

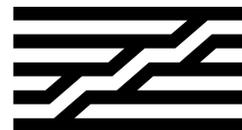
Un podcast, une œuvre

Alors que règnent dans notre société les injonctions à l'efficacité, à la productivité et à la performance, *Un podcast, une œuvre* explore la notion de paresse. Quels liens existent-ils entre l'art et la paresse ? Que nous disent les artistes modernes et contemporains de ces injonctions modernes à aller toujours plus vite et à battre tous les records ? Cette série de 4 podcasts vous propose de ralentir pour découvrir un éclairage inédit sur ces questions, grâce à 4 œuvres de la collection du Centre Pompidou.

Art et paresse : épisode 1

Kasimir Malévitch, *Croix noire*, vers 1923 – 1926

« Le travail doit être maudit, comme l'enseignent les légendes sur le paradis, tandis que la paresse doit être le but essentiel de l'homme » : pour Kasimir Malévitch, artiste et théoricien qui a embrassé la révolution russe, l'art moderne est doté d'une mission. Radicalement abstrait, son art se donne pour ambition de donner forme à un monde nouveau, dans lequel la place du travail est totalement remise en question.



Code couleurs :

En noir, la voix de la réalisatrice Camille Regache

En bleu, les intervenants

En vert, les citations

En violet, les extraits musicaux

En rouge, toute autre indication sonore



Transcription du podcast

Lecture de 18 minutes

[jingle de l'émission]

[extrait musical : Philip Glass - *Aguas of Amazonia, Tiquie River*]

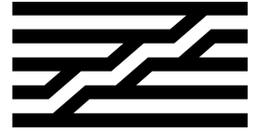
« Pourquoi les paresseux, dans leur ensemble, sont-ils couverts d'opprobre quand le moindre travailleur est voué à la gloire ? J'ai toujours pensé que ce devait être exactement le contraire. Le travail doit être maudit, comme l'enseignent les légendes sur le paradis, tandis que la paresse doit être le but essentiel de l'homme ».

Kasimir Malévitch, *La paresse comme vérité effective de l'homme*, 1921.

Peut-être avez-vous déjà entendu parler de Malévitch, ou peut-être pas...

Moi, la première fois que j'en ai entendu parler, c'était en cours de philosophie en classe de terminale : la professeure nous a parlé d'une peinture intitulée *Carré blanc sur fond blanc*. Dans les rangs, personne ne comprenait vraiment le sens de cette toile, et puis après tout le peintre qui avait eu cette idée ne s'était quand même pas foulé, vous ne trouvez pas ?

C'est le même désarroi qui m'a envahie quand j'ai appris que j'allais réaliser un épisode sur une autre œuvre de Malévitch, une *Croix noire*. Si je vous raconte tout ça, c'est pour vous inviter à me suivre dans cet épisode, car à force de lecture et de rencontres, j'ai trouvé ce qui se cache derrière ces formes géométriques, d'apparence si simples.



On y trouve en vrac une histoire de l'avant-garde russe au tout début du 20^e siècle, une réflexion sur la couleur et sur ce que signifie de créer sans représenter.

[extrait musical : Philip Glass – *Aguas of Amazonia, Japura River*]

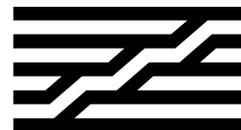
Pour comprendre tout ça, on peut commencer par se rendre dans la collection du Centre Pompidou. En guise de guide, je suis accompagnée par une personne qui, un siècle après Malévitch, peint des formes géométriques en noir et blanc, c'est l'artiste Nicolas Chardon.

[Nicolas Chardon, artiste plasticien] J'aime bien ce grand couloir de peintures. Les salles du Centre Pompidou sont distribuées autour d'une grande galerie de peintures, comme une sorte de galerie qu'on peut traverser — c'est comme une galerie de l'évolution de la peinture.

On passe devant Mondrian et ses amis, Malévitch ne se situe pas très loin. Là, nous sommes dans la salle du Bauhaus et Malévitch nous appelle plus loin avec ses tableaux assez sauvages. Ce qui m'intéresse beaucoup dans la peinture de Malévitch, c'est que ce n'est pas un peintre poli mais un artiste assez violent !

Là, on voit les tableaux des années 1930, donc plutôt de la fin de sa vie, qui semblent revenir à une espèce de primitivisme qu'on avait connu dans l'origine de sa peinture. Quand on voit les tableaux suprématises comme la *Croix noire*, on voit bien que ce n'est évidemment pas une peinture géométrique.

Alors, précision importante. Cet épisode parle d'une *Croix noire* un peu particulière sur un morceau de plâtre, et on va y arriver progressivement. Mais pour que vous compreniez, il faut d'abord qu'on parle d'une autre *Croix noire* sur une toile qui est bien plus célèbre, celle que décrit Nicolas Chardon.



[Nicolas Chardon] Bien sûr, la *Croix* de 1915 n'est pas tout à fait une croix. On sait bien que c'est plus une forme d'hélice ou de mouvement du carré.

