

Un art apophatique : V. Ivanov et K. Malevič

Florence Corrado-Kazanski

Citer ce document / Cite this document :

Corrado-Kazanski Florence. Un art apophatique : V. Ivanov et K. Malevič. In: Modernités Russes, n°7, 2007. L'Âge d'argent dans la culture russe. pp. 483-495;

doi : <https://doi.org/10.3406/modru.2007.1341>;

https://www.persee.fr/doc/modru_0292-0328_2007_num_7_1_1341;

Fichier pdf généré le 28/03/2024

UN ART APOPHATIQUE : V. IVANOV ET K. MALEVIČ

Florence CORRADO

L'Âge d'argent peut être considéré comme une période de néo-romantisme, qui, comme les autres modernismes européens, voit renaître la représentation de la sacralisation de l'art. La concurrence entre l'art et la philosophie dans la quête de la vérité semble bien en effet être une caractéristique majeure de l'Âge d'argent. L'esthétisme de la culture russe a souvent été souligné. Ainsi, dressant un tableau de la culture russe ancienne, Likhatchev¹ définit-il la beauté comme le critère de vérité des slaves orientaux. Dans le contexte du modernisme, on pourrait dire que le critère de vérité est non plus la beauté, mais la poéticité : c'est ainsi que s'affirme à l'Âge d'argent un art pur, en quête de son objet et de sa fin propres, de ce qui fait sa spécificité. Dans ce contexte, l'art va à la fois chercher à exhiber ses procédés internes, et à concurrencer la philosophie et la théologie, manifestant ainsi cette soif de « dépassement de toutes les limites »² caractéristique de la modernité.

Au coeur des discussions esthétiques de l'Âge d'argent se situe bien un enjeu ontologique : il s'agit pour l'art d'exprimer la totalité de l'être. L'Âge d'argent prolonge ainsi le postulat romantique selon lequel « l'art est (...) la seule présentation possible de l'ontologie »³. Or, selon l'ontologie chrétienne, qui suit les enseignements du pseudo-Denys l'Aréopagite et des Pères de l'Eglise, il y a deux voies qui mènent vers l'être : une voie affirmative et une voie négative. La voie apophatique postule que Dieu, l'être, est inaccessible à la créature, donc indicible, irreprésentable. C'est ce que souligne Grégoire Palamas, cité par Vladimir Losskij dans son *Essai de théologie mystique*⁴:

¹ D. Lihačev, « l'Art médiéval russe », *Histoire de la Littérature russe. Des origines aux Lumières*, Paris, Fayard, 1992.

² I.V. Kondakov, Ju.V. Korž, « F. Nicše (Nietzsche) v ruskoj kul'ture Serebrjanogo veka », *Obščestvennye nauki i občestvennost'*, n°6, Moskva, 2000.

³ J.M. Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^{ème} siècle à nos jours*, Gallimard, 1992, p.91

⁴ V.Loskij, *Očerk mističeskogo bogoslovija vostočnoj cerkvi*, Centr SEI, Moskva, 1991, p. 30-31

« Пресущественная природа Божия не может быть ни выражена словом, ни охвачена мыслью или зрением, ибо удалена от всех вещей и более чем непознаваема, будучи носима непостижимыми силами небесных духов, непознаваема и неизреченна для всех и навсегда. Нет имени, ни в сем веке, ни в будущем, чтобы ее назвать, ни слова – найденного душою и выраженного языком, нет какого-нибудь чувственного или сверхчувственного касания, нет образа, могущего бы дать о ней какое-нибудь сведение кроме совершенной непознаваемости, которую мы исповедуем, отрицая все, что существует и может иметь имя.»

