

Considérations sur les fondements rationalistes du concept d'espace dans l'Art abstrait géométrique

"Quand je parle de la beauté des figures, je ne veux pas dire ce que la plupart des gens entendent sous ces mots, des êtres vivants par exemple, ou des peintures ; j'entends la ligne droite, le cercle, les figures planes et solides formées sur la ligne et le cercle au moyen des tours, des règles, des équerres...car je soutiens que ces figures ne sont pas comme les autres, belles sous quelque rapport, mais qu'elles sont toujours belles par elles-mêmes et de leur nature, qu'elles procurent certains plaisirs qui leur sont propres et n'ont rien de commun avec les plaisirs du chatouillement."

Platon
Philèbe, Paris, G F., 1969, p. 346.

Les cercles philosophiques sont en émoi : le modernisme est mort et nous serions entrés dans l'ère de la Post-Modernité. Les rapports d'autopsie ne laisseraient aucun doute sur les causes du décès. On y lit, avec effroi, que les idées directrices, qui ont porté le développement de la civilisation occidentale, à savoir les idées de Raison, de Vérité, de Progrès dans la Liberté, de sens de l'Histoire, ont perdu leur élan vital, se sont dévaluées. Face à ce désastre, il ne nous resterait plus qu'à nous abandonner aux voluptés troubles de la "pensée faible" qui propose de substituer au rationalisme défunt une spéculation éclectique, qui s'apparente plus à une opération "d'anamnèse"¹ qu'à un véritable travail théorique créateur. La nostalgie et la rumination du passé comme réponses à un scepticisme élégant.

Le jeune Nietzsche dans une "considération inactuelle" repérait déjà avec lucidité les effets dangereux de la sursaturation d'une époque par le passé. Il y voyait un signe certain de décadence. "On assiste alors, écrivait-il, au spectacle répugnant d'une aveugle soif de collection, d'une accumulation de tous les vestiges d'autrefois... L'homme s'enveloppe d'une atmosphère de vétusté. Il est incapable de s'en tenir aux mesures et à cause de cela, il accorde à tout une égale importance, et à chaque détail une importance trop grande. Alors, pour les choses du passé, les différences de valeur et de proportions n'existent plus qui sauraient rendre justice aux choses les unes par rapport aux autres. Les mesures ne se font plus que par rapport à l'individu... qui veut regarder en arrière."² Nietzsche en concluait qu'un tel état d'esprit affaiblit la personnalité du créateur et fait de lui "le fossoyeur du présent"³.

Ce diagnostic sévère vaut mutatis mutandis pour l'art contemporain que l'idéologie du Post-Modernisme a fini par pénétrer. Sous l'emprise de celle-ci, l'effacement des principes et des valeurs qui fondaient la possibilité d'une dialectisation historique et sociale de la pratique artistique a ouvert la voie à une pédagogie du renoncement. L'abandon en particulier des catégories de progrès,

¹ Lyotard, *Le Post-Moderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 119

² F.Nietzsche, *Considérations inactuelles, de l'utilité et des inconvénients des études historiques*, Paris, Mercure de France, 1943, p. 152.

³ *Ibidem*, p. 127.

de dépassement, de totalité a créé un vide rapidement comblé par un nihilisme qui parasite et affaiblit toute force plastique et toute réflexion. Si le monde est vécu comme un chaos, si les hiérarchies sont abolies au profit de simples constats de "différences", l'artiste perd la capacité d'insérer son oeuvre dans un processus historique en cours. Pour retrouver une assise il n'a d'autre solution que celle de se consacrer à la répétition, à la réélaboration de styles empruntés au passé et choisis en fonction de critères subjectifs. Un représentant adulé du Post-modernisme en peinture⁴ reconnaît, par exemple, sans ambages qu'il y a dans la tradition moderne l'idée d'aller vers l'avenir" mais ajoute aussitôt que pour lui "l'avenir est une conception passéiste", (dévoilant par là les raisons profondes d'un retour, chez de nombreux créateurs, à des syntaxes figuratives tombées en désuétude. L'usage de certaines dénominations telles que "transavanguardia", "néo-expressionnisme", "new-op" ou "figuration libre" suffirait déjà à indiquer le caractère régressif de ces mouvements.)

Ces positions de replis frileux s'alimentent à un irrationalisme de fond dont il serait possible de rendre compte par référence aux effets de surface de la crise économique, sociale et politique dans laquelle l'Occident s'enfonce depuis le début des années 70. L'artiste, même s'il se réfugie dans la solitude de son atelier, et justement parce qu'il s'y réfugie, n'échappe pas au désarroi de la société. Cela ne veut pas dire que les moyens de le surmonter n'existent pas. Les forces qui travaillent la civilisation ne sont pas toutes négatives. Certes, il y a les désastres économiques et l'angoisse qu'ils suscitent. Mais contrairement à ce que clame le Post-Modernisme, le rationalisme n'est pas mort. La science dans son mouvement en témoigne. Si elle rejette les légitimations métaphysiques, elle ne s'est pas pour autant rabattue vers le pointillisme des "petits récits" comme le pensent Lyotard et Vattimo. Elle n'a pas renoncé au consensus sur le vrai, ni à l'idée de progrès. Perdre de vue cette dimension essentielle du rapport de l'homme à la nature revient à condamner l'art à n'être plus que le miroir d'idéologies non travaillées par la science. Le risque est alors grand pour lui de devoir se plier au caprice de la mode et du marchand. En revanche, c'est, semble-t-il, de la rencontre entre la pensée plastique et la praxis cognitive, unies dans l'objectif commun de donner sens au monde, que peut jaillir un mouvement artistique capable de s'élever à la hauteur d'un style.