Si ce n'est pas une croix, alors que c'est littéralement son titre, comment vous la décririez ?

[Nicolas Chardon] Alors, c'est une croix dont on voit que les branches sont un peu déformées et qui semblent basculer.

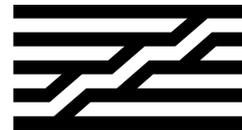
[Elitza Dulguerova, historienne et maîtresse de conférences en histoire et en théorie de l'art, spécialiste de l'histoire des idées en Russie, URSS, au début du 20^e siècle] La *Croix Noire* de Kasimir Malévitch, qui se trouve aujourd'hui dans les collections du Musée national d'art moderne au Centre Pompidou, est une toile de format carré de 80 x 80 cm et qui a été peinte en 1915.

Elle a été exposée par Malévitch dans le cadre d'une exposition collective qui s'est tenue à Petrograd (actuelle Saint-Pétersbourg) entre décembre 1915 et janvier 1916.

Malévitch y présentait 39 œuvres qu'il dénommait pour la première fois « suprématises ». C'était une sorte de manifeste pictural qu'il lançait en même temps qu'il le commentait aussi dans ses textes.

Plus tardivement dans les années 1920, Kasimir Malévitch allait qualifier quatre de ses toiles comme structure fondamentale du suprématisme : il s'agit de la *Croix noire*, le *Carré noir sur fond blanc* (initialement appelé le *Quadrangle*), *Le Cercle noir* et le *Carré blanc sur fond blanc*.

À partir de 1923-1924, cette forme de la *Croix noire* va intégrer ce qu'on peut considérer aujourd'hui comme une triade suprématisiste - donc le carré, le cercle et la croix. Pourquoi cette forme de croix lui paraissait-elle faire partie des formes majeures, fondamentales de cet ordre suprématisiste ?



Par ce qu'aussi bien la croix que le cercle étaient des manières de montrer le mouvement des formes.

De cette forme première qui est le carré, le cercle est la rotation, en quelque sorte, du carré dans une dimension supplémentaire et bidimensionnelle. La croix, c'est la superposition de deux formes, de deux carrés étirés qui montrent une sorte de dynamisme.

Voilà, Kasimir Malévitch avec l'exposition appelée « 0,10 » de 1915, va poser les bases d'un mouvement artistique où ne sont représentées que des formes géométriques. Il s'agit d'un mouvement artistique appelé : « suprématisme ».

[Elitza Dulguerova] Le suprématisme, comme son nom l'indique, c'est un art suprême. Pour Malévitch, c'est l'aboutissement de plusieurs expérimentations plastiques du début des années 1910. Le texte qu'il va publier en 1915, à l'occasion de cette même exposition, s'intitulait d'ailleurs « du Cubisme et du futurisme vers le suprématisme, le nouveau réalisme pictural ».

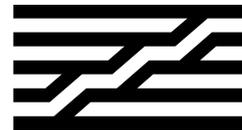
Le suprématisme est un aboutissement pour Malévitch.

C'est un art qu'il va aussi qualifier d'art « sans objet », c'est-à-dire un art qui a coupé tout lien avec la reproduction de la réalité telle qu'on la voit, telle qu'on en fait l'expérience tous les jours.

C'est un art clairement non imitatif, qui refuse l'imitation de ce qu'on voit, qui s'éloigne de la représentation du visible, mais qui cherche à exprimer, selon Malévitch, une réalité supérieure — d'où le côté suprême. Mais qu'est-ce que c'est cette réalité supérieure ? C'est une réalité de la peinture, car c'est un art qui va s'intéresser aux propriétés de la peinture en dehors de toute imitation.

[extrait musical : Philip Glass - *Aguas of Amazonia, Paru River*]

La peinture n'est plus un matériau pour représenter le réel.



La peinture devient un objet en soi qui a sa propre vie, son propre mouvement, qui devient son propre sujet et qui véhicule en soi des émotions et des sensations. Il faut pour cela revenir à l'essentiel : la couleur, le trait et la technique de peinture.

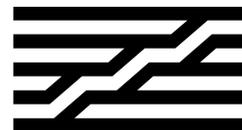
[Elitza Dulguerova] Malévitch va travailler avec des formes simplifiées qui donnent l'impression d'être des formes géométriques. Elles le sont d'une certaine manière, mais elles sont toutes tracées à la main, et cela le différencie d'autres courants artistiques comme le constructivisme où tout était fait à la règle ou au compas.

Malévitch, c'est le travail à la main. Quand on voit ses œuvres, et c'est très clair dans la *Croix noire*, on voit bien qu'il ne s'agit pas de bandes régulières et qu'elles sont tracées à la main : elles sont irrégulières et ne se croisent pas à 90°. D'ailleurs, il appelait ça des *plans cruciformes*. Une des premières appellations de l'œuvre était d'ailleurs *plan cruciforme noir*. Il s'intéressait aux formes, il s'intéressait aux couleurs, il s'intéressait à la matérialité de la peinture, ce qu'on appelait la facture ou la factura, qui avait suscité énormément de débats dans ces années-là.

