

Le *surplus* comme métaphore de l'interdisciplinarité

Claude-Maurice Gagnon

Volume 7, numéro 4, été 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/171ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

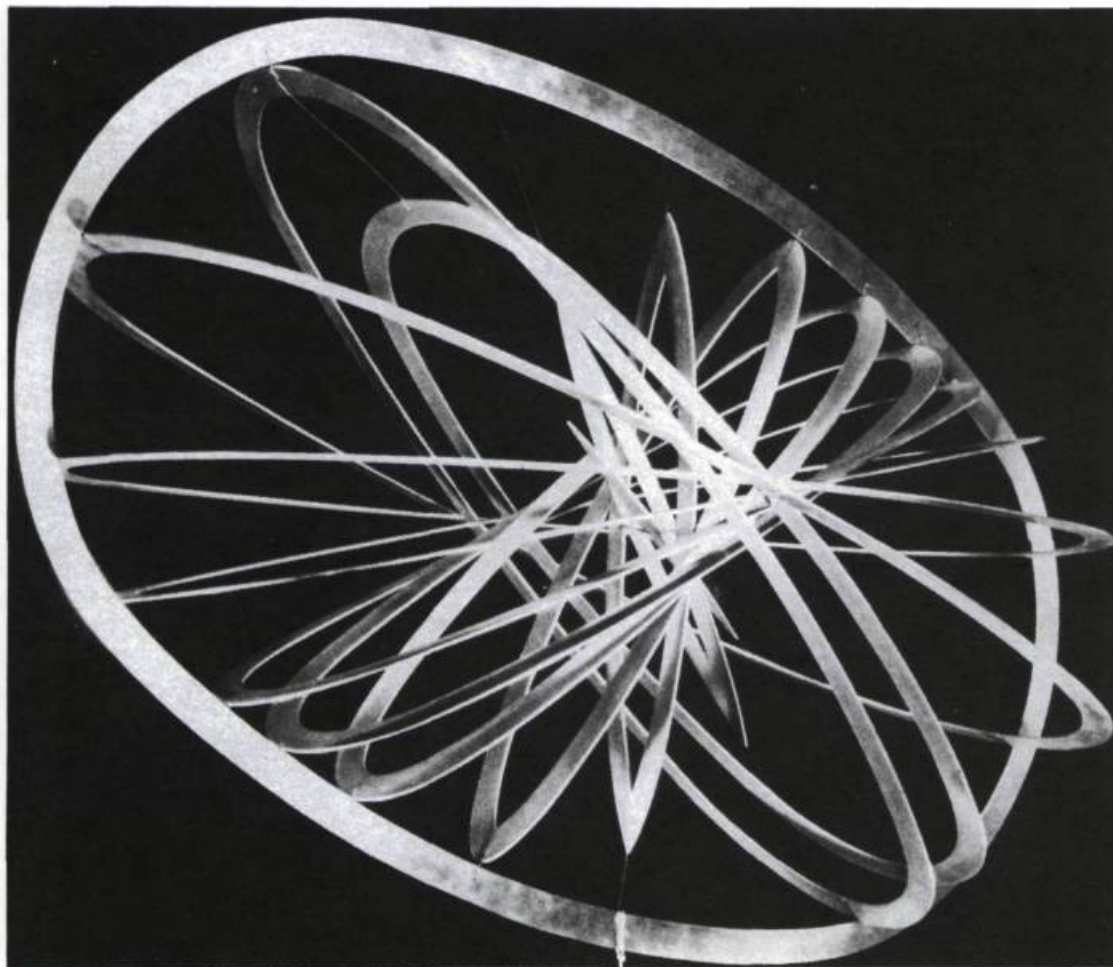
Gagnon, C.-M. (1991). Le *surplus* comme métaphore de l'interdisciplinarité. *Espace Sculpture*, 7(4), 18–20.

Le surplus

comme métaphore

de l'interdisciplinarité

Claude-Maurice Gagnon



constructivistes Tatline et Rodtchenko, conçus à partir d'une stratégie additive mixant une diversité de codes et redéfinissant les limites traditionnelles de la sculpture; la peinture semi-abstracte de Kandinsky et sa réactualisation du *Gesamtkunstwerk* véhiculé par le romantisme wagnérien; et la peinture pure ou non-objective du suprématisme de Malévitch.