Ce fut, on le sait, le cas pour l'art du Quattrocento initié par des artistes qui étaient aussi mathématiciens. Dans l'imaginaire qu'ils ont créé s'est projetée une interprétation rationaliste fascinante de la matière et de la place de l'homme dans l'univers. Ce n'est, remarquons le, qu'à la fin du XIX^e siècle, lorsque les principes de la physique classique sont ébranlés, que l'esprit de la renaissance brille de ses derniers feux. Il est peut-être possible d'avancer que l'art abstrait constructif se trouve dans une position analogue. Certes, Mondrian et Malevitch, qui en signent l'acte de naissance, n'appartiennent pas à la communauté scientifique, comme ce fut le cas pour Alberti et Brunelleschi. Leurs philosophies respectives, à n'en pas douter, contiennent même des thèses sur lesquelles des interprétations mystiques n'ont pas manqué de s'appuyer. Cependant, la conception originale de l'espace qu'ils élaborent et dont la fécondité semble inépuisable, ne peut être comprise sans une référence à la nouvelle forme de rationalisme que la science et la technique dessinent au tournant du siècle.

Ici une mise au point s'impose. Entre les catégories épistémologiques et l'oeuvre d'art dont l'élément premier est le sensible, la distance est grande. Il n'est pas aisé de montrer comment le bouleversement des connaissances en physique et en mathématiques peut affecter la perception, le vécu et la conscience d'un artiste, et le déterminer à une réorganisation de l'espace plastique. La

⁴ Il s'agit de Gérard Garouste, cité par Jean-Louis Pradel, *L'art contemporain depuis 45*, Paris, Bordas, 1992, p. 79.

notion de reflet dans ce cas est notoirement insuffisante, car le rapport que l'artiste établit avec le discours des sciences met en jeu des idéologies et des valeurs qui ont leurs densités propres dans l'histoire de la société. C'est tout le problème complexe des médiations déjà soulevé par Sartre sur d'autres terrains. Nous n'avons pas ici la prétention de le reprendre à propos de la création de l'espace abstrait géométrique au début du siècle. La tâche serait infinie et le résultat hasardeux. On se contentera d'indiquer, en se référant essentiellement à Malevitch, ce que les textes théoriques et l'oeuvre laissent entendre sur les correspondances possibles entre art et science, à qui est attentif à la présence d'un rationalisme moderne dans l'espace abstrait construit du XX^e siècle.

Malevitch n'a caché ni sa sympathie pour la révolution en cours à son époque dans tous les secteurs du savoir et dans l'industrie, ni son intention d'inscrire son oeuvre dans le droit fil de cette révolution : "Ne pas voir, dit-il, le monde contemporain, ses réalisations, c'est ne pas participer au triomphe contemporain des transfigurations."⁵ Critiquant en 1916 les artistes qui persistent à se tourner vers le passé, il écrit dans un style flamboyant : "La nouvelle vie métallique, mécanique, le grondement des automobiles, l'éclat des lampes électriques, le ronflement des hélices ont réveillé l'âme qui s'asphyxiait dans les catacombes de la vieille Raison, et l'âme s'en est allée au confluent des routes du ciel et de la terre. Si tous les peintres avaient vu les carrefours de ces routes célestes, s'ils avaient embrassé cette course phénoménale et les entrelacs de nos corps avec les nuages dans le ciel, ils n'auraient pas peint de chrysanthèmes."⁶ Une telle déclaration donne la mesure de l'exaltation de l'artiste devant l'émergence d'une culture qui pousse au renouveau général de toutes les problématiques. La "vieille raison", celle qui a enfanté le cube scénographique d'Alberti aussi bien que la mécanique de Newton, doit être selon lui, abandonnée, comme on abandonne une maison devenue trop étroite. Mais la condamnation, contrairement à ce que pensent certains, ne tire pas l'essentiel de sa force de quelques vagues considérations éthiques ou religieuses. S'il en était ainsi, il serait difficile de rendre compte de la permanence de l'espace plastique, tel que Malevitch le produit, dans l'aventure de l'art construit au XX^e siècle. La négation du rationalisme classique dans sa dimension picturale procède, croyons-nous, tout comme le choix de la non objectivité, d'une prise de conscience de la puissance dialectique de catégories nouvelles engendrées par le progrès scientifique et technique. A la raison close, il s'agit pour Malevitch d'opposer non pas une intuition créatrice débridée mais une raison créatrice ouverte, conquérante. La lettre à Matiouchine le dit explicitement : "Nous en venons, dit-il, au rejet de la raison mais cela a été possible à cause du fait qu'une forme différente de raison s'est éveillée en nous."⁷

Cette raison qui s'éveille possède déjà, aux yeux de Malevitch, des titres de gloire dans le domaine des sciences et des techniques. C'est à elle que l'on attribue les mutations culturelles les plus impressionnantes en ce début de siècle. Malevitch la qualifie souvent d'"utilitaire" indiquant par là qu'elle a pour finalité la production d'objets pour les commodités de la vie quotidienne. Mais, en même temps, il lui reconnaît une capacité infinie de création pure de formes inédites, que l'art traditionnel, qui s'en tient à la copie naturaliste et au rationalisme classique, ne possède pas. "Tous les tableaux en art, dit-il, sont à la traîne des formes créatrices de l'ordre utilitaire... La Raison crée à partir de rien une forme totalement nouvelle ou bien perfectionne la forme primaire... C'est pourquoi les formes de la Raison utilitaire sont au-dessus de n'importe quelle représentation sur un tableau. Au-dessus, ne serait-ce que par le fait qu'elles sont vivantes et sont issue de la matière à laquelle a été donné un nouvel aspect pour une nouvelle vie."⁸ Ainsi, le peintre figuratif ne fait que

⁵ Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, Paris, l'Age d'homme, 1974, p. 85.

⁶ Malévitch, *Ecrits*, Paris, éd. G. Lebovici, 1986, p. 189.

