

Rodchenko — Déconstruire la peinture et peindre la construction

Nicole Blondin-Dubreuil

Volume 25, numéro 99, été 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54631ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blondin-Dubreuil, N. (1980). Rodchenko — Déconstruire la peinture et peindre la construction. *Vie des Arts*, 25(99), 28–31.

RODCHENKO

DÉCONSTRUIRE LA PEINTURE ET PEINDRE LA CONSTRUCTION

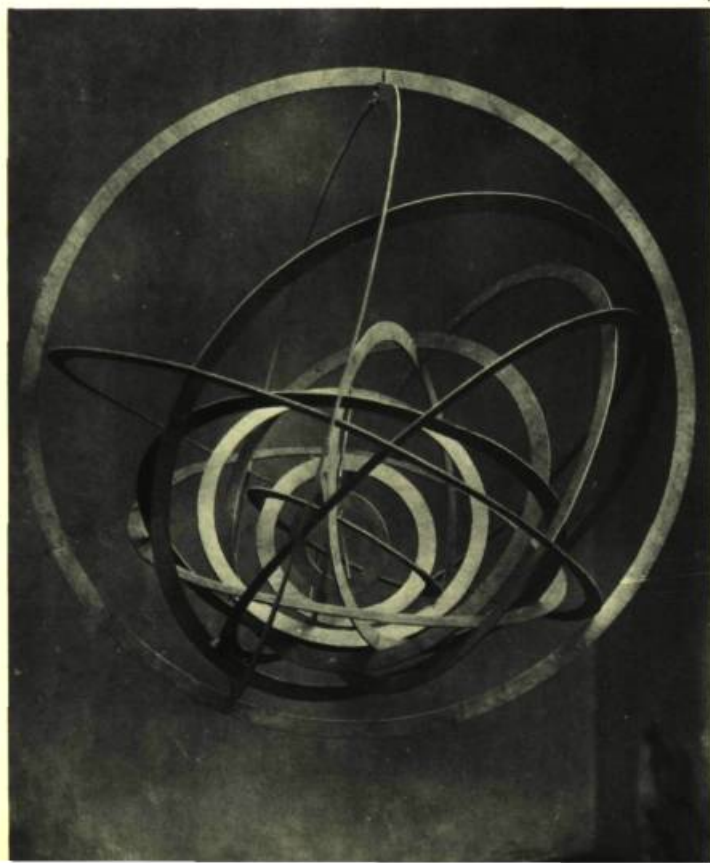
En regroupant toutes les facettes de l'importante production d'Alexandre Rodchenko, l'exposition du Musée d'Art Contemporain de Montréal¹ mettait en lumière la complexité de la notion de constructivisme russe dont l'artiste s'affirme comme l'un des représentants les plus achevés. En plus de toucher aux médias traditionnels de l'art, le créateur s'adonne, et cela pendant la majeure partie de sa carrière², à une activité multiple qui relève plutôt du domaine des arts appliqués et du design, avec le photomontage comme technique privilégiée.

Le constructivisme conçoit, entre ces deux aspects de l'activité créatrice, un lien de continuité qui ne s'impose pas nécessairement au spectateur d'aujourd'hui. Alors que la critique soviétique valorise le travail de propagande et les produits utilitaires, vouant à la géhenne d'un formalisme stérile et bourgeois les expériences de l'art abstrait d'avant-garde, la critique occidentale a tendance à négliger les applications pratiques, les considérant comme une

