

KUPKA FRANTIŠEK (1871-1957)

Prise de vue

L'histoire de l'art a été longue à prendre la mesure de l'apport de František Kupka à l'invention de l'abstraction. Il n'est pas sûr du reste, que la position du peintre soit bien ferme et définitivement acquise : son œuvre n'a pas encore reçu l'attention que l'on a accordée à celle des autres pionniers de l'art abstrait, et son nom n'est pas spontanément associé à ceux des Kandinskis, Mondrian, Delaunay ou Malévitch qui engagèrent, au même moment ou presque, leur art dans ce que Kupka nommait l'« autre réalité ». L'isolement farouche dans lequel l'artiste, jaloux de ses inventions, s'est volontairement cantonné explique en grande partie ce manque de réception.

Kupka a en effet toujours entretenu des liens ambigus avec les milieux de l'avant-garde. S'il découvre, avant 1910, un usage de la couleur comparable à celui des fauves, c'est avec des motivations sensiblement différentes. De même, il est au courant du travail des cubistes, mais reste indifférent, voire critique, à leur égard. À Puteaux, il est le voisin et l'ami de Jacques Villon, ce qui ne suffit pas à faire de lui un assidu aux réunions qui déboucheront sur l'organisation du salon de la Section d'or, à sa participation effective, récemment prouvée, a longtemps été un sujet de controverse. Est-ce pour ses premières toiles abstraites qu'Apollinaire inaugure en 1912 le terme « orphisme » ? La chose, là encore, est discutée, mais de toute façon, Kupka ne voudra jamais reprendre l'étiquette à son compte – pas plus que celle de « musicaliste » sous laquelle Henry Valensi et les siens cherchèrent à l'enrôler. En 1931, il adhère au groupe Abstraction-Création, alors que sa peinture vient de subir une nette inflexion vers la géométrie ; c'est la seule appartenance – éphémère – qu'on lui connaisse. Celui qui disait : « Exposer ? Pourquoi ? Pour que les gens vous copient ? », n'avait eu sa première exposition personnelle à Paris qu'en 1921. De son vivant, on retient en tout et pour tout trois rétrospectives : en 1924 à la galerie La Boétie, en 1936 au Jeu de Paume à l'occasion de laquelle il classe son œuvre en sept thèmes formels, et en 1946 à Prague, où l'État tchécoslovaque fête son soixante-quinzième anniversaire.

Or sait-on bien – en dehors de toute querelle de prééminence – que Kupka fut le premier à montrer publiquement des toiles qui rompaient délibérément avec toute réalité objective ? C'était au Salon d'automne de 1912, où il exposa *Amorpha, fugue de deux couleurs* et *Amorpha, chromatique chaude*, deux tableaux fondés sur la transcription d'impressions musicales et kinesthésiques dans un libre jeu de lignes arabesques. La même année, l'artiste mettait la dernière main au manuscrit de son ouvrage théorique, *La Création dans les arts plastiques*, écrit en langue française, mais qui ne connut de son vivant (en 1921 qu'une édition tchèque, le privant de la réception qu'aura connue, par exemple, *Du spirituel dans l'art* de Kandinsky). On trouve pourtant, dans cet admirable traité d'esthétique psychologique, certaines des justifications de l'abstraction les plus pertinentes de leur temps.

I - Les premiers pas

František Kupka est né le 22 septembre 1871, dans une petite ville de Bohême orientale, Opočno (aujourd'hui en République tchèque). Ayant montré de précoces inclinations artistiques, il prépare l'entrée à l'Académie des beaux-arts de Prague. Il y est inscrit en 1889, en classe de peinture historique et religieuse, avant d'intégrer, en 1891, la prestigieuse Académie de Vienne où il reçoit un enseignement marqué par l'héritage des peintres nazaréens. De cette période datent d'ambitieux tableaux allégoriques, comme *Le Dernier Rêve de Heine mourant* (1893), dont le succès lui vaut quelques commandes de portraits dans l'aristocratie impériale. Parallèlement, le jeune artiste multiplie les lectures scientifiques et philosophiques et s'initie à la théosophie auprès du peintre et chef de communauté Karl Wilhelm Dieffenbach, tandis que lui-même monnaie des talents communs de spirite.

