



HAL
open science

L'Image du Lik chez Malévitch : usages esthétiques et politiques

Ioulia Podoroga

► **To cite this version:**

Ioulia Podoroga. L'Image du Lik chez Malévitch : usages esthétiques et politiques. Olivier Camy; Cécile Pichon-Bonin. La politique de Malévitch, Du Lérot, 2020, 978-2-35548-140-6. hal-03581694

HAL Id: hal-03581694

<https://hal.science/hal-03581694v1>

Submitted on 20 Feb 2022

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

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

Ioulia Podoroga

Université de Strasbourg

L'image du *Lik* chez Malévitch : usages esthétiques et politiques

A l'origine de cette réflexion se trouve une question qui peut être à la fois adressée à la théorie de Malévitch et à sa pratique artistique, voire permettre l'articulation des deux – la question de l'image. Nous partons donc du principe, et nous nous rangeons ici du côté d'Emmanuel Martineau, que le prétendu iconoclasme de Malévitch ne signifie nullement l'évacuation pure et simple de toute image. Bien au contraire, c'est une manière radicale de mettre en crise l'image objective, image mimétique, afin de pouvoir penser un autre type d'image, image qu'on peut appeler « non-objective », ou suprématisme. Quel statut faudrait-il accorder à l'image dans l'art et la théorie de Malévitch ? Sans prétendre y donner une réponse définitive, nous nous proposons de mettre en avant un terme susceptible de mieux circonscrire cette question, somme toute aussi vaste que compliquée. Ce terme, qu'on rencontre souvent sous la plume de Malévitch, est celui de *lik*. Traduit en français comme face d'icône (parfois visage d'icône), ou simplement face, ce terme renvoie, dans son acception première, au visage de Dieu dans la Bible, et devient ensuite dénomination de tout visage saint représenté sur les icônes. Tout en gardant sa connotation religieuse, Malévitch le remplit d'un sens nouveau, à la fois esthétique et politique. En lien direct avec la pensée politique de Malévitch, ce terme traduit notamment l'aspiration vers une image totale de l'homme nouveau. Une sorte de « théologie politique » malévitchienne consisterait alors à s'appuyer sur un terme issu du vocabulaire théologique pour mettre en évidence un aspect spécifique de l'image, dans sa dimension politique. Notre question sera de savoir de quel aspect précisément il s'agit. Qu'est-ce que la dénomination de *lik* change pour notre compréhension de l'image, et surtout de l'image suprématisme ?

Selon l'hypothèse que nous voudrions énoncer dans les lignes qui suivent, l'idée de *lik* chez Malévitch incarne une possibilité de passage vers le non-objectif : sur le plan théorique, d'une part, car c'est un terme qui se rencontre dans ses écrits, et d'autre part, comme image sensible de l'homme (qui apparaît, en particulier, dans ses tableaux des années trente). C'est à sa façon de penser cet intermédiaire et de franchir le pas du visible, phénoménal, vers l'invisible, le nouménal, que nous nous proposons de réfléchir ici.

Le « lik » communiste

Commençons par un bref parcours étymologique. La racine « *lik* » se décline dans une série de mots que Malévitch emploie à volonté, et jusqu'à en surenchérir sémantiquement certains, de la même famille, ou ceux faisant partie d'un même champ lexical : *litso* (visage), *litchnost'* (personnalité), *litchina* (masque), *oblik* (aspect visuel, apparence) ; ou bien : *morda/roja* (gueule/tronche), équivalents populaires ou grossiers d'un terme plutôt neutre qui est le visage. L'aspect le plus important que fait ressortir l'étymologie du mot *lik* et des mots dérivés est bien la visibilité. En cela ce terme se rapproche du grec *πρόσωπον* (et moins de son équivalent latin *persona*), car comme il est écrit, par exemple, dans le *Vocabulaire européen des philosophies*, « renvoie à un modèle optique, à une représentation visible, au visage de la loi ou de la cité, plus qu'à une voix »¹. Or, la visibilité du *lik* est bien spécifique, parce que dans la tradition byzantine de l'image elle dénote la façon de Dieu à « apparaître », tout en restant caché, foncièrement transcendant. Cette tradition n'exclut pas pour autant la possibilité d'étendre la qualification de *lik* au visage de l'homme, dans la mesure où celui-ci est créé « à l'image et à la ressemblance de Dieu ». Un philosophe et théologien russe Paul Florensky en donne une définition suivante : « Le visage d'icône (*lik*) est la ressemblance de Dieu réalisée dans la visage »². Florensky prend également soin de distinguer, en s'inscrivant ainsi dans la tradition d'exégèse biblique, « l'image de Dieu » et « la ressemblance de Dieu ». Si la création de l'homme à l'image de Dieu « sous-entend quelque chose de réel, un don ontologique de Dieu, le fondement spirituel de chaque homme en tant que tel, [...] la ressemblance désigne une potentialité, une capacité de perfection spirituelle », celle de hausser notre personnalité jusqu'à « faire manifester sur notre visage » l'image de Dieu. Le visage d'homme peut donc également accéder au statut de *lik*, si bien qu'il y fait transparaître sa ressemblance avec Dieu. L'emploi du mot *lik* présuppose donc un certain degré d'élévation spirituelle de celui qui en est doté. La transformation du visage en une face permet de porter à l'universalité une certaine idée de l'homme. Et c'est la définition de cette idée qui va préoccuper Malévitch.

¹ *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004, dir. B. Cassin, p. 1241.