« La nature suressentielle de Dieu ne peut être ni exprimée par la parole, ni saisie par la pensée ou par la vue, car elle est éloignée de toute choses et plus qu'inconnaissable, étant portés par les forces inaccessibles des esprits célestes, inconnaissable et indicible pour tous et pour toujours. Il n'y a pas de nom, ni dans ce monde, ni dans le monde à venir, qui puisse le nommer, pas de parole, trouvée par l'âme et exprimée par la langue, il n'y a aucun toucher sensible ou suprasensible, aucune image pouvant donner d'elle une connaissance, sauf l'ignorance parfaite que nous proclamons, niant tout ce qui existe et qui peut avoir un nom.»

La tradition orthodoxe privilégie le chemin négatif, ou apophatique, le seul qui convienne à Dieu, l'être, qui est « l'Inconnaissable » (Непознаваемый). Le pseudo-Denys écrit :

« En vérité, ni trois, ni un, ni aucun nombre, ni unité ni fécondité ni aucune dénomination tirée des êtres ni des notions accessibles aux êtres, ne sauraient révéler (car il dépasse toute raison et toute intelligence) le mystère de la Déesse suressentielle, suressentiellement et totalement transcendante. Il n'est ni nom qui la nomme, ni raison qui la concerne, car elle demeure inaccessible et insaisissable. »⁵

Le silence serait la seule manière adéquate de signifier l'être divin, indicible, irreprésentable. L'être est au-delà de tout nom, comme de toute forme ou couleur. Ce n'est donc qu'au terme d'une ascèse rigoureuse que l'homme, qui s'est dépouillé de ses sens, de ses facultés, de la raison, de tout ce qui le caractérise en tant que créature, peut espérer accéder à l'être.

En entrant en concurrence avec la théologie, l'art peut lui aussi emprunter la voie de l'apophatisme. Vjačeslav Ivanov et Kazimir Malevič ont tous deux recherché à leur manière cet idéal paradoxal d'un art apophatique. En effet, tous deux prônent un art ascétique qui révélerait l'être dans le dépouillement de soi-même. La notion de l'ascèse de l'art renvoie en effet à cette quête de la spécificité de l'art caractéristique de la modernité :

⁵ Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Les Noms divins*, *op.cit.*, chapitre 13, § 3.

l'art verbal va chercher à se défaire de toute fonction de communication ; l'art pictural va abandonner la fonction de représentation de la nature. L'art ascétique sera un art sans mélange, un art pur qui laissera transparaître l'être. Cependant, l'art ne peut choisir exclusivement la voie négative de l'être sans risquer l'extinction : Ivanov comme Malevič vont donc chercher à exprimer la négation par les procédés spécifiques de leur art. En poésie, la voie négative sera équilibrée par la musique : pour Ivanov, le verbe ascétique est le verbe-symbole, tendu à la fois vers le silence et la musique ; en peinture, la voie négative sera équilibrée par la géométrie : Malevič découvre dans le suprématisme l'ascèse de la forme picturale, tournée vers la géométrie, qui manifeste la plénitude de l'être.

A. Ivanov, une poésie de l'indicible

La réflexion symboliste concernant le statut du verbe poétique prend la forme d'une mystique poétique : la poésie se présente comme un mystère dans lequel le verbe a vocation à suggérer l'être, à défaut de pouvoir l'exprimer pleinement. En effet, la conception symboliste du verbe se fonde sur le constat douloureux des limites du verbe, incapable de dire l'être immédiatement. Mais cette poétique « négative », héritée du romantisme, et renouvelée par la tradition spirituelle orientale de l'apophatisme, qui tend au silence poétique, rejoint une poétique « positive » qui, se souvenant de l'union originelle de la poésie et de la musique, va chercher, dans ce qu'elle nomme métaphoriquement la musique de la poésie, la clé d'une diction possible de l'être. Les deux pôles du silence et de la musique posent en fait la même question fondamentale du dépassement de soi du verbe poétique. La conception symboliste du verbe ouvre la voie russe de la poésie pure, emblème d'une modernité poétique qui sera ensuite déclinée, dans un tout autre registre, par les futuristes.

