

Émilie Violette-Pons
L'ordre insensé Malevitch

ABSTRACT: This article studies the way in which the Suprematist paintings of Kazimir Malevitch inspire a poem to Jacques Dupin in 1975. The sharing of a broken poetics is accompanied by an insurrectional and ethical fraternity focused towards the opening and the renewal of the aesthetic creation. Malevich teaches the poet the virtues of an senseless order in order to offer an art freed from convenience and oppression, while leading him to question the foundations of the poem. Malevich's paintings can be considered much more than a support or an object of study for a poet art critic, but rather as a gift that the poet makes to the poem, and whose fecundity offers ontological, political and ethical revelations.

Keywords: insurrection, revolt, freedom, energy, aesthetic gesture.

« Malevitch » est un long poème en prose du poète, éditeur et critique d'art Jacques Dupin (1927-2012), paru non illustré à la fin du recueil *Dehors* (Dupin, 1975, pp. 147-155), puis repris, illustré, dans deux recueils d'écrits sur l'art, *L'Espace autrement dit* (Dupin, 1982, pp. 285-293) et *Par quelque biais vers quelque bord* (Dupin, 2009, pp. 25-32).

L'hybridité générique de ce poème d'art alimente à la fois un *faire* et un *voir* : loin d'être un simple prétexte ou une fantaisie gratuite, Malevitch ressemble à un vrai choix pour Dupin, inspiré par la forme et la matière du tableau, et soutenu par la reconnaissance d'une fraternité poétique et éthique. Pour analyser la façon et les raisons pour lesquelles Dupin écrit *sur* Malevitch, et *à partir de* Malevitch, mais, surtout, *avec* Malevitch, nous verrons que ce poème met en œuvre un « ordre insensé » éclairant la poétique de chacun des deux artistes et dessinant les contours d'une fraternité insurrectionnelle à la fois esthétique, éthique et politique.

1. Quel Malevitch ?

Le poème fait directement écho à l'actualité du peintre Malevitch (1879-1935) en France au début des années 1970, dont la diffusion croissante, aidée par la publication en 1970 du catalogue raisonné de l'exposition Malevitch de Berlin (7-30 septembre 1927) par l'historien de l'art Troels Andersen, débouche sur la première exposition de son œuvre dans un musée en France (il s'agit de la collection de l'ancien animateur du New York Art Center, Donald Karshan, consistant en l'œuvre gravé de 1913 à 1930) au Musée d'art moderne de la Ville de Paris du 1er au 30 avril 1976, puis sur une grande exposition à Paris au Centre Pompidou du 15 mars au 15 mai 1978 sous la direction de Pontus Hultén et Jean-Hubert Martin, tout cela s'inscrivant dans un large mouvement de diffusion de l'avant-garde russe en Europe dès

les années 1950. À partir de 1962, l'historien d'art André Nakov étudie l'abstraction russe à Varsovie, puis publie à Paris à la fin des années 1960 ses premiers articles sur le suprématisme des héritiers polonais de Malevitch et sur l'avant-garde russe dans des revues comme *La Quinzaine littéraire* ou *XXème siècle* (à laquelle Dupin collabore aussi à la même époque avec des articles sur Joan Miró, Vassily Kandinsky, Antoni Tàpies) ; Nakov publie avec un succès immédiat une anthologie critique des écrits du peintre au printemps 1975 aux éditions du Champ libre à Paris (Nakov, 1975). Dupin, en tant qu'éditeur et galeriste¹, a directement accès à cette valorisation de l'œuvre de Malevitch et est profondément immergé dans ce vaste mouvement de diffusion de l'art de Malevitch, qui constitue pour lui une actualité directe qui résonne avec ses propres interrogations sur la création et sur l'art.

Lors de l'écriture de « Malevitch », Dupin sort tout juste de l'aventure de la revue *L'Éphémère*, parue aux Éditions Maeght de janvier 1967 à juin 1972, fondée à l'automne 1965 avec Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Gaëtan Picon et Louis-René des Forêts (rejoints ensuite par Michel Leiris et Paul Celan), et dont il est le responsable auprès d'Aimé Maeght. Dupin participe du fort tropisme de toute l'équipe de *L'Éphémère* vers les régions d'Europe de l'Est, qui favorise la vitalité des collaborations avec des poètes et artistes d'origine russe, comme Nicolas de Staël, ou tchécoslovaque, comme Joseph Sima, ou roumaine, comme Paul Celan, ou polonaise, comme Pierre Klossowski, ou hongroise, comme Miklos Bokor, et des traductions d'écrivains russes comme Léon Tolstoï, Marina Tsvetaïeva, Ossip Mandelstam, Boris Pasternak, Vadim Kozovoï. L'influence indéniable d'André du Bouchet, dont les parents sont d'origine russe et qui voit l'activité de traduction comme la renaissance d'un texte et une conversation illimitée, y est renforcée d'un profond intérêt de tous pour une création perçue comme novatrice, pour la recherche d'inédits en langue française et pour la valorisation d'une circulation dans le monde de la création artistique : c'est un souffle venu du dehors qui vient ouvrir la revue, participer à une volonté de désancrage et de décloisonnement qui aboutit à un mélange des voix et à une pluralité des langues, qui permettent de remotiver les mots et de redonner de la matière aux langues.

