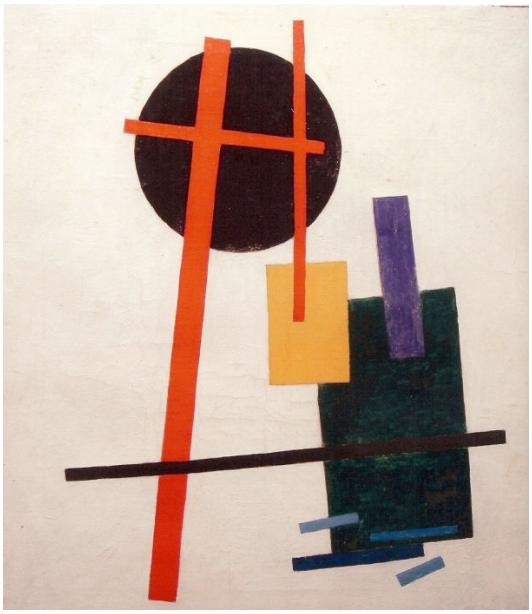
Dans *Suprématisme* (28), le plan jaune semble être suspendu à la ligne rouge comme un pendule, entre la longue ligne rouge avec sa barre perpendiculaire et les plans bleu et vert foncé orientés dans la direction opposée à la ligne rouge. En plaçant la ligne rouge la plus courte et le plan jaune à la verticale, comme un pendule permettant de positionner les groupes dans deux directions opposées, Malévitch créée véritablement une impression de balancier, ses yeux (et ceux du spectateur) se



26 H. v. Helmholtz, Fig. 182 *Optique physiologique*, III/729



27 *Suprématisme*, 1915



28 *Suprématisme*, 1915

déplaçant en permanence entre lumière et obscurité, les verticales inclinées semblant se déplacer les unes par rapport aux autres dans le champ visuel. Placer un cercle noir au-dessus montre que le point de regard de l'artiste est le soleil : ayant été trop stimulées par la lumière du soleil, les fibres nerveuses de l'œil font paraître le cercle noir.

Illusions de relations

La capacité de l'œil à juger certains types de relations est affectée par des paramètres tels que la direction, la magnitude et la distance, selon Helmholtz. Il fait la démonstration de cet argument en plaçant dans différentes directions plusieurs schémas de blocs de lignes parallèles ; celles-ci semblent être de longueurs différentes et les blocs de tailles différentes, ce qui est faux. (*O. P.*III/721-2) Dans ce contexte, le scientifique évoque également :

> « Un amusement de société bien connu [qui] consiste à présenter à quelqu'un un chapeau, en lui disant d'en marquer la hauteur sur le mur, à partir du sol. En général, on indique une hauteur une fois et demie trop grande. » (*O. P*. III/722)

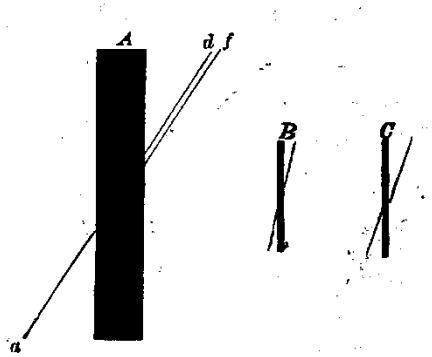
Il poursuit sa réflexion en donnant un exemple frappant de l'incapacité de l'œil à juger avec précision de certaines relations. Cet exemple s'adresse aux peintres. Il semble qu'en lisant ces lignes, Malévitch se soit rué sur son papier et son crayon. Le scientifique écrit :

> « Lorsqu'on est en mer, à certaine distance d'une côte qui présente de grandes inégalités de terrain, et qu'on dessine cette côte telle qu'elle se présente à l'œil, après vérification faite, on trouve que les dimensions horizontales ayant été figurées correctement à une certaine échelle, les distances angulaires verticales ont été uniformément représentées à une échelle deux fois plus grande. Cette illusion, à laquelle on n'échappe pas dans les appréciations de ce genre, n'est pas individuelle, comme on pourrait le croire ; sa généralité est démontrée par de nombreuses observations.
>
> Il faut ajouter, dans le même ordre de faits, différentes illusions d'optique qu'on a fait connaître dans ces derniers temps. Qu'on examine la figure 176 A. Le

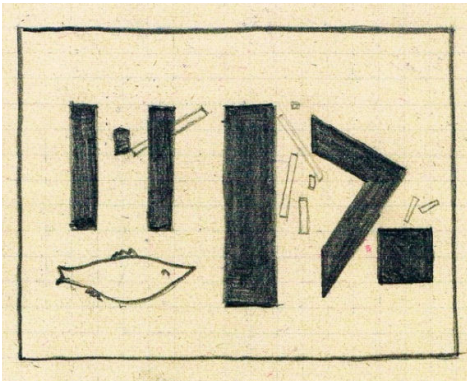
prolongement de la ligne *a* ne paraît pas être *d*, conformément à la réalité, mais *f*, qui est un peu plus bas. — Cette illusion est encore plus frappante lorsqu'on fait la figure à une échelle plus petite, comme en *B*, où les deux portions minces sont sur le prolongement l'une de l'autre, mais ne paraissent pas y être, et en *C* où elles le paraissent, mais ne le sont pas en réalité. » (*O. P*. III/722)

Lorsqu'il emprunte cette illusion optique dans son dessin (30), Malévitch ajoute une touche d'humour que l'on retrouve dans ses œuvres alogiques en peignant un poisson qui nage dans l'océan. La deuxième des barres verticales sur la gauche montre le phénomène décrit par Helmholtz : la fine ligne qui croise la barre verticale est déplacée ; sa partie inférieure n'est pas une ligne continue, même si elle semble l'être. L'effet produit est que l'œil lit la relation entre la barre et la ligne comme un mouvement dû à l'angle ; c'est cet effet optique qu'utilise Malévitch pour animer sa composition.

La bande verticale la plus large et le demi-triangle forment un contraste de taille et de direction entre ce groupe et les deux barres plus petites, suggérant que ces deux éléments sont plus grands. Le petit carré ferme cette séquence de phénomènes de contrastes ; il marque l'endroit où l'œil peut focaliser son attention sur un élément et se reposer. Ce dessin raconte comment il est possible de voir dans l'espace, peut-être le long de côtes irrégulières, comme le décrivait Helmholtz.



29 H. v. Helmholtz, Illusion optique, Fig. 176
Optique physiologique, III/722



30 K. Malévitch, dessin, 1914-1915

Séparer le spectre

Il existe d'autres masses colorées en mouvement dans lesquelles Malévitch choisit de ne saisir qu'une partie du spectre prismatique dans ses tableaux. Elles datent principalement de 1915 et 1916.

Dans *Suprématisme*, 1915 (32) Malévitch compose à partir des couleurs les plus sombres du spectre : vert, bleus moyens et foncés, et noirs. Ces plans sont traversés d'un rayon lumineux de lumière jaune, la complémentaire du bleu.

Dans *Supremus*, 1916 (31) (un tableau au dos duquel Malévitch a écrit *Suprématisme dynamique*, mais qui l'a titré *Supremus* sous un dessin, en lui attribuant le numéro 38), l'artiste compose avec les couleurs lumineuses du spectre : les rouges et les jaunes. Les larges bandes verticales rouges et noires, de mêmes formes, peuvent suggérer un déplacement optique de la lumière à l'obscurité, qui est largement supplanté par le plan jaune. Malévitch déplace ses yeux et sa tête, les formes d'objets sombres entrent dans son champ visuel, laissant derrière eux de petits groupes de bandes noires. Derrière les bandes rouges et noires verticales, on trouve de petites barres courtes perpendiculaires à celles dont les couleurs sont celles qui se produisent quand les masses colorées s'effacent du champ optique : brun rougeâtre, jaune terne, gris profond.

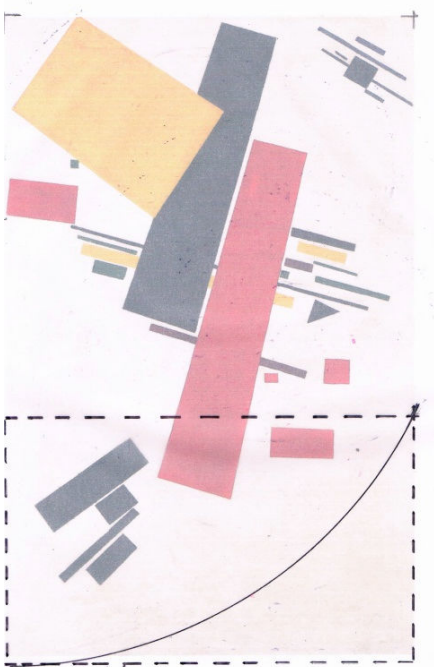
La structure géométrique du *Suprématisme* de 1915 (34) est organisée autour d'un point central. Le cercle concentrique externe marque la limite du plan de regard des pictural sur la gauche et en haut, ainsi que les coins du plan noir qui se trouve dans la zone centrale du groupe de plans. D'autres cercles concentriques marquent les coins des plus petits cercles. Le fait que la large bande noire soit plus large sur la droite suggère qu'elle inclut la vision périphérique pour devenir plus conforme au plan au niveau des rectangles bleu foncés et verts, au-dessus et en dessous, en vision directe et au centre. Malévitch unit donc vision directe et indirecte en les déplaçant, comme si l'œil avait effectué un mouvement de rotation. Il est également intéressant de constater que Malévitch a placé cet agencement en haut à droite de la toile, ce qui indique l'endroit d'où il voit dans le champ de regard circulaire, auquel correspond la forme carrée de la toile.

Dans *Supremus* (31), les bandes plus larges vers le bas suggèrent que l'œil de l'artiste s'est déplacé du bas vers le haut, vers la zone de vision directe. La composition saisit alors des mouvements verticaux de masses colorées ainsi que leurs

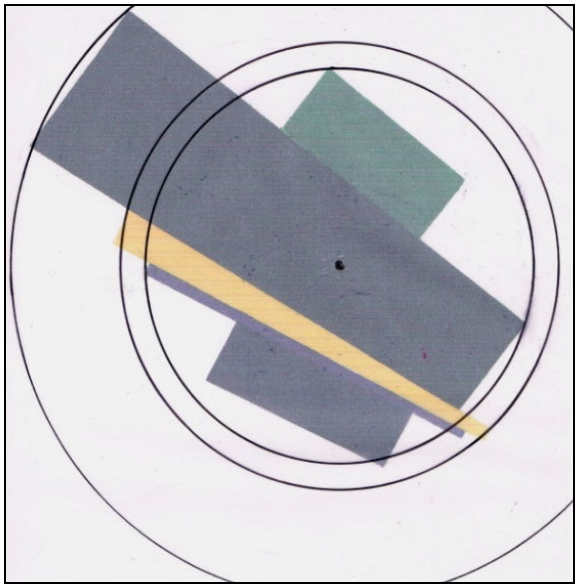
contrastes verticaux dans un tableau que Malévitch a voulu vertical et structuré par le rectangle d'or, comme on le voit dans l'illustration 33. Aujourd'hui, cette toile n'est plus un parfait rectangle d'or, mais une photographie d'époque montre qu'il était originellement plus long. Ceci est certainement dû au fait que la toile a été retendue.

31 *Supremus*, 1916

32 *Suprématisme*, 1915



33 Rectangle d'or (31)



34 Plan de regard pictural : *Suprematisme* (32)

Le tableau suprématiste comme durée

Dans ces deux tableaux, tout comme dans *Masses colorées* – ou *picturales* – *en mouvement*, on peut dire que Malévitch compose avec le paramètre temporel. Dans *Suprématisme* (32) et *Supremus* (31), on observe des séquences de phénomènes optiques, qui saisissent le mouvement de l'œil, ainsi que des séquences dans lesquelles les couleurs optiques peuvent changer, de la saturation de la lumière pure à l'assombrissement, quand la stimulation diminue. En raison de la stimulation optique des fibres nerveuses par les couleurs complémentaires, la durée elle-même renouvelle l'expérience de la peinture, car elle la réactive dans les yeux du spectateur.

On peut voir dans ces tableaux des phénomènes qui se produisent simultanément, auxquels Malévitch ajoute des phénomènes successifs qui se produisent les uns après les autres, avant ou après. Le spectateur peut voir ensemble simultanéité et succession, mais Malévitch incorpore tout de même des sensations de succession pour le spectateur dans la répétition des couleurs et l'arrangement des éléments géométriques. Ces tableaux *sont le temps* en tant que durée saisi dans le moment de la peinture, qui doit être vécue *dans le temps* de la durée des sensations de couleur et de mouvement que l'on retrouve dans l'expérience de la « vision ».

Le nom « suprématisme »

En préparant l'exposition de décembre 1915, la Dernière exposition futuriste de tableaux 0.10 (Petrograd), Malévitch semblait rechercher un terme pour identifier ses nouveaux tableaux non objectifs. Le 24 septembre 1915, il écrit à son ami Mikhaïl Matiouchine : « Je pense que le suprématisme [*suprematizm*] est ce qui convient le mieux, vu qu'il signifie la dominante. »[142] Par « dominante », Malévitch entend les couleurs qui dominent dans le champ visuel quand l'œil est stimulé par la lumière et, par extension, par les masses colorées sur le plan.

En inventant le mot « suprématisme », Malévitch faisait référence à son héritage polonais, car l'un des termes qui signifie « dominant » en Russe, « *dominiruiushchii* », est proche du polonais « *dominowanie* », un synonyme du terme polonais « *supremacja* ». Le mot « suprématisme » n'a pas de racine dans la langue russe.

---

[142] K. Malévitch, « Lettres de Malévitch à Matiouchine », 24 septembre 1915, in, *Malévitch . Actes du Colloque International Kazimir Malévitch*, *op. cit*. [1],182.

Cette idée de dominante vient directement du second volume de l'*Optique physiologique* d'Hermann von Helmholtz, qui traite de la lumière et de la couleur. Lorsqu'il décrit les différents phénomènes produits dans l'œil en raison des réactions aux couleurs complémentaires, il y a toujours une couleur qui prédomine, qui est « dominante ». Il écrit par exemple : « Quand une certaine couleur prédomine dans le champ visuel », ou, que les couleurs de l'œil, « deviennent de plus en plus sombres et grises, et, par conséquent, de plus en plus semblables » (*O. P*. II/520), mais « nous ne remarquons pas, ou seulement de manière inexacte, la modification de la couleur prédominante, tant que nous n'avons pas de points de comparaison avec des sensations fraîches » (*O. P*. II/529). La lumière de toutes les couleurs peut également dominer le champ visuel, par exemple dans les cas où « un éclairage blanc prédomine ». (*O. P*. II/522)

En utilisant ce mot, Malévitch résume la correspondance entre son processus créatif et le tableau. Les masses colorées qui trouvent leur origine dans l'œil de l'artiste sont parallèles aux masses colorées peintes sur la toile pour l'œil du spectateur. Il n'y a donc pas de fossé entre ce que l'artiste voit dans son champ visuel et ce que le spectateur voit dans le tableau, car la « dominante » leur est commune.

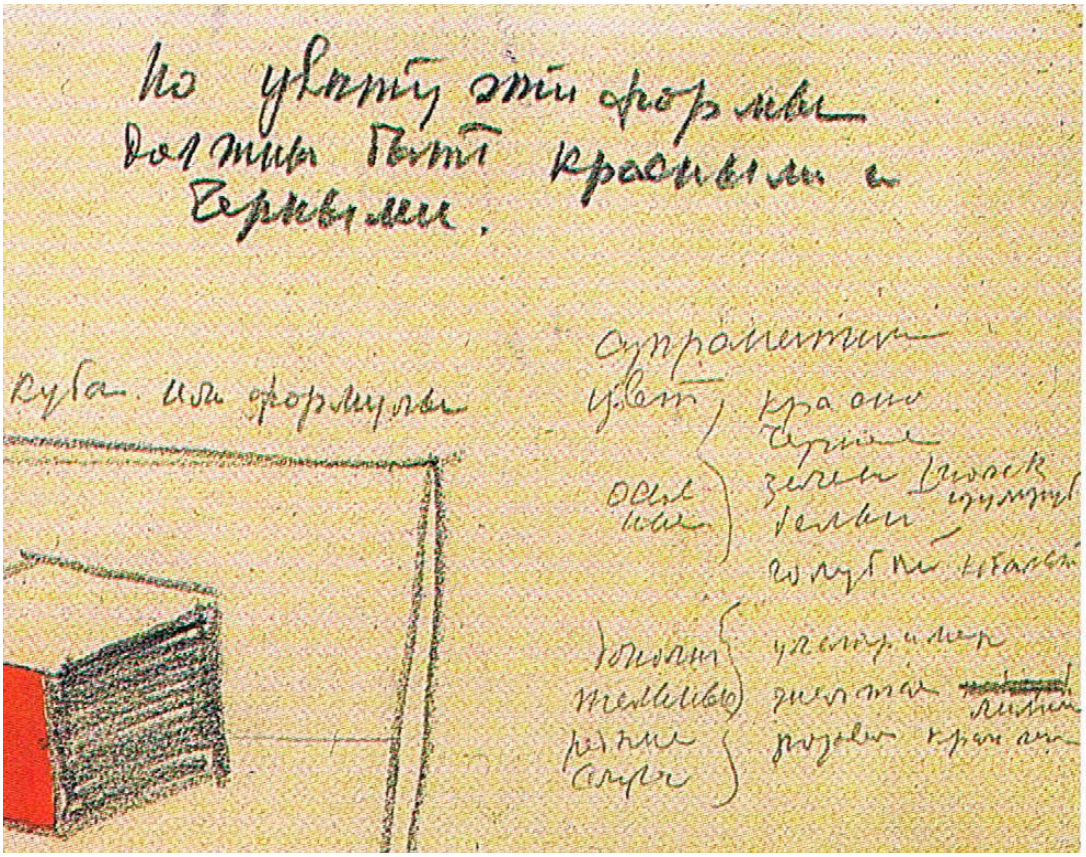
Le mot « dominante » saisit donc un parallélisme qui révèle que le tableau trouve sa source dans la lumière qui inonde l'œil, son champ de vision pour être ensuite représentée sur la toile, qui est elle-même un plan d'un blanc lumineux, ce dominant qui emplit le champ de vision du spectateur. Dans ce choix du mot « suprématisme » se cachent le processus créatif et les sensations de la couleur optique et de la lumière, unis sur la toile.

La palette suprématiste

À l'exception de quelques esquisses pour lesquelles Malévitch mentionne un pigment particulier, le seul document qui souligne la palette de couleurs et de pigments utilisés dans les tableaux suprématistes est un manuscrit rédigé au milieu des années 1920. Il y écrit, à propos de l'année 1915 :

« Couleurs suprématistes :

Couleurs de base	{ rouge { noir { vert (Véronèse) { blanc { bleu de cobalt
Couleurs complémentaires	{ outremer { jaune citron
Rare	{ garance. »[143]



35 Table No. 1 Formule du Suprématisme

[143] L. A. Jadova, in *Malévitch 1878-1978*, Jean-Claude Marcadé (publié par). Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1979, 185 Traduit du russe par Dominique Moyen et Stanislas Zadora. Les pigments listés par Malévitch sur le manuscrit « Table No. 1 : Formule de suprématisme » (Musée de l'Etat Russe, St-Petersbourg) sont : krasnyj, chernyj, zelenyj (izumrudnyj), belyj, goluboj kobal'tovyj, ul'tramarinovyj, zheltyj limonnyj, rozovyj krapp. Le pigment, « zelenyj izumrudnyj » contient de l'arsenic et correspond au pigment « emerald green » en anglais ; d'autres pigments dans ce groupe sont le vert Véronèse, le vert de Paris et le vert de Schweinfurt. Le « Zelenij izumrudnyj » n'est pas le « vert émeraude » (oxyde de chrome), comme on le voit souvent traduit.

À l'exception de la garance, ces couleurs et pigments sont ceux identifiés par James Clerk Maxwell, comme correspondant aux trois couleurs primaires de la lumière - rouge, vert, bleu – abordées au chapitre 2.

En utilisant une sorte de toupie sur laquelle il agence de manière proportionnelle ces couleurs avec des pigments choisis avec soin, Maxwell constate que ces couleurs et ces pigments peuvent permettre au peintre d'« imiter » les couleurs de la nature. Il écrit :

> « Cet instrument permet d'imiter exactement une large éventail de couleurs naturelles. Pour cela, jamais plus de quatre disques ne sont nécessaires ; à cette fin, les meilleurs sont le noir, le blanc, le vermillon, le vert Véronèse [en anglais, 'emerald green'] et le jaune de chrome. Ils permettent d'imiter les couleurs des fleurs, des feuilles, des pierres, etc. »[144]

Malévitch utilise ces pigments pour « imiter » les couleurs de la lumière .

Les bases des palettes d'Hermann von Helmholtz et d'Ogden Rood reprennent le même éventail de pigments fondamentaux de la lumière spectrale et sont pratiquement les mêmes : vermillon, vert Véronèse, bleu cobalt, outremer. Ils y ajoutent un « jaune citron », un terme général qui recouvre plusieurs pigments jaunes : jaune de cobalt, jaune de chrome, jaune de cadmium et parfois jaune de zinc. Cette palette spectrale, qui correspond aux couleurs que l'œil voit dans la lumière, est celle qu'a utilisée Malévitch pour peindre la lumière spectrale que voit l'œil. Le matériel et l'idée ne font qu'un dans le suprématisme, car les pigments eux-mêmes correspondent aux couleurs de la lumière du spectre, telles qu'elles ont été identifiées par les scientifiques.

La palette « de base » de Malévitch consiste donc en ces trois couleurs primaires de la lumière (rouge, vert, bleu), les pigments correspondants étant le vermillon, le vert Véronèse et le bleu cobalt ; ceux-ci sont justement les pigments les plus présents dans les tableaux de Malévitch. Le noir est nécessaire pour rendre une zone dans laquelle aucune lumière n'apparaît ou pour assombrir les couleurs. Le blanc est nécessaire pour éclaircir les couleurs ; le blanc et le noir sont utilisés pour faire varier la luminosité des couleurs.

---

[144] Voir chapitre 2.

Les couleurs « complémentaires » identifiées par Malévitch (le jaune et l'outremer) sont deux couleurs complémentaires fondamentales. Leur mélange produit la lumière blanche. Ceci est démontré par Odgen Rood dans l'illustration 55 (et discuté dans le deuxième chapître de cette étude).

À ces pigments fondamentaux, utilisés de 1915 à 1917 pour les plans de couleurs dominantes, Malévitch ajoute un certain nombre d'autres pigments afin de saisir une variété de phénomènes de couleur et de lumière lors de changements d'intensité, lorsque la luminosité oscille entre lumière et obscurité ou afin de moduler leur poids dans la composition. Ces pigments comprennent les autres cadmiums, chromes et cobalts utilisés par l'artiste pour former un spectre qui comprend l'orange ou les violets. Pour certains verts, Malévitch mélangeait parfois le bleu de Prusse et le jaune citron, mais des nuances plus subtiles de vert de cobalt et de vert oxyde de chrome (le vert emeraud) faisaient également partie de sa palette. On retrouve tous ces pigments dans les tableaux de 1915 ; à partir de cette date et jusqu'en 1917, il allait parfois mélanger certains pigments pour saisir les changements de lumière dans les masses colorées et leurs effets sur l'œil, qui varient avec la durée de la stimulation. Cela est particulièrement visible lorsqu'un vert Véronèse devient un vert plus foncé quand Malévitch mélange jaune citron et bleu de Prusse ou utilise un vert oxyde de chrome (vert emeraud), légèrement plus foncé. Lorsque la stimulation rouge, à laquelle correspond le vermillon, se fonce, il est possible que Malévitch ait utilisé un ocre rouge. Tous ses tableaux suprématistes reprennent les couleurs de la lumière ; toutes les couleurs sont donc rendues par l'utilisation de la palette de la lumière prismatique telle qu'identifiée par les scientifiques.

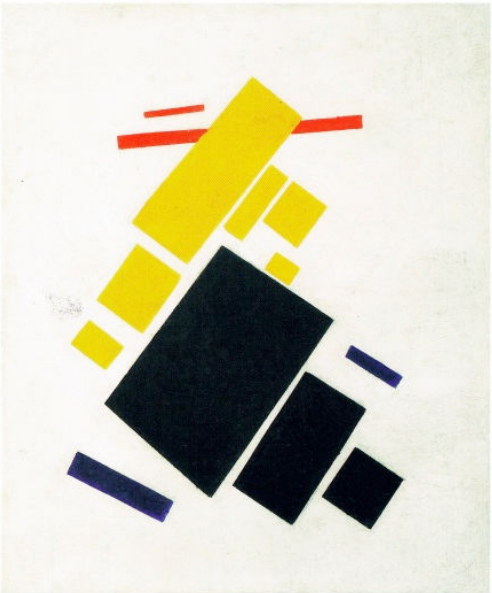
Malévitch utilisait plusieurs pigments noirs, dont le noir de carbone, le noir de lampe, le noir d'ivoire et le noir d'os.

Ses tableaux de 1915 utilisent les couleurs et pigments « de base » et « complémentaires » listés par Malévitch, alors que, dans les tableaux de 1916 à 1918, les pigments retrouvés montrent que Malévitch a utilisé toute la palette des couleurs spectrales, qui a suivi les évolutions du suprématisme.

Tous les tableaux suprématistes sont blancs, car ils sont un champ de lumière pure, même si Malévitch a parfois modifié les tons de blanc en ajoutant un peu de rose ou de bleu afin de saisir d'autres phénomènes lumineux.

Le pigment le plus utilisé dans les fonds blancs suprématistes est le blanc de zinc, même si l'on retrouve souvent du blanc de plomb. Malévitch applique l'un par-dessus l'autre pour obtenir des propriétés lumineuses différentes sur la surface de la toile. On retrouve souvent dans ce fond le carbonate de calcium et le sulfate de baryum utilisés comme charge.

Parmi les tableaux de 1915 étudiés ici, l'un d'entre eux ne comprend qu'un seul groupe d'éléments suprématistes : *Suprématisme* (35), et un autre comprend deux groupes : *Suprématisme* (36). Ces deux tableaux figurent dans la photographie de la Dernière exposition futuriste de tableaux 0.10 (13). Deux autres compositions, *Supremus* (32 et 37) (1915) et *Suprématisme* (31 et 38) (1916), font partie du petit groupe de tableaux dans lesquels Malévitch a séparé le spectre dans la composition.



35 *Suprématisme*, 1915[145]

Le tableau *Suprématisme* de 1915, visible dans la photographie de la Dernière exposition futuriste de tableaux 0.10 (13) et désormais conservé au Museum of Modern Art de New York (35) est un bon exemple de la manière dont l'œil voit les masses colorées après avoir été stimulé par la lumière : celles-ci deviennent plus sombres à mesure que l'œil se déplace vers une zone non éclairée. Dans ce tableau,

[145] La date de 1914 et le titre « Avion en vol » apposés sur son envers sont des ajouts tardifs de l'artiste. Ils ne reflètent ni la véritable date de composition ni le processus créatif, ce tableau appartenant au groupe des « Masses picturales en mouvement », des masses de couleur optiques saisies sur la toile.

Malévitch saisit des contrastes forts entre la stimulation optique par la lumière dans les plans et les barres jaune et rouge ; un changement soudain fait basculer les plans dans l'obscurité, avec les teintes noires et bleues. Dans la répétition des plans noirs, Malévitch enregistre la succession d'images rémanentes qui se produit dans le champ de vision à mesure que l'œil se déplace.

Cette composition est agencée entre les couleurs de la partie lumineuse et la partie sombre du spectre ; cette division reprend celle du prisme lumineux : couleurs lumineuses (rouge, orange, jaune) et sombres (vert, bleu, violet).

Les pigments utilisés dans ce tableau sont les suivants :

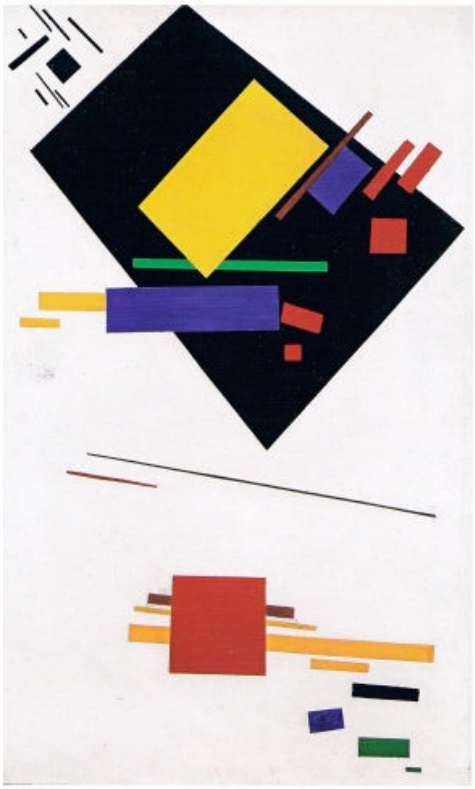
- vermillon
- jaune de cadmium
- outremer
- noir d'os.

Le fond est peint au blanc de zinc et au blanc de plomb, avec du sulfate de baryum.

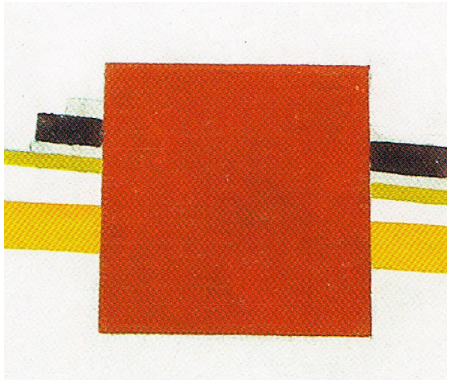
Le tableau suprématiste en deux parties exposé au Stedelijk Museum d'Amsterdam (18 et 36) est composé de grands plans de masses colorées dans sa partie supérieure, au-dessous de laquelle est placée une autre composition de masses colorées. Dans la partie inférieure, le stimulus originel de lumière a certainement produit un carré rouge et des barres jaunes, suivies d'éclairs bleus, verts et noirs sous forme de courtes barres. À partir du groupe rouge et jaune, l'œil qui regarde le haut du tableau sera à nouveau stimulé ; cela renforce la transition vers une masse colorée d'un jaune brillant, qui apparaît soudain au-dessus d'un plan noir. L'œil, pendant un instant, peut voir ces deux états dans le champ optique. Sous le rectangle jaune, les trois couleurs primaires de la lumière, le rouge, le vert et le bleu sont saisis dans des déplacements successifs à mesure que l'œil se meut. Le petit groupe de lignes et de plans perpendiculaires en haut du tableau représente les éléments « fugaces» qui apparaissent dans l'œil lorsqu'il se déplace.

Les principaux pigments utilisés sont les suivants :

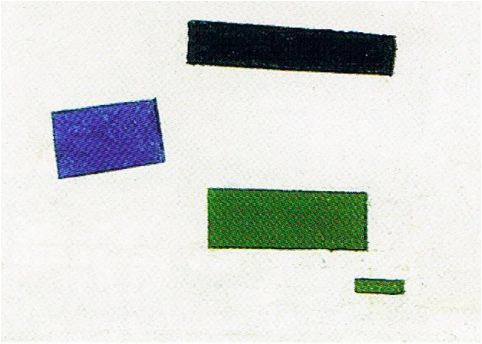
- vermillon
- jaune de cadmium et jaune de chrome
- vert Véronèse
- bleu de Prusse et jaune de chrome



36 *Suprématisme*, 1915



37 Détail de 36 Vermillon, jaunes citron



38 Détail de 36 Noir, outremer, bleu de Prusse + jaune de chrome

- bleu de cobalt
- outremer.

Dans les détails ci-dessus, il est possible de voir comment Malévitch a agencé les couleurs selon les règles du spectre : les rouges et les jaunes sont ensemble, tout comme les séquences de verts et de bleus. La juxtaposition des complémentaires, jaune et bleu, se voit dans la partie supérieure de la composition.

Malévitch a réalisé un certain nombre de tableaux divisés selon les règles du prisme et consacrés aux couleurs des parties les plus sombres ou les plus lumineuses du

spectre. Dans l'exposition 0.10, un autre tableau (aujourd'hui perdu) peut être vu dans la photographie de l'installation (13) ; il en existe une variante (39), qui est un arrangement de bleus moyens et foncés, transpercés par une fine bande jaune. Son placement sert à souligner le contraste entre les deux couleurs complémentaires. La composition est couronnée par un rectangle vert et le grand plan noir et obscur est accolé à l'un des côtés de cette composition des effets optiques dans les couleurs sombres du spectre. Les plans de ce tableau révèlent les progressions des masses, qui changent de couleur dans le champ visuel. Le tableau est une harmonie parfaite des couleurs du spectre en mouvement.

Les pigments sont les suivants :

- jaune de cadmium
- vert Véronèse
- bleu de cobalt
- outremer.

39 *Suprématisme*, 1915

Au Museum Ludwig de Cologne est exposé un tableau dédié aux masses colorées vues dans les couleurs lumineuses du spectre, ici interrompues par l'obscurité (31 et 40). Près d'une bande rouge centrale, un rectangle jaune apparaît. La lumière est interceptée par une bande noire, qui est à peu près de la même forme que la bande rouge, mais plus courte : elle est l'effet du mouvement rapide de l'œil entre une zone lumineuse et une zone sombre, qui créée une image rémanente. Autour du groupe de

ces plans, de petits fragments de rouge sont saisis par l'œil, alors que de minces bandes brun-rouge captent l'obscurcissement, puis la désaturation de la couleur. Les groupes de petits rectangles noirs et des lignes révèlent la manière dont des éclairs d'éléments noirs sont saisis par l'œil dans différentes zones du champ optique. Malévitch a donc créé un dialogue visuel entre les couleurs de la partie lumineuse du spectre, leurs changements et l'obscurité.

Les pigments sont les suivants :

- vermillon
- jaune de cadmium pour le plan
- jaune de chrome pour les barres
- bleu de Prusse et jaune de chrome
- bleu de Prusse et outremer
- laque pourpre pour les barres violettes
- noir d'os.

Blanc de zinc et sulfate de baryum sont utilisés comme charge sur le fond.

40 *Supremus* [No. 38], 1916

La « joie de la couleur » et l'expérience artistique comme sensation

Ses peintures des « masses colorées » en 1915 et 1916 ont enthousiasmé Malévitch, comme on le sait des lettres qu'il écrit pendant ces années à Mikhaïl Matiouchine. Cet enthousiasme est celui de la sensation d'espace qu'il éprouve, porté par les plans colorés. Malévitch écrit d'ailleurs dans une lettre datée de juin 1916 :

> « Quant à la surface plane suspendue de la couleur picturale sur le drap de la toile blanche, elle donne immédiatement à notre conscience la forte sensation de l'espace. Elle me transporte dans le désert sans fond où l'on ressent les points créatifs de l'univers autour de soi. »[146]

La raison de cela, explique-t-il, est que « mes surfaces planes sont les germes de l'espace saturé de couleur »[147] et pour cette raison, « la couleur est un créateur dans l'espace ».[148]

L'expérience de l'univers par les plans de couleurs surprend Malévitch, qui ne s'attend pas à un tel effet. Dans la même lettre, il écrit :

> « Les clefs du suprématisme me conduisent à une découverte dont je n'ai pas encore conscience. Ma nouvelle peinture n'appartient pas exclusivement à la terre. La terre est abandonnée comme une maison dévorée par les termites. Et effectivement, dans l'homme, dans sa conscience gît l'aspiration à l'espace, l'attraction du 'décollage du globe de la terre'. »[149]

Un tel phénomène est dû au fait, selon Malévitch, que « ces masses resteront suspendues dans l'espace et donneront la possibilité à notre conscience de pénétrer de plus en plus loin de la terre. »[150] Il dresse ici une comparaison entre les masses colorées du suprématisme et les « masses sonores » de la nouvelle poésie transrationnelle de ses amis, entre autres Khlebnikov et Kroutchenykh. Il dit la même chose des « masses musicales » dans une lettre à Matiouchine datée d'octobre 1915, où il dit que la nouvelle musique devrait :

---

[146] K. Malévitch, « Lettres de Malévitch à Matiouchine », 9 juin 1916, in *Malévitch. Actes du Colloque International Kazimir Malévitch*, *op. cit*. [1], 185.
[147] Ibid., 186.
[148] Ibid., 185.
[149] Ibid..
[150] Ibid..

« [A]ller vers l'expression des couches musicales et doit posséder la durée et l'épaisseur de la masse musicale en mouvement dans le temps, en foi de quoi le dynamisme des masses musicales doit être changé par le statisme, c'est-à-dire par l'arrêt de la masse musicale sonore dans le temps. »[151]

C'est la suspension des masses, qu'elles soient picturales, verbales ou musicales, qui permet à la conscience d'en faire l'expérience dans la durée et donc dans le temps. La durée, ou la réanimation de la stimulation, est activée par le mouvement, parfois même la tension, donnée aux masses par l'énergie causée par les contrastes entre statique et dynamique.[152]

Malévitch décrit ici l'expérience artistique. Les qualités propres à chacun de ces trois arts donnent naissance à des sensations. Ces qualités – couleur, grandeur/petitesse, fort/faiblesse, rapidité/lenteur – sont ordonnées selon leurs propres lois et structures et par les contrastes de mouvement entre le statique et le dynamique, ce qui donne naissance à de nouvelles sensations. Victor Chklovski identifie cette expérience comme essence du renouveau des arts dans son texte de 1914, « Résurrection du mot », où il définit le futurisme comme le fait de rendre « au peuple la sensation artistique du monde » (voir chapitre 5, note 37.) Dans son texte de 1917, « L'art comme procédé », il est plus explicite :

« Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance. »[153]

---

[151] Ibid., 182-3.