1. définitions

La notion de musicalité de la poésie peut être comprise dans sa dimension esthétique d'harmonie verbale : elle métaphorise la valeur esthétique accordée au verbe en tant que matière sonore. Mais la métaphore de la musicalité a également une dimension métaphysique, car la musique est perçue dans sa primauté ontologique. Selon la définition imagée d'Alfred Döblin, la musique est « un pont entre être et non-être »⁶. C'est donc d'un point de vue ontologique que le verbe poétique se donne la musique pour idéal, en contrepoint de l'idéal du silence qui, seul, condamnerait le poète à se taire. Les symbolistes russes recherchent dans la rencontre de la poésie et de la musique le sens primordial, l'être. L'intonation verbale poétique, que

⁶ A. Döblin, *Sur la musique. Conversations avec Calypso*, traduit et présenté par S. Cornille, Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 28. Döblin a écrit cet essai, tout à la fois traité de musique et de poésie, en 1910.

les poètes nomment musicalité du verbe, tend à rendre un sens qui est antérieur au *logos*. La question de la musicalité du verbe rejoint donc celle du silence primordial, silence ontologique inexprimable. Le principe apophasique de l'ineffabilité de l'être est ainsi placé au fondement de la conception symboliste du verbe poétique : la musique et le silence apparaissent donc comme les deux limites du verbe poétique, vers lesquelles tend paradoxalement le verbe symboliste.

2. L'idéal apophasique du verbe poétique : V. Ivanov

Des deux pôles de la musique et du silence, entre lesquels se situe le verbe poétique, Ivanov, dans son essai « les Préceptes du symbolisme »⁷, privilégie le silence, notamment pour affirmer l'orientation théologique et mystique de sa conception de la poésie. Il situe ainsi sa réflexion à l'intérieur de la tradition romantique de l'insuffisance de la parole.

Mais Ivanov propose aussi une sortie possible du silence poétique. Il distingue dans la langue deux courants, deux forces primordiales, l'une logique, l'autre symbolique : là où la parole logique est impuissante, et condamne le poète au silence, la parole symbolique sera efficace, véridique, et pourra ainsi faire naître du silence le verbe poétique.

Ivanov revendique la foi en un verbe poétique neuf, authentique, symbolique, qui seul peut rétablir la confiance du poète envers la langue, son matériel poétique, et dépasser ainsi le silence. Le silence et le symbole sont donc à la poésie ces « termes paradoxaux », selon l'expression de M. de Gandillac concernant la théologie mystique⁸, qui seuls « peuvent décrire cette ténèbre lumineuse qui tout ensemble cache et révèle les mystères divins. Pour y pénétrer il ne faut pas abandonner seulement le double plan de l'intelligence et de l'essence, il faut sortir de soi dans une véritable extase. » Le silence et le symbole apparaissent ainsi, à la lumière de la théologie négative, comme les deux pôles de l'extase du verbe transformant la poésie en une fenêtre sur l'être.

Le poème réflexif d'Ivanov « la Bouche de l'aurore »⁹ situe la poésie à la limite du silence, tout en la faisant naître du silence. Le silence, le verbe et l'harmonie sont les éléments essentiels de ce poème, enrichis de la symbolique biblique du Verbe.

Уста зари

*Как уста, заря багряная горит :
Тайна нежная безмолвьем говорит.*

⁷ V. Ivanov, "Zavety simvolizma" (1910), *Rodnoe i vselenskoe*, Moskva, Respublika, 1994.

⁸ Pseudo-Denys, *Œuvres complètes du Pseudo-Denys*, traduction, notes, préface et index par M. de Gandillac, Aubier, Bibliothèque philosophique, 1943.

⁹ V. Ivanov, « Usta zari » (1912), *Lirika*, Minsk, Xarvest, 2000, p. 284

*Слышишь слова золотого вещей мед ?
Солнце в огненном безмолвии встает !*

*Дан устам твоим зари румяный цвет,
Чтоб уста твои родили слово – свет.
Их завесой заревою затвори :
Только золотом и медом говори.*

La Bouche de l'aurore

La bouche de l'aurore amarante flamboie :
Absence de parole, le doux mystère se dit.
Entends-tu le miel inspiré du verbe d'or ?
Dans un silence de feu, le soleil se lève!

