

Exposition KUPKA
(Pionnier de l'abstraction)
au musée du Grand Palais
(du 21-03-2018 au 30-07-2018)

(un rappel en photos de la quasi-totalité des œuvres présentées lors de cette exposition hors revues, catalogues, livres illustrés ou conçus par Kupka).

Extrait du dossier de presse

Première rétrospective, depuis l'exposition de 1975-1976 au Solomon R. Guggenheim Museum de New York et au Kunsthaus de Zurich, et celle de 1989 au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, elle couvre l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, de ses débuts marqués par le symbolisme jusqu'à ses dernières réalisations dans les années cinquante. Grâce au parcours européen de František Kupka (1871-1957), enraciné dans sa Bohême natale, formé dans la Vienne fin de siècle et dans le Paris des avant-gardes, l'exposition conduit à une nouvelle approche de deux courants majeurs des XIXe et XXe siècles, le symbolisme et l'abstraction, dont Kupka fut l'un des principaux acteurs. Conjuguant parcours chronologique et thématique, cette exposition rassemble quelque 300 œuvres – peintures, dessins, gravures, manuscrits, journaux, livres illustrés et photographies – déployées en cinq sections qui permettent au public d'entrer de façon attractive dans l'univers spécifique du créateur : Chercher sa voie ; Un nouveau départ ; Inventions et classifications ; Réminiscences et synthèses ; et enfin Ultimes renouvellements. Elle met l'accent sur les moments-clés de sa période créatrice, les chefs-d'œuvre symbolistes et les premiers portraits expressionnistes parisiens, son passage à l'abstraction en 1912, le cycle des peintures organiques saturées de couleurs, l'abstraction géométrique finale tout en évoquant des épisodes moins connus comme la période dite « machiniste » à la fin des années vingt. L'exposition met également en valeur la personnalité riche et singulière de František Kupka, habité par une quête existentielle et souligne son intérêt pour la philosophie, les cultures anciennes et orientales, les religions, la poésie ou encore la science.

Repères chronologiques :

1871 František Kupka naît le 22 septembre à Opočno, en Bohême orientale, dans une famille modeste.

1888 Kupka entre en septembre en classe préparatoire de l'École des beaux-arts de Prague.

1889 Inscrit dans la section de peinture historique et religieuse, il suit les cours du professeur František Sequens, tout en gagnant sa vie comme médium et en donnant des cours de dessin.

1891 Ayant obtenu son diplôme de l'académie de Prague, il participe à l'exposition des élèves de l'École des beaux-arts au Rudolfnm.

1892 Kupka s'inscrit à l'École des beaux-arts de Vienne. Durant son séjour à Vienne, il s'initie à la philosophie allemande (Schopenhauer, Nietzsche), grecque (Platon), à la littérature classique (Dante, Milton, Heine) et lit de nombreux ouvrages scientifiques (astronomie, anatomie, chimie, histoire

naturelle), ainsi que des traités de théosophie et d'occultisme. Il fait la connaissance du peintre et « Naturphilosoph » allemand Karl Wilhelm Diefenbach et passe quelque temps dans la communauté créée par celui-ci à Hütteldorf. Ce séjour le rend partisan d'une vie « saine » grâce à la culture physique et à une nourriture végétarienne. Lorsque Diefenbach renonce à la commande du Kunstverein de Vienne, la réalisation du tableau *Le Dernier Rêve de Heine mourant* (perdu) est confiée à Kupka et à son ami tchèque Miloš Maixner. Exposé à Vienne en 1894, le tableau retient l'attention de l'impératrice ; ce succès vaut à Kupka plusieurs commandes de portraits de l'aristocratie autrichienne.

1896 Il s'installe à Paris au 83, boulevard de Clichy.

1899 Il gagne sa vie en réalisant des dessins satiriques pour différents journaux : *Cocorico*, *La Plume*, *Le Cri de Paris*, *Le Rire*, *Der Tag* (Berlin). En mai, il expose pour la première fois à Paris : la Société nationale des beaux-arts présente une peinture, *Le Bibliomane*, et deux dessins au fusain, *Les Copistes* et *La Pompe funèbre* (non localisés).

1900 Il participe à l'Exposition universelle de 1900, dans la partie tchèque de la section autrichienne, avec notamment *Les Fous*, œuvre graphique pour laquelle il reçoit une médaille d'argent. Il envoie *Les Copistes* à l'exposition de la Sécession à Vienne.

1902 Le numéro de *L'Assiette au beurre* consacré à « L'Argent » (n° 41, 11 janvier), entièrement illustré par Kupka, est un succès.

1904 Kupka participe à l'Exposition universelle de Saint Louis (États-Unis) avec l'envoi d'*Epona-Ballade*. *Les Joies* – qui lui vaut une médaille d'or – et plusieurs gravures. L'historien-géographe anarchiste Élisée Reclus lui demande d'illustrer son encyclopédie historique et géographique *L'Homme et la Terre*.

1905 *L'Assiette au beurre* change de propriétaire dans le courant de l'année et met fin au contrat qui la liait à Kupka – elle publiera néanmoins ses dessins satiriques jusqu'en 1907. En juillet, Élisée Reclus meurt, peu avant la publication des cinq premiers volumes de *L'Homme et la Terre* (Paris, La Librairie universelle, 1905) ; Kupka poursuit néanmoins son travail d'illustration de l'ouvrage. Il suit des cours de physique, de physiologie et de biologie à la Sorbonne, et en fin d'année dessine les travaux du métropolitain pour *L'Illustration*.

