

La ferveur impressionniste :

« des opérations

concernant la lumière »

2

Les impressionnistes sont les grands novateurs du mouvement actuel, ils en sont les primitifs en ce sens que, voulant se dégager du côté imitatif, ils n'ont considéré la peinture que dans sa couleur, négligeant presque, dans leurs efforts, toute forme et toute ligne.

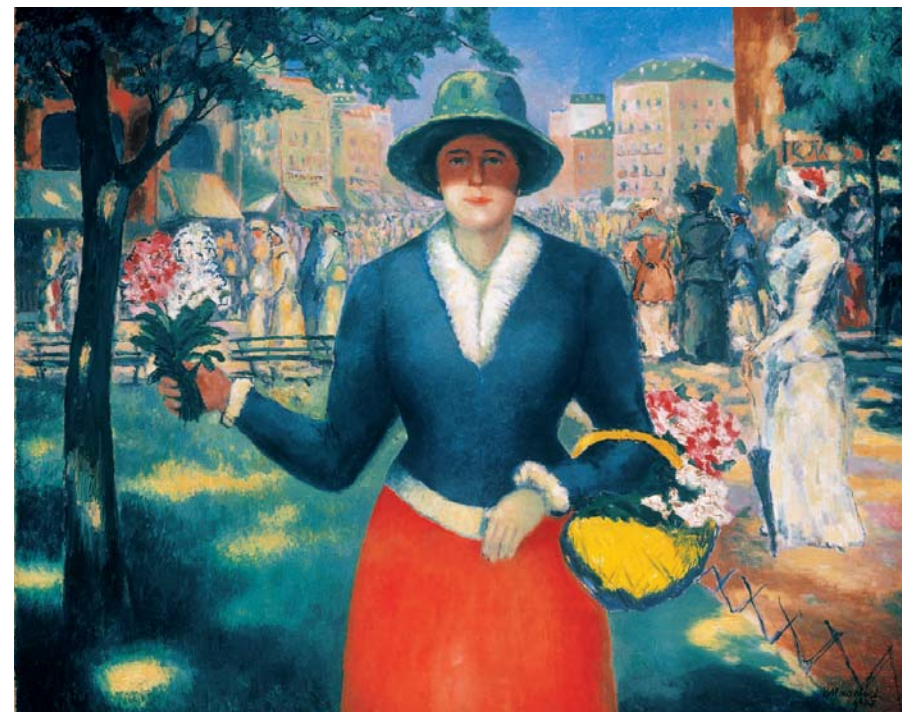
F. Léger, 1913¹.

■ après le récit autobiographique de l'artiste, son véritable chemin de peintre commencerait seulement avec la découverte de l'impressionnisme. Par ailleurs, l'œuvre picturale, telle que la censure volontaire de l'artiste a bien voulu qu'elle parvienne à la postérité, ne débute réellement qu'avec des œuvres impressionnistes. Ce qui précède cette étape ne nous est pratiquement pas parvenu, l'artiste en ayant éliminé autant que possible la trace. Fidèle à la vision volontairement historique de son œuvre, de sa place dans l'histoire, Malewicz a effacé huit ans de labeur pictural acharné. La qualité de son dessin figuratif, tel que nous le connaissons autour de 1908, ainsi que l'application infatigable à l'ouvrage qu'il décrit dans son autobiographie obligent à imaginer une production autrement importante. Pourtant, cette partie de l'œuvre a été sacrifiée par Malewicz à l'autel de la modernité picturale. Le portail de ce paradis avait pour lui le nom d'« impressionnisme ».

Dans ses textes didactiques, rédigés après l'été 1919, Malewicz fait tenir à l'impressionnisme le rôle déterminant pour son départ vers sa – nouvelle – conception de la peinture. De même, lorsque, en vue de sa rétrospective à la galerie Tretiakov de 1929, il repense les étapes de son évolution picturale, il va, dans un premier temps, diriger son effort de réécriture de l'histoire vers la reconstitution d'œuvres impressionnistes manquantes. Ainsi, il fournira plusieurs versions reconstitutives de certaines compositions impressionnistes restées dans sa mémoire, telle cette *Fleuriste*, dont il peint alors (1928-1929) trois versions datées respectivement « 1903 » et « 1904 », ce qui, vu la correction de la datation effective de l'œuvre que l'on se doit d'introduire, voudrait dire « Motif de 1905 et 1906 ».

D'autres motifs impressionnistes (cat. F-20 et F-21) semblent avoir été reconstitués encore plus fidèlement : en 1928, l'artiste a essayé de rendre le plus exactement possible les particularités de sa texture impressionniste des années 1905-1906, avec toute la rugosité texturale, avec l'expressivité malhabile d'un artiste somme toute encore « provincial » ; autant dire l'importance à ses yeux de rendre crédible cette démarche de reconstitution historique. Un dernier groupe d'œuvres de type impressionniste est constitué par des peintures² réalisées à Kiev en 1929. Cet épisode, mentionné dans l'échange épistolaire avec son collègue Lev Kramarenko, semble passer par un prisme nostalgique : on peut s'imaginer que, accablé par des difficultés d'ordre matériel et surtout politique, le peintre ait voulu s'évader pour un bref moment de l'oppressant climat social de Leningrad en se replongeant, par le biais de la pratique picturale, dans des souvenirs de jeunesse chers à son cœur. Ainsi, le passage quasi somnambulique par le filtre de l'action impressionniste pour renouer avec la quintessence de l'acte pictural dans son innocence même semble, grâce à la candeur des sentiments et des sensations, avoir été chargé d'une valeur presque thaumaturge ; illusion fugitive suivie d'une chute très brutale, décrite dans cette même correspondance avec Kramarenko, où il est aussi question de l'expérience traumatisante de son deuxième emprisonnement de l'automne 1930.

¹ F. Léger, « Les origines de la peinture et sa valeur représentative », in *Montjoie ! Paris*, mai et juin 1913.
² Cf. cat. F-44, F-47, F-49, F-67, F-68.

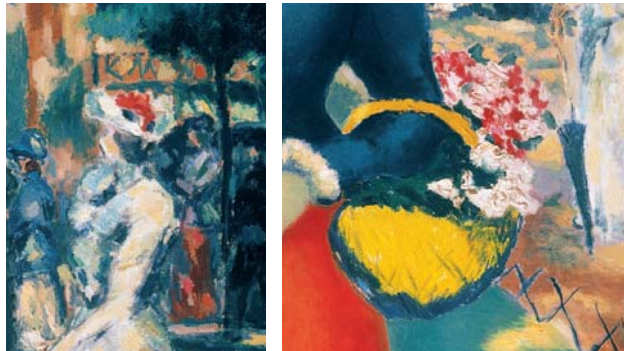


[F-76] *Fleuriste*, motif de 1904-1905, version fin des années vingt, huile sur toile

Au-delà des vagues nostalgiques qui tout au long de sa vie ont nourri le souvenir de l'expérience impressionniste, revenons à cette expérience même. Dans l'esquisse autobiographique rédigée en 1932-1933, on peut lire : « 1904. Pars [pour Moscou] en tant que peintre impressionniste, ayant participé à des expositions. » Décivant plus loin ses séjours (épisodiques) à Moscou en 1905 et 1906, il dit : « Je peignais des tableaux et des études impressionnistes. » À cette époque, Malewicz est déjà âgé de vingt-six ans. Comme il l'a lui-même indiqué, il s'exerce à l'apprentissage de la peinture depuis huit ans au moins. Il a même connu quelques succès en vendant certaines œuvres à Kursk. Néanmoins, dans sa vision de la peinture et vu ses ambitions modernistes, ce qu'il a accompli jusqu'à présent n'a aucune importance et ne marque pas son chemin créateur. Il considère cet apprentissage tout au plus comme une sorte de préparation à la grande odyssee moderniste qui ne commence qu'avec une pratique impressionniste qui serait elle aussi exemplaire, donc parfaitement et originellement impressionniste.

Les années 1904-1906 correspondent en Russie au bref épanouissement de l'apprentissage impressionniste au milieu des peintres qui seront définis peu de temps après à Moscou comme l'avant-garde de la mouvance moderniste : Exter, Larionov, Gontcharova, David Burljuk.