² Florensky P., *La Perspective inversée* suivi de *L'Iconostase*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992 (trad. F. Lhoest), p. 133.

Une première occurrence de ce terme se trouve dans un texte souvent cité, datant du 27 mars 1918 et faisant partie d'une série de textes publiés dans le journal *Anarchie*, en 1917-1918. Il s'intitule « Pour une Nouvelle face » :

Purifiez les places des débris de l'ancien, car vont s'élever les temples de notre face (*khramy vachego lika*). Purifiez-vous de l'accumulation des formes appartenant aux siècles passés. [...] Votre visage est effacé comme une vieille pièce de monnaie (*litso vache stierto, kak staraïa moneta*) – pendant de nombreux siècles il a été nettoyé par les autorités, et sur le chiffon des beautés passées, on a oblitéré votre face vigoureuse (*vach bodyï lik*).

On s'est efforcé de polir votre âme et votre esprit créateur à l'image et à la ressemblance de dieux éteints depuis longtemps ; ainsi on a jeté le mauvais œil sur votre moi perçant (*vache ostroïe ia*).[...]

Mais nous avons su soustraire notre moi à l'attouchement des autorités et avons créé notre face. Et nous déclarons notre temps, la place de notre siècle sur laquelle nous étalerons nos propres formes. [...]

Mais nous forgerons notre visage dans notre temps et nos formes, nous formerons le temps, mettrons le sceau de notre visage et le laisserons dans le torrent des siècles, où il sera reconnu³.

Ce petit texte qui a toute allure d'un manifeste et rédigé dans l'esprit encore très futuriste, joue librement avec des références religieuses dont l'usage peut d'abord interpeller. Contrairement à la définition de l'homme donnée par Florensky, il s'agit pour Malévitch de contester la formule religieuse en détournant, notamment, le terme « face » de son usage habituel. Malévitch oppose d'abord le *lik* au visage : il dénonce le visage indiscernable, impersonnel, hérité du passé, visage nécessairement effacé, puisqu'il est toujours secondaire par rapport à ce dont il image et ressemblance. La nouvelle image qu'il s'agit d'inventer ne sera pas soumise au principe de ressemblance. Aucune idée de ressemblance ne doit s'associer à cet homme nouveau, lequel s'approprie désormais le terme de *lik* à lui seul. Or, dans la dernière ligne Malévitch revient au mot de « visage ». Pourquoi ? Parce qu'une fois le visage élevé au statut de *lik*, au-delà de toute imitation et ressemblance, ces deux mots, *lik* et *litso*, fondent en un seul.

³ Publié dans *Anarchie*, n°28, 27 mars 1918. Malévitch K., « Pour une nouvelle face », in : *Id, Écrits*, Paris, Allia, 2015 (trad. J.-C. Marcadé), p. 77.

Le visage de l'homme nouveau accapare toutes les propriétés de l'ancien *lik* religieux et devient pérenne. Il incombe donc à l'artiste (mais aussi au révolutionnaire, à l'anarchiste), de récupérer la face « vigoureuse » d'origine, et de l'instaurer en tant qu'un nouveau visage de l'humanité émancipée – son apparence immuable. Le contexte dans lequel apparaît ce terme est donc nettement politique, en tout cas se présente comme tel.

Comme Malévitch écrit dans un autre texte pour *Anarchie* : « Je me suis employé à un long et grand travail, par le truchement duquel j'ai arraché mon Moi des gravats des ex-bâtisseurs. // Je suis allé au principe des principes et quand j'ai atteint la surface plane suprématisante qui a formé le carré, j'ai forgé ma propre image »⁴. « Ma propre image » est le nouveau *lik* que fait ériger la peinture suprématisante, image avant toute image et en même temps image qui renvoie toujours à quelque chose – non pas à un principe transcendant, mais à moi-même, à mon propre moi. La nature iconique de l'image est donc gardée intacte dans ces lignes de Malevitch. Si le terme *lik* est utilisé en remplacement de celui d'image, c'est pour mieux en relever une particularité spécifique : sa force et sa puissance de rayonnement aussi bien visuelle, sensible, que spirituelle.

C'est également la façon de Malévitch, croyons-nous, de rappeler que « Dieu n'est pas détrônée », comme il le dira plus tard dans un texte éponyme, et que toute image qui prend le relais de l'image sacrée d'autrefois est investie d'une valeur non moins haute, en se présentant de ce fait comme un éventuel *lik*. Le nouveau *lik* destitue l'ancien et en dévoile l'aspect de masque. Car, afin de fonder une nouvelle image, la face commune à tous, force est de commencer par « rejet[er] le masque (*litchina*) de la semblance de la vieille divinité »⁵. Ici Malévitch joue sur les deux mots avec la même racine, mais de sens contraire : *lik versus litchina*. Nous pouvons de nouveau consulter Florensky pour l'explication de ce dernier terme. Il indique que le masque est d'abord « quelque chose de semblable au visage, qui lui ressemble, qui se fait passer pour lui et qui est reconnu pour tel, mais vide à l'intérieur, aussi bien au sens physique, matériel, qu'au sens métaphysique, de substantialité ». Or son « sens devient négatif quand au lieu de nous découvrir l'image de Dieu, non seulement il ne donne rien de tel, mais il nous trompe en désignant fallacieusement l'inexistant »⁶. La *litchina* imite le *lik*, la sainte face, et en le singeant, nous induit volontairement en erreur. Pour Malevitch les *liks* anciens, s'étant progressivement vidés de sens, ne font que miroiter une image de Dieu périmée. A travers les

⁴ Article écrit à l'occasion de « La première Exposition de tableaux du Syndicat des artistes de Moscou », La Fraction (26 mai-12 juillet, 1918), et publié dans *Anarchie* (n° 89, 20 juin 1918), in : Malévitch K., *Écrits*, op. cit., p. 156.