1906 Il achève son travail sur le sixième et dernier volume de *L'Homme et la Terre*, et commence à illustrer *Les Érinyes* de Leconte de Lisle (Paris, P. Romagnol, 1908). Kupka, Eugénie Straub et leur voisin, Jacques Villon, quittent la rue Caulaincourt pour s'installer au 7, rue Lemaître, à Puteaux, dans de petites maisons ateliers, autour d'un jardin. Le sculpteur Raymond Duchamp-Villon, frère de Jacques Villon, viendra les y rejoindre l'année suivante. Il participe pour la première fois au Salon d'automne avec *Soleil d'automne* (Prague, Národní galerie).

1907 Kupka est présent, pour la deuxième fois, au Salon d'automne avec *Projet de peinture murale*, réalisé au cours de l'année. Inspiré par la loi des contrastes simultanés d'Eugène Chevreul, il peint deux versions de *La Gamme jaune*.

1909 Le « Manifeste du futurisme » de Filippo Tommaso Marinetti, publié dans *Le Figaro* du 20 février, retient son attention. Il entreprend l'illustration de poèmes de Mallarmé, entame de nouvelles recherches sur la manière d'exprimer le mouvement et commence son travail sur la série de la « Femme cueillant des fleurs ». Il peint également *Les Touches de piano*. *Le Lac*, tableau qui préfigure une de ses premières œuvres abstraites, *Nocturne* (1911 ; Vienne, Museum Moderner Kunst).

1910 Il lit beaucoup et prend des notes pour le traité sur l'art qu'il prépare et qui deviendra *La Création* dans les arts plastiques.

1912 Au Salon des indépendants, Kupka présente trois œuvres intitulées *Plans par couleurs*, identifiées comme étant *Femme dans les triangles*, *Portrait du musicien Follot* et *Le Miroir ovale*. Au Salon d'automne, il expose *Amorpha*, fugue à deux couleurs et *Amorpha*, chromatique chaude. La critique, offusquée, ironise.

Le lendemain du vernissage, Apollinaire prononce une conférence sur « L'écartèlement du cubisme » au cours de laquelle il lance pour la première fois son idée d'orphisme en se référant, entre autres, à l'œuvre de Kupka.

1913 Au Salon des indépendants (21 avril-13 juin), Kupka présente *Plans verticaux* et *Le Solo d'un trait brun*. À l'occasion d'un article du *New York Times* qui le désigne comme le « parrain de l'orphisme », Kupka déclare à l'envoyé spécial du journal : « Je tâtonne déjà dans l'obscurité mais je crois que je peux trouver quelque chose entre la vue et l'ouïe, et je peux produire une fugue en couleurs comme Bach le fait en musique ; à ces conditions, je ne saurais plus me contenter d'une copie servile. » Il présente au Salon d'automne deux œuvres intitulées *Localisations de mobiles graphiques I et II* (Washington,

National Gallery of Art). Kupka achève la rédaction en français des notes qui constitueront son credo artistique : La Création dans les arts plastiques.

1914 Dès le début de la guerre, il s'engage dans le troisième régiment de marche de la Légion étrangère comme légionnaire de deuxième classe et part sur le front de la Somme avec Blaise Cendrars.

1915 Evacué pour raisons de santé, il entreprend une activité de propagande visant à constituer une armée tchécoslovaque en France et devient président de la Colonie tchèque de France.

1919 À Prague, il travaille dans le corps artistique de l'armée tchécoslovaque (en grade de capitaine) et organise l'exposition « Images de champs de bataille de France ». Il rencontre l'industriel tchèque Jindřich Waldes. Cet amateur d'art, avec lequel il lie rapidement amitié et qui devient son mécène, lui propose de réaliser des illustrations pour sa société. Un accord est conclu par ailleurs avec la société Mánès pour la traduction en tchèque du manuscrit de La Création dans les arts plastiques.

1920 Kupka relit et révisé la version tchèque de son manuscrit. Il peint beaucoup et conçoit un logo et des affiches publicitaires pour la société Koh-i-noor de son ami Waldes. Il se rend fréquemment à Chartres, où il approfondit ses connaissances sur les vitraux et l'architecture gothique, et s'inspire des paysages de la Beauce. Le tableau qu'il envoie au Salon d'automne, Lignes animées, est exposé dans la salle des dadaïstes...

1921 Il connaît une période de dépression au printemps. Sa première exposition à Paris, « François Kupka.

Peintures – blancs et noirs », est présentée au mois de juin dans la galerie de l'éditeur Jacques Povolozky.

1922 À la suite de longues tractations, il est finalement nommé professeur à Paris de l'École des beaux arts de Prague ; il est chargé d'initier les étudiants boursiers tchèques à la culture française. La première monographie publiée sur son œuvre, rédigée par Louis Arnould-Grémilly à la suite de l'exposition à la galerie Povolozky, ne le satisfait pas vraiment. En novembre, Waldes part à New York en emportant des peintures de son ami, dans l'intention de les négocier.

1923 Lorsque paraît la traduction en tchèque de son livre La Création dans les arts plastiques [Tvoření v umění výtvarném], publié à Prague par la société Mánès, il écrit : « Je suis satisfait et insatisfait avec mon livre "Création". Il semble plutôt incohérent, mais cela correspond probablement à la mentalité intellectuelle des artistes » (à Waldes, 12 décembre). Il entame une série de tableaux consacrée aux « formes de couleurs ».

1924 Malgré une nouvelle période de dépression, il écrit « Raisons de l'évasion », préface du catalogue de l'exposition de sa création non-figurative qu'il organise, « à compte d'auteur », à la galerie La Boétie, présentant une centaine d'œuvres. L'exposition est bien reçue, même si la critique n'est pas unanime.