Le bouleversement de l'esthétique picturale qui résulte de l'innovation radicale de la pratique des impressionnistes français avait certes eu lieu bien plus tôt en Russie. Si les premiers exemples des peintures impressionnistes françaises sont montrés à Saint-Petersbourg seulement en 1896, puis à Moscou en 1897, la nouveauté impressionniste n'échappe pas à la colonie de peintres et amateurs russes établis à Paris. Leur nombre était suffisamment important pour qu'en 1878 soit fondée à Paris une « Association de peintres russes ». Les séjours parisiens étaient, d'autre part, une pratique courante pour les artistes russes. L'exposition universelle de 1900 fournit le prétexte à de nombreux voyages, dont ceux de Maliaïv et Matiouchine/Matjusin ; et Valentin Serov (1865-1911) obtenait à cette occasion un « grand prix ». Dès 1897, ce peintre de grand talent enseignait à Moscou tout en effectuant des séjours prolongés à Paris. Ses contacts avec les grands collectionneurs, Chtchoukine et Morozov en particulier, allaient refléter sa



[F-74] *Fleuriste*, motif de 1904-1905, version fin des années vingt, dessin

[F-75] *Fleuriste* (détails)

connaissance intime de l'art français de son temps. L'incidence de Serov fut également très souvent déterminante sur l'acquisition d'œuvres d'impressionnistes français par Morozov. Sans vouloir classer l'œuvre de Serov dans la catégorie impressionniste, car elle n'y appartient aucunement, on doit y reconnaître des qualités « plein-airistes » et luministes, manifestes surtout dans les dernières années de sa vie. L'influence impressionniste en Europe centrale et en Russie fut d'ailleurs réduite à cet aspect « plein-airiste », la première vague d'œuvres influencées par la nouvelle école française se cantonnant dans une inspiration de l'atmosphère et de la mode (une sorte de « peinture de genre ») sans aborder l'essentiel de l'innovation, la mise entre parenthèses du sujet au profit de l'aspect. La particularité luministe, aérienne de la démarche picturale de Serov, par ailleurs parfaitement ancrée dans les traditions figuratives de la peinture académique, influencera certes la génération suivante de peintres. La peinture de Larionov, dans sa conception du rayonnisme en particulier, n'est certainement pas exempte de cette influence. L'exemple larionovien entrave précisément la connaissance de l'épisode impressionniste dans l'histoire de l'art russe car, entre 1903 et 1905, Larionov fut ouvertement reconnu à Moscou en tant qu'impressionniste accompli, de loin supérieur aux gesticulations décoratives d'un Korovin³, pourtant alors acclamé comme impressionniste – presque – parisien pour ses tentatives décoratives. Dans une des rares études à traiter avec discernement l'expérience impressionniste russe, le critique Nikolai Pounine⁴, commentant l'œuvre de Larionov, attirait l'attention sur cette qualité fondamentale à son avis – l'unification de la surface lumineuse de la toile. C'est cette qualité particulière que nous trouvons aussi – et avant tout – chez Malewicz et à un degré certainement plus poussé que dans les œuvres de Larionov⁵ de la même époque.

Le collectionneur authentique est un véritable créateur.

Igor Grabar, 1921.

Pour ceux qui n'avaient pas les moyens de faire le voyage parisien, et Malewicz en faisait partie, il existait à Moscou une collection permanente qui, tout en étant privée, était accessible à tout peintre ou amateur éclairé. Il s'agit de la collection de Sergueï Chtchoukine (1854-1936) qui, à juste titre, sera nommée, après sa nationalisation en 1918, le « Premier Musée de la nouvelle peinture occidentale⁶ ».

Avant 1908, la collection de Chtchoukine fut sans aucun doute la force motrice de la connaissance de la nouvelle peinture française en Russie. Bien plus qu'un ensemble d'œuvres réunies par un amateur éclairé et destinées à un cercle restreint de connaisseurs, dans l'esprit de son organisateur, il s'agissait d'une entreprise systématique à but didactique. Cette entreprise quitta très vite la sphère de la passion personnelle pour celle d'un service public. Ainsi, suite à la mort de sa femme, Chtchoukine rédigea dès janvier 1907 un testament pour léguer de son vivant cette collection à la Russie. Dans ce document, non seulement il soulignait les buts didactiques qui l'avaient conduit à la constitution de cet ensemble, mais il explicitait les critères moraux et philosophiques qui avaient motivé sa démarche. Sa collection fut avant tout une entreprise de croyance morale et philosophique qui, aux yeux de Chtchoukine, démontrait également son utilité publique dans l'avenir immédiat. Persuadé de l'avènement d'un nouvel âge de l'humanité, il s'était donné pour mission d'en recueillir les témoignages dans le domaine de la peinture. Cette croyance avait atteint chez Chtchoukine le degré d'une véritable foi religieuse⁷.

³ Les séjours parisiens de Korovin et les sujets qui en découlent ne l'ont pas empêché de rester toujours un peintre étranger aux exigences véritables de l'esthétique impressionniste. Ainsi, sur le plan pictural, il est, dans une certaine mesure, plus proche de Monticelli que de Monet. Korovin joua à un certain moment le rôle de précepteur artistique pour les enfants Morozov. En raison de cette intimité, il influença fortement les choix du collectionneur Ivan Morozov à ses débuts.

⁴ Cf. N. Pounine, « Impressionistickij period v tvorcestve M.F. Larionova » (La période impressionniste dans l'œuvre de M.F. Larionov) in *Materijaly po russkomu iskusstvu*, ed. du Musée russe, Leningrad, 1928, p. 287-291, repris in N. Pounine, *Russkoe i sovetskoe iskusstvo*, Moscou, 1976, p. 132-135. Pourtant, dans cette étude, Pounine ignore complètement la création impressionniste de Malewicz.

⁵ Pounine connaissait bien Malewicz sur les plans personnel et professionnel, mais n'a jamais étudié son œuvre. Durant les années 1922-1925, ils ont été en contact permanent de par leur travail commun à l'Institut de culture artistique de Petrograd et plus tard dans le cadre du Musée russe.

⁶ Cf. A.A. Demskaja, *Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Paskina* (musée d'État des arts plastiques A.S. Pouchkine), Moscou, 1979, et surtout A. Demskaja et N. Semenova, *U Skul'nik, na Znamenke...* (Chez Chtchoukine, rue Znamenka...), Moscou, 1993, et B.W. Kean, *All the Empty Palaces: the Merchant Patrons of Modern Art in Pre-revolutionary Russia*, Londres, 1983. Dans le catalogue *Morozov and Shchukin – The Russian Collectors*, Museum Folkwang, Essen, 1993, le lecteur occidental trouvera un résumé de l'histoire de ces deux collections.

⁷ Chtchoukine était croyant orthodoxe. Sa foi chrétienne ne contredisait aucunement ses croyances philosophiques, bien au contraire – comme dans le cas de Malewicz – ses deux croyances étaient parfaitement complémentaires. Il est alors compréhensible que le testament par lequel il légua sa collection à la nation russe fut rédigé en 1907, immédiatement après la mort de sa première épouse.

L'orientation moderniste de Chtchoukine s'appuyait sur un extraordinaire jugement de qualité et sur une compréhension de la nouvelle peinture qui en Russie n'ont leurs égaux que dans la démarche créatrice de Larionov ou Malewicz. On sait par ailleurs que, tout en ayant pris le soin de s'informer auprès des meilleures sources parmi les peintres d'avant-garde comme Larionov et Serov, Chtchoukine prenait ses décisions de façon très personnelle, se fiant à son seul jugement. Il étudiait longtemps le sujet et n'économisait pas ses visites à l'atelier de l'artiste ou chez le marchand qui possédait l'œuvre. Si l'on ajoute une grande culture visuelle acquise dans les musées européens et au cours de longs voyages exotiques (Inde, Égypte), on aura le portrait du parfait connaisseur. En dehors de l'aspect matériel de cette activité, force est de constater que Chtchoukine fut de loin l'un des meilleurs critiques d'art de son époque et certainement le meilleur directeur de musée que la peinture moderne ait connu avant 1914.

Avec un discernement analytique qui n'a pas d'égal en Russie à l'époque, Chtchoukine concentre son intérêt principalement sur quatre figures majeures de la peinture moderne occidentale : Monet, Gauguin, Matisse et Picasso. Leurs œuvres furent entourées de quelques toiles d'artistes de la même mouvance, mais l'essentiel de la démarche de Chtchoukine est reflété par sa concentration sur ces figures capitales de la peinture moderne avant 1914. Chtchoukine considérait sa maison comme un véritable musée de la peinture moderne dont il était non seulement le conservateur mais aussi le guide attentif et inspiré. Dans cette maison, lieu de rencontre de la nouvelle peinture, fut décidée, à l'automne 1901, la fondation d'une nouvelle association de peintres, les « 36 », groupement qui précède les associations des « fauves » moscovites dirigées, dix ans plus tard, par Larionov.

Chtchoukine était particulièrement soucieux de l'accrochage qu'il améliorait constamment, chaque nouvelle œuvre l'obligeant à reconsidérer les relations formelles et l'orientation globale de l'ensemble.

Le critique Ternovets soulignait avec admiration cet aspect de l'activité de Chtchoukine : « Chaque automne il changeait l'accrochage [...] en recherchant des analogies inattendues, des juxtapositions osées et des dissonances aiguës. [Cet accrochage] avait un caractère expérimental et combatif⁸. » Un premier catalogue fut publié en 1913⁹. Quelques mois plus tard, le critique Iakov Tougendhold, considéré à l'époque comme le meilleur connaisseur de la nouvelle peinture française, publiait dans la revue *Apollon*¹⁰ une longue étude illustrée consacrée à cette collection.