[152] Ivan Klioune a lui aussi écrit sur les « nouveaux arts » en 1916. Il explique que ceux-ci « découlent directement et uniquement des propriétés fondamentales des éléments inhérents à un art : en musique, les propriétés des sons, en peinture, les propriétés de la lumière, dans la sculpture, le mouvement des masses sculpturales, etc. » Il utilise lui aussi l'expression « masse colorée », qui a « un poids et une force définis » ; c'est pour cette raison que « la peinture nous marque par les relations entre ses couleurs et uniquement par l'effet de la couleur ». « Suprematism as an Art of Pure Form », 1916, in N. Khardzhiev, *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg: Palace Éditions, 2002, 241. (Notre traduction.)

[153] Le titre de l'article de Chklovski est traduit en anglais « Art as Technique » par Lee T. Lemon et Marion J. Reis dans *Russian Formalist Criticism Four Essays* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), et « L'art comme procédé » par Tzvetan Todorov dans *Théorie de la littérature* (Paris: Éditions du Seuil, 1965). Le terme russe est « *priem* », littéralement « outil » ou « méthode ». La citation de « L'art comme procédé » vient de la page 83.

Cela correspond entièrement aux arguments de Malévitch sur le suprématisme comme sensation pure, qu'il mène plus loin : du rouge, il fait le *rouge*. Pour ses amis, artistes ou théoriciens, ce nouvel art *naît de la sensation* et *son but est la sensation*, sensation du monde et de nous-mêmes. L'art est maintenant la sensation du monde par ses *qualités*. *L'objet* disparaît. La nouvelle esthétique réside dans l'expérience des sensations des qualités ; dans le véritable sens du mot, l'« esthétique », ce qui est « perçu par les sens », sort du cadre pour trouver son véritable hôte, le spectateur.

Les extraits cités précédemment, tirés d'une lettre de juin 1916 de Malévitch à Matiouchine, ont marqué Roman Jakobson. Dans ses *Dialogues* de 1980, il les commente :

> « Malévitch avait l'ambition... de découvrir les éléments significatifs dans l'organisation de l'espace pictural. Cela touchait de très près mes propres préoccupations. Pour ma part, je m'efforçais obstinément, dans mes textes et dans mes méditations théoriques, de m'arracher aux mots et à leur signification, de me concentrer sur les composantes élémentaires du mot, sur les sons du langage en tant que tels, dépouillés aussi bien de toute analogie douteuse avec la musique que de leur confusion avec l'écriture. Une telle démarche, qui attirait Malevič et a longtemps retenu son attention, nous rapprocha dès 1913. »[154]

Dans un autre entretien, Jakobson exprime plus une approbation des idées de Malévitch qu'il ne reconnaît son influence ; il admet que la créativité de ces artistes inspirait ses réflexions sur le langage poétique. Il explique :

> « J'ai été élevé dans un milieu de peintres. Les jeunes peintres russes qui luttaient pour l'art abstrait m'ont obligé à me poser beaucoup de questions dans le domaine linguistique et il en allait de *même* pour les amis qui m'entouraient. »[155]

Le résultat immédiat de ceci fut l'essai de Jakobson intitulé « La nouvelle poésie russe – Esquisse première : Vélimir Kheblnikov » (1919/1921)[156] dans lequel il identifie

---

[154] R. Jakobson et K. Pomorska, *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1980, 14.
[155] R. Jakobson, « Entretien » avec R. et R. Georgin, in *Jakobson*, Cahiers Cistre 5 (Cahiers de Critique littéraire et de sciences humaines). Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1978, 12.
[156] R. Jakobson, « La nouvelle poésie russe: Velimir Khlebnikov [Extrait] ». *Huit questions de poétique*. Paris, Éditions du Seuil, 1977, 16.

l'essence de la nouvelle poésie futuriste. « La poésie », écrit-il, « c'est le langage dans sa fonction esthétique ». Il s'explique :

> « Si les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaître le 'procédé' comme leur « personnage » unique. Ensuite, la question fondamentale est celle de l'application, de la justification du procédé. »[157]

Ce procédé, en poésie, est celui des structures utilisées pour compiler et construire des masses sonores. Jakobson cite par exemple les tropes, les parallélismes, les procédés de concrétisation inversée, la dissociation des éléments verbaux, etc. Si ce terme 'procédé' était appliqué à l'œuvre de Malévitch, il ferait référence aux lois créatives dérivées des structures optiques de la vision.

À propos de l'expérience artistique des masses colorées suprématistes, Malévitch écrit qu'il s'agit de « la joie de la couleur », qui est « ce sans quoi le monde n'est pas possible », c'est-à-dire « le courant du mouvement lui-même, comme au contact d'un fil électrique ».[158] L'expérience des masses colorées elles-mêmes stimule des sensations de spatialité en provoquant des sensations de mouvement dans l'espace. Elles éveillent également la sensation de l'espace. C'est la nature de ce mouvement, cette oscillation entre le dynamique et le statique, qui anime ces sensations d'espace. « Il est étonnant, continue Malévitch dans sa lettre à Matiouchine en juin 1916, que plus l'aspect de la surface plane sur la toile est tranquille, plus grande est la force du courant de la dynamique du mouvement lui-même »[159] Il s'agit là de l'expérience de la couleur *en tant que couleur*.

Les différents outils utilisés pour structurer les masses colorées, le verbe et le son stimulent différents types de mouvements, qui affectent les sensations. Ils se déplacent donc par le système neurosensoriel et éveillent les voies de la conscience, ce quatrième état de la conscience présenté par P. D. Ouspenski dans *Tertium Organum*, un ouvrage qui a inspiré les poètes et les peintres dans leur création alogique et transrationnelle (voir Chapitre 5, La quatrième dimension de la vision). Dans son expérience de l'espace par le suprématisme, Malévitch développe la capacité de donner accès au quatrième état de la conscience à son esprit. C'est pourquoi ce qu'il

---

[157] Ibid., 17.
[158] K. Malévitch, « Lettres de Malévitch à Matiouchine », 16 juin 1916, in, *Malévitch . Actes du Colloque International Kazimir Malévitch*, *op. cit*. [1],185.
[159] Ibid..

nomme la « sensation de l'espace » ne contredit pas les théories de Helmholtz, qui montrent que l'espace est une perception et non une sensation : pour le scientifique, nous connaissons l'espace par notre expérience du monde sensoriel. Cette connaissance dérive donc du monde physiologique.

Dans sa recherche de connaissances, l'être humain ne veut pas seulement connaître le monde sensoriel immédiat, mais ce qui est au-delà du monde manifeste. Cela comprend l'ensemble des forces qui font naître le monde manifeste. Les méthodes de la philosophie et de la science en particulier, écrit Ouspenski, sont utiles pour connaître le monde tridimensionnel des objets matériels et des forces. Pour avoir accès au monde quadridimensionnel, l'esprit doit être formé à la religion, aux mathématiques et à l'art, selon Ouspenski ; il avance que l'art est l'un des moyens les plus importants pour développer l'esprit vers un état plus élevé et plus perceptif. L'art, la religion et les mathématiques façonnent l'intuition : à partir de l'intuition « ordinaire » du monde en trois dimensions, ces disciplines forment l'intuition « supérieure » du monde quadridimensionnel.

Cela semble avoir été précisément l'effet que les tableaux suprématistes de Malévitch ont eu sur lui. L'espace devient une sensation de l'esprit marqué par l'intuition supérieure. L'expérience des tableaux suprématistes est maintenant double : elle peut être parallèle au processus créatif qui trouve son origine dans les phénomènes optiques de la lumière et de la couleur, où les couleurs sont les sensations immédiates de l'expérience dans le mouvement et dans la durée. Le tableau peut alors être vécu comme une « spatialité » en raison des arrangements des plans colorés qui agencent l'espace pictural.

La peinture suprématiste peut également être vécue dans les sensations de l'espace en tant que tel, la force des couleurs formant la base de l'imagination de l'espace. Pour Malévitch, les couleurs deviennent le moyen de se plonger dans une imagination cosmique où la peinture passe au second plan. Le tableau suprématiste est une étincelle, non seulement visuelle, mais également mentale, la sensation de l'espace cosmique, la porte de l'infini.

La remarque de Malévitch à Matiouchine, où il explique avoir découvert dans ses nouveaux tableaux quelque chose dont il n'est « pas encore totalement conscient » indique clairement qu'en 1915 et 1916, cette expérience ne faisait pas partie du processus créatif immédiat, ni de sa source dans la lumière et le phénomène

optique. En 1920, toutefois, alors qu'il enseigne à l'Institut d'Art de Vitebsk, Malévitch avance que l'artiste doit être conscient de la sensation à l'origine d'une œuvre, même des sensations « supérieures » telles que celles de l'espace et de l'infini. Il commence alors à définir ses tableaux suprématistes selon les sensations qu'il fait correspondre à leur genèse, mais il le fait *a posteriori* (voir ci-dessous, « Le suprématisme comme sensation pure »). Par conséquent, Malévitch identifie maintenant ses tableaux par les sensations que *lui* ressentait lorsqu'il les observait. Il se place désormais dans la position du spectateur, plutôt que du créateur. Ceci est à l'origine du fossé entre le tableau en tant que tableau et la sensation en tant que sensation ; le processus créatif et les sensations qui sont la source du tableau sont désormais occultés. La réinterprétation de son œuvre par l'artiste a mené à la quasi-impossibilité, pour les historiens d'art, de comprendre correctement la création et l'expérience suprématiste.

La lettre de Malévitch à Matiouchine, de juin 1916, est à l'origine du suprématisme, alors que la nouvelle peinture de Malévitch n'a qu'un an. Malgré sa capacité particulière à transcender le tableau, Malévitch poursuit ses expérimentations sur la lumière et la couleur entre 1917 et 1919. Toutefois, les sensations d'espace prennent de l'ampleur ; dans une lettre à Matiouchine datée du 10 novembre 1917, Malévitch se déclare « président de l'espace » :

> « Je me suis vu dans l'espace, dissimulé dans les points et des bandes colorées ; là, au milieu d'eux, je pars dans l'abime. Cet été, je me suis déclaré président de l'espace. »[160]

Il faut remettre cette citation dans le contexte des écrits du poet, Vélimir Khlebnikov, qui avait été déclaré par ses amis « président du globe » et « roi du temps » en raison de ses recherches sur les nombres, les événements historiques et les qualités temporelles et spatiales des sons.[161] Malévitch, « président de l'espace », place le suprématisme dans l'espace mental. Mais il est peintre : avec les pigments de sa palette, le pinceau en main, ses yeux se concentrent sur la lumière, ses couleurs, son mouvement et sa luminosité, les expériences vitales de l'œil.

---

[160] Evgeni Koftoune, « Introduction à la publication de quelques lettres de Malévitch à Matiouchine », in in *Malévitch. Actes du Colloque International Kazimir Malévitch*, *op. cit.* [1], 175.

[161] Cf. Velimir Khlebnikov, *Collected Works, Volume 1, Letters and Theoretical Writings*. Paul Schmidt, Translator, Charlotte Douglas, Editor. Cambridge: Harvard University Press, 1987. (Notre traduction.)

Composer avec la luminosité : 1916 – 1919

La « luminosité » est l'une des trois catégories, ou constantes, de la lumière spectrale, qu'Helmholtz appelait « trois quantités qui peuvent varier d'une manière indépendante » (*O. P*. II/380), ou « quantités variables » (*O. P*. II/371), la seconde étant la teinte et la troisième la saturation. Par luminosité, également nommée luminance, on entend deux éléments : tout d'abord la manière dont la lumière émise ou reflétée par la surface colorée affecte l'œil. Le second élément, qui n'est pas sans lien avec le premier, est la manière dont la lumière ambiante affecte la qualité des couleurs, les rendant pâles, saturées ou profondes. La luminosité est donc la quantité de lumière dans l'œil et son effet sur la vision des couleurs.

L'impact de la lumière sur l'œil peut être mesuré par divers moyens, mais au dix-neuvième siècle, on utilisait communément des disques rotatifs ; James Clerk Maxwell ayant été le premier à perfectionner la méthode par expérence (voir chapitre 2). Hermann von Helmholtz et Ogden N. Rood ont eux aussi utilisé abondamment les disques pour mesurer la quantité de lumière enregistrée par l'œil humain, alors que les scientifiques et Malévitch utilisaient eux aussi des rayons de lumière projetés sur un écran pour leurs recherches sur la luminosité des couleurs et leurs mélanges.

Entre 1916 et le début de l'année 1919, Malévitch utilise nombre d'expériences scientifiques sur la couleur et la lumière pour composer ses tableaux. Ceux-ci peuvent révéler les effets de la lumière ambiante sur les couleurs vues par l'œil ou la manière dont la lumière réfléchie est saisie dans les tableaux qui capturent la luminosité provenant d'un disque en rotation et mêlent lumière colorée à la lumière blanche.
À en juger par les tableaux connus, Malévitch semble s'être lancé dans une exploration systématique de la luminosité ; il écrit dans son livret *Le SUPREMATISME. 34 dessins* (1920), qu'en 1917, il effectuait des « recherches sur la couleur ». Ces recherches ont toutefois certainement commencé dès 1916, car c'est à cette date qu'apparaissent ses premiers tableaux composés par la luminosité.

Helmholtz a consacré de longs chapitres à ses recherches sur la luminosité et les effets sur l'œil humain (*O. P.* II/§20 et II/§21), mais Malévitch semble également se référer au livre d'Ogden Rood, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*. Il est possible de tracer des parallèles entre les tableaux de

Malévitch et les descriptions trouvées dans les traités des deux scientifiques sur l'effet de la luminosité sur la vision des couleurs.

Comme l'expliquent les deux scientifiques, les fibres nerveuses de l'œil répondent à une stimulation lumineuse selon sa force, ou sa quantité. Sous une lumière éclatante, les fibres sont très stimulées ; les couleurs peuvent donc apparaître pâles, délavées par la lumière. Sous une lumière d'intensité moyenne, les couleurs sont saturées, et avec une lumière plus faible, elles sont assombries, le manque de lumière submergeant la couleur. Les descriptions d'Ogden Rood sont particulièrement pertinentes ici, car elles résument efficacement les expérimentations d'Helmholtz et qu'elles lient le phénomène de couleur avec leurs causes optiques et physiologiques. Pour Rood :

> « C'est un fait remarquable que ces changements [de luminosité] aient lieu pour les couleurs pures du spectre ; mais il n'est pas difficile de les expliquer par la théorie de Young et de Helmholtz. Pour mieux nous faire comprendre, prenons par exemple la lumière verte, qui, comme nous l'avons vu, agit très énergiquement sur ce que nous avons nommé les nerfs du vert, et avec moins de puissance sur ceux du rouge et du violet. Or, tant que l'intensité de notre lumière verte est faible, son action se borne presque entièrement à sa propre série de nerfs ; mais, lorsque la lumière verte devient plus brillante, elle commence à stimuler aussi les nerfs du rouge, et, à un plus faible degré, ceux du violet ; il en résulte que la sensation de blanc commence à se mêler à celle du vert, puisque les trois séries de nerfs agissent maintenant plus ou moins. Comme dans ce cas les nerfs du violet sont moins excités, la principale modification de la couleur est alors due à l'action des nerfs du rouge, qui la font paraître plus jaunâtre ; aussi passe-t-elle d'abord au vert jaunâtre, puis au jaune verdâtre, et enfin, si la lumière est très vive, au jaune blanchâtre. De même, lorsque la lumière rouge est rendue très brillante, les nerfs du rouge et du vert sont mis en jeu, et il en résulte que la couleur change d'aspect et tire sur le jaune. Dans ce cas, les nerfs du violet jouent un rôle secondaire, et leur action fait seulement que ce jaune parait un peu blanchâtre. Lorsque la lumière violette pure devient très brillante, les nerfs du vert commencent aussitôt à ajouter leur action à celle du violet, la teinte passe rapidement du violet au bleu d'outremer ; les nerfs du rouge ne tardent pas non plus à être stimulés, et leur action, concourant avec celle des nerfs du vert, donne la sensation du jaune ; ce

jaune, se mêlant à son tour au bleu d'outremer que nous venons d'indiquer, donne pour résultante un gris blanchâtre faiblement teinté de bleu ou de bleu violet. L'explication des changements que subissent les couleurs intermédiaires du spectre est semblable à celle que nous venons de donner. Dans tous les cas, il tend à se produire du blanc jaunâtre ou du blanc, si la lumière colorée est très vive. Si elle n'a qu'un éclat moyen, la couleur paraîtra toujours plus pâle et comme mélangée d'une certaine quantité de jaune.

Nous venons d'examiner les changements remarquables que subissent les couleurs pures du spectre quand on rend leur luminosité très grande ; passons maintenant à ceux qui s'opèrent lorsqu'on affaiblit beaucoup l'intensité de la lumière colorée.

Ces expériences [de modification de la luminosité sur le spectre prismatique] présentent des phénomènes dont la tendance est évidemment tout le contraire de ce que nous avons observé avec une lumière très brillante. À mesure que la lumière colorée gagne en éclat, elle met peu à peu en jeu toutes les trois séries de nerfs, et il en résulte du blanc ou du blanc jaunâtre ; au contraire, à mesure que l'action de la lumière colorée s'affaiblit, elle se restreint de plus en plus à une seule série de nerfs. De là il résulte que les sensations de couleur qui sont dues à l'action simultanée de deux séries de nerfs diminuent rapidement lorsque la couleur s'assombrit, et sont remplacées par les sensations simples, rouge, vert ou violet. La sensation de l'orangé est produite par les ondes lumineuses du spectre auxquelles leur longueur permet de stimuler les nerfs du rouge avec énergie et ceux du vert à un moindre degré ; par suite, lorsque de la lumière orangée est rendue très faible, elle n'exerce plus d'action sur les nerfs du vert, tout en stimulant encore faiblement ceux du rouge, et par conséquent la sensation de l'orangé se transforme en sensation de rouge. Pour des raisons semblables, les sensations du jaune et du jaune verdâtre passent au vert, ainsi que celles du bleu verdâtre et du bleu cyané ; de même, les sensations de bleu, de bleu d'outremer et de bleu violet passent au violet. Il est bien évident que ces changements fournissent un nouvel argument en faveur de la théorie des couleurs de Young, et qu'ils tendent aussi à confirmer le choix du rouge, du vert et du violet comme sensations de couleurs fondamentales.

Dans l'expérience de Von Bezold que nous venons de rapporter, après que le spectre a été suffisamment assombri, il ne reste plus que trois couleurs, le rouge, le

vert et le violet ; mais ce rouge sombre, sous le rapport de la sensation, a un peu changé de caractère, et, d'après les expériences encore inédites de Charles Pierce, il est devenu un peu pourpré ; de même, le vert est plus bleuâtre ; le violet seul n'a pas changé. »[162]

La mesure de ces phénomènes a été mise en place par Ogden Rood dans son utilisation de disques peints des pigments correspondant aux couleurs du spectre (vermillon, vert Véronèse, bleu de cobalt, bleu outremer et jaune citron). Pour mesurer l'éclaircissement des couleurs, il place un papier de cette couleur sur un disque blanc, et sur un disque noir pour en mesurer l'assombrissement. Une fois le disque mis en rotation, le scientifique pouvait ajouter plus de couleur sur l'un des disques et mesurer ainsi l'effet de la luminosité sur la couleur. Avec ses mesures, il établit des tables de luminosité. Rood conclut que :

« Nous avons vu jusqu'ici qu'en changeant la luminosité d'une surface colorée nous en modifions en même temps sa nuance, et que toutes les surfaces colorées, lorsqu'elles deviennent très brillantes, tendent à prendre une teinte jaune blanchâtre. »[163]

Cela contraste avec ses conclusions tirées des lignes introductives au paragraphe cité ci-dessus : « la conclusion générale à tirer de ces expériences, c'est qu'une lumière faible rend les couleurs faibles aussi, et les fait toutes tendre vers un bleu un peu sombre. »

Il existe un certain nombre de toiles peintes en 1916 et 1917 dans lesquelles Malévitch explore les effets de la luminosité, notamment dans les tableaux qui trouvent leur origine dans la vision des masses colorées dans un champ visuel stimulé par la lumière du soleil. La toile intitulée sur son envers *Suprématisme* (47) en est un bon exemple.

Là où la lumière ambiante est éclatante, les couleurs du champ de la lumière (le fond blanc) sont teintées d'un jaune pâle à un blanc presque total, comme le décrit Rood. Là où la lumière est plus faible, les teintes sont rendues par des bleus très pâles, encore une fois conformément aux recherches de Rood. Entre ces deux

---

[162] O. Rood, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*. Paris: Librairie Germer Ballière et Compagnie, 1881, chapître XII.
[163] Ibid..

extrêmes, on retrouve des roses très pâles, la lumière ambiante se fonçant légèrement, du jaune au rouge. Nous suivons ainsi les évolutions de la luminosité dans le champ lumineux. Les modulations de violets sur le plan elliptique correspondent eux aussi aux effets d'un faible éclairage. Le tableau est une étude sur la luminosité, qu'elle soit très claire ou très sombre.

Les bandes rouges perpendiculaires sont des représentations sommaires des deux directions primaires dans l'espace (de haut en bas, de droite à gauche), allongées par les déplacements dus au mouvement des yeux. Le grand plan ovale peut suggérer le soleil, dont l'image rémanente est toujours noire dans l'œil trop stimulé. Sa forme elliptique est causée par le mouvement vers le bas de la tête et l'image rémanente captée par les yeux.

La longue barre verticale suggère l'axe du regard alors que la barre inclinée à l'horizontale est liée aux plans et barres de plus petite taille à la base de la composition. Les images rémanentes du champ visuel alternent entre couleurs claires et foncées, rouges et bleues à mesure que la lumière change. La forte luminosité du fond oscille entre un rose blanchâtre et des jaunes pâles lorsque la lumière se fait plus rare.

41 *Suprématisme*, 1916-1917

Odgen Rood trouve un autre phénomène « assez remarquable » : les couleurs les plus lumineuses du spectre (rouge, orange, jaune) perdent en luminosité sous une lumière faible, alors que les couleurs les plus sombres (vert, bleu, violet) deviennent plus lumineuses sous ces conditions. Il explique :

> « Si nous arrangeons à la lumière du jour des feuilles de papier rouge et de papier bleu qui aient, autant que nous en pouvons juger, le même degré de luminosité, et qu'ensuite nous les portions dans une chambre rendue obscure, nous serons surpris de voir les papiers bleus paraître plus brillants que les rouges. Il est possible en réalité de rendre la chambre assez obscure pour que le papier rouge paraisse noir, tandis que le bleu conservera encore pleinement sa couleur. […] Par des expériences semblables, on peut prouver que les surfaces rouges, jaunes et orangées sont relativement plus lumineuses, sous l'influence d'une lumière vive, que les surfaces bleues ou violettes ; celles-ci, au contraire, ont l'avantage quand elles sont faiblement éclairées. »[164]

Suivant les traces d'Helmholtz, Rood développe cette idée dans des expériences visant à identifier le résultat de mélanges de couleurs complémentaires assombries en projetant des rayons jaunes et outremer sur un écran (voir illustration 55) pour produire du blanc dans une pièce où la luminosité devient progressivement grise, ce qu'il appelle « blanc obscurci ». Rood s'intéresse au fait que les couleurs séparées ne réapparaissent pas. Il obtient les mêmes résultats avec les autres couleurs complémentaires comme le jaune verdâtre et le violet.[165]

Les conclusions générales tirées par Rood et Helmholtz sont doubles : tout d'abord, les surfaces colorées sont affectées par l'intensité de la lumière ambiante ; ensuite, les couleurs les plus lumineuses du spectre sont plus vives sous une lumière forte alors que les couleurs sombres sont plus vives sous une lumière faible. L'explication de ces phénomènes se trouve dans la réaction des fibres nerveuses de l'œil si elles sont stimulées ensemble (p. ex. récepteurs du rouge stimulés uniquement par la lumière rouge) ou ensemble (lumière blanche).

---

[164] Ibid.. Helmholtz avait également décrit cette différence entre les réactions lumineuses des rouges (sous la lumière) et des bleus (dans l'obscurité) dans *O. P*. II/420-1. Pour Malévitch, ces recherches deviennent un moyen de lire les zones claires et les zones obscures.
[165] Ibid., 190-1.

Ces lois sont les lois fondamentales de la luminosité, avec lesquelles Malévitch composait. Il donne le titre *Supremus* à la plus grande partie de ces tableaux, ce titre se référant spécifiquement à ses recherches sur les phénomènes lumineux.

« Poids, vitesse et direction du mouvement », 1916-1917

Malévitch, même s'il continuait en 1916 à composer avec le phénomène optique des masses colorées vues dans le champ de vision, déclare dans un livret publié en novembre 1916, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*, que l'innovation arrive dans la peinture. Il annonce que le nouvel « art c'est savoir créer une construction... *sur la base du poids, de la vitesse et de la direction du mouvement*. »[166]

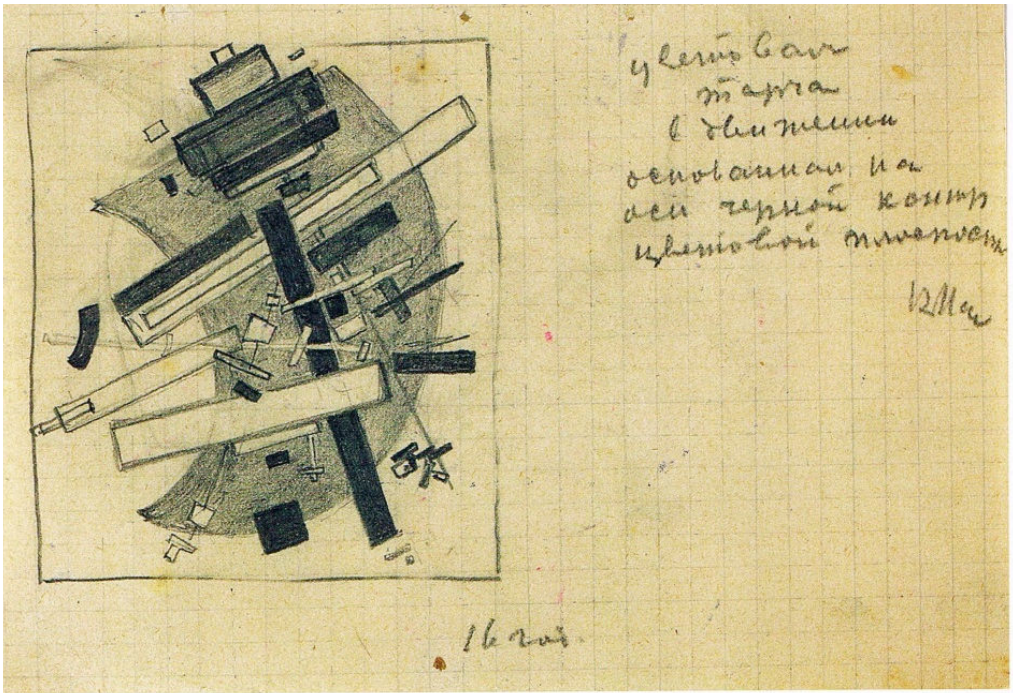
Ces trois composantes (poids, vitesse, direction du mouvement) rappellent que les artistes du cercle de Malévitch utilisaient des disques en rotation pour explorer un certain nombre de phénomènes optiques et de luminosité. Olga Rozanova avait commencé à les utiliser en 1915 dans un groupe d'œuvres qu'elle nomme ses *Tableaux au disque* (43). Alexandra Exter avait, elle, composé un certain nombre de tableaux en 1916 et 1917 qui viennent de l'utilisation de disques colorés, tels que *Construction abstraite de surfaces planes* (44). Malévitch s'intéressait particulièrement aux effets de la luminosité ; cela se voit particulièrement dans deux tableaux *Supremus* de 1916 (42 et 45, 46). Le premier de ces tableaux trouve son origine dans l'utilisation comme le montre un dessin (42), à côté duquel il inscrit : « Disque de couleur en mouvement, basé sur un axe noir en contraste au plan de couleur. K. Mal. An 16 ».

Le poids, la vitesse et la direction du mouvement sont, selon Helmholtz, les facteurs qui influencent les conditions et les résultats de l'utilisation de disques rotatifs pour mesurer les phénomènes lumineux dans l'œil. En prolongeant nombre des expériences de l'artiste, il s'approprie également sa terminologie.

Le « poids » est, selon les termes scientifiques de James Clerk Maxwell, la quantité de couleurs nécessaires pour créer la lumière, comme il le démontre avec sa toupie (voir chapitre 2).

---

[166] K. Malévitch, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictura*l. In *De Cézanne au suprématisme*. Écrits 1. Traduit du Russe par Jean-Claude Marcadé et Valentine Marcadé avec la collaboration de Véronique Schiltz. Lausanne: Édition L'Age d'Homme, 1974, 55.



42 *Supremus*, dessin, 1916

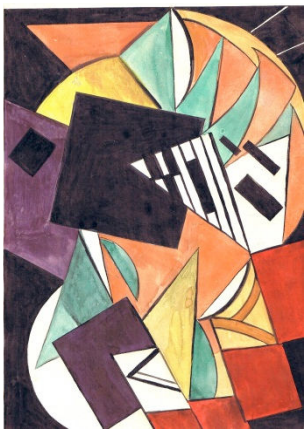
Il s'agit donc de la quantité de la couleur située entre la lumière pure et l'obscurité, la luminosité étant mesurée par la vitesse d'un disque en rotation. Pour l'artiste, le poids est la différence entre couleurs sombres et lumineuses; les premières semblent plus lourdes à l'œil (p. ex. *O. P.* II/315).

La vitesse est celle de la rotation du disque, qui détermine la luminosité vue par l'œil dans les couleurs en rotation.

La direction du mouvement rappelle la direction du disque : selon qu'il tourne vers la gauche ou vers la droite, les couleurs semblent s'étendre ou se contracter (*O. P.* III/768). Cette expression peut également rappeler le mouvement des yeux de l'observateur quand :

> « On voit de même des images multiples quand ce n'est plus l'objet, mais l'œil qui se déplace. Qu'il se trouve, dans le champ visuel, un point constamment lumineux : lorsque nous déplaçons notre œil, l'image du point lumineux se déplace. » (*O. P.* II/452)

Cela peut se voit dans le tableau d'Alexandra Exter *Construction abstraite de surfaces planes* (44), où le cercle se déplace. Les barres se déplacent elles aussi dans le tableau *Supremus* (45) de Malévitch.



43 O. Rozanova
'Tableau au disque', 1915

44 A. Exter, *Construction abstraite de surfaces planes*, 1916

45 K. Malévitch
Supremus, 1916

En utilisant les disques, Helmholtz décrit un certain nombre d'expériences qui révèlent, par la mesure, la manière dont il est possible de combiner les couleurs pour créer différentes luminosités et, finalement, la lumière blanche. Il explique :

> « Le moyen le plus facile de déterminer la durée de l'impression lumineuse consiste à employer des disques chromatiques auxquels on peut imprimer un mouvement de rotation variable et mesurable. – On ne peut déterminer avec certitude que la vitesse de rotation nécessaire pour donner un disque un aspect complètement uniforme, et l'on trouve qu'il faut rendre cette vitesse d'autant plus grande, que la lumière est plus intense. Les diverses couleurs semblent aussi présenter des différences intenses. » (*O. P.* II/453)

Dans un groupe d'expériences destinées à créer un tableau des couleurs sur lequel il serait possible de retrouver la position des différentes luminosités, Helmholtz suggère la chose suivante :

> « D'autre part, il est possible de produire, avec du rouge et du vert d'une part, avec du jaune, du blanc et du noir d'autre part, deux mélanges d'un même jaune gris, et de déterminer alors, d'après la règle de construction indiquée plus haut, la position et l'unité de mesure du jaune dans la table de couleurs. » (*O. P.* III/380)

L'artiste choisit d'explorer la luminosité du jaune par le jaune, le blanc et le noir. Il en résulte l'esquisse et le tableau *Supremus* (43, 44, 45).

46 *Supremus*, 1916

47 *Supremus*, 1916

Lorsque l'on photographie *Supremus* (45, 46) et que l'on place sur une toupie l'image obtenue, les bandes inclinées horizontales forment des cercles concentriques lumineux. Ceci est toutefois difficile à saisir par la photographie ; ce phénomène devra donc être décrit.

Si l'on fait tourner la toupie dans le sens des aiguilles d'une montre à une vitesse modérée, on trouve tout d'abord, depuis l'extérieur, un grand cercle gris blanchâtre (ou, selon les termes d'Odgen Rood, blanc obscurci), puis un cercle de largeur moyenne gris-noir, un mince cercle blanc suivi de plusieurs minces cercles gris, d'une bande d'un jaune saturé puis d'un jaune pâle, un anneau noir de largeur moyenne et plusieurs anneaux gris-blanc ; on trouve enfin un « axe noir », selon les termes de Malévitch, au centre du cercle.

Pour ce qui est du tableau en lui-même, Malévitch a coloré les bandes diagonales entre blanc pur et noir pur ; ces deux couleurs se combinent pour former un plan courbe d'un gris lumineux, qui dérive du disque en rotation. Entre elles, il intercale des bandes lumineuses d'un jaune pur et saturé. La bande noire verticale, qui contraste avec les autres bandes inclinées, est l'axe de la toupie.

Quand il regarde le tableau, le spectateur ne voit pas un mouvement de rotation comme sur le disque, mais des plans, des bandes et des barres fixes et statiques sur la toile. Quand l'œil se dirige vers le bas le long de l'axe noir, il rencontre les séquences horizontales blanches, noires et jaunes (et parfois, bleues, la couleur complémentaire).

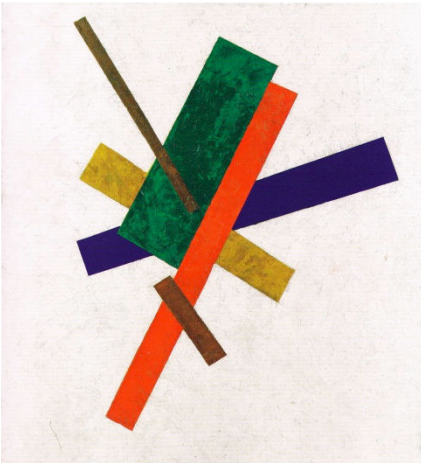
Cela cause dans l'œil un changement de luminosité, un changement de la quantité de lumière qui se reflète dans les surfaces colorées. L'œil suit donc une sorte de danse des lumières ; la courbe du plan gris lumineux qui apparaît sur le disque guide les mouvements oculaires à cause de son parallélisme avec les barres inclinées horizontalement. Elle se déplace soudain et introduit une nouvelle direction du mouvement. Cet ensemble est juxtaposé à l'axe noir, ce qui accentue le dynamisme par les contrastes de direction.

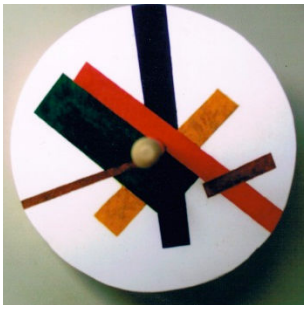
Supremus (45,46) baigne dans une lumière moyenne, dans laquelle les bandes jaunes sont pures et saturées ; les blancs et les noirs produisent un plan d'un gris moyen, « blanc obscurci » ; l'espace blanc de la toile est lui aussi baigné d'une luminosité moyenne.

Supremus (47), lui, baigne dans une lumière bien moins forte. Non seulement la toile et les plans des cercles du disque sont rendus dans des blancs plus sombres, mais les plans eux-mêmes sont rouge marron et jaune foncés, ce qui indique que la lumière était bien plus faible. Ceci est souligné par Malévitch, qui rend la bande bleue par un bleu moyen, appliquant ainsi la loi selon laquelle les bleus sont plus lumineux sous une faible lumière que les rouges et les jaunes, qui s'obscurcissent considérablement. La petite barre d'un jaune saturé suggère un éclair de lumière dans l'œil de l'artiste.

Le placement et la forme du large plan gris, un quart de cercle, complété par un autre quart de cercle, plus petit, guident l'œil dans sa lecture de la composition. La position quasi verticale des barres rouge foncé, jaunes et noires fait sauter l'œil de l'une à l'autre selon une trajectoire courbe ; la structure de la composition correspond donc à la structure de la vision. Le contraste des longues barres inclinées à l'horizontale stabilise l'impression de rotation et la renforce ; la barre rend la composition à la fois stable et dynamique, par effet de contraste. Le jeu des degrés de luminosité contribue lui aussi à l'expérience du mouvement. L'œil est dynamique.

On trouve dans *Supremus* (48) une autre solution à la capture du mouvement des disques. Il est possible de capter la rotation du disque par photographie, ce qui révèle la manière dont les couleurs et leur agencement produit une lumière blanche teintée (49 et 50), même si la vitesse moins élevée près de l'axe permet aux couleurs de rester séparées.





48 *Supremus*, 1917 49 *Supremus*, sur un disque 50 Disque en rotation

Supremus est un tableau presque scolaire tant il respecte les complémentaires de la lumière. Les bandes rouges et vertes sont placées les unes à côté des autres, tout comme les bandes jaune et outremer. Chaque ensemble de complémentaires de lumière, les couleurs saturées et dans une luminosité moyenne, se mélange pour produire un plan blanc lumineux. Les pigments correspondent aux couleurs du spectre pour que l'œil réagisse selon la lumière :

- vermillon
- ocre jaune
- vert Véronèse
- bleu outremer.

Les barres rouge foncé indiquent, elle, une baisse de la luminosité quand les fibres nerveuses retournent à la normale, après avoir été stimulées par la lumière.

L'œil lit les contrastes de directions de bandes de couleur rassemblées au centre de la composition comme un mouvement rotationnel.

Contrastes simultanés et successifs de couleur

Ce *Supremus* (48) semble servir d'introduction à un petit groupe de quatre tableaux dans lesquels Malévitch explore le phénomène de contraste simultané des couleurs, spécifiquement, de deux couleurs complémentaires de la lumière, le jaune et le bleu outremer. Deux des autres toiles de ce groupe sont reproduites aux illustrations 52 et 54.

Dans ce groupe, on retrouve des contrastes simultanés de couleurs colorées, comme dans *Supremus* (48) et des contrastes de luminosité dans *Suprconstruction de la couleur* (52). Dans *Suprconstruction de la couleur* (54), Malévitch crée avec des contrastes à la fois simultanés et successifs.