⁷ Malévitch. Catalogue de l'exposition *Leningrad 1988, Lettre à Matiouchine* citée par E. Kovtun, p. 154

⁸ K. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, Paris, l'Age d'homme, 1974, pp. 40, 61, 62.

reporter sur sa toile des objets existants et non des formes purement imaginées. Son art, selon Malevitch, est immergé dans un monde où les formes sont d'emblée soumises, pour satisfaire aux besoins matériels des hommes, à un processus de réification dont l'effet négatif sur le plan esthétique doit être dénoncé. Dans ce monde, caractérisé par une production industrielle toujours plus diversifiée, triomphe le fétichisme des objets. Par leur poids ontologique et leur fonction instrumentale, ceux-ci induisent une fascination qui empêche la conscience artistique de prendre en considération les formes en soi et surtout de reconnaître dans la "raison utilitaire" la puissance originaire créatrice de ces formes⁹. Mettre un terme, pour Malevitch, à la magie de l'objet, c'est se donner les moyens de capter au profit de l'art l'énergie de cette raison qui se révèle si active dans les constructions théoriques et les inventions technologiques. Si l'on y parvient, "les formes picturales *naîtront de la même façon* que sont nées les formes utilitaires."¹⁰ Paraphrasant Kant, on pourrait dire, mais en restant prudent, que le projet de Malevitch vise à transférer dans le champ de la création artistique, pour la sortir de l'impasse de la représentation figurative, les schémas de pensée dont la fécondité est si évidente dans l'appropriation théorique et pratique de la nature.

Qu'en est-il donc de cette Raison ? Sur quel principe s'établit-elle ? Sur quelles catégories ? En ce qui concerne le principe, Malevitch, l'appelle "principe d'économie". Il en emprunte le nom et la notion aux analyses épistémologiques du physicien E. Mach dont les ouvrages rencontraient alors un succès considérable¹¹. Il s'agit, selon E. Mach, qui en relève la présence, spontanée ou réfléchie, dans le processus intellectuel conduisant aux découvertes scientifiques, d'une tendance de l'esprit à organiser les pensées dans le sens de la plus grande simplicité : "On atteint, dit-il, l'idéal de l'adaptation économique des jugements compatibles pour un sujet donné quand on a réussi à trouver le nombre minimum de jugements simples, indépendants, dont tous les autres sont des suites logiques."¹² Il est clair que cette recherche de l'économie dans la production théorique n'est au fond rien d'autre qu'une recherche du plus haut degré possible d'abstraction¹³ dans les concepts et les lois. C'est le sens même de toute activité scientifique qui, depuis Galilée, vise à dépasser l'évidence du sensible dans des constructions mathématiques. Cette démarche, en soi, n'est pas nouvelle, et E. Mach n'a aucune peine à en trouver de nombreux exemples dans l'histoire des sciences. Mais la mécanique classique qui se voulait une représentation cohérente et définitive du réel l'avait vidée de sa nécessité. La nouveauté réside dans sa réactivation et dans la prise de conscience épistémologique dont elle fait l'objet. La montée en flèche, à la fin du XIX^{ème} siècle, du niveau d'abstraction de la théorie, aussi bien physique que mathématique, y a certainement contribué en aiguissant la réflexion sur les méthodes. Plus que jamais, en effet, le réel sensible est expulsé de l'appareil des formalismes scientifiques, au point que l'image newtonienne d'un monde encore à la dimension de l'homme en est radicalement brouillée. On renoue avec l'idée galiléenne qui permit de lutter contre l'aristotélisme. Les concepts les plus simples, que l'on avait pris l'habitude de considérer comme des absolus, se révèlent simplistes, encore trop empiriques, trop particuliers et finalement obscurs. La véritable simplicité n'est pas donnée d'emblée ; elle se conquiert et s'exprime dans des synthèses mathématiques où se conjuguent la transparence des

⁹ Pour Marx, d'une façon analogue, les marchandises, en tant que valeurs d'échange, acquièrent une autonomie qui cache au regard le travail humain concret dont elles sont les produits

¹⁰ *Ibidem*, p. 63 (c'est nous qui soulignons)

¹¹ Malévitch a pu connaître les idées de Mach par Lounatcharski dont il était très proche et par Bogdanov. E. Mach est un des fondateurs du positivisme moderne. Voir sur tout ceci, J. C. Marcadé in préface à : Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, Paris, l'Age d'homme, 1974, p. 23.

¹² Mach, *Connaissance et erreur*, Paris, Flammarion, 1992, p. 192, (première éd. en allemand en 1905).

¹³ Il s'agit bien entendu ici, non pas des abstractions du sens commun, mais de l'abstraction scientifique.

notions de base et la richesse de déductions de leur contenu¹⁴. Les événements les plus décisifs sous ce rapport furent, semble-t-il, la géométrie non-euclidienne, qui rompt avec notre perception ordinaire de l'espace, et la théorie du champ électromagnétique de Maxwell, dont les équations, pour la première fois, décrivent des structures¹⁵. Dans le mouvement continu de la spéculation constructive un seuil a été franchi. Somme toute, en énonçant le principe d'économie, E. Mach va à la rencontre de ses contemporains et les aide à penser les changements qualitatifs qui affectent l'ensemble des connaissances de la nature. De nombreux savants n'hésiteront pas à mettre ce principe très lucidement en oeuvre dans leurs travaux. Einstein lui-même avouera plus tard s'en être inspiré pour avancer dans ses recherches : "Il y a pour construire de nouvelles théories, écrit-il,... un motif subtil : c'est l'effort d'unifier et de simplifier les prémisses d'une théorie... c'est le principe d'économie de Mach, interprété comme principe logique... La théorie de la relativité naquit des efforts en vue d'améliorer, quant à l'économie de pensée, les fondements de la physique par rapport à ce qu'ils étaient au début du siècle."¹⁶ Comme la remarque d'Einstein l'indique clairement, le principe d'économie n'a pas seulement le statut d'une idée régulatrice dans l'investigation théorique. Il est avant tout vecteur d'un dynamisme sans précédent de la pensée conceptuelle qui refuse de s'endormir dans des positions acquises et s'efforce en permanence de les dépasser. En ce sens, il se présente comme la pierre d'angle d'une raison ouverte, en lutte contre toute résurgence d'un Absolu. Par les possibilités de dialectisation qu'il ouvre à la pensée épistémologique, un tel principe est à même de créer les conditions de possibilité de notions et, au-delà, de catégories nouvelles.