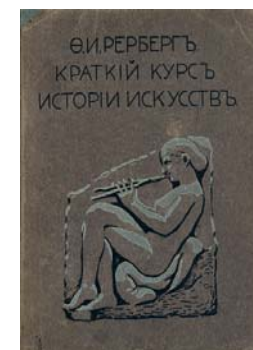
Le premier des ensembles constitués par le collectionneur moscovite fut composé de treize toiles de Claude Monet, acquises entre 1897 et 1904. Ces œuvres constituent une entité homogène et en même temps représentative de tout l'œuvre du peintre. Son histoire éclaire si bien la logique de la démarche intellectuelle de Chtchoukine qu'elle mérite d'être contée en détail. Si l'on tient compte de la chronologie malewiczéenne et de celle de la pénétration de l'impressionnisme en Russie, esquissée par Pounine en 1928, il est clair que les années au cours desquelles Chtchoukine rassemble ses toiles de Monet délimitent avec précision la période d'assimilation active de l'impressionnisme en Russie. Chtchoukine acquiert son premier tableau de Monet en 1897 – année qui fut marquée à Paris par le « scandale » de la donation Caillebotte aux musées nationaux – dans la galerie parisienne de Durand-Ruel où il est conduit par Botkin, autre collectionneur russe et membre de sa famille du côté maternel. Avec l'achat des *Lilas d'Argenteuil* (toile de 1873) débute une série d'acquisitions régulières de Monet dont deux versions de la *Cathédrale de Rouen (Midi et Soir de 1894)*, *Les Rochers de Belle-Île* (1886), *Meules de foin*, *Nymphéas* (1899), *Les Mouettes* (1904). Pour comprendre l'esprit didactique de l'entreprise, il faut savoir que la dernière œuvre de Monet

achetée par Chtchoukine est *Le Déjeuner sur l'herbe*, datant de 1866. Dès 1901, Alexandre Benois avait écrit que c'était « peut-être la meilleure œuvre de Monet » et avait exprimé le souhait de la « voir un jour dans les musées russes ». Cet achat qui clôt la série en lui apportant justement la référence du départ de l'évolution de l'artiste, démarche digne de tout historien de la nouvelle peinture, coïncide de façon symptomatique avec la dernière parution de la revue *Mir Iskusstva* (*Le Monde de l'art*). Une page de l'histoire de la peinture moderne en Russie est tournée, mais cette fois-ci, c'est Chtchoukine qui la tourne.

L'analyse du choix de Chtchoukine à l'intérieur de l'œuvre de Monet indique une remarquable compréhension de la problématique impressionniste, tandis que la concentration à l'intérieur du groupe impressionniste sur l'œuvre de Monet témoigne d'un jugement de qualité sans faille. Pour mieux comprendre le rôle pionnier de cette collection en Russie avant 1914, il faut se référer à une lettre datée de 1910 où David Burliuk dit à Matjusin que, après sa visite chez Chtchoukine, il « a condamné à la destruction tout ce qui a été produit auparavant [...] que c'est difficile, mais en même temps joyeux de commencer [un nouveau] travail¹¹ ».

Parmi les autres œuvres impressionnistes de la collection, toutes acquises avant 1904, se trouvaient trois toiles de Renoir, *La Dame en noir* de 1876, un des plus importants grands nus de la première période du peintre, *Anna* de 1876, et *Jeunes filles en noir* (1881), deux scènes urbaines de Pissarro, *Place du Théâtre-Français* de 1898 et *L'Avenue de l'Opéra* de 1899. Ajoutons encore huit œuvres de Cézanne dont un de ses meilleurs autoportraits de 1880, *L'Homme à la pipe* de 1890 et une *Montagne Sainte-Victoire* de 1905. La deuxième collection moscovite à héberger de nombreuses toiles impressionnistes fut celle d'un autre grand marchand, Ivan Morozov. Pourtant, son influence sur la jeune peinture russe fut négligeable et sans aucune comparaison avec celle exercée par Chtchoukine. Ceci non seulement à cause du retard pris par Morozov dans ses activités de collectionneur, mais également par le fait que sa maison n'était pas très accessible aux amateurs et encore moins aux peintres. De même, le caractère intimiste de son choix et la recherche d'œuvres isolées étaient loin des objectifs didactiques de Chtchoukine. Présentée en 1912 dans la revue *Apollon*¹², la collection Morozov comprenait cinq peintures de Monet, dont une *Vue de Londres* et *Un coin de jardin de Montgeron* ainsi qu'un des plus extraordinaires *Champ de coquelicots*¹³ (de 1867) peints par cet artiste. Morozov possédait en outre quatre œuvres de Renoir, dont un grand *Portrait en pied de Jeanne Samary* de 1878 et une version de *La Grenouillère* (1868-1869), cinq œuvres de Sisley, deux de Pissarro et dix-sept de Cézanne qui faisaient de cette collection une des plus riches sources pour l'étude de cet artiste. Tandis que Chtchoukine avait épuisé son intérêt pour l'impressionnisme en 1904, Morozov continuait d'acheter des œuvres impressionnistes en 1907 et 1908. Autant les activités de Chtchoukine contribuèrent à la découverte de l'impressionnisme, autant celles de Morozov en profitaient. Parallèlement aux rôles des collectionneurs (Chtchoukine et Morozov, tout en étant de loin les plus importants, n'étaient pas les seuls), la critique d'art essayait de rattraper son retard sur l'historiographie artistique française et allemande¹⁴. Un des premiers à parler de l'impressionnisme en Russie fut Alexandre Benois, critique avec lequel Malewicz aura fort à faire jusqu'en 1916. Son article paru en 1899 est remarquable à bien des égards. Réserves et ambiguïtés culminent dans un refus esthétique. On en déduit une méconnaissance de la véritable problématique impressionniste qui est allègrement confondue avec le « plein-airisme ».

Les traductions de textes occidentaux semblent avoir été bien plus importantes pour la connaissance de l'impressionnisme. F. Rerberg, le professeur moscovite de Malewicz, se chargea de la rédaction et de la traduction russes du livre de Julius Meier-Graefe, *L'Art contemporain français. L'impressionnisme dans la*



Th. Rerberg, *Cours d'histoire de l'art en vingt-six leçons*, Moscou 1908, couverture

⁸ B. Ternovets, « Gosudarstvennij muzej zapadnogo iskusstva » (Le musée d'État du nouvel art occidental), in *Russkoe Iskusstvo* (L'Art russe), n° 2-3, Petrograd, 1923, p. 76-78.

⁹ Cette plaquette non illustrée était bilingue et portait le titre *Katalog kartin Sobrenija S.I. Scukina / Catalogue des tableaux de la collection de M-r Serge Stchoukine*, Moscou, 1913. L'absence d'indication d'auteur permet de supposer que ce premier catalogue était établi sous la responsabilité du propriétaire lui-même.

¹⁰ Cf. I. Tougendhold, « Francuzskoje sobranie S.I. Scukina » (La Collection française de S.I. Scukin), in *Apollon*, 1914, n° 1-2, p. 5-45. La version définitive du catalogue de la collection Chtchoukine fut rédigée par Tougendhold en 1923 et constituait le guide du musée, cf. *Pervij muzej novoj zapadnoj zhiopisii* (Le Premier Musée de la nouvelle peinture occidentale), Moscou, 1923, vol. I, La Collection de Scukin.

¹¹ Cf. bibli. Hardziev, 1976, p. 27.

¹² Cf. S. Makovskij, « Francuzskoje sobranie I.A. Morozova » (La Collection française de I.A. Morozov), in *Apollon*, 1912, n° 2.

¹³ Aujourd'hui au musée de l'Ermitage, SP.

¹⁴ Cette dernière était très prisée en Russie en raison de l'orientation germanique (Berlin, Munich, Heidelberg) des étudiants d'histoire de l'art russes.

peinture et dans la sculpture, ouvrage suivi par *L'impressionnisme, son histoire, son esthétique*, de Camille Mauclair (1908)¹⁵. Il est donc absolument certain que la connaissance de l'impressionnisme de Malewicz soit passée – également – par les pages de ces ouvrages¹⁶, et avant qu'ils aient été publiés en Russie, grâce à l'enseignement direct de Rerberg.

Une « action instantanée » destinée à révéler l'« unité du monde »

Les œuvres de Malewicz prouvent aujourd'hui qu'il fut un impressionniste de qualité, même si cette qualité ne semble pas avoir été reconnue à son époque. Il ne faut pas oublier qu'une véritable critique d'art moderniste n'existe pas de son temps en Russie et que, jusqu'à la fin de l'année 1915, Malewicz reste un peintre apprécié uniquement par quelques rares confrères.

Mais quelle fut sa conception de l'impressionnisme, comment cette pratique picturale s'inscrivait-elle dans le schéma de sa personnalité artistique ? Dans son esquisse autobiographique, Malewicz insiste avant tout sur sa sensibilité de coloriste ; dès son plus jeune âge, c'est la brûlure de la couleur qui déclenche sa vocation picturale. L'intuition et la spontanéité de l'action picturale sont les autres éléments qui entrent en jeu. En 1919, en réfléchissant sur l'expérience impressionniste, il parlera de l'« excitation » (en lui attribuant de surcroît une qualité supérieure, car extratemporelle, celle de l'« éternité »), qui pour lui est une sorte de torrent intérieur, instinctif. En voulant préciser les conditions de la « perfection » (de l'action picturale), il annonce que celle-ci « demande l'action instantanée » (1920). Celle-ci est une des conditions de l'expérience impressionniste : elle en constitue la définition et c'est dans l'impressionnisme que cette libération de l'acte pictural a pu se réaliser pour la première fois. Malewicz y attache une grande importance, comme en témoignent les passages consacrés à Van Gogh et à Cézanne : « Chez Van Gogh, Cézanne et Monet, toutes les actions mentionnées existaient à l'état de germe subconscient. »

Dans cet exercice d'une sorte de psychanalyse picturale, il est indéniable que, par le biais de l'exemple de ses illustres prédécesseurs, le théoricien de 1919 dévoile la dynamique mouvementée de sa propre expérience impressionniste.

La composante intuitive, « subconsciente », dit-il, de l'acte pictural impressionniste atteint rapidement dans l'exégèse malewiczéenne la dimension symbolique du vitalisme, cette catégorie « supérieure » où d'emblée il situe l'acte pictural. De même que l'« excitation » était dotée d'une qualité de supériorité (symbolique) car elle était qualifiée d'« éternelle », donc extratemporelle, la « vitalité » participait à cette panoplie de concepts existentiels qui conféraient à la peinture le statut d'inspiration (supérieure). Cette explication extrastylistique est reléguée ainsi loin de la question de la forme et celle de la composition pour nous plonger immédiatement dans la sphère intime des forces motrices de la création au niveau de l'impulsion fortement intériorisée, ce « Kunstswollen » dynamique et volontaire que Kandinsky allait glorifier dans son traité de 1911.