C'est en grande partie par volonté de rupture avec cette période de sa vie que Kupka choisit l'exil à Paris. Peu de temps après son installation à Montmartre, il peint *Le Bibliomane* (1897), qui marque son adoption des conventions de la peinture claire de plein air. Suivant le conseil de son compatriote l'affichiste Alfons Mucha (1860-1939), il gagne sa vie en donnant des caricatures aux journaux satiriques qui foisonnent à cette époque : *Le Canard sauvage*, *Cocorico*, *Le Cri de Paris*, *La Plum*, *Le Rire*, etc. Mais sa verve anticléricale et ses engagements ouvriéristes se lisent surtout dans les séries magistrales que publie *L'Assiette au beurre* (« L'Argent » en 1902, « Religions » en 1904), ainsi que dans les illustrations du maître ouvrage du géographe anarchiste Elisée Reclus, *L'Homme et la terre* (à partir de 1905). En accord avec les convictions de l'auteur, pour qui « l'homme est la nature prenant conscience d'elle-même », Kupka déploie la vision d'une humanité promise à un progrès matériel et moral la conduisant à la réalisation de son destin cosmique.

Alors que ses travaux de bibliophilie retiennent de nettes influences de la Sécession viennoise, dont témoignent les bois gravés du *Cantique des Cantiques* (1905) ou les planches du *Prométhée* d'Eschyle (1909-1911), Kupka engage bientôt sa peinture dans des voies qui le situent à proximité de l'avant-garde. Il fait également part, dans sa correspondance privée, de

son insatisfaction envers les insuffisances du réalisme, et de son désir de peindre « des conceptions, des synthèses et des accords ». Ce programme s'incarne notamment dans un autoportrait halluciné, *La Gamme jaune* (1907, Musée national d'art moderne-Centre Georges-Pompidou, Paris), où l'artiste, immergé dans le continuum vibratoire de la couleur monochrome, apparaît en état de communion totale avec l'essence lumineuse du monde, tandis que ses yeux troués d'ombre verdâtre traduisent le regard de celui qui a percé l'enveloppe des choses et des êtres. De même, les plages de couleurs chaudes et froides qui saturent les formes classiques de *Plans par couleurs. Grand nu* (1909-1910, Solomon R. Guggenheim Museum, New York), exposé en 1910 au Salon d'automne, dressent le relevé des centres d'énergie d'intensité variable qui couvrent e lui. Dans la vision supra-rétinienne du peintre, le tableau est devenu la plaque sensible où s'impriment, sous forme d'irisatio colorées, les énergies vitales qui sourdent du tréfonds de la matière.

Cette iconographie du corps immatériel, où se lit peut-être une fascination, partagée par d'autres artistes, pour la photograp aux rayons X et les possibilités d'extension du regard qu'elle semble promettre, trouve un prolongement dans plusieurs portraits de femme et dans le *Portrait du musicien Follot* (1910-1911, The Museum of Modern Art, New York), qui confirme l'analogie musicale déjà présente dans *La Gamme jaune*. Les effets de transparence qui accompagnent ces images affecte également plusieurs œuvres où l'artiste s'attache, en outre, à la décomposition du mouvement selon une méthode qui rapp la chronophotographie du physiologiste Étienne-Jules Marey. La série de pastels *Femme cueillant des fleurs* (1909-1910) fi sur la page plusieurs mouvements successifs selon une méthode cinématique dont la précocité paraît remarquable quant à chronologie courante de la réception du futurisme en France. Dans les études découlant de *La Petite Fille au ballon* inondé de soleil (1908-1910), les mouvements circulaires de l'enfant se résolvent en arabesques derrière lesquelles le motif finit pa s'éclipser. Intensité lumineuse et cinétique auront ainsi placé l'artiste au-devant de seuils de figurabilité qui révèlent l'insuffisance rédhibitoire de la visualité ordinaire, et qui mettent le peintre au défi d'une impossible représentation.