Donc, c'est un réalisme pictural au sens où ça exprime la réalité de la peinture, en dehors de toute imitation du réel. Mais pour Malévitch, c'était aussi un monde en soi, un monde vivant. Il disait : « Les formes ne seront pas la répétition des objets qui vivent dans la vie, mais seront elles-mêmes un objet vivant ». Donc les formes vont vivre, et ça, il le dit aussi dans plusieurs textes. Donc, il cherche à construire un monde pictural où les formes vivent.

Or, pour qu'une forme puisse vivre sur une surface bidimensionnelle, il y a tout un travail à faire. C'est pour cela qu'il va accorder une importance très grande à la notion de l'espace. C'est difficile de voir ça en reproduction, mais quand on regarde les œuvres, on voit des différences de factures entre les formes et le fond.

Par exemple, on a toujours l'impression que les formes bougent légèrement. On le voit dans la *Croix noire* où on a l'impression que le plan central, s'élève vers le



haut et tourne à gauche, tandis que le plan horizontal semble bouger de manière latérale. Même avec des formes très simples, Kasimir Malévitch cherche plutôt à évoquer un certain mouvement.

[Nicolas Chardon] En plus de ce biais, Malévitch procède toujours par des sortes de retouches, ou de reprises de ce qui semble être le fond pour dessiner la forme. Ça aussi, c'est très exemplaire pour moi.

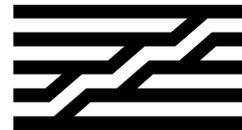
C'est quelque chose qui survient aussi dans ma peinture de la même façon, c'est-à-dire que ce qu'on prend pour le fond est en fait une contre-forme. J'aime aussi cette rudesse et cette relative violence qu'il y a, notamment dans une forme relativement simple et avec peu d'effet. Par exemple, quand on regarde les dessins de Malévitch (il y en a quelques-uns qui sont présentés dans la salle) on y voit une espèce de tension entre une géométrie qui semble faite à main levée.

Ce qui me frappe toujours, moi, c'est la façon dont il représente le contour du tableau, qui est souvent une espèce de rectangle plus ou moins carré, fait complètement à main levée dont on imagine qu'il n'y a pas d'intention artistique.

Finalement, il n'est pas très éloigné des rectangles que j'obtiens grâce à ma méthode de travail. Je me dis qu'il y a quelque chose qui échappe à Malévitch lui-même dans ce léger tremblement de la ligne droite, mais qui montre aussi son intention, ou son attention, à ce qui va subvenir de la géométrie et ce qui va arriver après.

C'est là où je pense qu'on peut faire un parallèle, même si on a quand même cent ans d'écart. Moi, en suivant la ligne de la toile déformée, je ne fais que souligner un fait qui s'est déjà passé. Finalement, ma peinture est un après-coup.

C'était aussi l'ambition de Malévitch dans le suprématisme, dans ce qu'il imaginait être une espèce de rampe de lancement vers quelque chose qui était de l'ordre de l'absolu. C'est peut-être là où je diffère, puisque je préfère m'intéresser à cette tension qui



existe entre le moment où je fabrique un tableau matériellement, par les lignes déformées, et ce moment de suspend qui est le moment où je peins.

Voilà pour le parallèle entre les formes géométriques de Kasimir Malévitch et celles de Nicolas Chardon. Mais le choix du noir et blanc, pourquoi ?

[Nicolas Chardon] Le choix du noir et blanc tient au fait qu'il s'agit de l'opposition chromatique la plus radicale et la plus absolue, mais aussi de ce fait, une dichotomie. C'est une opposition qui a été revendiquée durant le 20^e siècle par tout le monde pour à peu près tout et son contraire. Tout le monde se retrouve dans cette espèce de lieu commun, de grandes soupes !

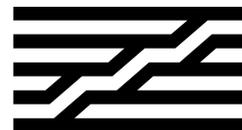
[Elitza Dulguerova] Tout au long de la fin des années 1910, il va expérimenter à partir de différentes couleurs. Au début des années 1920, il va progressivement justifier et développer dans ses textes cette idée que le noir et le blanc est en quelque sorte la synthèse de toutes les autres couleurs, ce qui va beaucoup l'intéresser.

Il va constituer les formes de base du suprématisme qui sont effectivement en noir et blanc. Une des choses qui est passionnante avec Malévitch, c'est qu'il n'a cessé d'expérimenter.

En effet, au moment où sa palette de couleurs semble se réduire au début des années 1920, c'est aussi une période où il peint un peu moins et où il commence une activité d'écriture assez frénétique dans laquelle il se développe aussi comme pédagogue. Après la révolution bolchévique de 1917, il y a une guerre civile qui éclate en Russie qui va durer de 1918 à 1921. Les grands centres comme Moscou et Petrograd seront particulièrement frappés par la pénurie et par cette guerre.

Malévitch va se réfugier à l'invitation du peintre El Lissitzky à Vitebsk, en actuelle Biélorussie.