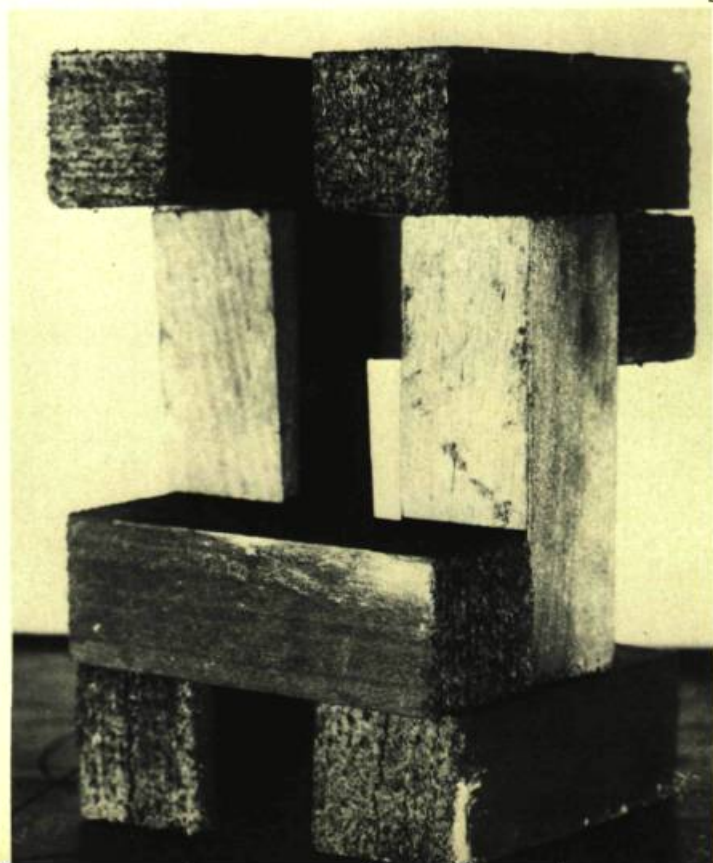
1. Alexander RODCHENKO
Construction suspendue, 1920.
Bois.

2. *Construction de distance*, 1920.
Bois.

1



2



version édulcorée d'une transformation, radicale à l'origine, dans l'ordre de la peinture et de la sculpture. La parenté formelle entre certaines recherches de l'art russe et l'art minimal des années soixante favorise largement l'intérêt pour les productions abstraites. Notre analyse va aussi privilégier les peintures de Rodchenko, moins cependant pour les célébrer comme les étonnantes prémonitions de l'art abstrait récent que pour tenter d'en cerner la spécificité dans le cadre de l'idéologie constructiviste.

A l'exposition *Création non objective et Suprématisme* qui, en 1919, oppose son tableau *Noir sur noir* au *Carré blanc sur blanc* peint par Malévitch l'année précédente, Rodchenko choisit comme texte d'accompagnement un collage de citations où l'on trouve cette déclaration du philosophe M. Stirner: «A la base de mon œuvre, je n'ai rien mis.» La monochromie du *Noir sur noir* de Rodchenko n'est pas sans annoncer, avec quelques décennies d'avance, les peintures noires de l'Américain Ad Reinhardt. Chez cet artiste aussi l'art se définit par la négative, ce qui peut donner superficiellement l'impression que se répète un même scénario avant-gardiste. Il n'en est rien, pourtant. En extirpant de l'art ce qui n'est pas de l'art, la démarche de Reinhardt continue de proposer l'art comme absolu. Au moment où la mort interrompt son œuvre, en 1966, Reinhardt peint depuis six ans des tableaux noirs carrés en une longue série de variations dont rien n'annonce l'épuisement. Rodchenko, lui, cesse de peindre. La question fondamentale est de savoir si cet arrêt est déjà inscrit dans ses œuvres.

Rodchenko, qui s'établit à Moscou en 1914, arrive sur une scène artistique dominée par les recherches de Malévitch et de Tatline au moment même où ces deux chefs de file de l'avant-garde russe infléchissent l'héritage formel du cubisme vers la voie de l'abstraction³. On ne s'étonnera donc pas de retrouver dans les premières encre, aquarelles et gouaches de cette période, ainsi que dans les huiles plus tardives, un aménagement de la surface largement inspiré de la structure cubiste. Les formes-plans géométriques se juxtaposent ou s'emboîtent dans un espace de représentation subverti, détourné de cube scénique de la Renaissance. L'arrangement oscille en effet entre l'espace court du collage et du bas-relief et un espace plus indéfini, multidirectionnel, que l'interprétation traditionnelle du cubisme associe à une redéfinition de la relation espace-temps.

On peut donc considérer, sous certains aspects, le travail de Rodchenko comme un aboutissement abstrait du cubisme. Ce terme d'abstraction demande pourtant qualification car il arrive trop souvent que l'on confonde la disparition de l'objet avec un soi-disant retour de la peinture sur sa spécificité: cessant de parler du monde, la peinture parlerait désormais d'elle-même, mettant ainsi à nu une fonction critique qui s'exerçait, auparavant, sous le couvert de la représentation. C'est à une sorte d'autoréférence que semble de prime abord nous convier Rodchenko. L'inventaire systématique des éléments de base de la figuration picturale l'amène à l'abandon de la forme géométrique pour le seul usage de la ligne droite, voire même du point. Parallèlement à cette quête de la composition minimale qui offre des ressemblances superficielles avec la démarche théorique de Kandinsky, il souligne la matérialité du support en portant une attention toute particulière à la texture du pigment.