Le poème « Malevitch » vient directement du croisement de ce grand mouvement collectif autour de l'œuvre de l'artiste, de l'implication personnelle de l'éditeur et galeriste Dupin dans la diffusion et la publication des artistes avant-gardistes, et de sa constante réflexion, dans ses textes poétiques et critiques, sur la portée et la valeur du geste artistique.

Si le nom de Malevitch apparaît à trois reprises dans le poème en plus de l'intitulé, aucun titre de tableau n'est explicité. Mais la lecture du poème montre qu'il renvoie à la période suprématisme de Malevitch dans son ensemble, évoquant plusieurs « suprématises » présentées par le peintre à l'exposition « 0.10 » à

¹ Il dirige les Éditions de la Galerie Maeght depuis 1956.

Pétrograd, du 19 décembre 1915 au 19 janvier 1916, après qu'il a tourné la page du futurisme dédié à la réalité extérieure lors de l'exposition « Tramway V » en mars 1915. La version du poème publiée dans *L'Espace autrement dit* (Dupin, 1982, pp. 285-293) reproduit la « Croix noire », huile sur toile peinte par Malevitch en 1915, ainsi que des variations suprématisistes, dessins datés de 1920 et imprimés dans les ateliers artistiques et presses lithographiques de Vitebsk sur des feuillets en vélin chamois apprêté d'un format de feuillet ouvert de 217 x 358 mm et tirés de l'ouvrage publié par Jean-Claude Marcadé *Malevitch, suprématisisme – 34 dessins* à peine un an avant la parution du poème dans *Debors* et référencé dans la table des illustrations de *L'Espace autrement dit*. Les dessins choisis rassemblent des croix et rectangles noirs, des carrés et rectangles blancs dessinés essentiellement en diagonale et en oblique sur les feuillets. La table des illustrations de l'ouvrage n'indique ni les titres ni les pages des dessins de Malevitch insérés dans le poème : Dupin ne souhaite pas renvoyer précisément à un tableau spécifique du peintre, mais plutôt faire surgir l'esprit et le mouvement de son suprématisisme. La nouvelle publication du poème dans *Par quelque biais vers quelque bord* (Dupin, 2009, pp. 25-32) s'accompagne d'une « Lithographie suprématisiste » (1920) également tirée de *Malevitch, suprématisisme – 34 dessins*, xylographie en noir sur papier fort crème au format de 219 x 371 mm. Outre les reproductions de ces dessins, se reconnaissent, dans le propos du poème, plusieurs tableaux suprématisistes de Malevitch, « Carré noir sur fond blanc » (1915), « Huit rectangles rouges » (1915), « Carré blanc sur fond blanc » (1918), « Croix hiératique suprématisiste » (1920), en un kaléidoscope qui transmet globalement l'univers et la présence d'un artiste.

2. Surgissement, immersion, traversée

Le poème ne recherche ni l'illustration gratuite ni la diégèse, mais l'évocation du geste du peintre, que les mots doivent faire surgir, en commençant par souligner une mise au monde à la fois nécessaire et dynamique de la toile de Malevitch :

Fatal / comme en un glissement pur violent / pre-
mier visage diagonale (Dupin, 1975, p. 149²)

C'est d'abord le « glissement », mouvement des couleurs (le rouge, le noir, le blanc) et des formes (le carré, le cercle, la croix), qui est convoqué, avant la mention des « toiles » et du « tableau » (p. 150).

² Toutes les citations de « Malevitch » sont tirées de cette édition, dont nous reproduisons la mise en page et la typographie.

Dans un deuxième alinéa, le poème témoigne de l'énergie du tableau qui suscite un espace nourri d'une couleur intensément irradiante à travers son afflux. L'exploration de l'espace de la page par les projections lexicales qui déstructurent la ligne et la colonne du poème produit un effet de subversion de la forme attendue, faisant valoir la puissance du geste créateur plus que l'effet de l'objet fini, le *peint* récupère les prérogatives du *peindre*, de même que le *dire* prime sur le *dit* :

toiles décentrées reconquises / lire l'espace naissant
 vivre de la couleur surgie qui annule / et la salve
 de traits / les représentations malgré elles / et la
 figure / de la représentation même
 la couleur surgie qui
 se fortifie de se détruire
 je viens d'en vivre l'accès / [...] (p. 150)

La portée déflagratoire du tableau est ensuite rendue sensible par l'utilisation combinée des lexiques de la « balistique », de la « projection » et du « rayonnement » (p. 151), de la « secousse » (p. 152), du surgissement et de la nouveauté, comme pour immerger le lecteur dans l'atelier de Malevitch.