L'a bouche a la couleur vermeille de l'aurore
Afin de mettre au monde le verbe-lumière.
Que ta bouche soit close du voile auroral :
Et que l'or et le miel soit tes seules paroles.

La métaphore de la « bouche de l'aurore », transformée en comparaison au premier vers, puis enrichie de la symbolique chrétienne du Verbe-Lumière, ouvre une réflexion poétique sur le statut du verbe. La contemplation de la lumière silencieuse de l'aurore suggère au héros lyrique une évocation du verbe universel dans la première strophe, qui se mue en verbe poétique dans la seconde. Le verbe y apparaît paradoxalement à la fois comme silence et métaphore. La première strophe rappelle l'ineffabilité de l'être universel : le nom « безмолвье » est répété deux fois, mais au deuxième vers lui est accolé un verbe signifiant la parole : « Тайна нежная безмолвьем говорит ». Cet oxymore traduit la nature du symbole, qui a vocation à suggérer l'ineffable. La seconde strophe, parallèle à la première par sa composition, se clôt par un autre paradoxe, concernant cette fois le verbe humain : le silence est métaphorisé par l'image du voile dans une injonction faisant écho au « молчи » de Tjutčev, « Их завесой заревою затвори », mais le poème se clôt sur la métaphore biblique d'une parole d'or et de miel, appelée à transcender le silence.

Ivanov définit le statut du verbe par la symbolique johannique du Verbe-Lumière¹⁰ : la lumière ontologique est la métaphore d'un verbe plein, authentique, révélateur du sens et de l'être, c'est-à-dire à l'opposé de l'insuffisance de la parole déplorée par Tjutčev. Le verbe est de nature prophétique (« Слышишь слова золотого вещей мед ? »), révélationnelle :

¹⁰ Jean 1,9 : « Le Verbe était la vraie lumière qui, en venant dans le monde, illumine tout homme. », *Traduction Oecuménique de la Bible, op.cit.*

il naît de la contemplation silencieuse de l'être, symbolisé par l'aurore. Ce verbe mystique est désigné par la métaphore biblique de l'or et du miel¹¹, qui souligne ainsi une correspondance entre le Verbe de Dieu, universel, et le verbe poétique. Mais la métaphore du miel suggère aussi la nature harmonieuse du verbe poétique. Le poème lui-même se manifeste comme une harmonie verbale : le poème est composé d'un petit nombre de vocables répétés chacun deux ou trois fois : ainsi les noms « заря », « безмолвье », « слово », « золото », « мед », sémantiquement essentiels, rythment-ils les deux strophes en soulignant les correspondances entre Verbe universel et verbe poétique ; le verbe « горит » se déploie en « говорит », répété deux fois, et met phoniquement en valeur la réalité du verbe lumineux. Quant à l'anaphore *za* de l'avant-dernier vers, « Их завесой заревою затвори : », elle donne une dimension incantatoire au vers qui lui permet justement de transcender le sens qu'il contient, l'injonction au silence, et de susciter l'harmonie vocalique du vers final, « Только золотом и медом говори », suggérant phoniquement la dimension symbolique d'un verbe qui apparaît, au-delà du silence, comme une initiation métaphorique à l'être.

Pour Ivanov, l'ascèse verbale, caractérisée à la fois par la sémantique du silence et par l'harmonie des sons, fait du poème symboliste un lieu où l'être se manifeste. Pour Malevič, le suprématisme est cet art de l'irreprésentable qui, par ascèse des formes et des couleurs, fait de la toile un lieu de révélation de l'être.