1925 Kupka entame une recherche sur les lignes brisées avec la série « Énergique » (Énergique sur fond violet, Paris, Centre Georges Pompidou).

1926 En novembre, il publie à compte d'auteur Quatre histoires de blanc et noir par Frank Kupka, recueil de vingt-quatre gravures sur bois en noir et blanc et un frontispice, accompagnés d'une préface-manifeste de sa main. Synthèse de sa création non-figurative des quinze dernières années, cette publication sera un désastre financier.

1927 Il poursuit son travail inspiré par les machines, commencé l'année précédente, en peignant L'acier boit (Paris, Centre Georges Pompidou et collection particulière) et L'acier travaille (Paris, Centre Georges Pompidou). Au Salon des indépendants, il expose deux études pour Quatre histoires de blanc et noir ainsi que le recueil de gravures. Waldes l'aide à vendre le portfolio en Tchécoslovaquie et aux États-Unis.

1930 Kupka traverse de nouveau une période d'abattement et de découragement, au cours de laquelle il détruit plusieurs toiles. Inquiet de le savoir, une fois encore, plongé dans un état dépressif, Waldes invite son ami et sa femme à Prague – leur séjour se prolongera trois mois. À son retour à Paris, Kupka apprend qu'il est rayé des listes des professeurs de l'académie de Prague, mais, grâce à l'intervention de nombreux historiens de l'art, et en particulier du recteur de l'académie, il est reconduit dans ses fonctions. Il souffre de crises d'angoisse qu'il ne parvient pas à surmonter. En septembre, Kupka part se reposer en Corse, puis à Théoule.

1931 Kupka reçoit une lettre de Theo van Doesburg (9 février) l'invitant à fonder à Paris une société internationale des artistes non-figuratifs avec Hans Arp, Auguste Herbin, Alberto Giacometti, Jean Hélion et lui-même ; celle-ci prendra le nom d'« Abstraction-Création ». Il est profondément touché par la mort de van Doesburg, le 7 mars, mais voit dans la concrétisation du projet de son ami un réconfort.

1936 Kupka présente deux toiles au Salon des indépendants : Ensemble statique I et Peinture abstraite. Mais l'année est surtout marquée par sa participation à l'exposition « Cubism and Abstract Art » au MoMA, où figurent trois de ses œuvres : Disques de Newton (1911-1912), Plans verticaux III (1912-1913), Jeux élémentaires (1931 ; collection particulière), ainsi qu'une reproduction photographique de sa Fugue à deux couleurs. Et par sa première exposition personnelle dans une institution : au musée des écoles étrangères contemporaines, au Jeu de Paume des Tuileries, à Paris, conjointement à celle de son ami et compatriote Alphonse Mucha. Kupka répartit son œuvre en sept catégories : « Œuvres conventionnelles », « Motifs imaginés », « Circulaires », « Verticales », « Verticales et diagonales », « Triangulaires » et « Diagonales ».

L'État se porte acquéreur de ses Plans verticaux I.

1937 Gravement malade, il est hospitalisé à plusieurs reprises.

1939 Suite à la prise de contrôle de la Tchécoslovaquie par les nazis, Waldes est arrêté durant l'été 1939 par la Gestapo ; interné à Buchenwald, puis libéré au début de l'année 1941 contre rançon, il meurt peu de temps après, en mai. Les Kupka passent la guerre réfugiés à Beaugency, dans le Loiret. Kupka travaille très peu au cours de ces années. À la fin de la guerre, il regagne Puteaux, où il reçoit, en 1945, la visite de Georges Vantongerloo, accompagné de Max Bill ; ce dernier lui consacra l'année suivante un article dans lequel il saluera dans son aîné le père de l'abstraction géométrique.

1946 Kupka prend part au premier Salon des Réalités Nouvelles, dont il devient jusqu'à sa mort un exposant régulier. À l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire, une large rétrospective est organisée à Prague par la société Mánes (14 novembre-8 décembre) et dans les salles de dessins de la Národní Galerie. Il rédige le catalogue que lui consacre la société Mánes en reprenant sa classification de **1936**, à laquelle il ajoute la catégorie des « Structures de couleurs ». L'État tchécoslovaque lui achète une vingtaine de peintures.

Kupka est présent à la première exposition de la galerie Colette Allendy, à Paris, « Cubisme et art concret ». En septembre, la revue suisse *Werk* publie un article de Max Bill mettant en avant son rôle fondateur dans l'évolution de l'art abstrait : « Au moment où Robert Delaunay dessinait ses impressionnantes Fenêtres, où Kandinsky réalisait ses premières improvisations et compositions abstraites, Kupka peignait sa première vraie toile, Fugue en rouge et bleu [...]. Ses Plans verticaux sont à notre connaissance les premières peintures basées sur la simple relation entre horizontales et verticales considérées comme éléments picturaux. »

1947 Le Musée national d'art moderne achète *Autour d'un point* (1920-1925), deuxième œuvre du peintre à entrer dans les collections publiques françaises.

1949 Au début de l'année, son travail est présenté par Léon Degand à l'exposition « Do Figurativismo ao Abstracionismo » qui se tient au musée d'Art moderne de São Paulo. Il figure également dans l'importante exposition « L'Art abstrait. Ses origines, ses premiers maîtres », organisée par Michel Seuphor à la galerie Maeght, à Paris. Dans le catalogue de cette exposition, Seuphor relève que son tableau *Disques de Newton* annonce le premier Disque (1913) de Robert Delaunay et que ses Plans verticaux précèdent de plusieurs années le suprématisme et le néoplasticisme.

1951 Kupka, alors âgé de quatre-vingts ans, signe son premier contrat avec un marchand d'art, Louis Carré, qui lui consacre une exposition dans sa galerie de New York.