Si, pour la génération de Malewicz et surtout pour ceux qui se situent dans la même mouvance esthétique, l'élaboration de la plastique moderne est vécue comme un combat, c'est avant tout le combat de la sensation avec l'expression. L'artiste lutte pour ouvrir la voie à l'expression en rejetant la camisole de force de la forme apprise, celle de la composition « ordonnée ». En agissant ainsi, l'impressionniste accomplit sa véritable libération des chaînes de l'ordre académique. Négliger les sujets et les genres, les priver du statut de régulateur du sens, cela veut dire refuser la légitimité du discours académique qui a toujours cours. C'est là une véritable révolution artistique et Malewicz l'a sentie avec toute la force de son être.

D'ailleurs, certains parmi les ennemis de l'impressionnisme ressentaient non moins fortement la valeur subversive de la nouveauté très tôt qualifiée de « danger pour l'ordre moral ».

Sous la plume de Malewicz, le terme de « libération » est une des constantes en ce qui concerne l'impressionnisme. C'est ainsi qu'il voit l'expression impressionniste se « libérer de l'objet » auquel la lumière est supérieure. Parlant de Monet, Malewicz insiste sur l'élimination de l'objet au profit de la lumière qui devient le seul objet de l'expérience picturale : « Chez les impressionnistes, l'objet tenait lieu d'auxiliaire dans la solution des opérations concernant la lumière. [...] Monet cherchait la texture picturale dans l'ombre et la lumière [...] En peignant cette cathédrale¹⁷, il s'était efforcé de rendre la lumière et l'ombre posées sur les murs ; non, cela est inexact, en réalité tous les efforts de Monet tendaient à cultiver la peinture qui poussait sur les murs de la cathédrale¹⁸. » La vue des études impressionnistes de Malewicz ne fait que confirmer la parfaite correspondance des buts picturaux qu'il attribuait à juste titre à l'expérience de Monet avec la problématique qu'il s'efforçait de développer dans ses propres œuvres.

En partant de pareils postulats, Malewicz pouvait (et devait) dépasser les limites de la banale sensiblerie pseudo-impressionniste qui pavait dans les toiles de Korovin (1861-1939) et celles (stylistiquement supérieures) d'Igor Grabar' (1871-1960). C'est à certains paysages bien précis¹⁹ de ce dernier que s'apparentent de façon compositionnelle les œuvres de Malewicz des années 1904-1906 ; néanmoins, celles-ci véhiculent une autre qualité picturale, une intensité dynamique tout à fait supérieure. La tension dynamique qui, telle une décharge électrique, parcourt le champ de ces petites œuvres de Malewicz et l'unité optique qui en découle n'ont rien à voir avec la mollesse cotonneuse dans laquelle s'enlissent les compositions de Grabar' qui parfois évoquent chez le spectateur moderne le souvenir de la célèbre *Déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim²⁰. Au souci d'une certaine joliesse du « fini » académique, à cette pseudovirtuosité larmoyante tendant au superficiel décoratif, qui, palliant le manque d'une véritable excitation picturale, substitue « manière » à « inspiration » dans l'œuvre de ses aînés, Malewicz oppose la violence de la lumière et la virilité virtuositée de la touche. En 1932, au moment de la rédaction d'un traité sur « l'impressionnisme », le peintre allait expliquer à N. Hardziev la nature « ondulatoire » de la touche en tant que travail destiné à obtenir l'« homogénéité de la surface » du tableau²¹. Ces qualités expérimentales sont probablement responsables de cette ignorance brutale avec laquelle la critique russe a reçu la production impressionniste de Malewicz, qui ne pouvait aucunement s'inscrire dans la vision édulcorée et bien sage du style « plein-airiste », si cher à Alexandre Benois et à ses acolytes. Au lieu de pratiquer la récupération académique de l'impressionnisme, comme ce fut le plus souvent le cas en dehors de Paris, Malewicz prit ses postulats à cœur, attitude incompréhensible pour la critique de son temps.

Les paysages de Malewicz des années 1903-1906 témoignent d'une attention tout à fait particulière à la lumière qui en constitue déjà le plus souvent le sujet principal. Bien plus tard – au cours des années vingt – lorsque Malewicz rédige les textes pour les éditions du Bauhaus de 1927, il distingue la lumière en tant qu'« élément ajouté²² » majeur. Dans certains cas, l'éclairage est dramatisé au point d'effacer tout sujet narratif, dans d'autres, c'est un écran de lumière tamisée créé pour habiter ses paysages. Les effets à contre-jour sont très fréquents dans cette pratique.

Cette glorification de la lumière, devenue objet de la peinture moderne, trouve un épanouissement autour de 1912 quand la lumière devient le thème et le contenu formel – et matériel, ce qui est de loin plus remarquable – de la peinture moderne préfigurant l'abstraction. Il suffit de penser à Léger et à Delaunay, peintres qui, à un



[F-31] *Village*, vers 1906, huile sur carton

¹⁵ K. Mokler (Camille Mauclair), *Impressionizm : ego istorija, ego estetika, ego mastera*, pod. red. T. Rerberga, izd. Lepkovskogo, Moscou, 1908. Le texte de Mauclair fut publié pour la première fois dans une traduction anglaise à Londres en 1903, tandis que la version originale – française – fut publiée à Paris, en 1904. Cette première traduction russe du livre de Camille Mauclair eut un succès rapide qui motiva une deuxième édition en 1909.

¹⁶ Dans ses textes de la fin des années vingt, Malewicz se réfère (sans trop préciser) à Camille Mauclair. Comme on le verra plus loin, sa connaissance de l'iconographie impressionniste occidentale était bien plus large.

¹⁷ Il s'agit de la cathédrale de Rouen, série dont Tchoukine possédait deux excellents exemples. Cf. *Catalogue des tableaux de la collection de Mr Serge Stchoukine*, Moscou, 1913, *La Cathédrale de Rouen à midi* (1894), n° 138, et *La Cathédrale de Rouen au soir* (1894), n° 142.

Cf. N.N. Kalina, A.G. Barskaya et E.B. Georgievskaya, *Klud' Moneta. Kartriny iz muzejev Sovetskogo Sojuzna* (Claude Monet, tableaux des collections muséales de l'Union soviétique), Leningrad, 1989, cat. n° 32.

¹⁸ Cf. bibl. KM, 1919j, trad. fr. 1975, p. 312.

¹⁹ Cf. V. Azarkovitch et N. Yegorova, Igor Grabar', Leningrad, 1974, ill. 19 (*Soir de mai*, 1905) ou ill. 26 (*Givre*, 1907-1908).

²⁰ Célèbre pièce surréaliste de 1936, MOMA, New York.

²¹ Cf. notes manuscrites de N. Hardziev de l'année 1993 (archives FCK-C.A.). Le manuscrit de 1932 (actuellement archives RGALI, M.) reste non seulement inédit à ce jour, mais également inaccessible aux chercheurs.

²² Cf. bibl. KM, 1927-c, p. 46.

moment où dans les milieux cubistes parisiens il est de bon ton de dénigrer l'impressionnisme²³, en font précieusement l'éloge ; plus encore, ils en prônent ouvertement les descendants. Le texte sur la « lumière », rédigé en 1912 par Delaunay, en constitue l'apothéose qu'Apollinaire allait étoffer dans son poème *Les Fenêtres*, et qui allait rapprocher Delaunay du groupe « Der Blaue Reiter » et, au-delà, de l'art russe, c'est-à-dire du rayonnisme de Larionov. Le groupe de Larionov fut le propagateur des idées de Delaunay en 1913 et 1914. De même que, dans ses peintures, la lumière s'exprimait par une mise en avant très particulière de la texture, dans ses considérations écrites sur l'impressionnisme, Malewicz allait analyser la lumière par le biais de la texture. Pour lui c'est la seule personnification matérielle de la lumière. En parlant de Monet et de Van Gogh, il est certain qu'il songe aussi – et avant tout – à sa propre expérience impressionniste : « La connaissance pure des valeurs texturales en tant que telles n'exigeait pas la construction architecturale linéaire des maisons. » La mise en valeur des qualités purement texturales de la peinture impressionniste, cette sublimation de la touche lumineuse considérée comme l'élément unificateur de la composition au détriment de la particularisation descriptive d'une quelconque narration thématique extrapicturale, se trouve dotée d'une qualité énergétique : Malewicz y voit un véritable courant électrique qui parcourt la composition de ses petites études des années 1903, 1904 et 1906 et qui trouve sa justification dans l'étude des maîtres de l'impressionnisme français : « Ses paysages, ses genres, ses portraits servaient [à Van Gogh] de forme d'expression de la force dynamique et il s'efforçait de traduire le mouvement dynamique dans les textures picturales échevelées et oléiformes ; on eût dit qu'un courant passait dans chacune des pousses et que leur forme était en contact avec l'unité du monde. »

La dynamisation de la forme picturale, cette « conquête de l'espace au fond duquel tout se ruait », est manifestement le résultat recherché par Malewicz dans ses petits paysages où « l'ensemble de la construction des masses picturales n'est régi par aucun système textural particulier ». Cette « recherche de la dynamique dans la texture de la couleur », qu'il estime si hautement chez Van Gogh, tandis que chez Monet elle se cantonne (encore ?) « dans l'ombre et la lumière », est peut-être la première manifestation dans la réflexion analytique malewiczienne de la *peinture en mouvement*, condition fondamentale pour l'existence de l'art non objectif. Poursuivant la lecture de ce texte²⁴, force est de constater à quel point Malewicz se sert du paradigme historique pour élaborer une sorte d'analyse projective de sa propre démarche impressionniste : d'une part, il s'identifie à deux peintres fortement intuitifs (comme lui-même) et, pour tout dire, anticonceptuels (au sens contemporain du terme) et, d'autre part, il essaie de tirer les conclusions théoriques de leur démarche pour avancer vers cette peinture pure (1919) dont l'idée semble avoir germé dans son inconscient dès l'époque de ses recherches impressionnistes (1903-1906).