Un troisième alinéa souligne le lien essentiel entre la peinture et une mise à mort. Assimilée à une « trépanation » (p. 152), la création provoque une ouverture dans l'espace qui s'accompagne du lexique d'une mort violente (« potence » (p. 152), « saignée » (p. 153), « sacrifier » (p. 153), « martyriser » (p. 153), « mort volontaire » (p. 154), « lapidaire » (p. 154), « putréfaction » (p. 154), résumé par le « désastre » (p. 154) : cela renvoie à la fureur nécessaire pour contester un ordre établi et renouveler le geste créateur, si bien que le tableau de Malevitch est assimilé à une « anti-genèse » (p. 153) et à un « ordre insensé » (p. 153) :

un exercice déme-
 suré du voir et du surplomb comme à travers la faille /
 d'une trépanation
 morcellement du cercle seul dilemme d'ingénus vecteurs
 [...]
 la croix pervertie / son rire / la sauvage et quadruple
 trace de la mort déjà couchée [...] (p. 152)

Enfin, un dernier mouvement, initié par le retour « dans la chambre de toile » (p. 154), revient au tableau lui-même grâce à l'embrasement des couleurs reprenant leur assaut initial de l'espace :

du rouge poussé au blanc cristal abstraction carré
 du sang arraché à sa douleur
 l'attente / l'attentat de l'impossible espace (p. 155)

Ainsi le poème accomplit-il un parcours qui va du dedans au dehors du tableau pour finalement revenir aux couleurs du dedans : dans l'apogée d'une « abstraction » qui permet de conquérir l'espace, le tableau tire son sens de lui-même sans s'affilier à une représentation réaliste. Présenté comme un voyage immersif dans le mouvement vibratoire des formes et des couleurs du suprématisme de Malevitch, le poème rappelle directement que « la voie de l'homme passe par l'espace, le suprématisme est le sémaphore de la couleur dans son abîme infini » (Malevitch, 2015e, p. 193).

Au fil du poème, le lexique de la géométrie s'associe à celui des sciences. Les mathématiques, notamment avec la représentation et la mesure de l'espace, sont fréquemment convoquées : « géométrie », « figures », « carré », « cercle », « delta », « angles tracés obliques », « obliques », « obliquité », « parallèlement », « surface », « projection », « vecteurs », « numération », « nombre » (pp. 150-154), rappelant qu'en 1919, Malevitch loue dans la peinture de Cézanne ce recours à une géométrisation qui réduit l'objet de la nature à une forme conique, cubique ou sphérique pour éviter le réalisme. Aussi, le lexique des sciences physiques renvoie au mouvement des formes sur la toile vue comme un univers stellaire : « énergie », « fulgurante », « gravitation », « dérive », « incidence », « valences », « vitesse », « vitesse oblique d'un rayonnement qu'accélère amplifie le noir », « flux d'intensité irradiée », « éclatement de la galaxie », « flux de météores », « conjonction d'astres », « astres », « constellation », « masse » (pp. 149-153). Dans une reprise matérialiste et laïcissante de la mystique de Malevitch, « l'immense énergie unitaire dressée transportée » (p. 150) synthétise l'effet rassembleur du mouvement de la matière. La présence sensorielle des éléments, du monde et du tableau, avec le feu (« soleil », « astres », « feu sans fumée », « naissance ignée », « couleurs embrasées »), l'eau (« torrentiel », « ruisselant », « glacier », « eau »), l'air (« ciel », « air nu »), la terre (« terre », « sol ») (pp. 149-155), se renforce du recours synesthétique aux sens du toucher (« percer », « frapper »), de la vue (les couleurs, « l'œil »), de l'ouïe (« déflagration », « explosion », « prélude », « clame », « crie »), de l'odorat (« respirer », « fleurs », « odeurs », « effluve de putréfaction ») et du goût (« chair mémorable d'un fruit », « aigre »). Ainsi le tableau fait-il monde dans le poème par le biais de sa concrétude charnelle, rappelant l'ancrage de Malevitch dans la matière de la terre, lui qui enviait

l'accord des paysans avec la nature et qui cherchait dès les années 1910 à représenter des figures de la paysannerie russe dont l'identité était niée par le pouvoir en place, comme dans « Le Faucheur » en 1912. Passant d'une *mimesis* à une *aesthesis*, Dupin nous immerge dans l'effet destructurant et novateur de la peinture de Malevitch, si bien que le lecteur a l'impression que le poème s'écrit non pas *sur* Malevitch, mais *avec* Malevitch, en sa compagnie, et sous son guidage. Grâce à cela, le poème peut à son tour devenir un laboratoire d'expérimentation, d'autant que Dupin dit avoir appris à voir l'espace auprès des artistes qui « ont aiguisé [s]es sens, [lui] ont appris à voir, à maîtriser l'instrument. À scander l'espace » (Dupin, 2007a, p. 111).

3. Pour une poétique partagée

Le geste du poète s'accorde au geste du peintre, notamment quand les barres obliques sur la page suggèrent les traits sur la toile. Les lexiques de la peinture et de la poésie s'entrecroisent : le « noir [qui] coupe le blanc » (p. 149) renvoie aux traits de pinceau sur la toile comme aux mots écrits sur la page ; le « geste d'occuper tout l'espace » (p. 153) est simultanément celui du peintre et du poète. Le tableau devient alors le palimpseste mais aussi l'image du poème : « le plus puissant peseur de traces » (p. 149), l'« inscription » (p. 150), « l'écriture » (p. 150), le « récit » (p. 151), le « scripteur » (p. 152) et le « trait » (p. 154) confondent les gestes du peintre et du poète en suggérant le fantasme d'une écriture à quatre mains. La désintégration de la compacité des lignes et de la linéarité de la syntaxe fait surgir sur la page le *drama* qui se joue sur la toile en termes de rapports de forces et d'occupation de l'espace, comme Malevitch le souligne dans ses réflexions sur la poésie : « le poète détruit les objets (*predmiéty*), abandonnant les morceaux déchirés des juxtapositions inattendues des formes » (Malevitch, 2015g, p. 181).