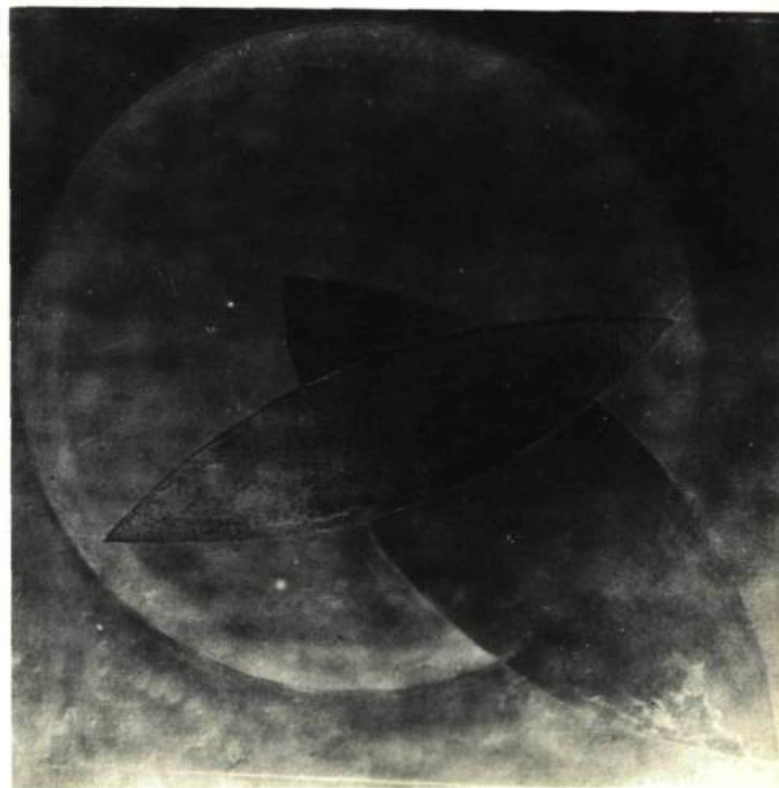
Les documents d'époque nous apprennent pourtant que la pratique de la peinture pure n'est pas le but visé par le constructivisme. Ce qui s'accomplit sur le plan se rattache à une activité plastique redéfinie que l'avant-garde russe nomme l'art de laboratoire et qu'elle envisage comme un moyen terme entre l'art et la vie. Associé intimement au projet politique qui, pour un court laps de temps, va lui confier un rôle actif dans la reformulation de l'ordre social, l'artiste constructiviste ne conçoit pas de plastique qui ne soit liée à un contenu manifestant une volonté de transformation du monde. Le travail artistique doit en quelque sorte servir de modèle à des réalisations plus utilitaires. Le transfert s'articule autour de la notion de construction par laquelle, pour reprendre les mots du théoricien Nikolaï Taraboukine, «le matériau s'organise en un tout achevé, acquiert sa logique artistique et son sens profond»⁴.