⁵ *Ibid.*

⁶ Florensky P., *La Perspective inversée*, op. cit., p. 134.

icônes, on continue à vénérer les dieux inexistantes. Il est indispensable de dénoncer ces images en tant que fausses. Toujours est-il qu'en se débarrassant de *litchina*, on n'atteint pas automatiquement le nouveau *lik* tant convoité. « Le nouvel homme et notre nouveau monde sont pulvérisés, notre conscience ne peut encore le voir dans sa totalité, de même que le monde ancien me voit comme le résultat de tous ses efforts. Nous devons aller vers l'observatoire et y amener notre conscience pour qu'elle voie l'organisme pulvérisé du nouvel homme dans sa totalité. Voilà notre tâche unique de perfection éternelle »⁷. Le masque et la face ne communiquent pas directement, mais par le biais du visage dont il s'agit d'abord de retrouver la totalité. La nouvelle image de l'homme, son *lik* reste une tâche projetée dans le futur.

Malevitch poursuit l'usage du couple face/masque dans son traité fondamental *Le Suprématisme. Le monde sans-objet ou le Repos éternel*, achevé à Vitebsk en 1922. Le *lik* est maintenant attribué à la culture : la culture possède « une face » composée de Science, Religion et Arts. Le terme *lik* accentue ici, sans doute, l'idée de valeur qu'on attribue à la culture, dans ses manifestations qui relèvent de la connaissance, de la foi et du sentiment esthétique. Or, il s'agit pour Malévitch de renier ces valeurs qui ne représentent pas, à ses yeux, ce qu'il appelle « une face authentique de la culture »⁹. L'homme est à la recherche de cette face authentique, mais tout ce qui se présente à lui n'est qu'un masque : « dans la culture il n'y a pas et il n'y aura jamais de vrai visage authentique, il n'y a et il n'y aura jamais qu'une mascarade »¹⁰. Donc, ici, le *lik* n'a pas le même sens que dans le texte précédent. Ce terme garde certes son aspect visuel et visible, comme avant, mais renvoie ici à l'apparence vide de sens que revêt le monde. Il est définitivement assimilé au masque.

Dans un article dont le titre consiste en un jeu d'homophonie, « *I likouiout liki na èkranakh* » (1925) Malévitch opère une torsion sémantique en interprétant le verbe *likovat'* comme dérivé de *lik*. Il rejette ainsi la première acception de ce verbe : jubiler, se réjouir, pour n'insister que sur le sens de persistance et d'abondance de faces à l'écran¹¹. Ce jeu de mots insolite porte notre attention, dans ce texte dédié au cinéma, à l'emploi non pas appréciatif mais sarcastique, voire péjoratif, du *lik*. Sous ce titre, il s'agit pour Malévitch de dénoncer la façon dont l'art traditionnel essaye de camoufler la gueule de la vie (pas son visage, mais une

⁷ Malévitch K., « A propos du problème des arts de la représentation », in : *Id., Écrits, op. cit.*, p. 282.

⁸ Malévitch K., *Le Suprématisme : le Monde sans-objet ou le Repos éternel*, Gollion, Infolio, 2011 (trad. G. Conio), p. 167.

⁹ *Ibid.*, p. 171. Trad. modifiée.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Il munit son titre d'une note de bas de page suggérant qu'il faut comprendre le verbe « *likovat'* » dans le sens de « faire, peindre », consigne suivie par Jean-Claude Marcadé qui le traduit en français comme suit : « Et ils façonnent des faces jubilatoires sur les écrans ».

apparence encore plus vulgaire, d'où le choix du mot « gueule », *morda* ou « trogne », *roja*). Cette injonction, pour l'artiste, à atteindre la face des choses, leur *lik* suprême, émane des autorités (que ce soit des curés ou des pharaons, précise Malévitch)¹². Et pour se conformer à cette obligation de la recherche d'une image authentique, la face des choses, l'artiste se focalise sur la trogne humaine, en pensant que « c'est là le but où existe l'image artistique dans l'idée »¹³. La face ordinaire de l'homme est son visage. Le *lik*, en revanche, c'est quelque chose qui doit extraire l'homme de son quotidien, le tirer vers une réalité autre, suprasensible, puisque la vie dans sa vulgarité matérielle ne possède qu'une gueule. Les faces proliférant sur les écrans sont alors la manifestation d'un même fléau : de l'incapacité persistante de l'art, même dans ses formes techniques entièrement nouvelles comme le cinéma, de se défaire de l'idée d'imitation basée sur la reproduction de la vie et de sa « tronche » grossière sous forme de *lik*. C'est pourquoi le cinéma se présente comme l'apothéose de ce type de démonstration : les faces forgées à partir d'une idéologie artistique figurative y abondent, et de ce fait jubilent.

