

Les précurseurs de l'art abstrait en Pologne.

Il existe un lien entre les débuts de l'art non-figuratif en Pologne et l'arrivée de Russie de Ladislas Strzemiński. Strzemiński, l'associé de Casimir Malewicz, vint en Pologne en 1922, avec sa femme Catherine Kobro, sculpteur. Quant aux activités du groupe "Blok", auxquelles participèrent Henri Berlewi et Henri Stażewski, elles datent de 1924.

Casimir Malewicz /1878 - 1935/ était Polonais, de même que Strzemiński. Après la révolution, il fut nommé Directeur de l'Académie des Beaux-Arts et resta en Russie.

Bien que l'œuvre de Malewicz appartienne à l'art russe, son activité précurseuse s'étend directement sur l'art polonais. En 1927, lors de son séjour en Pologne, où habitait son frère, Malewicz fréquente non seulement son adjoint Strzemiński, mais aussi des jeunes artistes de l'avant-garde "Blok". Il tient des conférences, visite l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie et dispute avec des professeurs. Il écrit en polonais, sa langue maternelle, une dissertation sur l'art nouveau, parue dans la revue "Blok", et fait beaucoup de peinture. Il semble que bien de tableaux, déposés ensuite chez le Docteur Hehring à Ulm, et acquis par le Musée d'Amsterdam furent exécutés en Pologne/. Ce n'est donc pas le futurisme, ni le cubisme /leurs partisans se sont arrêtés à mi-chemin/ qui se trouvent au début du mouvement novateur des arts polonais,

c'est le suprématisme.

A sa première exposition à Moscou, en 1913, Malewicz présenta des tableaux cubistes. C'est à cette date, que l'idée d'un art non-figuratif naquit dans son cerveau, il en parle dans: "Cubisme, futurisme, suprématisme" - brochure parue en 1916. Dans une déclaration de cette époque il définit le suprématisme: "un sémaphore de la couleur sur la voie de l'espace". Malewicz subissait donc une forte suggestion futuriste, c'était l'idée du mouvement dans l'art plastique, qui le décida à appuyer son système suprématisiste, comme il le nomma lui-même, sur les principes dynamique d'une mutuelle réaction de formes et de couleurs.

Malewicz se considère philosophe et apôtre d'une nouvelle époque. Les expériences de métier, tendant à exprimer le mouvement par la couleur, tout comme la spéculation, l'amenèrent à rejeter successivement toutes les couleurs sauf le rouge, le blanc et le noir et finalement n'employer que le blanc, en tant que signe de l'infini. "La couleur du ciel, vaincue par le système suprématisiste - écrivait Malewicz - passa au blanc, dont l'existence et l'essence représente l'infini. J'ai vaincu le fin fond du ciel coloré, j'en ai détaché le coloris et l'ayant mis dans un sac créateur, je fis un noeud. Aviateurs de l'avenir! Volez! Blanc, libre et sans borne - l'infini est devant vous".

Le "système suprématisiste", recommandé par Malewicz, épurerait radicalement les notions traditionnelles de l'art plastique: il réduisait la peinture aux éléments les plus simples et démontrait le fait évident qu'un tableau c'est une surface rectangulaire. Du moment que Malewicz cesse sa peinture et dessine un carré à l'intérieur d'un autre carré vid

ou bien un rectangle blanc sur champ blanc, la crise de modes de voir anciens atteint le sommet et se trouve devant un tournant.

Peut-on, en étudiant les réactions mutuelles des éléments, arriver à fonder une manière de voir nouvelle? Malewicz se borne à disposer des rectilignes dans un rectangle afin d'obtenir "une tension dynamique" de la composition. Il employait des formes, qui - disait-il - étaient des formes universelles en tant que signes de dynamisme mondial. En effet, regardant les compositions suprématistes on a l'impression que les formes, gravitant l'une vers l'autre, sont en mouvement potentiel, momentanément suspendus en équilibre. Au contraste de formes cubistes Malewicz oppose son système de coopération de formes. Le terrain pour "l'unisme" de Strzelecki est préparé.