Il va enseigner dans l'École d'art de Vitebsk et il va y créer une sorte de sous-école



qu'il va appeler « Affirmation du nouveau en Art ». Il va donc beaucoup enseigner et écrire simultanément dans ces années-là.

Dans certains textes, il déclarera même qu'il était arrivé au bout de la peinture, et que ce qui l'intéressait désormais c'était de traduire cette idée d'art « sans objet » — donc la libération de l'imitation et de la répétition, sortir de la peinture pour aller vers une sorte de compréhension philosophique de la vie.

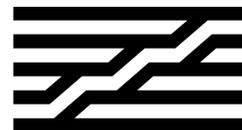
Ce que dit Elitza Dulguerova ici sur la quête de Malévitch de l'art sans objet, cela va être très important pour la suite de l'épisode et la compréhension de notre *Croix noire* (celle en plâtre). Oui, n'oubliez pas, elle arrive ! Pour le moment, on est au début des années 1920, Malévitch est professeur à l'école de Vitebsk.

[Elitza Dulguerova] Dans son enseignement dans les années 1920, il va intégrer l'art du passé et il va enseigner les artistes de la Renaissance, toute l'histoire de l'art. Ce qui l'intéresse, c'est vraiment le travail du peintre, le travail pictural, les moyens du peintre, comment on construit un tableau...

Ce dépouillement dont témoigne la *Croix noire* ou le *Carré noir sur fond blanc*, c'est une manière de faire la démonstration par les moyens les plus simples de ce que c'est d'être peintre.

On peut se passer des couleurs, de l'ornement, du détail. Simplement comme ici : deux plans qui se chevauchent et qui sont légèrement décalés, créent une sensation riche de flottement de mouvements. C'est aussi une des raisons pour lesquelles il dépouille les couleurs, pour montrer qu'avec très peu de moyens, on peut arriver à une sorte de clarté presque philosophique.

[extrait musical : Philip Glass - *Aguas of Amazonia, Xingu River*]



En parlant de philosophie, Kasimir Malévitch va écrire en 1921 un texte, plus politique qu'artistique, qui s'appelle *La paresse comme vérité effective de l'homme*.

[Elitza Dulguerova] Ce texte a été effectivement traduit en français dans un petit fascicule sous le titre *La paresse comme vérité effective de l'homme*.

On pourrait aussi le traduire légèrement différemment, comme *La paresse comme vérité réelle de l'humanité*.

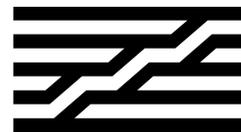
Moi, je préfère peut-être cette traduction parce qu'effectivement dans le texte russe, il ne parle pas de l'« homme » en tant que tel, ce qui aurait pu nous amener à une opposition entre l'homme et la femme, mais vraiment de l' « humanité ». C'est le mot qu'il utilise en russe, et le texte a cette ambition-là aussi de penser à l'échelle de l'humanité, ce qui n'était pas modeste ! [rire]

On sent quand on le lit à l'oral que c'est un texte prononcé, qui semble reprendre clairement certaines idées de Paul Lafargue, l'un des fondateurs du Parti socialiste français, qui en 1883 a publié *Le droit à la paresse*.

Pour le coup, c'est un pamphlet très militant qui revendique notamment le droit à la réduction du temps de travail des ouvriers pour un temps de travail de trois heures par jour. Donc, la question de la paresse est ici en opposition au travail.

Le texte de Malévitch commence de la même façon, avec les mêmes arguments en disant : on observe partout, dans tous les régimes sociaux, une sorte d'obsession du travail. Travailler par opposition à l'idée de la paresse qui est dénommée comme la mère de tous les vices.

Dans la première partie de son texte, il parle autant du capitalisme que du socialisme et dit que c'est très étrange cette obsession du travail et cette condamnation de la paresse.



Il fait tout un développement assez long et complexe pour d'abord expliquer par quoi les deux régimes justifient le travail comme quelque chose qui contribuerait au bonheur de l'humanité.

Il dit qu'on voit le travail comme un moyen de ne pas succomber à l'inaction, comme un moyen d'être actif, d'être dans la production — mais en fait, c'est la peur de la mort. Le travail, c'est une course contre la mort. Donc, on nous met dans une course contre la mort en disant qu'il faut travailler pour vivre, il y a même ce proverbe instauré par le socialisme qui dit : « celui qui ne travaille pas n'a pas le droit de manger ».

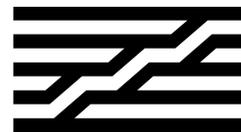
[extrait musical : Philip Glass - *Aguas of Amazonia, Metamorphosis*]

Il se rattrape par rapport au socialisme en disant que finalement, il y a quand même quelque chose de meilleur dans le socialisme par rapport au capitalisme. Parce que dans le capitalisme, les personnes qui possèdent le capital font travailler les autres avec cette illusion que le travail mène au bonheur.

