

Espace Sculpture

André Fournelle

Le poids de l'âme à l'aune des matériaux

André Fournelle

Can weight of the soul be measured by materials

Jean-Pierre Latour

Number 47, Spring 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9537ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

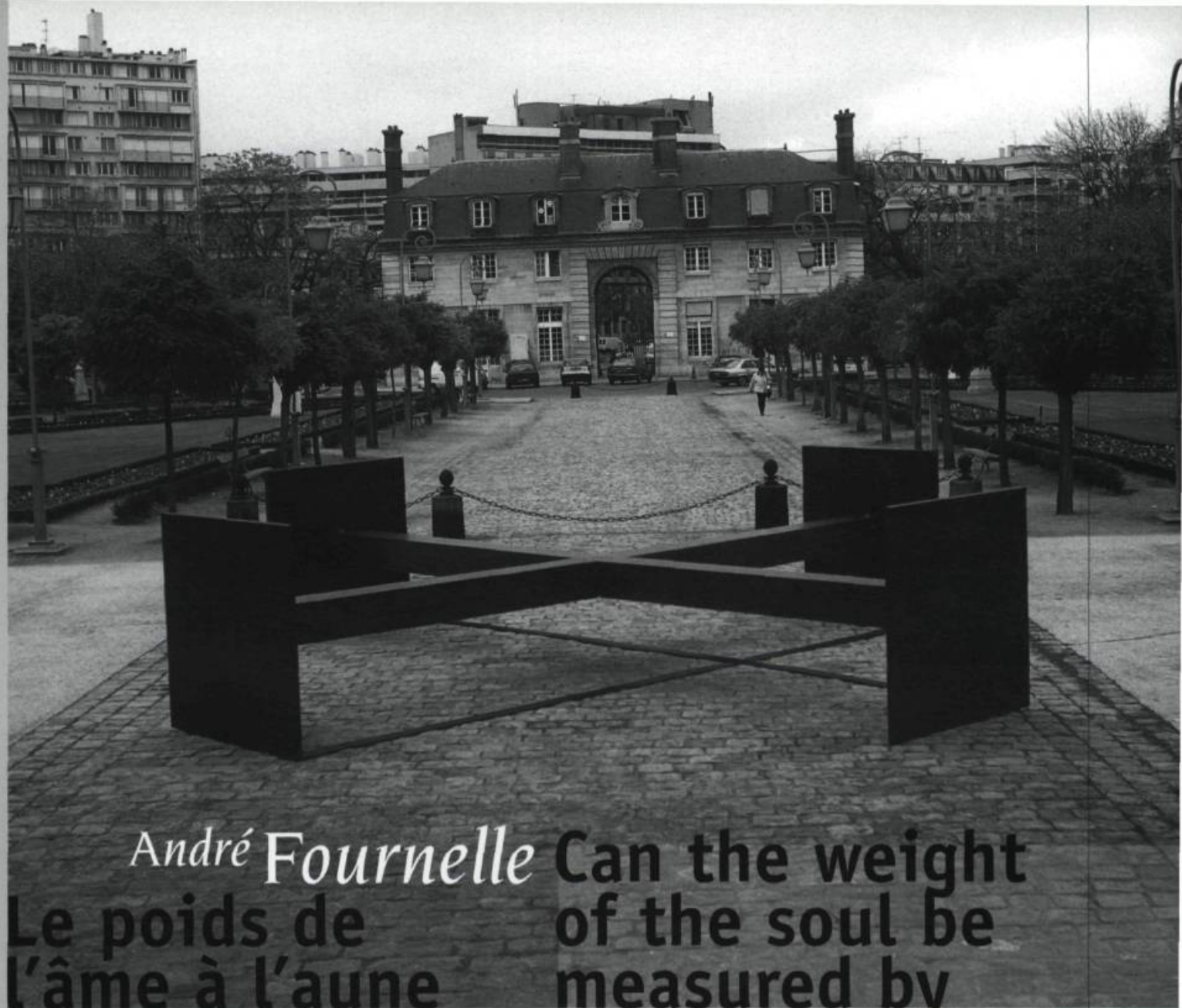
0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Latour, J.-P. (1999). André Fournelle : le poids de l'âme à l'aune des matériaux / André Fournelle: *Can weight of the soul be measured by materials*. *Espace Sculpture*, (47), 19–24.



André Fournelle Can the weight Le poids de of the soul be l'âme à l'aune measured by des matériaux materials

JEAN-PIERRE
LATOUR

«Le fil à plomb à la main, l'œil précis comme une règle,
l'esprit tendu comme un compas, nous construisons
notre travail comme l'univers construit le sien [...]»

— NAUM GABO

«Au début, [...] j'imitais la peinture des icônes.»

— KAZIMIR MALEVITCH

"The plumb line in our hand, eyes as precise as a ruler,
in a spirit as taut as a compass. ... we construct our
work as the universe constructs its own [...]"

— NAUM GABO

"At first, [...] I copied icon paintings."

— KASIMIR MALEVICH

André Fournelle,
L'Ombre rouge, 1998.
Chapelle Saint-Louis
de la Salpêtrière, Paris.
Photo : Randy
Saharuni.