Malgré son radicalisme révolutionnaire Malewicz ne se dégagea pas complètement de l'inclination à l'esthétique gratuite. Ses compositions de surface, aussi bien que ses compositions de volume, il les considère comme des compositions en soi, ne pouvant pas avoir de conséquences pratiques. La contemplation esthétique devenait un ^{fin}but. Malewicz ne prétendait pas aux suites que pouvaient avoir ses volumes pour les compositions de l'espace et l'architecture. La contemplation esthétique du suprématiste était peut-être du type de cette délectation intellectuelles, qui décida Platon à nommer le cercle la plus parfaite des formes. Cette propriété enferma Malewicz dans un cercle de combinaison de formes géométriques, dont l'effet sur le spectateur n'est pas vérifié, à moins qu'elles ne soient praticables. Praticable: en tant que principe nouveau de construction d'un tableau est pra-

ticable: en tant qu'inspiration pour l'art appliqué, dans son entendement le plus large.

La conception de Malewicz avait pour l'histoire de l'esthétique une signification avant tout purifiante.

Ladislav Strzemiński /1893 - 1952/ étudia les sciences exactes et fut ingénieur, il percevait le domaine des formes et des couleurs en affinités, les plus universelles, avec l'ensemble des activités humaines. De la Méthode analytique et critique de l'art, des recherches, visant à fixer les éléments de perception des façons de voir les objets sur un plan, il ne retint que les tendances. D'abord elles étaient confuses - comme chez Malewicz - jusqu'au moment où il ne saisit mathématiquement les principes de l'association des formes. Il ne s'arrêta pas à celles des expériences de Malewicz, qui ne menait pas à la "composition organique" de la surface et de l'espace. Il réussit alors une peinture qu'il appela uniste. Qu'est-ce ^{que} l'unisme? Le dépouillement du tableau de tout illusionisme. Le rectangle coloré d'une toile ne suggère aucune allusion à quoi que ce soit d'existant, aucune forme n'est plus distincte qu'une autre, aucune ne se détache ni du plan, ni d'une autre forme, ni même des bords du tableau. Comparons des toiles abstraites avec des tableaux unistes, -La différence du concept du tableau saute aux yeux. Les compositions abstraites rendent les formes plus distinctes, présentent le drame du contraste des formes et l'expression de leur accord.

Rien de tel dans un tableau uniste. L'ordonnance des formes, par rapport à elles-mêmes et au rectangle de la toile, réalise l'union parfaite. La construction du tableau

est "organique". Dans un tableau abstrait, jamais on n'arrive à éliminer complètement les allusions à l'objet. Il n'existe pas de forme abstraite, qui ne ferait penser à une apparence empruntée au domaine des objets, par exemple: le cercle évoque des associations dans fin: avec un soleil, un disque, une niche de pain, un bouclier, un chapeau etc. Le tableau uniste est un progrès. Il ne fait aucune allusion à l'objet, n'appelle pas les associations "littéraires" - présente un exemple tranchant et définitif de plastique pure. Combien de tableaux peut-on peindre pour qu'ils ne soient pas les mêmes? Strzemiński sut en réaliser une dizaine de 1923 à 1934 et jugea arriver à la limite. A la limite de cette voie de développement de l'art nouveau qui tendait à éliminer du tableau tout ce qui n'était pas: "que peinture" c.à.d. que composition de couleurs parfaitement unies à la surface de la toile. Il obtint un tableau "pur", une unité complète des couleurs et des formes avec la surface et ses limites.

Pour faciliter la compréhension de cette façon de voir imaginons, que par la fenêtre du train, traversant un pays au terrain varié et accidenté, la rétine de notre oeil perçoit des milliers d'images diverses, - et - qu'ensuite par vous désireriez les voir soudainement, en une seule fois, et t o u t e s, fixées dans l'embrasure d'un cadre.

Si vous avez l'oeil qui sait unir les images, les faire pénétrer les unes au travers des autres, échanger des couleurs et des lignes, les mélanger à l'infini - vous recevrez un enfin une image épurée de lignes et de couleurs déterminées et particulières. Elle ne serait pas composée de toutes les images vues antérieurement, elle formerait plutôt un dérivé, ramené et réduit à p e u p r e s à une couleur et

à peu près à une forme. Cet "à peu près" exprime la façon de voir uniste: la plus ascétique, la plus simple, la plus étendue, et générale à la fois. Strzemiński dépassa - je répète - dépassa le seuil de l'abstrait, que la jeune peinture s'efforce de franchir maintenant.

L'époque uniste est suivie par une époque d'études d'après-nature, qui servirent à créer de 1948 à 1950 un cycle de tableaux, présentant une nouvelle façon de voir. En Pologne on lui donna le nom de "solarisme" ou de "peinture de post-vue". L'unité définitive du mode de voir, à laquelle Strzemiński tenait sans cesse, et la qualité de centrer dans sa façon de voir tous les aspects de ce qu'on voit, furent réalisés dans ces tableaux différemment qu'à l'époque uniste et postuniste. Pour atteindre ce but Strzemiński tourna sa pensée vers le soleil, source-mème de lumière et de toute couleur.