II - Aux origines de l'abstraction

C'est le constat d'impuissance que dresse au même moment le peintre théoricien, dans les notes de *La Création dans les z plastiques* : l'échec du réalisme vient aussi du mensonge que ce dernier instaure quant à la forme et à la nature réelles de l sensation. Fondé sur les données de l'optique physiologique et sur les apports de l'esthétique expérimentale, l'essai de Kup contient une théorie de la perception comme vibration de la sensibilité kinesthésique, ébranlement d'un sens du movemen impliqué dans la formation de tous les états de conscience : par conséquent, si l'artiste doit chercher à représenter quelque chose, c'est plutôt le fonctionnement mobile de la pensée et de la subjectivité. Selon la conception moniste de Kupka, le mouvement est la forme élémentaire commune de toutes les sensations – lumineuses, sonores, tactiles ou kinesthésiques. les décrit comme un agencement d'images motrices se modifiant dans le temps et douées d'une spatialité propre, et même d'une « topographie », avec ses « localités » entre lesquelles l'artiste établit des liaisons et se déplace en empruntant ces « voies praticables » que sont les lignes. Le titre et la structure de deux œuvres, *Localisation de mobiles graphiques* (1912-11 , la première au musée Thyssen-Bornemisza de Madrid), retiennent à l'évidence l'empreinte de cette conception spatio-dynamique de « l'idéation » – formation et extériorisation de l'idée.

En quelques années, de 1911 à 1913, les premières œuvres abstraites de Kupka mettent au point le vaste répertoire de morphocinèses, lignes courbes et cadences de lignes verticales, qu'il charge d'aller « incarner le rythme intérieur ». *Amorpl fugue à deux couleurs* (1912, Národní Galerie, Prague) et *Solo d'un trait brun* (1912-1913, Národní Galerie, Prague) mobilis la ligne mélodique de l'arabesque, « localisation dans l'espace des instants successifs du flux temporel », selon l'artiste, poi inscrire à la surface de l'œuvre cette pulsion du mouvement communiquée par la vibration musicale. C'est elle que restituer aussi, avec d'autres moyens, les rythmes rectilignes de la série des *Plans verticaux* (1912-1913), comme le confirme rétrospectivement l'apparition de ce motif dans le contexte d'une toile encore mi-abstraite, mi-figurative : *Les Touches de pi . Le lac* (1909, Národní Galerie, Prague).

Mais si le réalisme traditionnel doit être contrebattu, c'est aussi parce qu'il rompt avec la « mécanique vitale », la logique interne de la nature – quand Kupka demande au contraire au peintre de se donner les moyens de refléter « le drame de la constitution de la matière organisée ». L'œuvre véritable ne doit pas singer les apparences, mais suivre les lois intimes de l'organisation de la matière. Elle met en scène des genèses, des croissances, cosmiques ou naturelles, qui montrent que l'artiste peut « créer aussi logiquement que fait la nature », qu'il peut être « aussi rationnel que la volonté cosmique ». La question des origines, qui, au début du siècle, taraudait Kupka dans un petit groupe d'œuvres à tonalité symboliste (*Les Nénuphars. Commencement de la vie*, 1900-1903, Musée national d'art moderne-Centre Georges-Pompidou, Paris) trouve désormais à s'incarner dans le développement et la maturation de l'organisme pictural abstrait.

Le grand cycle organique de Kupka, qui débute avec des œuvres aux titres évocateurs, *Formes irrégulières, création* (1911 ou *Printemps cosmique* (1913-1914), se développe jusqu'après la guerre dans la série des *Contes de pistils et d'étamines* (1919-1920, Musée national d'art moderne-Centre Georges-Pompidou, Paris), dont les poussées successives d'empâtemen colorés pourraient illustrer le processus vital décrit dans les pages de son traité : « Modulant la surface, les formes se concrétisent d'elles-mêmes, éclosent comme les feuilles, les fleurs et les fruits d'un arbre. » Kupka s'y fait l'interprète d'une sorte d'*histoire naturelle* des formes, décrites dans leurs conditions d'émergence et d'existence, dans leur vie propre et autonome. Ce seront, du reste, les derniers mots de *La Création dans les arts plastiques* : « Une œuvre d'art doit être un to complexe, un organisme doté de ses qualités spécifiques d'existence, vivant de sa vie propre et à son propre compte. »

III - Ultimes Abstractions

En 1926, Kupka récapitule les grands thèmes de son œuvre dans un remarquable recueil de bois gravés, *Quatre Histoires blanc et noir*, dont la structure est celle du Livre au sens mallarméen du terme, c'est-à-dire « architectural et prémédité », « explication orphique de la terre ». L'évolution du peintre suit alors deux directions ; la première est celle qui le voit aborder, à travers des formes plus anecdotiques, rappelant l'esthétique machiniste des puristes, la thématique du monde industriel et de la vitesse mécanique (*Synthèse*, 1927-1929, Národní Galerie, Prague). La seconde, plus porteuse d'avenir, est celle par laquelle il entame une simplification radicale de ses compositions.