1952 À l'occasion d'un entretien avec Roger van Gindertael pour la revue *Art d'aujourd'hui*, Kupka fait le bilan de son œuvre : « Pour moi, il ne s'était agi jusque-là que de faire une peinture viable qui ne pouvait plus rien représenter, car la Nature était morte. Et mes peintures ne ressemblaient plus à rien de ce qu'on avait déjà vu [...]. J'ai ramené la peinture, ma peinture, à ses facteurs, à ses éléments, comme aurait dit Poussin.

Et voyez, c'est toujours le plan, la ligne, le point. Telles sont les raisons de l'évasion que j'ai cherchée dans une solitude complète. » La revue américaine *Vogue* publie un article rendant hommage au « pionnier de l'abstraction », dans lequel le peintre explique ses réticences à exposer, de crainte d'être copié.

1953 Le Salon des Réalités Nouvelles lui rend hommage à l'occasion d'un « jubilé ».

1955 Très malade, l'artiste ne quitte pratiquement plus Puteaux.

1956 Alfred H. Barr lui achète plusieurs toiles importantes pour le MoMA ; en témoignage de reconnaissance, Kupka offre au musée un ensemble de dessins et d'études.

1957 Kupka meurt le 24 juin à Puteaux d'un cancer du poumon. Le XIIe Salon des Réalités Nouvelles qui ouvre en juillet expose deux de ses peintures récentes : *Trois bleus et trois rouges* et *Traits animés*

(Paris, Centre Georges Pompidou), toutes deux de 1957. Le Musée national d'art moderne lui rend hommage l'année suivante en consacrant à son œuvre une rétrospective organisée par Jean Cassou

1. Chercher sa voie

Etre soi-même

Kupka est l'une des figures les plus importantes de l'abstraction qui émerge au début du XX^e siècle. Mais son œuvre, très personnelle, ne s'arrête pas au seul rejet de la représentation traditionnelle. Elle fait remonter une histoire de l'abstraction qui prend sa source dans le symbolisme viennois nourri d'un héritage spirituel et philosophique propre à l'Europe Centrale. Egalement curieuse de l'évolution scientifique et technique qui ouvre le regard vers l'inconnu, sur le monde cosmique et organique, cette abstraction s'impose comme une poétique moderne de la couleur. Le parcours de l'exposition, qui retrace toute la carrière de Kupka, de la fin du XIX^e siècle jusqu'à l'après-guerre, permet de comprendre les étapes de cette transformation. La couleur, qui conserve son caractère représentatif dans les premiers portraits parisiens, devient porteuse d'émotions physiques et physiologiques, puis l'instrument du dynamisme, avant de simplifier la peinture en éliminant le sujet, pour régner seule. Son pouvoir décoratif agit en synchronie avec la musique et l'eurythmie pour fonder une morphologie dominée par les verticales et les circulaires. Ce langage géométrique universel affirme le tableau comme fragment d'un monde d'harmonie où s'abolit la frontière entre le visible et l'invisible.

La marque du symbolisme

Dès le début de sa carrière artistique engagée dans la première moitié des années 1890 à Vienne, l'œuvre idéiste de Kupka s'inscrit dans un symbolisme ambiant. Exposé en 1895 au Kunstverein de Vienne, son tableau *Quam ad causam sumus* [Pourquoi sommes-nous créés ?] (localisation inconnue), qui témoigne de cette sensibilité, donne lieu à des discussions sur la représentation moderne des idées. La vision philosophique de l'humanité que l'artiste s'est forgée trouve son expression dans plusieurs œuvres créées déjà à Paris, telle *Méditation* (1899), une réflexion de soi qui fait en même temps allusion à la philosophie de Nietzsche et aux idées ésotériques. Une autre œuvre majeure portant la marque du symbolisme est le cycle graphique *La Voix du silence*, dont le titre est celui d'un des textes de Helena Blavatsky, fondatrice de la Société théosophique. L'idéisme symboliste est un des éléments constitutifs des réflexions de Kupka sur le non-figuratif.

Travail pour la presse

De la fin du XX^e siècle aux premières années du XX^e siècle, Kupka réalise plusieurs centaines d'œuvres graphiques pour la presse. Ses contributions sont très diverses, allant de compositions symbolistes jusqu'aux reportages d'actualité, en passant par les critiques satiriques sur le contrat social. Ces différents registres correspondent aux lignes éditoriales respectives des périodiques auxquels il a contribué : la revue littéraire et artistique *Cocorico* ; les libertaires *L'Assiette au beurre*, *Le Canard sauvage* ou *Les Temps nouveaux* de l'anarchiste Jean Grave ; *La Vie en rose*, publication modérément libertine et subversive, ou *Das Album*, revue franco-allemande « pour vieux garçons », jusqu'à *La Vie illustrée*, *L'Illustration* et le *Berliner illustrierte Zeitung* pour lesquels il a travaillé comme « dessinateur-reporter ». Cette liste non-exhaustive pourrait être élargie à des périodiques tchèques, allemands ou autrichiens. Certes, Kupka affirmera plus tard que ces travaux étaient pour lui surtout un gagne-pain. Il n'en reste pas moins qu'ils sont également l'expression de ses convictions de libre penseur et qu'il a porté un soin extraordinaire à chacune de ces réalisations qui l'ont rendu célèbre aussi bien à Paris que dans son pays natal.