C'est à ce titre que Malevitch s'intéresse à ce principe et le place d'une façon quasi hégélienne au coeur de toutes les mutations culturelles de son époque, lui donnant une extension qu'il n'a pas dans les propos de E. Mach : "L'économie, écrit-il, est la mesure nouvelle de ... l'appréciation et de la définition de la Modernité des arts et des créations ; sous son contrôle entrent toutes les inventions créatrices de systèmes, de techniques, de machines, de construction ainsi que des arts (peinture, musique, poésie)."¹⁷ Mais quelle approche pouvait avoir le peintre de la démarche effective déterminée par ce principe, et de ses résultats ? On ne peut qu'avancer des hypothèses. S'il est probable que lui était inconnu le raisonnement par lequel Einstein parvient à établir la théorie de la relativité, il est presque certain en revanche qu'il connaissait par quelques amis¹⁸ celui qui avait conduit Lobatchevski à dépasser la géométrie d'Euclide dans une géométrie plus générale. Or, à l'analyse, la démarche de ce mathématicien fut orientée par le principe de l'économie de pensée, même si ce dernier ne devint pas l'objet chez lui d'une réflexion méthodologique. En effet, face à l'impossibilité de démontrer le 5ème postulat d'Euclide qui, comme chacun sait, porte sur l'existence de la droite parallèle en tant qu'être mathématique simple, Lobatchevski se résout à l'abandonner. Sans rien changer aux autres axiomes de la géométrie, il remplace la proposition problématique d'Euclide par la proposition contraire qui

¹⁴ A. Einstein, *L'évolution des idées en physique*, Paris, Payot, 1968, pp. 201-202 : "Plus nos suppositions deviennent simples et fondamentales, plus notre appareil mathématique de raisonnement devient compliqué."

¹⁵ E. Mach, *Connaissance et erreur*, Paris, Flammarion, 1922, p. 189 : "Maxwell a *simplifié* beaucoup plus encore, en traitant toute l'optique comme un chapitre de l'électricité."

¹⁶ A. Einstein, *Conception scientifiques*, Paris, Flammarion, 1990, pp. 127 et 86 ; voir également A. Einstein, *L'évolution des idées en physique*, Paris, Payot, 1968, p. 225 où le physicien prend appui sur E. Mach pour penser le rapport entre la théorie de Newton et la théorie de la relativité.

¹⁷ Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, Paris, éd. l'Age d'homme, 1974, p. 79

¹⁸ Le poète et théoricien du formalisme V. Khlebnikov, mais aussi M. Matiouchine, très lié à Malévitch vers 1913, et dont les textes témoignent d'une connaissance des géométries non-euclidiennes. Voir plus loin.

affirme que l'on peut mener par un point donné une infinité de parallèles à une droite donnée. Cela revient à supposer qu'il y a des surfaces courbes sur lesquelles les lignes peuvent avoir des propriétés identiques à celles des droites dans un plan, exceptée la propriété énoncée dans le fameux postulat. Un tel parti pris se révéla heureux puisque la Pangéométrie de Lobatchevski ne rencontra au fil de ses déductions aucune contradiction. Dans cet acte fondateur du non-euclidisme affleure l'idée audacieuse qu'il faut, pour sortir de l'impasse, briser le rapport nécessaire que la géométrie d'Euclide établit entre la droite et sa propriété de n'accepter par un point donné qu'une seule parallèle. Cette notion de "droite avec parallèle" correspond à une droite trop spéciale, trop particulière, d'une richesse trop intuitive. On doit cesser de la regarder comme une entité qui serait indécomposable sous le prétexte qu'elle est légitimée par l'expérience usuelle aussi bien que par le système cohérent des théorèmes. En d'autres termes, l'aporie que constitue le 5ème postulat d'Euclide ne peut être levée que si l'on procède à une épuration, à une simplification de la notion de droite en la faisant fonctionner en dehors de son domaine d'origine, d'une façon non normative. La transgression a pour vertu de faire apparaître alors que la propriété du parallélisme affirmée par Euclide n'a d'existence que dans le rapport très singulier que la droite entretient avec un certain type d'espace, à savoir l'espace-plan. Une telle propriété n'est pas, comme on pouvait le croire, inhérente à une essence absolue de la droite que le postulat n'aurait qu'à enregistrer, mais dépend du rôle que l'on fait jouer à cette dernière. La Pangéométrie a pour vocation de se développer en une métagéométrie. Si l'on s'en tient à l'idée philosophique qui l'anime, elle se construit en plaçant les notions dans une atmosphère de plus grande extension et de moins grande compréhension. La portée de cette opération est double : d'une part les notions sont rendues plus abstraites qu'auparavant et acquièrent la capacité de suivre les variations de métrique de l'espace en fonction de la distribution de la matière dans l'univers¹⁹. Au regard de cette synthèse supérieure, Euclide a péché par ingénuité ; il a enfermé son travail théorique dans les limites trop étroites de l'évidence sensible, prenant la partie pour le tout. D'autre part, c'est dans le jeu des transformations auxquelles on soumet les objets mathématiques, que se forment dès lors leurs propriétés et l'unité de leur être. Dans l'esprit du non-euclidisme, la désintégration de l'identité intuitive d'une notion ne se réalise que par l'élaboration d'une identité structurale.

Cette logique analytique du processus de simplification des notions, mise en oeuvre par Lobatchevski, aboutit, sur des questions fondamentales, à un renversement de perspectives que les esprits cultivés de l'entourage de Malevitch n'ont pas manqué de méditer. (Il n'est plus possible de maintenir en exercice les catégories qui formaient l'architecture de la pensée classique. En premier lieu, l'essence d'un objet n'est plus définie par des qualités intrinsèques qu'il faudrait rapporter à un noyau immuable ; elle se mesure aux manipulations que cet objet peut supporter dans des situations variées. En bref, elle est désormais contemporaine de la relation. Dès lors, il est vain de poursuivre la quête d'un être en-soi puisque l'être en-soi n'a de réalité que dans le réseau de relations qui génèrent les propriétés. L'économie de pensée a eu raison du réalisme de la substance. A l'idée d'un objet donné a priori se substitue l'idée d'une structure qui n'est acquise qu'a posteriori, au terme d'une série d'expérimentations. En second lieu, le véritable concret n'est plus ce qui est immédiatement saisi dans une intuition ; celle-ci ne donne le réel que dans la forme d'une totalité indifférenciée. Une telle connaissance ne peut être que pauvre. Le véritable concret est toujours construit par une pensée qui multiplie par division les déterminations conceptuelles et tisse entre elles des rapports complexes. L'abstraction n'est donc pas là où l'on s'attend d'ordinaire à la trouver. Hegel l'affirmait déjà : elle est du côté du contenu intuitif, sensible, et non du côté du "concret-