Bien que Malévitch ait tendance à progressivement renier le terme de face comme prêtant à confusion et inadéquat pour désigner la nouvelle image humaine, dans *Le Suprématisme. Le monde sans-objet ou le Repos éternel*, ce terme semble revêtir une nouvelle fonction et, cette fois-ci, dans le contexte des mutations politiques, annoncées par la doctrine socialiste. Le socialisme, certes, proclame une organisation supérieure de la société qui abolit le « Lik ternaire » de notre culture (la Science, la Religion et l'Art)¹⁴, mais lui-même en tant que formation politique se leste encore d'une forme d'objectivité qu'il faudra rejeter par la suite. Ainsi, le socialisme, étant une étape essentielle dans l'ascension vers le sans-objet, possède lui-même une face, que Malévitch appelle une face multinationale : l'homme « commencera son chemin vers le sans-visage ou le sans-face (*bezlitchie*)¹⁵ dont les indices existent dans l'enseignement Socialiste de la destruction des nations [et de leur fusion] dans une face unique multinationale (*edinonarodnyï lik*) »¹⁶. Le concept de *lik* multinational permet ici de penser la société à venir, il acquiert enfin une signification centrale dans la doctrine suprématisiste de Malévitch, comme ouverture vers le sans-face, ou vers le sans objet. Il peut désormais être interprété en tant que concept intermédiaire, faisant un lien entre le monde en train de se faire

¹² Malévitch K., *Écrits*, op. cit., p. 385.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Malévitch reprend ici le titre d'un livre du philosophe Mikhaïl Guerchenzon : *L'image ternaire de la perfection*, in : Id. Œuvres choisies, T. IV, Moscou-Jérusalem, Gescharim, 2000.

¹⁵ Encore un mot équivoque en russe : néologisme formé par Malévitch à partir de l'adjectif « *bezlitchnyï* », ce mot peut avoir une connotation nettement négative : dépourvu d'individualité, de personnalité, au sens premier - celui qui n'a pas de visage.

¹⁶ Malévitch K., *Le Suprématisme : le Monde sans-objet...*, op. cit., p. 179, traduction modifiée.

(le socialisme) et ce vers quoi il doit diriger – le sans-objet/sans-face. Dans la face, ajoute plus loin Malévitch, « il y a le commencement et la fin »¹⁷, puisqu'elle est à la fois l'accomplissement de la « facialité » (*visagété*) en tant que telle et le dépassement de la face vers le sans-face (ou sans-visage).

Récapitulons les étapes clés de ce chemin : la diversité des visages particuliers se voit ramenée à une unité supérieure, à une synthèse qui engendrera une nouvelle Face du monde ; cette nouvelle Face à son tour nous conduira vers le Sans-face – destination finale de toute démarche de Malévitch. On peut se représenter ce schéma dressé par Malevitch en termes d'optique, en appuyant ainsi les caractéristiques visuelles de la face. La convergence de visages multiples comme autant de rayons de lumière en une face unique et ensuite cette face nous donne accès au Sans-face, qui n'est pas une négation pure et simple de la face, mais son reflet dans le monde sans-objet.

Du Saint-Sauveur à l'homme sans visage

En lisant Malévitch, nous avons décelé au moins quatre sens du terme *lik* (face) qui se substitue à celui, trop vaste, de l'image et permet en même temps de préciser cette dernière. Il appelle d'abord à l'inauguration d'une « nouvelle face », image sans ressemblance ou plutôt image parfaite d'un nouveau « moi suprématisme ». Il renonce ensuite à l'usage positive du *lik* et l'assimile au masque : il n'existe pas de « face authentique », ni de l'homme, ni de sa culture. Il retient néanmoins le terme « face » pour désigner la face communautaire, « multinationale » bâtie par le socialisme. En enfin, il déclare l'avènement du sans-face comme équivalent du sans-objet sur le plan esthétique, celui de l'image.

Maintenant nous nous proposons de voir comment ce vocabulaire peut être mobilisé concrètement autour des tableaux de Malévitch. Nous essayerons d'en approcher d'abord par le biais de ses dires.

Dans sa correspondance avec L. Lissitzki, nous pouvons trouver une imbrication étonnante entre l'événement historique, la révolution d'Octobre, et l'idée de *lik*¹⁸. Malévitch y évoque l'un de ses tableaux de 1912 (perdu à présent), intitulé « Tête de paysan »¹⁹, pour raconter une anecdote : une organisatrice de l'exposition berlinoise (qui aura lieu donc en

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Malévitch K., *Correspondance avec L. Lissitski*, (1922–1925), ma traduction – IP, in : *Id.*, *Sobranie sočinenij v pjati tomah [Œuvres en cinq volumes]* (éd. A. Šatskih), Moskva, Gileja, 1995–2004, t. 4.

¹⁹ Malévitch K., *Tête de paysan, 1912. Huile sur toile, 80x80 cm. perdu. Ce tableau sera montré à l'exposition de Berlin en 1927.*

1927), en sélectionnant ce tableau, le baptise le *Nouveau Sauveur* (*Novyi Spas*). Ce titre, fait remarquer Malévitch, peut prêter à la rédaction d'un livre entier. En effet, dans une autre lettre, Malévitch y revient pour livrer toute une théorie : « J'ai peint une tête de paysan tout à fait ordinaire, il s'est trouvé qu'elle n'était pas du tout ordinaire. Et en effet c'est ainsi du point de vue de l'Orient. Elle est tout ce qui ordinaire pour les Occidentaux, mais devient pas ordinaire pour les Orientaux; l'ordinaire se transforme en une Icône, car l'Orient est [de nature] iconique, alors que l'Occident est machine, objet, WC, utilitarisme, technique, et ici il y a usines et fabriques, c'est un nouvel enfer, dont seront libérés les gens à travers une nouvelle icône (*obraz*), c'est à dire à travers le Nouveau Sauveur »²⁰. Il est à noter qu'ici le terme *lik* n'est pas mobilisé, mais à la place, comme c'est le cas lorsqu'on parle des icônes, Malévitch utilise le mot *obraz* (sous-entendant l'Image sainte – *sviatoï obraz*).