Autoportrait, 1905
Huile sur toile
65 × 65 cm
Prague, Národní galerie v Praze
Achat, 1999



Portrait de Madame Kupka, 1905-1909
Huile sur toile
66 × 63 cm
Paris, collection particulière



Madame Kupka dans les verticales, 1910-1911
Huile sur toile
135,5 × 85,3 cm
New York, The Museum of Modern Art
Hillman Periodicals Fund, 1956



Détail



Méditation, 1899
Craie et fusain sur papier
60,5 × 44,7 cm
Ostrava, Galerie výtvarného umění v Ostravě

Méditation

1899

Craie et fusain sur papier

Ostrava, Galerie výtvarného umění v Ostravě

Autoreprésentation de l'artiste agenouillé en train d'observer son reflet et celui d'une haute montagne dans l'eau d'un lac, cette œuvre graphique peut renvoyer à l'idée nietzschéenne de l'éternel retour venue au philosophe à Surlej, près du lac Silvaplana. Une allusion à la Table d'émeraude est évidente : « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut... »



Mon portrait, 1902
Pointe sèche et vernis mou sur papier
39,2 × 24,7 cm
Paris, collection particulière



Les Fous, 1899
Lithographie en deux couleurs
49 × 71 cm
Paris, collection particulière



L'Âme de lotus, 1898
Aquarelle sur papier
38,5 × 57,7 cm
Prague, Národní galerie v Praze

La Vague, 1902-1903
Aquarelle et gouache sur carton
40,8 × 50,2 cm
Prague, Národní galerie v Praze



Au manège, 1902-1905
Gouache sur carton
34,8 × 40,9 cm
Collection particulière



L'Argent, 1899
Huile sur toile
81 × 81 cm
Prague, Národní galerie v Praze
Achat, 1999



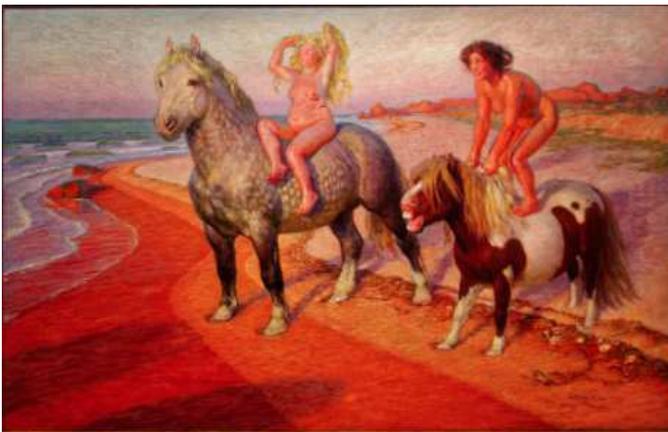
Le Bibliomane

1897

Huile sur toile

Prague
Collections du Château
de Prague (Sbírky Pražského hradu)

Exposée au Salon de la société nationale de 1899, cette allégorie réelle est aussi une sorte de règlement de compte de l'artiste avec sa vie antérieure, trop spéculative. Même si le « bibliomane » représente son ami l'écrivain Hanuš Jelínek, c'est Kupka lui-même qui s'identifie avec le personnage du lecteur.



Épona-Ballade. Les Joies

1901

Huile sur bois

Prague, Národní galerie v Praze

Inscrit au dos du panneau, le titre de ce tableau renvoie à la déesse gauloise des cavaliers. Exposée au Salon de la société nationale de 1902 sous le titre *La Ballade*, à Prague en 1903 comme *Les Joies*, l'œuvre est la représentation d'une émotion : la joie. Les cavalières ont les traits de deux femmes aux tempéraments sensuels différents, dont Kupka a partagé la vie jusqu'alors. La sensualité de la représentation est soulignée par une technique picturale que Kupka lui-même décrit comme rappelant celle de l'encaustique.