■ ■ ■
Le plus précieux dans la création picturale c'est la couleur et la texture : elles contiennent l'essence picturale que le sujet a toujours cachée.

K. Malewicz, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme*, 1916²⁵.

Dans ses considérations théoriques sur l'œuvre de Cézanne et celle de Van Gogh, Malewicz distingue en 1919 trois caractères de texture picturale : « stratifiée, bossiforme et rugueuse ». On peut constater l'existence de ces trois variantes dans ses propres œuvres de l'époque impressionniste. Le *Personnage lisant un journal*

(cat. F-24) offre l'exemple d'une différenciation de deux types de texture : la « rugueuse » (fond de la composition) et celle « stratifiée » (ou « bossiforme » ?) au premier plan. Dans *Église* de l'ancienne collection Costakis (cat. F-27), on pourrait peut-être reconnaître de nouveau la texture « rugueuse », tandis que dans le petit *Paysage avec maisons et cours d'eau* (cat. F-28), apparaîtrait la texture « bossiforme ». Il ne s'agit certainement pas de se livrer ici à une classification pédante, probablement arbitraire, et qui ne nous servirait pas à ce stade de l'approche de l'œuvre, car la classification de l'artiste effectuée en 1919 est de loin postérieure à sa pratique texturale et a toutes les chances d'avoir été théorisée *a posteriori*. Retenons la seule pratique de différenciation des textures, indication d'une relation parfaitement corporelle (tactile) avec l'acte de peindre, cette relation intimement lyrique et sensuelle de la manipulation du pigment coloriste. Tel un enfant qui veut s'approprier de façon sensuelle la matérialité d'un monde étrange et attirant en même temps, Malewicz se lance à la conquête de la peinture par le biais de l'« action instantanée », qui, un demi-siècle plus tard, trouvera son apothéose ainsi que sa fin tragique dans la pratique d'un Jackson Pollock.

La dématérialisation de la nature

La plupart des œuvres exécutées sans aucun doute dans la période de 1904-1906 sont des esquisses peintes à l'huile sur carton. Certaines, de petites dimensions²⁶ (environ 30 x 20 cm), ont été conservées jusqu'au début des années soixante avec d'autres « restes » de l'atelier moscovite du peintre par son frère, Mieczyslaw Malewicz. Ces œuvres ne sont ni signées ni datées, mais portent parfois au dos des annotations : numéro d'exposition et indications chiffrées (prix ?). Il existe aussi deux paysages de plus grande taille, également peints à l'huile sur panneau et dont l'un est signé en polonais et daté « 1906 ». Le caractère anguleux de l'écriture de Malewicz et le fait que la signature soit intégrée à la masse texturale de l'œuvre – donc ait été apposée au moment de l'exécution – confèrent à ce paysage une valeur de point de repère dans la datation de la production impressionniste. On ne peut pas en dire autant du *Personnage lisant un journal* où la signature (en caractères cyrilliques) se distingue nettement sur le plan textural et coloriste du fond : elle ne semble pas faire partie intégrante de la masse et a probablement été ajoutée ultérieurement (au plus tard en 1927) ; néanmoins, du point de vue purement stylistique – conception spatiale, coloris et texture –, ce tableau fait indiscutablement partie des œuvres exécutées avant la fin 1906. Tout en témoignant d'une certaine virtuosité du pinceau, cette peinture est quelque peu rugueuse dans son aspect textural et rigide du point de vue compositionnel. La systématisation assez guindée et peu géométrique des bandes de couleurs est particulière dans l'expérience impressionniste de Malewicz. Le personnage assis tient sur les genoux un journal dont on peut lire une partie du titre *Kursk...*, ce qui établit un lien manifeste avec les années 1903-1905 et permet de situer cette œuvre dans la période précédant le départ définitif de l'artiste pour Moscou (1906). Cette peinture sur panneau en carton se distingue par une certaine tonalité blanche qui enveloppe toute la composition.

L'étude attentive de la surface texturale de cette œuvre permet d'y distinguer deux plans successifs, le fond du tableau se démarquant assez clairement du premier plan. Cette différenciation des plans, réduite à la plus essentielle bipolarité (symbolique ?), nous conduit à proposer une date assez précoce. L'audace du traitement tonal, qui, sans tomber véritablement dans un monochromatisme ostentatoire, s'en rapproche, confère à cette composition un caractère précurseur et presque expérimental. Cette rugosité quelque peu gauche de la touche apparaît dans un registre bien plus expressif dans une autre peinture

²³ Voir *Les Chroniques d'art d'Apollinaire* qui véhiculent haut cette mode. Pensons aussi à la farce de l'âne Boronali, mystification lancée au Salon des indépendants de 1910 par Roland Dorgèles. Elle eut pour objet de se moquer de l'impressionnisme. Larionov utilisera en boomerang cet événement pour désigner son propre mouvement avant-gardiste en 1912 : « La Queue de l'âne ».

²⁴ Cf. bibl. KM, 1919-j.

²⁵ Cf. bibl. KM, 1916-b, trad. fr. 1975, p. 190.

²⁶ N. Hardziev signale dans ses notes de l'année 1993 (op. cit.) l'existence d'une grande huile sur toile, œuvre disparue depuis la Seconde Guerre mondiale (anciennement collection de J.D. Sokolov à Moscou).

de la même époque : *Église*. L'impatience agressive d'un pinceau nerveux donne à cette petite étude une toute particulière intensité de surface : la texture mouvementée semble s'ériger en obstacle entre la vision d'une peinture de tendance « pure » et celle de la représentation « véridique » (paysage, église). La texture, cette manifestation identitaire du pigment, réclame déjà son droit à l'indépendance ; la couleur, renforcée par l'éclat lumineux du geste, semble se détacher du support figuratif. Cette instabilité de la forme par rapport au motif introduit une incertitude dans la lecture des significations ; elle conduit à une perception dynamique du motif. Ainsi, grâce à ce début de subversion des codes de lecture, le peintre communique son émotion au spectateur par le bouleversement bien subtil des rapports sémantiques entre le sens (le sujet) et l'expression (l'aspect de la forme, si l'on préfère).

Devant une telle agitation de la surface du pigment, force est de rappeler la célèbre expression du peintre qui, en 1920, qualifiait avec exaspération son pinceau d'« ébouriffé ». Les mêmes caractéristiques d'une texture lyrique et excitée s'appliquent à un deuxième petit paysage de la même série d'études à l'huile sur carton (cat. F-30), où Malewicz pratique l'étude du reflet lumineux à l'aide d'une touche vivement relevée qui, dans une sorte de frénésie de la peinture, libère de l'obligation descriptive. La recherche d'une tonalité unificatrice le conduit à estomper à tel point les formes des sujets que l'on aurait bien du mal à qualifier cette composition de « paysage ». Il faut un effort visuel pour distinguer dans cette masse vibrante de reflets lumineux, réduits à l'état de molécules picturales, des troncs d'arbres (au premier plan) et la silhouette d'une maison (au centre). À la vue de cette masse de touches picturales, on a l'impression que Malewicz pratique de façon intuitive une sorte de peinture systématique et élémentariste qui n'est pas sans rappeler l'ivresse élémentariste de Georges Seurat, à la seule différence près que celle de Malewicz n'est nullement théorique et encore moins cartésienne dans son ordonnance asystéma-



[F-32 verso] *Végétation*, motif décoratif, huile sur carton



[F-32] *Maisons à la campagne*, vers 1906, huile sur carton

tique. On est ici au contraire en présence d'une explosion volontairement anarchique de la couleur. La règle du jeu n'est pas celle d'un calcul scientifique, mais l'impulsion d'une émotion lyrique débridée. Bien des années plus tard, le critique Taraboukine qualifiait avec justesse cette nouvelle approche de la matière chez les impressionnistes de tentative de « dissolution de la matérialité du monde [...], la technique pointilliste transformant l'image picturale en torrent de masse colorée ».

La distribution des troncs d'arbres – les seuls éléments verticaux à rythmer subtilement la composition – crée une séquence à caractère cinématique qu'on serait en droit de considérer comme un signe avant-coureur de la dynamique futuriste. Cette structuration de la composition est l'une des exigences internes de la future peinture pure, exigence certes encore (et toujours) narrative, mais sans laquelle la peinture impressionniste n'aurait pu exister (pensons aux *Champs de coquelicots* de Monet).