¹⁹ Kouznetsov, *Essais sur la relativité*, Moscou, E. M., 1971, p. 259 : "Lobatchevsky parlait des différentes relations géométriques, euclidiennes et non-euclidiennes, correspondant aux différentes forces physiques."

pensé". De ce point de vue, on pourrait dire paradoxalement que la géométrie de Lobatchevski est moins abstraite que celle d'Euclide.)

Cette sorte de "révolution copernicienne", sous-tendue par le principe d'économie, est au fondement, pour ne prendre qu'un exemple, des recherches linguistiques et poétiques de Khlebnikov, auquel Malevitch était très lié²⁰, et qui n'hésite pas à se réclamer de Lobatchevski. Identique à celui du mathématicien, son projet général porte sur la nécessité de purifier les mots accusés d'être trop charnels, prisonniers d'une gangue de significations conventionnelles et confuses. Il faut les libérer de la tyrannie de l'interprétation substantialiste et, à cette fin, procéder par des manipulations²¹ et des éclatements à leur décomposition en éléments simples. C'est encore dans un climat de non-euclidisme que Khlebnikov entreprend la tâche de construire, une langue nouvelle²² à partir de ce qu'il appelle "les semences des mots". Ces unités de base ont pour caractéristique de ne pas posséder de fonction référentielle. Mais elles font preuve, lorsque le poète tente de les articuler entre elles pour créer des néologismes, de propriétés énergétiques qui commandent leur organisation en structures linguistiques inédites. L'oeuvre se fait en même temps que naissent les mots et la langue. Rien ne leur préexiste. Comme chez Lobatchevski, où la pensée se décroche de l'intuition sensible, ni le contenu, ni les règles formelles ne sont imposés au discours par des objets lui étant extérieurs. Le texte s'autoproduit, obéissant à la dynamique interne des éléments isolés chargés d'émotion. Le mathématicien n'opérait pas autrement, quand, sans se soucier de l'absurdité de la supposition initiale, il avançait dans ses déductions et engendrait ainsi des structures où se dessinait un espace foncièrement différent de l'espace ordinaire. Le résultat dans les deux cas est du même ordre : une langue abstraite qui ne se contente pas de "reproduire", mais qui est, par elle-même, par et dans sa structure même le contenu, le véritable concret, à savoir l'émotion pure dans sa fluidité pour Khlebnikov, un espace protéiforme au-delà de toute perception possible pour Lobatchevski.

L'esthétique de Malevitch fait écho à cette démarche. Le peintre trouve dans le principe d'économie une idée opérante pour penser dialectiquement non seulement les difficultés théoriques des mouvements artistiques auxquels il participe, mais aussi la réponse qu'il y apporte avec le concept d'un espace où triomphe la non-objectivité. Ses analyses font apparaître qu'il a assimilé les catégories de la nouvelle raison en voie de constitution. Concernant d'abord l'art de Cézanne, des futuristes et des cubistes, il constate que s'y est amorcé un processus de décomposition de l'objet réel, objet que la tradition de la Renaissance maintenait avec l'appui de la perspective mathématique. On y observe une tendance à "la pulvérisation de ce qui est rassemblé en éléments séparés, ... une aspiration à l'arracher à l'esclavage de l'identité figurative de la représentation."²³ C'est cette aspiration qui anime Cézanne lorsqu'il cherche à réduire la nature "au cône, au cube et à la boule"²⁴. Mais elle se manifeste encore plus clairement dans le cubisme qui est

²⁰ Sur tout ceci voir la contribution très suggestive de Jiri Padrt au *Colloque Malevitch*, Lausanne, l'Age d'homme, 1979, pp. 31-46. Khlebnikov a suivi à l'université de St. Pétersbourg où avait enseigné Lobatchevsky, des études de physique et de mathématiques, puis des études de linguistique.

²¹ Khlebnikov, in *L'année 1913*, Paris, Editions Klincksieck, 1971, p. 585 : "En remplaçant dans un vieux mot un son par un autre, nous créons immédiatement un chemin d'une vallée de langage dans une autre... nous traçons des voies à travers le pays des mots."

²² Il s'agit du Zaoum, langue "transrationnelle" en ce sens qu'elle n'est bâtie ni sur la syntaxe, ni sur la grammaire, ni sur le lexique de la langue ordinaire

²³ Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, p. 86.

²⁴ *Ibidem*, p. 87 et 89

"le système le plus riche de développement et de croissance de la peinture"²⁵. La construction cubiste, écrit Malevitch, "tend à l'économie, rejetant la répétition des formes identiques, par une expression simple, par la géométrisation des volumes, des plans, des droites, des courbes."²⁶ Ici, la fureur de simplification de l'objet en vue d'en dissoudre la masse compacte et d'en vaincre l'opacité, est à son comble. Elle se traduit simultanément par sa géométrisation effective et par le déploiement, dans le plan du tableau, de la multitude de ses propriétés spatiales obtenues par des décalages transgressifs du regard. Le procédé, qui évoque la variation, serait donc analogue à celui exploité par Lobatchevski et Khlebnikov. Il viserait à faire coïncider la réalité de l'objet avec la totalisation des points de vue que l'on peut avoir sur lui. Comme si la conscience cubiste avait pressenti le caractère abstrait et superficiel d'une saisie intuitive de l'objet dans le cadre perspectiviste et essayait de la dépasser en multipliant par division les déterminations. Ainsi s'explique, dit Malevitch, "l'apparition de parties d'objets réels dans les endroits qui ne correspondent pas à la nature."²⁷