Anthropoïdes

1902

Gouache sur carton

Prague, Galerie Zdeněk Sklenář



La Voie du silence II

1900-1903

Aquatinte en couleurs sur papier

Paris, collection particulière

L'Entêtement

1900-1902

Aquatinte en couleurs sur papier

Paris, collection particulière



La Voie du silence I

1900-1902

Aquatinte en couleurs sur papier

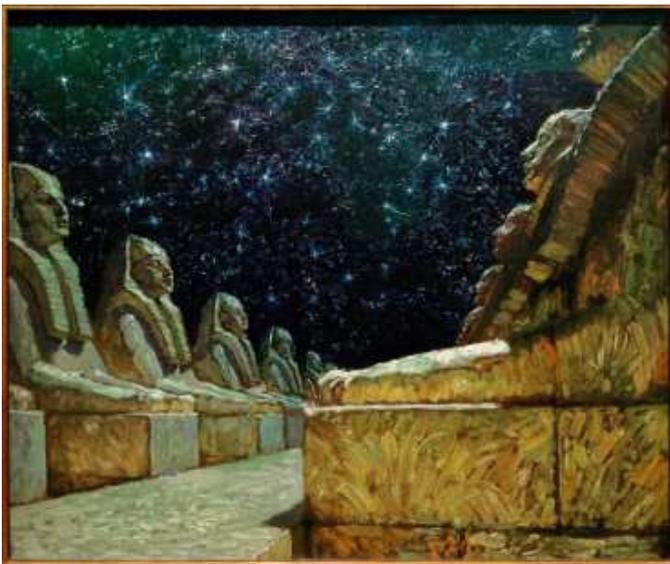
Paris, collection particulière

Les Nénuphars

1900-1902

Aquatinte en couleurs sur papier

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Don d'Eugène Kupka, 1963



La Voie du silence (Sphinges), 1903

Huile sur carton

58,5 × 69 cm

Prague, Národní galerie v Praze

2. Un nouveau départ

Histoire et modernité

Travailler aux illustrations de *L'Homme et la Terre*, la somme encyclopédique d'Élisée Reclus, est l'occasion pour Kupka de se passionner pour l'histoire de l'Humanité, en communiant avec les idées du géographe anarchiste : « Pendant quatre années j'ai eu à suivre l'évolution de l'homme sur la terre et c'était pour moi un bienfait, j'ai vu les humanités passer mieux qu'on les voit dans les écoles », confie-t-il dans « Enquête sur la vie des peintres », un texte autobiographique écrit quelques années plus tard. Mais, pas plus que ceux qui suivront pour des ouvrages de bibliophilie en rapport avec la Grèce antique, ce travail ne l'empêche de reprendre progressivement la peinture. Faisant le lien entre préoccupations sociales et esthétiques, la série des « Gigolettes » est emblématique d'un moment important de la recherche de Kupka sur la question de la représentation et de ses moyens. Elle témoigne en particulier d'une stylisation archaïsante remarquable des physionomies et des attitudes, ainsi que d'un nouveau travail de la couleur qui va vers la synchronie.

Pour les bibliophiles

Après son travail sur *L'Homme et la Terre* d'Élisée Reclus, alors qu'il souhaite se consacrer désormais pleinement à la peinture, Kupka accepte d'illustrer encore trois livres de bibliophilie, en rapport avec la Grèce antique : *Les Érinyes* de Leconte de Lisle, puis, conçus dans le même élan et de manière complémentaire, la *Lysistratè* d'Aristophane et le *Promètheus* d'Eschyle. Ces trois projets l'amènent à approfondir sa connaissance de l'art grec antique, à en apprécier encore mieux l'originalité et la rigueur conceptuelles.

Visant en outre à donner, dans *Les Érinyes*, une reconstitution exacte de la vie à Mycènes, il consulte de nombreuses sources archéologiques, tout comme il l'avait fait pour la représentation de la Jérusalem du Cantique des cantiques.

Créés de pair, la *Lysistratè* et le *Promètheus* témoignent également d'un grand souci d'exactitude. Confronté à la difficulté de représenter l'univers éthéré de la tragédie, notamment le chœur des Océanides, Kupka opte cependant pour une stylisation archaïsante très personnelle, qui combine de manière imaginative différentes sources culturelles.

Premiers manifestes formels

Entre 1907 et 1911, l'évolution de l'œuvre de Kupka est fulgurante. Sans abandonner totalement la figuration, il opte pour une forme de représentation fondée sur l'autonomie de la couleur et amorce son évolution vers la transcription du mouvement. *L'Eau (La Baigneuse)* de 1906-1909 est conçue comme une métaphore de l'espace-temps et de la dissolution de la figure dans la couleur. Autoportrait symbolique de l'artiste, *La Gamme jaune* (1907) renvoie une image complexe de son auteur, à la fois solaire, rayonnante et mélancolique. *La Petite Fille au ballon* (1908) est un portrait d'Andrée, la fille d'Eugénie Kupka, peinte dans le jardin de Puteaux.

Sa nudité surgie de la nature, correspond à l'idéal naturiste de Kupka et son ballon, dont le mouvement est étudié dans des dessins postérieurs, préfigure l'envolée lyrique d'*Amorpha, fugue à deux couleurs* (1912) symbole cosmique du rythme vital du monde.

Esthétique des plans

Le volet programmatique de 1911, *Portrait de famille* et *Grand nu. Plans par couleurs* incarne le passage de la figuration vers l'abstraction. Comme Mondrian à la même période, Kupka passe par une recherche proche du fauvisme et de l'expressionnisme, marquée par des formes et des couleurs puissantes. Calquée sur le modèle classique de la Lédè de Michel-Ange, la pose de *Grand Nu. Plans par couleurs* conserve un caractère sculptural, accentué par le traitement du volume par la couleur, mais la division du fond en aplats annonce la nouvelle esthétique des plans par couleurs. Elle s'impose à travers trois peintures de 1910-1911 que Kupka montre ensemble au salon des Indépendants de 1912 : *Plans par couleurs (Femme dans les triangles)*, *Portrait du musicien Follot* et *Le Miroir ovale* partagent une gamme colorée assourdie, une composition nivelée en plans qui tendent vers l'effacement du sujet.



Projet de peinture murale (Apothéose d'Hélène)

1906

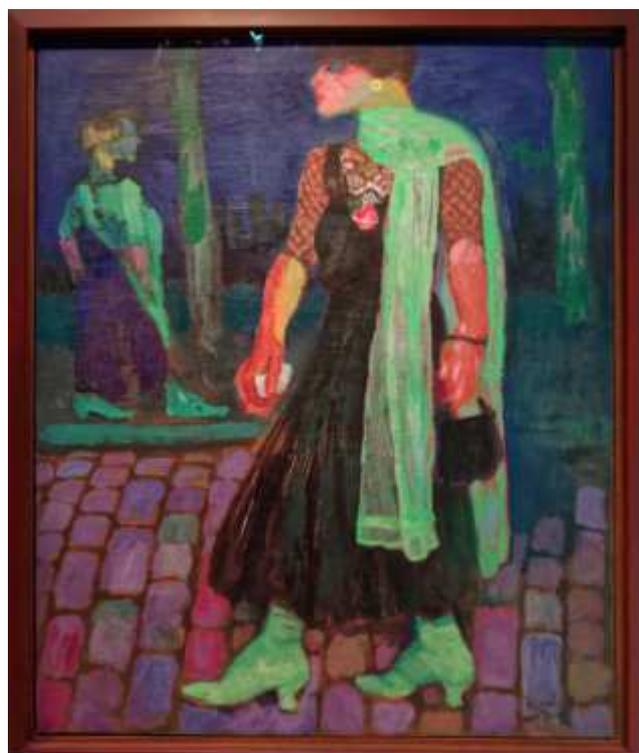
Huile sur toile

Collection particulière

Exposée au Salon d'Automne de 1907 sous le titre *Projet de peinture murale*, l'œuvre s'inscrit dans le grécisme de Kupka. À des problématiques picturales de l'époque, il répond avec les recettes de l'art de l'Antiquité : l'aspectivité connue des peintres égyptiens ou grecs, ou la posture hiératique des figures.