Ce n'est pas donc surprenant que la tête de paysan devienne presque spontanément, dans l'esprit de l'homme oriental (russe), icône (icône du Saint-Sauveur). Mais pourquoi alors le « Nouveau » Sauveur ? Malévitch l'explique comme suit : « J'ai peint ce Sauveur (*Spas*) encore en 1909-1910, c'est à travers la Révolution qu'il est devenu Sauveur, la révolution est seulement son drapeau, une thèse à travers laquelle il est devenu synthèse, c'est-à-dire le « Nouveau Sauveur » [...] tous les « nouveaux Saveurs » mènent toujours vers l'ancien Sauveur, parce qu'il est dans tous les siècles un seul sous diverses formes. Voilà donc, je ne suis pas passé « à côté de la révolution », au contraire, j'avais prévu sa synthèse en un nouveau Sauveur encore en 1909-1910 »²¹. Malevitch emprunte ici un cheminement dialectique exemplaire, l'ancien Sauveur qui devient nouveau Sauveur à travers l'action de négation opérée par la révolution bolchevique. La tête de paysan assimilée au *lik* acquière du contenu par la révolution d'Octobre laquelle réunit, comme nous avons vu plus haut – une multitude de visages humains dans leur égalité structurelle. C'est ainsi qu'est né le Nouveau Sauveur, nouvelle face iconique, apte à porter vers le sans-objet et vers l'émancipation définitive des peuples. Ainsi, l'image figurative du paysan fusionne avec l'image prototype de l'icône et à travers la révolution accède à la non-figuration, au sans-objet. Il n'y a pas donc de différence, pour Malévitch, entre une image à vocation religieuse et à usage liturgique, et une tête de paysan représentée sur la toile suprématisante. Ou, plutôt, la tête de paysan, tête qui n'est pas un visage, donc n'a rien de personnel, d'individuel, assume le caractère de sainteté dont seules les icônes, comme images religieuses, peuvent être investies. Ainsi, la tête de paysan, malgré son aspect

²⁰ Lettre du 11 février 1925, in : Malévitch K., *Correspondance avec L. Lissitski, op. cit.*

²¹ *Ibid.*

figuratif, est apte à incarner une nouvelle image, celle d'« authentique sainteté prolétarienne et paysanne »²², mais nécessairement à condition qu'elle soit acquise par la révolution.

Malévitch, en effet, préconise ici une démarche nécessaire pour une (bonne) réception et compréhension de son œuvre. Cette démarche consiste à détecter les phases à travers lesquelles l'image devient ce qu'il est : premièrement, une simple tête de paysan (représentation figurative d'un paysan donc) est perçue, deuxièmement, comme une icône possédant donc une véritable face, et troisièmement, cette image sainte se transforme en une « nouvelle face » - face communautaire prolétarienne.

Quel est maintenant l'enjeu politique de cette image et/ou cette explication, fournie par Malévitch ? L'artiste ne cesse pas d'insister : l'image ne devient Saint-Sauveur que *par* la révolution d'octobre, qui rend donc possible l'accès au Salut. Il n'emploie pas le terme « *lik* », mais il est évident que la transformation que subit la tête de paysan soit celle de l'élévation du visage au statut de la face (de l'icône). Nous ne pouvons pas aborder ici la problématique de l'icône pour déterminer exactement le sens du remplacement opéré par Malévitch²³, il convient toutefois de noter que la décision de préserver l'image dans l'art sans-objet relève d'une lucidité malévitchienne à propos de la nature des images et leur statut dans notre mode. Les propos de Malévitch sont loin de s'inscrire dans la démarche de la critique idéologique de l'image menée par les bolcheviks. Pour s'en assurer, il convient de consulter un article polémique de Malévitch intitulé « Le Poussah », analysé finement par Emmanuel Martineau. Dans ce petit texte acerbe, Malévitch tente de répondre à des attaques lancées à son endroit par Sergueï Issakov, critique d'art « bolchévique », qui s'acharne, dans les années 1920 contre plusieurs artistes d'avant-garde, dont Malévitch. Dans l'article « L'Église et l'artiste », publié dans la revue *Vie de l'art*, le 10 avril 1923, Issakov réagit notamment à *Dieu n'est pas détrôné. L'Art. L'Église. La Fabrique* de Malévitch, paru un an plus tôt. Déjà le titre de cet ouvrage, tel qu'il est formulé, ne peut que susciter le colère dans un pays révolutionnaire qui croit en avoir fini avec la religion. Or, l'échec suggéré par le titre, que connaît « toute tentative de déboulonnage des dieux »²⁴ est liée à leur statut d'images. L'on pense s'être débarrassé de dieux comme d'autant d'idoles, une

²² Podoroga V., « Visages, faces et têtes. Le principe de finition et la peinture de Pavel Filonov », in : *Kandinsky, Malévitch, Filonov et la philosophie. Les systèmes d'abstraction dans l'avant-garde russe* (éd. J.-Ph Jaccard, I. Podoroga), Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2018, p. 262.