À l'automne 1992, le Musée Guggenheim de New York présentait une magistrale et désormais mémorable exposition¹ sur les avant-gardes russes et soviétiques du début du siècle. Chose intéressante, dès l'entrée du parcours, les deux principaux pôles de ces avant-gardes étaient clairement désignés par la confrontation de deux œuvres : un carré rouge sur fond blanc de Malevitch et une construction de Tatlin. Bref, d'une part l'icône et d'autre part un « objet réel dans l'espace réel », pour reprendre le vocable constructiviste.

In the fall of 1992, the Guggenheim Museum in New York held a memorable, major exhibition¹ of Russian and Soviet avant-garde art from the early part of this century. An interesting point was made at the entrance to the exhibition: the two main issues that concerned these avant-garde artists were clearly presented by the confrontation of two works: a red square on a white ground by Malevich and a construction by Tatlin. On one side an icon and on the other "a real object in real space", to use Constructivist terms.

La valeur sémantique de l'accrochage des deux œuvres était particulièrement accusée. Car le tableau de Malevitch était placé haut, bien au-dessus des têtes, comme s'il était gagné par un processus d'assomption. Les conservateurs reprenaient ainsi le mode de présentation utilisé par l'artiste lui-même en 1915 (pour un carré noir). Commentant cet accrochage, le critique russe Alexandre Benua le décrivait alors ainsi : « [...] high above, right under the ceiling, in the "holy place" [...] ».² Cet emplacement sacré³ était exactement celui que devait recevoir la traditionnelle icône russe. Pour sa part, la construction de Tatlin, à portée de la main, occupait à droite un angle arrondi, tirant de tout le poids de ses matériaux sur les câbles qui l'ancraient au mur.

Côte à côte, donc, deux positions contrastées, deux états contraires : d'une part l'icône et son mouvement ascendant et, d'autre part, la construction où l'action de la force gravitationnelle impose sa présence.

Mais la position de chacune des œuvres n'est pas que physique, comme on le sait. Elle est bien sûr aussi idéologique. L'icône suprématiste déclare ainsi, en s'élevant au niveau de l'image de dévotion, la conception transcendantaliste qui la porte⁴. Il suffit pour s'en convaincre de rappeler l'intérêt passionné⁵ de Malevitch pour la pensée de Vladimir Soloviev (*Les fondements spirituels de la vie*, 1884), opposée au positivisme et prônant une « raison intuitive ». Noëmi Smolik précise que « Le mot « spiritualité » devint le mot d'ordre aussi bien de Malevitch que de Kandinsky »⁶.

Au contraire, l'assemblage constructiviste de Tatlin confirme résolument son inscription dans la contingence matérielle et son engagement vers une esthétique industrielle fondée sur un désir de fusion entre l'art et l'industrie⁷.

Si cette exposition est d'abord ici rappelée, en guise d'introduction, c'est qu'une autre en a, au préalable, chaudement ravivé le souvenir : celle qu'André Fournelle présentait en juin 1998 à la galerie Circa. Intitulée *L'ombre rouge*, cette exposition déploie avec une remarquable unité de propos, un espace de signes où l'icône et la construction engagent à nouveau un dialogue soutenu, serré. Étonnant.

Composée de trois pièces distinguées par des titres séparés, *L'Ombre rouge*, c'est d'abord une sculpture⁸, une sculpture qui prête à l'ensemble de l'exposition son titre. Il s'agit d'une imposante construction cruciforme, plus précisément une croix potencée, posée horizontalement au sol, dont les dimensions sont de 7 x 7 x 1,60 m. À voir les matériaux qui la forment, la dimension des pièces de bois, l'épaisseur des plaques d'acier fixées aux extrémités des membrures, on devine, on suppose, un poids considérable. En fait, quatre tonnes métriques pèsent contre le sol. Pourtant, ce poids se laisse oublier. La structure peut paraître en définitive légère car les quatre plaques d'acier verticales qui la hissent à 80 cm du sol, réduisent à quatre lignes, à quatre minces lames d'acier, le contact au sol. Pour faire image, et puisque dans l'imaginaire occidental la croix appelle un corps, on dirait donc un corps couché, bras et jambes tendus, qui ne s'appuierait pour ainsi dire que sur la pointe des doigts et des pieds. Il s'agit là d'une structure couchée, bien sûr, mais sans repos, qui

The semantic value of this hanging was especially pronounced because the painting by Malevich was placed high up, well above eye level, as if it had arrived there through a process of assumption. The curators used the same presentation as the artist did in 1915 (for a black square). Commenting on this hanging, the Russian critic Alexandre Benua described it as, "[...] high above, right under the ceiling, in the 'holy place' [...]"² This holy place³ was the same one that received the traditional Russian icon. Tatlin's construction, however, was at an accessible level and to the right; it occupied a rounded angle and all its material weight pulled on the cables anchoring it to the wall.