B. Malevič, un art de l'irreprésentable

Dans un petit essai théorique intitulé "Le Suprématisme. 34 dessins"¹², Malévitch propose une lecture de la toile suprématisiste: c'est "une fenêtre à travers laquelle nous découvrons la vie", "l'infini", qui apparaît comme "corps en mouvement". La vie et l'infini peuvent être compris comme des noms désignant l'être, quant à la référence aux corps en mouvement, il appelle la notion d'énergie, à laquelle Malevič a régulièrement recours dans ses nombreux essais théoriques sur l'art. Or le motif de l'énergie est un motif récurrent de la réflexion sur l'art de l'Âge d'argent : la modernité artistique met l'accent sur l'autonomie de l'art ainsi que sur son auto-référentialité, et la métaphore de l'énergie participe de cette représentation de l'art en donnant justement à l'autoréférentialité le nom d'énergie. En outre, le motif de l'énergie fait écho à la pensée orthodoxe qui pense les énergies pour dire l'être¹³. Dans le domaine théologique orthodoxe,

¹¹ Parmi de nombreuses occurrences, le psaume 19, 10-11 : « Les décisions du Seigneur sont la vérité, toutes elles sont justes. Plus désirables que l'or et quantité d'or fin ; plus savoureuses que le miel, que le miel nouveau ! »

¹² C. Malévitch, *De Cézanne au Suprématisme*, p. 120, Lausanne, l'Age d'Homme, 1974. traductions de J.C. et V. Marcadé.

¹³ Voir à ce sujet "Što takoe pravoslavnaja mysl'", in S. Xoruzij, *O Starom i novom*, SPb, Aleteja, 2000.

en effet, l'énergie, au singulier ou au pluriel, est une manifestation de Dieu, tout en étant distincte de son essence. V. N. Losskij, dans sa *Théologie dogmatique*¹⁴, écrit au sujet des énergies :

« ...именно этот термин наилучшим образом передает превечное сияние Божественной природы ; он гораздо лучше, чем школьно-богословские « атрибуты » или « свойства », дает нам представление об этих живых силах, этих изливаниях, этом преизбытке Божественной славы.»

« ...c'est précisément ce terme qui traduit le mieux l'éternel éclat de la nature divine ; bien mieux que les « attributs » ou « propriétés » de la théologie scolastique, il nous donne une représentation de ces forces vivantes, de ce jaillissement, de cette abondance de la Gloire divine.»

L'énergie, rayonnement (« сияние ») de la nature divine, forces vivantes (« живые силы ») de la gloire divine n'est pas étranger à la conception du verbe-symbole d'Ivanov : tout comme Dieu Se manifeste dans Ses énergies, l'énergie du verbe poétique peut révéler l'être de la chose à laquelle il fait référence. Pour Malevič, qui indique clairement que la toile suprématisiste cherche à représenter l'être, c'est bien la notion d'énergie, pensée en tant que nom de l'activité picturale prise comme valeur en soi, autrement dit comme nom du "pictural en tant que tel", qui fera de la toile le lieu d'une révélation de l'Être.

1. l'énergie, autre nom du "pictural en tant que tel"

Une des caractéristiques de la modernité artistique est la recherche de la spécificité de chaque pratique créatrice et de chaque matériau qui est considéré comme valeur en soi : c'est ainsi à la fois l'autonomie de l'art et son auto-référentialité qui est affirmée. Dans *Du Cubisme et du Futurisme au Suprématisisme*, Malevič écrit¹⁵ :

"Ce qui a valeur en soi dans la création picturale, c'est la couleur et la facture, c'est l'essence picturale, mais cette essence a toujours été tuée par le sujet."