Mais il y a un contrecoup qui n'échappe pas au peintre : l'unité concrète de l'objet ne conserve dans cet éclatement qu'un caractère de principe. L'intérêt de la peinture s'est déplacé pour se concentrer sur l'énergie des dissonances qui se dégage de l'affrontement entre les formes géométriques, et le tableau s'achève quand le jeu de ces dissonances est épuisé. Le mouvement analytique du cubisme a réduit l'objet à n'être plus, dit Malevitch, "qu'un assemblage des contradictions de la peinture et lignes graphiques nécessaires comme matériau pour l'échafaudement d'une nouvelle construction... qui n'est plus étroitement utilitaire et technique."²⁸ On est ici en présence d'un effet dialectique du principe d'économie : (la décomposition radicale à laquelle est soumis l'objet dans le cubisme n'a pu se réaliser sans un travail de destruction du code de la pyramide visuelle institué par la Renaissance qui avait à cette fin réquisitionné le langage de la géométrie. La ruine du code a créé une situation picturale inédite dont Malevitch perçoit les prolongements féconds : le langage de la géométrie n'a plus à remplir la fonction de représentation figurative. Après avoir été asservi à une conception scénographique de l'espace instaurant le point de vue monoculaire, il est en train de retrouver sa liberté. Il n'existe plus de norme qui puisse le retenir à la terre ferme. Il était moyen d'une mise en ordre du monde ; il devient à présent possible d'exalter ses potentialités dans la recherche de paradigmes nouveaux.)

Toute cette analyse est imprégnée des idées de Mach et de Lobatchevski. Dans l'oeuvre de ce dernier, la simplification des notions euclidiennes dont le contenu intuitif était trop riche, passait nécessairement par la mise en question du fameux Postulat et, au-delà, par la mise en question du système des théorèmes dont le postulat était une des assises. Ainsi, dégagée de la fascination séculaire exercée par les "objets premiers", la pensée mathématique pouvait se focaliser sur le réseau de relations constitué par manipulation et transformation de ceux-ci. L'être-en-situation prenait le pas sur l'essence, reléguée au rang de fantôme. De son côté, maniant les mêmes catégories, Malevitch montre comment la pensée plastique du cubisme, dynamisée par une volonté de dissociation de l'objet, en vient à désintégrer celui-ci, à casser l'espace perspectiviste, et finit par produire des signes géométriques en attente de nouvelles configurations. Comme dans la logique de la pensée lobatchevskienne, il y aurait dans le mouvement du cubisme dépassement du substantialisme.

²⁵ Malévitch, *Ecrits*, Paris, G. Lebovici, 1986, p. 344

²⁶ Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, p. 94

²⁷ *Ibidem*, p. 41

²⁸ *Ibidem*, p. 92.

Mais Malevitch en signale immédiatement les limites, car le cubisme ne pousse pas cette logique jusqu'à éliminer toute référence à l'existence de l'objet. Il garde, en effet, le souci, y compris dans sa dernière phase, d'en saisir "l'essence", "le sens". "Les cubistes, écrit-il, ont rassemblé tous les objets sur la place publique, les ont cassés, mais ne les ont pas brûlés."²⁹ En d'autres termes, si chez les cubistes le principe d'économie est "mis en avant de façon aiguë"³⁰, si l'on assiste dans leurs toiles à une mise à plat, dans le langage de la géométrie, des qualités de l'objet, celles-ci continuent de lui être rapportées comme à leur horizon. "La structure unificatrice de l'ancienne conception des images", comme le remarque justement Nakov, reste encore en place³¹. Les formes créées ne sont pas encore pures ; elles ne sont pas pour elles-mêmes. La force centripète de l'objet qui les produit en se dissociant, les empêche de conquérir leur indépendance. Elles sont en liberté surveillée. La conscience cubiste, pourrait-on dire, demeure d'une certaine manière, attachée à un substantialisme identique à celui contre lequel s'insurgeaient Lobatchevski et, à sa suite, Khlebnikov. Elle ne réussit pas à s'émanciper du cadre d'une raison cartésienne qui croit à l'existence d'éléments absolus, fondateurs, dépositaires de propriétés. "L'habitude de l'éducation de la raison utilitaire, écrit Malevitch, ne pouvait s'accorder avec le sentiment qui menait à la destruction de la figuration."³² Le conflit est ouvert entre le dynamisme propre de la structure des formes géométriques, et la nostalgie persistante des fonctions symboliques et narratives. Placé devant cette contradiction, le mouvement cubiste prit le parti de la vivre sans essayer de la résoudre³³.

Ce ne fut pas le cas de Malevitch. Son enthousiasme pour les conquêtes scientifiques et techniques récentes d'un rationalisme dialectisé par le principe d'économie, le met à l'abri du doute concernant la voie dans laquelle l'art du XX^e siècle va être amené à s'engager. L'expérience cubiste, qui tire son originalité d'un effort de simplification et de décomposition, en phase avec celui déployé par la science de l'époque, ne peut, selon Malevitch, qu'être poursuivie jusqu'à la libération totale des formes géométrisées ; ce qui implique de mener le processus de désintégration de l'objet jusqu'à la disparition de ce dernier. "En analysant, écrit-il, le mouvement pictural cubiste, j'ai trouvé que la culture picturale *doit*³⁴ passer par la non-figuration."³⁵ Ainsi est levée la contradiction qui déchirait la conscience cubiste. La solution qu'il retient n'est en rien le résultat d'un choix subjectif ; elle est inscrite dans la nécessité historique et logique d'une évolution des arts et des sciences commandée par le principe d'économie. En termes hégéliens, la non-objectivité est la vérité même du cubisme. Tout retour à la figuration serait régression.

Créer en partant de rien des formes picturales qui ont en soi leur propre fin, telle est à présent, selon Malevitch, la tâche de l'artiste. L'abolition des fonctions sémantiques et symboliques traditionnellement attribuées aux formes géométriques a pour conséquence qu'il n'est plus possible de "re-présenter" quoi que ce soit. Dans son concept l'espace en est révolutionné. Il cesse d'être le réceptacle des choses ; il devient pur. Il avait les limites d'une scène construite selon l'ancienne perspective monoculaire et sur laquelle le monde s'offrait en spectacle à l'homme ; il devient cosmique. L'habituelle "paroi de fond" en peinture, celle que l'on trouve encore, quoique très

²⁹ Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, p. 39.