²³ Nous renvoyons à ce sujet au livre de Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie* (Paris, Seuil, 1996), qui affirme notamment (p. 117) que « l'icône est peut-être la meilleure introduction historique à la démarche abstraite ». Cf., également, « Abstraction et iconoclasme. Les cas Kandinsky et Malévitch », *Ligeia. Dossiers sur l'art*, dossier *Avant-gardes russes. Suprématisme, art non-objectif, constructivisme, conceptualisme*, dir. E. Landolt, n°157-160, juillet-décembre 2017, pp. 55-65.

²⁴ Martineau E., « Sur "Le Poussah" », in : Malévitch K., *Écrits*, Paris, Allia, 2015, p. 656.

fois pour toutes, mais il en reste toujours « leur dépouille »²⁵ imagée. Il s'interroge sur « la place de Dieu [et des idoles] au sein de l'étant en son entier »²⁶, cette place qui fait en sorte que Dieu, détrôné encore et encore, reviendra toujours, tel un poussah, à sa place. Malevitch est bien conscient du fait que le monde est « coextensif au monde des images ». C'est pourquoi la place de Dieu sera toujours occupée. Au lieu d'aller au cœur du problème et de tenter de considérer le problème de l'image pour lui-même, les bolcheviks ne cherchent que de nouveaux substituts d'images. Voici la ligne de démarcation que trace Martineau, au nom de Malévitch, entre ces deux types d'image : « Nous sommes d'accord, dit Malévitch, Issakov et moi, sur le fait de l'inéluçtabilité de la forme, mais un tel fait, dans sa pensée et dans la mienne, se charge d'une *signification* exactement opposée : Issakov souscrit à son insu à une nécessité purement métaphysique, celle de la production massive de formes informant et illustrantes [...]. Moi, au contraire, je respecte une spécificité intentionnelle de l'image dont la puissance de la forme n'est que l'avant-plan ; je sais que l'homme, en tant qu'existant, est en rapport fondamental à un « imaginaire » qu'aucune critique de l'idéologie ne *peut* évacuer, et je tente justement de débarrasser cet imaginaire *des* images pour la hausser, comme on va voir aussitôt, à la dignité de l'iconique, du *Bild* véritable²⁷. Chez Issakov, résume Martineau son propos, il s'agit de la « soumission » à l'image comprise comme production de formes, « vécue comme triomphe », tandis que Malévitch se propose de « méditer l'impossibilité positive de la “détrôner” »²⁸.

Toutefois, dans un texte fondamental, publié à Munich en 1927 et intitulé *Die gegenstandlose Welt* (Bauhausbücher, 11), Malévitch semble démentir ce primat de l'iconicité, du pur *lik*, et proclamer plutôt la nécessité, pour l'art non-objectif, d'abandonner l'image en faveur du signe, en venir au « sans-image » :

Nous sommes pour nous-mêmes un mystère qui cache l'image humaine. La philosophie suprématisante a une attitude sceptique face à ce mystère, car elle doute de l'existence de cette image ou de cette face [*lik*] humaine que le mystère devrait dissimuler.

Pas une seule œuvre représentant une face ne représente une personne humaine [*tchelovek*], elle représente seulement un masque [*maska*] à travers lequel s'écoule telle ou telle sensation sans-image, et ce que nous appelons un humain [*tchelovek*] sera demain une

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 649.

²⁷ *Ibid.*, p. 659.

²⁸ *Ibid.*

bête, et après-demain un ange, cela dépendra de tel ou tel être de la sensation.

Les artistes s'en tiennent peut-être au visage humain, car ils voient en lui le meilleur masque à travers lequel telles ou telles sensations peuvent s'exprimer.

L'Art nouveau, de même que le Suprématisme, a exclu le visage de la personne, comme les Chinois ont exclu [de l'alphabet] le figuratif-objet en ayant établi un autre signe de transmission de telles ou telles sensations. Étant donné qu'ils ressentent dans ce signe une sensation exceptionnellement pure. Ainsi, le signe exprimant telle ou telle sensation n'est pas une image de sensation. Le bouton laissant passer le courant n'est pas une image du courant. Le tableau n'est pas la représentation réelle [de la face], car cette face n'existe pas. Il en découle que la philosophie du Suprématisme n'examine pas le monde, ne le touche pas, ne le voit pas, mais ne fait que le ressentir.²⁹

Dans cet extrait, à la terminologie habituelle de Malévitch (image, d'une part, et visage-face-masque, de l'autre), s'ajoute un nouveau terme, placé au centre du développement : celui de signe. Malévitch s'exerce encore à la critique de l'image. L'art traditionnel, figuratif, cherche à percer le mystère du visage humain authentique. Alors, puisqu'il prétend saisir l'essence ou l'idée de ce visage, ce qu'il pense représenter ce n'est pas le visage, mais une face (*lik*), comme nous l'avons déjà vu plus haut. Or, il n'y parvient pas pour autant que cette face n'existe pas. Cette prétendue face n'est qu'un masque. Le retournement ici est complet, le passage de la face au masque est radical, car le masque est aux antipodes du visage, comme l'affirme Florensky. Or, l'usage du mot masque n'est pas spécialement dépréciatif dans ce contexte. Le visage est certes une apparence conventionnelle, la plus adaptée, selon l'avis commun des artistes figuratifs, pour rendre possible l'ensemble des sensations souhaitées. Car on lui attribue une expressivité émotionnelle sans pareille et c'est pourquoi on s'y tient. Mais la fonction effective du visage humain dans la peinture figurative est celle d'un signe. L'art suprématisme l'aura compris : le visage représenté n'est pas l'image d'un visage réel. C'est pour cela, encore une fois, que Malévitch le qualifie de masque. Le lieu occupé aujourd'hui par le visage humain, le sera demain par n'importe quelle autre forme possible et imaginable : bestiale, angélique, etc. Le masque désigne donc toute image susceptible de prendre la place de l'image humaine. Lorsque le suprématisme « exclut le visage », il supprime cet équivoque qui nous fait nous méprendre sur l'essence de l'image.