C'est grâce au travail des autres que les capitalistes peuvent se garantir à eux-mêmes l'état de paresse. Dans le socialisme, il dit que du moment où on postule qu'il y a une obligation de travail pour tous, il y a une sorte d'égalité, mais il faut dépasser ce stade-là et profiter.

Là, il rejoint aussi Paul Lafargue avec l'idée de profiter de l'apparition des machines qui permettent de réaliser une bonne partie du travail, donc pour réduire le temps de travail et augmenter le temps de paresse. Mais cette fois-ci, la paresse n'est pas vue comme un défaut, mais au contraire comme une sorte de jouissance de la vie.

Malévitch a une réflexion assez étrange puisqu'il dit : « à l'avenir, ce qui serait encore mieux, c'est que quelqu'un, encore plus tard, puisse libérer les machines elles-mêmes et leur garantir un droit à la paresse ». Il ne développe pas, mais l'idée est très belle.



[extrait musical : Philip Glass - *Aguas of Amazonia, Metamorphosis*]

Malévitch fait donc un éloge de la paresse, mais surtout une critique du travail comme raison de vivre. Mais alors, quel rapport avec l'art ?

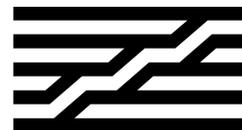
[Elitza Dulguerova] Il a un argument assez complexe dans lequel il dit que très souvent, l'art et la création artistique sont associés au repos. Il ne dit pas au divertissement, car quand les gens n'ont pas de travail, ils vont voir de l'art. Donc l'art est associé au repos.

Mais il dit aussi que c'est une association erronée, parce que l'art ce n'est pas du repos. C'est un travail qui est libéré des contraintes du travail physique. Il a une réflexion qui me paraît intéressante où il dit que dans la création se cache un état particulier de la paresse qui mène vers le perfectionnement d'une inaction physique complète, transposant toute activité physique vers un état particulier d'action de la seule pensée.

Dans le monde sans objet, on se libère du poids des objets, de tout ce que ça peut nous peser. De la même façon, en se libérant de l'effort physique, en cultivant davantage la sphère mentale et de l'imaginaire, on atteint un état de paresse positif où travail et paresse coïncident. Mais où il n'y a pas cette dimension du travail qui épuise, qui fatigue et qui rend les gens lessivés, comme on dirait aujourd'hui.

Il situe donc l'art et la création dans cette deuxième acceptation qui atteint une sorte de perfection. Il va beaucoup parler de perfection au sens où, finalement, l'homme arriverait à atteindre la perfection de Dieu.

[Nicolas Chardon] En fait, moi, je fais un parallèle avec l'émancipation que la peinture permet dans la perspective suprématiste et l'accomplissement de l'homme au-delà du travail, comme il y aurait un accomplissement des formes au-delà de la peinture et une sorte d'existence dans l'absolu.



[extrait musical : Philip Glass - *Aguas of Amazonia, Xingu River*]

À la lecture de *La paresse comme vérité effective de l'homme*, on peut se dire que c'est une pensée représentative du début du 20^e siècle, très marquée dans les idéologies capitalistes et socialistes. Bref, quelque chose de daté, mais ce n'est pas tout à fait l'avis de Elitza Dulguerova.

[Elitza Dulguerova] Il y a des parties qui sont effectivement ancrées dans le contexte historique, on le sent, mais je pense que c'est un texte actuel, l'idée qu'on vit dans une société où on nous dit : travaillez plus, vous serez mieux. Tout le travail de Malévitch montre qu'on peut peut-être faire autrement.

C'est intéressant parce qu'il va transposer toute une philosophie du monde sans objet, et à un moment donné, il va aussi penser à une architecture sans objets.

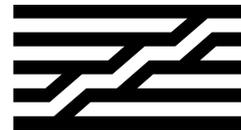
Je trouve ça très intéressant parce qu'effectivement, comment est-ce qu'on peut penser une architecture sans objets, une architecture sans poids...

Toute sa réflexion dans ces années-là, tourne autour de comment est-ce qu'on peut se libérer de la matérialité, de l'attraction des choses et aller vers quelque chose d'autre. Alors il n'utilise pas le mot spirituel, il va appeler ça « sans objet ».

Mais je trouve que c'est riche comme réflexion, parce qu'on est souvent victime de la consommation, de cette chaîne travail-consumation qui se substitue à la vie.

[extrait musical : Philip Glass - *Aguas of Amazonia, Negro River*]

Je voudrais peut-être aussi qu'on parle un peu de cette *Croix noire* en trois dimensions, qui est beaucoup moins connue que celle qui est en deux dimensions. Cette *Croix noire* sur du plâtre, c'est comme une petite brique, est-ce que vous pourriez me la décrire un petit peu ?



[Nicolas Chardon] La différence entre la croix du tableau et celle-là, c'est qu'ici la croix est à peu près orthogonale : elle croise vraiment en son milieu cette brique de plâtre.

Ça y est, c'est notre *Croix noire* ! Créée entre 1923 et 1926, que nous décrit la conférencière Rose-Marie Stolberg.