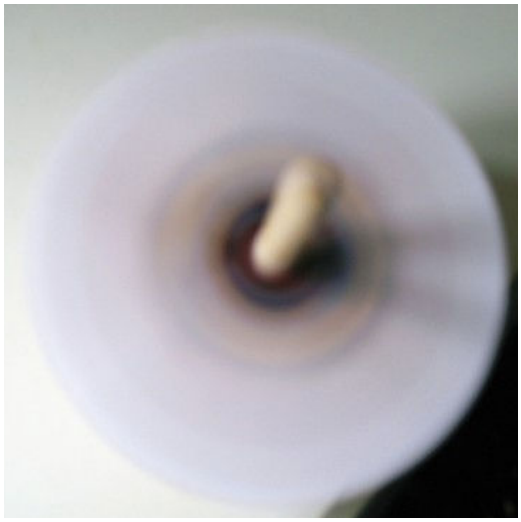
La distinction, évidemment, réside dans le fait que dans les contrastes simultanés, les deux complémentaires stimulent l'œil et semblent se vivifier mutuellement, alors que dabs les contrastes successifs, l'œil forme des images rémanentes en se déplaçant dans l'espace : on le voit dans *Suprconstruction de la couleur* (54), où la barre rouge saturée baisse en intensité quand elle atteint la longue barre violette placée en haut de la toile.

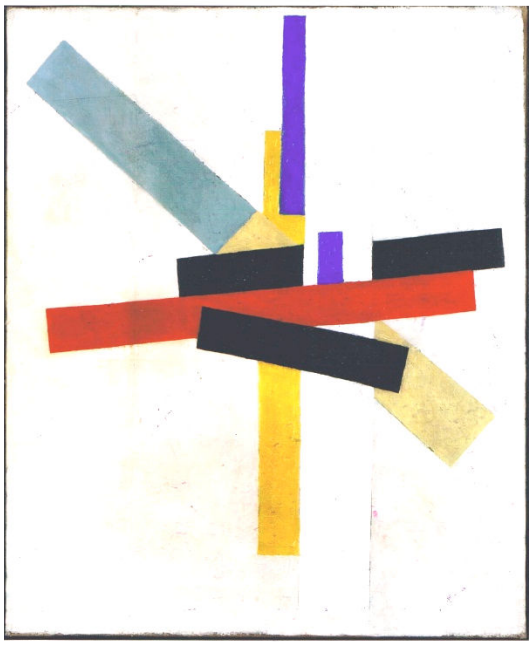
« Suprconstruction de la couleur » en 1917 et 1918 une nouvelle signification de la non-objectivité

Au dos d'un tableau similaire à l'illustration 52, Malévitch écrit « Suprconstruction de la couleur » / « *Suprpostroenie tsveta* ». Il écrit le même titre au dos du tableau de l'illustration 54, introduisant ainsi le principe de la construction à la peinture suprématiste. Ceci est logique lorsque l'on pense que ces tableaux trouvent leur origine dans les recherches de Malévitch sur la luminosité, effectuées avec un disque en rotation. Par « construction », Malévitch entend « force », une force qui passe par les matériaux pour leur donner forme. Les tableaux de Malévitch composés par ces procédés deviennent des *Suprconstructions de la couleur*, dans lesquels il transforme les couleurs en lumière pure par la force centrifuge qui semble émaner des disques en rotation.

Il n'existe que de rares et brefs passages dans lesquels Malévitch fait référence à ces tableaux. Il écrit, dans un texte daté du 1er mai 1917 et intitulé « Salutations aux suprématistes » : « C'est la couleur, et elle seule, qui touche notre centre créatif. Elle imprime à ce centre un mouvement rotatif, et la force centrifuge crée de nouveaux plans de masses colorées, de pics nus et abstraits où se rencontrent les arêtes. »[167] L'utilisation d'un disque en rotation pour créer des tableaux sur la couleur et la luminosité force le système neurosensoriel à répondre aux effets de la force centrifuge

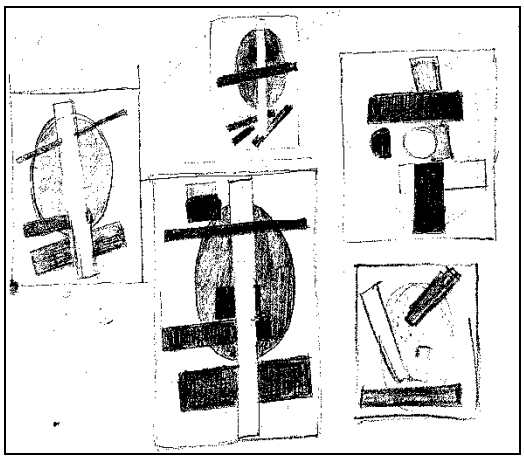
[167] K. Malévitch, « Salutations aux suprématistes » (1917), in *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*, *op. cit.* [22], 232. (Traduit du russe par M. Slipchenko.)

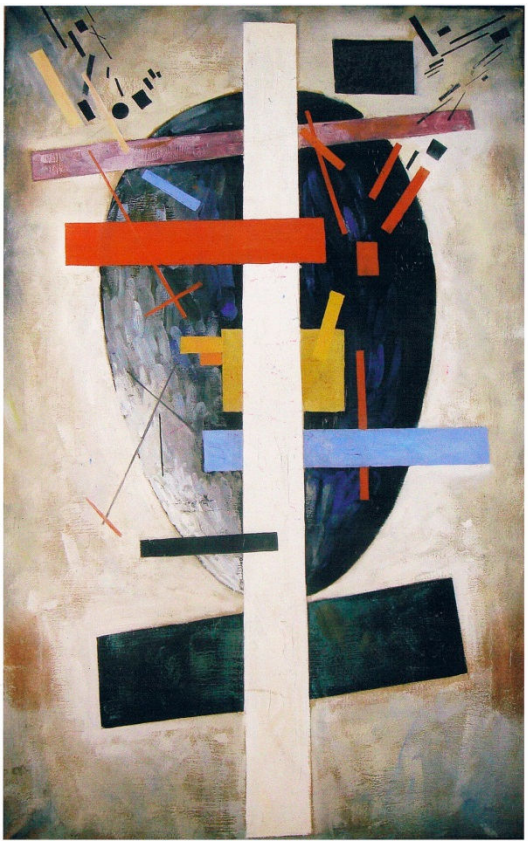




51 *Suprconstruction de la couleur* (52), en rotation

52 *Suprconstruction de la couleur*, 1917





53 *Suprconstruction de la couleur*, esquisses

54 *Suprconstruction de la couleur*, 1917-1918

et aux sensations dynamiques de la rotation. Il s'agit précisément de ce que suggère Malévitch quand il nomme ses tableaux *Suprconstruction de la couleur*.

Ces tableaux, ainsi que leurs esquisses (53), montrent le processus par lequel des bandes de couleur rassemblées autour d'un centre de rotation (52) semblent se déplacer vers l'extérieur et se positionner de chaque côté d'une bande verticale centrale, comme on peut le voir dans les esquisses et le tableau (54). Dans les Illustrations 53 et 54, Malévitch ajoute un ovale à l'arrière-plan et de nombreux plans de masses colorées, accompagnés de petits groupes de barres et de lignes saisies par l'œil au fur et à mesure.

Dans le tableau *Suprconstruction de la couleur* (54), les couleurs sont divisées entre un rayon de lumière pure, la bande blanche, et l'obscurité, celle de l'ovale que l'on retrouve également dans les dessins. La bande blanche est la mesure de la lumière blanche pure alors que la surface noire semble être une image rémanente du soleil lorsque l'œil a été trop stimulé. Malévitch compose ici avec deux phénomènes optiques, qu'il unit dans une seule œuvre.

Les bandes de couleur, comme on le voit dans *Suprconstruction de la couleur* (52) sont organisées autour des deux couleurs complémentaires de la lumière, le bleu et le jaune. Malévitch les nuance entre saturation et pastel, de telle sorte que lorsque l'on photographie le tableau et qu'on en met l'image en rotation, ils créent des séquences de lumière blanche graduellement colorées. Pour rehausser la luminosité, Malévitch « casse » l'une de ses bandes en deux couleurs complémentaires, ce qui contribue à la création de ce blanc lumineux sur le disque. Les bandes rouges et noires obscurcissent la lumière près de l'axe de rotation du disque, comme on le voit dans l'illustration 51.

Le grand tableau *Suprconstruction de la couleur* (54) n'a pas été soumis à l'expérience de rotation ; toutefois, grâce au positionnement du plan jaune et de la bande bleue juste sous la bande de lumière blanche centrale, de la bande rouge sur le côté et du plan noir au bas du tableau, l'œil peut lire une suggestion de rotation. Les bandes colorées donnent l'impression de s'éloigner sous l'effet de la rotation. Le fond est empli d'un blanc lumineux qui s'obscurcit aux coins, par effet de la lumière dans l'œil de l'artiste, et maintenant dans l'œil de l'observateur.

L'exploration par Malévitch de la notion de force dans ce groupe de tableaux peut elle aussi être due à Hermann von Helmholtz, même s'il est possible que d'autres

sources l'aient inspiré. Dans les écrits d'Helmholtz, les remarques sur les forces et leurs manifestations par les matériaux accompagnent toujours des notions importantes pour Malévitch et le développement de ses idées sur le suprématisme comme force non objective.

Helmholtz déclare que « toutes les lois peuvent être réduites aux lois du mouvement. »[168], de la physique à la physiologie. Cela s'explique par le fait que les lois du mouvement, l'expression de certains types de forces, sont tout ce qui mène à la création. Les forces sont créatives, des formes cosmiques de l'électricité et du magnétisme aux formes naturelles du vent et des marées. Elles construisent. En les incorporant dans ses tableaux, Malévitch transforme le suprématisme de l'art de la couleur pure en art des forces pures : le suprématisme non objectif.

Dans son introduction au deuxième volume de son *Optique physiologique*, Helmholtz souligne que, dans notre quête de connaissance du monde de la nature et des lois de causalité (ou lois causales) :

> « Nous ne connaissons pas encore complètement l'assemblage des causes qui agissent de concert dans le phénomène qui nous occupe. Et lorsqu'enfin nous sommes parvenus à comprendre certains phénomènes de la nature, d'après la loi causale, nous en déduisons : qu'il existe, dans l'espace, certaines masses matérielles qui s'y meuvent et qui agissent les unes sur les autres avec certaines forces motrices. Mais l'idée de matière, aussi bien que celle de force, sont des idées abstraites, comme on le voit facilement par leurs attributions. La matière, sans la force, est supposée exister dans l'espace sans agir et, par conséquent, sans avoir de propriétés : elle serait donc tout à fait indifférente relativement à tout ce qui se passe dans le monde ; elle le serait également pour nos perceptions : elle le serait tout comme si elle n'existait pas. Quant à la force sans la matière, elle est censée agir, mais sans pouvoir exister seule, car tout ce qui existe est matière. Ces deux idées ne peuvent donc jamais être séparées l'une de l'autre, ce ne sont que des manières abstraites d'envisager les mêmes objets sous différents rapports. Mais, pour la même raison, ni la matière, ni les forces ne peuvent être directement

[168] H. v. Helmholtz, « But et progrès des sciences de la nature » (1869). In *Conférences populaires* Volume 2 (1871). Serge Nicolas, Traduction et adaptation. Paris: L'Harmattan, 2008, 195.

soumises à l'observation : ce ne sont jamais que les causes cachées des faits d'expérience. Si donc nous posons, enfin, comme causes dernières et suffisantes des phénomènes naturels, des abstractions qui ne peuvent jamais être soumises à l'expérience, comment pouvons-nous prétendre qu'on puisse démontrer, par l'expérience, que les phénomènes ont des causes suffisantes ?

La loi de la cause suffisante est tout simplement la prétention de vouloir tout comprendre. En présence des phénomènes de la nature, la tendance de notre esprit est de chercher des notions générales et des lois naturelles. Les lois naturelles ne sont que des notions générales qui comprennent les variations naturelles. Mais comme il nous faut considérer les lois naturelles comme valables et actives indépendamment de notre observation et de notre pensée, tandis que les notions générales ne seraient qu'une manière de mettre de l'ordre dans notre pensée, nous exprimons cela en appliquant à ces lois les dénominations de causes et de forces. Lors donc que nous ne pouvons pas ramener des phénomènes naturels à une loi, et que, par conséquent, nous ne pouvons pas poser la loi comme valable objectivement et comme étant la cause des phénomènes, nous cessons de pouvoir concevoir ces phénomènes. Mais nous avons besoin de chercher à les concevoir, car nous n'avons pas d'autre moyen de les soumettre à notre intelligence […]

De même que le mode d'action particulier à notre œil est d'éprouver des sensations lumineuses, et que, par suite, nous ne pouvons voir le monde que comme an phénomène lumineux, de même notre intelligence a pour fonction particulière de former des idées générales, c'est-à-dire de chercher des causes, et elle ne peut, par conséquent, comprendre le monde que comme une connexion causale. Outre l'œil, nous avons encore d'autres organes pour nous mettre en rapport avec le monde extérieur ; aussi le toucher ou l'odorat s'appliquent-ils à bien des choses que nous ne pouvons pas voir. À côté de l'intelligence, au contraire, nous n'avons aucune faculté de même ordre pour comprendre le monde extérieur. Donc nous ne pouvons pas nous représenter l'existence de ce que nous ne pouvons pas comprendre. » (*O. P*. III/592-593)

Dans les *Suprconstructions de couleur*, le mouvement donne naissance à des forces organisées et à leurs sensations. Comme le dit Helmholtz dans les lignes ci-dessus : « ni la matière, ni les forces ne peuvent être directement soumises à

l'observation : ce ne sont jamais que les causes cachées des faits d'expérience ». Voilà ce que Malévitch cherche à saisir dans ses constructions suprématistes. Il est difficile d'imaginer une *Suprconstruction de la couleur* (54) qui soit plus puissante dans son évocation des couleurs et des forces dans l'espace.

Malévitch compare les forces des constructions suprématistes aux forces de la nature. Dans un texte presque contemporain de ces tableaux, « Le cubisme, destructeur de l'idée d'objet », de 1918, il les qualifie de « non objective », ce qui suit l'idée d'Helmholtz selon laquelle elles ne sont connues que par leurs manifestations : « Quant à la force sans la matière, elle est censée agir, mais sans pouvoir exister seule, car tout ce qui existe est matière. » Malévitch exprime la même idée lorsqu'il écrit que : « La nature suit un chemin non objectif. L'écoulement d'une rivière est une pure action de forces, sans but créateur » et que « Sa force est pure... ; elle est non objective et le restera »[169]. Dans ces nouveaux tableaux « Le suprématisme atteint déjà une forme vive de non-objectivité ».[170]

Ces sensations de couleur et de force, en passant par les pigments de la toile, leur donnent forme. Le tableau suprématiste est ce que nous voyons, mais ce dont nous faisons l'expérience, c'est d'une force optique et dynamique. « Mais dans cette nouvelle construction suprématiste, écrit Malévitch, nous voyons que l'action se déroule de façon naturelle et non objective ».[171] Les *Suprconstructions de la couleur* donnent forme à la sensation de la force centrifuge alors que les tableaux suprématistes sont la sensation pure de la couleur en tant que force. Dans ces constructions, Malévitch rassemble deux types de force : l'action non objective des couleurs en rotation et les sensations colorées en tant que telles.

Dans la conclusion de l'une de ses conférences, *But et progrès des sciences de la nature* (1869), Helmholtz marque un précédent et explique que la force et la sensation ne font qu'un :

> « Nous avons constaté au début [de nos observations] que ce que la science physique essaye d'obtenir est la connaissance des lois, en d'autres termes, comment la connaissance à des moments différents sous les mêmes conditions

---

[169] K. Malévitch, « Le cubisme, destructeur de l'idée d'objet » / « Cubism Destroys » (1918) in, *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*, *op. cit.* [22], 230. (Traduit du russe et de l'anglais par M. Slipchenko.)
[170] Ibid.
[171] Ibid..

donne les mêmes résultats ; et nous avons trouvé dans le dernier exemple comment toutes les lois peuvent être réduites aux lois du mouvement. Nous trouvons aujourd'hui, pour conclure, que nos sensations ne sont que des signes de changements qui se produisent dans le monde extérieur, et ne peuvent être considérées comme des images que dans la mesure où elles représentent la succession dans le temps. Pour cette raison, elles sont en mesure de montrer directement la conformité à la loi, en ce qui concerne la succession dans le temps, des phénomènes naturels. Si, dans les mêmes circonstances naturelles, la même action se déroule, une personne l'observant dans les mêmes conditions y trouvera la même série d'impressions se reproduisant régulièrement. Ce que nos organes des sens accomplissent est clairement suffisant pour répondre aux besoins de la science aussi bien qu'aux besoins pratiques de l'homme d'affaires qui doit se baser sur la connaissance des lois naturelles acquises en partie involontairement par l'expérience quotidienne, et en partie à dessein par l'étude des sciences. »[172]

Si ce que nous voyons dans la nature est vécu comme une sensation, comme « des signes de changements qui se produisent dans le monde extérieur » en succession et comme « les causes cachées des faits d'expérience », nous faisons l'expérience du monde par les sensations des forces. Dans « Le cubisme, destructeur de l'idée d'objet », Malévitch aborde cette idée et l'intègre au développement de ses constructions suprématistes :

« La cristallisation de l'idée picturale commence dès lors que le monde objectif se fond dans le mouvement artistique, jusqu'à la non-objectivité pure suprématiste. Cette dernière phase est une étape cruciale de la manifestation. À ce moment, le travailleur se trouve confronté à diverses solutions. De nombreuses questions émergent et, comme des flammes ardentes, elles attisent un grand feu, et l'organisme échauffé peut forger une question sans réponse, en adaptant le non-objectif à une forme objective. En étudiant la manifestation non-objective de l'essence picturale, j'ai établi que sa conscience adopte des mouvements naturels, que l'idée de peinture dissimule en elle-même une suprématie universelle, l'essence de la non-objectivité. […]

[172] H. v. Helmholtz, « But et progrès des sciences de la nature » (1869), *op. cit*. [38], 195.

L'objectivité est une manifestation de l'expérience et de l'ordre scientifique de l'homme ; la non-objectivité est un état naturel, cosmique. L'idée picturale, par sa non-objectivité, relève de ce dernier. Ainsi se pose la question de la nouvelle culture de l'homme, car il entre là dans une nouvelle conscience de l'existence comme unité de la manifestation cosmique de l'univers, à la différence près que toutes ses manifestations dans cette dernière devront prendre la forme d'un mouvement inconscient vers des formes non objectives. [...]

Toute résolution d'une question touchant au non-objectif nécessite que l'on considère toutes les hypothèses. Actuellement, il existe déjà certains malentendus sur la non-objectivité. Ils résultent du fait que l'essence de la peinture a abandonné la constructivité, c'est-à-dire qu'elle est arrivée à l'art général de la construction structurale. »[173]

C'est à partir des forces non objectives que Malévitch déclare la « non-objectivité pure du suprématisme » et « la manifestation cosmique de l'univers »

Pourtant, Malévitch continue à créer des constructions colorées suprématistes dynamiques dans l'exploration des forces centrifuges en 1918 ; il proclame dans sa « Déclaration des suprématistes » de 1918 que « Nous, les Suprématistes, élevons des drapeaux colorés tels le feu du temps et dépassons les bornes des nouveaux contours »[174] suivies dans sa « Seconde Déclaration des suprématistes » (1918) de l'assertion suivante :

« Nous, les Suprématistes, qui avons propulsé une nouvelle loi dans l'espace des constructions, dans l'harmonie des monolithes, avons en notre mouvement infini fendu le sein de l'espace et nous sommes extraits de la course ».[175]

Ce courant visionnaire dans les écrits de Malévitch sur les constructions suprématistes cohabite avec des affirmations plus artistiques sur la couleur et les forces non objectives. De l'exploration purement artistique de la luminosité par les disques en rotation dans ses « recherches sur la couleur » (comme il nomme son

---

[173] K. Malévitch, « Le cubisme, destructeur de l'idée d'objet » / "Cubism Destroys" (1918), in *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*, *op. cit.* [22], 230-231.

[174] K. Malévitch, « Déclaration des suprématistes » / « Declaration of the Suprematists » (1918), in Ibid., 233. (Traduit du russe et de l'anglais par M. Slipchenko.)

[175] K. Malévitch, « Seconde Déclaration des suprématistes » / « Second Declaration of the Suprematists » (1918), in Ibid., 234. (Traduit du russe et de l'anglais par M. Slipchenko.)

travail de 1917 dans *SUPRÉMATISME. 34 dessins* en 1920), il parvient au principe de la force comme sensation pure. Tout comme il remarque, dans une lettre de 1916 à Matiouchine, que les masses colorées suprématistes lui donnent une « sensation de l'espace cosmique », ses découvertes des forces non objectives lui inspirent désormais des idées scientifiques et philosophiques auxquelles les tableaux suprématistes ouvrent l'accès.

Là encore, Malévitch continue de peindre avec les couleurs du spectre, mais en 1917 et 1918, il commence à travailler un autre type de non-objectivité : les forces rayonnantes de la lumière pure et colorée. C'est ce qui allait mener à son « suprématisme incolore» de 1918 et 1919, empli « des drapeaux colorés, pour toucher au nouveau monde de systèmes incolores », comme il l'explique dans sa « Déclaration des suprématistes ».[176]

Projection de faisceaux lumineux, 1917-1919

Comme beaucoup de ses amis artistes, Malévitch composait en 1917 et 1918 avec des rayons de lumière colorée projetés sur un écran. Malévitch est pourtant le seul à passer à l'étape supérieure : peindre la lumière blanche sur ses tableaux « blanc sur blanc », qu'il nomme « suprématisme incolore».

L'utilisation de la lumière pure pour créer des compositions non objectives est due à Olga Rozanova, selon Alexandre Rodtchenko. Dans son hommage à Rozanova après sa mort en novembre 1918, Rodtchenko écrit :

> « N'était-ce pas Toi qui voulais éclairer le monde de cascades colorées.
>
> N'était-ce pas Toi qui projetais de dessiner avec des projecteurs des compositions de couleur dans l'air...
>
> Tu pensais créer avec de la couleur-lumière. »[177]

---

[176] K. Malévitch, « Déclaration des suprématistes » / « Declaration of the Suprematists » (1918), in Ibid., 234.

[177] A. Rodtchenko, "Arts", *Anarkhia*, February 1919, in, A. Rodtchenko, *Opyt dlia budushchego – Dnevniki Stati, Pisma, Zapiski,* Moscou : RA, 1996, 65. A. Rodchenko, *Experiments for the Future – Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*. New York: The Museum of Modern Art, 2005, 84. (Traduit du russe et de l'anglais par M. Slipchenko.)

Avec Rozanova et Malévitch, Ivan Klioune, Lioubov Popova et Rodtchenko inventent un grand nombre de manières de saisir et de créer les phénomènes lumineux dans leurs compositions de 1917 à 1919.[178]

Les projecteurs avaient été utilisés par les artistes du cercle de Mikhaïl Larionov, dont l'exposition rayonniste d'avril 1914 a été décrite par la presse comme :

> « L'exposition se tient dans une pièce plongée dans le noir ; elle met en scène une vingtaine de paysages peints avec des pigments spéciaux sur des supports transparents et rétroéclairés à la lumière électrique, qui passe à travers des plaques de verre coloré spécialement sélectionnées pour chaque tableau. L'effet produit, et surtout celui de la lumière dirigée, est époustouflant. »[179]

Évidemment, les tableaux rayonnistes de Larionov, peints entre 1912 et 1913, commençaient par la peinture des rayons de lumière, qui se reflétaient sur les surfaces des objets. Ceux-ci étaient des expérimentations précoces quant à l'utilisation des projecteurs, qui allaient fleurir dans la composition des tableaux non objectifs russes à partir de 1915. La première référence écrite à ce procédé semble se trouver dans une lettre de Rozanova à Alexeï Kroutchenykh dans l'été. Elle y écrit : « Pour moi, seul l'écran pourrait remplacer la peinture matérielle dans l'art non-objectif. ».[180] À cette époque, Rozanova utilisait déjà cette technique consistant à de projeter la lumière sur un écran, qui allait devenir la plus importante contribution à la peinture non objective en Russie, mais personne ne sait quand elle a commencé.

On ne sait pas si ces peintres consultaient eux aussi les écrits d'Helmholtz sur la couleur, même s'il est possible de trouver quelques indices en faveur de cette hypothèse chez Rozanova et Larionov, qui utilise le terme « couleur dominante » dans son texte de 1913 intitulé *Rayonnisme,* où ses thèses sur la réfraction rappellent les explications avancées par Helmholtz.

Bien que le scientifique allemand décrive des expérimentations similaires par l'utilisation d'un écran sur lequel il projette des rayons lumineux pour découvrir les

---

[178] Lire P. Railing and C. Wallis, « Light Painting », in *Journal of InCoRM*, Vol. 2, Spring-Autumn, 2011, 34-46.

[179] "Original'naya vystavka", *Vechernee vremya*, 1 April 1914, No. 727, 4. Cited in A. Parton, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde*. London: Thames and Hudson, 1993, 76. (Traduit du russe et de l'anglais par M. Slipchenko.)

[180] O. Rozanova, "Letter to Aleksei Krucenykh", in *Amazons of the Russian Avant-Garde* (dir. John E. Bowlt and M. Drutt). London: Royal Academy of Art, 1999, 326. (Traduit du russe et de l'anglais par M. Slipchenko.)

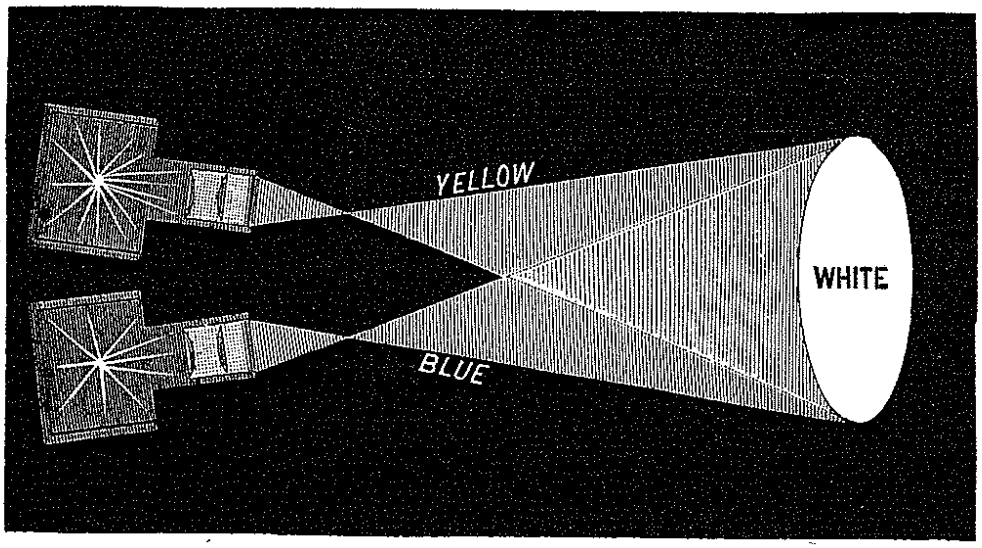


FIG. 45.—Two Magic Lanterns casting Yellow and Blue Light on the same Screen, where it forms White.

55 O. Rood, Fig. 45 de *Théorie scientifique des couleurs*, 1879

propriétés des mélanges de couleurs dans le chapitre intitulé « Des couleurs composées », on retrouve ces expérimentations illustrées et décrites longuement dans une autre source : la *Théorie scientifique des couleurs* d'Ogden Rood. Il illustre comment, en utilisant deux projecteurs des couleurs primaires de la lumière, le jaune et le bleu, il parvient à former une lumière blanche (55).

Le scientifique décrit ainsi le procédé :

« Il est facile de mélanger ensemble deux faisceaux de lumière colorée de manière à montrer l'expérience à un nombreux auditoire. Pour cela, il faut se servir de deux lanternes magiques, comme l'indique la figure 45, en remplaçant les plaques de verre ordinaire par des plaques de verre de couleur, comme le montre la figure. Chaque lanterne fournira alors un grand cercle brillant de lumière colorée, que l'on peut projeter sur un écran blanc, après avoir rendu obscure la salle dans laquelle on fait l'expérience. On pourra reconnaître ainsi que la lumière bleu violet mélangée avec la lumière verte donne une lumière bleue ou bleu verdâtre, selon les proportions des deux éléments ; que la lumière verte combinée avec la lumière rouge donne diverses nuances d'orangé ou de jaune blanchâtre, au lieu d'une série de nuances ternes et indescriptibles d'un gris verdâtre, rougeâtre ou brunâtre, comme le font les matières colorantes. On peut facilement faire ces belles expériences sur le mélange des lumières colorées, et bien d'autres encore ; on peut

même étudier sans peine les effets que donnent les variations d'intensité de l'un ou de l'autre faisceau de lumière colorée, en diminuant graduellement l'éclat de l'un des cercles colorés, tandis que l'autre demeure constant »[181]

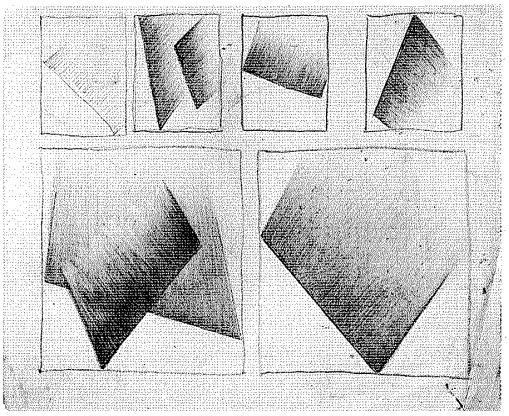
Les scientifiques utilisaient des faisceaux lumineux pour découvrir les lois du mélange des couleurs dans la formation des couleurs du spectre et pour découvrir les couleurs complémentaires de la lumière, dont le mélange produit une lumière blanche. Les artistes utilisaient ces faisceaux lumineux pour composer, et Malévitch, en projetant des faisceaux de lumière sur un écran, atteint l'apothéose du suprématisme.

Il existe un certain nombre de dessins qui montrent que Malévitch composait par cette technique. Ceux qui sont reproduits ici (56-61) étudient des rayons seuls et d'autres solutions composées de plusieurs rayons, grâce auxquels des couches lumineuses se superposent (56) ou de formes de lumière qui se déplacent dans différentes directions dans l'espace (57, 58). Le contraste du rouge et du bleu dans le dessin numéroté ici 61 dévoile que Malévitch appliquait la loi selon laquelle le rouge est plus lumineux dans la lumière et le bleu dans l'obscurité. Cela indique que la luminosité est plus faible dans cette zone ; les couleurs révèlent donc que Malévitch composait ses tableaux selon la luminosité.

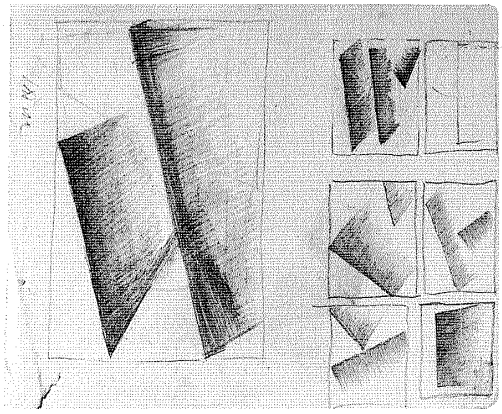
Nous ne connaissons aujourd'hui que deux huiles sur toiles qui captent une seule couche de couleur ; l'une d'entre elles, exposée au Stedelijk Museum d'Amsterdam est un grand plan jaune, *Supremus* (56), dont un dessin préparatoire est reproduit à l'illustration 60. De tels plans peuvent être créés en plaçant un petit plaque de verre coloré – jaune, par exemple – devant un faisceau lumineux, puis en plaçant devant un morceau de carton fort dans laquelle on aura préalablement coupé un motif. L'image projetée sur l'écran est alors une grande couleur lumineuse de la forme choisie. La qualité et la profondeur de la lumière colorée sont spectaculaires ; elle semble scintiller légèrement et les côtés du motif peuvent sembler nets ou flous, selon la manière dont le « pochoir » est tenu. Selon un certain angle, le rebord le plus lointain de l'origine du faisceau semble baisser en intensité à mesure que la lumière devient plus blanche et que la couleur se diffuse dans un espace empli de lumière.

---

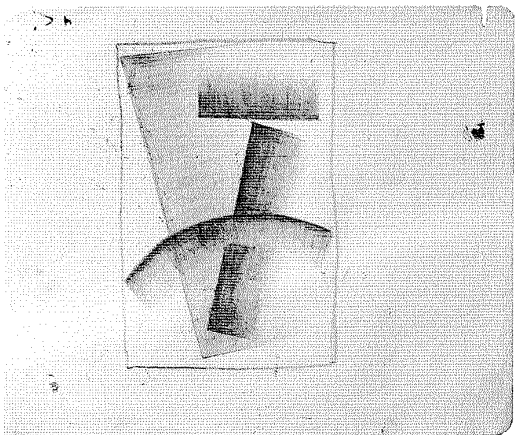
[181] Ogden N. Rood, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*. Paris: Librairie Germer Ballière et Compagnie, 1881, chapître X.



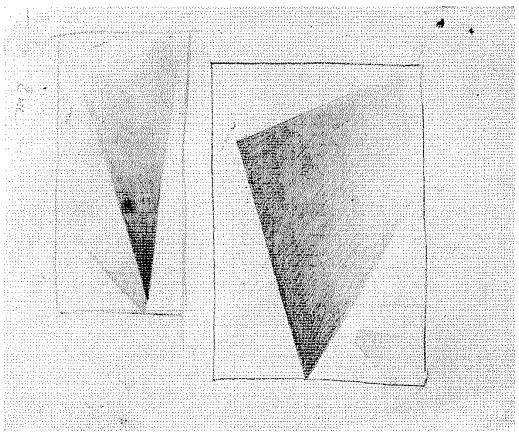
56 *Supremus*, 1917



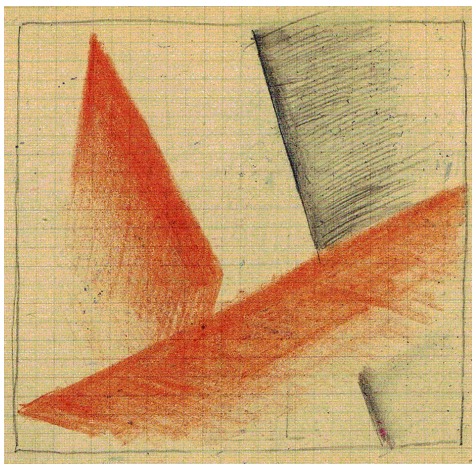
57 *Supremus*, 1917



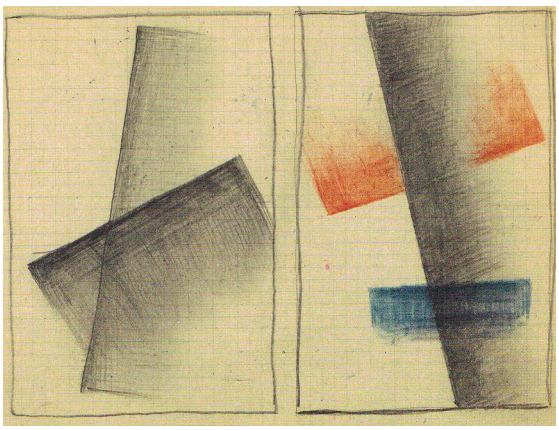
58 *Supremus*, 1917



59 *Supremus*, 1917



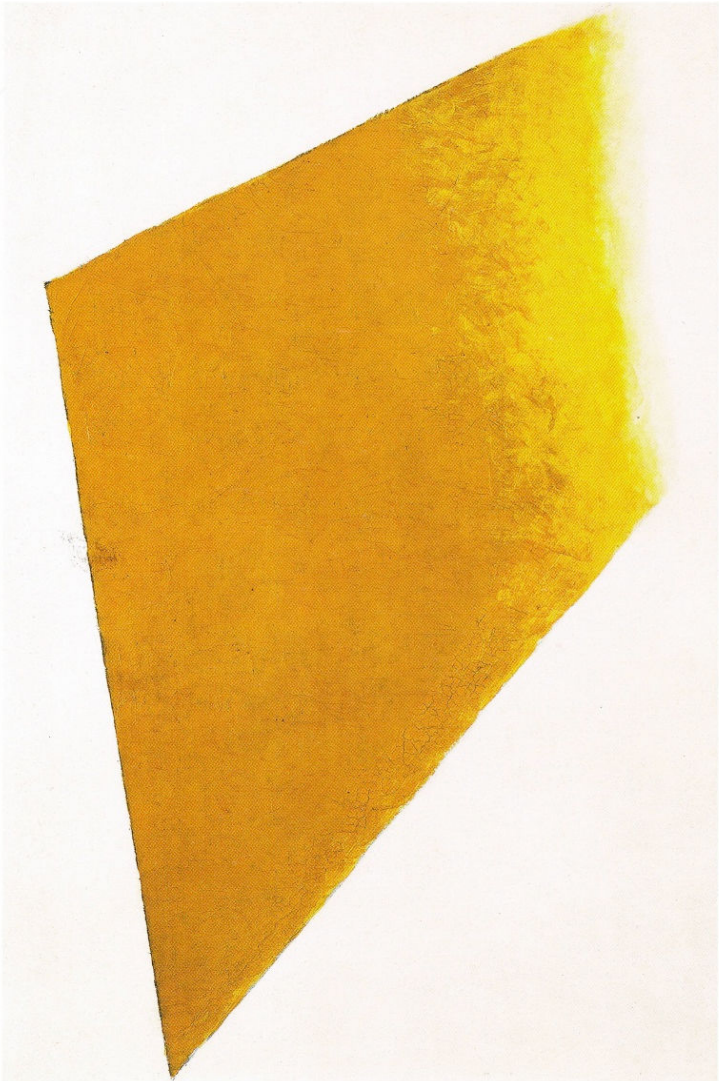
60 *Supremus*, 1917-1918



61 *Supremus*, 1917-1918

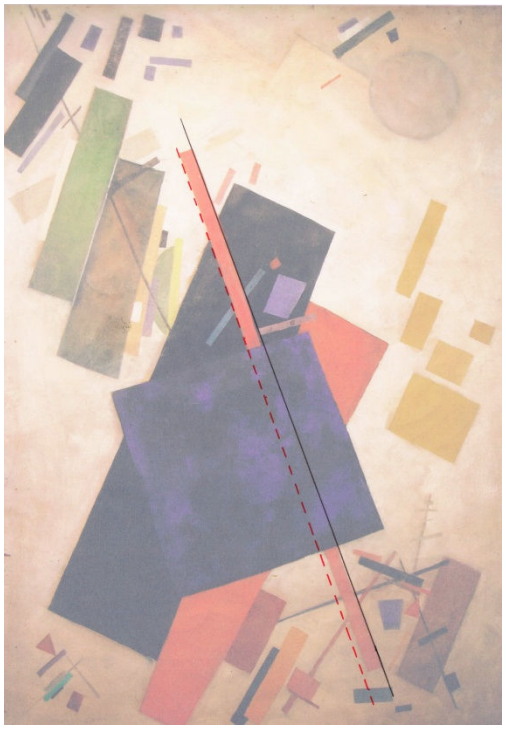
Malévitch signe le tableau au dos de l'autre toile de ce groupe et y inscrit « Supremus » ; sur l'une photographie de l'œuvre, il indique qu'il s'agit d'un « moment de la diffusion [ou dispersion] d'un plan brun dans l'espace ». Ici, il s'agit du moment de la diffusion d'une lumière jaune peinte par des pigments jaune citron.