■ ■ ■

Face à l'expérience impressionniste de Malewicz, un autre sujet, de nature théorique et d'importance secondaire, mériterait d'être évoqué : son rapport avec la peinture « luministe » des époques précédentes et celle du Grand Hollandais dont il se sent si proche. Malewicz admire profondément la grandeur luministe de Rembrandt, son inscription dans le registre du sublime que personifie la glorification de la lumière. Réfléchir sur cette peinture signifie se mesurer immédiatement avec une figure qui, dans la littérature artistique de la seconde moitié du XIX^e siècle, a acquis une aura quasi magique. L'admiration de Malewicz n'exclut pas la distance critique ; mais, dans ce cas, il s'agit d'une distanciation par rapport à la conception et non par rapport au degré de réalité figurative de chaque œuvre prise séparément. Cette différenciation de conception s'inscrit dans l'intimité même de la démarche impressionniste. Car, si les jeunes impressionnistes français s'empourent avec le problème de la lumière, c'est que ce problème est lié au sentiment général d'une certaine dématérialisation du monde qu'apportent la science (électricité) et l'industrie (la machine à vapeur et la transformation de l'énergie en général). Dans le domaine de la peinture, cette hésitation quant aux limites – palpables – de la réalité matérielle du monde se traduit par la vogue historisante (W. Pater) du *sfumato* (Le Corrège, Rembrandt, Vermeer) d'un côté, et par le succès fulgurant de la pratique photographique de l'autre. Si le parallélisme conceptuel de ces recherches ne fait aucun doute, leur localisation dans des registres de savoir et de sensibilité bien différenciés socialement ne peut que nous égarer dans les conclusions. À la fin du siècle, c'est aux scientifiques de la trempe d'un Jules-Étienne Marey que reviendra l'honneur de réaliser la synthèse de cette nouvelle mentalité, d'en traduire la sensibilité par des images productrices de savoir concret. Il est donc normal que la génération suivante – celle de Malewicz – relève le défi de la théorisation proprement plastique de cette évolution. Rappelons-nous ces images fortes du raffinage du sucre, cette impressionnante alchimie des matières (et des énergies) qui avaient précisément marqué l'enfance de Malewicz²⁷. La clef de sa vision de la matière est certainement là.

L'attitude critique de l'artiste par rapport à l'œuvre de Rembrandt est fondée sur la différenciation fondamentale entre la lumière – considérée en tant que matériau de l'œuvre, c'est-à-dire en tant qu'objet – et l'éclairage, servant à révéler un objet pictural (scène), que Malewicz établit d'emblée dans son analyse de l'impressionnisme. Sans nier la qualité proprement picturale de l'œuvre du maître hollandais, auquel des liens de pure sensibilité l'attachaient de façon quasi viscérale, Malewicz insiste pour distan-



[F-35] *Maison*, 1906-1908, dessin

²⁷ Il en parle dans son autobiographie de 1932, op. cit., 1932-1976.

[F-36] *Trois figures féminines*, 1905-1906, huile sur toile

cier la peinture de Rembrandt de celle des impressionnistes. C'est précisément le problème du *sfumato* et celui de l'éclairage qui établissent à ses yeux la différence essentielle entre la peinture de Rembrandt et celle des impressionnistes : « L'éclairage est l'élément formant du tableau – l'éclairage et non l'image [...]. Mais si nous comparons les tableaux des impressionnistes avec ceux de Rembrandt, nous constaterons une grande différence entre eux [...], la lumière est différente, [car] Rembrandt regarde [l'image, les objets] à travers un prisme esthétique, tandis que les impressionnistes adoptent [une vision purement] optique. » En distinguant les qualités objectives de la lumière – ses « qualités optiques » –, le peintre aborde le travail de la vision à la façon d'un savant moderne qui tend à prendre ses distances par rapport au sujet de ce travail. Cette démarche conceptuelle n'empêche pas, en outre, une participation émotionnelle vibrante, ce lyrisme exacerbé qui marque la plupart de ses œuvres impressionnistes, fauves et suprématistes. C'est dans cette amplitude entre l'acuité du concept et son traitement lyrique que se situera dorénavant la force de la création de Malewicz ; la tension créée entre ces deux pôles opposés de la connaissance abstraite et de sa vibration lyrique dans la pratique picturale servira de puissant stimulant intérieur à toutes les étapes de son évolution.

Dans les études impressionnistes de Malewicz, on peut constater une sorte de dématérialisation analytique de la lumière. Le peintre essaie d'obtenir un flot ininterrompu, une sorte de tissu lumineux qui constitue l'élément unificateur de la composition. Comme il le dira lui-même dans son manifeste de 1915, il s'agit de « perturber l'intégrité des choses » pour arriver enfin à ce que « les choses [les limites des objets peints] s'évanouissent, telle la fumée ». Cette recherche est également liée à la volonté d'exprimer un maximum de participation subjective [du peintre] dans la perception, dans le vécu d'un état particulier du monde, à un moment précis. Dépasser l'autonomie de l'objet pour arriver à cette « unité avec le monde » (1919), voilà le but que s'assigne le peintre dès l'époque impressionniste. Composante haute-

[F-33] *Maison et jardin*, 1906, huile sur carton

ment lyrique. Cette espérance existentielle et déjà mystique égale l'« Einfühlung » kandinskien : on retrouve ces postulats dans la relativisation de la connaissance à laquelle aboutit sa pratique picturale. Parlant de la peinture des « états de choses » (1919) au détriment d'un ensemble de paramètres d'une connaissance objective et froidement codifiée, comme l'exigeaient auparavant les règles académiques, Malewicz nous permet de comprendre comment, dès 1904-1906, il a réalisé ses premières études des « états » dans les œuvres impressionnistes. Là, même la lumière est traitée comme un *état de lumière* et non en tant qu'objet neutre. Ainsi, dans les études impressionnistes, il s'agit d'états de lumière, et par conséquent les objets représentés deviennent secondaires dans la lecture de l'œuvre.

On remarquera cette qualité lyrique, une sorte de projection émotive, dans le tissu lumineux qui enveloppe le fond d'un petit paysage de la collection Apazidis (cat. F-33), ainsi que dans une scène d'intérieur représentant une femme debout en train de repasser (cat. F-37). Contrairement à la pratique de description frénétique qui fera les beaux jours du futurisme, ce n'est pas la lumière directe qui est l'acteur de la composition, encore moins le personnage vu de dos. L'atmosphère est créée grâce à l'occultation de la source lumineuse, à la manière de la peinture maniériste de la fin du *xvi^e* siècle. La table devant laquelle se tient le personnage féminin occupe le centre virtuel de la composition. Elle est à peine suggérée, ce point focal étant noyé dans une masse de reflets lumineux. Cet objet n'existe plus en tant que représentation d'un ensemble d'attributs figuratifs précis, identifiables de façon certaine et objective, mais il est remplacé par les seuls reflets, constitués de touches colorées, de même que le sont les chaises dont on peut à peine deviner les formes, l'impression lumineuse leur étant complètement substituée. La bande verticale d'une couleur gris-bleu disposée au premier plan à droite, telle une exigence théâtrale, n'est également pas identifiable autrement (porte ? rideau ?) que comme masse de couleur. Ainsi, mû par cette logique fondamentale de la sensation coloriste réfléchie et libérée du poids de l'objet, Malewicz arrive à des conclusions de construction des plans colorés qui dès cette époque tendent vers le plan abstrait. Sans la connaissance directe de l'œuvre de Matisse, il aboutit à des résultats qui sont remarquablement parallèles à ceux qui jalonnent la réflexion du peintre français²⁸.

■ ■ ■

Les rapports fort complexes de Malewicz avec le thème de l'impressionnisme sont illustrés par un groupe de trois toiles, les *Fleuriste* (cat. F-73, F-75 et F-76), œuvres déjà évoquées au début du chapitre. Ces peintures, toutes réalisées à la fin des années vingt, se réfèrent à une série de l'époque impressionniste (1904-1905). En tenant compte de sa pratique de l'époque tardive tendant à reconstruire les chaînons manquants de l'œuvre, on est en droit de supposer qu'une ou même plusieurs œuvres de cette série ont été réalisées entre 1903 et 1906. La composition F-76 est sans conteste la plus intéressante et ce n'est pas un hasard si, après sa rétrospective moscovite, le peintre la destina au Musée russe en 1930.

Le sujet de l'œuvre contient les ingrédients d'un manifeste thématique de la démarche impressionniste : le personnage offre un bouquet de fleurs, les fleurs étant dans ce cas un symbole lyrique de la peinture en tant qu'activité coloriste, telle que la conçoit précisément Malewicz. La corbeille de fleurs suspendue au bras gauche de la fleuriste constitue une sorte de réservoir coloriste. Dans les trois versions du tableau, le bouquet et la corbeille sont les éléments où la virtuosité technique du peintre s'épanouit

²⁸ Voir la série d'intérieurs de Collioure de 1905, série dont la composition *Porte-fenêtre à Collioure* (1914, MNAM, Paris) constitue l'aboutissement glorieux et définitif. À cette époque, il était pratiquement impossible pour Malewicz de connaître cette série, il n'aura pu qu'en déduire l'esprit grâce à des œuvres voisines.



[F-38] *Femme et enfant*, 1907-1909, huile sur carton



[F-37] *Femme au repassage*, 1906-1907, huile sur carton

à un degré particulièrement éclatant. On peut supposer que, dans le tableau original, l'intérêt de la composition était concentré sur cette explosion de couleurs. Le contraste avec le visage de la fleuriste est fortement accentué dans les trois versions : ce visage est estompé et renfermé au point d'acquiescer une étrange sévérité dans la version de la collection Cudnovski (cat. F-73). La fleuriste exprime une douleur sourde, une misère autre que celle de son état social. Loin d'en rester à un commentaire platement sociologique, force est de remarquer l'aspect présymboliste et quasi mythique de ce personnage, une tonalité fort complexe et expressive qui est absente du dessin préparatif (cat. F-74). Celui-ci met au contraire en forme et de façon presque ostentatoire (voir la vibration de la lumière que la virtuosité du crayon rend assez bien) un stéréotype formel purement impressionniste, brillamment impressionniste, devrait-on souligner. On doit rappeler que, entre le motif impressionniste des années 1904-1905 et sa reprise en 1928, le peintre avait vécu une expérience symboliste qui a laissé des traces profondes dans sa mémoire thématique.