[Rose-Marie Stolberg, conférencière] Nous sommes ici devant un cube de plâtre blanc à l'aspect mat, de 12,6 cm de hauteur sur 12,4 cm de largeur et d'une épaisseur de 9,4 cm. Ce cube se présente à nous, on le voit comme un bloc qui fait davantage penser, de prime abord, à un matériau de la construction qu'à une œuvre d'art traditionnelle. On peut même y voir les traces de sa fabrication, notamment les petites bulles d'air qui se forment quand le plâtre est coulé.

De face, cet objet forme un carré sur lequel trois bandes rectangulaires noires sont ordonnées de façon à composer ce que l'on reconnaît comme une croix. Une bande verticale noire d'une largeur de 4 centimètres environ et à mi-hauteur de cette bande, ici à angle droit, une bande horizontale à gauche, plutôt carrée. Là une bande horizontale à droite, carrée elle aussi et toutes deux d'une même largeur, environ 4 centimètres.

Il s'agit de trois plaques de verre. Ce sont des éléments translucides à l'origine qui, là, sont peints en noir et logés avec précision dans le plâtre. Le cube de plâtre a été coulé dans un moule dont le fond a été probablement garni du motif, ce qui va garantir sa complète incrustation dans le bloc.

Nous avons donc un volume élémentaire dans sa forme (un cube), primaire dans son matériau (du plâtre) et complètement minimal aussi dans le choix du blanc et du noir. Sur une des faces, les plaques de verre noires prennent place. On peut voir qu'elles délimitent d'autres formes géométriques, quatre carrés blancs.

[extrait musical : Philip Glass - *Aguas of Amazonia, Negro River*]



Quand on applique son regard, on a l'impression visuelle que la bande verticale passe devant l'autre, comme si elle était plus proche de nous. Cet effet d'optique nous indique donc qu'il y a de l'espace entre les deux bandes.

En fait, quelle approche peut-on avoir d'un objet comme celui-ci ? C'est une approche littérale qui va s'imposer. Cet objet nous oblige à rester strictement au niveau de ce que l'on voit très exactement.

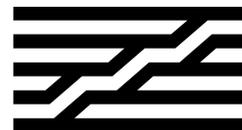
Il va donc exclure toute narration, toute histoire que l'on pourrait raconter ou tout sentimentalisme. Comment pouvoir se projeter dans ce qui nous est présenté ? Il n'y a donc ici que le jeu du volume du plâtre blanc comme un morceau d'espace infini où vont se croiser, on ne sait à quelle distance, mais on le voit bien sans heure, des objets géométriques qui, dans cet exemple précis que nous avons devant les yeux, composent une croix noire.

Alors, à quoi pouvait bien servir ce « morceau d'espace infini » ?

[Nicolas Chardon] Je pense que c'est un élément qui participait des *architectones*, qui sont ces constructions en plâtre faites par Malévitch. Accroché dans la salle, au-dessus de cette croix, il y a un carré peint sur plâtre. Ce sont des éléments qui étaient intégrés à des ensembles d'*architectones*. Ça, c'est plus tardif par rapport à la croix peinte.

C'est finalement la suite ou le prolongement de la façon que Malévitch peint les signes, donc la croix ou le carré, ou quelquefois un cercle noir. Ces éléments deviennent une sorte de vocabulaire élémentaire qui signifie le mouvement d'émancipation de la peinture et qui accompagne, aussi, l'émancipation sociale à la suite de la révolution russe.

Il me semble qu'on a un *architectone* derrière nous, justement ?



[Nicolas Chardon] Oui, absolument. Donc, on le voit, c'est une petite construction faite de petits éléments de plâtre. On voit qu'ils sont un peu cassés, qu'ils sont de blancs différents...

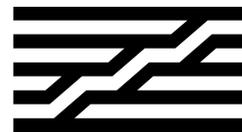
[Elitza Dulguerova] Très concrètement, il va faire des maquettes de ce qu'il va appeler *architectones*. Il existe des dessins de ces *architectones* et puis des photographies à la fin des années 1920. Ils ont été reconstruits à Paris à l'occasion d'une exposition au moment de l'ouverture du Centre Pompidou.

Donc, les *architectones* peuvent être soit verticaux, soit horizontaux et ont des noms issus de l'alphabet grec, donc *Alpha*, *Bêta*, *Gôta*. Là aussi, on voit un peu l'ambition de l'artiste de construire un nouveau langage. Ils sont conçus de modules, de petits cubes de différentes dimensions qui sont agencés les uns aux autres, soit à la verticale, soit à l'horizontale, mais de manière à ce qu'on ne soit à aucun moment dans la symétrie ou dans la lourdeur.

Cela évoque aussi un peu l'architecture de ces années-là, l'Empire State Building, mais chez Malévitch, c'est vraiment beaucoup de petits éléments. Dans ses textes, il dit qu'il faut absolument sortir de l'emprise du cube et de l'espace fermé à quatre côtés dont nous avons l'habitude — comme cette pièce dans laquelle nous sommes actuellement. Il faut casser à la fois cette régularité et évidemment, toute impression de symétrie aussi.