Il est intéressant de noter que ces deux toiles mesurent plus d'un mètre de hauteur. Ces dimensions étonnamment grandes pour un tableau suprématiste de Malévitch semblent indiquer que l'artiste adaptait la toile à sa propre expérience physique de la lumière colorée qui s'étend sur une large surface telle qu'un mur ou un écran. Là, la couleur enveloppe l'artiste, qui entre dans un espace coloré. Le spectateur entre maintenant dans l'espace coloré de ce tableau de la lumière pure, de la luminosité pure.



62 *Supremus*, 1917

63 *Supremus* [n° 562], 1917



64 Schéma montrant l'effet de réfraction

Dans ces compositions singulières de 1917, Malévitch combine des masses de couleurs optiques et les projections lumineuses dans des tableaux composites, dans lesquels il incorpore les lois de la lumière et de la réfraction.

La grande toile *Supremus* (n° 562) (63 et 64) est une étude de la luminosité, de très claire au très foncée, dont la gradation de lumière trouve son origine dans les plans de couleur saturée. Dans cette composition complexe, faite de rayons lumineux entre lumière et obscurité, Malévitch travaille avec deux ensembles de contrastes de couleurs, deux niveaux de luminosité, deux directions dans l'espace.

Les contrastes de couleur consistent en deux ensembles de couleurs complémentaires : le grand rectangle bleu-violet-noir et les plans jaune citron d'une part, le rouge et le vert d'autre part.

Les niveaux de luminosité se voient dans la juxtaposition du rectangle bleu sombre et des plans jaunes saturés et dans la transition du rectangle rouge saturé à l'orange saturé puis au rouge foncé dans le coin inférieur droit, juxtaposé à un vert complémentaire qui tourne à l'olive sous une luminosité plus faible dans le coin supérieur gauche. Cette progression est un phénomène optique qui naît du contraste successif entre les mouvements de l'œil, qui porte des images rémanentes du rectangle rouge. Ces images rémanentes changent de couleur à mesure que la

luminosité s'affaiblit et que les fibres nerveuses sont affectées par les rayons lumineux du projecteur.

Les directions dans l'espace sont formées par le placement de ces deux ensembles de couleurs complémentaires. Les plans bleu foncé et jaune sont placés sur une diagonale qui passe par le côté droit et le centre de la toile. Les complémentaires rouge et vert se placent à la diagonale du bas à droite au coin gauche supérieur. L'œil est stimulé de nombreuses manières dans ce laboratoire de lumière.

Le grand rectangle noir ne sert pas seulement à faire baisser la luminosité dans l'œil du spectateur ; il sert également à contraster l'éclairage du fond blanc rosé, dans lequel une bande lumineuse remplit le coin supérieur droit. Sur celui-ci, Malévitch a placé un cercle violet pâle, le centre du faisceau lumineux. Le fond de ce tableau est une surface lumineuse de lumière pure. Dans *Supremus*, l'œil est guidé à travers les sensations du spectre complet de couleurs et de luminosité, intense ou basse.

Le fait que cette composition soit fondée sur les lois de la lumière est soutenu par le fait que Malévitch a représenté la longue barre rouge qui transperce le milieu de la composition comme si elle était réfractée. Ce rayon de lumière rouge semble se déplacer légèrement, car il passe entre deux rayons de lumière. Ceci peut se voir dans le schéma (64).

La couleur et la luminosité étant des phénomènes optiques qui affectent le système neurosensoriel, *Supremus* peut être qualifié de « symphonie » de sensations s'il est que nous ne mettons ici pas en lien les couleurs et les tons.

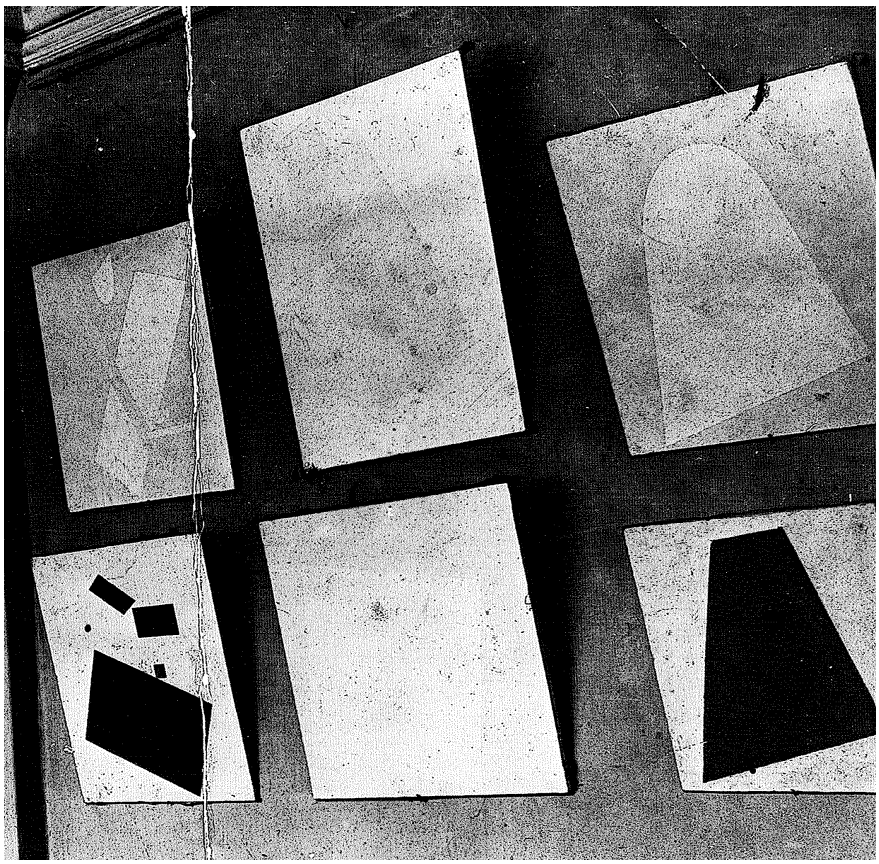
« Le suprématisme incolore», 1918 et 1919

À partir de cette exploration des phénomènes de contraste par l'utilisation de faisceaux de lumière colorée et de variantes de luminosité, Malévitch commence, en 1918, à explorer la luminosité pure en projetant des faisceaux de lumière blanche sur un écran blanc. Encore une fois, il fait fi du passé et remplace la complexité par la simplicité dans ces tableaux « blanc sur blanc », qu'il nomme « suprématisme incolore».

Malévitch note cet événement dans deux brefs textes de 1918, « Déclaration des suprématistes » et « Deuxième Déclaration des suprématistes », la dernière étant datée du mois de juin. Il clôt cette « Deuxième déclaration » par ces mots : les nouveaux

tableaux sont « des sommes sans poids, volume ou couleur [qui] formeront la fondation des premières transformations. ».[182] Malévitch revient alors aux iconogrammes primaires de la vision en lumière pure.

Quatre de ces formations primaires peuvent être vues dans une photographie de l'exposition de 1920, K. S. Malévitch. Sa voie de l'impressionnisme au suprématisme (65). Les formes primaires du suprématisme y sont saisies dans le carré (ligne inférieure, au centre), une section d'un faisceau lumineux en forme de cloche (en haut à droite). Les deux autres tableaux sont des images de la lumière dans divers états de diffusion. Tout le suprématisme culmine dans les six tableaux de cette iconographie des formes pures de lumière et de luminosité. Le « suprématisme incolore » (66) est l'exposition magnifique de rais de lumière qui s'étendent sur l'espace pictural de la toile.



65 Détail de la photographie de l'exposition
Kazimir Malévitch, Sa voie de l'impressionnisme au suprématisme,
Moscou, mars-avril 1920

[182] K. Malévitch, « Seconde déclaration des suprématiste » / "Second Declaration of the Suprematists" (1918), *op. cit.* [45], in *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*, *op. cit*. [22], 234. (Traduit du russe et de l'anglais par M. Slipchenko.)

L'idée de ces compositions est la suite logique du suprématisme de couleurs, mais il faut rappeler l'assertion d'Hermann von Helmholtz sur la « valeur absolue d'intensité totale » (*O. P*. II/412) dans la mesure de la lumière blanche pure, projetée sur un écran. Comme il le rappelle dans ses expérimentations :

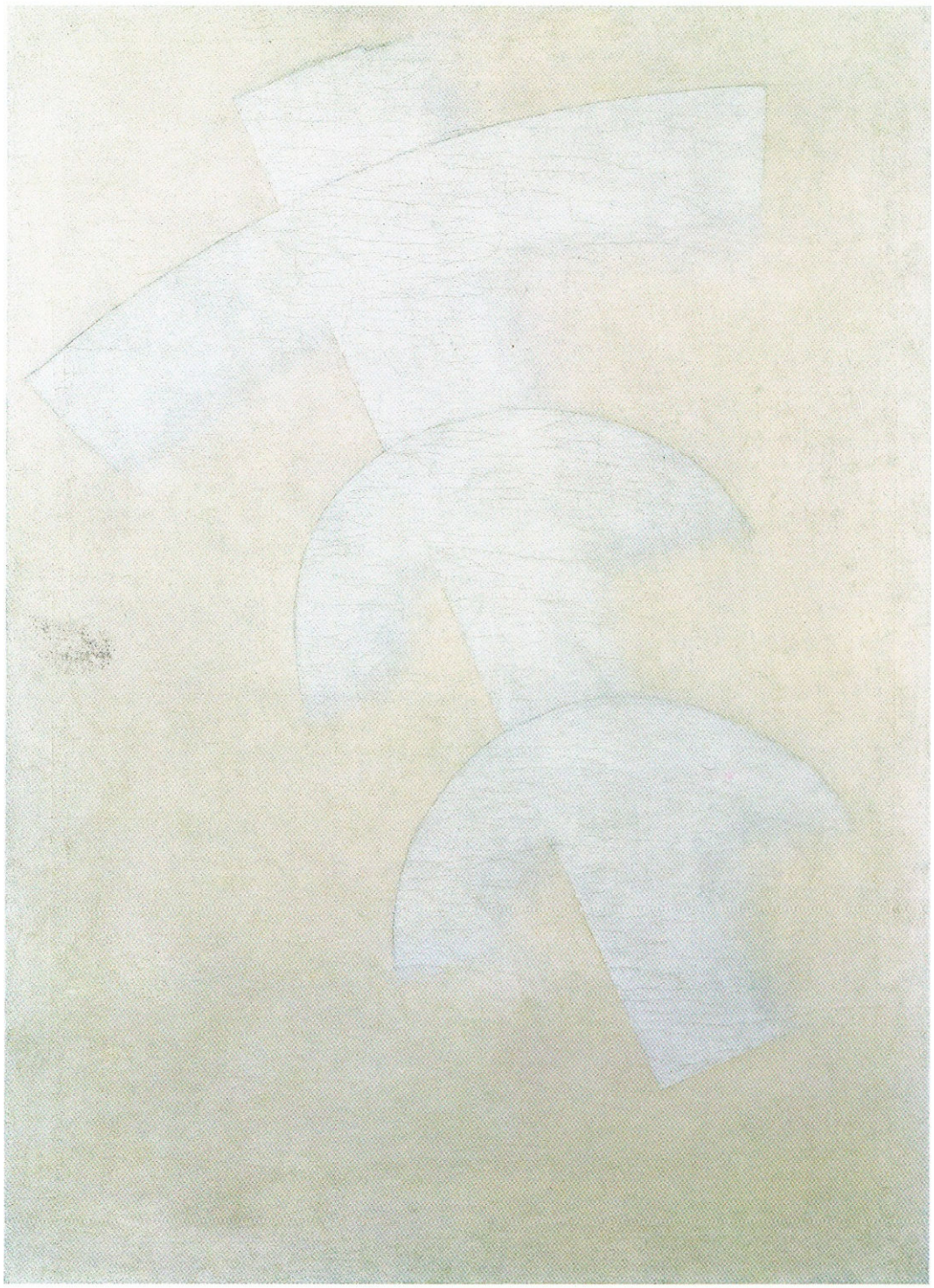
> « Nous allons rechercher d'abord comment se comporte l'intensité de la sensation lumineuse lorsque l'intensité de la lumière objective varie sans que la couleur soit modifiée. Nous pouvons faire cette étude sur la lumière blanche : les résultats sont les mêmes pour la lumière monochromatique.
>
> Il s'agit, en premier lieu, de démontrer que les plus petites dégradations perceptibles de la sensation lumineuse ne correspondent pas à des différences égales de la clarté objective. — Éclairons un tableau blanc avec une lumière faible qui donne l'intensité *h* et disposons un corps dont l'ombre se projette sur le tableau, de manière que le tableau ne reçoive pas de lumière en dedans des limites de l'ombre. Qu'on ajoute ensuite une seconde lumière dont on peut faire varier l'intensité *H*, en faisant varier la distance de cette seconde lumière au tableau. L'intensité objective est alors *H* dans l'ombre, et *H* + *h* en dehors de l'ombre.
>
> Si la clarté *H* est très-faible, l'œil aperçoit l'ombre, c'est-à-dire qu'il distingue l'intensité *H* de l'intensité *H* + *h*. Mais il semble que, quelle que soit la grandeur de *h,* il existe toujours une intensité plus grande de *H,* pour laquelle l'ombre devient insensible et pour laquelle, par conséquent, la différence *h* de l'intensité objective ne produit plus une augmentation sensible de la sensation. » (*O. P*. II/411)

Les tableaux « blanc sur blanc » de Malévitch montrent des gradations de luminosité subtiles, des ombres et des formes dans une luminosité minime. Ces compositions portent sur la luminosité en elle-même.

Dans ses « Déclarations », Malévitch combine, comme il en a l'habitude, créativité et interprétation métaphorique. Mais dans ce cas, il utilise un terme qui s'applique aux deux interprétations : le « suprématisme incolore». Ce terme fait référence à la fois aux tableaux blancs, aux tableaux de lumière blanche, et à la pensée pure. Selon ses termes, il s'agit de : « une texture à partir de laquelle la lumière pure entrera à toute allure dans l'infinité, tandis que les nouvelles réalités se manifesteront ».[183] Grâce aux luminosités pures des tableaux « blanc sur blanc », la lumière entraîne l'imagination et

[183] Ibid..

l'esprit du spectateur dans un domaine qui transcende le tableau et qui lui est propre. dans le royaume de la lumière. Le terme « incolore» rappelle donc deux significations parallèles : le tableau est créé par les rayons lumineux, il est créé à partir des rayons lumineux, pour l'œil, et représente un véhicule pour l'esprit, la lumière de la pensée.



66 *Suprématisme incolore*, dit *Blanc sur blanc*, 1918-1919

Couleur, lumière et force comme sensation pure

Malévitch expose cinq tableaux suprématistes incolore, les tableaux « blanc sur blanc » lors de la Dixième exposition d'État, « Création non objective et suprématisme » d'avril 1919. Ces tableaux font partie d'un groupe de seize listés dans le catalogue sous le titre « Suprématisme », les onze œuvres restantes n'ont pas pu être identifiées. Malévitch ayant pour habitude de présenter ses travaux les plus récents et constatant que seuls quelques tableaux de 1917 et 1918 sont connus, il est logique d'en déduire qu'un certain nombre de tableaux a pu être perdu.

Dans le texte du catalogue, *Suprématisme*, Malévitch affirme de manière univoque que dans le suprématisme « devraient être créées de nouvelles ossatures de peinture pure des couleurs (*tsvetopis*), que se construisent sur une exigence de couleur »[184]. Cela peut suggérer que, outre les tableaux blancs, l'exposition peut avoir été constituée de tableaux colorés, « construits », aux couleurs naissant des effets des forces rotationnelles et des rais de lumière : le « suprématisme non objectif ».

Les murs des salles d'exposition étaient couverts de couleurs suprématistes, et pas seulement celles de Malévitch, qui avait proclamé dans sa « Déclaration des suprématistes », lorsque l'exposition était encore en préparation : « Nous, les Suprématistes, élevons des drapeaux colorés », là où « Là-bas, dans l'espace...brûlera dans les flammes d'étincelles de moteur du bouillonnement de vagues colorées ».[185] Olga Rozanova, Ivan Klioune et Mikhaïl Menkov faisaient également partie des exposants suprématistes et leurs tableaux de couleurs vives et dynamiques ont certainement ajouté à l'effet total. Klioune écrit dans son article « L'art de la couleur », paru dans le catalogue :

> « Dans le Nouvel Art de la Couleur... nos compositions de couleurs ne sont plus soumises qu'aux lois de la couleur et non pas aux lois de la nature. Dans l'Art de la Couleur, la masse des couleurs vit et se meut en donnant à la couleur la force suprême de la tension. »[186]

---

[184] K. Malévitch, « Le suprématisme », in *Catalogue de la Xeme exposition d'état – Création non-objective et suprématisme* (avril 1919). In, K. S. Malévitch, *Le Miroir suprématiste*. Écrits 2, *op. cit.* [9], 82-3.

[185] K. Malévitch, « Déclaration des suprématistes » / « Declaration of the Suprematists » (1918), in, *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*, *op. cit*. [22], 233.

[186] I. Klioune, « L'art de la couleur », in *Catalogue de la Xeme exposition d'état – Création non-objective et suprématisme* (avril 1919), *op. cit*. [54], 163.

Les remarques de Klioune correspondent précisément à ce que Malévitch exprimait : les masses colorées se meuvent dans le champ visuel dans des contrases créés par la couleur et la juxtaposition des plans, qui créent une tension.

Les tableaux suprématistes de Klioune à partir de 1916 se composent de faisceaux lumineux, de compositions monochromes et de *Constructions colorées*, listées dans le catalogue de 1919. Menkov intitule son groupe de toiles *Combinaison de couleur et de lumière* et *Suprématisme*.

Les tableaux des non-objectivistes Lioubov Popova et Alexandre Vesnine sont eux aussi des images vives et dynamiques, Vesnine intitulant ses neuf tableaux *Compositions colorées*. Popova titre laconiquement *Tableaux*, mais les onze œuvres sont de « 1918 », ses *Architectoniques picturales* très colorées et peintes à partir de faisceaux lumineux. Les vingt-et-une toiles d'Alexandre Rodtchenko avaient toutes, elles aussi, la couleur et de la lumière pour sujet. C'est à cette occasion qu'il crée ses séries de tableaux « noirs sur noirs » qu'il nomme *Abstraction de la couleur.* Ces tableaux montrent des « ombres » des phénomènes cosmiques des éclipses et des comètes qui naissent de l'obscurité et s'étendent dans l'espace de l'infini.

Le bref texte de Malévitch rédigé pour le catalogue de l'exposition sonne comme un triomphe : il déclare, comme Klioune, être parvenu à libérer la couleur de la nature et de l'objet. Il écrit : « Tout ce que nous voyons est né de la masse colorée transformée en surface plane et en volume » et avance que « la couleur devait à son tour sortir du mélange pictural pour aller vers l'unité autonome – vers la construction, comme individu du système collectif et de l'indépendance individuelle ». Cette dernière référence est une nouvelle référence au suprématisme non objectif.[187] La victoire des sensations de couleur pure et de la force dans le suprématisme a rendu possible ce nouveau « système philosophique coloré », continue-t-il, dans le sens où la couleur inspire en lui des sensations de l'espace cosmique et des forces de l'univers. Les tableaux suprématistes sont les outils du « système philosophique coloré des nouveaux mouvements de mes représentations, en tant que connaissance », selon ses termes.[188] Ils lancent son imagination vers des perceptions plus élevées. Les tableaux incolores faits uniquement de lumière, cette force est désormais ce qui lie l'esprit aux forces cosmiques et ce qui lui permet de vivre des sensations cosmiques,

---

[187] K. Malévitch, « Le suprématisme », in Catalogue de la Xeme exposition d'état – Création non-objective et suprématisme (avril 1919), *op. cit*. [54], 83.
[188] Ibid.

et ainsi « est entrée dans le blanc en tant que représentation réelle vraie de l'infini ».[189] Pour Malévitch, le suprématisme est le moyen proposé par l'artiste pour accéder à une réalité supérieure. Avec le suprématisme incolore, Malévitch trouve le moyen d'accéder à « l'abstrait », écrit-il dans sa « Deuxième déclaration des suprématistes ». L'abstrait dépasse la forme et l'objet. C'est une force sans manifestation, une sensation pure accessible uniquement par l'intuition supérieure. Le tableau suprématiste était devenu le vecteur de la pensée pure, découverte en 1916, et qui continuait à dominer ses écrits sur le suprématisme.

Avec ces sensations supérieures – cette « philosophie de la couleur » formant la distinction majeure entre suprématistes et non-objectivistes – les tableaux suprématistes naissent des pigments de la palette et des couleurs dans l'œil de l'artiste. En quatre ans, Malévitch avait exploré les phénomènes optiques et de la vision avec rigueur et méthode dans ses processus créatifs attachés à une démarche exclusivement artistique.

Tous les tableaux suprématistes trouvent leur origine dans les phénomènes optiques, que ce soit sous la forme de masses colorées produites par la stimulation de l'oeil dans une lumière forte, par des phénomènes lumineux produits par des disques en rotation ou par la projection de faisceaux de lumière pure. Il existe également des compositions dans lesquelles deux phénomènes lumineux – ou plus – sont combinés.

Nous connaissons aujourd'hui environ deux cents œuvres suprématistes, de l'esquisse au tableau parachevé destiné à être exposé; toutes sont inspirées par les phénomènes de la lumière du spectre vue par l'œil de l'artiste et par la création à partir de la couleur et de la lumière. Toutes les tendances de l'œuvre de Malévitch entre 1915 et 1920 (Malévitch achève la création de ses « blancs sur blancs » au début des années vingt) ont été abordées dans ce chapitre, à l'exception d'un petit groupe de deux toiles, estimées peintes entre 1916 et 1917, que nous ne connaissons que par une photographie d'exposition en noir et blanc prise en 1920. Ces deux toiles ont pour sujet la force. Les plus de six cents dessins connus de Malévitch peuvent eux aussi être compris comme des explorations optiques du monde de la vision et de la lumière. Ils incluent les représentations de forces émanant du monde lumineux.

Les différentes sources de la création des compositions et des constructions suprématistes donnent aux tableaux différents styles. Trouvant tous leur origine dans la

[189] Ibid.

lumière, ils sont toutefois des parties cohérentes d'un ensemble stylistique, le suprématisme, la peinture des couleurs dans la lumière. Tous les tableaux suprématistes sont unis par les lois de la lumière, auxquelles sont sujettes les couleurs spectrales et les couleurs optiques. Qualités des couleurs, luminosité, forces : le suprématisme est et reste l'art de la sensation optique pure comme peinture pure.

La sensation en tant que telle

Alors, le 11 avril 1920, Malévitch déclare à son ami Mikhaïl Guerchenzon :

> « Je ne regarde plus le Suprématisme en tant que peintre et je ne le regarde pas comme une forme, je me tiens devant lui à distance, comme quelqu'un 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, et au bout de vingt-cinq ans je suis retourné à présent dans le Monde religieux, j'y suis vraiment entré et je ne sais pas pourquoi cela s'est passé ainsi. »[190]

Cette année-là, Malévitch entre dans une nouvelle phase créative ; il divise son temps entre l'enseignement du cubisme, du futurisme et du suprématisme à l'École d'art de Vitebsk et l'écriture de nombreux textes dont *Dieu n'est pas détrôné. L'Art, L'Église, La Fabrique* (1922).

Même s'il n'abandonne pas la peinture (il peint un grand nombre de gouaches suprématistes sur papier), il se tient « à distance » du suprématisme, comme il l'explique à Gerchenzon. Cela est attesté par son article introductif à la brochure publiée en décembre 1920, *SUPRÉMATISME. 34 dessins*, où il explique considérer désormais « toutes les créations du monde des choses non plus par le pinceau, mais par la plume ». Dans ce texte, il explique ce qu'il veut dire quand il « se tient devant [le suprématisme] à distance, comme quelqu'un qui contemple un phénomène » en déclarant qu' « il ne peut plus être question dans le suprématisme de peinture », car les formes suprématistes « n'ont rien de commun avec les techniques de la surface

---

[190] Cité dans K. Malévitch, *Le suprématisme - Le monde sans-objet ou le repos éternel*. Gérard Conio, Traducteur du Russe et Introduction. Paris: Infolio, 2011, 21. Les lettres de Malévitch à Mikhaïl Guerchenzon sont publiées en russe dans Kazimir Malevich, *Sobranie sochineni v piati tomakh*. Vol. 3: *Suprematism. The World as Non-Objectivity, or Eternal Rest / Suprematizm. Mir kak Bespredmetnost, ili Bechnii pokoi* (dir. Alexandra Chatskikh). Moscow: Gileia, 2000, 327-353.

terrestre. Tous les organismes techniques également ne sont autre chose que des petits satellites » pour l'« avenir suprématiste ». Les « formes suprématistes comme abstraction sont devenues une perfection utilitaire » ; la forme « indique clairement le dynamisme de l'État et apparaît, dirait-on, comme l'indication ultérieure de la route qu'un aéroplane doit suivre dans l'espace à travers certains rapports magnétiques d'une forme ». Les formes suprématistes deviennent une « machine » qui formera un « nouveau satellite » où « le mouvement selon la ligne droite qui mène vers n'importe quelle planète ne peut être vaincu autrement que par un mouvement annulaire des satellites suprématistes intermédiaires qui forment la ligne droite des anneaux de satellite à satellite ». Tout ce monde vivant est prêt à « s'envoler dans l'espace » dans cette machine suprématiste pour explorer les lois de l'univers dans le cosmos suprématiste visionnaire.[191]

Dans les ateliers de l'école d'art de Vitebsk, toutefois, Malévitch enseigne le principe de sensation comme base de la créativité et de l'innovation. Il insiste auprès de ses étudiants pour qu'ils identifient les sensations à l'origine de leurs travaux. Cela commence avec les sensations artistiques en elles-mêmes, puis se poursuit avec l'analyse des sensations fondamentales à différents styles artistiques et à la manière dont elles les déterminent.

Dans son journal, Lev Youdine se souvient de quelques conversations avec Malévitch entre 1921 et 1933. Il est particulièrement important de remarquer que Malévitch portait une attention toute particulière à la vision et aux phénomènes optiques, en adaptant le principe scientifique qu'Helmholtz appelait le « regard » attentif. Dans ses enseignements, Youdine écrit que Malévitch lui avait suggéré de choisir une sensation de la lumière et de la couleur et de n'utiliser qu'elle dans sa représentation du modèle. Malévitch conseille à Youdine de peindre avec la sensation, de « s'immerger dans la sensation », et uniquement celle qu'il choisit pour transformer ce qu'il voit. Pour Malévitch, les artistes se perdent quand ils évoluent entre sensation et « psyché », la mémoire et les images déjà formées. En apprenant à ses étudiants à regarder les courants modernes et anciens, il leur apprend à saisir la « sensation cubiste » ou la « sensation grecque », dit-il.[192]

---

[191] K. Malévitch, « Le suprématisme. 34 dessins », in K. S. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*. Écrits 1, *op. cit*. [5], 119-123.

[192] L. Yudin, "Diaries", 1921-1937, in, *Kazimir Malevich in the State Russian Museum*. St. Petersburg, 2000, 415-424. (Notre traduction.) Youdine brosse un excellent portrait de

Un autre étudiant, Ilia Tchachnik, qualifie également le cubisme, le futurisme et le suprématisme de « sensations ». Il précise que, dans le suprématisme, les sensations fondamentales sont la dynamique et la sensation de l'espace, même cosmique. Les couleurs elles-mêmes sont une énergie. Malévitch enseigne à ses étudiants les principes des relations entre les plans, puis des couleurs, pour assurer leur interaction dynamique. Le blanc est « la manifestation supérieure du dynamisme », faisant du « dynamisme blanc » le corollaire de la non-objectivité absolue, quand « l'humanité prendra conscience du dynamisme de cet univers et parviendra à l'idée du suprématisme comme concept d'un nouveau système mondial ». Tchachnik expose ces idées dans son travail de fin d'études, intitulé, *La méthode suprématiste* (1922), où il explique plus loin :

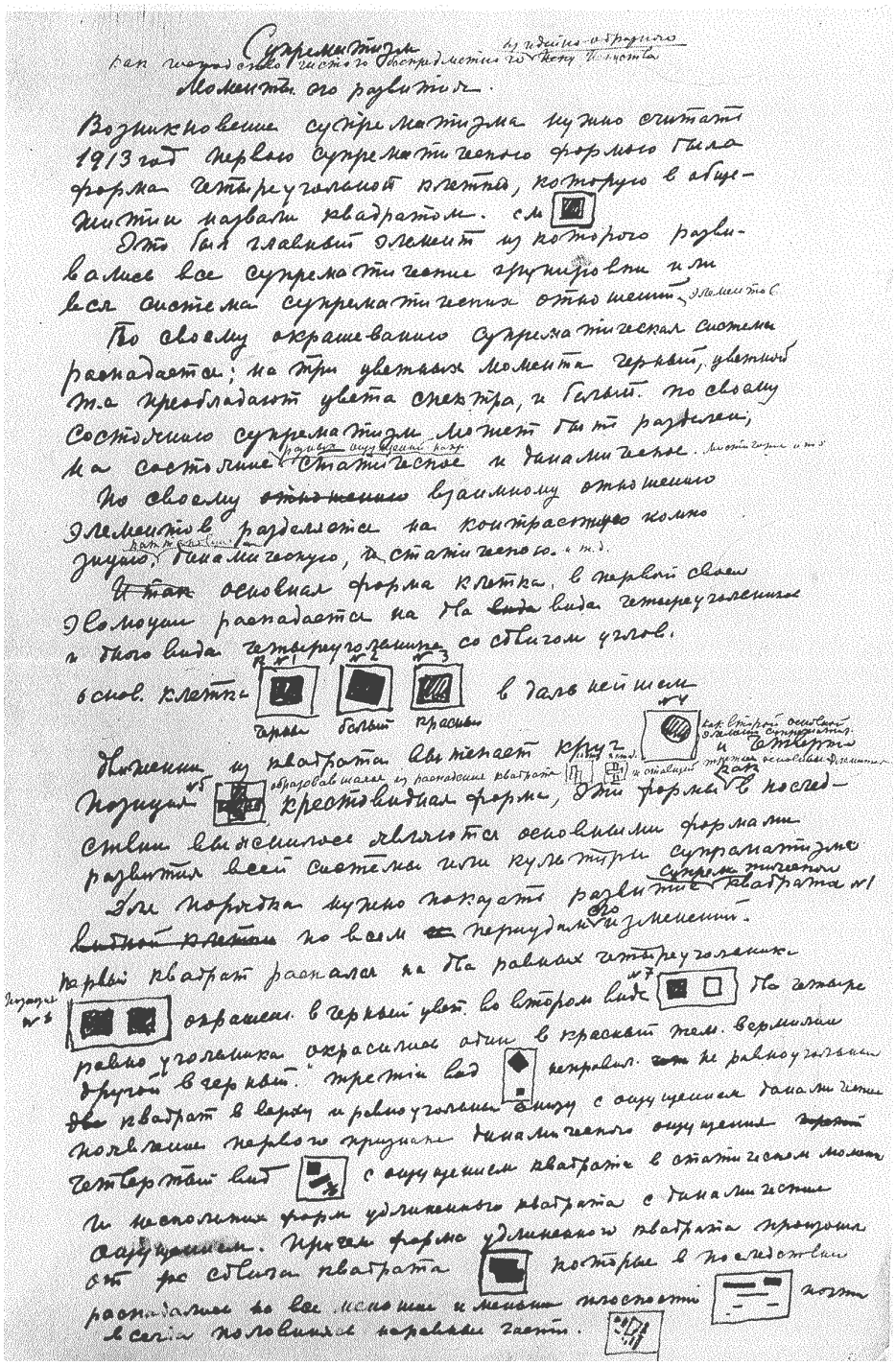
> « En travaillant [en pleine conscience sensorielle de la quatrième dimension], l'artiste ressent toutes les dimensions de la structure. Il est dans l'espace et dans le cosmos. Avec une force, une tension et un dynamisme accrus, il découvre les relations entre les éléments et leur magnétisme, seule expression du rythme suprématiste. Je considère fondamentale cette étape du travail comme source de tous les futurs travaux sur des projets matériels et comme évolution suprême de la sensation suprématiste et de la conscience »[193]

La référence faite par Tchachnik à la quatrième dimension est une autre confirmation du fait que les envols de Malévitch dans des réalités supérieures sont une création de ce que l'on appelle aujourd'hui « l'hémisphère cérébral droit » et qu'il enseignait à ses étudiants le développement de cette faculté pour développer la conscience. Ce n'est que grâce à cette faculté que l'esprit peut avoir accès aux sensations d'espace et de cosmos, et percevoir les lois et les forces qui y opèrent. Toutefois, même si la créativité naît d'un nouvel état de la conscience, l'artiste, dans

---

Malévitch en tant qu'enseignant, qui se conforme en tous points aux pratiques habituelles des écoles d'art.

[193] I. Tchachnik, "The Suprematist Method" (1922), in *Ilya Grigorevich Chasnik, Watercolors, Drawings, Reliefs.* Leonard Hutton Galleries, New York, 2 November 1979 through 15 March 1980, 24, 23. (Notre traduction.)



67-68 « Suprématisme. Domination de l'art abstrait pur et non objectif. Moments de son développement »

К № 7 нужно добавить форм 7а в которой произошло соединение двух квадратов в следующем отношении № 7а. до красн белый и черный.

Следующие развития идут в разных видах удлиненных квадратов с четырехугольниками а в № 8 видим появление приемов № 8 которые в последствии не играет роли и пол будто совсем не входит в композицию отношений. в № 9 мы видим особую композицию супрематического состояния квадрата расположения и несколько видов № 9а которые в последствии не имеют развития

Таким образом из указанных форм квадрата мы видим, что главным образом развиваются четырехугольник в разных видах и принимают разные состояния т. е выражают разные ощущения преимущественно динамические и статические в разных сложных композициях например рисун № 11 № 12

№ 13 № 14 № 15 16 17

Вот несколько примеров динамич. супрематизма плоскостного вида выходящих из квадрата развиваемых с 1913 в театру а 1915 году видим, ~~что эти~~ появление супрематических форм в объемном виде которые получают свое развитие потом в 1919 году в виде и в 1923 году получают вид архитектурных ~~построек~~ как новую систему или мотив архитектурного развития. Таким образом мы определили супрематизм статический и динамический. Через операрование элементом квадрата ~~ощущений~~ двух ощущений статического и динамического. Мы обнаруживаем еще и другие ощущения ~~как~~ отрезка лежащие тяготеющие одного супрэлемента к другому.

Второго основного супр-элемента крестообразного

Дальше мы видим развитие крестообразного элемента посмотрения, ~~от~~ многогранных ощущений

Дальше мы видим развитие крестообразных супр-элементов с квадратом

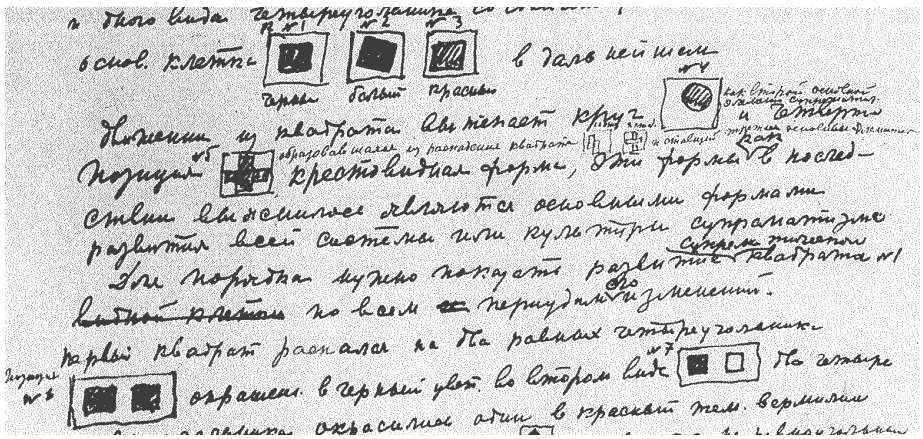
К последним супр ~~элем~~ увеличенным элементам видим в следующем виде

son atelier, réalise ses œuvres selon des lois artistiques, un fait que ni Youdine, ni Tchachnik ne négligent dans leurs écrits.