L'interdisciplinarité et les avant-gardes historiques

Dès le début du XX^e siècle, la volonté de transformation des pratiques artistiques, conduite par une intention d'innovation et le désir de transgresser les codes figés par le règne autoritaire de l'académisme, favorisa la succession effrénée des avant-gardes historiques et bouleversa les idées toutes faites, surtout celle visant à livrer, au spectateur, une conception allégorique et idéaliste de l'oeuvre d'art reproduisant mimétiquement l'image du réel telle une fenêtre ouverte sur le monde. Cherchant à rompre avec ce préjugé, les explorations des avant-gardes étaient le plus souvent sous-tendues par une réflexion théorique questionnant le sens et la fonction de la création et repensant les frontières des différents champs : c'est du moins ce dont témoignent leur série de manifestes.

À l'intérieur du Futurisme, de l'Expressionnisme, du Dadaïsme, du Cubisme, du Surréalisme, du Constructivisme, etc., les artistes expérimentaient les combinaisons les plus saugrenues - enfin, c'est ainsi qu'elles étaient perçues par le public bourgeois -, lesquelles souhaitaient la mort de la peinture figurative et prônaient la construction d'oeuvres hybrides, en affirmant leur ouverture face à l'abstraction et/ou à l'interdisciplinarité. Conséquemment, leurs productions interdisciplinaires participaient d'une structure syntaxique s'alliant une pluralité de codes et procédaient également à de multiples renvois intertextuels et interculturels. Les collages de papiers, de photographies et/ou d'objets envahissaient l'espace du tableau. On associait au langage de la peinture ceux de la typographie et de la calligraphie, ou on l'approchait de celui de la musique; les artistes concevaient les décors et les costumes de pièces de théâtre

Le *Petit Robert* (1984) attribue au mot *surplus* une valeur sémantique se rapportant à l'excédent, à l'excès, mais aussi au supplément, comme quelque chose qui vient s'ajouter. Utilisée comme *métaphore* par le critique d'art, la notion de *surplus* renvoie aux deux faces d'une même médaille. D'abord, elle connote la référence aux démarches artistiques interdisciplinaires qui, fonctionnant

selon une stratégie de l'addition, participent d'une esthétique des mélanges et valorisent l'interaction des différents arts. En contrepartie, elles suggèrent les démarches artistiques régies par une esthétique de la spécificité qui optent pour l'épuration maximale de chacun des langages selon une stratégie de l'autocritique, prohibant toute espèce de contamination.

Autrement dit, j'envisage ici la notion de *surplus* comme une figure de rhétorique que j'associe au phénomène de l'interdisciplinarité. Ce faisant, je relance le débat interdisciplinarité versus spécificité, lequel, s'il a défrayé les manchettes du modernisme, n'est pas encore clos. Afin d'illustrer mon propos, j'ai choisi d'aborder trois corpus distincts s'affirmant sur la scène artistique, maintenant historique, de l'avant-garde russe. Soit les assemblages des

Alexandre Rodtchenko, *Construction ovale suspendue*, 1920. Matériaux divers.

et de ballets, de même qu'ils pouvaient écrire des textes de théâtre ou réaliser des films marqués par leurs préoccupations pour la vitesse, le mouvement, la machine, le progrès, l'objet, la culture industrielle, etc. Ils "transcodaient" le langage tridimensionnel de la sculpture exotique dans celui, bidimensionnel, de la peinture, ou encore dans des assemblages hétérogènes combinant les rapports peinture/sculpture. La sculpture délaissait la représentation anthropomorphique, abandonnait le socle et s'appropriait les codes de la peinture et de l'architecture, ainsi que les matériaux industriels qu'elle manipulait dans un bricolage savant, tandis qu'au même moment, Duchamp détournait les objets du quotidien de leur fonction utilitaire et les élevait au rang d'objets d'art dans une optique anti-art.