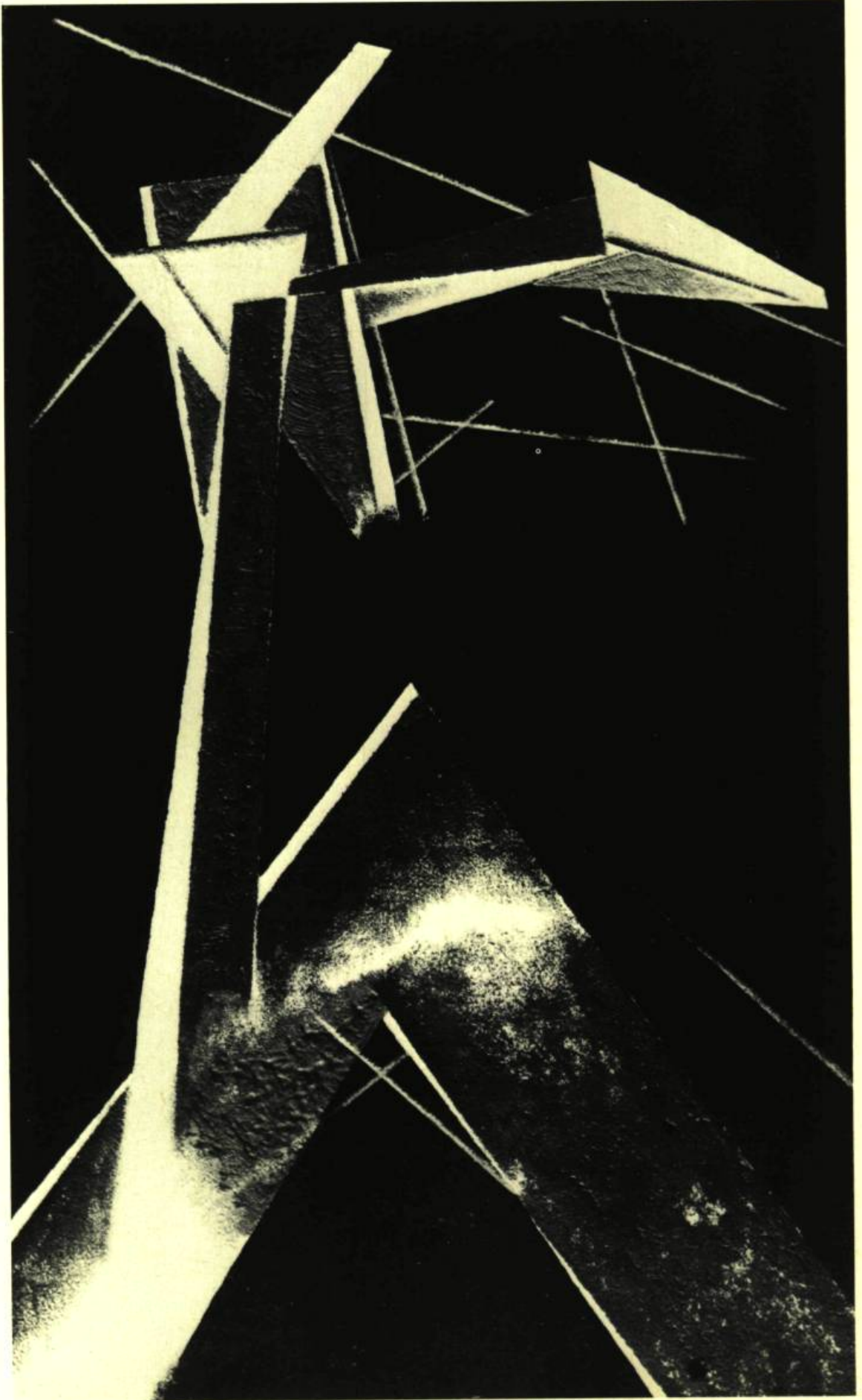
La question fondamentale demeure donc celle du repérage, dans l'œuvre, des traces de cette idéologie. Les premiers indices nous viennent des changements constants de problématique qui sous-tendent la brève carrière de Rodchenko dans l'art abstrait. Portant tour à tour ou concurremment sur le dessin, la couleur ou la texture, les recherches s'accommodent de modifications radicales d'échelle et des variations de la géométrie qui oscille entre l'anguleux et le circulaire, entre la frontalité et la pénétration du plan. La seule logique qui traverse le système le mène à sa rapide destruction. Les recherches sur la monochromie et la ligne finissent par triompher de la figure qui disparaît, entraînant dans sa déchéance celle de la peinture elle-même. A l'exposition $5 \times 5 = 25$ à Moscou, en 1921, Rodchenko présente trois toiles carrées recouvertes chacune d'une des couleurs primaires. Taraboukine salue en elles la présentation du «dernier tableau»⁵ et l'avènement de l'ère productiviste, avec la disparition de l'art comme activité séparée.

Des exégètes de l'art russe voient dans le développement chaotique et presque contradictoire de l'artiste une simple indifférence au style, un moyen d'éviter la superstructure symbolique qui guette toute création abstraite à ses origines⁶. Il nous semble pourtant que l'approche de Rodchenko n'échappe pas au piège d'un certain symbolisme, et ce, à cause du message politique qui vient se greffer sur l'expérience critique de la peinture elle-même. Le phénomène se vérifie d'abord au sujet des métaphores que suscite, dans l'œuvre, la persistance de certaines configurations. La prédilection pour les structures ouvertes et les axes obliques qui s'allient à la géométrie des plans et à la rigueur mathématique des lignes suggère le dynamisme mécanique qui doit présider à