Side by side, two contrasting positions, two opposing states, the



André Fournelle, *L'Ombre rouge*, 1998. Acier, bois, feuilles d'irésine / Steel, wood and sheets of irisesin. 1,5 x 7 x 7 m. Installation extérieure, Cirque du Soleil, Montréal. Photo : J. D'Amour-Léger.

former an icon having an upward movement and the latter, a construction with an imposing gravitational force. But the position of both these works was not only physical, it was also ideological. The Suprematist icon declared its transcendental conception by being raised to the level of a devotional image.⁴ For this to be convincing, it is enough to recall Malevich's passionate interest⁵ in the thought of Vladimir Soloviev (*Les Fondements spirituels de la vie*, 1884) who opposed Positivism and extolled 'intuitive reason'. Noëmi Smolik explains that "The word 'spirituality' becomes the key word as much for Malevich as for Kandinsky."⁶

Tatlin's Constructivist assemblage, on the other hand, resolutely confirmed his inscription in the material contingency and his commitment to an industrial aesthetic based on a desire to unite art and industry.⁷

This exhibition is recalled here as an introduction for an exhibition which warmly revived its memory: that of André Fournelle presented

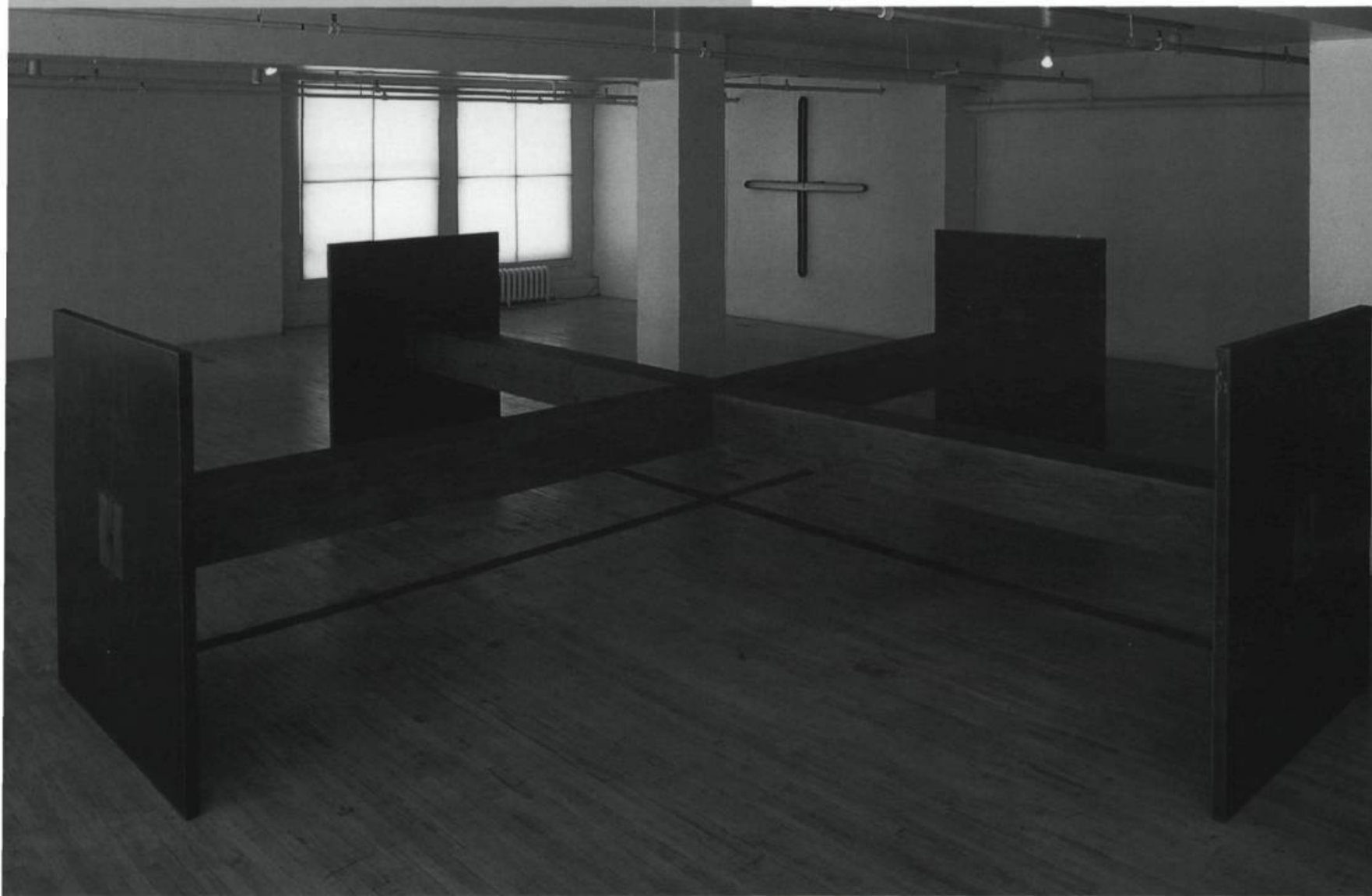
s'emploierait à repousser la force gravitationnelle, comme si elle tentait de résister à son propre poids⁹.