²⁹ Malevič K., « Mir kak bespredmetnost'. II. Suprematizm » [« Le monde comme sans-objet. I. Suprématisme »], in : *Id., Sobranie sočinenij v pjati tomah [Œuvres en cinq volumes]* (éd. A. Šatskih), Moskva, Gileja, 1995–2004, t. 2, pp. 118-119. Pour la traduction française, cf.: (trad. Fabien Rothey) *Kandinsky, Malévitch, Filonov et la philosophie. Les systèmes d'abstraction dans l'avant-garde russe*, avec J.-Ph Jaccard, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2018, p. 262-263.

L'image n'implique pas de ressemblance, mais nous transporte vers une altérité radicale. C'est pour évacuer la ressemblance associée à toute image, que Malévitch parle en termes de signe déictique. En soi, cette image (en l'occurrence l'image du visage) n'est rien, car elle ne représente pas ce dont elle est l'image. C'est un simple opérateur, un système d'embrayage, pour glisser du monde objectif ou figuratif vers le monde sans-objet. Ici enfin on est au plus près de la définition malévitchienne de la toile suprématisiste³⁰. Le « masque » sert à faire passer la sensation, il n'est pas sensé la retenir dans une représentation. Toute représentation figurative suspend et empêche la transmission immédiate de l'excitation. Le terme de signe est convoqué ici pour bien marquer l'orientation « sans-image » ou « sans-face » de l'image suprématisiste.

Ce parcours à travers les textes de Malévitch permet d'élaborer une approche de certaines de ses réalisations picturales, et en particulier de cette série troublante de paysans sans visage des années 1920-1930. Ces figures allongées, parfois sans bras, ne possèdent qu'un ovale à la place du visage, les traits physiologiques étant totalement absents. Représentées de façon frontale, selon le canon de l'art des icônes³¹, elles sont tournées vers le spectateur, comme pour entrer en contact avec lui. Cette série fait toujours débat, en opposant les adeptes de l'interprétation historiciste et les partisans de l'approche plutôt formaliste ou métaphysique de l'œuvre peinte de Malévitch. Les premiers voient dans ces têtes sans visage un rapport évident à la réalité historique, à la collectivisation notamment, résultant dans l'annulation de la personnalité, les seconds les interprètent davantage selon l'idée de Sans-Objet, introduisant l'homme sans-visage comme habitant parfait du monde sans-objet³².

De quelle manière peut-on comprendre ces représentations étranges ? En effet, notre perception de ces tableaux est organisée en fonction de l'idée malévitchienne de *face*, et oscille entre une pure impression esthétique, celle du vide, et une réception, pour ainsi dire, intellectuelle, du signe qui pointe vers le vide. L'effet, « à deux étages », à la fois cognitif et sensible de cette image est incontestable. D'une part, ces figures sans visage fournissent une démonstration patente, semble-t-il, de « l'exclusion du visage », y compris de sa fonction conventionnelle de masque. Car, tout en supprimant les traits physiologiques, l'artiste garde le *lieu* du visage : ce lieu qui n'a pas de nom et se présente justement comme un vide que n'importe quelle forme pourrait remplir.

³⁰ Cf., par exemple : « Si l'on tâche d'analyser la toile suprématisiste, l'on voit avant tout une fenêtre, par laquelle nous découvrons la vie » ; « Le blanc infini suprématisiste permet au rayon de vision de passer sans rencontrer de bornes ». *Id.*, *Sobranie sočinenij v pjati tomah [Œuvres en cinq volumes]* (éd. A. Šatskih), Moskva, Gileja, 1995–2004, t. 2, p. 33.

³¹ Leonid Ouspensky, *Theology of the Icon*, 2 vol., St. Vladimirs Seminary press, Yonckers, NY.

³² Bruno Duborgel, *Icone, art et pensée de l'invisible*, publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 92-93.

D'autre part, sur le plan esthétique, ces images produisent une forte impression d'inquiétude, comme probablement toute figuration du vide, surtout à la place de quelque chose d'éminemment expressif : le visage humain. Comme autant de tunnels, ces trous noirs nous transportent dans le vide, dans le désert, selon une autre expression de prédilection de Malévitch. Le spectateur essaye instinctivement de pallier cette absence, de se la signifier d'une façon ou d'une autre. Dans ce cas, l'absence de visage peut être interprétée comme une tentative non pas d'exclusion totale (impossible) de l'image, mais de mise en échec de sa figurabilité. Si Malévitch sauvegarde des éléments figuratifs, dans la figure du paysan et dans son entourage, n'est-ce pas pour diriger le regard du spectateur, de façon presque pédagogique, vers le sans-objet ? L'image de *lik* figure ici le néant de toute image. En cela, en tant que *lik*, c'est une image idéale, l'essence de toute image dont tout le sens gît dans le sans-objet.