C'est l'originalité novatrice du suprématisme malevitchien qui inspire directement l'écriture de ce poème qui consacre le peintre comme l'emblème d'une révolution esthétique. Dupin choisit Malevitch parce qu'il incarne une rupture poétique, dont le poème se fait l'écho à travers une esthétique contestataire qui affiche, à travers la déchirure de la syntaxe et de la forme poétique, son pouvoir disloquant. Malevitch conduit Dupin à approfondir ses expérimentations en exhibant la déstructuration de la langue et du poème. Dupin repère chez Malevitch ce qui le distingue de sa génération : l'innovation d'une rythmique par la couleur et la forme, suscitant une rupture avec les attendus génériques et esthétiques mise en lumière par le choix d'une cadence syntaxique boiteuse qui rythme le geste du peintre, comme si Dupin réactualisait ce principe formulé par Malevitch pour guider le poète moderne : « Le rythme et le *tempo* créent et saisissent les sons qu'ils ont engendrés et créent une nouvelle image *ex nihilo* » (Malevitch, 2015g, p. 181).

En prenant possession de l'espace de la page, le poème reprend à son compte le projet du trait suprématiste de Malevitch, commet à son tour « l'attentat de l'impossible espace » pour trouver une respiration sous l'effet de l'énergie de Malevitch qui s'impose comme la caution et le guide d'une nouvelle écriture poétique. Rappelant l'innovation esthétique conduite par Malevitch dans une Russie encore dévouée aux traditions picturales adoubant le pouvoir tsariste, le démembrement du texte fait émerger un ordre autre, qui donne au blanc une énergie démiurgique novatrice, qui bouscule les codes traditionnels selon lesquels le blanc servirait de simple faire-valoir aux autres éléments de l'œuvre. Le monochrome « Carré blanc sur fond blanc » de 1918 use justement du caractère illimité de l'espace et du blanc. En écho, Dupin picturalise l'espace de la page en multipliant les blancs horizontaux et verticaux, en faisant du blanc un espace positif et actif qui permet la fulgurance de la force respiratoire du mot dans l'espace sonore, et qui exalte ce moment suprême d'un « parler sans mots, lorsque de la bouche courent des mots insensés, les insensés ne sont saisissables ni par l'intellect ni par la raison » (Malevitch, 2015g, p. 191). Dupin rappelle en effet à quel point l'éclatement de la représentation, sur la page comme sur la toile, suscite des transgressions fécondes, faisant de la quête de l'ouverture un geste profondément poétique à travers une liberté fondatrice de la modernité :

Un superbe coup de reins, à la fin du siècle dernier, désenclave l'image et le vers. Avec Mallarmé, Apollinaire, les mots se détachent, creusent l'espace, les mots éclatent, se dispersent, se dessinent. Se réagrègent et s'ouvrent à de nouvelles constellations, Duchamp, Picabia, Marinetti, les Russes... Toujours et fortement greffées sur le dessin en liberté comme un jaillissement de source. Ainsi pouvons-nous à loisir accorder Mallarmé et Seurat, Cézanne et Reverdy, Apollinaire et Picasso, Malevitch et Malevitch... (Dupin, 2007b, p. 213-214)

L'héritage de Stéphane Mallarmé est aussi rappelé par la mention d'une rémunération et d'une constellation reprises à « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » :

[...] ils constellent et
sillonnent l'aigre chemin futur

que notre déflagration rémunère
[...]

l'angle très ouvert des cuisses étant / recoupé par la
constellation [...] (p. 152)

L'« anti-genèse » renverse l'ordre généalogique pour faire surgir les lambeaux transfigurés du monde que sont « la terre le toit les fleurs » et qui surgissent grâce à la force positivement énergisante du rien.

Le deuxième alinéa du poème montre le geste de Malevitch dans son mouvement d'abstraction qui se libère des apparences superficielles de la réalité, « dans l'air qu'il dénude » (p. 150). Le sens profond et authentique de la peinture se trouve là, puisque le tableau oppose son énergie et sa présence à ce qui n'est qu'un amas épars et aliéné de pâles reflets des choses du monde :

une immense énergie unitaire dressée transportée accu-
sant notre / gravitation épars arbitraire / qui ne tire
du sol et du ciel / que l'ombre du ciel et du sol / [...] (p. 150)