Bref, l'effet est singulier en même temps que conséquent, répétant, l'accentuant même, cette tension fondamentale, géométrique autant que métaphorique, que constitue la croix. Il en résulte le sentiment d'une lutte sourde entre l'effort vertical qui anime la structure et la charge écrasante de ses matériaux.

Au mur, à quelques pas de la construction, quatre pièces sont regroupées. De mêmes dimensions que les carrés d'acier de la croix, elles lui empruntent aussi leur motif, c'est-à-dire les deux rectangles de bois, le double tenon qui résulte de l'harnachement des mem-

in June 1998, at the gallery Circa. Entitled *L'Ombre rouge*, this exhibition displayed with outstanding unity, a space of signs where the icon and the construction again involved a concise and sustained dialogue. Fantastic.

Composed of three pieces and distinguished by their separate titles, *L'Ombre rouge*, is first of all a sculpture,⁸ the one which gives its name to the overall exhibition. It is an imposing cruciform construction, more precisely, a cross of Jerusalem placed horizontally on the ground, the dimensions being 7 x 7 x 1,60 m. Viewing the materials it is made of, the dimensions of the pieces of wood and the thickness of the steel plates attached to the ends, its considerable weight is implied and imagined.



André Fournelle, *L'Ombre rouge*, 1998. Acier, bois, pigments rouge carmin/Steel, wood and crimson red pigment. 1,5 x 7 x 7 m. Au mur: *Bâtissons une cathédrale*, 1998. Acier, bronze. 1 x 1 m. Installation à la Galerie Circa, Montréal. Photo : Michel Dubreuil.

brures de bois aux feuilles d'acier mortaisées pour le recevoir. Les pièces murales semblent tout simplement reprendre, doubler et déplacer les quatre extrémités de la croix, ne donnant plus à voir que le résultat bidimensionnel de la jointure extérieure des matériaux. C'est ainsi qu'un détail fonctionnel de la structure tridimensionnelle se mue en motif iconique, s'élève pour se poser quatre fois contre le mur.

Mais dire que les pièces murales «reprennent» un motif de la construction, c'est accorder à celles-ci une certaine antériorité. Or, cette lecture, cette compréhension, si rien n'en justifie de prime abord la pertinence, reste néanmoins compréhensible. Car leur attribuer le rôle de dessin ou d'épure serait parfaitement insensé. Ces «tableaux» ne sont pas dessein, ni maquette ni modèle, et encore moins peinture. (Du reste, aucun pigment n'y est présent. L'unique pigment utilisé l'est au sol, en tant que simulacre d'ombre de la sculpture construite). Bien que bidimensionnelles, les pièces mura-

In fact, four metric tons weigh down on the floor. Yet this weight is forgotten. The structure appears light because the four vertical steel plates that raise it up 80 cm from the ground are reduced to four lines, four thin strips of steel are its contact with the ground. To describe the image: it may be a body lying down, — in Western imagination the cross recalls the body — arms and legs extended, resting only as it were on the tips of its fingers and toes. It is a structure lying down certainly, but without rest, pushing back the gravitational force as if it was trying to resist its own weight.⁹ The effect is remarkable and at the same time logical, repeating and even accentuating the basic tension, geometric as much as metaphoric, that constitutes the cross. The result is the feeling of muted conflict between the vertical strain which animates the structure and the overwhelming burden of the materials.