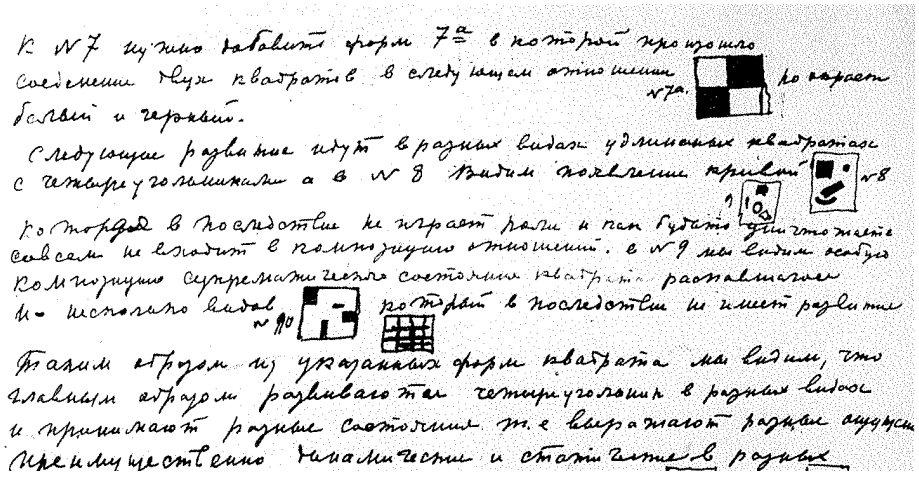
Dans ce travail, Tchachnik mentionne plusieurs sensations utilisées par Malévitch pour qualifier ses tableaux suprématistes peints entre 1915 et 1920. Dans un manuscrit intitulé « Suprématisme. Domination de l'art abstrait pur et non objectif. Moments de son développement « (67-68) rédigé au début de l'année 1927, Malévitch réalise une série d'esquisses de ses tableaux, en les regroupant selon cinq sensations principales : le statique, le dynamique, le magnétique, la non-existence cosmique, mystique et totale et, enfin, la non-objectivité absolue. Ce manuscrit était destiné à servir de document de travail pour un film sur le suprématisme par le réalisateur au Bauhaus Hans Richter ; même s'il n'a jamais vu le jour, un seul regard au manuscrit donne au lecteur l'expérience de la métamorphose des sensations dans le mouvement des plans dans l'espace. Ces sensations auraient trouvé vie dans un film de plans et de relations pures dans l'espace lumineux de la lumière, qui est le médium de la caméra.

La classification des tableaux par les sensations sont, une nouvelle fois, des interprétations *a posteriori* des sensations que Malévitch dit avoir vécues comme observateur et non comme créateur.

Ainsi, la sensation statique consiste en des iconogrammes primaires, ceux de la position sur la rétine du lieu de la vision (69) :

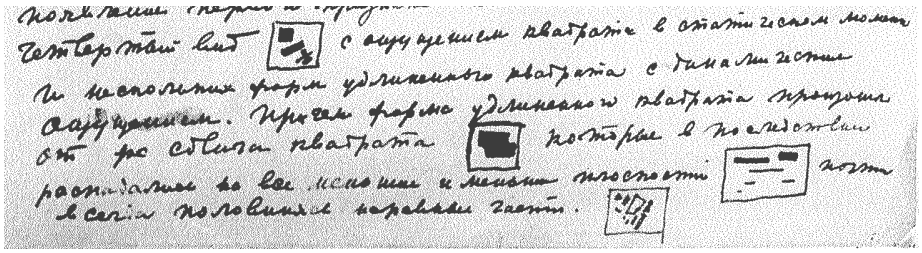


69

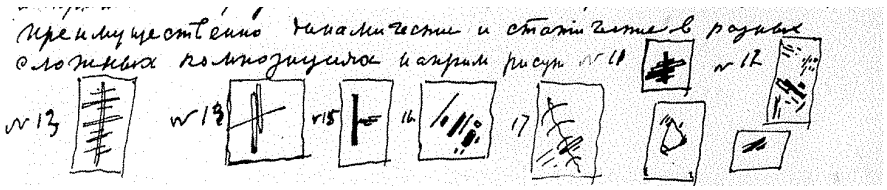


70

La sensation dynamique inclut des tableaux saisissant des masses picturales en mouvement dans l'œil et dans l'espace (71, 72) :

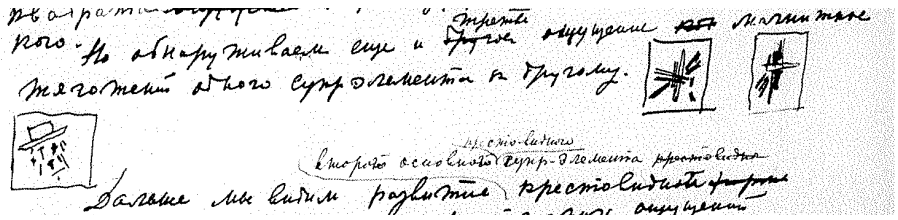


71



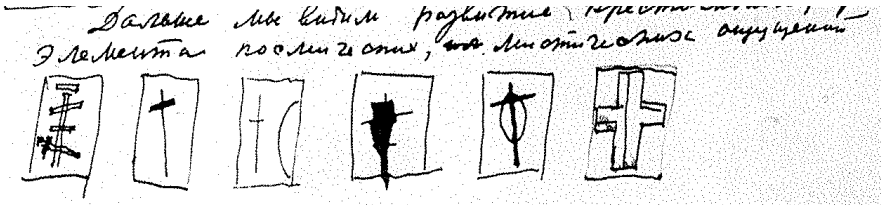
72

La sensation magnétique naît de la « gravitation d'un élément suprématiste par rapport à un autre », comme cela se produit dans la rotation des disques colorés (73) :



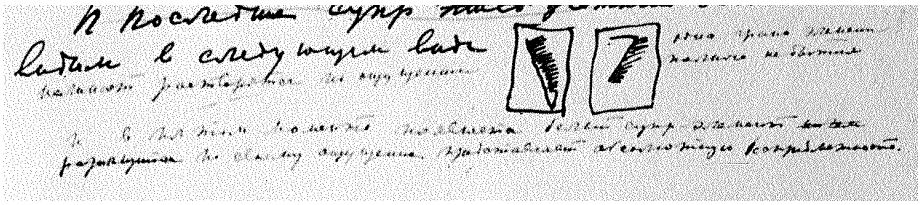
73

Les sensations cosmiques et mystiques sont faites des compositions et des constructions dans lesquelles l'œil est en mouvement dans un espace étendu (74) :



74

La sensation de la non-existence totale se produit avec la diffusion de l'élément suprématiste produit en projetant des faisceaux dans l'espace (75) :



75

Une dernière phase n'est pas représentée, que Malévitch décrit comme une phase dans laquelle apparaît « un élément suprématiste blanc qui donne la sensation de la non-objectivité absolue » : les tableaux suprématistes incolores de la lumière pure.

En classant ses tableaux suprématistes selon les sensations cosmiques dans lesquelles il intègre même le statique et le dynamique, qui font également partie des sensations artistiques (il ne se réfère pas aux sources de la lumière, à la couleur, à la rotation ni aux faisceaux lumineux), Malévitch fait de ses tableaux les instruments d'une vision du monde suprématiste. Quand les sensations deviennent les éléments de l'idée, le tableau perd son identité en tant que peinture pure. Dans ces sensations cosmiques, le lien entre ce qui est vu et le processus créatif est perdu ; il s'agissait pourtant du véritable sujet du tableau. La vision et son immédiateté, les sensations pures de la couleur et de la lumière, de la dynamique et de la luminosité s'évanouissent. Les sensations artistiques disparaissent.

Il est plausible que ces sensations soient restées latentes dans son esprit, mais lors de son processus créatif, Malévitch ne peignait pas avec la sensation abstraite de l'infinité, par exemple, mais avec la sensation des couleurs spectrales, de la lumière et de leurs relations dans l'espace, et ce afin de rendre visibles les phénomènes optiques et lumineux dans l'espace pictural. Les effets produits, le magnétisme par exemple, sont stimulés par les forces centrifuges identifiées dans l'observation des couleurs et de la lumière sur des disques rotatifs et peuvent être un effet logique du système neurosensoriel de l'artiste. Il faut toutefois distinguer deux activités : la réalisation d'un tableau au cours du processus créatif et l'expérience de vision a posteriori. À ces deux

activités correspondent deux sensations : la sensation artistique de l'œuvre et la sensation qui naît dans l'esprit de l'observateur.

L'attribution des sensations à ce qui peut être décrit comme « l'activité mentale supérieure de l'artiste » se place au cœur des interprétations du suprématisme en 1926 et 1927. Il annote, de plus, un groupe de tableaux de sensations de forces pures publiées dans le livre du Bauhaus, *Le Monde non objectif* en 1927 (76-89). Ces annotations complètent l'article Suprématisme, consacré à la sensation *en tant que telle*. Dans cet article, il explique que toute la créativité trouve son origine dans la sensation, ouvrant son texte par la phrase suivante : « Dans la forme artistique que je nomme suprématiste, l'art retrouve son état initial : la sensation pure », ce à quoi il ajoute « qui se transforme ensuite en coque, pour protéger son essence »[194] ; il fait ici référence aux sensations cosmiques. Mais, cosmique ou esthétique, c'est la sensation qui lie œuvre d'art et spectateur. Malévitch écrit que :

> « Tous les types de sensation doivent trouver une expression et un exutoire, simplement parce que la sensation est trop forte pour l'homme, qui ne la supporterait pas. Seules les structures que nous voyons notre vie sensorielle apparaissent. Si l'organisme humain ne trouvait pas d'exutoire, il périrait, car les sensations anéantiraient son système nerveux. »[195]

Ceci rend l'art nécessaire, car il est « une pure expression de la sensation »,[196] et l'objet d'art, ce qui est vu, affecte la transformation de nos sensations. Ainsi, le tableau suprématiste en tant que *peinture* stimule également l'« essence cachée » des sensations artistiques des masses picturales en mouvement, dans le temps et dans la durée, articulée autour du lancement et de l'arrêt du statique et du dynamique, comme il l'explique à propos des masses picturales en mouvement de 1915 et 1916. Les plans colorés sont dynamiques de manière innée, la tension des relations entre les plans est dynamique, nous expérimentons la couleur comme énergie et, dans les constructions colorées, même la lumière devient dynamique. Dans le tableau suprématiste, nous « retrouvons la sensation de la vie », comme le dit Viktor Chklovski, par les sensations elles-mêmes qui rendent apparentes les qualités du monde vives,

---

[194] K. Malévitch, « Le Suprématisme » (1926), in *Malevich on Suprematism. Six Essays: 1915 to 1926*, *op. cit*. [8], 100. (Notre traduction.)
[195] Ibid., 101.
[196] Ibid., 105.

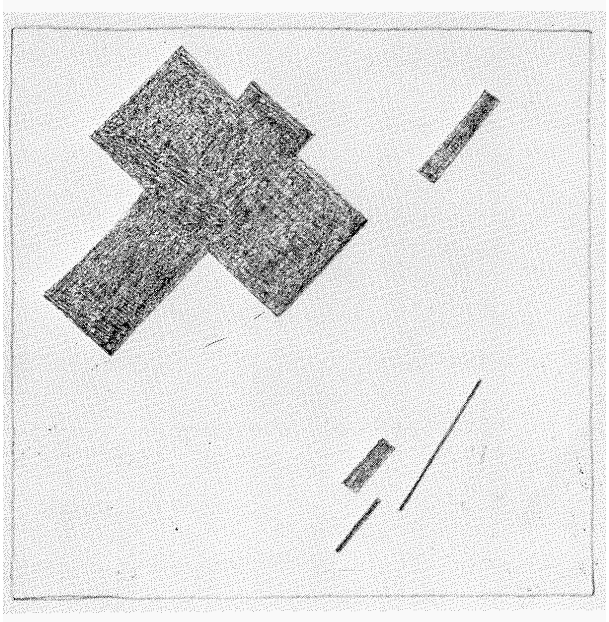
intenses, le monde vivifié devant nos yeux. C'est là que réside la sensation artistique et son but.

Il s'ensuit donc qu'en révélant la sensation elle-même, en étant cette sensation même, le tableau suprématiste devient « une pure expression de la sensation ». Dans un passage, Malévitch fait une déclaration qui peut s'appliquer à ses sensations *cosmiques* et aux sensations *purement artistiques* des tableaux suprématistes :

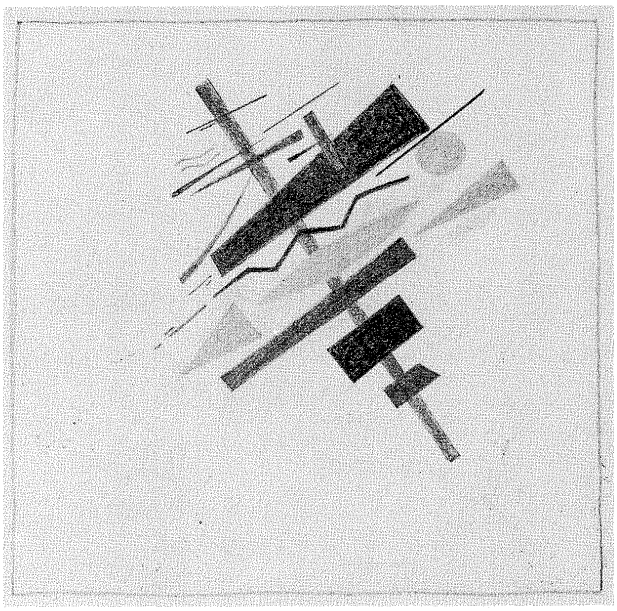
> « Le suprématisme est un nouveau système non objectif de relations entre les éléments, qui permet d'exprimer des sensations […] Le suprématisme est à la fois le début et la fin. Il dévoile les sensations. L'art y émerge en tant que tel, sans visage. »[197]

Ainsi, les dessins reproduits dans *Le Monde non objectif* sont vécus non seulement comme sensation cosmique, mais également comme sensation dynamique artistique pure. Nous y voyons des masses en tension dans l'espace pictural, des contrastes dynamiques de direction, de luminosité, d'éléments dans différents stades de rotation, des ensembles vus de différents endroits dans l'œil et dans l'espace ; dans tout cela, les plans, les barres et les lignes sont rendus par des nuances entre la lumière et l'obscurité. Ils sont dynamiques dans la durée. Leurs relations s'articulent par des juxtapositions dans l'espace du plan pictural. Ce dont nous faisons l'expérience, ce sont des sensations artistiques qui trouvent leur origine dans l'œil, ce merveilleux instrument de la vision pure.

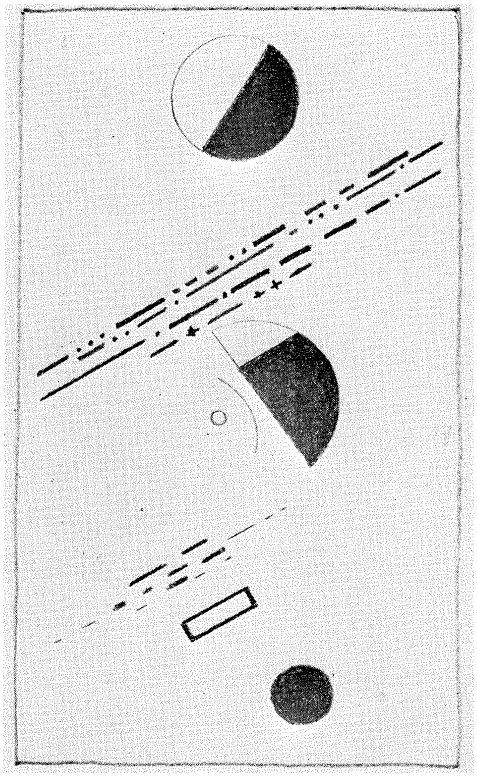
[197] Ibid., 101.



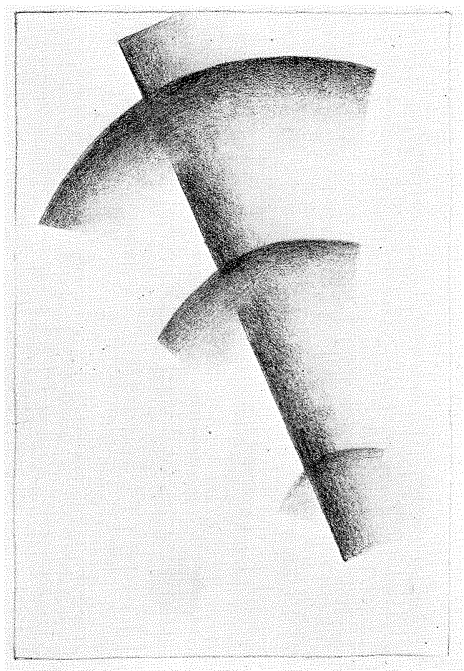
76 “Groupement d’éléments-Supré de forme aérienne avec sensation de vol.”
“*Odna iz gruppirovka (sic) Suprem-elementov aerovidnaya s oshchuscheniyem poleta.*”



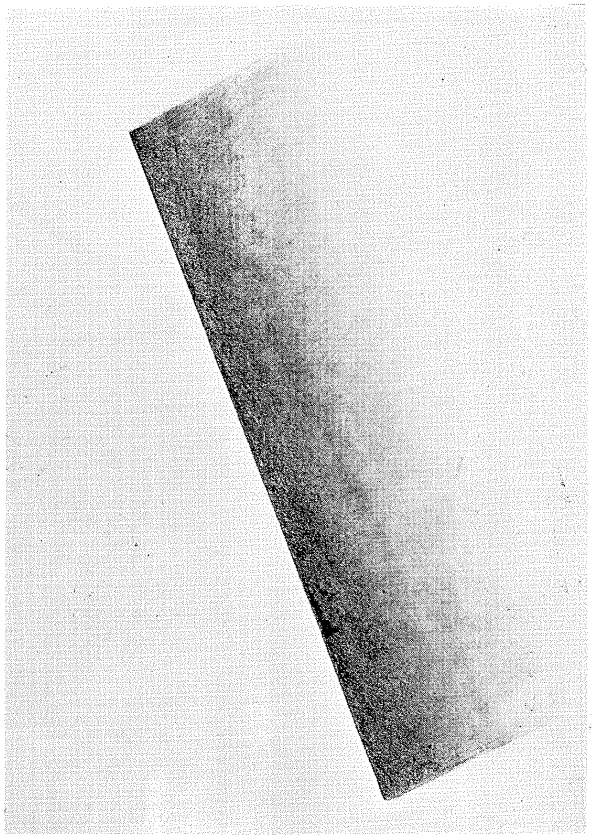
77 “Groupement supr. d’élements combinées et donnant la sensation de bruissement métallique au cours d’une forte aspiration dynamique. Coloration métallique pâle, gamme cuivre.”
“*Odna iz slozhnykh supr. gruppirovok elementov s oshchchushcheniyem metalicheskogo shelestva pri sil nom dinamicheskom ustremlenii. Okraska bledno-metallicheskoy medyanoy gammy.*”



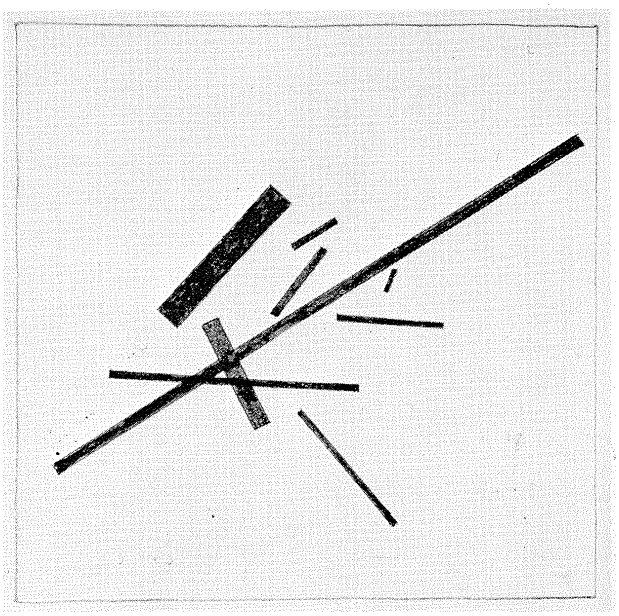
78 “Supr-groupement d’éléments avec sensation du courant (télégraphe).”
“*Supr-gruppa elementov s oshchushcheniyem toka (telegraf*).”



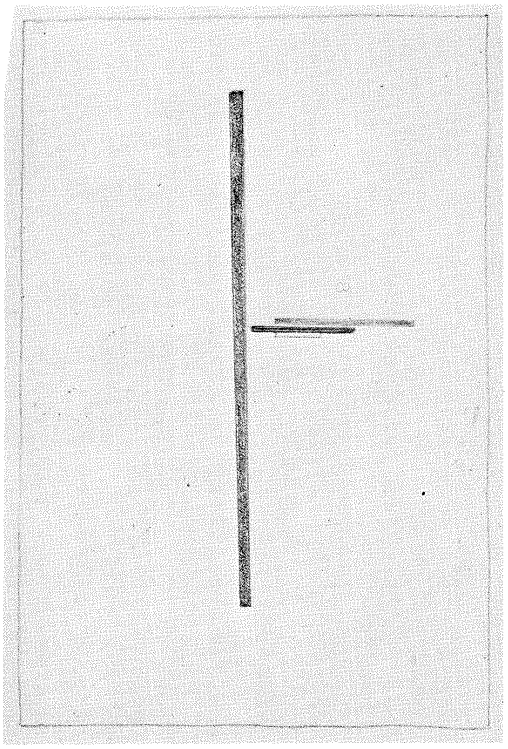
79 “Supr. groupe (blanc). Sensation de dispersion. (Non-existence).”
“*Supr. gruppa (belaya) oshchushcheniye rastvoreniya (nebytiya*).”



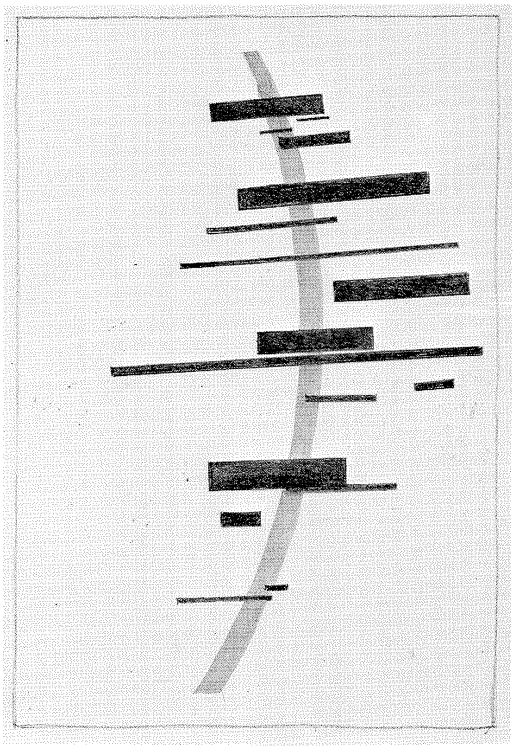
80 “Elémént supr. moment de la dispersion de la sensation (non-objectivité).”
“Supr. element moment rastvoreniya oshchushcheniya (bespredmetnost’).”



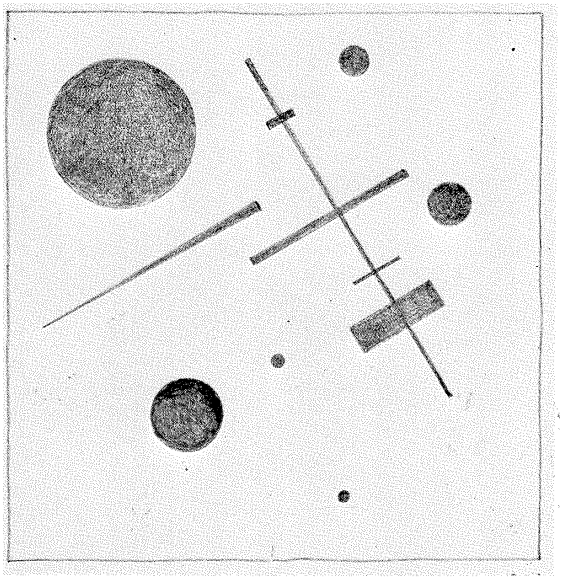
81 “Groupe d’éléments supr. Sensation d’attraction magnétique).”
“Supr. gruppa elementov oshchushchenie magnitnogo tyagoteniya.”



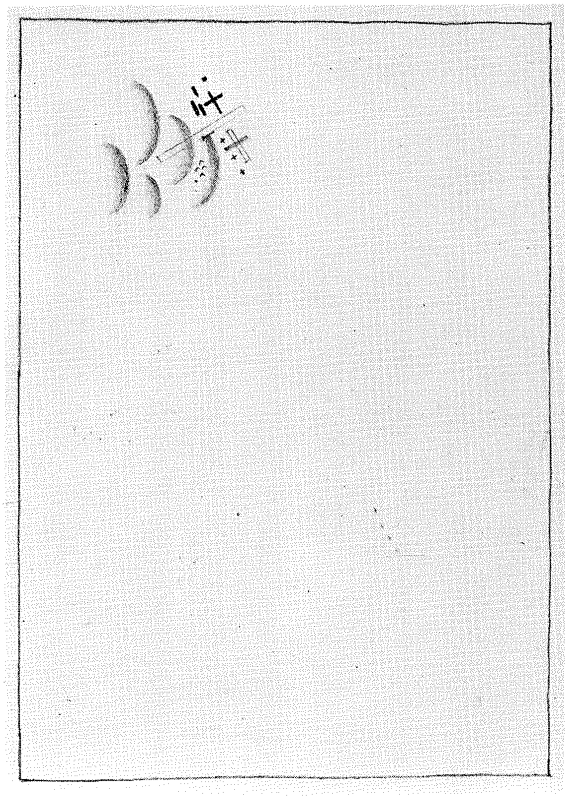
82 “Groupe supr. (Attraction magnétique).”
“Supr. gruppa (Magnitnoye tyagotenie).”



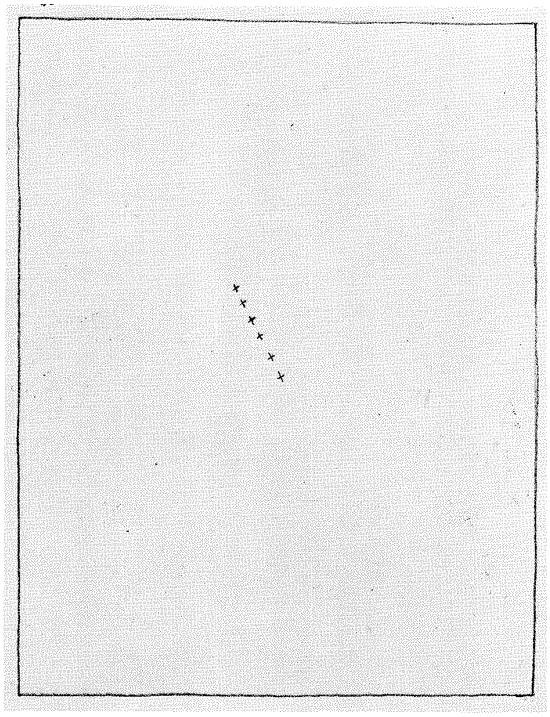
83 “Groupe supr. Sensation du mouvement et de la resistance.”
“Supr. grup. oshchushcheniye dvizheniya i soprotivleniya.”



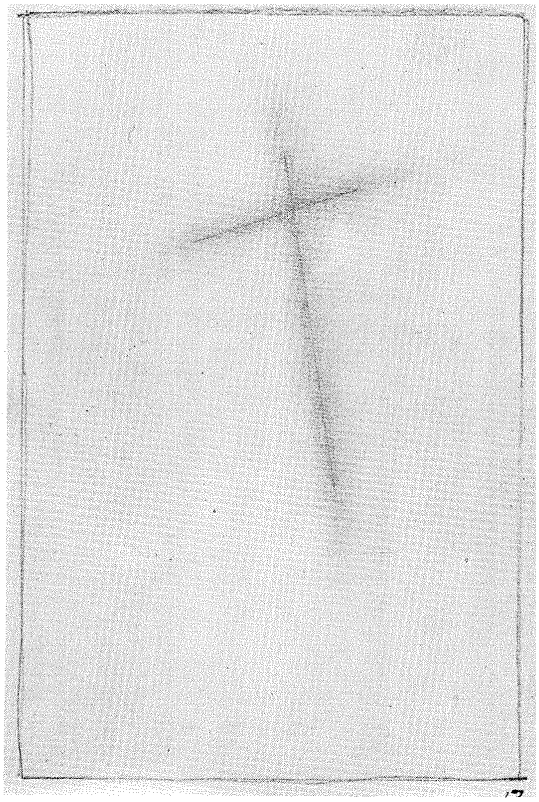
84 “Sensations mélangées de deux éléments de base, cercle et carré.”
“Smeshannye oshchushcheniya. 1913 yr. 13 god dva osnovnykh elementa proizvodyne krug i kvadrat.”



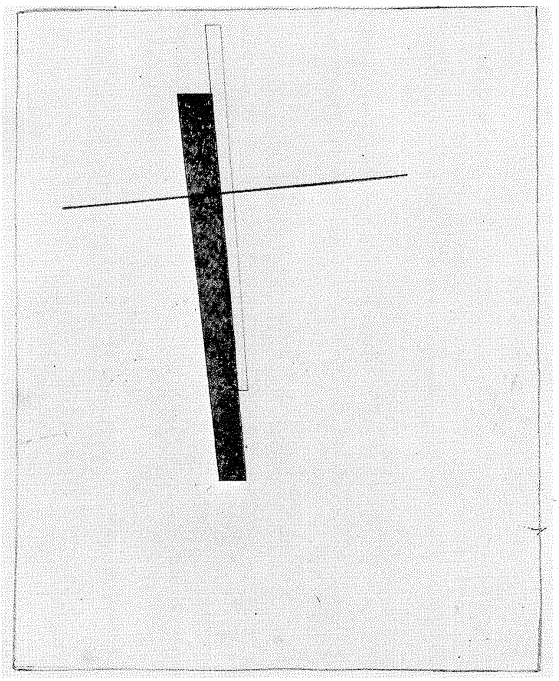
85 “Sensation de l’univers (espace).”
“Oshchushcheniye vselennoy (prostranstvo).”



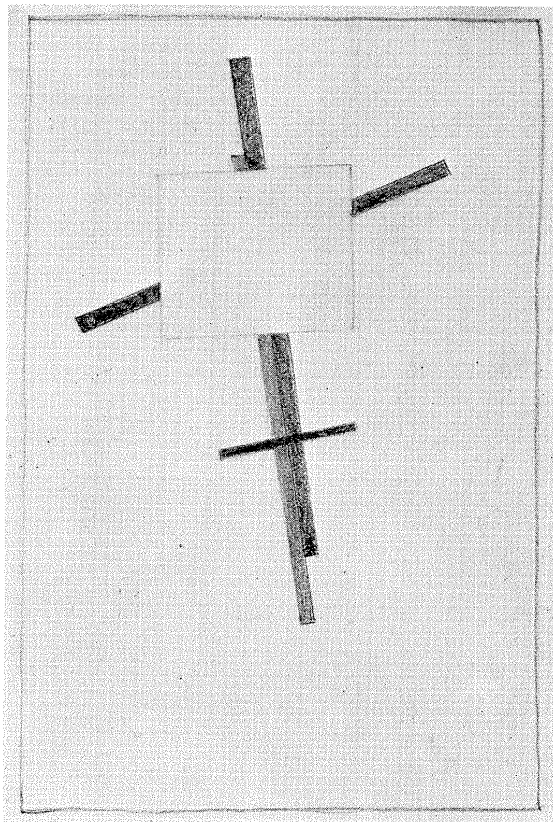
86 “Sensation de l’espace universel.”
“Oshchushcheniye vselennogo prostranstva.”



87 “Sensation supr. d’une onde mystique venant de l’univers.”
“Supr. oshchushcheniye dvizheniya i soprotivleniya.”



88 “Sensation d’une onde mystique (incomplète).”
“Oshchushcheniye misticheskoy volny (ne polnoe).”



89 “Groupe suprématiste en tant que sensation du présent (le monde en tant que non objectivité).”
“Suprematich. gruppa kak oshchushcheniye sovremennosti (mir kak bespredmetnost’).”

Conclusion

La question du formalisme

En septembre 1930, Malévitch est arrêté et incarcéré à la prison Kresty à Leningrad, à la suite d'une accusation de « formalisme ». Son ami et collègue Pavel Filonov écrit dans son journal du 12 novembre 1932 que Malévitch lui avait déclaré :

> « L'AKhRR [Association des artistes de Russie révolutionnaire] voulait me détruire. Ils ont dit "Détruisez Malévitch et c'en sera fini du formalisme". Mais ils n'ont pas réussi. J'ai survécu. On ne détruit pas si facilement Malévitch. »[198]

Cette attaque par une association artistique qui défendait des représentations quasi photographiques d'un travailleur glorifié, du prolétariat et de l'Armée rouge et qui était soutenue au plus haut rang par Staline, s'est déroulée dans un contexte politique sous tension. Aux interrogateurs de l'OGPU (Direction politique d'État) (Malévitch avait été officiellement accusé d'« activités bourgeoises » lors d'un séjour à Varsovie et à Berlin au printemps 1927), il déclare qu'il n'est pas un formaliste (selon le langage du moment, un artiste « idéaliste » ou « bourgeois »), mais qu'au contraire son art correspond totalement à l'idéologie, c'est-à-dire au devoir du peintre de « guider la création d'une idéologie communiste de masse », comme le décrit l'un des défenseurs du rôle de l'artiste pour la nouvelle société.[199] Malévitch assure alors à ses interrogateurs que son art et son architecture, critiqués dans la presse en 1926, sont conformes à la politique du parti marxiste et la représentent. Dans ses vues sur l'art, Malévitch écrit : « L'art doit donner une architecture nouvelle, et, le tout lié à son entièreté, refléter les problèmes sociaux de la société prolétarienne »[200]

---

[198] P. Filonov, "From the Diary of Pavel Filonov", in *Kazimir Malevich in the State Russian Museum*, St. Petersburg: Palace Editions, 2000, 429. (Notre traduction.)

[199] Alfred Kurella, dans l'excellente étude de Brandon Taylor, *Art and Literature Under the Bolsheviks*, in two volumes. London: Pluto Press, 1992. Volume 2 *Authority and Revolution 1924-1932*, 127.

[200] Transcription de l'interrogatoire mené par l'OGPU (Direction politique d'État), septembre 1930, in *Kazimir Malevich Suprematism* (dir. Matthew Drutt). Berlin: DeutscheGuggenheim, 2008, 249-250. (Notre traduction.)

Dans son témoignage, il réaffirme son engagement envers le régime, en écrivant :

« Je suis accusé de formalisme par l'Institut artistique d'État [mais] […] cela est incorrect, comme je l'ai prouvé par mes œuvres et ma vision contemporaine de l'art. Je travaille à être plus proche de la production : mes nouvelles œuvres sur des plats répondent à une demande d'exportation, qui est source de bénéfices économiques pour notre union. Dans le même temps, elles affirment à l'Occident notre rôle d'innovateurs dans l'art ; nous pouvons montrer nos accomplissements sur le front culturel ».[201]

Dans les réponses de Malévitch, il semble donc clair qu'il a été accusé de formalisme dans son *art*, et non dans ses *écrits*. En tant que responsable du département formel-théorique de l'Institut national de la culture artistique (GHINKhOUK) à Leningrad entre 1924 et 1926, Malévitch avait effectivement utilisé la méthode formelle, comme l'indique le nom de son département de recherche. Dans ses recherches sur les styles artistiques, de l'impressionnisme au suprématisme, son objectif était de découvrir les processus diachroniques du changement. C'est à partir de là qu'il a pu développer sa théorie de l'« élément additionnel en peinture ».[202] Dans ces travaux, il ajoute également des facteurs culturels et sociaux qui ont influencé les créateurs de ces styles modernes. En utilisant la méthode diachronique et en incorporant ces facteurs d'influence, Malévitch mettait largement à profit sa lecture de l'*Optique physiologique* d'Hermann von Helmholtz, dans laquelle ces questions sont soulevées. Il s'appuyait alors également sur la méthode morphologique de Johann Wolfgang von Goethe, comme on le lira ci-dessous.

Malévitch usait également de la méthode formelle dans son analyse de l'art contemporain et des artistes se revendiquant du cubisme au futurisme et au suprématisme, pour former ce qu'il appelait son *Izologia*, ou *Artologie*. Ces textes ne sont jamais parus sous forme de livres, mais furent publiés en ukrainien sous la forme d'une série d'articles dans *Novii Generatsia* en 1928 et 1929.[203]

Les recherches de Malévitch au sein du département formel-théorique de l'Institut national de la culture artistique n'avaient pas été publiées en Russie dans les années

---

[201] Ibid.

[202] "An Introduction to the Theory of the Additional Element in Painting", in K. S. Malevich, *The World As Non-Objectivity*, Vol. III. Xenia Glowacki-Prus and Edmund T. Little, Translators. Troels Andersen, Editor. Copenhagen: Borgen Forlag, 1978, 147-194. (Notre traduction.)