La suite du poème propose un art poétique et pictural légitimé par la pensée malevitchienne : « L'écriture se dépouille de tous les oripeaux vécus », de manière à obtenir une « autorité reployée » grâce à un « rebours absolu » (p. 150-151) : la destitution des anciennes valeurs et des anciens procédés esthétiques conduit à une nouvelle autorité morale puisque le blanc de l'espace se trouve « enfin habilité ». C'est donc l'authenticité morale de la peinture suprématisante de Malevitch que Dupin souhaite mettre en valeur, en y retrouvant sa propre quête d'une poésie juste. En effet, Dupin recherche l'insurrection contre la bien-pensance et la facticité d'un lyrisme convenu, en affirmant qu'« À la “haine de la poésie” succède la trahison de la poésie » (Dupin, 1975, p. 27). Et l'iconoclasme de Malevitch revêt une portée ontologique : au lieu de nous laisser errer dans l'ombre fade et insipide des représentations réalistes, il œuvre « pour nous rattacher à la terre » (p. 150) et en révéler le sens profond grâce à une « balistique innocente » (p. 151) qui donne accès à une authentique saveur des choses perçue comme « la chair mémorable d'un fruit dans l'air nu » (p. 150). C'est aussi cela qui nous ouvrira à « la transparence au futur » (p. 151) grâce à un « exercice démesuré du voir et du surplomb » (p. 152). Dès lors, le poème montre que nous gagnons un ancrage dans l'existence, mais aussi une nouvelle façon de voir l'art et le monde. Le poème montre ce trajet de décillement esthétique et éthique accompli grâce au tableau de Malevitch, comme un nécessaire aveuglement à ce que nous regardions auparavant, pour nous ouvrir à un nouveau regard capable d'accroître notre libre arbitre :

contre la
taie de l'œil bleu blanc / de l'aveugle que je deviens /
calme / comme par une seconde naissance ignée
j'aurai
décidé de voir (p. 153)

Ici, grâce au tableau, le poète est rendu à la lumière. On comprend par là que le suprématisme atteint un infini enfin délivré des objets de la réalité, en un mouvement d'absoluité recherché par le peintre pour que l'œuvre soit un voyage d'une intense valeur : « J'ai vaincu la doublure du ciel coloré, je l'ai arrachée, j'ai mis les couleurs dans le sac ainsi formé et j'y ai fait un nœud. Voguez ! L'abîme libre blanc, l'infini sont devant vous » (Malevitch, 2015e, p. 194). L'art offre une clairvoyance qui délivre des oppressions : c'est aussi cela qui attire Dupin, poète cherchant à faire du poème un « corps clairvoyant³ ».

Cette révolution esthétique et éthique fondée sur la destitution de la *mimesis* s'appuie sur le rejet du subjectif. En effet, le tableau de Malevitch semble s'imposer de lui-même dans le poème de Dupin, grâce à l'effacement du *medium* de l'observateur critique, si bien que le centre du poème n'est pas le sujet poétique, mais le tableau, la langue, la matière. En effet, en désobjectivant sa réception du tableau grâce aux restrictions des apparitions du « je » et du lexique de l'émotion, Dupin délégitime le lyrisme d'un art psychologique et réalise le vœu de renouveau de la figure du poète que formule Malevitch qui conseille au poète de se détourner des objets de la réalité pour accueillir en sa parole une liberté salvatrice. Malevitch délégitime les poètes cherchant à décrire la réalité sans distanciation : « leur gosier est noir, les mots-choses sortent en rampant : tabourets, roses odoriférantes, femmes, cercueils et nuées – voilà une espèce de diplodocus qui vomit les choses, avalant tout sans distinction » (Malevitch, 2015g, p. 190). Ainsi, Dupin reconnaît en Malevitch un modèle et un double dans la lutte contre une primauté invasive du subjectif, réaffirmant dans le poème de 1975 les principes qui l'ont conduit, avec ses camarades du comité de rédaction de *L'Éphémère*, à s'opposer en 1968 aux positions subjectivistes de Gaëtan Picon auquel ils reprochent d'aborder les événements de mai 1968 selon un point de vue personnel et psychologique. Contre une transposition figurative et immédiate du réel, l'art, poésie ou peinture, devrait en effet manifester le fond caché de l'être : la forme peut rendre visible, dans l'espace, le secret rayonnement de forces de l'espace. Dupin s'insurge contre une poésie figurative, subjective et lyrique, qui couvrirait d'un voile mensonger le vrai sens de l'écriture poétique : il trouve en Malevitch un compagnon ou un frère précurseur qui a détourné l'art des images.

Tous deux sont en quête d'un bouleversement des codes et d'une innovation des formes, pour se dégager d'une imitation superficielle et artificielle d'un prêt-à-penser et d'un prêt-à-créeur. Tous deux sont très conscients d'être des membres actifs d'un art novateur cherchant à passer outre les habitudes *via* un iconoclasme qui suscite une révolution esthétique abolissant l'œuvre vue comme un tout normé et

³ *Le Corps clairvoyant* désigne un ensemble de huit poèmes de Jacques Dupin de 1963 qui révèle la nécessité de la destruction d'une parole et d'un chant convenus pour atteindre une authentique présence de la voix du poète. C'est aussi le titre choisi pour rassembler en un volume les recueils *Gravir* (1963), *L'Embrasure* (1969), *Dehors* (1975) et *Une Apparence de soupirail* (1982) chez Gallimard en 1999.

attendu. Malevitch destitue la nature et le rôle de l'objet dans sa peinture suprématisante, et récuse la servilité de l'art : « Ce n'est que dans la création absolue que [le peintre] acquerra son droit. Et cela sera possible quand nous priverons tous nos arts de la pensée petite-bourgeoise, c'est-à-dire du sujet » (Malevitch, 2015c, p. 51). Dupin casse la forme du poème et de la phrase, cette insurrection étant l'aboutissement d'une histoire qui les a, chacun, conduits à commencer par une évocation figurative des choses du monde, que chacun a très vite perçue comme la traduction d'une expression poussiéreuse et d'un goût bourgeois dont il a choisi de se détourner pour congédier le culte des images autoritaires et dupliques.