**Cessant de parler du monde, la peinture
parlerait désormais d'elle-même, mettant ainsi
à nu une fonction critique
qui s'exerçait, auparavant, sous le couvert
de la représentation.**

3. *Noir sur noir*, 1918.
Huile sur toile; 28 cm 89 x 28,89.





l'érection du monde nouveau. L'imaginaire russe foisonne, à l'époque, de visions d'envol, de phantasmes de constructions cristallines qui s'arrachent à la gravité de la terre. Le cubisme est moins en cause ici que le projet futuriste dont l'influence s'est avérée très marquante sur la formation de l'avant-garde en Russie (le choix de la trajectoire linéaire comme élément formel privilégié porte d'ailleurs des traces de la plastique futuriste). Les tableaux avec des cercles à halos entraînent, quant à eux, une référence plus nettement cosmique comme si l'énergie libérée par les forces révolutionnaires constructives atteignait l'espace inter-sidéral. Il faut d'autre part souligner, dans l'organisation de plusieurs œuvres, une allusion répétée à une plastique en trois dimensions. Après avoir évoqué les contre-reliefs de Tatline, Rodchenko rappelle les constructions sur lesquelles il travaille, autour de 1920, avec le groupe Obmokhu⁷. En dépit du soin apporté à la texture de la surface, l'artiste donne l'impression qu'il peint des sculptures. L'espace indéfini du tableau laisse simplement entrer plus d'arbitraire dans l'articulation des axes. Ces cas-limite font de la construction le véritable sujet de la peinture et non son principe d'exécution. L'image de la construction disparue, le tableau n'est plus alors qu'un objet parmi d'autres, un plan de couleur qui servira, à son tour, à une construction dans l'espace à trois dimensions⁸.

**Les recherches sur la monochromie et la ligne
finissent par triompher de la figure,
qui disparaît, entraînant dans sa déchéance
celle de la peinture elle-même.**

Un dernier élément indique, nous semble-t-il, un au-delà de la peinture dans l'œuvre de Rodchenko. Il s'agit de l'exacerbation du caractère mécanique de l'exécution. Rodchenko conserve d'une longue pratique du dessin géométrique analytique une prédilection pour l'usage de la règle et du compas qui gomme la trace de la main. Persistant dans toutes les phases du développement pictural de l'artiste, cette rigueur impersonnelle révèle les exigences de la maîtrise productiviste. Comme l'ingénieur et l'ouvrier, l'artiste est le spécialiste des formes et des matériaux qu'il apprend à manipuler avec le maximum de rationalisation et d'efficacité. Il n'y a donc plus de différence qualitative entre le travail en atelier et le travail en industrie. L'artiste fera tout *naturellement* le passage de l'un à l'autre.

Transposée dans le domaine pratique, l'intervention artistique exige le même effort de construction. Alors qu'il s'intéresse à la photographie pour sa valeur documentaire, pour son emprise sur l'histoire, Rodchenko la reprend dans une syntaxe qui rappelle ses tableaux. Le photomontage, qui constitue son apport le plus original comme créateur après l'abandon de la peinture, permet la même rigueur de mise en page, l'expansion dynamique des axes obliques, les ruptures d'échelle et l'attention au matériau qu'il avait toujours cultivées sur la surface peinte.

1. Organisée comme rétrospective de l'artiste par le Museum of Modern Art, à Oxford, cette exposition est venue à Montréal, à l'été 1979.

2. Rodchenko est mort en 1956 mais il avait cessé de peindre en 1921.

3. Malévitch réalise ses premiers tableaux suprématistes entre 1913 et 1915. Tatline, qui a vu Picasso à Paris, en 1913, traduit immédiatement dans ses contre-reliefs abstraits l'esthétique du collage cubiste.