[203] *New Art*, in K. S. Malevich *Essays on Art*, Vol. II. Xenia Glowacki-Prus and Arnold McMillin, Translators, Troels Andersen, Editor. London: Rapp & Whiting, 1969. (Notre traduction.)

vingt, mais l'AKhRR attaquait ses travaux depuis 1925 au motif que le département ne se concentrait pas assez sur le « figuratif » dans un contexte marxiste. Comme l'explique Malévitch au Président du Département d'État des arts en août 1929, alors qu'il risque d'être exclu de l'Institut de l'Histoire des Arts :

> « Nos ennemis s'imaginaient que l'Institut national de la culture artistique [GHINKhOUK] était la pépinière d'un art nouveau opposé à l'AKhRR. De nombreuses attaques ont été lancées afin de détruire l'institut. Mais en vérité, l'Institut national de la culture artistique n'avait qu'un seul objectif et qu'une seule mission : trouver de nouvelles formes dans les domaines de l'architecture, du textile, du papier peint, du mobilier, des couleurs, du graphisme. Les questions liées au figuratif ne se posaient pas. Il n'y avait aucune concurrence avec l'AKhRR. »[204]

C'est précisément ce manque d'attention à la question figurative et l'attention aux questions formelles en design et en architecture (telles que la ligne, le plan et toutes les caractéristiques stylistiques dérivées du suprématisme) que l'AKhRR combattait. En lui donnant l'étiquette « formaliste », l'AKhRR le considérait comme *artiste* abstrait à partir de 1930.

Les termes « formalisme » et « formalisme » n'étaient généralement pas utilisés en Russie dans les années vingt pour décrire des tableaux, des sculptures, une architecture ou un graphisme non politisés. Au contraire, le terme « de gauche » (apparu en 1917 pour désigner les artistes de gauche, contre l'art impérial de droite) était commun pour désigner le suprématisme, le constructivisme, le productivisme, etc. des premiers artistes révolutionnaires. En 1921, les constructivistes-productivistes étaient parvenus à la conclusion « formaliste » que la peinture devait être rejetée avec le tableau *Couleur rouge pure* exposé à l'occasion de 5 x 5 = 25 (septembre 1921). Nikolaï Taraboukine déclare à ce propos que :

---

[204] « To the President of Glaviskusstvo, August 1929 From the Artist Malevich, Kazimir Severinovich. Memorandum ». In K. S. Malevich, *The Artist, Infinity, Suprematism*. Unpublished Writings 1913-33, Vol. IV. Xenia Hoffmann, Translator, Troels Andersen, Editor. Copenhagen: Borgen Forlag, 1978, 218. (Notre traduction.)

« Chaque fois qu'un peintre a voulu se débarrasser réellement de la représentativité, il ne l'a pu qu'au prix de la destruction de la peinture et de son propre suicide en tant que peintre ».[205]

Les artistes se tournent désormais vers les travaux graphiques, photographiques, vers la publicité, le design et l'architecture dans leur approche d'un nouvel art destiné aux masses. Ainsi, la *polémique* souvent soulevée contre les artistes « de gauche » était que leur peinture était « vivante » pour célébrer « la lutte des classes héroïque, les grands travaux de construction » qui doivent être « les principales sources du contenu de notre art »[206] destiné à « guider » les masses dans leur éducation communiste. La critique souvent adressée à ses artistes, était, elle, que les travaux de publicité et de graphisme étaient influencés par l'Ouest. Ils étaient donc « capitalistes » et « bourgeois ».

Mais, plus généralement, les travaux de la génération de Malévitch étaient également qualifiés de « formalisme de gauche ».[207] C'est principalement vrai pour les artistes du LEF (Front gauche des arts), qui comprenaient entre autres Rodtchenko, Brik, Maïakovski, Arvatov, Kouchner ou Tchoujack. Stylistiquement parlant, le terme « formaliste de gauche » se réfère à l'utilisation de la ligne droite, du plan en deux dimensions, des dimensions et des points de vue amplifiés comme on le voit dans les travaux graphiques et les photographies d'Alexandre Rodtchenko. En bref, il s'agit de tout ce qui s'opposait à l'esthétique promue par l'AKhRR, défenseur d'un art « véritablement prolétaire ». En février 1928, la Déclaration de l'association des artistes de la révolution AKhR (l'AKhRR ayant changé de nom pour devenir l'AKhR) précise que la responsabilité de l'art est simplement d'« aider le prolétariat dans ses objectifs de classe »[208] par les moyens suivants :

« L'art appartient au peuple. De ses racines les plus profondes, il doit pénétrer les masses travailleuses. Par elles, il doit être compris et aimé. (Lénine).

---

[205] N. Taraboukine*, Le dernier tableau*, Présentation par Andrei B.Nakov, Traduction du russe par A. B. Nakov et Michel Pétris. Paris: Editions Champ Libre, 1972, 40.
[206] B. Taylor, *Art and Literature Under the Bolsheviks*, *op. cit*. [2], 129. (Notre traduction.)
[207] B. Taylor, *Art and Literature Under the Bolsheviks*, *op. cit*. [2]. La référence au « danger » des « formalistes de gauche » se trouve au Volume 2 *Authority and Revolution 1924-1932*, 121. (Notre traduction.)
[208] *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902- 1934* (dir. John E. Bowlt et traduction). New York: The Viking Press, 1976, 271-2. (Notre traduction.)

En tant qu'artistes de la Révolution prolétarienne, nous avons le devoir de transformer la réalité révolutionnaire authentique en formes réalistes, compréhensibles par les masses de travailleurs et participer activement à la construction socialiste par notre travail socio-artistique.

Nous considérons ce contenu profond, doté d'une forme artistiquement parfaite et réalisée, engendrée organiquement, comme un signe de vérité dans l'œuvre d'art visuel contemporain.[...]

En avançant dans cette voie, en perfectionnant les formes de notre langue avec travail et acharnement, nous parviendrons, par le moyen d'un nouveau contenu, à la création d'un style monumental : l'expression de notre époque, le style du réalisme héroïque. »

« L'art, pour les masses »[209]

En regardant les tableaux de Malévitch exposés lors de sa rétrospective de 1929 à la Galerie Tretiakov de Moscou, une exposition composée presque exclusivement d'œuvres figuratives représentant principalement des paysans et des travailleurs dans un style post-suprématiste, on constate qu'elles sont « l'expression de leur époque » tout en n'étant absolument pas dans « le style du réalisme héroïque ». Ses tableaux peuvent être considérés comme des images avec lesquelles les masses pouvaient peut-être s'identifier, mais ils ne leur apprennent rien de la doctrine marxiste.

À la fin des années 1920, l'AKhR continue d'être la « section d'assaut » de la censure d'art en Russie. Dans le numéro d'avril-mai 1929 d'*Art pour les masses / Iskusstvo v massy*, l'AKhR déclare qu'elle

« [S]e consacre désormais à combattre ceux qui nient l'utilisation révolutionnaire de l'art et à dénigrer ceux qui se complaisent dans un "gauchisme infantile" comme forme de créativité artistique ».[210]

De plus, l'historien d'art Brandon Taylor décrit ainsi les événements de 1929 et 1930 :

[209] Ibid., 271-2.
[210] B. Taylor, *Art and Literature Under the Bolsheviks*, *op. cit*. [2], 133-4.

« L'annonce des conditions de purge dans le numéro suivant de *Iskusstvo v massy* montre que l'AKhR s'est jointe à la bataille de la révolution culturelle de la guerre des classes dans ce qui était peut-être sa phase la plus intensive et la plus enthousiaste. Des appels fervents à un "lien organique avec les masses de travailleurs et de paysans", une "éducation politique intensifiée et une purge dans nos rangs" allaient, selon elle, contribuer à une "grande offensive socialiste" et à une "lutte des classes plus aiguë". S'étant publiquement opposée au LEF dans les circonstances historiques concrètes de la lutte contre l'art abstrait », l'AKhR clamait désormais l'importance des « hautes qualifications professionnelles et des activités sociales ainsi qu'un sens de l'objectif dans le service de la révolution prolétarienne. La purge dans les rangs allait servir à exclure les « parasites égoïstes, carriéristes, tous les poids sociaux et professionnels, tous les éléments religieux et tous les artistes, qui dans leur travail ont montré des positions hostiles au prolétariat ». Cette purge allait être réalisée « en public, devant les employés, les travailleurs, les artistes soviétiques, le public, les cadres et les étudiants des écoles supérieures d'art et des collèges techniques. » Même si la déclaration parlait de la « liberté de rechercher de nouvelles solutions formelles » et de vigilance à l'encontre des « évaluations partiales » de ceux qui adhéraient à une tendance formelle particulière, les membres de l'AKhR ne pouvaient douter, d'une part des vices de l'« épigonisme » et des « reproductions passives et protocolaires de la réalité » [en tant que compagnons de route, ceux qui suivent le régime sans s'y engager] et d'autre part de la « morbidité de l'art de gauche et de l'esthétisme abstrait ». »[211]

C'est dans cette dernière catégorie – la « morbidité de l'art de gauche et de l'esthétisme abstrait » – qu'est relégué Malévitch lors des attaques de ses collègues engagés dans la fonction propagandiste de l'art, alors que les objectifs du parti stalinien sont rendus publics en avril 1932 avec le décret du Comité central sur la refonte des organisations littéraires et artistiques.[212] En 1930, c'est l'AKhR(R) qui, comme le confie Malévitch à Filonov, tente de « détruire Malévitch » pour mettre un terme au formalisme et faire triompher le réalisme.

[211] Ibid., 137. (Notre traduction.)
[212] Brandon Taylor donne le texte complet dans *Art and Revolution Under the Bolsheviks*, Vol. 2, *op. cit*. [2], 181-2.

Dans ce climat délétère, et si la déclaration de Malévitch n'est pas une exagération de sa part, il est possible de penser que Malévitch était alors reconnu comme le chef de file du mouvement non objectif en Russie, ou tout du moins comme sa figure de proue. Ce mouvement, lancé en 1915, avait en retour inspiré les artistes contemporains de Malévitch à explorer les théories optiques et artistiques qui en dérivent de manière toujours novatrice et originale. Ces recherches vigoureuses avaient donné naissance à la peinture non objective en Russie. Par son avant-gardisme, Malévitch avait pavé la voie à ce qui allait être nommé « formalisme » dans son sens large pour les arts visuels en Russie.

Il ne faut pas oublier qu'à cette époque, ce sont les « équipes » de l'Institut de l'Histoire des Arts qui ont dénoncé Malévitch comme formaliste en sa présence et en celle de ses collègues du Département d'Art contemporain, entre autres Matiouchine et Souétine. Ses accusateurs étaient des historiens de l'ancienne époque ou d'obédience marxiste. Aucun de ces deux groupes ne voyait de futur dans leurs travaux sur l'art moderne, « abstrait » ; pour ce dernier, ils étaient même « dangereux » pour le régime.

À cette querelle des Anciens et des Modernes s'ajoute la présence à l'Institut des formalistes littéraires. Là, les intellectuels de l'ancienne Société pour l'étude du langage poétique (OPOYAZ), dont Viktor Chklovski était un membre fondateur (Boris Eichenbaum, Youri Tinianov, Boris Tomachevski, entre autres) se réunissaient pour poursuivre leurs recherches sur la langue et la littérature. Le formalisme littéraire avait fait l'objet des mêmes controverses et critiques que le formalisme des arts visuels au cours des années vingt ; il ignorait apparemment le « figuratif », ou le « sujet » pour se concentrer sur la structure. Il n'adhérait donc pas au matérialisme dialectique dans son approche de la littérature.

L'Institut de l'Histoire des Arts était donc le lieu d'engagements contraires, où non seulement les peintres – Malévitch, Matiouchine, Souétine et d'autres de l'Institut de la Culture artistique, qui y avaient été transférés en 1926 –, mais également les intellectuels attachés à la littérature étaient attaqués. Qualifier Malévitch de formaliste revenait à l'identifier à une tendance considérée contre l'idéologie du régime, voire contre-révolutionnaire. Rien n'aurait pu, dans ces circonstances, être plus dommageable à Malévitch d'un point de vue politique comme personnel.

Pourtant, sans le formalisme (qui signifie la « méthode formelle »), Malévitch n'aurait jamais créé ses tableaux de 1911 à sa période suprématiste. En découvrant les principes physiologiques de la vision dans l'*Optique physiologique* d'Hermann von Helmholtz, Malévitch découvre la manière dont l'œil voit la lumière et la couleur, ainsi que sa structure. Dans ce qui est peut-être un trait de génie, Malévitch se rend compte que les structures physiologiques de la vision peuvent être utilisées pour créer en peinture des structures artistiques. Ces deux coordonnées sont, d'ailleurs, fondamentales à la méthode formelle : la structure (que Malévitch nomme « ossature ») et le contenu (l'idée transmise par ce qui est vu) que Malévitch nomme « peinture-couleurs » *(tsvetopis)* dans le suprématisme. Ainsi, Malévitch est l'inventeur de la polarité de la méthode formelle en peinture : *de* la créativité et *pour* la créativité.

Principes du formalisme : la méthode morphologique

La méthode formelle, chez les critiques littéraires russes du milieu des années 1910[213] ou dans les philosophies de l'art formalistes de langue allemande (Conrad Fiedler, Adolf Hildebrand, Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Gottfried Semper, entre autres) de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle, trouve ses origines dans les recherches physiologiques de Johann Wolfgang von Goethe sur le règne animal et végétal. C'est lui qui utilise pour la première fois le mot « morphologie », la « logique » ou « l'étude » de la « forme-structure » pour décrire sa méthode.

La morphologie est en fait *l'étude de la forme dans son processus de formation*. Elle doit être distinguée de l'étude des formes finies, fixées (*Gestalt*). Goethe l'explique dans son texte de 1807/1817, *But de l'auteur* :

> « L'Allemand, pour exprimer l'ensemble d'un être existant, se sert du mot forme (*Gestalt*) ; en employant ce mot, il fait abstraction de la mobilité des parties, il admet que le tout qui résulte de l'assemblage de celles qui se conviennent, porte un caractère invariable et absolu.

[213] Victor Erlich, *Russian Formalism History – Doctrine* (New Haven: Yale University Press, 1955, 1965, 1981) propose une excellente histoire du formalisme russe. Il cite Boris Eichenbaum dans *The Young Tolstoy* (1922) (en anglais), où il écrit : « Notre méthode est généralement nommée "formaliste". Je préfère la qualifier de "morphologique" pour la distinguer d'autres méthodes telles que les approches psychologiques, sociologiques, etc. où l'objet d'étude n'est pas l'œuvre en elle-même, mais ce qui, selon l'intellectuel, est reflété dans l'œuvre », page 171.

Mais, si nous examinons toutes les formes, et en particulier les formes organiques, nous trouverons bientôt qu'il n'y a rien de fixe, d'immobile, ni d'absolu, mais que toutes sont entraînées par un mouvement continuel ; voilà pourquoi notre langue a le mot formation (*Bildung*), qui se dit aussi bien de ce qui a déjà été produit de ce qui le sera par la suite.

Ainsi donc, si nous voulons créer une Morphologie, nous ne devons point parler de forme ; et si nous employons ce mot, il ne sera pour nous que le représentant d'une notion, d'une idée, ou d'un phénomène réalisé et existant seulement pour le moment.

Ce qui vient d'être formé se transforme à l'instant, et pour avoir une idée vivante et vraie de la nature, nous devons la considérer comme toujours mobile et changeante, en prenant pour exemple la manière dont elle procède avec nous-mêmes. »[214]

Dans l'étude du vivant, la méthode morphologique s'attache donc aux processus dynamiques à l'origine des formes pendant leur construction et leur métamorphose par espèce ou entre les espèces. En cela, la méthode vise à découvrir les principes formateurs responsables de la forme finie et la manière dont, dans une forme finie, ces mêmes principes formateurs donnent naissance à une autre forme finie. La méthode morphologique est donc une méthode destinée à découvrir les lois de la création dans la nature.

Cette méthode est caractérisée par deux coordonnées : celle de la structure de l'organisation d'un objet – le « squelette », par exemple – et la « chair », la substance de la « forme » (en tant qu'éléments isolés et que tout) qui adhère aux structures et qui y est intégrée. Ensemble, la structure interne et les formes externes font un objet cohérent dans lequel toutes les parties sont intégrées, gouvernées par les lois qui les unissent dans un tout. L'action du principe formateur dynamique dans les « métamorphoses » constantes d'êtres vivants donne une forme à la structure « de l'intérieur comme de l'extérieur », comme le dit Goethe. Cela est dû aux influences

[214] J. W. von Goethe, *Œuvres d'histoire naturelle de Goethe, comprenant divers mémoires d'anatomie comparée, de botanique et de géologie,* Volume 1. A. Cherbuilez Éditeur, 1837, 16.

extérieures, comme celle de l'eau sur les branchies des poissons et l'air sur les ailes d'oiseau.[215]

Pour comprendre ce qu'est l'art par le biais de la créativité artistique, ce modèle morphologique a été adapté de différentes manières en une méthode analytique par les philosophes et historiens d'art formalistes. Découvrir les lois des processus créatifs artistiques est le moyen de comprendre l'œuvre d'art comme une manifestation créée et créative, comme une création pure. Cela permet aux commentateurs de pénétrer l'esprit de l'artiste.

Les artistes avaient eux aussi commencé à employer la méthode morphologique dans leurs analyses sur la nouvelle ère au début du 20e siècle, au moment où les arts connaissant une véritable métamorphose par rapport aux siècles précédents. Pour Vassily Kandinsky, la méthode de Goethe posait les bases de sa théorie de l'art. Pour souligner le fait qu'un tableau commence par l'idée qui se matérialise sous la forme d'un objet, Kandinsky rappelle les deux coordonnées des formes naturelles : l'« intérieur » et l'« extérieur », qu'il définit, pour l'art, comme « contenu » et comme « forme ». Dans son article de 1913, « La peinture en tant qu'art pur », il écrit :

> « Pour que le contenu, qui vit d'abord "abstraitement", devienne œuvre, il faut que le second élément – l'élément extérieur – serve à la matérialisation. C'est pourquoi le contenu aspire à un moyen d'expression, à une forme "matérielle".... L'élément déterminant est celui du contenu. De même que le mot ne détermine pas le concept, mais le concept le mot, le contenu détermine la forme : *la forme est l'expression matérielle du contenu abstrait*. »[216]

Il est également possible de dire que l'œuvre d'art consiste en une idée et sa mise en forme par les matériaux.

Kandinsky ajoute le principe de Goethe dont dépendent les parties individuelles d'un organisme (ou d'une œuvre d'art) et son idée dans son ensemble, nécessaire à la relation entre forme et contenu, les aspects « intérieurs » et « extérieurs » d'une œuvre d'art.

---

[215] *Goethe on Science. An Anthology of Goethe's Scientific Writings*, *op. cit.* [17], 60. (Notre traduction.)

[216] Wassily Kandinsky, « La Peinture en tant qu'art pur ». In Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*. Edition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon. Paris: Hermann, 1974, 193.

> « L'œuvre d'art est soumise à la même loi que l'œuvre naturelle : à la loi de la construction. Ses différentes parties deviennent vivantes par l'ensemble.... *La combinaison des différentes parties des deux groupes [la forme dessinée et la forme picturale], combinaison obéissant à un plan et visant une fin, a pour résultat le tableau*. »[217]

Le terme de « construction » rappelle évidemment le principe formateur de Goethe, « l'assemblage » de formes dans le processus créatif sous l'impact des forces. Ayant ajouté à ce principe du « tout » dans lequel toutes les parties s'unissent, Kandinsky utilise également le processus scientifique de Goethe et la notion de « systèmes » organiques. Comme l'écrit le scientifique :

> « La nature, malgré son apparente diversité, est toujours une unité, un entièreté ; ainsi, quand elle se manifeste dans quelque partie de cette entièreté, le reste doit servir de fondement à cette manifestation, qui doit être en relation avec le reste du système. »[218]

Pour Kandinsky, dire que l'art est généralement « sujet aux mêmes lois » que la nature revient à dire que les principes créatifs fondamentaux sont les mêmes, ces mêmes principes créatifs élaborés par Goethe dans sa méthode morphologique. Dans ces extraits de l'article de Kandinsky daté de 1913 (et dans d'autres articles exprimant les mêmes idées), il apparaît clairement que Kandinsky suit Goethe dans sa compréhension des lois qui déterminent les processus créatifs, et qu'il précise sa définition de la forme par le qualificatif « extérieur » pour clarifier l'idée de l'art « comme objet ».

Hermann von Helmholtz se réfère lui aussi à ces principes dans ses deux essais sur le littérateur et scientifique, « Sur les recherches scientifiques de Goethe » (1953) et *Les pressentiments de Goethe à propos des idées futures en sciences de la nature* (1892). À propos du poète, il observe que dans tous les arts :

> « [L]'essence du génie […] c'est de faire de l'objet matériel de l'art l'expression immédiate de l'idée. L'idée, pour le poète, n'est point le résultat d'un travail abstrait de la pensée, mais bien celui de l'intuition immédiate, celui du sentiment qui anime

[217] Ibid., 194.
[218] *Goethe on Science. An Anthology of Goethe's Scientific Writings*, *op. cit.* [17], 60. (Notre traduction.)

le poète et dont lui-même a à peine conscience : voilà qu'il faut que ce soit l'idée qui domine dans une œuvre d'art. »[219]

Cela, évidemment, est le sens que Malévitch a donné au suprématisme, où la couleur est le « l'expression immédiate de l'idée » et « domine dans une œuvre d'art ».

Ce passage sur Goethe le poète en reflète un autre sur Goethe le scientifique, où Helmholtz explique que Goethe trouve dans le phénomène l'expression directe de l'idée.

L'art fonctionne de la même manière : l'œuvre d'art est « l'expression directe de l'idée » et dépend de la maîtrise des « matériaux » par l'artiste, afin qu'ils deviennent le « véhicule direct de l'idée », comme dirait Kandinsky, dans la nature comme dans l'art.

Helmholtz ne néglige pas la composante essentielle du principe de transformation qui régit toute la nature, la dynamique de la création et de la métamorphose, celle de la « force ». Il écrit :

> « Car un phénomène naturel n'est expliqué physiquement qu'autant qu'on l'a ramené aux dernières forces naturelles qui l'ont produit et qui agissent en lui. Or […] nous ne pouvons jamais connaître les forces en tant que telles, mais seulement leurs effets ".[220]

L'œuvre d'art, comme l'œuvre de la nature considérée comme phénomène pur, se manifeste en tant que résultat d'une force « formatrice» qui laisse son empreinte sur la forme finale. En observant le phénomène, l'objet artistique ou naturel, la force ou le principe formateur peuvent être détectés.

Ainsi, les principes dynamiques de base de la méthode morphologique ont été énoncés par le physiologiste Hermann von Helmholtz ; elles sont les mêmes que celles utilisées par Vassily Kandinsky et se fondent toutes deux sur Goethe.

La dette d'Helmholtz à Goethe ne transparaît pas seulement dans ces textes, mais surtout dans la méthode utilisée pour ses recherches sur l'optique physiologique, qu'il divise entre structures de la vision oculaire depuis la rétine et contenu de la vision (lumière, couleur, objet). Ces divisions semblent mues par la nature des recherches,

---

[219] Hermann von Helmholtz, « Sur les recherches scientifiques de Goethe » (1865), *Conférences populaires*, Volume 1, Traduction et adaptation par Serge Nicolas. Paris : L'Harmattan, 2008, 45.
[220] Ibid., 12.

mais dans celle-ci, la méthode morphologique a été justifiée comme méthode scientifique nécessaire et viable.

La méthode morphologique, ou formelle, découverte et décrite par Goethe dans ses écrits scientifiques a été reconnue comme méthode de recherche universelle pour comprendre la créativité et les processus créatifs, à tel point que ses principes allaient devenir le principe d'analyse de la théorie et de la philosophie de l'art. Parmi les philosophes formalistes germanophones (Wölfflin était suisse, Riegl autrichien), un seul était artiste, le sculpteur Adolf Hildebrand. Son ouvrage *Le Problème de la forme dans les arts plastiques* a été publié en Allemagne en 1893 ; il traite de la forme et l'espace dans la peinture, la sculpture et l'architecture et tels que l'œil les voit ; ces deux coordonnées coïncident dans l'œuvre d'art. Comme le conclut Hildebrand, le profane :

> « [S]e trouve inconsciemment soumis à cette effet de cohésion qui fait que tout s'anime pour lui en un espace et en vient à former une unité. […] Sa vision et son imaginaire sont tout à la fois stimulés et captivés par la présence vivante de ce qu'il perçoit » [221]

Hildebrand, qui se concentre sur les arts gréco-romains et sur la Renaissance, montre comment leur style artistique est caractérisé par la clarté des lignes et des directions dans l'espace, verticales et horizontales. Pour ces aspects de la vision, et d'autres, Hildebrand utilise les catégories de la vision définies par Helmholtz dans son *Optique physiologique*. En effet, l'ami d'Hildebrand, Conrad Fiedler, à qui il avait montré son essai pour recueillir ses commentaires dès 1876 (et qui y a tant contribué que deux commentateurs ont écrit qu'« il est presque juste de parler de cette œuvre comme d'une collaboration entre le sculpteur et le philosophe »[222]), écrit dans une lettre à Hildebrand en 1892 : « Si vous publiez vos recherches, les commentateurs pourront parfois dire qu'Helmholtz s'y est déjà consacré »[223]. Hildebrand a peut-être même discuté de ses idées : l'on sait qu'Helmholtz a posé pour le sculpteur, qui a réalisé son buste.

La méthode utilisée par Hildebrand est toutefois la morphologie goethéenne. Aux types de vision, le sculpteur ajoute la fonction du principe formateur tel qu'il est rendu

---

[221] Adolf Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, traduit de l'allemand par Éliane Beaufils. Paris: L'Harmattan, 2002, 56.
[222] H. F. Mallgrave and E. Ikonomou, « Introduction », Ibid., 35. (Notre traduction.)
[223] Ibid., 36.

visible par les matériaux qui conditionnent la forme. Il écrit : « [La forme] devient alors l'expression de la structure ou des formes qui reposent sur la superficie comme c'est le cas pour tout organisme, qu'il soit au repos ou en mouvement »[224]

C'est cette structure interne qui imprime l'ordre à l'ensemble et qui crée l'« unité artistique », écrit Hildebrand : « Cette unité d'intégration constitue en effet le véritable problème de forme que doive résoudre l'art. Car c'est le degré d'intégration qu'atteint l'œuvre qui détermine sa valeur »[225].

Comme toujours, Hildebrand insiste sur le fait que c'est la structure qui satisfait l'esprit de l'observateur et qui donne une perception claire. À propos des reliefs, le sculpteur fait une remarque qui peut s'étendre à l'art en général : selon lui « cette représentation du relief » devrait :

> « [N]ous situe[r] comme spectateurs dans un rapport assuré à la nature. C'est elle la première qui reconnaît les lois générales de notre rapport à l'espace visible et les retient par l'art, c'est par elle que la nature est créée pour la première fois au sein de notre représentation visuelle. C'est dans ce mode de représentation que se forme le récipient dans lequel l'artiste puise la nature et s'en saisit. Voilà une façon de voir les choses qui, de tous temps, a été le signe caractéristique d'une sensibilité artistique et l'expression de ses lois immuables. »[226]

Même si Hildebrand analyse la relation complète entre l'art et la nature, il inclut l'architecture. Les objets ne doivent donc pas nécessairement être des représentations de la nature. Ce sont les lois de nos relations à l'espace que l'artiste rend visible à l'œil et au besoin d'ordre de l'esprit, que l'on retrouve dans les structures internes d'une œuvre d'art. Ceci lui permet de former des perceptions et des idées.

Le livre d'Hildebrand est publié pour la première fois en traduction russe en 1914 ; l'historien d'art et philosophe Alexandre Gabrichevski l'a qualifié a posteriori de « bible de toute une génération d'artistes et de critiques d'art »[227] (par ce terme, Gabrichevski

---

[224] Adolf Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, *op. cit*. [24], 77.
[225] Ibid., 77.
[226] Ibid. 76
[227] A. Gabrichevsky, "The Formal Method", quoted by Natalia Adaskina, "A Place in History: The Self-Determination of the Russian Avant-Garde of the 1920s", *The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation*. Academic Papers from the Conference. St. Petersburg: The State Russian Museum, 2001, 196. Gabrichevski, élève à l'université moscovite de Gustav Shpet, un ancien élève d'Edmund Husserl (à l'université de Göttingen), utilisait la méthode formelle, dont il reconnaissait à Goethe la création, comme base de son approche ontologique

se réfère principalement aux théoriciens). Kazimir Malévitch aurait bien sûr pu connaître le traité de Hildebrand, mais en 1914 il utilisait les travaux d'Helmholtz depuis déjà quatre ans. Il avait déjà étudié les propriétés optiques des contours dans ses tableaux néo-primitivistes et cubistes figuratifs représentés dans l'espace du plan et allait faire la découverte du suprématisme, par lequel il allait explorer les sensations pures de la couleur et de la lumière dans la vision dynamique en elle-même, de l'œil de l'artiste directement à l'œil du spectateur. Les structures optiques étaient devenues les structures artistiques de ses tableaux ; Malévitch avait donc, en unissant ces dernières, transformé les lois de la vision en lois picturales. Ces structures ont déterminé ses styles et la cohérence de son travail ; cette cohérence est due aux procédés utilisés, fondés sur les différents types de vision et les solutions artistiques qui y puisent leur source. À l'époque où le livre de Hildebrand paraît en russe, Malévitch *créait déjà avec* les principes utilisés par le sculpteur dans ses *analyses de* l'art.

Malévitch et la méthode formelle

Dans cette étude, il est impressionnant d'observer comment Malévitch est devenu un créateur pur dans la manière dont il applique les faits de la vision comme sujet de sa peinture (ce qui est vu) à la fois dans son contenu (couleur, lumière, mouvement) et comme structure optique. Ceci est également le principe formateur actif, qui laisse son empreinte sur la réalisation externe du contenu ; ici, l'ordre de la peinture est toujours déterminé par le *système* de ses parties, qui s'unissent en un tout cohérent. Dans son utilisation de ces facteurs de la vision optique comme principe et médium créatif, Malévitch a en effet évolué dans différents styles, les uns après les autres, tous unis par une seule et même idée, celle du phénomène optique, de la lumière et de ses couleurs.[228]

---

de l'art. Voir son essai de 1922-1923 « Towards a Morphology of Art: The Nature of the Artistic Object and the Study of Artistic Form" in *RAKhN The Russian Academy of Artistic Sciences* (dir. Nicoletta Misler), *Experiment* Vol. 3, 1997. Los Angeles: Charles Schlacks, Jr. Publisher, 208-220, surtout 218.

[228] Les seuls autres peintres qui semblent avoir utilisé les phénomènes optiques comme fondement de leur créativité semblent être Frank Kupka et, dans une moindre mesure, Piet Mondrian ; ce sujet reste encore largement inexploré. Lire F. Kupka, *La création dans les arts plastiques* (1923). Philippe Dagen, Préface, Erika Abrams, traduction. Paris: Cercle d'art, 1989, et F. Kupka, *In White & Black*. Facsimile reprints of *Abstractions* (1933/1948) and *Four Stories*

La méthode morphologique d'analyse de la création de la nature est devenue la méthode créatrice de l'artiste. Ici, les structures artistiques internes, les principes structuraux de la vision, deviennent des principes formateurs qui déterminent les formes picturales extérieures. Ces structures artistiques déterminent également l'agencement de ces formes, les relations et les liens entre les parties. Quand la structure interne change – c'est-à-dire quand la structure optique/artistique change – apparaît un changement dans les relations des parties, ce qui introduit un nouveau principe formateur et un changement dans l'apparence de la peinture. Cela peut, en retour, induire un changement dans la perception ou la sensation.

Alors que Malévitch évolue des masses colorées objectives aux masses colorées non objectives, à la luminosité puis au monde des forces non objectives, l'idée de la couleur, de la lumière et du mouvement tels que l'œil les voit dans l'espace devient, de la perception sensorielle des objets dans l'espace, la pure sensation de la couleur et des constructions colorées dans l'espace pictural.

Dans cette suite de styles, la structure et l'idée rendues visibles par un contenu s'unissent dans une « forme » créée par la structure interne et vue comme forme externe. Ici, la forme dépend des types de vision et de l'alignement entre type de vision et image peinte.

Dans les processus créatifs de Malévitch, la forme semble être ce qui lie interne et externe, ce qui rend l'*interne* visible en tant qu'*externe*. Alexandre Gabrichevski appelle cela la « synthèse » dans l'œuvre d'art. Il écrit :

> « En réalité, ce terme ['forme'] éculé et mal adapté exprime justement une relation certaine et strictement fonctionnelle entre les deux côtés de la création […] dans leur aspect résultatif et objectif. La forme d'un objet donné est donc sa relation au processus. [...] Le concept de "forme" comprend à la fois ce dont émerge la formation et ce qui contient l'objet formé, ou décrit la même chose de l'intérieur. Toute forme est synthétique, puisqu'elle résulte de l'interaction de deux éléments qui, amalgamés selon certaines proportions, déterminent sa composition. Généralement, le terme 'forme' ne se réfère qu'à la partie stable du produit, mais, gardant à l'esprit la nature fonctionnelle de la 'forme', nous tenons à souligner le sens synthétique du concept, et définissons donc généralement l'objet comme un

---

of White and Black (1926). Arnauld Pierre, "Of White and Black", Patricia Railing, Translator. Artists Bookworks and Liverpool University Press, 1998.

produit de la création (ce qui correspond au *Bildung* et au *Gestalt* allemand), émanant d'une caractéristique essentielle [et un signe vital] (la fonctionnalité).

Ainsi, la forme est une synthèse relative[229], le *So-sein* créatif et résultatif de tout objet ».[230]

Dans les tableaux suprématistes, les sensations primaires de lumière pure, de couleur et de mouvement comme contenu deviennent des principes formateurs, des structures pures de la vision, les plans de couleurs deviennent une synthèse de l'interne et de l'externe. Aujourd'hui, nous ne voyons que la forme. Le « quoi » et le « comment» de la vision et ceux du tableau s'unissent et coïncident, car les sensations optiques et la vision elle-même sont unies. Le tableau devient à la fois la vision et ce qui est vu.

Si la « forme », alors, incarne l'image en cours de création qu'est l'œuvre d'art, alors l'analyse de cette forme, c'est-à-dire l'analyse formelle ou morphologique, est le moyen théorique de comprendre non seulement la forme finale comme image, mais aussi sa « venue à l'être » en tant que processus créatif. La méthode formelle, morphologique permet de connaître les facteurs qui constituent une œuvre d'art et de décrire, puis comprendre son style.

La théorie des parties constitutives d'une œuvre et de leur processus de formation devient donc le moyen de définir le style. Elle permet d'identifier les facteurs nécessaires à une logique, à un style, mais aussi ce qui lie différents styles entre eux. Cette logique est un moyen de lier des œuvres, d'identifier l'appartenance d'un groupe de tableaux à un style et d'identifier la transition vers le groupe suivant.

---

[229] Gabrichevski définit la "synthèse relative" comme « la relation d'un contenu donné au processus qui l'a engendré. » « La synthèse absolue », elle, est « la synthèse esthétique qui, étant maximale et absolue, est doté à la fois d'une' signification ontologique et transcendantale, c'est-à-dire que le fait même de la présence de l'artistique garantit également la présence de la possibilité la plus haute qui soit d'une incarnabilité concrète de la réalité synthétique. De cette fusion absolue du quotidien et de l'idéal et de la neutralité soutenue de la synthèse artistique découle ce que j'appellerais sa cosmicité. Elle représente la fusion maximale de l'unité et de la polyvalence et, simultanément, dénote la plus grande fermeture et complétude. Ainsi, l'œuvre d'art n'est pas unique en nombre, mais plutôt entière et, par ailleurs, entièrement individuelle ; elle admet un nombre limité de spécifications, c'est-à-dire qu'elle n'est pas seulement comparable au cosmos, mais aussi un véritable cosmos idéal.» A. Gabrichevsky, "Towards a Morphology of Art: The Nature of the Artistic Object and the Study of Artistic Form" (1922-23), *op. cit*. [30], 209, 210. (Traduit du russe et de l'anglais par M. Slipchenko).

[230] Ibid., 213.

Il est ici fondamental de remarquer que c'est l'analyse qui définit l'objet d'art et le parcours créatif qui lui a donné naissance. Cette analyse permet également de connaître le style et ses origines, afin de connaître et de comprendre l'art lui-même.

Dans son processus créatif, Malévitch utilise des brosses et des pigments pour transformer l'idée en objet (le tableau) pour que ce qui apparaît sur le papier et la toile soit parallèle à l'image mentale à l'origine de l'idée. Ce processus créatif est déterminé par le principe formateur des phénomènes optiques choisis et fait partie du processus de structuration. Il est actif, il est une force.

Dans les œuvres achevées de Malévitch, dont les structures ont été déterminées par les structures de la vision optique, de la couleur, du mouvement, des objets, l'expérience optique du spectateur est parallèle à celle de l'artiste et donc à la structure optique du tableau. Cette expérience, qui est une « venue à l'être » est également un processus créatif dans l'activité d'observation et l'expérience de l'observation du tableau. On peut alors dire que c'est lui qui « insuffle la vie aux relations » entre tous les éléments visuels, comme le suggère Gabrichevsky.[231] Ici, l'expérience esthétique est générée par l'objet fini ; elle dépend du dynamisme des relations des différentes parties en tant que perception sensorielle et sensation pure.

Le tableau suprématiste est une "venue à l'être" de la sensation pure de la sensation pure grâce aux relations dynamiques entre les plans colorés. Ils sont les formes actives de l'expérience dans la durée. En tant que sensation dans la durée de la couleur pure, le tableau suprématiste est une sensation artistique ou esthétique pure. C'est pour cette raison que Malévitch peut dire, en regardant un tableau suprématiste, que :

> « nous devons non pas examiner le Suprématisme, mais seulement sentir les sensations qui y sont exprimées : de la dynamique, de la statique, etc. La couleur et la forme ne mettent rien en forme, mais ne font que tendre à exprimer la force secrète des sensations. »[232]

Avec sa méthode morphologique *créative*, Malévitch a peint dans une suite de styles qui peuvent à leur tour, être compris par une méthode morphologique

---

[231] Ibid., 213.

[232] K. Malévitch, « Forme, Couleur et Sensation » (*Architecture Contemporaine / Sovremenie Arkhitektura*, No. 5, Moscou, 1928), in K. S. Malevitch, *Le Miroir suprématiste*. Ecrits 2. Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1977, 123-124.

analytique. C'est ce que révèle cette étude avec ces recherches sur l'analyse du processus créatif de Malévitch. Dans son on œuvre, nous avons découvert que l'analyse de la créativité et de l'objet créé coïncident. *L'analyse* révèle *la création* et ces deux notions sont en harmonie. Elles ne forment pas deux systèmes, mais un seul, dans lequel l'analyse est l'image miroir de la créativité et vice-versa.