Le lexique de la violence employé dans le poème souligne cette destitution des valeurs traditionnelles de l'art. La récusation de la subjectivité, la contestation de la *mimesis* et la dénégation du réalisme et de l'*ekphrasis* alimentent l'iconoclasme des deux artistes. La dislocation du corps de l'œuvre accompagne chez Dupin la destitution d'une tradition : « Nous sommes un très petit nombre / à nous effacer pour écrire / rompre le soleil » (Dupin, 2006, p. 17), le soleil incarnant dans son œuvre la figure de l'autorité et de la tradition qu'il faut déconstruire. Déjà dans sa période futuriste, Malevitch cherche à mutiler les images en rayant d'une croix rouge le visage de la Joconde incrusté dans « Éclipse partielle à Moscou » exposée à Moscou en 1915. La portée iconoclaste du geste, destituant cette figure emblématique de l'art occidental figuratif et psychologique, se renforce du recours à des morceaux de papiers collés (comme les « blocs disjoints / appareillés » (p. 149) du poème), dont témoignent les ruptures syntaxiques et les barres obliques dans le poème. Cette « éclipse » est associée par le poète à une « mort volontaire », « héroïque » (p. 155), et à une « putréfaction » (p. 154) qui, en transgressant la forme esthétique, délivre l'art des « oripeaux vécus trempés » (p. 150) habituellement convoqués par la figuration. Concentrant l'essentiel de la poétique des deux artistes, l'expression « anti-genèse Malevitch » souligne à quel point une nouvelle forme prendra « racine » (p. 153) pour être fécondée par un mouvement à rebours de la « genèse » attendue, qui conduit à une saisie pure du langage et de la réalité, lavée des anciennes formes. Cette saisie « pure » permet à Malevitch d'éviter que « la peinture [soit] une cravate sur la chemise amidonnée d'un gentleman et le corset rose compressant le ventre gonflé d'une dame obèse » (Malevitch, 2015b, p. 35), et trouve un écho dans une épure dupinienne de la sensation offerte par un resserrement sur l'essentiel ainsi libéré des images surréalistes et des engagements exaltés. Mais, si l'idéalisme révolutionnaire de Malevitch, à la fois serein et confiant, s'appuie sur un substrat mystique, un sentiment de désenchantement révèle chez Dupin des fêlures existentielles que ne pourrait ni traduire ni contrer un lyrisme idéaliste.

Cette révolution artistique débouche directement sur une révolution idéologique et politique : l'art est en soi une politique. En effet, Dupin appelle à une action politique collective seule capable d'ouvrir à une

nouvelle aube dans « L'Irréversible » donné pour le n°6 de *L'Éphémère* en juillet 1968 : le poète doit agir en réponse à la pression événementielle du présent grâce à ses mots qui forment le levain du réel en fécondant le feu d'une insurrection politique salvatrice : le poète appartient à la foule des contestataires, aux côtés des ouvriers et des étudiants, contre l'ancien siècle à la culture duquel Gaëtan Picon a rappelé son attachement dans un article donné au *Monde* le 6 août 1968, ce qui a déclenché la dissension politico-esthétique au sein du comité de rédaction de *L'Éphémère* conduisant à l'arrêt de la revue en 1972. L'engagement politique du poète donne lieu à plusieurs poèmes de soutien aux victimes d'oppressions et de censures, dans *Dehors* : dans la section « Chapurlat », le personnage éponyme incarne ceux qui s'écartent de la norme pour construire leur propre chemin mais s'en trouvent maltraités, bâillonnés, tués parce qu'ils représentent le désordre, la folie, la monstruosité ; « Sang » renvoie aux souffrances et aux oppressions endurées par les victimes des pouvoirs totalitaires, et propose de résister aux enfermements idéologiques, politiques, esthétiques ; « Le soleil substitué » prend position contre « L'institution » et « ses crimes » (*Dehors*, p. 30)⁴.

Dehors représente une rupture esthétique qui revêt donc aussi une portée politique en ce qu'elle dénie l'héritage pour faire dissidence et substituer à l'ordre en place un nouvel ordre de la liberté gagnée grâce à l'ouverture de la forme et du sens. Dupin y écrit « Malevitch » en écho direct à la portée révolutionnaire des tableaux du peintre visant à changer l'ordre des choses dans le monde de l'art, partant dans le monde politique. La fracture politique qui secoue la France en 1968 puis celle qui conduit à la rupture de *L'Éphémère* résonnent en Dupin avec la fracture vécue par la Russie dans la révolte populaire de 1917 aboutissant à l'abdication du tsar Nicolas II le 2 mars 1917, au moment même où Malevitch crée les tableaux et les dessins qui suscitent son poème. Le suprématisme de Malevitch ouvre un monde nouveau qui accompagne la fin de l'Empire des Tsars et l'avènement de Lénine après la Révolution d'octobre 1917. La « Croix noire » de 1915 est peinte en plein bouleversement politique suscité depuis janvier 1905⁵ par la Révolution bolchévique contre les réformes mises en place par Nicolas II. Le renversement des codes picturaux de Malevitch double le renversement du régime tsariste ; la désintégration et la reconstruction des codes picturaux résonnent avec le changement de régime politique qui conduit Lénine à contester le bien-fondé d'une action révolutionnaire de la bourgeoisie, à laquelle il préfère le prolétariat et la paysannerie pour conduire la transition vers le socialisme. Chez Malevitch, l'iconoclasme de la création, dialoguant avec le présent, alimente l'avènement d'un monde nouveau. Il affirme la nécessité ontologique et politique de la création artistique, qui doit en outre soutenir la culture du peuple. En