Tout comme Van Gogh dans sa dernière^{et} folle époque Strzemiński peignit le soleil, les paysages et les portraits vues face au soleil. Il fit cette peinture de "post-vue solariste" après avoir découvert une vérité de perception réelle du mode de voir. L'ayant aperçu, il tâcha de la définir en consultant des physiologistes. La formule dit: notre oeil perçoit les réactions lumineuses par intervalles irréguliers, dans un rythme, que la physiologie définit ^{comme} perception du mode de voir. Nous ne percevons pas d'images stables, même alors, lorsque nous ne changeons pas de direction de regard. L'oeil sensible du peintre perçoit toujours les formes en mouvement. Seule la ligne courbe serait peut-être en état de les représenter en accord avec la vérité de perception du mode de voir. Pour comprendre les dernières compositions de Strzemiński il faut se rappeler une autre faculté de notre perception de voir.

A l'exception du premier regard en se réveillant, nous ne voyons aucun objet, sans la post-vue de l'objet, vu antérieurement. La post-vue est autant plus distincte, que longuement et en pleine lumière nous avons regardé l'image antérieure. La règle de contrastes subis entre en jeu, lorsqu'il s'agit de la couleur. Et lorsqu'il s'agit de la forme? Déjà Cézanne observa, que le cercle qui dessine la pomme, vu avec le bord rectiligne de la table, est sujet à la déformation. Strzemiński présenta cette vérité de perception du mode de voir, la développa maintes fois et diversément dans ses dernières oeuvres

Et les photographes et les peintres évitent de travailler "face au soleil", il menace de les éblouir et d'abîmer le cliché. Cependant Van Gogh peignit le soleil et parmi les contemporains, ce sont Braque et Matisse qui faisaient des compositions, vues à la lumière d'en face. Personne ne marcha sur les pas du "fou d'Arles". Je pense, que de même que pour un poète, le rêve de folie suprême serait de créer /ou de faire crouler/ le monde par la parole, de même pour un peintre, le rêve suprême serait de posséder le dieu de la couleur et de la lumière dans tout l'éclat de sa majesté. Est-ce possible? Du moment que, vu en plein jour il brûle tout dans son regard et nous aveugle.

Les foux désirs des peintres furent réalisés par Strzemiński en concordance avec une façon de voir plus profonde. Un soleil, ^{qui} ~~aurait~~ la forme d'un seul cercle lumineux, ne peut-être vu à ciel ouvert. Tel le peignit Van Gogh, le cernant de ronds de touches légères et lumineuses, ~~Van Gogh~~ ^{il} ne se basait pas sur une expérience visuelle. Les enfants le dessinent ^{nt} ainsi, en tant que symbole, que supposition et non en soleil vu. Le ~~soleil vu~~

soleil vu d'en face, à ciel ouvert, laisse une trace sous la paupière, une forme mobile sur un fond composé de réajaillement de couleurs changeantes, qui rappelle non pas un cercle, mais plutôt une cycloïde. Strzeminski peignait ou bien le soleil même, ou bien les paysages vus face au soleil, au moment où le soleil brille dans les yeux. Ces tableaux sont comme des protubérances de couleurs, comme des explosions de lumière, de nuances et de formes, explosions jamais éteintes, persistantes dans leur élan, comme une course infinie de post-vue. Dans la dernière étape de travail Strzeminski créa une peinture de post-vue. C'est une peinture non-figurative, mais pas abstraite. Ce ne sont pas des objets, pas plus que des formes abstraites, nées en imaginations, ou calculées spéculativement qui en sont le sujet. Le sujet c'est ce qui se passe entre la nature et l'œil du peintre, à savoir: le jeu continu de vues et de post-vues. C'est comme si Strzeminski proposait une nouvelle règle ^{pour l'}expression du mouvement sur une surface. L'artiste qui arriva à une peinture absolument statique en unisme, le même artiste devient finalement peintre du mouvement, qui est l'élément, non seulement du monde extérieur, mais encore l'élément de notre perception du mode de voir. On peut dire que ce peintre savait ^{non seulement} voir le monde, mais qu'il a compris ^{aussi} sa propre façon de voir.

Catherine Kobro, sculpteur /Morte en 1954/ - femme de Strzeminski était peut-être la seule artiste, réalisant les idées suprématistes en sculpture. Entre ses œuvres, qui ont pu être sauvées, on a choisi une composition suprématiste. Les six autres réalisent l'unisme de l'espace.