Ce sont donc la couleur et la facture qui fondent la spécificité de la peinture, aussitôt assimilée à son essence: cette identité entre spécificité et essence situe d'emblée la théorie malévitchienne dans la tradition romantique d'un art ontologique. La couleur en tant que telle, ainsi que les lois internes à la composition de l'oeuvre, sa facture, sont donc les axes majeurs de la recherche picturale suprématisiste qui mène à son terme la notion de spécificité en libérant le pictural de la fonction de représentation, aboutissant dès lors au sans-objet suprématisiste. Cette libération de la mimésis est décrite par Malevič comme une ascèse, une purification, ce qui

¹⁴ V. N. Losskij, *Dogmatičeskoe bogoslovie*, Moskva, Centr "SEI", 1991, p. 220.

¹⁵ *De Cézanne au suprématisisme, opus cité, p. 59.*

dénote également son appartenance à la tradition de la sacralisation de l'art. Il écrit en effet¹⁶:

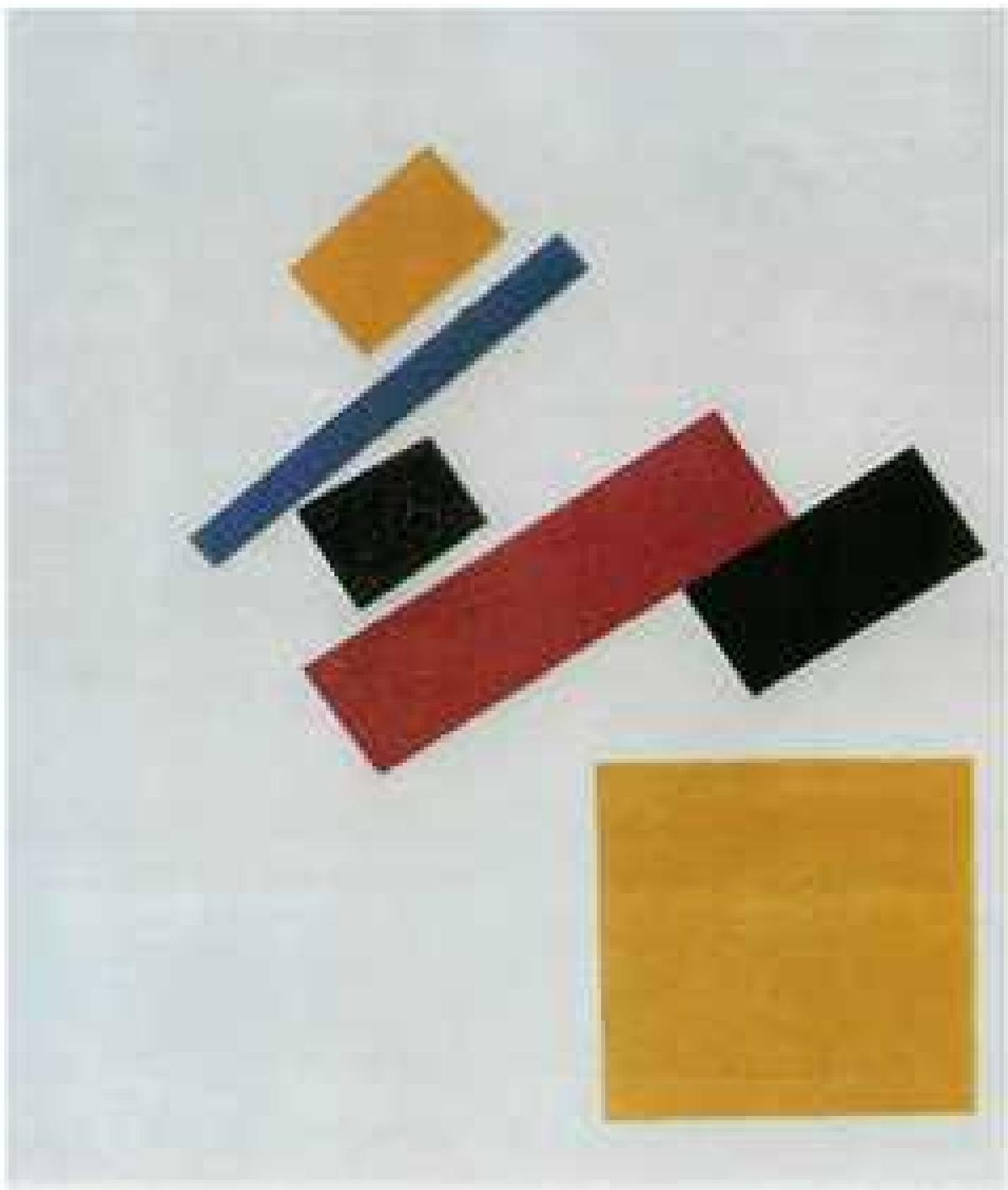
" C'est le premier pas de la création pure en art. Avant elle il y avait des laideurs naïves et des copies de la nature. Notre monde de l'art est devenu nouveau, non figuratif, pur. "