C'est l'époque où Van Doesburg lui rend hommage comme inventeur de l'abstraction géométrique, en reproduisant *Plans verticaux III* (1913) dans *De Stijl*, tandis que Del Marle, disciple français de Mondrian, l'entraîne dans les activités du groupe de la revue *Vouloir*. Kupka est ensuite intégré au comité directeur du groupe Abstraction-Création, qui édite de 1932 à 1936 un cahier annuel où l'artiste livre certaines clés de sa nouvelle évolution : « L'épuration du concept initial entraîne celle de l'œuvre sur le chantier. La lisibilité en devient alors plus aisée au prix d'abstraction de tout ce qui est étranger à une unité organique. Et l'abstraction, on peut la pousser jusqu'à ne garder que les seules quotités élémentaires. » Kupka peint à cette époque une œuvre aussi radicale dans son dépouillement que *Peinture abstraite* (1930-1932, Národní Galerie, Prague), où trois lignes noires orthogonales s'interrompent avant de se croiser dans la blancheur dénudée du fond. Il donne aussi un important ensemble de gouaches en blanc et noir, les *Abstractions* (1930-1933), où l'artiste joue de la réversibilité du positif du négatif pour engendrer de stimulants effets d'ambiguïté perceptive et de lecture inductive, qui annoncent certaines caractéristiques de l'abstraction optique et cinétique d'après guerre. Dans la continuité de l'intérêt de Kupka pour l'optique psychologique, l'abstraction géométrique sert ici l'analyse des conditions de la vision.

Après la guerre, au cours de laquelle, réfugié à Beaugency dans le Loiret, il a dû considérablement ralentir son activité, le salon des Réalités nouvelles lui ouvre ses portes annuellement et lui rend hommage à deux reprises, en 1953 avec une présentation de vingt-deux œuvres, dont le monumental *Autour d'un point* (1920-1925 et 1930), et – à titre posthume – en 1957. « Ce que nous cultivons ici, avait auparavant déclaré Kupka, dans ce qui sonnait comme un bilan, a eu pour origine l'incursion du rationalisme dans les conventions [de l'art] d'où toute logique était bannie. »

Reçu par donations successives à partir de 1958, le fonds Kupka du Musée national d'art moderne est le plus important avec celui de la Národní Galerie de Prague. Il a fait l'objet d'une exposition itinérante en 2003-2004, qui s'inscrit dans un mouvement de redécouverte initié en 1975 et en 1989 par les rétrospectives du Solomon R. Guggenheim Museum à New York et du musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

 | Arnauld PIERRE

Bibliographie

- J. ANDEL & D. KOSINSKI dir., *Painting the Universe. František Kupka, pioneer in abstraction*, catalogue d'une exposition itinérante à Dallas, Wolfsburg et Prague, Verlag Gerd Hatje-Distributed Art Publishers, Ostfildern-New York, 1997
- F. KUPKA, *La Création dans les arts plastiques*, avant-propos de K. Flinter, Préface de P. Dagen, texte et trad. établis par E. Abrams, Éd. du Cercle d'Art, Paris, 1989 (éd. or. 1923)
- B. LÉAL dir., *František Kupka. La collection du Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne*, catalogue d'une exposition itinérante à Vaduz, Lausanne, Strasbourg, Montpellier et Münster, Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris 2003
- K. PASSUTH dir., *František Kupka 1871-1957, ou l'invention d'une abstraction*, catalogue de l'exposition du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris-Musées, Paris, 1989
- A. PIERRE, *Frank Kupka in White & Black*, Liverpool University Press, Liverpool, 1998
- P. ROUSSEAU dir., *Aux origines de l'abstraction*, catalogue de l'exposition du musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, Paris, 2003
- M. ROWELL éd., *František Kupka 1871-1957. A Retrospective*, catalogue de l'exposition du Solomon R. Guggenheim Museum, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1975.