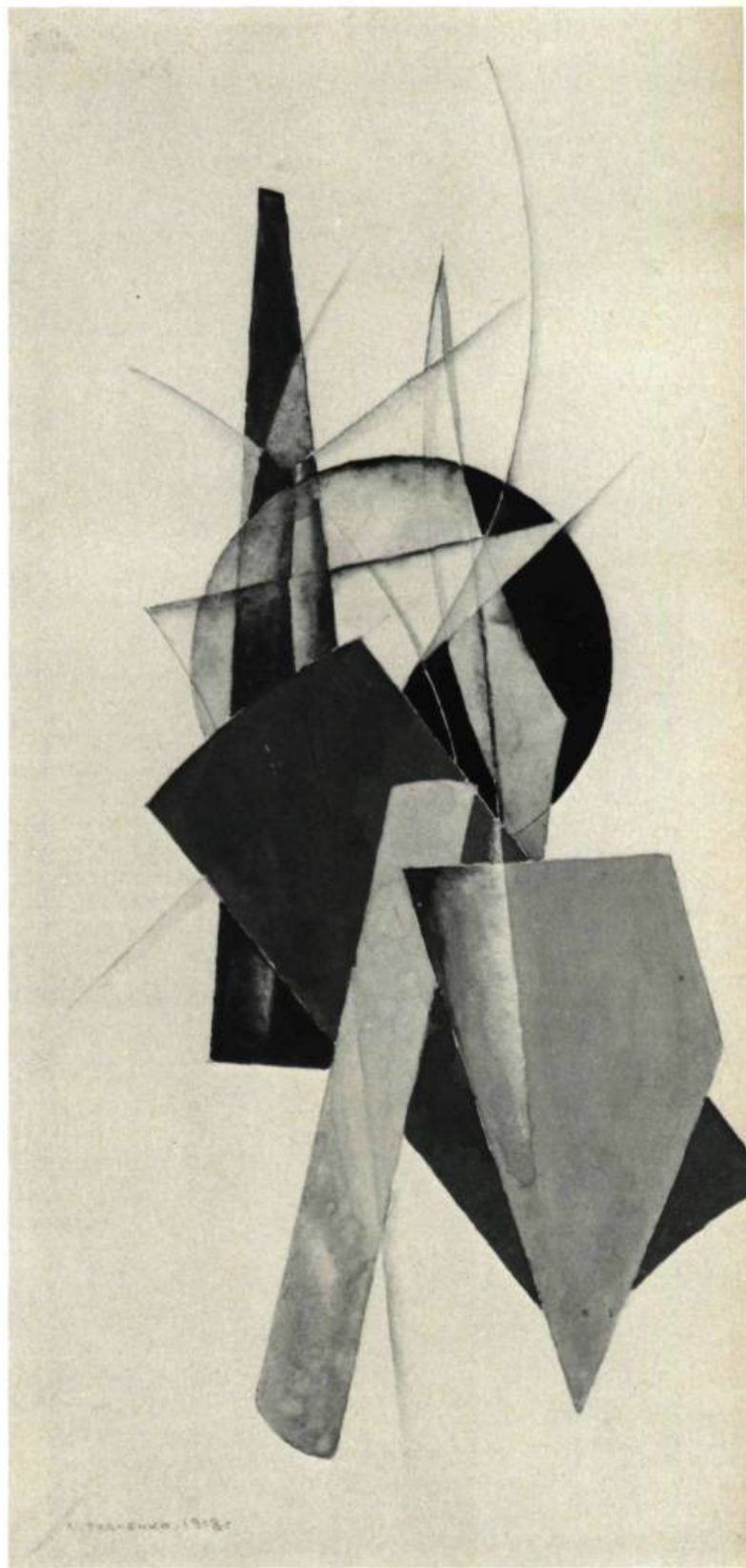
4. *Pour une théorie de la peinture*, 1923 (cité par A. B. Nakov dans *Stenberg — La Période laboratoire du constructivisme russe*. Paris, Galerie Chauvelin, 1975, p. 15).

5. *Le Dernier Tableau* est aussi le titre d'un livre de Taraboukine (Paris, Éd. Champ Libre, 1972) dans lequel l'auteur justifie la fin de la peinture et le triomphe du productivisme.

6. A. B. Nakov, *Stylistic Changes*, dans l'excellent catalogue qui accompagne l'Exposition Rodchenko. Londres (D. Elliot, éd.) Twentieth Century Press, 1979).

7. Obmokhu, ou Société des Jeunes Artistes (ce groupe, constitué d'étudiants du Vkhutemas, exposait, en 1920, des sculptures sur métal dont la structure linéaire ouverte rappelle certains tableaux de Rodchenko).

8. J. Milner, *Material Values*, dans le catalogue de l'exposition.



4. *Composition abstraite*, v. 1920.
Huile sur toile.

5. *Composition*, 1918.
Gouache; 33 cm 02 x 26,19.
New-York, Museum of Modern Art
(Photos Museum of Modern Art, New-York)