L'étude du tableau "Suprématisme"¹⁷, datant de 1916, permet de visualiser ce "visage de l'art nouveau".

"Suprématisme"

¹⁶ *ibid.*, p. 67.

¹⁷ *L'Avant-garde russe. 1905-1925.* E. Basner *et alii*, Catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Nantes 30 janvier – 18 avril 1993. p. 186.



K. Malevič. *Suprématisme*, 1916.

Le tableau "Suprématisme" est une toile presque carrée, de dimension assez réduite (53,5 x 53,7). Des surfaces planes, géométriques, colorées, se détachent sur un fond blanc: un seul carré, en bas à droite, et cinq rectangles, ou quadrangles, situés *grosso modo* sur la diagonale du carré. Les couleurs sont des couleurs pures, jaune, rouge, bleu, auxquelles

s'ajoutent le noir et le blanc du fond. Ces aplats de couleurs vives, affranchis de toute fonction de représentation, sont pures couleurs, couleurs en tant que telles, ou encore énergies de couleurs. Dans son texte *Le Suprématisme. 34 dessins*, Malevič fait en effet le commentaire suivant¹⁸: « Dans les créations, la mise en lumière colorée ou tonale ne dépend pas d'un phénomène esthétique mais de l'origine générique elle-même du matériau, de l'assemblage des éléments qui constituent une motte ou une forme d'énergie. »

Si l'énergie de la couleur peut être définie comme une énergie intrinsèque, la composition du tableau, au contraire, manifeste une énergie extrinsèque, qui naît du contraste entre les couleurs et les formes, de leur interrelation. Malevič considère cet effet comme secondaire¹⁹: il n'en est pas moins présent dans l'oeuvre. Ainsi, dans cette composition architectonique, l'alternance des couleurs, la présence de deux surfaces jaunes et de deux surfaces noires, la position centrale du rectangle rouge, créent des tensions à l'intérieur de l'espace pictural qui sont autant d'énergies potentielles; de même, la position oblique des quadrangles par rapport au carré jaune et au carré de la toile elle-même, ainsi que leur orientation commune vers le coin en haut à gauche du tableau crée un certain dynamisme qui s'oppose au statisme du carré jaune et peut être ressentie comme énergie cinétique.

2. l'énergie picturale révélatrice de l'être.

Pour Malevič, c'est toute cette énergie picturale qui est révélatrice de l'être. En effet, pour lui, comme pour V. Ivanov, l'art est doté, au même titre que la philosophie, d'une fonction cognitive: il donne accès à l'être²⁰. Selon une logique paradoxale, c'est bien le pictural en tant que tel, parce que justement il n'a pas d'autre référent que lui-même, qui révèle l'être. Dans la tradition de sacralisation de l'art, l'art vrai est théophanique: c'est pour ainsi dire par transparence que le tableau manifeste l'être. Or l'art pur qu'est le suprématisme sera précisément cet art vrai: affranchi de la fonction de représentation, il sera par excellence présentation de l'être. Avec l'idée que le

¹⁸ *ibid.*, p. 121.