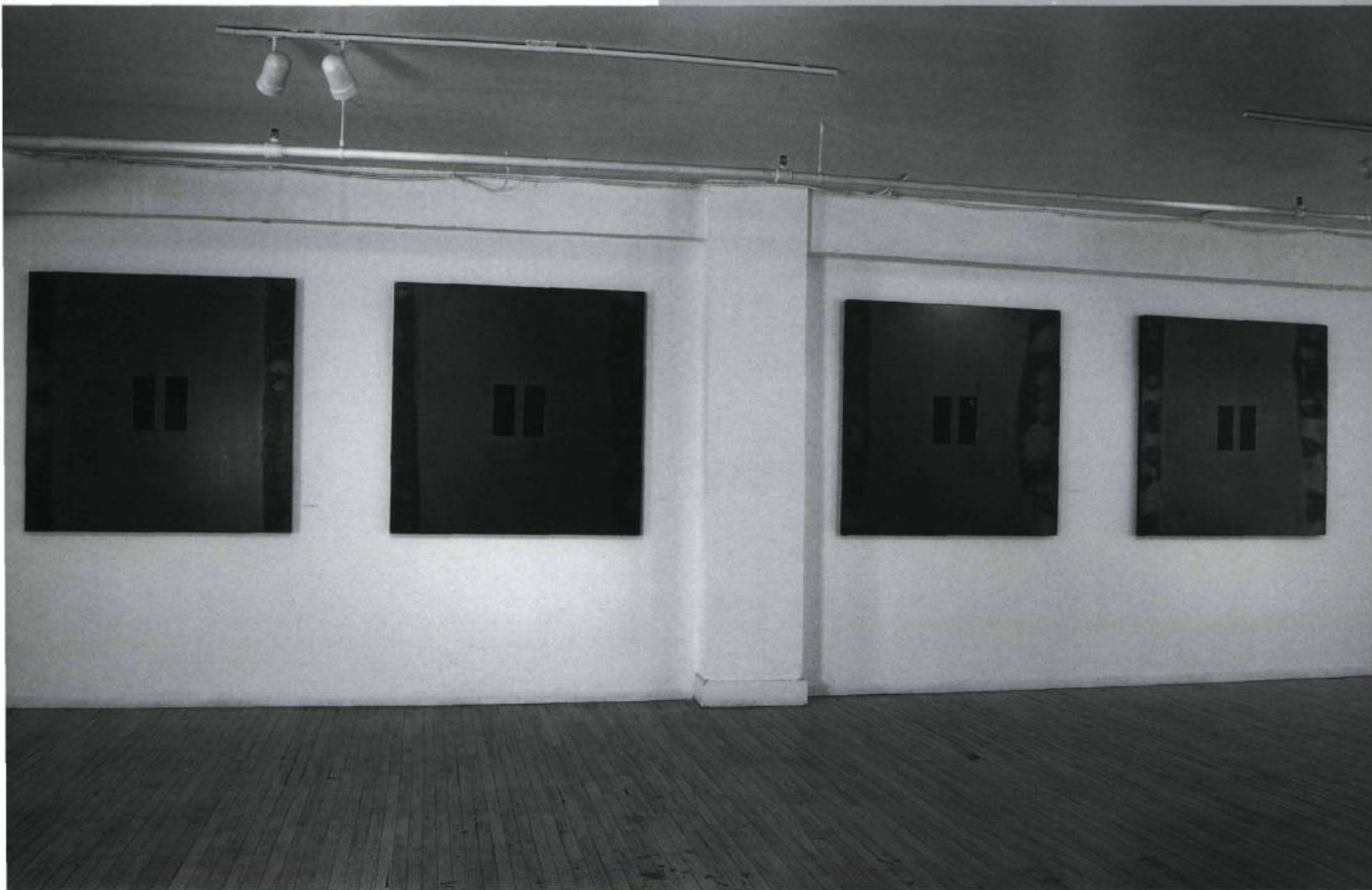
On the wall a few feet from the construction, four pieces are grouped together. Of the same dimension as the steel squares of the cross, they also repeat the motif, that is the two rectangles of wood, the double

les sont bel et bien construction. Au même titre que *L'Ombre rouge*. Aucune feinte picturale, aucune simulation, rien que la matière « réelle ».

Il va sans dire que l'opposition¹⁰, l'incompatibilité constructiviste entre peinture (l'illusion, la représentation) et construction (le réel, le littéral) paraît ainsi suspendue, caduque. L'ordre séquentiel du procès de travail s'en trouve du même coup aboli (d'abord l'épure bidimensionnelle, le dessin, ensuite la construction tridimensionnelle)¹¹. Il s'installe plutôt une relation interrétroactive, un jeu d'écho, de réverbération ; le mouvement de renvoi devient réciproque imposant une alternance de la référence. Icônes au mur et cons-

tenon that results from the pieces of wood being pulled apart from the sheets of steel mortised to receive it. The wall pieces seem quite simply to reproduce, double and shift the four ends of the cross, but show only the two-dimensional results of the exterior joint of the materials. In this way a functional detail of the three-dimensional structure becomes an iconic motif and is raised up and placed against the wall four times.

But to say that the wall pieces "repeat" a motif of the construction is to accord it a certain precedence. This reading, this understanding, even if nothing justifies its pertinence at first glance, remains nevertheless easily understood. Because to accord them the role of a drawing or sketch would be quite ridiculous. These « pictures » are not drawings,



truction au sol se donnent ainsi mutuellement la réplique.

Mais attardons-nous encore un instant aux seuls matériaux. Le passage du sol au mur, de l'objet vers l'icône s'effectue sans rupture matériologique apparente. L'acier et le bois s'épousent selon la même règle. Mais un détail matériel vient cependant signer discrètement ce passage, de façon presque insensible. Car le bois porté au mur n'est plus le même : le matériau du charpentier cède la place à celui de l'ébéniste : le pin de Colombie est remplacé par du bois de palissandre, bois noble, bois précieux, bois d'ornement. Le palissandre ne sert pas à construire, c'est une matière d'apparat. Par contre l'acier demeure tel quel, sans polissage ni apprêt, comme un cadre brut cernant une matière choisie non plus pour ses propriétés constructives mais pour le mérite de son grain, la beauté de son dessin et de son coloris. Au plan matériel, du sol au mur, l'écart est discret, certes, mais non sans signification.