C'est à la fois la *figuration* du vide (le sans-visage) et le *signe* du vide. La face comme sans-visage ici n'est pas encore sans image, il a encore une fois le statut intermédiaire, entre les deux. La face permet de se placer dans l'écart entre le matériel et le spirituel. C'est une image sensible, picturale, qui mobilise nos émotions, mais en même temps ouvre vers ce qui se trouve au-delà de toute émotion. Paradoxalement, il est justement la face d'un Rien. Il circonscrit, figure l'endroit où le Rien loge. C'est un concept limitrophe, qui sert de passerelle entre le sans-objet complet, l'irreprésentable le plus radical, possiblement iconoclaste, et l'image mimétique identifiable par nous. Un concept intermédiaire donc, qui implique un minimum de matière, un minimum de représentabilité, car il figure non pas un objet quelconque, mais directement le sans-objet. C'est l'ultime image qui pointe vers l'inimaginable et l'irreprésentable, c'est pourquoi, afin de montrer l'incommensurabilité de ce vers quoi il pointe que Malévitch choisit le terme de signe.

Revenons à la fonction de *lik* comme image politique. En effet, comme le suggère Martineau pendant le colloque sur Malévitch tenu au Centre Pompidou en 1978, l'homme nouveau qui aura retrouvé la totalité ultime sera « l'homme sans visage, l'homme doué d'un visage sans visage au sens positif, [...] l'homme du communisme malévitchien »³³. Ce que nous propose finalement Martineau c'est de traiter cette image qui se présente comme figurative, puisque nous y identifions des objets et des figures réellement existants, *comme si* nous restions toujours dans le domaine du non-figuratif découvert par l'art suprématisme. Ce qui nous fait automatiquement envisager ces œuvres tardives selon les règles mises en place précédemment par Malévitch – comme donc toujours une manifestation de l'avènement du Rien libéré et, par

³³ Malévitch, 1878–1978 : Actes du colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, les 4 et 5 mai 1978 (dir. J.-C. Marcadé), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 111.

conséquent, une invention d'une nouvelle image de l'homme. « La question n'est plus l'alternative abstraction/figuration », car en tout état de cause, après l'abolition de la figuration, l'on ne peut pas faire machine arrière et revenir comme si de rien n'était à l'art figuratif ou objectif. [...] « la question est, continue Martineau, que le suprématisme a mis en évidence une certaine image, et que cette image a d'abord été une image du monde et que, ce qu'il faut, c'est qu'elle devienne aussi une image de l'homme, d'où pendant ces années-là l'entêtement [...] de Malévitch de crayonner sur de petits bouts de papier, sans arrêt, la nouvelle image de l'homme, le nouveau visage de l'homme, la nouvelle face de l'homme, face qui, on peut dire, fait penser à l'expression platonicienne : visage sans visage, on pourrait dire : image sans visage »³⁴. Image sans visage, certes, mais toujours une image ! Ainsi, Martineau ne se lasse pas de répéter que quand bien même Malévitch rejette la figuration, cela ne suppose pas la suppression de toute pensée de l'image. Bien au contraire, cela permet de poser la question de l'image sur de nouvelles bases, aussi bien politiques, comme étape dans la formation d'une nouvelle humanité, qu'esthétiques, voire métaphysiques : comme passage du matériel vers l'immatériel, du sensible vers l'intelligible, du visible vers l'invisible.

³⁴ *Ibid.*, p. 109.

Bibliographie

Kazimir Malevič, « Mir kak bespredmetnost'. II. Suprematizm » [« Le monde comme sans-objet. I. Suprématisme »], in : *Id., Sobranie sočinenij v pjati tomah [Œuvres en cinq volumes]* (éd. A. Šatskih), Moskva, Gileja, 1995–2004, t. 2, pp. 118-119.

Kazimir Malevič, *Correspondance avec L. Lissitski*, (1922–1925), ma traduction – IP, in : *Id., Sobranie sočinenij v pjati tomah [Œuvres en cinq volumes]* (éd. A. Šatskih), Moskva, Gileja, 1995–2004, t. 4.

Kazimir Malévitch, *Écrits*, Paris, Allia, 2015, pp. 233-234 (trad. J.-C. Marcadé).

Kazimir Malévitch, *1878–1978 : Actes du colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, les 4 et 5 mai 1978* (dir. J.-C. Marcadé), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979 (trad. Sylviane Siger et J.-C. Marcadé).

Kazimir Malévitch, *Le Suprématisme : le Monde sans-objet ou le Repos éternel*, Gollion, Infolio, 2011 (trad. G. Conio).

Emmanuel Martineau, *Malévitch et la philosophie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.

Emmanuel Martineau, « Sur “Le Poussah” », in : Malévitch K., *Écrits*, Paris, Allia, 2015, 645-676.

Pavel Florensky, *La Perspective inversée* suivi de *L'Iconostase*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992 (trad. F. Lhoest).

Valeri Podoroga, « Visages, faces et têtes. Le principe de finition et la peinture de Pavel Filonov », in : *Kandinsky, Malévitch, Filonov et la philosophie. Les systèmes d'abstraction dans l'avant-garde russe* (J.-Ph Jaccard, I. Podoroga éd.), Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Default, 2018.

Bruno Duborgel, *Icône, art et pensée de l'invisible*, publications de l'Université de Saint-Etienne, 1997.

Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie*, Paris, Seuil, 1996.

Leonid Ouspensky, *Theology of the Icon*, 2 vol., St. Vladimirs Seminary Press, Yonckers, NY, 1992.

Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles, Paris, Seuil, 2004, dir. B. Cassin.