Ces maquettes, ces *architectones*, c'est donc une application en trois dimensions de tout ce dont on a parlé avant, dans cet épisode, sur le fait de s'abstraire de l'objet.

[Elitza Dulguerova] Il dit que l'architecture ne doit pas créer une nouvelle forme d'ordre, mais un état de repos et donc se libérer du poids. Il associe très fortement la notion de poids à la notion d'utilitarisme. Comme je le disais, le sans objet, c'est le fait de se libérer aussi de tout ce que le rapport à l'objet, le rapport de possession de l'objet nous rapporte.



Ces *architectones*, tels qu'il les conçoit, il les rapproche aussi à une idée de beauté qui serait presque indépendante du temps. On ne va pas construire un bâtiment pour un magasin ou pour une école, mais on va penser l'architecture d'abord, tout comme on ne va pas peindre des pommes ou des paysages, mais on va peindre des formes d'abord. Vous voyez un peu ? [rire] Donc c'est une architecture qui, du moment où on détermine ses unités structurelles, va nous faire percevoir le monde différemment...

C'est faire de l'architecture qui n'a pour objet qu'elle-même. Faire un bâtiment qui n'a pas de fonction précise au moment de sa conception.

[Elitza Dulguerova] Un bâtiment qui pourrait avoir toutes les fonctions, mais qui ne soit pas déterminé par la fonction.

[extrait musical : Philip Glass - *Aguas of Amazonia, Xingu River*]

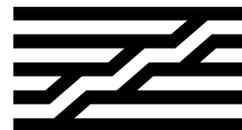
On a contourné l'*architectone* qui est dans la salle et de là où on est, on voit un nouvel élément qu'on ne voyait pas tout à l'heure.

[Nicolas Chardon] Oui, c'est le fameux cercle dont je parlais tout à l'heure et que l'on retrouve effectivement sur un des éléments de l'*architectone*. Tel que l'accrochage est fait, cela permet de reconstituer le trio de figures : le carré, la croix et le cercle.

Comme pour les toiles, les blocs de plâtre se répondent : carré, cercle, croix. Puisqu'il est question d'art et de paresse, c'est presque impossible de passer à côté du cliché qui voudrait que l'art abstrait soit paresseux, facile à réaliser, simple, à la portée de tous et toutes. J'ai demandé à Elitza Dulguerova si Malévitch avait été critiqué, de son temps, pour ses fermes géométriques si simples d'apparence.

[Elitza Dulguerova] Oui, bien sûr ! Cette critique-là, elle vient même de ses pairs qui s'indignent en quelque sorte de l'importance que s'accorde Malévitch avec cet ensemble, cette déclaration, avec l'appellation « suprématisme ».

Ils disent que finalement, tout se baratin pour une simple forme géométrique sur un



fond blanc... Évidemment, il y a un peu de mauvaise foi dans ces critiques-là, mais elles existent, bien sûr.

Malévitch, comme d'autres, est effectivement accusé de désacraliser l'art, mais aussi de l'avilir, d'une certaine façon. Malévitch, en 1915, est conscient de ces critiques et il existe une très célèbre photographie de la salle suprématisiste avec une partie des 39 tableaux. Cette photographie permet de bien voir qu'il a accroché le *Carré noir sur fond blanc* (le *Quadrangle*) dans un angle entre deux murs, au niveau de la partie supérieure, sous le plafond.

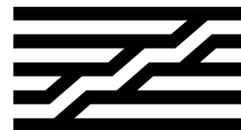
Il se trouve que cet accrochage était très lisible pour ses contemporains, parce que dans les maisons traditionnelles russes, c'était l'angle est de la pièce qui était d'habitude réservé aux icônes religieuses auxquelles on adresse ses prières dans la tradition orthodoxe.

C'est comme un pied-de-nez à la face de la critique, il revendique, comme dans ses textes, le *Carré noir* comme une icône du temps nouveau. Il adopte dans certains textes un ton presque biblique, prophétique, en disant : « Vous, vous n'avez rien compris et moi, je vous montre la voie ».

Évidemment, ça ne manque pas de susciter des réactions extrêmement virulentes de la part de la critique qui se déchaîne. L'accusation de la paresse, en tant que telle, je ne l'ai pas rencontrée, mais on a très fréquemment l'accusation de l'ennui pour dénigrer cet art : la critique va dire que c'est un art devant lequel on s'ennuie.

[Nicolas Chardon] La question du rien, c'est bien sûr aussi une question que travaille Malévitch. Moi qui m'intéresse beaucoup à ce sujet, c'est justement dans quelle mesure le fait de peindre une forme tout en noir ou tout en blanc, c'est peindre rien ou c'est déjà peindre tout ? C'est des questions sans fin dans lesquelles il y a une certaine forme d'ironie, voire de théâtre associé à l'art.

Kasimir Malévitch faisait partie d'une époque riche en expérimentation par les



avant-gardes Russes. Il n'était pas le seul représentant de l'art abstrait et pourtant, il est l'un des rares à être devenu un nom incontournable de l'histoire de l'art. Alors, pourquoi lui ?