Le titre de ces « tableaux construits », quant à lui, dit encore quel-

models, or reliefs, and even less so are they paintings. (Besides, no pigment is present. The only pigment used is on the ground, making the shadow of the constructed sculpture.) The wall pieces then are without a doubt constructions, even though they are two-dimensional. They have the same title as *L'Ombre rouge* and have no pretence to being pictorial, no simulation, only "real" matter. It goes without saying that the opposition¹⁰ and the Constructivist incompatibility between painting (illusion, representation) and construction (real, literal) appear suspended, outmoded. At the same time, the sequential order of the work process is eliminated (first the two-dimensional working drawing, the drawing, then the three-dimensional construction).¹¹ It sets up instead a reflexive relationship, a play of echoes, of reverberation; the return movement becomes reciprocal, imposing an alternation of the reference. The icons on the wall and the construction on the ground speak to each other.

But lingering another moment just on the materials: the passage

que chose de plus précis : *Le mur où s'imprègnent les âmes*. Nous passons de l'ombre, si rouge soit-elle, à l'âme. Sans pouvoir décider si l'ombre a valeur d'âme ou si l'âme a valeur d'ombre. Mais chose certaine, portés au mur et transfigurés par l'iconisation, les carrés d'acier et de bois, en changeant de position, changent de nom et de fonction : de piétement qu'ils étaient, ils sont devenus réceptacle d'âmes.

Mais le motif de la croix, lui, s'efface. Et justement, puisqu'il s'efface, mieux vaut en parler.

Depuis longtemps déjà, André Fournelle utilise de manière itérative, dans des sculptures, des installations et des performances, le motif polysémique de la croix. Le X¹² revient constamment dans son travail pour marquer une cible, un point d'impact, une annulation. Parfois, il sert plutôt à désigner l'intersection, le croisement, le carrefour, la rencontre...

Le motif de la croix (de la croix grecque cette fois-ci) revient encore, une seconde fois, dans le troisième élément de cette exposition. Il s'agit d'une simple croix d'acier, très linéaire, finement dessinée par le tracé continu d'une lame de métal¹³. Elle porte ostensiblement en son centre un fil à plomb de bronze¹⁴. La verticalité se fait rigoureusement exacte, d'une précision mesurée; la gravité s'y résume à un simple signe tendu au bout d'un fil.

L'éclosion polysémique de l'objet s'accélère encore quand on prend connaissance de son titre : *Bâtissons une cathédrale*. La valeur pondérale quitte l'objet sans masse, fait d'une ligne d'acier et d'un point de bronze, pour se convertir en charge symbolique. Devant l'outil transfiguré, on ne peut d'ailleurs longtemps tenir éloigné le souvenir du Bauhaus et son idéal du travail collectif, condensé dans l'image de la cathédrale adoptée par cette école à ses débuts comme symbole de son entreprise¹⁵. La fusion de l'outil et du symbole crée une forte densité sémantique où pourrait s'entendre la rumeur du travail mêlée au murmure de la prière.

Ainsi la croix, maintenant nantie d'un fil à plomb, croise au mur, rigoureusement mais sans insister, deux lectures et surtout deux actions : la construction formelle, et l'imparable symbolisation qui traverse la réception de ses formes. On est touché à la fois par la facture matérielle sobre et imposante des objets autant que par la valeur symbolique qu'ils accueillent sans affectation aucune.

Dans cette exposition d'André Fournelle, on n'assiste donc pas à l'édification d'un régime d'exclusion qui voudrait opposer en deux lieux inconciliables production formelle et construction symbolique. On y retrouve les éléments hétérogènes d'une matière composite, celle-là même qui compose l'aventure artistique des avant-gardes russes, initialement davantage portées par la pensée spiritualiste d'un Vladimir Soloviev que par le matérialisme historique de Marx. Et cela bien qu'une certaine histoire la souhaiterait plus simple, plus lisse et plus homogène dans ses sources et son expression. Un brillant métal absous d'impuretés.

C'est pourquoi, à force de fréquenter l'exposition, on arrive à penser que l'ombre rouge qui l'atteint ne saurait être confinée à la seule et simple trace optique d'un pigment sans liant déposé sur le sol. L'ombre rouge en question apparaît dès lors comme un point de vue, un éclairage particulier qui embrasse tout l'ensemble de la présentation. L'exposition met en lumière du même coup, et surtout avec une grande justesse de ton, la part d'ombre et la part de nuances que réclame cette couleur historiquement chargée.

L'Ombre rouge. Pour revoir, comme il le mérite, le poids de l'âme à l'aune des matériaux ? ■

André Fournelle, *L'ombre rouge*
Circa, Montréal
Juin 1998

from the floor to the wall, from the object to the icon, is made without breaking the obvious "materiological". The steel and wood fit together according to the same rules, but a material detail discreetly makes this change in an almost imperceptible way. Because the wood on the wall is no longer the same, the material of the carpenter makes way for that of the cabinetmaker: the Colombian pine is replaced with rosewood, a noble and precious ornamental wood. Rosewood is not used for construction; it is a ceremonial material. On the other hand, the steel remains as it is, not polished or finished, like a rough frame surrounding a subject chosen not for its constructive properties but for the quality of its grain and the beauty of its pattern and colouring. At the material level, from the ground to the wall, the difference is discreet certainly but not without significance.