⁴ Plus tard, Dupin participe au bulletin n°31 du Comité international contre la répression, en novembre 1999, avec un texte condamnant la censure subie par le poète syrien Faraj Bayrakdar, et loue la force de dissidence des poèmes de Vadim Kozovoï contre les certitudes, les conformismes et les normalisations (« Contrepoison », revue *Poésie*, n°95, 2000).

⁵ Né à Kiev en 1879, Malevitch est installé en Russie depuis 1904.

novembre 1917, le peintre est nommé commissaire pour la préservation des bâtiments historiques et des arts, ce qui est une reconnaissance de son engagement déjà marqué par son adhésion à la Fédération des artistes de gauche. Même si les contextes socio-politiques sont évidemment très différents, le Malevitch des années 1915-1920 a pu inspirer l'écriture de Dupin et le guider vers le choix de la « Croix noire » parce qu'il y voit le symbole d'une révolution esthétique portée par l'artiste ayant un impact direct sur la vie socio-politique. Chez tous deux, la révolution artistique accompagne et soutient une révolution politique : la vie de la cité ne peut se dédouaner de la vitalité de l'art, et Malevitch offre à Dupin l'occasion de le rappeler au moment où la société française connaît de profonds bouleversements.

C'est donc au Malevitch suprématisiste des années 1915-1920 que ce poème doit son écriture, son œuvre étant prise comme l'emblème d'une insurrection et d'une radicalité très inspirantes pour Dupin, la promesse de la possibilité d'une action constructive de l'artiste, et le rappel de la nécessité de porter l'art en avant, soutenu par l'espoir d'une révolution esthétique et politique : dans leur rejet commun de la gratuité, l'art et le politique sont irréductiblement associés. Par conséquent, même si leurs visions du monde et de l'homme diffèrent, une fraternité insurrectionnelle à valeur éthique, poétique et politique lie les deux artistes, dans un compagnonnage à distance, pour libérer l'œuvre d'art des faux-semblants, des attendus et des carcans, et accompagner les mutations d'une société en crise. Le tableau et le poème deviennent alors un acte, osé, risqué, destituant les formes d'autorité de leur aura traditionnelle pour vivre l'accès d'un inconnu porteur d'infini à travers un « ordre insensé » garant de l'accession à une vérité de l'être : peindre et penser se rejoignent dans un même en avant. Ainsi, la figure de Malevitch aide Dupin à penser à la fois son monde et son art, si bien que le poème dépasse le cadre de l'hommage ou du simple écho.

Que peut apprendre le poème du suprématisisme malevitchien ? La traversée du tableau est l'occasion d'un trajet dans le poème et d'une réflexion sur la poésie, de même que la peinture de Malevitch interroge sa propre réalisation. Les deux artistes ont en commun cette modernité qui fait de l'art son propre sujet et son propre étalon, en interrogeant la possibilité de la création et du renouveau de l'œuvre dans le moment même où celle-ci se fait. Le poème « Malevitch » montre un tableau actant la désolidarisation de la peinture d'avec le monde réel pour trouver son sens en elle-même, sans cesser de parler de son propre surgissement, comme le souligne Malevitch l'année où il peint *Carré noir sur fond blanc* :

Toute la peinture passée et actuelle avant le suprématisisme [...] attend sa libération pour parler dans sa propre langue et ne pas dépendre de la raison, du sens, de la logique, de la philosophie, de la psychologie, des différentes lois de causalité et des changements techniques de la vie. (Malevitch, 2015b, p. 35).

Ce poème est à la fois une immersion dans la matière du tableau par l'intermédiaire de la plasticité du langage poétique, une présence de la révolution esthétique malevitchienne et un regard sur l'art. Il nous permet de regarder le tableau de Malevitch avec plus d'acuité, de sentir sa présence concrète, offrant un dialogue à travers les temps et les arts qui souligne l'accord de la pratique et de l'éthique des deux artistes. Mais il met aussi en lumière les spécificités de chacun : en un tour de force ubiquiste, Dupin nous livre sa vision de la peinture suprématisante de Malevitch tout en révélant sa propre poétique à un moment charnière de son œuvre. Le poème sur le tableau s'offre donc comme un espace privilégié pour valoriser la porosité entre les arts, destituer des gestes et des valeurs périmés, et constituer une modernité à la fois picturale et politique : le lecteur doit accepter de passer par un « ordre insensé » pour comprendre à quel point cela est radicalement, et absolument, sensé.

Bibliographie

Dupin, J., 2009, *Ballast* (rassemble *Contumace*, *Échancré* et *Le Grésiv*), Paris, Gallimard, coll. « *Poésie / Gallimard* ».

Dupin, J., de 1984 à 2018, *Catalogue raisonné des œuvres de Joan Miró*, Paris, Galerie Lelong.