¹⁹ "Et l'art c'est savoir créer une construction qui découle non des interdépendances de formes et de couleurs, et non sur la base du goût esthétique de la joliesse de la composition d'une construction, mais sur la base du poids, de la vitesse et de la direction du mouvement.

Il faut donner aux formes la vie et le droit à une existence individuelle." *in* "Du Cubisme et du Futurisme au Suprématisme", C. Malévitch, *le Miroir suprématiste*, p. 55, Lausanne, l'Âge d'homme, 1977. traductions de J.C. Marcadé.

²⁰ voir à ce sujet J.M. Schaeffer, *opus cité*, pp. 350-354.

pictural en tant que tel manifeste l'être, la pensée malévitchienne prolonge de manière originale la tradition théologique orthodoxe. C'est justement la notion d'énergie qui les relie: l'orthodoxie pense les énergies comme émanation et manifestation de l'être divin, et Malevič pense l'énergie picturale intrinsèque comme révélation de l'être cosmique. L'analyse du tableau "Blanc sur blanc" nous donnera de visualiser cette énergie pure, évidence de l'être pour Malevič.

"Blanc sur blanc", vers 1917.

Le tableau "Blanc sur blanc"²¹ est légèrement postérieur au précédent (1917). Il est de dimension moyenne (97x70). On peut y déceler les mêmes éléments constitutifs que précédemment, mais, pour reprendre la terminologie malévitchienne, purifiés à l'extrême. Ainsi, selon la logique de l'ascèse, la couleur laisse place au blanc. Celui-ci est énergie pure, libéré de la couleur comme de la forme géométrique. En effet, les surfaces aux contours bien délimités laissent place ici à une forme indéfinie, composée à la fois de lignes droites et de lignes courbes qui se croisent, dont les limites sont floues, et se confondent dans l'espace blanc, tout en évoquant la croix orthodoxe. Cette présence-absence de la surface et du fond, cette hésitation entre apparition et disparition manifeste la transparence du tableau, condition de la révélation de l'être. L'espace-temps du tableau est saturé de pure énergie qui ouvre au regard l'abîme de l'être. Dans *Le Suprématisme*²², Malevič lance l'exhortation suivante :

"J'ai troué l'abat-jour bleu des limitations colorées, je suis sorti dans le blanc, voguez à ma suite, camarades aviateurs, dans l'abîme, j'ai établi les sémaphores du Suprématisme."

²¹ J.C. Marcadé, *Le Futurisme russe*, Dessain et Tolra, 1989, p. 69.

²² C. Malévitch, *le Miroir suprématisme, opus cité*, p. 84



K. Malevič, *Blanc sur blanc*, vers 1917.

C'est bien par l'énergie du blanc, associée au pur mouvement esquissé par l'orientation de la forme, ses courbes, et ses limites non définies qui créent la dynamique du tableau, qu'advient la présentation de l'abîme, définition négative, au sens transcendant, de l'être inconnaissable. Le tableau suprématiste est une peinture apophatique qui montre l'absence, la disparition, pour dévoiler l'être suressentiel. Peinture mystique, elle est la manifestation purement énergétique de l'invisible. Espace de liberté

picturale, "l'espace suprématisse infini" libère le geste créateur de l'artiste qui fusionne avec l'être et appelle la liberté du regard du spectateur. Il est un espace extatique, espace de méditation et de contemplation ouvert sur l'abîme de l'être.

Par cet exposé, nous avons cherché à montrer qu' Ivanov et Malevič proposent chacun une voie d'un art apophatique, s'inscrivant ainsi dans la tradition de sacralisation de l'art, comme dans celle de l'ontologie négative. Pour Ivanov, c'est l'ascèse verbale, qui fait tendre le verbe à la fois vers le silence et la musicalité, qui fait du poème le lieu d'une manifestation de l'être ; pour Malevič, c'est l'ascèse de la forme picturale, qui aboutit aux lignes géométriques minimales, et au blanc, qui fait du tableau un espace de révélation de l'être.

Université de Grenoble III