Dans ce contexte de remue-ménage, si les rapports à l'objet hybride et aux innovations interdisciplinaires ont été valorisés, certains artistes, dont Malévitch, ont affronté la restructuration du langage de la peinture sous l'angle de l'abstraction pure. Toutefois, si l'oeuvre de Kandinsky tendait vers ce type de projet, sa peinture s'est montrée captive du lyrisme poétique, lequel, dans la perspective du suprématisme malévitchéen, est apictural.

Kandinsky : une peinture semi-abstraite ouverte au *Gesamtkunstwerk* et à l'histoire de l'art

Précédant d'à peine quelques années l'abstraction de Malévitch, celle de Vladimir Kandinsky, qui se manifeste dans le cadre de l'expressionnisme du Blaue Reiter, s'y oppose dans ses fondements. En effet, les compositions de Kandinsky ne sont pas encore totalement délivrées de la narration et du psychologisme : le traitement syntaxique de la forme et de la couleur reste marqué par la traduction picturale du rapport mnémonique aux sensations et pulsions émanant de l'expérimentation de la nature, comme l'illustrent ses séries de paysages. Ces séries vont plutôt dans le sens d'une semi-abstraction que d'une abstraction pure. D'autre part, sa démarche est influencée par la théorie interdisciplinaire du *Gesamtkunstwerk* de Wagner, laquelle présente le "drame" comme une "oeuvre d'art totale" visant à reproduire, par le système des arts, «une image vivante de la nature»¹ qui est incompatible avec les investigations non-objectives et suprématises de Malévitch.

C'est justement dans cette perspective de la cor-

respondance des arts que Kandinsky publiait, en 1912, en collaboration avec Franz Marc, l'almanach *Blaue Reiter*. Cette publication contenait, outre son essai *Über Die Formfrage* (Sur la question de la forme) et sa pièce de théâtre *Der Gelbe Klang* (Sonorité jaune), interreliant la peinture, la pantomime et la musique, d'autres textes rédigés par des poètes, musiciens, scientifiques et sculpteurs, ainsi que des reproductions de l'antiquité, des dessins d'enfants, des oeuvres d'art ethniques (Afrique, Océanie, Russie) et reliait les oeuvres classiques d'Extrême-Orient, de Grèce et d'Égypte à celles du Moyen-Age allemand, comme le rapporte Paul Vogt². Par une telle initiative qui mettait l'accent sur la rencontre des arts et des savoirs, Kandinsky, s'il n'a pu accéder à la spécificité formelle du langage de l'abstraction pure, a su montrer que l'art moderne ne s'est pas édifié sur l'unique notion de rupture, mais qu'il s'est également inspiré, dans sa recherche de nouveauté, de la mémoire historique et culturelle des arts du passé et de ceux considérés comme périphériques par l'art savant occidental.³

Malévitch : la pureté du suprématisme

La peinture non-objective de Malévitch propose l'établissement d'une recherche picturale axée sur la spécificité de son langage où les seules choses pouvant être représentées sont les moyens mêmes de la peinture.⁴ Ce faisant, il se tourne vers l'exploitation exclusive de la géométrie, des masses et des couleurs et engendre une rupture avec l'histoire de la peinture qui, pendant des siècles, n'avait cherché qu'à imiter la nature, dépassant ainsi les efforts de Kandinsky. Dans ce sens, ses oeuvres *Carré noir sur fond blanc* (1913) et *Carré blanc sur fond blanc* (1918) qui atteignent le paroxysme de la pureté, ou le point zéro de la peinture, attestent du radicalisme de sa position anti-illusionniste.⁵ Mais surtout, elles posent une définition ontologique de la peinture non-objective, considérée en tant que système de

Alexandre Archipenko, *Médrano II*, 1913. Matériaux divers.



signification autonome, autocritique et autosuffisant, s'opposant à la perspective additive et interdisciplinaire de Kandinsky. L'élaboration de ce système linguistique, dans lequel la forme et la couleur constituent les éléments

syntaxiques opérationnels, guidera la pratique suprématisiste de Malévitch, de même que son oeuvre théorique à laquelle il se consacrera presque entièrement autour des années vingt, après avoir abandonné la peinture.