Dupin, J., 1950, *Cendrier du voyage*, Paris, G.L.M.

Dupin, J., 2006, *Coudrier*, Paris, P.O.L.

Dupin, J., 1975, *Debors*, Paris, Gallimard.

Dupin, J., 2001, *De Singes et de mouches*, Paris, P.O.L., éd. or. 1983.

Dupin, J., 2001, *De Nul lieu et du Japon*, Tours, Éditions Léo Scheer Farrago, éd. or. 1981.

Dupin, J., 2017, *Discorde*, Paris, P.O.L.

Dupin, J., 2000, *Écart*, Paris, P.O.L.

Dupin, J., 1977, *L'Éboulement*, Paris, Galilée, coll. « théâtre/rupture ».

Dupin, J., 2022, *L'Esclandre*, Paris, P.O.L.

Dupin, J., 1982, *L'Espace autrement dit*, Paris, Galilée.

Dupin, J., 1999, *Le Corps clairvoyant* (rassemble *Gravir*, *L'Embrasure*, *Debors*, *Une Apparence de soupirail*), Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

Dupin, J., 1996, *Le Grésil*, Paris, P.O.L.

Dupin, J., 2002, *Rien encore, tout déjà* (rassemble *Chansons troglodytes* et *Rien encore, tout déjà*), Paris, Seghers, coll. « Poésie d'abord ».

Dupin, J., 2007a, in *Entretien avec Alain Freixe*, « Jacques Dupin sourcier », in Chanéac, A. et Coste, A. (dir.), *Revue faire part, Jacques Dupin. Matière d'origine*, n°20/21, Le Cheylard, 2007, éd. or. 2006.

- 2007b, « Le dessin la poésie », in *M'introduire dans ton histoire*, Paris, P.O.L., pp. 213-214, éd. or. 1996.

Dupin, J., 2009, *Par quelque biais vers quelque bord*, Paris, P.O.L.

Kunz-Westerhoff, D., 2022, « Imaginer le dehors : le poème d'art chez Jacques Dupin », in Bayle, C., Kaenel, P. et Linarès, S. (dir.), *La Critique d'art des poètes*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », pp. 297-316.

Malevitch, K., 1993, *De Cézanne au suprématisme : tous les traités parus de 1915 à 1922*, traduction française de Jean-Claude Marcadé, Valentine Marcadé et Véronique Schiltz, Lausanne, L'Âge d'homme.

- 2015a, « Analyse du nouvel art représentateur [=plastique] Paul Cézanne », in Kazimir Malevitch, *Écrits*, traduction française de Jean-Claude Marcadé, Paris, Éditions Allia, 2015, pp. 422-437, éd. or. 1928, « Analiza novogo ta obrazotvortchogo mystetstva (Paul Cézanne) », Kharkiv.
- 2015b, « Du cubisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural », ib., pp. 35-43, éd. or. 1915, « Ot koubizma k souprématizmon. Novyi jivopisnyi réalizm », Pétrograd.
- 2015c, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural », ib., pp. 44-69, éd. or. 1916, « Ot koubizma i foutourizma k souprématizmou. Novyi jivopisnyi réalizm », Moscou.
- 2015d, « Forme, couleur et sensation », ib., pp. 408-421, éd. or. 1928, « Forma, tsviet iochtchouchchéniyé », Moscou.
- 2015e, « Le suprématisme », ib., pp. 192-196, éd. or. 1919, « Souprématizm », Moscou.
- 2015f, « Réponse », ib., pp. 78-81, éd. or. 1918, « Otviet », Moscou.
- 2015g, « Sur la poésie », ib., pp. 181-191, éd. or. 1919, « O poèzii », Pétrograd.

Mallarmé, S., 1994, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

Marcadé, J.-C., 1995, *L'Avant-garde russe, 1907-1927*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art ».

Marcadé, J.-C., 2015, *Écrits*, Paris, Éditions Allia.

Marcadé, J.-C., 2016, *Malevitch*, Paris, Hazan, éd. or. 1990.

Marcadé, J.-C. (dir.), 1979, *Malevitch : 1878-1978*, Actes du colloque tenu au Centre Pompidou les 4 et 5 mai 1978, Musée national d'Art moderne, L'Âge d'Homme, coll. « Avant-Gardes ».

Marcadé, J.-C., 2003, *Malevitch : un choix dans les collections du Stedelijk museum d'Amsterdam: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 janvier-27 avril 2003*, Paris.

Marcadé, J.-C., 1974, *Malevitch, suprématisme – 34 dessins*, Éditions du Chêne, Paris.

Nakov, A., 2002, *Kazimir Malevitch. Catalogue raisonné*, Éditions Adam Biro, Paris.

- 2007, *Kazimir Malevitch – le peintre absolu*, Thalia édition, Paris.

- 2003, *Malevitch : aux avant-gardes de l'art moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard ».

Nakov, A. et Malevitch, K., 1975, *Écrits*, Éditions Champ libre, Paris.

Néret, G., 2013, *Kazimir Malevitch, 1878-1935, et le suprématisme*, Cologne, Taschen.

Prat, J.-L. (dir.), 2003, *La Russie et les avant-gardes : 2 juillet-5 novembre 2003*, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.