The title of these "constructed pictures" says something even more precise: *Le mur où s'imprègnent les âmes*. We pass from the red shadow to the soul. But we are unable to decide if the red shadow to the soul or if the soul has the value of the shadow. One thing certain, however, on the wall and transformed to become icons, the squares of steel and wood, by changing position, change their name and function: from the devotional images that they were they have now become receptacles for the soul.

But the motif of the cross has diminished and this is precisely why we must speak about it.

For a long time, André Fournelle has used the polysemous cross motif in an interactive manner in sculptures, installations and performances. The X¹² appears constantly in his work to mark a target, a point of impact or a cancellation. Occasionally it indicates an intersection, a junction, a crossroads, an encounter...

The motif of the cross (this time the Greek cross) appears for a second time in the third element of the exhibition. It is a simple steel cross, very linear and finely drawn by a continuous strip of metal.¹³ Conspicuously at its centre is a bronze plumb line.¹⁴ Verticality is made rigorously exact with a measured precision; gravity is summed up by a simple sign hung on the end of a string.

The polysemous opening of the object accelerates even more when the title becomes known: *Bâtissons une cathédrale*. The weight of a line of steel and a touch of bronze leaves the object without mass to be converted into symbolic power. Memories of the Bauhaus and its ideal of collective work cannot be distanced for long in front of this transformed implement, condensed into the image of the cathedral that this school adopted from the beginning as a symbol of its venture.¹⁵ The blending of the implement and the symbol creates a strong semantic density where the rumblings of the work mixed with the murmur of prayer can be heard.

Now with a plumb line, the cross rigorously crosses the wall, but without emphasis, creating two readings and above all two actions: the formal construction and the unanswerable symbolization that these forms project. We are concerned as much by the objects sober and imposing material construction as by their unaffected symbolic value.

In this exhibition by André Fournelle, we do not see the construction of a system of exclusion opposing two irreconcilable places, formal production and symbolic construction. Found here are the heterogeneous elements of a composite material, the same one that was the artistic venture of the Russian avant-garde, initially more influenced by the thought of a Vladimir Soloviev than by the historical materialism of Marx. And here it is simpler, smoother and more homogeneous in its sources and expression than a certain history would wish it. A shiny metal absolved of impurities. This is why, after many visits to the exhibition, we begin to think that the red shadow is not confined to a simple line of perspective on the ground made of pigment without binder. The ombre rouge now appears on as a point of view, a specific lighting that encompasses the entire presentation. This exhibition brings to light and with great justice of of tone, the shadow and nuance of this historically charged colour.

L'Ombre rouge. Looking at it again, can the weight of the soul be measured by materials? ■

TRANSLATION: JANET LOGAN
André Fournelle, *L'Ombre rouge*
Circa, Montreal
June 1998

André Fournelle,
*Le mur où s'imprègnent
les âmes*, 1998. Acier,
bois de palissandre/
Steel and rosewood.
150 x 150 cm.
Photo: Michel Dubreuil.