La conception de la sculpture uniste fut énoncée par Strzemiński dans une étude théorique, élaborée avec Kobre: "Composition de l'espace, calculation du rythme de temps-espace" en 1931. De même que le tableau uniste s'opposait au principe du contraste des formes et des couleurs, en tant que base de la composition - la sculpture uniste anéantissait le volume et se transformait elle-même en composition de l'espace. Dans cet espace ouvert, la couleur devient fonction de division et sert à dynamiser la direction du partage. La sculpture uniste de l'espace devient une nouvelle architecture, non réalisée jusqu'à présent. Elle est un essai et une annonce de cette architecture de l'avenir, qui ne distinguera plus l'intérieur de l'extérieur. Au moment que nous traitons le tableau uniste comme un projet de ~~rapports~~ rapports, de couleurs et de formes, ces rapports nous semblent tellement parfaits, que presque invisibles, donc, entièrement unis à la surface. Il en est de même pour la sculpture uniste, elle forme un seul avec l'espace, ne la limitant de nulle part, y pénétrant organiquement, en tant que division imaginée et rythme, dérivant de cette division.

Les efforts de Strzemiński et de Kobre s'unissent à une tendance, de premier rang à mon avis, tendance de l'art nouveau à un art universel, sans division en disciplines. ~~voient~~ ~~concordance~~ ~~non~~. Différencier l'art ^{en} peinture, sculpture, architecture et même en œuvre d'art et ^{en} objet usuel devient un anachronisme. Chaque chose qui touche à l'homme nouveau sera selon nos prévisions, une œuvre d'invention ~~et~~ créatrice, donc, une œuvre d'art.

Henri Berlewi /né en 1894/ exposa pour la première fois

a Varsovie en 1924. C'était la première exposition de la peinture abstraite en Pologne. Berlewi, était à côté de Strzeminski le seul théoricien du groupe de l'avant-garde "Blok". Sous le titre de Mechano-faktur il publia en 1924 une brochure, qui est le résultat des expériences faites pendant son séjour a Berlin, où il était en contact avec le groupe "Der Sturm".

L'idée de la mécano-facture est née, sans doute, sous l'influence des premières compositions de Léger, présentant des formes empruntées aux machines, ainsi que du cubisme de l'époque "collages" et de ses études sur la facture. Berlewi constate qu'on peut arriver aux effets même les plus recherchés de la facture, en répétant les éléments de la composition non pas mécaniquement, mais en trouvant leurs dimensions et leur rythme voulu. De la même manière allusive ^{on} se réaliserait des effets de couleurs, en employant, par exemple, des gris, allant du blanc au noir.

La conception de Berlewi, qui semble assez restreinte pourrait-^{de différents}être fructueuse après (recherches de laboratoire, qu'il n'était pas donné à l'auteur de réaliser.

Cette conception se place parmi les tendances de l'art nouveau, dont les critères sont proches des théorèmes géométriques, ainsi que de ceux, que démontre la physiologie de l'^{œil}œil.

Henri Stażowski /né en 1894/ membre du groupe "Blok" est connu en France pour avoir ^{en 1931}participé a l'exposition de "Cercle et Carré" et appartenir à "Abstraction - Création".

La proche amitié avec Malewicz et Strzeminski ainsi que la fréquentation de Mondrian est signalée dans ses tables d'une façon personnelle. En remarquant sa toile entièrement

blanche, nous constat~~ons~~ons, que Stażewski tire des conséquences de la philosophie de Malewicz, qui dirigea cet artiste vers le blanc "universel", aussi ^{bien} que de la division mathématique de la surface du néo - plasticisme. Encore un pas et le tableau de Stażewski s'appareillerait à un tableau blanc sur blanc suprématiste ou uniste.

Mais Stażewski évite d'aller à la limite, non pas par manque de conséquences, mais par un sentiment de mesure inné et ce quelque chose qu'il est difficile de ranger dans les catégories de critique plastique et qu'on nomme généralement "lyrisme". En effet, ses compositions abstraites unissent la rigueur de composition avec le charme, en éveillant, à part les jouissances visuelles, les sentiments, que donnent les poèmes lyriques pleins de grâce et de sérénité.

La définition "le lyrique de la peinture abstraite" pourrait sonner comme un paradoxe, ^{mais} dans le cas de Stażewski, c'est une définition de son originalité.

/ Julien Przyboś /