L'impureté du constructivisme

À la peinture suprématisiste de Malévitch s'oppose la sculpture constructiviste de Tatline et de Rodtchenko. L'opposition majeure réside dans l'aspect anti-pragmatique de la première approche artistique et dans celui nettement matérialiste de la seconde, laquelle semble avoir été influencée par les reliefs de Picasso et d'Archipenko réalisés dans le cadre du cubisme synthétique à la suite des collages. En effet, Picasso avait créé ses premiers reliefs en 1912 et Tatline les a découverts, ainsi que ceux d'Archipenko, lors de son voyage à Paris en 1913-1914.⁶

Partant de l'exemple des assemblages cubistes et de la leçon de l'abstraction totale dans la peinture suprématisiste de Malévitch, les tableaux-objets, puis les productions spatiales des constructivistes, misent sur le brouillage des frontières peinture/sculpture/architecture, provoquent des déstabilisations des rapports à la mise en espace et permettent, dans une construction finalement homogène, l'affirmation de l'hétérogénéité des matériaux et procédés. Dans ce sens, ils mettent en valeur des reliefs structurés par des plans géométriques et des sections de volumes, et recourent à l'utilisation de matériaux qui ne sont pas nobles : métal, verre, plâtre, etc... Entre 1914 et 1916, les contre-reliefs angulaires et non-objectifs de Tatline amplifient la scission avec la spécificité de la sculpture traditionnelle et avec celle de la peinture de Malévitch. Se détachant de l'espace du tableau et

du mur et suspendus par des fils de fer, ces objets, dépourvus de socle, jouent sur la tension de même que sur la densité qui orientent les matériaux et les formes dans l'espace réel.

Mis à part les reliefs de Tatline, les constructions suspendues de Rodtchenko contribuent également à cette réflexion sur l'objet tridimensionnel qui, tout en s'inspirant de la sculpture, la dépasse. Ainsi, sa *Construction ovale suspendue* (1920) intègre le mouvement à l'objet sculptural et annule, comme les reliefs de Tatline, le rapport au socle. De plus, il va jusqu'à introduire des surfaces réfléchissantes à ses constructions suspendues, lesquelles impliquent, outre un rapport à l'espace, un rapport au temps : le regardeur peut s'y refléter tant qu'il reste en contact avec l'oeuvre en mouvement. C'est donc dans ce sens que Rodtchenko introduit le phénomène de la transparence du volume sculptural, soit par l'usage du verre et/ou du plexiglass, dévoilant la structure et le fonctionnement internes de l'oeuvre.

Si Tatline a défié le suprématisisme pictural avec ses contre-reliefs hybrides, Rodtchenko l'a aussi critiqué ouvertement. Ainsi, pour répliquer ironiquement au *Carré noir sur fond blanc* et au *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch, Rodtchenko présente, lors de l'exposition de 1919, son tableau "rouge" que Taraboukine a qualifié de "dernier tableau".⁷

Conclure

Le lecteur aura probablement remarqué ma fascination pour l'interdisciplinarité que j'ai associée ici à la notion de "surplus". Évidemment, ma position critique encourage ce type de pratiques artistiques qui n'est pas exclusif au postmodernisme, mais qui prend sa source dans le modernisme, comme en témoignent les démarches de Kandinsky, Tatline et Rodtchenko. Toutefois, sans renier la pertinence de la pureté malévitchienne, celle-ci m'amène à poser, en guise de conclusion, les questions suivantes.