Le Goût de Gallien, 1909-1910
Huile sur toile
108 x 100 cm
Prague, Národní galerie v Praze



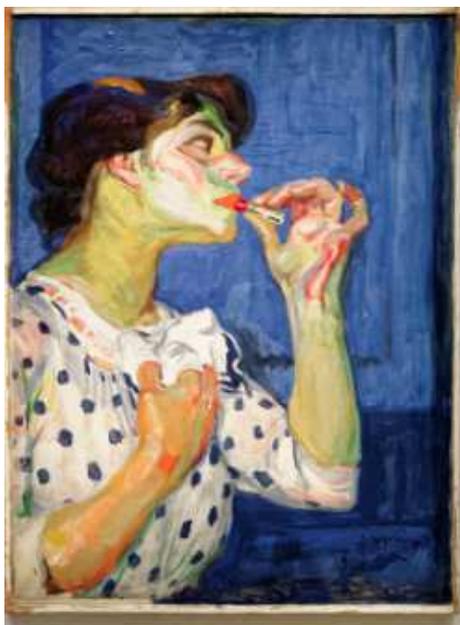
L'Archaïque, 1910
Huile sur toile
110 x 90 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



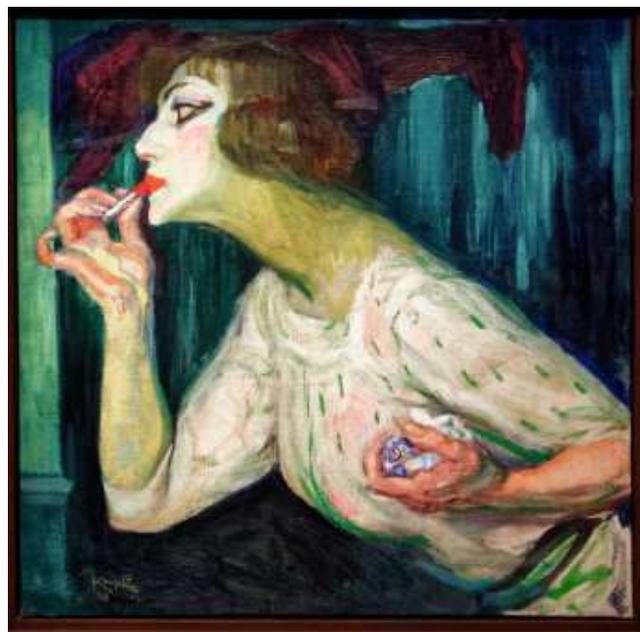
Le Mec, 1910
Huile sur toile 104 × 68 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



Gigolette en rouge, 1909
Huile sur toile 46 × 55 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Achat, 1957
En dépôt au musée des Beaux-Arts de Rouen



Le Rouge à lèvres n° II, 1908
Huile sur toile 73 × 54 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963
En dépôt au musée d'Art moderne et
contemporain de Strasbourg



Le Rouge à lèvres, 1908
Huile sur toile 63,5 × 63,5 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



1. Origines, en-tête
du chapitre I du livre I
de *L'Homme et la Terre*
d'Elisée Reclus
1905

Crayon, pierre et encre de Chine
sur papier

2. Grèce, en-tête
du chapitre VIII du livre II
de *L'Homme et la Terre*
d'Elisée Reclus
1905

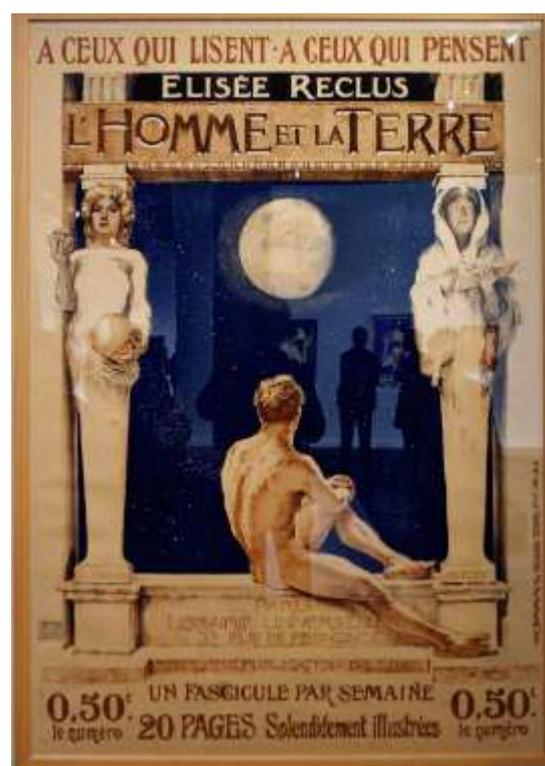
3. Éducation, en-tête
du chapitre XI du livre IV
de *L'Homme et la Terre*
d'Elisée Reclus
1908