³⁰ *Ibidem*, p. 135.

³¹ Malévitch, *Ecrits*, Paris, G. Lebovici, 1986, p. 67.

³² Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, p. 61. La raison utilitaire est envisagée, ici, dans sa fonction instrumentale de production d'objets et non comme puissance créatrice de formes pures. Voir pour plus de précision l'analyse et la note de la page 4.

³³ L'épisode des papiers collés le montre bien

³⁴ C'est nous qui soulignons.

³⁵ Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, p. 95

proche de la surface même du tableau, chez Cézanne et les cubistes, est supprimée. L'oeil cherche vainement un point d'appui. Disparaissent les notions de haut, de bas, de droite et de gauche. L'action de la gravitation terrestre est comme suspendue. Il n'y a plus de coordonnées fixes. Le peintre fait sienne ici l'idée-force de la relativité des systèmes de référence que la science du temps est en train de s'approprier. L'élimination de l'objet a mis fin à l'anthropocentrisme.

Débarassé de toute orientation autoritaire imposée par le regard humain, l'espace que Malevitch donne en héritage à l'art abstrait géométrique s'ouvre enfin sur un véritable infini. Certes, l'âge classique en peinture n'avait pas ignoré l'infini³⁶; le code perspectif en avait même proposé, avec le point de fuite, une représentation sensible. Mais celle-ci, par sa nature même, clouait au sol le spectateur et l'empêchait de s'envoler. En outre elle ne pouvait être que métaphorique, car en contradiction avec ce qu'exige en droit Euclide pour lequel les parallèles ne se rencontrent jamais. Il est vrai que la Renaissance devait se contenter de rêver l'infini puisqu'elle s'était à elle-même interdit, en développant la "Costruzione legittima", d'exploiter toutes les virtualités contenues dans la vision géométrique qu'elle venait de découvrir³⁷. Par définition, l'infini est inaccessible à la perception humaine ; on ne peut que le donner à penser conceptuellement. C'est précisément cela que parvient à réaliser Malevitch sur l'écran plastique avec un espace délibérément géométrique et abstrait, dépourvu de toute finalité pratique : un espace, en quelque sorte pour le regard de l'homme qui cherche à prendre la place de Dieu. "J'ai détruit, écrit-il, l'anneau de l'horizon et je suis sorti du cercle des choses."³⁸ Malevitch accomplit ainsi ce que la Renaissance avait refoulé. La tâche aurait été impossible sans l'adhésion du peintre à un rationalisme moderne qui a vaincu les angoisses métaphysiques et condamne sur le plan gnoséologique le réalisme substantialiste. Chez lui, ce qui n'est pas le cas du cubisme dont il contestait la cohérence, théorie et pratique avancement d'un même pas.

Cet espace infini est aussi, du fait de la désubstantialisation et de la non-objectivité qui en découle, une présence active, un milieu vibrant de forces. La Renaissance et les quatre siècles qui suivirent y voyaient un "lieu" ouvert à l'action de l'homme mais parfaitement indifférent aux événements qui s'y produisent. La construction du cube scénographique précédait d'ailleurs, dans la pratique de la peinture, la distribution des volumes et des éléments picturaux à l'intérieur de ce cadre. Il s'agissait avant tout, par la localisation des objets et la saisie de leurs qualités chromatiques, de se les approprier, ainsi que leurs relations. La mécanique classique ne concevait pas l'espace autrement : homogène et isotrope, immobile, au-dessus des batailles de la matière ; en tant que tel, il était neutre, pareil à un grand réservoir vide ; la physique newtonienne ne s'y attardait pas. Sa préférence, identique à celle des peintres, se portait sur les substances et leurs changements, sur les endroits où des acteurs matériels étaient présents. La loi de gravitation, par exemple, relie le mouvement d'un corps hic et nunc à l'action d'un corps s'exerçant au même moment à une distance lointaine. Newton laisse de côté les intermédiaires. Cette philosophie de l'espace, commune aux arts et à la science, ne tient plus à partir du moment où s'effondre sous l'effet du pouvoir dissolvant du principe d'économie la croyance en un monde de substances. Chez Malevitch, les formes géométriques, parce qu'elles ne doivent rien à l'objet, ne peuvent être

³⁶ Malevitch, *Lettre à Matiouchine, Colloque Malévitch*, Paris, l'Age d'homme, 1979 : "Quant à la surface plane suspendue de la couleur picturale sur le drap de la toile blanche, elle donne immédiatement à notre conscience la forte sensation de l'espace. Elle me transporte dans le désert sans fond où l'on ressent les points créateurs de l'univers autour de soi."

³⁷ F. Francastel, *Peinture et Société*, Paris, Denoël, 1977, p. 145 et pp. 242-329 ; voir également la contribution de Y. A. Bois au *catalogue El Lissitzky*, Paris-Musée, 1991, pp. 27-37.

³⁸ Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, Paris, l'Age d'homme, 1974, p. 49.

extérieures à un espace qui leur préexisterait. Elles font *être* l'espace. Le rapport entre les deux n'est plus un rapport de contenant à contenu, mais un rapport dialectique : l'espace se construit par l'intensité et la position des surfaces-plans colorées mais en retour, sans l'intervalle qui les sépare, celles-ci perdraient tout leur dynamisme. Dora Vallier a raison d'observer que "la composition est pour Malevitch un accord de rythmes qui se réalise dans l'espace de la toile, tout comme une phrase musicale se réalise dans le temps."³⁹ Comparaison intéressante qui met en lumière que l'espace, comme le temps dans le cas d'une mélodie, est le système vivant des relations entre les formes dont les charges énergétiques irradient dans l'étendue environnante et la modulent. Les éléments géométriques simples, se propulsant dans cet espace, y créent des tensions, des dilatations ou des contractions qui le rendent hétérogène. Malevitch invente pour le compte de la peinture du XX^e siècle, un espace dont la métrique est déterminée par l'état, la répartition et le mouvement des surfaces-plans colorées. Le monde isotrope, humain, trop humain d'Euclide a vécu.