La méthode morphologique, la méthode formelle, dévoile la *théorie* de la pratique créative de Malévitch, où le terme théorie renvoie à l'analyse formelle de l'œuvre ayant pour but de découvrir les lois qui la font naître et de classifier les types d'œuvre. Cette théorie révèle différents styles, les lois qui les gouvernent. Pour Gabrichevski, ceci qui constitue la *philosophie de l'art*. Celle-ci dépend de la connaissance de la théorie du processus créatif. Elle permet ainsi de comprendre le style comme l'idée d'une œuvre d'art ou d'un groupe d'œuvres et la cohérence de leurs relations.

C'est ainsi que cette étude revient à ses lignes introductives et à la prémisse suivante : « Toute œuvre d'art naît d'une idée. L'artiste choisit les couleurs, les matériaux, les formes – les composantes artistiques – qui formeront une structure à même de transmettre son idée. La combinaison de l'idée, des éléments artistiques et de la structure confère à l'œuvre un "style" particulier. » La théorie de la création de l'œuvre d'art destinée à découvrir la « structure de l'artistique »[233], comme le dit Gabrichevski, trouve son accomplissement dans la philosophie de la créativité de Malévitch pendant près de dix ans ; une philosophie de la couleur et de la lumière comme peinture et comme sensation pures. Cette méthode morphologique est celle qui révèle les « structures de l'artistique » et la logique du processus créatif.

En l'absence de précédentes recherches sur lesquelles s'appuyer, mais grâce aux écrits fondateurs d'Hermann von Helmholtz sur la faculté de vision et à la méthode formelle de Johann Wolfgang von Goethe, il est devenu possible de comprendre le processus créatif qui donne naissance à la peinture de Kazimir Malévitch.

Dans cette analyse formelle de l'œuvre picturale de Malévitch de 1911 à 1920, un schéma a été appliqué aux tableaux : l'analyse de ce processus créatif correspond au processus créatif en lui-même. Qu'a découvert cette étude en s'interrogeant sur le processus créatif de Malévitch ? La réponse est la suivante : en utilisant la science de la vision de la couleur et de la lumière dans l'espace et en adaptant les structures de

---

[233] A. Gabrichevsky, "The Philosophy and Theory of Art" (1925), in *RAKhN The Russian Academy of Artistic Sciences* (dir. Nicoletta Misler) *Experiment* Vol. 3, 1997. Los Angeles: Charles Schlacks, Jr. Publisher, 226.

cette vision aux structures picturales, Malévitch explore les phénomènes de la vision dans leur transposition à la peinture. Elle devient un nouvel objet dans le monde, parallèle à la vision, révélant la vision dans un échange dynamique avec elle. Comme le conclut Alexander Gabrichevski, la philosophie de l'art est « la philosophie de l'image »,[234] l'œuvre d'art. Nous ne la connaissons que par son émergence et par notre compréhension des styles et de ses coordonnées. La méthode formelle créative se transforme ainsi en œuvre d'art et en créativité pure.

[234] Ibid., 227.

Liste des Illustrations

Sauf mention contraire, les œuvres citées sont de Kazimir Malévitch.

Chapître 3

1 « Le champ visuel », fig. 170 in H. v. Helmholtz, *Optique physiologique*, Vol. III, p. 709

2 et 3 L'expérience d'Helmholtz réalisée par l'auteur de la présente thèse

4 Dessin suprématiste, non-daté. Crayon sur papier, 9,3 x 6,5 cm. Collection privée

Chapître 4

1 *Charretiers*, 1911. Crayon sur papier, 10,2 x 11,8 cm.
Museum Ludwig, Cologne

2 *La pesée de la farine*, 1911. Crayon sur papier, 19,5 x 23 cm.
Collection privée

3 *Jardiniers*, dessins, 1911. Crayon sur papier, 11,1 x 16 cm.
Collection privée

4 *Jardinier*, 1911. Gouache sur carton, 91 x 70 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam

5 Plan de regard pictural : *Jardinier*, fig. 4

6 *Bûcheron*, 1912. Huile sur toile, 94 x 71,5 cm.,
Stedelijk Museum, Amsterdam

7 Plan de regard pictural, *Bûcheron*, fig. 6

8 « Les surfaces lumineuses très-voisines se confondent », in
H. v. Helmholtz, *Optique physiologique*, Vol. II, p. 426

9 *Faucheur*, 1912. Huile sur toile, 113,4 x 66,5 cm. Musée des Beaux-Arts, Nizhni Novgorod

10 Plan de regard pictural, *Faucheur*, fig. 9

11 *Charpentier*, 1912. Huile sur toile, 71,2 x 113,4 cm. Disparu

12 *Faucheur*, 1912. Huile sur toile, 54 x 40,6 cm.
Collection privée, France

13 *Récolte*, 1912. Huile sur toile, 72 x 74,5 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam

14 Plan de regard pictural : *Récolte*, fig. 13

15 *Matin au village après une tempête de neige,* 1912. Huile sur toile, 80 x 79,5 cm.
Solomon R. Guggenheim Museum of Art, New York

16 Plan de regard pictural : *Matin au villlage après une tempête de neige*, fig. 15

17 Lignes de vue divergentes et parallèles : *Matin au villlage après une tempête de neige*

18 *Vers le champ*, 1912. Reproduit dans la revue *Ogonek,* Moscou, janvier 1913

19 Plan de regard pictural : *Vers le champ*, fig. 18

20 *Rémouleur (principe de papillotage)*, 1912-1913. Huile sur toile, 79,5 x 79,5 cm.
Yale University Art Gallery, New Haven, Conn.

21 Disque, H. v. Helmholtz, *Optique physiologique,* Vol. II, p. 454, fig. 139

22 Disque en rotation. Photographie réalisée par l'auteur du présent travail.

23 *Rémouleur (principe de papillotage)*, détail

24 Plan de regard pictural : *Rémouleur (principe de papillotage)*, fig. 23

25 *Moissonneuse,* 1913. Lithographie, page de couverture : *Trois / Troe*

26 *Moissonneuse*. esquisse, 1913. Crayon sur papier, 15,6 x 8,4 cm.
Fondation Centre Culturel Khardzhiev-Chaga, Stedelijk Museum, Amsterdam

27 Représentation schématique de la fig. 26

28 *Paysanne avec seaux*, 1912. Mine de plomb, 10,5 x 10,7 cm.
Collection privée, Allemagne

29 Représentation schématique de la fig. 28 montrant les progressions successives

30 *Paysanne avec seaux*, 1912-1913. Huile sur toile, 80,3 x 80,3 cm.
Museum of Modern Art, New York

31 Plan de regard pictural : *Paysanne avec seaux*, fig. 30

32 Schéma géométrique de la progression dans l'espace, fig. 30

Chapître 5

1 Vladimir Bourliouk, *Portrait du poète Bénédikt Livchits*, 1911. Huile sur toile, 45,7 x 35,5 cm.
Location actuelle inconnue

2 Pablo Picasso, *Femme assise au fauteuil,* 1909, détail. Huile sur toile, 100 x 79,5 cm.
Collection privée, New York

3 Picasso, *Portrait d'Ambroise Vollard*, 1910. Huile sur toile, 93 x 66 cm.
Musée nationale des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou

4 Braque, *Le Viaduc à l'Estaque*, 1908. Huile sur toile, 73 x 60 cm. Mizne-Blumental Collection,
Tel Aviv Museum of Art

5 Braque, *Le château de La Roche-Guyon*, 1909. Huile sur toile, 92 x 73 cm.
Musée nationale des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou

6 Salle Picasso, Collection Sergei Chtchoukine, Moscou, 1913. Les quatre tableaux cubistes visibles sur le mur de droite sont reproduits ci-dessous. De droite à gauche, il s'agit de : *Instruments de musique*, 1913, *Violon et clarinette*, 1913, *Violon et verres*, 1913, *Violon*, 1912

7 *Instruments de musique*, 1913. Huile et gesso sur toile, 100 x 81 cm.
Musée d'Etat de l'Ermitage, Saint-Petersbourg

8 *Violon et clarinette*, 1912. Huile sur toile, 55 x 33 cm.
Musée d'Etat de l'Ermitage, Saint-Petersbourg

9 *Violon et verres*, 1913. *Violon et verres sur une table*, 1913. Huile sur toile, 65 x 54 cm.
Musée d'Etat de l'Ermitage, Saint-Petersbourg

10 *Violon*, 1912. Huile sur toile, 55 x 46 cm.
Musée nationale des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou

11 Nadezhda Oudaltsova, *Couturière*, 1913. Huile sur toile, 71,2 x 70,5 cm.
Galerie nationale Tretiakov, Moscou

12 Ivan Klioune, *Carafe sur une table*, 1913-1914. Huile sur toile, 75,5 x 66 cm.
Musée Rostov, Yaroslavl

13 Liubouv Popova, *Composition avec deux figures*, 1913. Huile sur toile, 161 x 124 cm.
Galerie nationale Tretiakov, Moscou

14 Alexandra Exter, *Nature morte*, 1913. Huile sur toile, 68 x 53 cm.
Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid

15 *Portrait du compositeur Matiouchine*, 1913. Huile sur toile, 106,5 x 106,7 cm.
Galerie nationale Tretiakov, Moscou

16 *Dame dans un tramway*, 1913. Huile sur toile, 88 x 88 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam

17 *Lampe sur une table*, 1913. Huile sur toile, 39,5 x 32 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam

18 *Garde*, 1913. Huile sur toile, 57 x 66,5 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam

19 *Dame dans un tramway*, 1913. Crayon sur papier, 16 x 15 cm.
Museum Ludwig, Cologne

20 *Dame dans un tramway*, 1913. Huile sur toile, 88 x 88 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam

21 Un samovar russe

22 *Samovar*, 1913. Crayon sur papier, 14,8 x 5,6 cm.
Location actuelle inconnue

23 *Samovar en ébullition,* 1913. Crayon sur papier, 14.8 x 5,6 cm.
Location actuelle inconnue

24 *Samovar*, 1913. Crayon sur papier, 18,2 x 11 cm. approx.
Location actuelle inconnue

25 H. Helmholtz, Le champ visuel

26 *Samovar*, 1913. Crayon sur papier, 14 x 9.1 cm.
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

27 *Samovar*, 1913. Huile sur toile, 88 x 62 cm.
McCrory Corporation, New York

28 *Laquais avec samovar*, 1913. Huile sur toile, 70 x 53 cm.
Collection privée, Russie

29 Plan de regard pictural : fig 28

30 Picasso, *Violon et verres sur une table*, 1913. Huile sur toile, 65 x 54 cm.
Musée d'Etat de l'Ermitage, Saint-Petersbourg

31 Plan de regard pictural : fig 30

32 *Instrument de musique*, 1913 . Huile sur toile, 120 x 55 cm..
Collection privée, Cologne

33 *Dame au piano*, Tableau transrationnel, 1914. Huile sur toile, 66,8 x 44 cm.
Musée national des Beaux-Arts, Krasnoyarsk

34 *Éclipse partielle*, Tableau alogique, 1914-1915. Huile et collage sur toile, 62 x 49,5 cm.
Musée de l'Etat russe, Saint-Petersbourg

35 *Réserviste de première classe – Moscou,* 1914. Huile et collage sur toile, 53,6 x 44,8 cm.
Museum of Modern Art, New York

36 *Dame auprès d'une colonne d'affichage*, 1914. Huile et collage sur toile, 71 x 64 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam

Chapître 6

1 Le champ visuel, fig. 170 in H. v. Helmholtz, *Optique physiologique*, Vol. III, p. 709

2 K. Malévitch, *Cercle noir,* 1915. Huile sur toile, 79 x 79 cm.
Collection privée.

3 H. v. Helmholtz, Le champ visuel, détail

4 K. Malévitch, *Quadrilatère*, 1915. Huile sur toile, 106 x 106 cm.
Galerie nationale Tretiakov, Moscou

5 H. v. Helmholtz, Le champ visuel, détail

6 K. Malévitch, *Rectangle noir*, 1915. Huile sur toile, 80 x 80 cm.
Collection privée

7 H. v. Helmholtz, Le champ visuel, détail

8 K. Malévitch, *Cruciforme noire*, 1915. Huile sur toile, 80 x 80 cm.
Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris

9 H. v. Helmholtz, Le champ visuel, détail

10 K. Malévitch, *Suprématisme*, 1915. Huile sur toile, 50 x 50 cm.
A. N. Radishchev Galerie nationale d'art, Saratov

11 H. v. Helmholtz, Le champ visuel, détail

12 K. Malévitch, *Réalisme pictural d'une paysanne à deux dimensions*, 1915. Huile sur toile, 53 x 53 cm. Musée de l'Etat russe, Saint-Petersbourg

13 Suprématisme. 21 des 39 tableaux exposés lors de la Dernière exposition futuriste de tableaux 0.10, Petrograd, décembre 1915

14 *Suprématisme - Réalisme pictural d'un garçon avec sac à dos – Masses de couleur en quatrième dimension*, 1915. Huile sur toile, 71,1 x 44,4 cm. Museum of Modern Art, New York

15 *Suprématisme*. *Masses picturales en mouvement,* 1915. Huile sur toile, 54,3 x 53,7 cm. Musée d'art regional, Ivanovo

16 Plan de regard pictural du fig. 16

17 *Suprématisme*, 1915. Huile sur toile, 57,5 x 43,5 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam

18 *Suprématisme* . *Masses picturales en mouvement*, 1915. Huile sur toile, 101,5 x 62 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam

19 *Suprématisme* . *Réalisme pictural d'un footballeur – masses de couleur en 4e dimension*, 1915. Huile sur toile, 70 x 44 cm. Art Institute of Chicago, Chicago

20 Projection de la fig. 19 en géométrie projective (Manuel Corrada, dessin)

21 Expérience

22 *Suprématisme*, non daté. 12 x 7,6 cm. Collection privée

23 *Suprématisme*, non daté. Crayon et aquarelle sur papier, 8 x 8,5 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam

24 *Suprématisme*, 1915. Huile sur toile, 44,5 x 30,5 cm. Collection privée, Cologne

25 *Suprématisme*, 1915. Huile sur toile, 43,2 x 30,7 cm. Collection privée

26 H. v. Helmholtz, Fig. 182 *Optique physiologique*, III/729

27 *Suprématisme*, 1915. Huile sur toile, 44,5 x 35,5 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam

28 *Suprématisme*, 1915. Huile sur toile, 41,2 x 85,8 cm. Collection privée, Allemagne

29 H. v. Helmholtz, Illusion optique, Fig. 176 *Optique physiologique*, III/722

30 Sans titre, 1914-1915. Crayon sur papier, 6,5 x 8,5 cm. Musée nationale d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris

31 *Supremus*, 1916. Huile sur toile, 102 x 66 cm. Museum Ludwig, Cologne

32 *Suprématisme*, 1915. Huile sur toile, 53 x 53 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam

33 Rectangle d'or de *Supremus*, fig. 31

34 Plan de regard pictural, fig. 32

35 Table No. 1 Formule de suprématisme, c. 1926.
Musée de l'Etat russe, Saint-Petersbourg

36 *Suprématisme*, 1915. Huile sur toile, 57,3 x 48,3 cm.
Museum of Modern Art, New York

37 *Suprématisme*, 1915. Huile sur toile, 101,5 x 62 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam

38 Détail de fig. 37, Vermillon, jaunes citron + jaune de chrome

39 Détail de fig. 37, Noir, outremer, bleu de Prusse

40 *Suprématisme*, 1915. Huile sur toile, 53 x 53 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam

41 *Supremus*, 1916. Huile sur toile, 102 x 66 cm.
Museum Ludwig, Cologne

42 *Supremus*, 1916. Crayon sur papier, 10,6 x 15,5 cm.
Fondation Centre Culturel Khardzhiev-Chaga, Stedelijk Museum, Amsterdam

43 O. Rozanova , *Tableau au disque*, 1915. Gouache et aquarelle sur papier, 29,3 x 20,3 cm.
Collection privée, Angleterre

44 A. Exter, *Construction abstraite de surfaces planes*, 1916. Huile sur toile, 68 54,4 cm.
Collection Jean Chauvelin, Paris

45 K. Malévitch *Supremus*, 1916. Huile sur toile, 79,5 x 70,5 cm.
Musée de l'Etat russe, Saint-Petersbourg

46 *Supremus*, 1916. Huile sur toile, 79,5 x 70,5 cm.
Musée de l'Etat russe, Saint-Petersbourg

47 *Supremus*, 1916. Huile sur toile, 68,3 x 55 cm.
RAAF | Russian Avant-Garde Art Foundation, Suisse

48 *Supremus*, 1917. Huile sur toile, 73,5 x 66 cm.
Collection privée

49 *Supremus*, fig. 48 sur un disque

50 Disque en rotation

51 *Suprconstruction de la couleur* (52), en rotation

52 *Suprconstruction de la couleur*, 1917, Huile sur toile, 60 x 50 cm.
Collection privée, Moscou

53 *Suprconstruction de la couleur*, 1917-1918. Crayon sur papier quadrillé (cinq dessins),
17,2 x 20,7 cm. Museum Ludwig, Cologne

54 *Suprconstruction de la couleur*, 1917-1918. Huile sur toile, 80,4 x 50 cm.
Collection privée, Cologne

55 O. Rood, Fig. 45 de *Théorie scientifique des couleurs*, 1879

56 *Supremus*, 1917, 17,2 x 20,7 cm.
Location actuelle inconnue

57 *Supremus*, 1917, 17,2 x 20.7 cm.
Location actuelle inconnue

58 *Supremus*, 1917, Crayon sur papier quadrillé, 13 x 8,5 cm.
Collection privée, Canada

59 *Supremus*, 1917, Crayon sur papier quadrillé, 13 x 8,5 cm.
Collection privée, Canada

60 *Supremus*, 1917-1918. Crayon noir et rouge sur papier quadrillé, 17,3 x 20,7 cm.
Fondation Centre Culturel Khardzhiev-Chaga, Stedelijk Museum, Amsterdam

61 *Supremus*, 1917-1918. Crayon noir et rouge sur papier quadrillé, 17,3 x 20,7 cm.
Fondation Centre Culturel Khardzhiev-Chaga, Stedelijk Museum, Amsterdam

62 *Supremus*, 1917. Huile sur toile, 106 x 70,5 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam

63 *Supremus* [n° 562 au dos], 1917. Huile sur toile, 88,4 x 64,2 cm.
Collection privée, Allemagne

64 Schéma montrant l'effet de réfraction : *Supremus*, fig. 63

65 Détail de la photographie de l'exposition Kazimir Malévitch, Son chemin de l'impressionnisme au suprématisme, Moscou, mars-avril 1920

66 *Suprématisme incolore*, 1918-1919. Huile sur toile, 97 x 70 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam

67-68 « Suprématisme. Domination de l'art abstrait pur et non objectif. Les moments de son développement »

69-75 Détails du manuscrit, figs. 67-68

76 "Groupement d'éléments-Supré de forme aérienne avec sensation de vol."
"*Odna iz gruppirovka (sic) Suprem-elementov aerovidnaya s oshchuscheniyem poleta.*"
Crayon sur papier, 11.1 x 11.1 cm.
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

77 "Groupement supr. d'élements combinées et donnant la sensation de bruissement métallique au cours d'une forte aspiration dynamique. Coloration métallique pâle, gamme cuivre."
"*Odna iz slozhnykh supr. gruppirovok elementov s oshchchushcheniyem metalicheskogo shelestva pri sil nom dinamicheskom ustremlenii. Okraska bledno-metallicheskoy medyanoy gammy.*"

Crayon sur papier, 11.1 x 11.1 cm.
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

78 "Supr-groupement d'éléments avec sensation du courant (télégraphe)."
"*Supr-gruppa elementov s oshchushcheniyem toka (telegraf*)."
Crayon sur papier, 19.1 x 6.4 cm.
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

79 "Supr. groupe (blanc). Sensation de dispersion. (Non-existence)."
"*Supr. gruppa (belaya) oshchushcheniye rastvoreniya (nebytiya*)."
Crayon sur papier, 19.1 x 12.7 cm.
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

80 "Elémént supr. moment de la dispersion de la sensation (non-objectivité)."
"Supr. element moment rastvoreniya oshchushcheniya (bespredmetnost')."
Crayon sur papier, 19 x 12.7 cm.
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

81 "Groupe d'éléments supr. Sensation d'attraction magnétique)."
"Supr. gruppa elementov oshchushchenie magnitnogo tyagoteniya."
Crayon sur papier, 14.2 x 13.9 cm..
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

82 "Groupe supr. (Attraction magnétique)."
"Supr. gruppa (Magnitnoye tyagotenie)."
Crayon sur papier, 16.5 x 10,9 cm.
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

83 "Groupe supr. Sensation du mouvement et de la resistance."
"Supr. grup. oshchushcheniye dvizheniya i soprotivleniya."
Crayon sur papier, 19 x 12,7 cm.
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

84 "Sensations mélangées de deux éléments de base, cercle et carré."
"Smeshannye oshchushcheniya. 1913 yr. 13 god dva osnovnykh elementa proizvodyne krug i kvadrat."
Crayon sur papier, 14 x 13,9 cm.
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

85 “Sensation de l’univers (espace).”
“Oshchushcheniye vselennoy (prostranstvo).”
Crayon sur papier, 14,8 x 10,5 cm.
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

86 “Sensation de l’espace universel.”
“Oshchushcheniye vselennogo prostranstva.”
Crayon sur papier, 14 x 11 cm.
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

87 “Sensation supr. d’une onde mystique venant de l’univers.”
“Supr. oshchushcheniye dvizheniya i soprotivleniya.”
Crayon sur papier, 13,8 x 9 cm.
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

88 “Sensation d’une onde mystique (incomplète).”
“Oshchushcheniye misticheskoy volny (ne polnoe).”
Crayon sur papier, 19 x 14.4 cm.
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

89 “Groupe suprématiste en tant que sensation du présent (le monde en tant que non-objectivité).”
“Suprematich. gruppa kak oshchushcheniye sovremennosti (mir kak bespredmetnost’).”
Crayon sur papier, 14,1 x 9 cm.
Kupferstich Kabinet, Offentliche Kunstsammlungen, Bâle

Bibliographie

Œuvres citées et œuvres de référence

ALLARD Roger, “Les signes de renouveau en peinture”, in *L’Almanach du “Blaue Reiter” (Le Cavalier Bleu),* Vasily Kandinsky et Franz Marc (mai 1912). Paris : Editions Klincksieck, 1987, 137-146.

APOLLINAIRE Guillaume. *Chroniques d’art 1902-1918*. Textes réunis avec préface et notes par L.-C. Breunig. Paris : Gallimard , 1981.

APOLLINAIRE Guillaume, “Les Commencements du cubisme”, in, *Chroniques d’art 1902-1918*. Textes réunis avec préface et notes par L.-C. Breunig. Paris : Gallimard , 1981, 340-343

APOLLINAIRE Guillaume. “The Beginnings of Cubism”, *Le Temps*, Paris, 14 October 1912. In E. Fry, *Cubism*, *op. cit*. [4], 103.
- “Les Commencements du cubisme”, *Le Temps*, Paris, 14 octobre 1912. In, G. Apollinaire, *Chroniques d’art 1902-1918*. Textes réunis avec préface et notes par L.-C. Breunig. Paris: Gallimard, 1981, 343.

APOLLONIO Umbro (dir.) L. A. Jadova, in *Malévitch 1878-1978*, Jean-Claude Marcadé (publié par). Centre Pompidou, Musée national d’Art moderne. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1979, 185 Traduit du russe par Dominique Moyen et Stanislas Zadora., *Futurist Manifestos*. London : Thames and Hudson, 1973.

Art et Poésie russes 1900-1930 Textes choisis. Paris : Centre Georges Pompidou, Musée national d’Art moderne, 1979.

BABIN A. “Albert Gleizes and Jean Metzinger’s *Du Cubisme* as Perceived by Russian Artists and Critics”, n, *The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation*. Academic papers from the conference accompanying the exhibition, Museum in a Museum: The Russian Avant-Garde from the Former Museum of Artistic Culture in the Collection of the State Russian Museum. St. Petersburg : Palace Editions, 1998, 245-266.

BAKHTIN M. M. / MEDVEDEV P. N., *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*. 1928. Foreword by Wlad Godzich. Translated by Albert J. Wehrle. Cambridge : Harvard University Press, 1985.

BANN Stephen and BOWLT John E. (dir.). *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*. New York : Barnes and Noble, 1973.

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). Paris : Presses Universitaires de France, 1927/1997.
- *Time and Free Will*. Authorized translation by F. L. Pogson. London : George Allen & Company, 1913. Mineola, New York : Dover Publications, Inc., 2001.
- *Sobranie suchinenii,* 5 vols. St. Petersburg, 1913-1914.

BOCCIONI Umberto, CARRÀ Carlo, RUSSOLO Luigi, BALLA Giacomo, SEVERINI Gino, “Les exposants au public”, in *Les Peintres Futuristes Italiens*. Paris: Galérie Bernheim-Jeune & Cie, 5-24 Février 1912.

- "The Exhibitors to the Public", in *Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters*. London : Sackville Gallery, March 1912, in, APOLLONIO Umbro, dir., *Futurist Manifestos*. London : Thames and Hudson, 1973, 45-50.

BOWLT John E.. "Kazimir Malevich and Fedor Rerberg", in *Rethinking Malevich*. Proceedings of a Conference in Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich's Birth, (dir. Charlotte Douglas and Christina Lodder). London : The Pindar Press, 2007.

BOWLT John E. (dir.), *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*. John E. Bowlt, translator. New York : The Viking Press, 1976.

BOWLT John E. et DRUTT Matthew (dir.). *Amazons of the Avant-Garde*. London : Royal Academy of Arts, 1999.

BOURLIOUK David, "Le Cubisme (Surface-Plane)" in *Gifle au goût du Public*. In *Art et Poésie russes 1900-1930 Textes choisis*. Paris : Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne, 1979, 57-61.

BOURLIOUK David, "Les 'Fauves' de Russie", in Wassily Kandinsky and Franz Marc. *L'Almanach du "Blaue Reiter" (Le Cavalier Bleu).* Présentation et notes Klaus Lankheit. Paris : Editions Klincksieck, 1987, 97-107.

BURLIUK David, "Cubism (Plane Surface)", in *A Slap in the Face of Public Taste*, January 1913. In Bowlt, John E., Editor. *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*. John E. Bowlt, translator. New York : The Viking Press, 1976, 69- 77.

BURLIUK David,"The 'Savages' of Russia", published in May 1912 in *The Blue Rider Almanac*, edited by V. Kandinsky and F. Marc. Munich: Piper Verlag, May 1912. London : Thames and Hudson, 1975, 72-79.

Centre Georges Pompidou, *Robert Delaunay 1906-1914 De l'impressionnisme à l'abstraction*. Paris: 3 June-6 August, 1999.

CHASNIK Ilya. "The Suprematist Method" (1922), in *Ilya Grigorevich Chasnik, Watercolors, Drawings, Reliefs.* New York : Leonard Hutton Galleries, du 2 November 1979 au 15 March 1980.

CHEVREUL Michel Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Goblins, les tapisseries de Beauvaus pour meubles, les tapis, la mosaique, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminaire, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*. Paris: Pitois-Levrault, 1839; Paris : Librarie Laget, 1969.
- *The Principles of Harmony and Contrast of Colors and their Applications to the Arts* (1854). Schiffer Publishing Ltd.: West Chester, Pennsylvania, 1987.

CHKLOVSKI Victor*, Résurrection du Mot*, Présentation d'Andreï Nakov, traduit du Russe par Andrée Robet. Paris : Editions Gérard Lebovici, 1985.

CHKLOVSKI Victor. "L'art comme proédé", in, Tzvetan Todorov (dir.). *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson. Paris : Editions du Seuil, 1965, 76-97.

CONIO, Gérard (dir. et traducteur), *Le Constructivisme russe*. Tome premier. Lausanne : L'Age d'Homme, 1987,

DOUGLAS Charlotte et LODDER Christina, *Rethinking Malevich – Proceedings of a Conference in Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich's Birth*. London : Pindar Press, 2007.

EIKHENBAUM Boris, "La théorie de la 'méthode formelle'" (1925). In, Tzvetan Todorov, Editor. *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todor. Préface de Roman Jakobson. Paris : Editions du Seuil, 1965, 31-75.
- "The Theory of the 'Formal Method'" (1925), in, Lee T. Lemon and Marion J. Reis, Editors and Translators. *Russian Formalist Criticism. Four Essays*. Lincoln and London : University oaf Nebraska Press, 1965, 99-139.

DELAUNAY Sonia, *Nous irons jusqu'au soleil*. Paris : Robert Laffont, 1978.

DEBRAY Cécile, "Gertrude Stein et la peinture – De Picasso à Picabia", in Grand Palais. *Matisse, Cézanne, Picasso... L'aventure des Steins*. Paris : 5 octobre 2011-16 janvier 2012, 286-305.

DENNES Maryse, *Husserl – Heidegger Influence de leur oeuvre en Russie*. Paris : Editions L'Harmattan, 1998.

DEWEY John, *Art as Experience* (1934). New York : G. P. Putnam's Sons, 1980.
- *L'art comme expérience*. Paris : Folios, 2010.

ERLICH Victor. *Russian Formalism History – Doctrine*. New Haven: Yale University Press, 1955/ 1965/1981.

Experiment RAKhN The Russian Academy of Artistic Sciences, Nicoletta Misler (dir.), vol. 3, 1997. Los Angeles : Charles Schlacks, Jr. Publisher.

FECHNER Gustav, *Elements of Psychophysics*. Helmut E. Adler, translator from the German. Davis H. Howes and Edwin G. Boring, Editors. New Yorkk: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1966.

FIEDLER Conrad. *On Judging Works of Visual Art* (1876). Henry Schaefer-Simmern and Fulmer Mood, Translators. Henry Schaefer-Simmern, Introduction. Berkeley : University of California Press, 1945, 1957, 1978.

FIEDLER Konrad (*sic*), *Sur l'origine de l'activité artistique*, Danièle Cohn, Préface et notes. Traduit par Ileana Parvu, Inès Rotermund, Sarah Schmidt, Werner Uwer, Sacha Zilberfarb. Paris : Editions Rue d'Ulm / Presses de l'Ecole normale supérieur, 2003.

FRY, Edward F., *Cubism*. London : Thames and Hudson, 1966/1978.

Galerie Gmurzynska. *Kasimir Malewitsch*. Cologne : June-July, 1978.

GABRICHEVSKY Alexander, "The Theory and Philosophy of Art" (1925), in *RAKhN The Russian Academy of Artistic Sciences*. Nicoletta Misler (dir.). *Experiment* Vol. 3, 1997. Los Angeles : Charles Schlacks, Jr. Publisher, 208-220.

GABRICHEVSKY Alexander, "Towards a Morphology of Art: The Nature of the Artistic Object and the Study of Artistic Form" (1922), in *RAKhN The Russian Academy of Artistic Sciences*, Nicoletta Misler (dir.), in *Experiment*, vol. 3, 1997. Los Angeles : Charles Schlacks, Jr. Publisher, 208-220.

GLEIZES, Albert et METZINGER Jean, *Du "Cubisme".* Paris : Eugène Figuière et Cie, Editeurs, 1912; Paris : Editions Présence, 1980; Paris : Editions Hermann, 2012.
- *O Kubizm*, traduit du français par Ekaterina Nizen et Mikhaïl Matiouchine. Petrograd, 1913.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Ecrits sur l'art et la littérature*. Paris : Klincksieck, 1983.

GOETHE Johann Wolfgang von, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*. Paris : Triades, 1999.

Goethe on Science. An Anthology of Goethe's Scientific Writings. Jeremy Naydler, Editor. Henri Bortoft, Foreword. Edinburgh : Floris Books, 1996.

GOLDING John, *Cubism – A History and an Aalysis 1907-1914*, London : Faber and Faber, 1969, 1988.

GRIMAL Claude. "Dr Gertrude et Ms Stein", *Cahiers du Mnam*, no. 7/8, 1981, 372-385.

HELMHOLTZ Hermann von – Livres :

HELMHOLTZ Hermann von, *Conférences populaires* Volume 1 (1865). *Conférences populaires*, Volume Volume 2 (1871). Serge Nicolas, Traduction et adaptation. Paris: L'Harmattan, 2008.

HELMHOLTZ Hermann von, *Optique physiologique*. Traduite par Emile Javal et N. Th. Klein sous le contrôle de H. Helmholtz. Tome I. *Physiologie et dioptrique de l'oeil*. Tome II. *Les sensations visuelles*. Tome III. *Des perceptions visuelles.* Paris: Victor Masson et Fils, 1867. Serge Nicolas, Introduction. Paris: L'Harmattan, 2009.

- *Treatise on Physiological Optics*, Vol. I: Anatomical Description of the Eye, 1856. Vol. II: The Theory of the Sensations of Vision, 1860. Vol. III: The Theory of the Perceptions of Vision, 1867. Edited by James P. C. Southall. Rochester, New York: Optical Society of America, 1924. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 1962/2005.

HELMHOLTZ Hermann von, *Science and Culture – Popular and Philosophical Essays* (1873 and 1881), David Cahan, Editor and Introduction. Chicago : The University of Chicago Press, 1995.

HELMHOLTZ Hermann von, *Théorie physiologique de la musique fondée sur L'étude des sensations auditives*. Traduite par Georges Guéroult et Auguste Desiré Bernard Wolff. Paris: Victor Masson et Fils, 1868. Paris: Editions Jacques Gabay, 1990.

- *On the Sensations of Tone As a Physiological Bases for the Theory of Music* (1863). First English edition.1875, Second English edition, 1885. New York: Dover Publications, 1954.

HELMHOLTZ Hermann von – Articles

- « But et progrès des sciences de la nature » (1869). In *Conférences populaires* Volume 2 (1871). Serge Nicolas, Traduction et adaptation. Paris: L'Harmattan, 2008, 195.

- « Les Faits dans la perception » (1878), traduit par Christophe Bouriau, in *Hermann von Helmholtz*, édité par Christoph Hoffmann et Alexandre Métraux. *Philosophia scientiae,* Vol. 7, 1, 2003, 49-78. Paris : Editions Kimé, 2003.

- « Goethe's Presentiments of Coming Scientific Ideas » (1892), in *Science and Culture – Popular and Philosophical Essays* (1873 and 1881), David Cahan, Editor and Introduction. Chicago : The University of Chicago Press, 1995, 393-412.

- « L'optique et la peinture » (1871), in Ernst Wilhelm von Brücke et Hermann von Helmholtz, *Principes scientifiques des beaux-arts : essais et fragments de théorie suivis de L'optique et la peinture*. Paris : G. Baillère, 1878, 223.

- « Des progrès récents dans la théorie de la vision » (1868), traduit par E. Javal, *Revue des Cours Scientifiques de la France et de l'Étranger*, vol. 6, 6 mars, 1869, 210-219.

- « Des progrès récents dans la théorie de la vision » (1868), in, H. v. Helmholtz, *Conférences populaires*, Vol. II (1871). Traduction et adaptation par Serge Nicolas. Paris : L'Harmattan, 2008, 11-98.

- « Sur les recherches scientifiques de Goethe » (1853, in, H. v. Helmholtz, *Conférences populaires*, Vol. I (1871). Traduction et adaptation par Serge Nicolas. Paris : L'Harmattan, 2008, 35-56.

HENDERSON Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton : Princeton University Press, 1983.

HILDEBRAND Adolf. *Le Problème de la forme*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. Max Meyer and Robert Morris Ogden, Translators. New York: G. E. Stechert & Co., 1907.
- "The Problem of Form in the Fine Arts", in Mallgrave, Harry Francis and Eleftherios Ikonomou. *Empathy, Form, and Space Problems in German Aesthetics 1873-1893*. Los Angeles: The Getty Center Publication Programs, 1994, 227-280.

JADOVA L. A., in *Malévitch 1878-1978*, Jean-Claude Marcadé (publié par). Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1979, 185 Traduit du russe par Dominique Moyen et Stanislas Zadora.

JAKOBSON Roman. "Entretien" avec R. et R. Georgin, iIn, *Jakobson*, Cahiers Cistre 5 (Cahiers de Critique litteraire et de sciences humaines). Lausanne : Editions L'Age d'Homme, 1978.

JAKOBSON Roman, *My Futurist Years*, Compiled and edited by Bengt Jangfeldt and Stephen Rudy. Translated and with an introduction by Stephen Rudy. New York: Marsilio Publishers, 1992/1997.

JAKOBSON Roman et POMORSKA Krystyna. *Dialogues*. Cambridge : Cambridge University Press, 1980.
- *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1980.

JAKOBSON Roman, « La nouvelle poésie russe: Velimir Khlebnikov [Extrait] ». *Huit questions de poétique*. Paris, Éditions du Seuil, 1977.

KAHNWEILER Daniel-Henry, *Confessions esthétiques*. Paris : Gallimard, 1963.

KAHNWEILER Daniel-Henry, *Mes Galeries et mes peintres*. Paris : Editions Gallimard, 1961.
- *My Galleries and Painters*, with Francis Crémieux. Helen Weaver, Translator. London : Thames and Hudson, 1971.

KAHNWEILER Daniel-Henry, *La Montée du cubisme* (1915/1920), in *Confessions esthétiques*. Paris : Gallimard, 1963.
- *Der Weg zum Kubismus*, 1920.
- *The Rise of Cubism*, (1915). New York : Wittenborn Art Books, 1949.

KANDINSKY, Vasily. "Painting as Pure Art", *Der Sturm*, Berlin, September 1913. In *Kandinsky. Complet Writings on Art*, Volume 1. Kenneth C. Lindsay and Peter , Editors. London: G. K. Hall & Co., 1982, 348-354.

KANDINSKY Wassily. "La Peinture en tant qu'art pur", in Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*. Edition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon. Paris: Hermann, 1974, 193-198.