■ ■ ■

Tu ne connaîtras jamais bien les Mayas.

G. Apollinaire, *Lettre-Océan*, citée par André Breton en 1949 au sujet d'une mystification sur Rimbaud.

La *Fleuriste-III* du Musée russe (cat. F-76) contient en outre des détails anecdotiques dont la présence n'est certainement pas accidentelle. À droite du personnage central (la fleuriste), on voit une figure de femme de profil rapidement brossée avec de très légers coups de pinceau qui contrastent singulièrement avec les à-plats de la fleuriste et le tourbillon coloriste de la corbeille de fleurs. La pose du personnage, son habillement, le type physique ainsi que la façon de tenir le parasol se rapprochent d'une des figures de la composition *Deux Sœurs* (cat. F-134), peinture datée « 1910 », mais également version tardive des années vingt. Au-dessus du chapeau fantaisie de cette femme, on peut déchiffrer dans le treillage qui couvre le flanc de la maison le monogramme du peintre « KM ». Sachant que Malewicz utilise ce monogramme peu après 1906 et en généralise la pratique au cours des années vingt, on peut se demander ce que signifie son inscription cryptique à cette place bien inhabituelle d'une composition par ailleurs signée et datée à l'endroit traditionnel (en bas à droite). Rappelons l'esprit espiègle de Malewicz et son penchant pour la plaisanterie, voire la mystification²⁹, et essayons de nous replacer dans la situation du peintre reproduisant des œuvres disparues. Pensons également à l'atmosphère pesante de la fin des années vingt, quand il fut obligé de se replier sur des positions faussement « pré-suprématises ». Purchassé d'une institution à l'autre, il voyait se fermer successivement toutes les portes de cette nouvelle société pour l'avènement de laquelle il avait – à un certain moment – si hardiment lutté. En 1929, sa rétrospective à la galerie Tretiakov devait s'avérer une désolante mystification : l'œuvre suprématisante était réduite à un minimum de « formules fondamentales », à peine épaulées de quelques vrais tableaux suprématisants, tandis qu'on s'efforçait de camoufler l'ensemble de son œuvre sous la bannière paysanne-réaliste avec une quantité de portraits aux dates truquées. Les portraits, scènes paysannes et paysages faussement impressionnistes étaient censés créer une image édulcorée de l'œuvre de Malewicz « à usage social », c'est-à-dire suivant les nouveaux critères socio politiques :

une cruelle mutilation pour une des œuvres les plus authentiquement libres de ce siècle. Comment allait-il réagir à cette camisole de force que le nouvel ordre lui faisait endosser ? Dans ces conditions, on comprend le désenchantement du peintre pour lequel la seule voie de survie restait celle du déguisement. Bien des peintures postsuprématisantes qu'il produira à la fin des années vingt affichent des visages dépersonnifiés, des sortes de masques tristes, comme ceux des deux fleuristes.

En camouflant son monogramme dans la bande centrale de la composition, Malewicz a voulu établir une sorte de distance par rapport à l'œuvre produite, susciter une deuxième lecture qui était probablement adressée non pas à la seule postérité, mais avant tout à quelques proches et amis qui partageaient ses positions contestataires. L'emplacement de ce monogramme apporte des précisions : cette cryptosignature n'est pas incluse dans le bouquet de fleurs (ce qui aurait été bien facile à comprendre dans la perspective impressionniste), ni dans quelque détail secondaire du vêtement de l'un des personnages, mais elle fait partie de cet « habillage » végétal du décor urbain, de l'environnement social de la scène. Le monogramme s'inscrit à un endroit qui pourrait bien être assimilé à une sorte de devanture de boutique. N'avait-il pas écrit lui-même en 1919 déjà que les seigneurs du moment, « les socialistes les plus cultivés, [...] demandaient à l'art ce que le marchand exigeait du peintre : qu'il fabrique des enseignes sur lesquelles soient représentées de manière intelligible les marchandises en vente dans sa boutique³⁰ ». Dans le cas de cette peinture postsuprématisante, mais qui se réclame de l'épos impressionniste, peinture nostalgique de faux-semblants à cause de ses multiples réminiscences personnelles et esthétiques, les « marchandises en vente dans la boutique » que Malewicz était obligé d'introduire dans la composition n'étaient évidemment pas constituées par la masse colorée du panier de fleurs, mais justement par cet échafaudage social, cet espace normalisé dans la seule pratique picturale autorisée du moment – celle des peintres de l'« Association des peintres de chevalet » (OST). Ce n'est pas un hasard si cette convention spatiale qui venait d'être nouvellement codifiée (depuis 1924 environ) bouche la perspective derrière la figure de la fleuriste et crée l'environnement de circonstance pour un sujet dont l'intérêt proprement pictural devrait en bonne logique se situer ailleurs. Il est donc bien symptomatique pour le commentaire du peintre que sa main se soit portée à cet endroit précis de la composition pour nous livrer le secret d'un conflit intime puisque, au-delà de l'anecdote impressionniste, la véritable composition se fonde sur le rapport indiscutablement tragique de la fleuriste avec le monde qui l'entoure. Si l'on regarde les nombreux personnages qui défilent au deuxième plan, la plupart tournent le dos à la fleuriste ou sont placés de profil et semblent s'intéresser à tout autre chose, en un mot n'ont aucun lien avec elle. Ceci rend la solitude du personnage plus dramatique. Il n'est pas difficile de voir dans cette mise en scène la projection du sort personnel du peintre à cette époque : le personnage central offre des fleurs (des couleurs, donc, de façon symbolique, la peinture), mais personne n'en veut. Au-delà des différences purement formelles avec les peintures des années 1904-1906, cette œuvre est porteuse d'une sorte de distanciation métaphysique qui n'est pas sans rappeler les paysages de De Chirico des années dix, un peintre qui – semble-t-il – avait intrigué Malewicz à la fin de sa vie. Pensons aussi à la définition symboliste qui préoccupe Malewicz à cette même époque. Il comptait présenter sous le signe du symbole³¹ non seulement son œuvre mais aussi celle de ses adversaires – les « réalistes socialistes ». Comment dans ce cas ne pas considérer ses propres retours en arrière comme des actions chargées d'une double symbolique – celle de l'époque de leur apparition supposée et celle du moment de leur reconstitution matérielle. Tableau à clés, tableau à multiples lectures,

²⁹ Voir à ce sujet la mystification, rapportée par Sergueï Eisenstein. Cf. bibl. Eisenstein, 1925-1988.

³⁰ Cf. bibl. KM, 1919-j, trad. fr. 1975, p. 300.

³¹ Cf. Lettre de Malewicz à Kramarenko, datée du 2 octobre 1931. Ce sujet est développé dans le chapitre 25.

cette œuvre rappelle par la complexité de son iconographie le climat artistique de l'époque de la Contre-Réforme, époque qui vit le triomphe du discours jésuite et que l'on pourrait facilement mettre en parallèle avec la fin des années vingt en Russie. Elle fascinait le peintre à ce moment de son existence, comme en témoignent ses derniers et bien énigmatiques autoportraits.

Le fonctionnement culturel (et non purement formel) de cette *Fleuriste* de 1904/1928, de même que de nombreuses compositions de type emblématique à l'intérieur de l'histoire de l'art russe des deux dernières décennies, offre matière à réflexion. La frontalité statique du personnage érigé en véritable butoir (visuel), la rigidité déclamatoire de ses gestes ainsi que certains détails de son costume (association bicolore traitée en à-plat) trahissent l'expérience suprématiste qui a séparé l'exécution de ce tableau de la composition originale de 1904. L'arrangement historisant³² du paysage urbain qui s'étend derrière le personnage central, la réintroduction de la « perspective aérienne » propre à la photographie réaliste du siècle passé et le traitement statique de tous les éléments verticaux de la composition se rapprochent fortement par leur typologie du répertoire « urbain » d'une certaine peinture figurative que les membres de l'OST³³ pratiquaient de façon courante à la fin des années vingt.

Jusqu'à la fin des années soixante-dix, cette *Fleuriste* et le paysage impressionniste, *Printemps, pommiers en fleurs* (cat. F-42), furent les deux seuls tableaux de Malewicz à faire partie de l'exposition permanente du Musée russe de Saint-Petersbourg. Le déguisement social du peintre s'avéra payant car il permit, sous une forme tronquée il est vrai, la survie de son nom – sinon celle de son œuvre – dans cette douloureuse traversée du désert que la peinture russe eut à subir au cours des années de « bonheur prolétarien ». Le fait n'est certainement pas accidentel que, parmi les quelques dizaines de tableaux de Malewicz qui, depuis 1936, se trouvaient relégués dans les réserves du musée, on ait choisi précisément cette *Fleuriste* pour le représenter dans l'exposition permanente : ce tableau véhicule un compromis spatial et figuratif, un compromis idéologique sans lequel la création de Malewicz ne pouvait pas espérer acquiescer le droit de cité, même après 1960. Il est difficile de savoir à quel point le choix de cette œuvre fut calculé ou intuitif ; un fait reste indéniable : c'est ce choix qui s'est imposé.