[extrait musical : Philip Glass - *Aguas of Amazonia, Madeira River*]

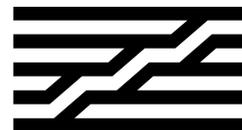
[Elitza Dulguerova] Il y a plusieurs raisons. D'abord avec l'arrivée du régime après la révolution bolchevique, il y a quelques années d'expérimentation assez inédite où les artistes sont tout à fait acceptés par les structures politiques, voire même y contribuent. Mais très rapidement, le régime se durcit. À partir de 1932, toute activité artistique qui ne répond pas au dogme du réalisme socialiste est interdite.

Pendant plusieurs décennies, jusqu'à la chute du mur de Berlin (1989) et la dissolution de l'URSS (1991), énormément d'œuvres d'autres artistes restent dans les réserves des musées et ne sont absolument pas mentionnées ni visibles. Malévitch, en 1927, est donc invité par le Bauhaus et il fait cette exposition dont nous avons parlé. Il montre ses œuvres en Pologne, en Allemagne et à cette occasion il laisse un ensemble très significatif de ses œuvres en Europe.

En 1927, il voyait dans quelle direction tournait le vent : les accusations de formalisme étaient déjà dans l'air du temps et lui-même sera emprisonné à la fin des années 1920. Au retour de son voyage en Europe, il passera six mois en prison.

Ces œuvres qu'il a laissées en Europe sont aujourd'hui en grande partie au Musée Stedelijk à Amsterdam, et donc elles ont été très rapidement visibles en Occident. C'est une des raisons pour lesquelles Malévitch est très connu, beaucoup plus que certains de ses contemporains et contemporaines. La deuxième raison, c'est aussi sa production théorique, qui a été très rapidement lue. Elle a pu être connue dès la fin des années 1960 par des traductions en anglais.

Malévitch a fasciné par cette double articulation d'un art plutôt opaque à première vue,



difficile d'accès, mais avec un système philosophique qui est à la fois très riche et intéressant, tout à fait singulier. Dans ce sens, il se rapproche de certains autres artistes qui ont développé au début du 20^e siècle une œuvre théorique importante comme Piet Mondrian, par exemple.

[extrait musical : Philip Glass - *Aguas of Amazonia, Metamorphosis*]

Après le moment suprématisse, Malévitch revient à la figuration, à la couleur, à ces toiles violentes que décrivait Nicolas Chardon au tout début de l'épisode.

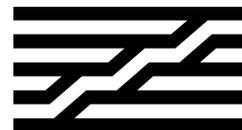
[Nicolas Chardon] Il y a le retour à la figuration à la fin des années 1920, voir même cette espèce de figuration extrêmement savante et mentale, dans laquelle Malévitch joue au peintre puisqu'il signe ses tableaux avec le fameux carré, qui devient sa signature. Ce sont des sortes de méta-tableaux.

Donc moi, c'est comme ça que je vois cette conclusion, même si nous savons qu'elle est assez dramatique aussi dans son existence personnelle car finalement, c'est aussi un aveu d'échec. En tout cas d'échec d'accomplir ce type de peinture dans un pays socialiste. C'est une autre histoire, comme on dit !

[Elitza Dulguerova] C'est un artiste qui est aujourd'hui très connu, très enseigné. Je trouve dommage qu'on le réduise toujours à deux ou trois œuvres, alors que ça a été quelqu'un qui n'a cessé d'expérimenter tout au long de sa vie, qui est revenu de manière très étonnante et très intéressante à la figuration les dernières années de sa vie. On a malheureusement tendance à le réduire alors que son personnage, ses idées, ses œuvres mériteraient une meilleure connaissance dans leurs multiples facettes.

[extrait musical : Philip Glass - *Aguas of Amazonia, Metamorphosis*]

[jingle de l'émission]



J'espère que c'est ce que l'écoute de cet épisode a pu vous apporter : une compréhension de tout ce qui peut se cacher comme pan de l'histoire et de l'histoire de l'art, derrière une croix noire en verre sur un fond de plâtre blanc.

Crédits

Écriture et réalisation : Camille Regache

Production : Clara Gouraud

Lectures : Clémence Boissé

Enregistrement et mixage : Ivan Gariel

Avec la participation de Nicolas Chardon, Elitza Dulguerova et Rose-Marie Stolberg

Extraits musicaux : Philip Glass - *Aguas of Amazonia - Tiquie River, Japura River, Paru River, Purus River, Xingu River, Metamorphosis, Negro River, Madeira River*

Infos pratiques

www.centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite

Application Centre Pompidou accessibilité

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/appli-centre-pompidou-accessibilite

Livrets d'aide à la visite

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/livrets-daide-en-falc

Suivez-nous sur

Facebook - Centre Pompidou, publics handicapés

<https://www.facebook.com/centrepompidou.publicshandicapes>

et Accessible.net https://accessible.net/paris/musee-art/centre-pompidou_5