KANDINSKY Wassily, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Edition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon. Paris: Hermann, 1974.

KANDINSKY Wassily et MARC Franz (dir.), *L'Almanach du "Blaue Reiter" (Le Cavalier Bleu).* Présentation et notes Klaus Lankheit. Paris : Editions Klincksieck, 1987.
- *The Blaue Reiter Almanac*. Munich : Piper Verlag, May 1912. Klaus Lankheit (dir). New York : Thames and Hudson, 1974.

KEAN Beverly Whitney. *French Painters, Russian Collectors, The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia*. London: Hodder & Stoughton, 1983/1994.

KEPES Gyorgy, *Language of Vision* (1944), introduit par S.Giedion et S. I. Hayakawa. New York : Dover Publications, Inc.1995.

KHARDZHIEV Nikolai. *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg : Palace Editions, 2002.

KLIOUN Ivan, « L'art de la couleur », in *Catalogue de la Xeme exposition d'état – Création non-objective et suprématisme* (avril 1919), in, *Le Miroir suprématiste*. Ecrits 2. Tous les articles parus en Russe de 1913 à 1928, avec des documents sur le Suprématisme. Traduits et annotés par Jean-Claude et Valentine Marcadé. Préface d'Emmanuel Martineau. Lausanne : Editions l'Age d'Homme, 1977, 163-164.

KLIOUN Ivan, "Suprematism as an Art of Pure Form" (1916), in *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg : Palace Editions, 2002, 241-242.

KLIUNKOVA-SOLOVEICHIK Svetlana. *Ivan Vasilievich Kliun*. Nicholas A. Ohotin, Transator and Editor. New York : IVK Art,1993.

KROUCHENYKH Alexei, MATIOUCHINE Mikhail, MALEVITCH Kazimir, *Pobeda nad solntsem.* Petrograd : Zhuravl, 1913.
- *La Victoire sur le Soleil* (1913). Traduction, notes et postface de V. et J.-C. Marcadé. Lausanne : Editions L'Age d'Homme, 1976.

KROUTCHENYKH Alexeï, "Les nouvelles voies du mot" in *Les Trois / Troe* (1913), in Victor Chklovski, *Resurrection du mot*, présentation d'Andrei Nakov, traduit du Russe par Andrée Robel. Paris : Editions Gérard Lebovici, 1985.

KRUCHENYKH Aleksei, "New Ways of the Word" in *The Three / Troe*. St. Petersburg: The Crane, 1913, in Aleksei Kruchenykh, 47-55.

KRUCHENYKH Aleksei, MATIUSHIN Mikhail, MALEVICH Kazimir, *Victory Over the Sun*. Patricia Railing, Editor. Evgeny Steiner, Translator. Forest Row : Artists . Bookworks, 2009.

KUPKA Frank. *La création dans les arts plastiques* (1923), Philippe Dagen, Préface, Erika Abrams, traduction. Paris : Cercle d'art, 1989.

KUPKA Frank, *In White & Black*. Facsimile reprints of *Abstractions* (1933/1948) and *Four Stories of White and Black* (1926). PIERRE Arnauld, "Of White and Black", traduit par Patricia Railing. Artists Bookworks and Liverpool University Press, 1998.

LAMAC Miroslav et Jiri Padrta, "The Idea of Suprematism", in *Kasimir Malewitsch*, Hana Demetz, Translation from the Czech. Cologne: Galerie Gmurzynska, June-July, 1978, 134-180.

LARIONOV Mikhail. "La peinture rayonniste" (1912-1913), in *Une Avant-garde explosive*. Textes réunis et annotés par Michel Hoog et Solina de Vigneral. Lausanne : L'Age d'Homme, 1978, 65-73.
- "Rayist Painting*", Donkey's Tail and Target*, July 1913, in John E. Bowlt (dir.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. London : Thames and Hudson, 1975, 93-100.

LÉGER Fernand, *Fonctions de la peinture*. Paris : Denoel / Gonthier, 1965.
- *Functions of Painting*. Dir. Edward F. Fry, George L. K. Morris, Preface, Alexandra Anderson, traducteur. London : Thames and Hudson, 1965.

LÉGER Fernand, "Tradition et peinture moderne", in, *Les Soirées de Paris*), Paris, 15 juin 1914, in *Fonctions de la peinture*. Paris: Denoel / Gonthier, 1965.

LEMON Lee T. and REIS Marion J. (dir. et traducteurs), *Russian Formalist Criticism. Four Essays*. Lincoln and London : University of Nebraska Press, 1965.

LIVCHITS Bénédikt, *L'Archer a un oeil et demi* (1933), traduit, préfacé et annoté par Emma Sébald, Valentine et Jean-Claude Marcadé. Lausanne : Editions L'Age d'Homme, 1971.

LIVSHITS Benedikt. *The One and a Half-Eyed Archer* (1933). Translated, Introduced and Annotated by John E. Bowlt. Newtonville, Mass: Oriental Research Partners, 1977.

LODDER Christina, *Russian Constructivism*. New Haven and London : 1983/1985.

MALÉVITCH Kazimir – Ecrits en français : livres

MALÉVITCH K. S. *De Cézanne au suprématisme*. Ecrits 1. Traduit du Russe par Jean-Claude Marcadé et Valentine Marcadé avec la collaboration de Vérronique Schiltz. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1974.
- *Le Miroir suprématiste*. Ecrits 2. Tous les articles parus en Russe de 1913 à 1928, avec des documents sur le Suprématisme. Traduits et annotés par Jean-Claude et Valentine Marcadé. Préface d'Emmanuel Martineau. Lausanne : Editions l'Age d'Homme, 1977.
- *Les Arts de la représentation*. Ecrits 3. Traduit de l'Ukranien et annotés par Jean-Claude et Valentine Marcadé suivi de Jean-Claude Marcadé, "Nouveaux aspcts de la recherche Malévitchienne". Lausanne : Editions l'Age d'Homme, 1994.
- *La Lumière et la couleur*. Ecrits 4. Traduits du russe par Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger. Préface par Jean-Claude Marcadé. Lausanne : Editions l'Age d'Homme, 1993.

MALÉVITCH Kazimir, *Ecrits*, présentés par Andrei B. Nakov, traduction du russe par Andrée Robel-Chicurel. Paris : Editions Champs Libre, 1975.

MALÉVITCH Kazimir, *Le suprématisme - Le monde sans-objet ou le repos éternel*, Gérard Conio, traducteur du Russe et Introduction. Paris : Infolio, 2011.

MALÉVITCH Kazimir. – Ecrits en français : brochures et articles cités

- *Du cubisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*, Petrograd, 1915 ; deuxième édition, 1916. In, K. S. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*. Ecrits 1. Traduit du Russe par Jean-Claude Marcadé et Valentine Marcadé avec la collaboration de Vérronique Schiltz. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1974, 33-43.

- *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*, Moscou, 1916. In, K. S. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*. Ecrits 1. Traduit du Russe par Jean-Claude Marcadé et Valentine Marcadé avec la collaboration de Vérronique Schiltz. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1974, 49-73.

- "K. Malévitch, « Dans mon expérience de peintre » (1924), traduit du russe par Alexandre Bagaev. E. Petrova, éd. *Malévitch, artiste et théoricien.* Paris : Flammarion, 1990.

- « Essai pour déterminer l'interdépendance de la couleur et de la forme en peinture », *Nouvelle Génération* (Kharkov) 1929. In, K. S. Malévitch, *Les Arts de la représentation*. Ecrits 3. Traduit de l'Ukranien et annotés par Jean-Claude et Valentine Marcadé suivi de Jean-

Claude Marcadé, “Nouveaux aspcts de la recherche Malévitchienne”. Lausanne : Editions l’Age d’Homme, 1994, 127-150.

- “Forme, Couleur et Sensation” *Architecture Contemporaine / Sovremenie Arkhitektura*, No. 5, Moscou, 1928. In K. S. Malevitch, *Le Miroir suprématiste*. Ecrits 2. Lausanne: Editions l’Age d’Homme, 1977, 113-138.

- *Des nouveaux systèmes dans l’art, statique et vitesse*, Vitebsk, 1919. In, K. S. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*. Ecrits 1. Traduit du Russe par Jean-Claude Marcadé et Valentine Marcadé avec la collaboration de Vérronique Schiltz. Lausanne: Editions L’Age d’Homme, 1974, 75-115.

- “Suprématisme”, in Catalogue de la Xeme exposition d’Etat, Création non objective et suprématisme, Moscou, avril 1919. In K. S. Malévitch, *Le Miroir suprématiste*. Ecrits 2. Tous les articles parus en Russe de 1913 à 1928, avec des documents sur le Suprématisme. Traduits et annotés par Jean-Claude et Valentine Marcadé. Préface d’Emmanuel Martineau. Lausanne : Editions l’Age d’Homme, 1977, 82-84.

- *Le Suprématisme, 34 dessins*, Vitebsk, 1920. In, K. S. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*. Ecrits 1. Traduit du Russe par Jean-Claude Marcadé et Valentine Marcadé avec la collaboration de Vérronique Schiltz. Lausanne : Editions L’Age d’Homme, 1974, 117-123.

MALÉVITCH Kazimir – Ecrits en anglais : livres

MALEVICH Kazimir. *Essays on Art 1915-1933*. Volume. 1, traduits du russe par into Xenia Glowacki-Prus and Arnold McMillin, Troels Andersen, dir. Copenhagen : Borgens-Forlag, 1968; London: Rapp & Whiting, 1969.
- *Essays on Art 1915-1933*, Volume 2, traduits du russe par Xenia Glowacki-Prus et Arnold McMillin, Troels Andersen, dir. Copenhagen : Borgens-Forlag, 1968; London: Rapp & Whiting, 1969.
- *The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings 1922-25*. Volume 3, traduits du russe par Xenia Glowacki-Prus et Edmund T. Little. Edited by Troels Andersen. Copenhagen : Borgens Forlag, 1976.
- *The Artist, Infinity, Suprematism . Unpublished Writings 1913-33*. Volume 4, traduits du russe par Xenia Hoffmann. Edited by Troels Andersen. Copenhagen : Borgens Forlag, 1978.

- *Malevich on Suprematism. Six Essays: 1915 to 1926*. Patricia Railing, Dir. Iowa City, Iowa : The University of Iowa Museum of Art. Fall, 1999.

- *The Non-Objective World*. Dessau : BauhausBook, 1927, traduit de l’allemand par Howard Dearstyne. Chicago : Paul Theobald and Company, 1959.

MALÉVITCH Kazimir. – Ecrits en anglais : brochures et articles cités

- “Cubism Destroys” (1918), in, Nikolai Khardzhiev, *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg : Palace Editions, 2002, 230-231.

- “Declaration of the Suprematists” (1918), in, Nikolai Khardzhiev, *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg : Palace Editions, 2002, 233-234.

- *From Cubism to Suprematism in Art. To the New Realism of Painting, to Absolute Creation*. Petrograd, 1915. In, *Malevich on Suprematism. Six Essays: 1915 to 1926*. Patricia Railing (dir). Iowa City, Iowa : The University of Iowa Museum of Art. Fall, 1999, 17-24.

- *From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Realism of Painting*. Petrograd, 1916. In, *Malevich on Suprematism. Six Essays: 1915 to 1926*. Patricia Railing (dir). Iowa City, Iowa : The University of Iowa Museum of Art. Fall, 1999, 25-42.

- "Form, Colour and Sensation", in *Contemporary Architecture / Sovremenie Arkhitektura*, No. 5, Moscow, 1928, version abrégé, traduit du russe par Catherine Cooke. London : *Art & Design*, Vol. 5, No. 5/6, 1989, 45-47.

- "Greetings to the Suprematists" (1917), in, Nikolai Khardzhiev, *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg : Palace Editions, 2002, 231-232.

- *On New Systems in Art / Statics & Speed*. Vitebsk, 1919. In, *Malevich on Suprematism. Six Essays: 1915 to 1926*. Patricia Railing (dir.). Iowa City, Iowa : The University of Iowa Museum of Art. Fall, 1999, 47-80.

- "Second Declaration of the Suprematists" (1918), in, Nikolai Khardzhiev, *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg : Palace Editions, 2002, 234.

- "Suprematism", in, Xth State Exhibition *Non-Objective Creation and Suprematism*. Moscow, 1919. In, *Malevich on Suprematism. Six Essays: 1915 to 1926*. Patricia Railing (dir). Iowa City, Iowa : The University of Iowa Museum of Art. Fall, 1999, 43-46.

- "Suprematism" (1926), variante de "Suprematism" in *The Non-Objective World*. Dessau : BauhausBooks, 1927, in *Malevich on Suprematism. Six Essays: 1915 to 1926*, Patricia Railing (dir). Iowa City, Iowa : The University of Iowa Museum of Art. Fall, 1999, 97-107.

- « Suprematism – The domination of pure abstract and non-objective art. Phases of its development / *Suprématisme. Domination de l'art abstrait pur et non objectif. Moments de son développement* », 1926, in P. Railing, *Suprematism . 34 Drawings . A Little Handbook of Suprematism*. Patricia Railing, accompagné de K. Malevich, *SUPREMATISM . 34 Drawings*, Vitebsk 1920. Forest Row : Artists. Bookworks, 1990, 52-53.

- *SUPREMATISM . 34 Drawings*. Vitebsk, 1920. In, *Malevich on Suprematism. Six Essays 1915 to 1926*. Patricia Railing (dir). Iowa City, Iowa : The University of Iowa Museum of Art. Fall, 1999, 81-96.

- "Through My Experience as a Painter" (1924), in, E. Petrova (dir), *Malevich – Artist and Theoretician*. Paris : Flammarion, 1990, 200-209.

MALÉVITCH Kazimir – Ecrits en russe : livres

- *Sobranie sochineni v piati tomakh*. Alexandra Shatskikh (dir). 5 volumes. Moscow: Gileia, 2000.

MALÉVITCH Kazimir – Catalogues d'exposition

Kazimir Malevich. National Gallery, Washington, D. C. 1989.

Kazimir Malevich in the State Russian Museum. St. Petersuburg, 2000.

Kazimir Malevich. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988.

Kazimir Malevich. Suprematism, Matthew Drutt (dir). Berlin : DeutscheGuggenheim, 2003.

MALLGRAVE Harry Francis and Eleftherios Ikonomou, *Empathy, Form, and Space - Problems in German Aesthetics 1873-1893*. Los Angeles : The Getty Center Publication Programs, 1994.

MARCADÉ Jean-Claude (dir.), *Malévitch . Actes du Colloque International Kazimir Malévitch*. Tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, Paris, les 4 et 5 mai 1978. Lausanne : L'Age d'Homme, 1979.

MARCADÉ Jean-Claude (dir.), *Malévitch: Cahiers 1*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1983.

MARCADÉ Jean-Claude, "Malevich, Painting, and Writing: On the Development of a Suprematist Philosophy", in *Kazimir Malevich Suprematism*, Deutsche Guggenheim Berlin. Berlin : 2003, 32-43.

MARCADÉ Valentine, *Le Renouveau de l'Art pictural russe 1863-1914*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1971.

MARKOV Vladimir. *Principes de la création dans les arts plastique, La facture* (1914). In, Gérard Conio, *Le Constructivisme russe*. Tome premier. Lausanne : L'Age d'Homme, 1987, 133-164.

- *Principles of Creation in the Plastic Arts . Texture / Faktura* (1914). In *Russian Avant-Garde 1910-1930 • The G. Costakis Collection – Theory – Criticism*. Anna Kafetsi (dir.). National Gallery and Alexandros Soutzos Museum European Cultural Centre of Delphi, December 1995-April 1996, 495-509.

MARTINEAU Emmanuel. *Malévitch et la philosophie*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1977.

Matisse, Cézanne, Picasso... L'aventure des Steins. Paris : Grand Palais, 5 octobre 2011-16 janvier 2012.

MATIUSHIN Mikhail, « O knigué Metsanjé-Gléza "Du Cubisme"» / « Du livre de Gleizes and Metzinger "Du Cubisme" », in, l'*Union de la jeunesse*, no. 3, mars 1913, Pétrograd.

- "Of the Book by Gleizes and Metzinger *Du Cubisme*", March 1913, in Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton : Princeton University Press, 1983, 368-375.

MAXWELL, James Clerk. "Manuscript on the Comparison of Colours & Using a Spinning Top" (27 February 1855). *The Scientific Letters and Papers of James Clerk Maxwell*. Edited by P. M. Harman, Vol. 1, 1846-1862. Cambridge : Cambridge University Press, 1991/2008, 284-289.

MAXWELL, James Clerk. "Experiments on Colour as Perceived by the Eye, with Remarks on Colour Blindness", *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*, Vol. XXI, Part II, 1855.

MAXWELL, James Clerk. "On Colour Vision". *Proceedings of the Royal Institution of Great Britain*, Vol. VL, 1860. *The Scientific Papers of James Clerk Maxwell*, Vol. 2. Edited by W. D. Niven. Cambridge : Cambridge University Press, 1890/2010, 267.

METZINGER Jean, "'Cubisme' et Tradition", *Paris-Journal*, Paris, 16 August 1911.

METZINGER Jean, "Note sur la peinture", *Pan*, No. 10, Paris, October-November, 1910.

MOHOLGY-NAGY Laslo, *The New Vision Fundamentals of design painting sculpture architecture*, The New Bauhaus Books Editors Walter Gropius L. Moholy-Nagy No. 1. London : Faber and Faber Limited, 1939.

MORGUNOV, Alexei, « Memoirs », in N. Khardzhiev. *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg : Palace Editions, 2002, 183-185.

Musée de Beaux-Arts de Montréal, *L'Invitation au voyage. L'Avant-garde française de Gauguin à Matisse de la collection du Musée de l'Ermitage*, 2002.

NAKOV Andréi, *Kazimir Malevicz Catalogue Raisonné*. Paris : Editions Adam Biro, 2002.

NAKOV Andréi, *Kazimir Malewicz, le peintre absolu*, Volume 1. Paris : Thalia Edition, 2006.

OLIVIER, Fernande, *Picasso et ses amis*, Préface de Paul Léataud. Paris : Librarie Stock, 1933.
- *Picasso and His Friends*, Jane Miller, Translator. London : Heinemann, 1964.

OUSPENSKY P. D. *Tertium Organum . The Third Canon of Thought. A Key to the Enigmas of the World*. (1911), traduit du russe par Nicholas Bessaroboff and Claude Bragdon. Revised translation by E. Kaloubovsky and the Author. London : Routledge & Kegan Paul, 1923, 1982.

PADRTA Jiri, "Le monde en tant que sans-objet ou le repos éternel"/"Mir kak bespretmetnost' ili vecnyj pokoj", in *Malévitch: Cahiers 1*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1983, 133-183.

PARTON Anthony, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde*. London : Thames and Hudson, 1993.

PETROVA Evgeniya (dir.), *Kazimir Malévitch. Artiste et théoreticien*. Paris : Flammarion, 1990.
- *Malevich – Artist and Theoretician*. Paris : Flammarion, 1990.

POMORSKA† Krystyna, CHODAKOWSKA Elzbieta, MCLEAN Hugh, VINE Brent, *Language, Poetry and Poetics.* Proceedings of the First Roman Jakobson Colloquium, at the Massachusetts Institute of Technology, October 5-6, 1984. Amsterdam : Mouton de Gruyter, 1987.

POUNINE Nikolai, *Cycle de conférences* (1920), in Gérard Conio, traduction, *Le Constructivisme russe*. Tome premier. Lausanne : L'Age d'Homme, 1987, 333-373.

PUNIN Nikolai, *Cycle of Lectures* (1920), in *Russian Avant-Garde 1910-1930 • The G. Costakis Collection – Theory – Criticism* (dir. Anna Kafetsi). Delphi : National Gallery and Alexandros Soutzos Museum European Cultural Centre of Delphi, December 1995-April 1996, 624-642.

PUY Michel, « Les Indépendants », *Les Marges*, Paris, juillet 1911, 27-30.

RAILING Patricia. *Alexandra Exter Paints*. Forest Row : Artists . Bookworks, 2011.
- 'Art as Sensation: Four Painters', *Philosophy Now,* No. 57, London, Sept. 2006.
- "The Cognitive Line in Russian Avant-Garde Art", *Leonardo*, San Francisco, Vol. 31, No. 1 (The MIT Press), March 1998.
- *From Science to Systems of Art . On Russian Abstract Art and Language 1910/1920* and other essays. Artists . Bookworks, Sussex, 1989.
- "Journey in Space-Time in the Vehicle of Destiny", with Caroline Wallis, in Kruchenykh, Matiushin, Malevich, *Victory Over the Sun*. Patricia Railing, Dir..Forest Row : Artists . Bookworks. March 2009, 69-82.
- "Jean Metzinger and Liubov Popova's Cubist 'Figures'" in *Journal of InCoRM*, Vol. 1, No. 1, 2009, 21-34.
- "La leçon du suprématisme et du constructivisme", *Regard sur l'avant-garde russe 1910-1925*, Centre d'Art Contemporain, Chateau de Tanlay, Yonne, France, 1993.
- "La lección del suprematismo y del constructivismo", *Una Mirada Sobre La Vanguardia Rusa (1910-1930)*, Centre de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, Spain. October 1993.
- "Light Painting". With Caroline Wallis. *Journal of InCoRM*, Vol. 2 England/Paris, 2011, 34-46.
- "Malevich and European and Russian Formalism", PRO 9, Geldrop, The Netherlands, April, 1993.
- "Malevich Said: 'Art is Cognition'", *Proceedings of Creativity and Cognition,* Loughborough University, April 1996.
- "Malevich's Suprematist Palette – 'Colour is Light'", *Journal of InCoRM*, Vol. 2 England/Paris, 2011,47-57.
- *Malevich on Suprematism*. Patricia Railing, Dir, Museum of Art, Iowa City : University of Iowa. Fall, 1999.

- Kazimir Malevich, *Writings on Cubism* .Patricia Railing, Editor. Artists . Bookworks. En préparation.
- Mayakovsky, Lissitzky, *FOR THE VOICE*, dir du reprint et du vol. 3, *Voices of Revolution*, British Library Publications and The MIT Press.
- *The Pure Art of Painting*, Editor. Stadt Galerie Klagenfurt, Austria, October, 2000.
- "Russian Avant-Garde Art and the New Society", *Revolutionary Russia,* Vol 7 No.1, London. June 1994.
- "The Science of Correspondences and Russian Avant-Garde Poetry and Painting", *Languages of design*, Vol.2 No.2, Aug, San Francisco.
- "Some Principles of Suprematist Thought", in *Malevich on Suprematism*, Museum of Art, University of Iowa. 1999.
- "The Sound of Suprematism", *Slavonica*. The Scottish Slavonic Review, Vol. 2, No. 2 1995/1996.
- *Suprematism . 34 Drawings . A Little Handbook of Suprematism*. Patricia Railing, dir. With K. Malevich, *SUPREMATISM . 34 Drawings*, Vitebsk 1920. Forest Row Artists. Bookworks, 1990.

RAKhN The Russian Academy of Artistic Sciences. Nicoletta Misler (dir). *Experiment* Vol. 3, 1997. Los Angeles : Charles Schlacks, Jr. Publisher.

RAYNAL Maurice, "Conception and Vision", in *Gil Blas*, Paris, 29 August 1912. In E. Fry, *Cubism*. London : Thames and Hudson, 1966/1978, 94-96.

RODCHENKO Aleksandr. "Arts", in *Anarkhia*, February 1919, in, Aleksandr Rodchenko, *Experiments for the Future – Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*, Préface de Alexander N. Lavrentiev (dir.), traduit et annoté par Jamey Gambrell. Introduction by John E. Bowlt. New York : The Museum of Modern Art, 2005.
- *Opyt dlia budushchego – Dnevniki Stati, Pisma, Zapiski,* Moscou : RA, 1996.

ROOD Ogden N. *Modern Chromatics – Students' Text-Book of Color with Applications to Art and Industry*. New York : D. Appleton and Company, 1879; New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1973.
- *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*. Paris : Librairie Germer Ballière et Companie, 1881.

ROQUE Georges, *Art et Science de la couleur – Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. Nimes : Editions Jacqueline Chambon, 1997.

ROQUE Georges, Q*u'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*. Paris : Editions Gallimard, 2003.

ROUSSEAU Pascal, "Visions simultanées. L'Optique de Robert Delaunay", in *Robert Delaunay 1906-1914 De l'impressionnisme à l'abstraction*. Paris : Centre Georges Pompidou, 3 June-6 August, 1999, 77-91.

ROUSSEAU Pascal, "L'oeil solaire", in *Aux Origines de l'abstraction*. Paris : Musée d'Orsay, 2003, 122-139.

Russian Avant-Garde 1910-1930 • The G. Costakis Collection – Theory – Criticism (dir. Anna Kafetsi). Delphi : National Gallery and Alexandros Soutzos Museum European Cultural Centre of Delphi, December 1995-April 1996.

Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation. Academic papers from the conference accompanying the exhibition, Museum in a Museum: The Russian Avant-Garde from the Former Museum of Artistic Culture in the Collection of the State Russian Museum. St. Petersburg: Palace Editions, 2001.

SALMON, André, « Histoire anectotique du cubisme », in, *La Jeune Peinture française*. Paris : Société des Trente Albert Messein, 1912, 41-61.
- "An Anecdotal History of Cubism" (1912), in FRY Edward, *Cubism*. London : Thames and Hudson, 1966/1978, 81-90.

SAUSSURE Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* (1916). Publié par Charles Bally et Albert Sechehaye. Avec la collaboration de Albert Riedlinger. Paris : Payot, 1965..
- *Course in General Linguistics* (1916). Charles Bally and Albert Sechehaye (dir), in collaboration with Albert Riedlinger. traduit par Wade Baskin, introduction par Jonathan Culler. London : Fontana / Collins, 1974.

SHATSKIKH Aleksandra, *Black Square – Malevich and the Origin of Suprematism*, tranduit du russe par Marian Schwartz. New Haven : Yale University Press, 2013.

SHKLOVSKY Victor, "Art as Technique" (or, "Art as Device"), 1917, in, Lee T. Lemon and Marion J. Reis, Editors and Translators. *Russian Formalist Criticism. Four Essays*. Lincoln and London : University oaf Nebraska Press, 1965, 3-24..

SHKLOVSKY Victor, "The Resurrection of the Word", in, *Russian Formalism : A Collection of Articles and Texts in Translation.* Stephen Bann, and John E. Bowlt (dir.) traduit par Richard Sherwood. New York : Barnes and Noble, 1973, 41-47.

STEIN Gertrude et PICASSO Pablo, *Correspondance*. Jeanne Bouniort, Traducteur. Paris : Gallimard, 2005.

STEIN Gertrude, *Picasso*. Paris : Christian Bourgois Editeur, 1938, 1978.

TAYLOR Brandon. *Art and Literature Under the Bolsheviks*. Volume 1: The Crisis of Renewal 19177-1924; Volume 2 *Authority and Revolution 1924-1932*. London: Pluto Press, 1992.

TARABOUKINE Nikolai, *Du chevalet à la machine* (1923), in, Gérard Conio, *Le Constructivisme russe*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1987, 453-478.

TARABOUKINE Nikolai, *Pour une théorie de la peinture* (1923), in Gérard Conio, Traduction. *Le Constructivisme russe*. Tome premier. Lausanne, L'Age d'Homme, 1987, 175-212.
- *Pour une théorie de la peinture* (1923), in *Le dernier tableau*, Andréi B. Nakov, présentation. traduit par A. B. Nakov et Michel Pétris. Paris : Editions Champ Libre, 1972, 85-165.

TODOROV Tzvetan (dir), *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson. Paris : Editions du Seuil, 1965.

TUGENHOLD Jakov, "Le Valet des carrezux", *Rech / Le discours*, 13 février 1914, Moscow.

TUGENHOLD Jakov, "Lettre de Moscou", *Apollon*, no. 3, St Petersbourg, 1914, 68-70.

YOUDINE / YUDIN Lev. "From the Diaries of Lev Yudin". In *Kazimir Malevich in the State Russian Museum*. St. Petersburg, 2000, 415-426.

VALABRÈGUE Frédéric, *Kazimir Sévérinovitch Malévitch*. Marseille : Images en Manoeuvres Editions, 1994.

VALLIER Dora, "Malévitch et le modèe linguistique en peinture, in, *Critique*, no. 334, mars, Paris, 1975, 284-296.

VALLIER Dora, "Postface aux lettres de Malévitch à Matiouchine", in *Malévitch . Actes du Colloque International Kazimir Malévitch* (dir. J.-C. Marcadé). Tenu au Centre Pompidou,

Musée national d'Art moderne, Paris, les 4 et 5 mai 1978. Lausanne : L'Age d'Homme, 1979, 191-194.

VALLIER, Dora, "Jakobson as Poet: Intimations of a Linguist", in, POMORSKA†, Krystyna, CHODAKOWSKA Elzbieta, MCLEAN Hugh, VINE Brent, Editors. *Language, Poetry and Poetics.* Proceedings of the First Roman Jakobson Colloquium, at the Massachusetts Institute of Technology, October 5-6, 1984. Edited by. Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987, 291-304.

WICK Rainer K., *Teaching at the Bauhaus*, Stephen Mason and Simon Lèbe, traducteurs. Ostfildern-Ruit, Germany : Hatje Cantz Verlag, 2000.

WUNDT Wilhelm, *Elements de Psychologie Physiologique* (1874), 2 tomes, traduit de l'allemand par le Dr Elie Bouvier, de Pignan. Paris : Félix Alcan, Editeur, 1886.
- *Osnovaniia fiziologicheskoi psikhologii*. Moscou, 1880.

YOUNG Thomas, "On the Theory of Light and Colours (An Account of Some Cases of the Production of Colours Not Hitherto Described", cité dans *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Volume 92, Part 1, 1802, pp. 12-48 et 387-97.

ZHADOVA Larissa A. *Malevich – Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*, traduit du russe par Alexander Lieven. London : Thames and Hudson Ltd, 1982.

Index des Noms

L'AKhRR [Association des artistes de Russie révolutionnaire 325-332
Allard, Roger 179n14
Apollinaire, Guillaume 167, 179, 180, 189n22
Arvatov, Boris 328

Balla, Giacomo 150
Bergson, Henri 139, 173n7, 174n8
Birren, Faber 65
Boccioni, Umberto 150
Bourliouk, David 107, 167, 168, 169-170, 203n37
Bourliouk, Nikolaï 47
Bourliouk, Vladimir 167
Portrait du poète Benedikt Livchits 168-169
Braque, Georges 120, 167, 180, 181, 186, 189
Le Château de La Roche-Guyon (1909) 176-178
Le Viaduc à l'Estaque (1908) 176-178
Brik, Osip 328

Carrà, Carlo 150
Cézanne, Paul 188, 120
Chevreul, Michel Eug`ene (*De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, 1839) 12, 27, 56, 69, 72-74
Chklovski, Victor 203n37, 269, 316, 270, 331
Chtchoukine, Sergueï 39, 56-57, 69, 72-75, 120, 137, 186-188, 216, 217
Conio, Gérard 21, 22, 24

Delaunay, Robert 17, 185n19
Delaunay, Sonia 185n19
Denis, Maurice 120
Derain, André 186, 188-189, 120

Duchamp, Marcel 152, 189

Eichenbaum, Boris 331, 332

Erlich, Victor 237n10, 332

Exter, Alexandra 64, 167, 188, 190, 191, 281-282

Fechner, Georg, 37

Fiedler, Conrad 332, 337

Filonov, Pavel 325

Gabrichevsky, Alexander 338, 340-344

Gauguin, Paul 120, 121, 126

Gleizes, Albert 180, 189

Gleizes, Albert et Jean Metzinger *Du « Cubisme »* (1912) 181, 188, 189n22, 199, 204n42

Gontcharova, Natalia 121

Goethe, Johann Wolfgang von 17, 18, 30, 325, 332-337, 343

Gris, Juan 180, 195

Guerchenzon, Mikhail 24, 308

Helmholtz, Hermann von (*Optique physiologique*) 15, 16, 25, 26, 27, 28, 28, 29, 30, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 50-51, 53-117, 122-129, 140, 144, 149, 151, 152, 153, 155, 164, 171, 172, 173, 175, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 185n19, 212, 217, 218, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 244, 247-255, 259, 274, 275, 289-292, 295, 328, 335, 336, 337
Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives 207

Hildebrand, Adolf von 332, 337, 338, 339

Jakobson, Roman 204n42, 237n10, 270, 271

James, William 173n7

Kahnweiler, Daniel-Henry 179, 179n13, 181-185

Kandinsky, Wassily 106-107, 334-345

Khlebnikov, Velimir 195, 203n37, 278,

Klioune, Ivan 190, 191, 224, 232, 269n22, 295, 305-306

Kouchner, Boris 328

Kroutchenykh, Alexeï 28, 192, 195, 202-204, 206, 295

Lamac, Miroslav 20

Larionov, Mikhail 19, 27, 38, 121, 295

Léger, Fernand 180, 189, 207n44

Livchits, Benedikt 168-170

Mach, Ernst 37
Maïakovski, Vladimir 328
Malévitch, Kazimir
Un Anglais à Moscou (1914) 221
Aviateur (1914) 221
Bûcheron (1912) 131-133, 138, 140
Charpentier (1912) 137, 138
Dame au piano (1914) 221-223
Dame auprès d'une colonne d'affichage (1914) 224-225
Dame dans un tramway (1913) 192, 193, 194-5, 198
Éclipse partielle (1914) 221-224
Faucheur (1912) 133-137, 140
Faucheur (1912) 140, 141, 143
Garde (1913) 192. 193, 194
Instrument de musique (1913) 218-219
Jardinier (1911) 127-130, 133, 138
Lampe sur une table (1913) 192, 193, 194
Laquais au samovar (1913) 195, -214-216
Matin au village après la tempête de neige (1913) 140, 143-145
Moissonneuse (1913) 157-158
Paysanne avec seaux (1913, dessin) 158, 159
Paysanne avec seaux (*Décomposition dynamique)* (1912-1913) 149. 159-164
Portrait du compositeur Matiouchine (1913) 192, 193, 194, 195
Récolte (1912) 140, 141-143
Rémouleur (principe de papillotage) (1912-1913) 39, 149. 150-156, 157
Réserviste de première classe – Moscou (1914) 224-225
Samovar (1913) 208, 211-214
Samovar (1913, dessin) 208-210
Samovar (dessin, 1913) 210-211
Samovar (dessin, 1913), 211-212
Samovar en ébullition (1913, dessin) 208-210
Suprématisme (1915-1916) 208-266
Suprématisme incolore (1918-1919) 301-304, 305
Suprconstructions de couleur (1917-1918) 286-294
Suprémus (1916-1917) 256, 266, 274-288, 299-302
Vers le champ 140, 146-149
Marcadé Jean-Claude 21, 22, 23

Marey, Étienne-Jules 150
Markov Vladimir *Texture* (1914) 47
Matiouchine, Mikhail 173, 189, 192, 199-120, 204n42, 208, 226, 227n1, 268, 272. 273, 331
Matisse, Henri 121, 126, 136, 137
Maxwell, James Clerk 27, 53-56, 61-65. 69, 83, 261
Metzinger, Jean 17, 170-171, 172, 173, 173n7, 174n8, 180, 189, 190, 195, 199
Morgunov, Aelksei 222-223, 224, 227, 228, 230
Morozov, Ivan 120
Monet, Claude 120
Muybridge, Eadweard 150

Nakov, Andréi 22, 23
Newton, Isaac 57

Olivier, Fernande 178
Ostwald, Wilhelm 20
Oudaltsova, Nadejda 188
Couturière (1913) 190, 191
Ouspenski, P. D. {*Tertium Organum The Third Canon of Thought. A Key to the Enigmas of the World*, 1911) 37, 192, 199-204, 204n42, 271, 272

Padrta, Jiri 20, 21, 22
Picabia, Francis 189
Picasso, Pablo 120, 167, 169, 173, 174, 174n8, 174n9, 175, 178, 180, 181, 186, 187, 188, 187, 188, 190
Femme assise au fauteuil (1909) 168, 190
Instruments de musique (1913) 187
La Parisienne (?) 167
Portrait d'Ambroise Vollard (1910) 175, 190
Portrait de Wilhelm Uhde (1910) 176
Portrait de Daniel-Henry. Kahnweiler (1910) 176
Violon (1912) 187
Violon et clarinette (1913) 187
Violon et verres (1913) 187, 216-218, 219
Pissarro, Camille 120
Popova, Lioubov 21, 188, 190, 191, 306
Pounine, Nikolaï (*Cycle de conférences*, 1920) 19

Puy, Michel 178

RAKhN. Académie russe des Sciences artistiques 30, 339n30
Raynal, Maurice 179n14
Rerberg, Fiodor 12 , 120
Richter, Hans 35, 313
Riegl, Alois 332
Rodtchenko, Alexandre 14, 21, 47, 294, 295, 306, 328
Rood, Ogden (*Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*, 1881) 14, 27, 53-56, 64-71, 78, 83, 239, 275, 278, 296, 297
Rozanova, Olga 14, 19, 27, 64, 281-281, 294, 295
Russolo, Luigi 150

Salmon, André ("Histoire anectotique du cubisme", 1912) 173, 178
Saussure, Ferdinand de 237n10
Semper, Gottfried 332
Severini, Gino 150
Sisley, Alfred 120
Souétine, Ilya 331
Stein, Gertrude 116, 168, 173-175, 173n7, 174n8, 179, 181, 182

Taraboukine, Nikolaï (*Pour une théorie de la peinture*. 1923*)* 19
Tatline, Vladimir 188
Taylor, Brandon 309-310
Tchachnik, Ilia 35, 36, 310
Tinianov, Youri 331
Tomachevski, Boris 331
Tugenhold, Jacob 188

Youdine, Lev (« From the Diaries of Lev Yudin ») 35, 309

Vallier, Dora 237n10
Vesnine, Alexandre 21, 306
Victoire sur le Soleil 192n26, 199-200

Wölfflin, Heinrich 332

Young, Thomas 60-63, 71-72

Wundt, Wilhelm 37, 180, 185, 200