Ce qui maintenant est donné à voir sur l'écran plastique par le moyen de sensations purement topologiques et chromatiques, ce sont des structures sans sujet qui s'auto-produisent. On ne peut interpréter "la libre navigation dans l'infini" dont parle Malevitch ni comme un refus délibéré d'admettre l'existence de lois, ni comme le désir d'une volonté qui entend s'abandonner au caprice. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'une profession de foi irrationaliste. Le propos a un sens plus profond. Il signifie que les formes ont une réalité en soi, indépendante de la subjectivité du peintre qui les fait naître. En tant que telles, elles possèdent un potentiel organisateur et sont donc créatrices d'ordre. Il serait possible, écrit Malevitch, "de les étudier comme n'importe quelle planète ou système planétaire complet."⁴⁰ Le tableau devient ici une chose vivante, un moment dans l'interminable processus de mise en formes et de structuration à quoi se résume la nature toute entière et dont l'artiste n'est au fond qu'un des agents⁴¹.

Confronté à l'espace euclidien, coupable d'empirisme, l'espace dans lequel Malevitch nous introduit par effraction est plus riche, plus réel, à tel point qu'il rend fantomatique et exsangue tout ce qui est de l'ordre de la matière visible. Les signes géométriques, parce qu'ils ont acquis leur pleine autonomie, se transforment en unités dynamiques capables de remplir la fonction de modèle. L'abstraction en art, comme en science, est le seul véritable réalisme, la voie royale pour découvrir les choses en dehors de la perception : on a besoin de Vérité et non de sincérité. "Ma nouvelle peinture, confie Malevitch à Matiouchine, n'appartient pas exclusivement à la terre ... dans l'homme, dans sa conscience gît l'aspiration à l'espace, l'attraction du décollage du globe de la terre »⁴².

L'espace que le suprématisme nous dévoile est similaire à celui que la science découvre au tournant du siècle. Les théories de l'électromagnétisme et de la Relativité ont amené en effet la physique à extirper la matière morte de sa représentation du monde et à la remplacer par un jeu vivant de formes. Ce qui devient essentiel, ce n'est pas -- comme dans la conception mécanique où l'idée de substance joue un rôle capital -- la description des points où de la matière et des charges sont présentes, mais c'est la description du champ entre les masses ou les charges. Newton reliait seulement par de grands pas les événements éloignés les uns des autres ; ce n'est plus le cas avec Maxwell dont les équations permettent de connaître le caractère d'un champ électromagnétique entourant une charge, d'en dégager la structure près et loin de la source et d'en suivre les variations

³⁹ Dora Vallier, *L'art abstrait*, Paris, Livre de poche, 1980, p. 131.

⁴⁰ Malévitch, *Ecrits*, Paris, éd. G. Lebovici, 1986, p. 235

⁴¹ On comprend dans ces conditions l'évolution de Malévitch vers un suprématisme architectural

⁴² *Lettre à Matiouchine, Colloque Malévitch*, Paris, l'Age d'homme, 1979, p. 185

dans le temps. Il apparaît dès lors évident que l'espace, même quand il est vide d'objets, peut posséder des fonctions ou des états physiques différenciés, ce que la mécanique classique considérait comme un non-sens. Le génie de Lobatchevski et ,après lui, de Riemann ont très certainement aidé à déblayer le chemin puisque l'on trouve déjà dans leurs oeuvres une nouvelle notion d'espace qui dénie à celui-ci toute rigidité et homogénéité et lui accorde la capacité de participer aux événements physiques. Einstein, avec la théorie de la relativité poussera l'idée plus avant : l'espace s'identifie au champ gravitationnel qui s'étend à l'univers tout entier ; et, comme ce champ est déterminé par la configuration des masses et varie avec elle, la métrique de l'espace dépend nécessairement de processus physiques. Le cosmos n'est plus euclidien. L'imagination poétique peut se le représenter comme un océan de forces et de formes en tempête, éternellement en train de changer mais cependant soumis à des lois de structure.

On n'a pas à s'étonner de la rencontre entre ce concept d'espace auquel aboutit la recherche scientifique et celui que Malevitch met en scène dans ses tableaux : il suffit de garder présent à l'esprit que la démarche du peintre s'appuie sur un principe et des catégories empruntés à l'épistémologie de l'époque. Ici, la spéculation plastique ne rejette pas les apports du rationalisme scientifique et participe aux côtés de celui-ci à l'établissement d'un nouveau rapport de l'homme à la nature. Le grand art de la Renaissance avait agi de même, et sa vitalité jusqu'à l'impressionnisme, malgré les bouleversements de l'histoire sociale et politique, est à mettre en relation avec le triomphe de la conception mécanique. Les révolutions en art ne sont pas fréquentes, à moins de considérer comme telles tout mouvement d'humeur. La modernité de Malevitch encore aujourd'hui, ainsi que la pérennité, par delà les modes, de l'art abstrait constructif dont il posa la pierre d'angle, tiennent justement au fait que l'image du monde qui sert de matrice à cette esthétique n'a pas fondamentalement changé depuis le début du siècle. Malevitch lui-même percevait clairement que son concept d'espace plastique, forgé dans une période de profonde mutation de la physique et des cadres de la pensée, était appelé à durer et que tout retour ou maintien de la figuration serait une aberration. "Dans la non-objectivité, écrit-il, l'art nouveau a trouvé sa forme définitive. En elle j'aperçois *la* vérité qui répond à l'essence de l'art pur et qui, tôt ou tard, sera aussi la vérité de cette humanité qui, aujourd'hui, vit encore au milieu de représentations objectivo-réalistes"⁴³.

Fernand Fournier, Paris, Septembre 1993

⁴³ Cité par E. Martineau, in *Malévitch et la philosophie*, Paris, l'Age d'homme, 1977, p. 56.