Au groupe de « motifs » impressionnistes, on doit ajouter plusieurs compositions de *Maison à la campagne* et divers *Jardin fleuri*, dont la grande majorité est conservée au Musée russe de Saint-Petersbourg où se trouvent également plusieurs tableaux qui se réfèrent à la ville de Kursk. *Boulevard* (cat. F-70) se rapproche par nombre de détails de la *Fleuriste-III* (cat. F-76) : le paysage urbain placé au fond semble se composer d'unités semblables en tous points. *Boulevard* offre aussi des détails formels ainsi qu'un style d'exécution³⁴ qui permettent de rapprocher cette œuvre de *Deux Sœurs-II* (cat. F-134) que l'artiste s'est plu à dater « 1910 » et à accompagner d'un fort intéressant commentaire concernant non seulement le style mais aussi les circonstances particulières de l'exécution de la peinture³⁵. Une autre composition (cat. F-133), représentant également deux sœurs, cette fois-ci assises sous un arbre, est à rapprocher de la toile de la galerie Tretiakov (cat. F-134). Ces deux dernières toiles sont accompagnées de plusieurs dessins préparatoires. L'analyse formelle ainsi que celle des figures³⁶ permettent de conclure sans hésitation qu'il s'agit d'un ensemble de la fin des années vingt qui, par sa thématique et par le style, se réfère à des œuvres qui, dans la vision rétrospective-interprétative de l'artiste, devaient marquer la fin de son expérience impressionniste de la période d'avant 1910.

Malgré son caractère brouillon et quelque peu contradictoire, l'inscription portée au dos des *Deux Sœurs*,



[F-134] *Deux sœurs*, motif de 1910, version 1928-1929, huile sur toile

³² Cette conception spatiale rappelle l'imagerie réaliste du milieu du xix^e siècle et celle des « ambulants », clin d'œil certainement volontaire de la part de l'artiste.

³³ Société de peintres de chevalier OST (Obščestvo Stankovistov) organisée à Moscou en 1926 qui se distanciat aussi bien du « réalisme socialiste » naissant que de l'idéologie « antipicturaliste » des constructivistes-productivistes. Voir chap. 25.

³⁴ On signalera plusieurs éléments secondaires, y compris la façon de dessiner la végétation en bas à droite et surtout la manière de peindre les personnages du fond des deux compositions, une manière qui trahit l'expérience non objective de l'artiste. Par ailleurs, les détails de la clôture métallique qui se trouve derrière les *Deux Sœurs* (cat. F-134) se retrouvent tels quels dans la *Fleuriste-I* (cat. F-73), tandis que, par le style de l'exécution, le dessin (cat. F-74) appartient manifestement à la série des dessins préparatoires pour les *Deux Sœurs* (cat. F-135 et suite).

³⁵ Cette remarque constitue un précieux témoignage quant à l'attention que l'artiste portait à cet aspect de son travail. Elle invite à réfléchir sur la complexité de sa situation professionnelle à la fin de sa vie.

³⁶ Dans cat. F-133 et F-134, on peut identifier les sœurs Mantchenko, dont l'une était l'élève, l'autre l'épouse du peintre au cours des années vingt. Voir également leurs portraits – cat. PS-245 et PS-249.



[F-140] *Deux sœurs*, motif de 1910, version 1928-1929, dessin



[F-142] *Deux sœurs*, motif de 1910, version 1928-1929, dessin



[F-26] *Jardin en fleurs*, motif vers 1906, version fin des années vingt, huile sur toile

conduit aux sources de l'emprise impressionniste telle que vécue par Malewicz tout au long de son évolution cubiste : « Les *Deux Sœurs* ont été peintes au temps du cubisme et du cézannisme sous la forte influence de l'impressionnisme », et plus loin il ajoute « en vue de [me] libérer de l'impressionnisme ». La première phrase du texte est plus anecdotique et en même temps plus facile à comprendre. « J'ai peint cette toile en quatre heures » se réfère probablement au degré de virtuosité que l'artiste veut nous faire apprécier, une virtuosité qui a trait au caractère « impulsif » de la pratique impressionniste. Il est certain que, vu la rigueur analytique du cubisme, nous nous trouvons aux antipodes d'une autre esthétique, d'une autre façon – bien plus « raisonnée » – d'aborder le problème de la constitution graduelle, systématique de la composition. La référence à Cézanne devient plus facile à comprendre en présence des dessins préparatifs (cat. F-138, F-139, F-140) qui permettent de voir un travail analytique, fort systématique et appliqué, semblable à la méthode du maître d'Aix telle qu'illustrée par ses nombreuses aquarelles.

Les *Deux Sœurs* sont à bien des égards la composition impressionniste la plus aboutie de l'artiste, une sorte de résumé didactique de sa connaissance de l'impressionnisme acquise à la suite de longues années de réflexion théorique et d'enseignement. Nous sommes en présence d'une des œuvres impressionnistes les plus « françaises »³⁷ de l'artiste, une œuvre qui témoigne de la connaissance détaillée de Monet, maîtrise analytique impossible pour le jeune peintre des années 1904-1906. La virtuosité de la touche, son caractère soutenu, cette tension rythmique qui parcourt la composition comme les triolets d'un impromptu de Schubert structurent l'œuvre en lui apposant une pulsation fondamentale, rappellent sans aucun doute l'expérience des fonds suprématises, ces espaces infinis que seule l'intensité expressive pouvait maîtriser.

Au moment où Malewicz peignait cette œuvre, le critique Nikolai Pounine commentait la finalité de la démarche impressionniste de Larionov : « Conscience de l'unité de la surface de la toile, [...] cette loi

³⁷ On pourrait évoquer de nombreuses peintures de Monet et surtout *La Terrasse à Sainte-Adresse* de 1867 (coll. Metropolitan Museum New York), tandis que le colonis de l'aquarelle de Malewicz offre une sorte de synthèse de Renoir et Monet.



[F-55] *Pommiers en fleurs*, motif vers 1906, version fin des années vingt, huile sur toile

fondamentale de la construction picturale et d'après laquelle la surface ne devrait pas être détruite par l'exposition brutale de plans successifs. [...] Dans sa lutte avec l'illusion de la profondeur, l'impressionnisme était particulièrement concerné par la conservation de [l'effet] de surface, le problème de la "lumière de l'art" conduisant inévitablement les impressionnistes vers l'unité et la mise en valeur de la surface [de la composition]³⁸. » Ce texte ne semble pas exempt de l'influence malewiczéenne car, à l'époque où Pounine le rédigeait, Malewicz était un de ses interlocuteurs et un de ses collègues-enseignants les plus proches au Ginhuk et plus tard à l'Institut d'histoire de l'art Zoubov. Les cours de Malewicz à l'Institut Zoubov à partir de 1928 débutaient précisément avec l'analyse de l'impressionnisme et se poursuivaient par celle du système cézannien³⁹.

Ainsi la boucle est bouclée : l'impressionnisme, où l'artiste réalisa les premiers essais intuitifs de ce qui devait devenir la peinture « absolue » du suprématisme, bénéficie à ce stade d'un retour pédagogique, combien magistral de la richesse suprématisme. Les deux expériences attestent ainsi cette proximité fondamentale de la démarche coloriste : le pictural absolu se manifestant aussi bien dans l'un que dans l'autre des deux styles.

Cette œuvre, loin de l'originalité des paysages « électriques » de l'année 1906, témoigne de la maturité quelque peu pesante du pédagogue et de l'historien qu'était devenu Malewicz à la fin des années vingt. Elle fournit l'exemple tout à fait précieux d'un peintre-historien qui dans ce cas se livre également à un commentaire pictural direct. Étranges fluctuations que celles d'un artiste naviguant entre le pinceau et la plume pour en définitive se servir indistinctement de l'un et de l'autre dans l'élaboration de l'un des discours les plus complexes et les plus riches d'une histoire de l'art doublée de la démarche auto-analytique que la reprise en toute « innocence » des dates et des motifs rend d'autant plus émouvante.

La datation « 1910 » laisse quelque peu perplexe, car même si l'on est dans l'obligation d'exprimer les réserves d'usage pour toutes les datations portées de façon rétroactive par l'artiste, il reste que l'artiste n'a pas apposé une date autour de 1903-1906 mais bien plus tardive. Ceci nous conduit à situer cet épisode au-delà de la période symboliste (1908-1909), ce qui indiquerait un retour momentané à la pratique impressionniste « cézanniste » en vue d'un nouveau départ vers l'aventure expressionniste du début des années dix. Cette reprise analytique d'une pratique intuitivement coloriste s'explique en tant que nécessaire rejet de la rigueur linéaire du symbolisme pour se lancer vers la couleur libérée.

Ainsi, le mode intuitif-impulsif de l'expérience picturale, cette viscéralité de la couleur jaillissant librement de l'intuition d'un tempérament débridé, explosif, dévoile une sorte de structure permanente de la création malewiczéenne qui alimentera de son énergie fondamentale, car puisée dans le subconscient de l'intuition, ses nombreux départs stylistiques jusqu'à l'aboutissement suprême de son enivrement coloriste : le suprématisme blanc.

Ainsi l'impressionnisme est tout de même une belle victoire, mais incomplète... [C'est] le premier balbutiement d'âmes débordantes devant la réalité. Leur exubérance a éliminé toutes les idées fausses, les procédés archaïques de la peinture ancienne.

R. Delaunay, cité par G. Apollinaire dans ses *Chroniques d'art* de 1912.

³⁸ Cf. Pounine, op. cit., 1928

³⁹ Ces cours seront publiés en ukrainien une année plus tard par la revue *Nova Generacija*, cf. bibl. KM, 1928-e à 1929-f.