Toute démarche artistique spécifique n'est-elle pas responsable du dessèchement même de son propre langage? L'extrémisme de cette attitude ne menace-t-il pas d'extinction le langage qu'elle cherche à servir? Ces deux questions ne seraient-elles pas celles qui sous-tendent, dans les années 1980-1990, le "patchwork" baroquisant des productions artistiques? Et ce refus des artistes postmodernes de s'enrôler dans l'esthétique auto-extinctive de la pureté n'a-t-il pu faire autrement que de réactualiser le rapport à l'interdisciplinarité, de même que la valorisation des citations intertextuelles et interculturelles, dont l'art d'aujourd'hui nous rend témoins? ♦

- 1 Richard Wagner expose sa théorie du *Gesamtkunstwerk*, relative à l'interdisciplinarité et construite à partir d'un questionnement sur le "drame", dans son essai *L'Oeuvre d'art de l'avenir*, Librairie Ch. Delagrave, Paris, 1907. L'idée centrale de la rencontre des arts et de leur participation à une "oeuvre d'art commune", qui fonde l'argumentation de cet essai, a été défendue et reprise par Charles Baudelaire dans sa critique du *Tannhäuser* ("Richard Wagner et Tannhäuser à Paris", *Oeuvres complètes*, Éd. du Seuil, Paris, 1968, p. 510-526), de même que dans ses nombreux écrits sur l'art et son son poème intitulé *Correspondances* ("Les Fleurs du mal" : *ibid.* p. 46), dont le symbolisme se rapproche profondément de celui exprimé dans l'oeuvre picturale expressionniste et semi-abstracte de Kandinsky.
- 2 Paul Vogt, "Der Blaue Reiter (Le cavalier bleu)", *Rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978, p. 82.
- 3 C'est précisément dans cette optique qu'intervient, chez Kandinsky, l'influence wagnérienne de la synthèse des arts, comme il l'a exprimé on ne peut plus clairement : «La séparation néfaste des arts les uns des autres, de l'"Art" par rapport à l'art populaire, l'art enfantin, l'"ethnographie"; les murs solides érigés entre ce qui était si étroitement lié à mes yeux, souvent des phénomènes identiques, en un mot des relations synthétiques, tout ceci ne me laissait aucune paix.» Vladimir Kandinsky cité par Donald E. Gordon, "L'Expressionnisme allemand", *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle*, MOMA, New York, 1987, p. 376.
- 4 Je cite Malévitch : «Quand j'ai parlé de la non-objectivité, j'ai voulu simplement montrer de manière concrète que les choses, les objets, etc., ne sont pas traités dans le suprématisisme, et rien de plus. [...] Le suprématisisme est le système précis suivant lequel s'est effectué le mouvement de la couleur, par le long chemin de sa culture.» Malévitch, "Le Suprématisisme", Nakov, A.-B., *Malévitch, Écrits*, Éd. Champ Libre, Paris, 1975, p. 213-215.
- 5 «La surface-plan qui a formé le carré a été à la source du suprématisisme, nouveau réalisme de la couleur, en tant que création non-objective. [...] Il faut construire dans le temps et dans l'espace un système qui ne dépende d'aucune beauté, d'aucune émotion, d'aucun état d'esprit esthétiques et qui soit plutôt le système philosophique de la couleur où se trouvent réalisés les nouveaux progrès de nos représentations, en tant que connaissance. [...] Le peintre doit aussi transformer les masses picturales et fonder un système créateur. Il ne doit pas peindre de petits tableaux, des roses parfumées, car tout ceci ne sera qu'une représentation morte évoquant quelque chose de vivant.» *Ibid.*
- 6 Là-dessus, je renvoie le lecteur à l'ouvrage de Andrei Nakov, *L'Avant-garde russe*, F. Hazan, Paris, 1984, p. 18.
- 7 Taraboukine : «Et chaque fois qu'un peintre a voulu se débarrasser réellement de la représentativité, il ne l'a pu qu'au prix de la destruction de la peinture et de son propre suicide en tant que peintre. Je pense à une toile récemment exposée par Rodtchenko à l'attention des spectateurs, c'était une petite toile presque carrée entièrement couverte d'une unique couleur rouge. Cette oeuvre est extrêmement significative de l'évolution subie par les formes artistiques au cours des dix dernières années. Ce n'est plus une étape qui pourrait être suivie de nouvelles autres, mais le dernier pas, le pas final effectué au terme d'un long chemin, le dernier mot après lequel la peinture devra se taire, le dernier "tableau" exécuté par un peintre.» Nikolaï Taraboukine, "Du chevalet à la machine", *Le Dernier tableau*, Éd. Champ Libre, Paris, 1980, p. 41-42.