1. *The Great Utopia, The Russian and Soviet Avant-garde 1915-1932*, Musée Salomon R. Guggenheim, New York, du 25 septembre au 15 décembre 1992. Fruit d'une collaboration d'historiens russes et américains, l'exposition s'appuyait sur une foule de documents et d'analyses inédits / *The Great Utopia, The Russian and Soviet avant-garde 1915-1932*, The Solomon Guggenheim Museum, New York, from September 25 to December 15, 1992. The exhibition was supported by a mass of documents and new analysis, the result of a collaboration between Russian and American historians.
2. Cité par Jane A. Sharp, «The Critical Reception of the 0.10 Exhibition: Malevich and Benua», *The Great Utopia, The Russian and Soviet avant-garde 1915-1932*, p. 39-52, p.42. Bien plus que la non représentation que voulait proclamer le tableau, c'est, semble-t-il, le mode d'accrochage qui, en 1915, avait offensé le critique russe, précise l'historienne Jane A. Sharp. L'œuvre de Malevitch semblait ainsi vouloir usurper la place de l'icône, son accrochage la hissant au niveau des images de dévotion... «Without a doubt, this is the 'icon' which the Futurists propose as a replacement for the Madonnas [...],» écrivait Benua. Cité par Jane A. Sharp / Cited by Jane A. Sharp, «The Critical Reception of the 0.10 Exhibition: Malevich and Benua», *The Great Utopia, The Russian and Soviet avant-garde 1915-1932*, p. 39-52, p. 42. The hanging in 1915 offended the Russian critic even more than the painting's non representation, explains the historian Jane A. Sharp. Malevich's work seemed to want to take the place of the icon, its hanging raising it to the level of a devotional image... "Without a doubt, this is the 'icon' which the Futurists proposed as a replacement for the Madonna [...]," wrote Benua. Quoted by Jane A. Sharp.
3. En recourant à cet accrochage, l'intention de Malevitch reste toujours sujette à quelque interprétation. «Dans cette exposition, écrit Noemi Smolik, Malevitch a prêté allégeance à l'art des paysans. Il a accroché le carré comme on le faisait des icônes [...] : au lieu sacré de la pièce, c'est-à-dire au-dessus de l'angle oriental». Elle rappelle plus loin que l'artiste considérait le suprématisme comme un «[...] réalisme 'plus élevé', et dans le cas de son carré, du réalisme 'le plus élevé' [...]». C'est à l'occasion de cette exposition qu'éclate au grand jour la rivalité opposant Malevitch à son ancien élève, Vladimir Tatlin. Voir Noemi Smolik, «Dernière exposition futuriste 0,10, Petrograd 1915 : la fin d'un développement», p.123-132, dans l'ouvrage collectif *L'Art de l'exposition*, Paris Éditions du Regard, 1998/Concerning this hanging, Malevich's intention still remains subject to different interpretations. "In this exhibition, Malevich lent his allegiance to the art of the peasants," Noemi Smolik writes. "He hung the square as icons were hung [...] in the holy place in the room, above the eastern corner." She recalls further on that the artist considered Suprematism as a "[...] 'higher' realism, and in the case of his square, 'the most elevated' realism [...]." It was on the occasion of this exhibition that the rivalry between Malevich and his former student Vladimir Tatlin was brought to light. See Noemi Smolik, "Dernière exposition futuriste 0,10 Petrograd 1915 : la fin d'un développement," p. 123-132, in the collective work *L'Art de l'exposition*, Paris, Éditions du Regard, 1998.
4. *Ibid.*, p. 125-126.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, p. 126. L'auteur précise aussi combien la pensée de Soloviev influença Andreï Belyï dans son ouvrage *Le Symbolisme* paru en 1910, un livre qui fut alors reçu avec enthousiasme par le linguiste Roman Jakobson, par les poètes Vladimir Chlebnikov et Alexeï Kroutchenykh, autant que par Malevitch. Le mouvement Zaoum et la poésie de Maïakovsky en proviennent / The author also explains how Soloviev's thought influenced Andreï Belyï's work *Le Symbolisme* which appeared in 1910. This book was enthusiastically received by Malevich, by the linguist Roman Jakobson, and by the poets Vladimir Chlebnikov and Alexeï Kroutchenykh. The movement Zaoum and the poetry of Mayakovsky resulted from it as well.
7. Autour de 1919, apparaissaient deux groupes s'impliquant dans le débat sur la définition d'une nouvelle pratique artistique : Obmokhu (*Société des jeunes artistes*, formée en 1919) d'une part et, d'autre part, UNOVIS (*Pour un art nouveau*) autour de Malevitch. Le premier groupe s'engage vers une vision utilitaire et matérialiste de la pratique artistique à laquelle s'opposa Malevitch / Around 1919, two groups appeared and were implicated in the debate about the definition of a new artistic practice: Obmokhu (*Société des jeunes artistes*, formed in 1919) on one side and on the other UNOVIS (*Pour un art nouveau*) around Malevich. The former group was committed to a utilitarian, materialist vision of art that Malevich opposed.
8. Cette pièce a aussi été présentée à Paris à la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, du 13 au 22 novembre 1998 / This was also presented in Paris, at the Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, from November 13 to 22, 1998.
9. Voir au sujet de la fascination de Malevitch et de Lissitzky pour les figures en apesanteur, l'article de Nicole Blondin «Le Modernisme et les Tribulations des anges», *Parachute*, n° 65, 1992, p.18-23 / On the subject of Malevich's and Lissitzky's fascination for figures of weightlessness, see the article by Nicole Blondin, "Le Modernisme et les Tribulations des anges," *Parachute*, n° 65, 1992, p. 18-23.
10. À ce sujet Christina Lodder écrit/Christina Lodder has written: «Yet Rodchenko himself, like Loganson, Medunetskii, and the Stenberg brothers, was increasingly taking the view that construction and painting were incompatible». C. Lodder, «The Transition to Constructivism», *op. cit.*, p. 272.
11. Alexandre Rodchenko déclarait / Alexandre Rodchenko stated: «In structures executed on a surface, the «construction» is only the projection of potentially real structure, which in its surface form is merely a particular type of sketch or design, and not a construction as such». Cité par/cited by Christina Lodder, *Ibid.*
12. Qu'on nomme aussi «croix de Saint-André» / Also called «the cross of Saint Andrew.»
13. L'aspect industriel et dépouillé de l'objet possède quelque parenté stylistique avec les croix qu'on retrouve dans la nouvelle église abbatiale de Saint-Benoît-du-Lac. L'esthétique proposée par l'architecte Anganu rejoint très certainement celle de l'artiste / The industrial and bare aspect of the object is related stylistically to the new abbey church of Saint Benoit du Lac. The aesthetic proposed by the architect Anganu is close to that of the artist.
14. Parler d'un fil à plomb de bronze sonne bizarrement... Mais quoi qu'il en soit, le bronze en se substituant au plomb opère la même transmutation que le bois de palissandre/To speak of a bronze plumb line sounds strange... But as it is, the bronze substitutes for the lead making the same transmutation as the rosewood.
15. Sans oublier non plus l'implication d'André Fournelle dans de nombreuses aventures artistiques collectives/André Fournelle's implication in numerous collective art experiences should not be forgotten.