4. Internationales, en-tête
du chapitre XX du livre III
de *L'Homme et la Terre*
d'Elisée Reclus
1907

5. La Religion et la Science,
en-tête du chapitre X
du livre IV de *L'Homme*
et *la Terre* d'Elisée Reclus.
1908

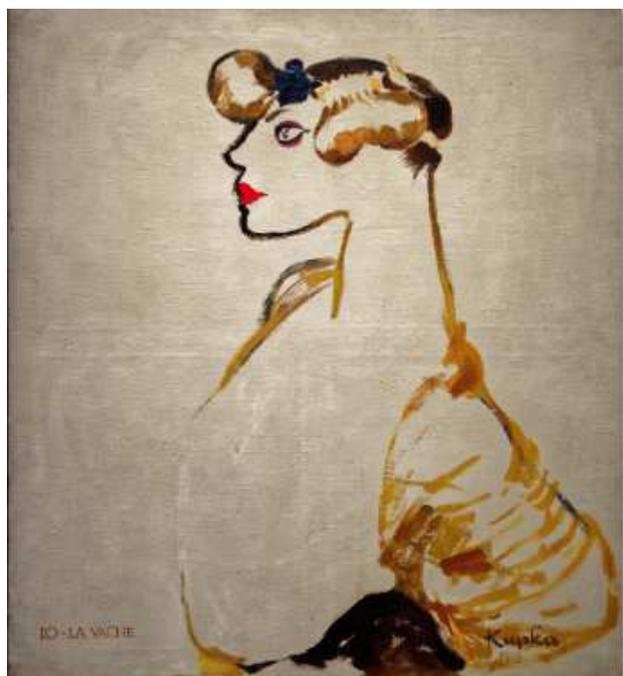
6. Progrès, en-tête
du chapitre XII du livre IV
de *L'Homme et la Terre*
d'Elisée Reclus,
1908

Crayon, pierre et encre de Chine sur papier
Papier fin blanc



Affiche pour *L'Homme et la Terre* d'Elisée
Reclus, 1905

Lithographie sur papier 135 × 95 cm
Collection particulière



Io la vache, 1910

Huile sur toile
79,5 × 72 cm

Prague, Museum Kampa - Nadace Jana a Medy
Mládkových



Gigolettes, 1909-1910

Huile sur toile
66 × 72 cm

Prague, Národní galerie v Praze
Achat, 1946



Soleil d'automne, 1906
Huile sur toile
103 × 117 cm
Prague, Národní galerie v Praze
Achat, 1946



La Gamme jaune

1907

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1965

On connaît deux versions assez différentes de ce tableau, dont l'une a été exposée au Salon d'Automne de 1910. La version du Musée national d'art moderne est celle qui correspond le mieux au titre donné, renvoyant à la gamme chromatique orangé-jaune publiée dans les écrits d'Eugène Chevreul. L'énoncé symbolique est porté par les effets psychophysiques de la couleur (le jaune et l'étendue bleue des yeux).



Ruban bleu, 1910

Huile sur toile

65 × 71 cm

Paris, Centre Pompidou
Musée national d'art moderne
Achat, 1957

En dépôt au musée d'Art moderne et contemporain
de Saint-Étienne Métropole



Autoportrait, 1910

Huile sur toile

46 × 55 cm

Prague, Národní galerie v Praze
Don, 1946



Les Touches de piano. Le Lac, 1909

Huile sur toile 79 × 72 cm

Prague, Národní galerie v Praze
Don, 1946



La Petite Fille au ballon, 1908

Pastel sur papier 62,2 × 47,5 cm

New York, The Museum of Modern Art
Gift of Mr. et Mrs. František Kupka, 1956



L'Eau (La Baigneuse), 1906-1909
Huile sur toile
63 x 80 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963
En dépôt au musée des Beaux-Arts de Nancy

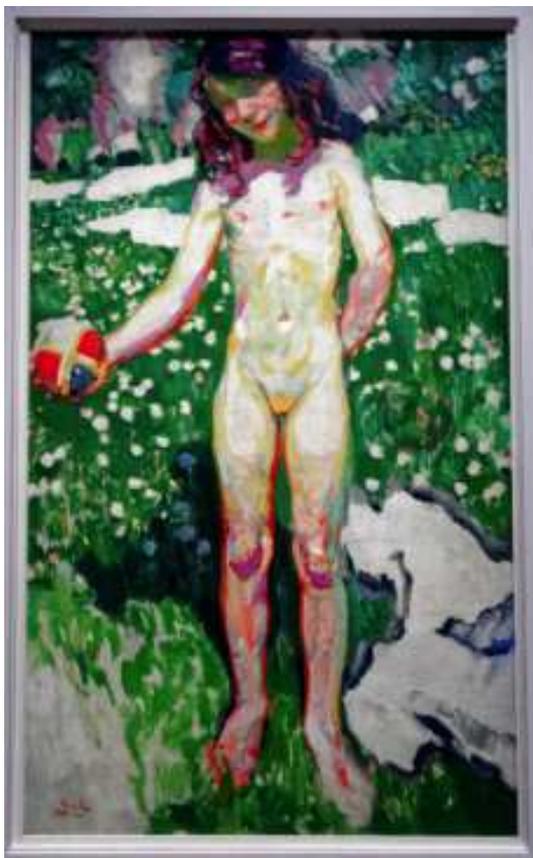
L'Eau (La Baigneuse)

1906-1909

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963
En dépôt au musée des Beaux-Arts de Nancy

Non exposée du vivant de l'artiste, cette œuvre magistrale fait partie des « expériences » picturales de Kupka. L'étude des effets optiques du corps et des rochers plongés dans un autre élément est ancrée dans la cosmogonie de la philosophie grecque et dans l'idée du macrocosme et du microcosme, à laquelle renvoie l'hermétique Table d'émeraude, citée par Kupka à plusieurs reprises.



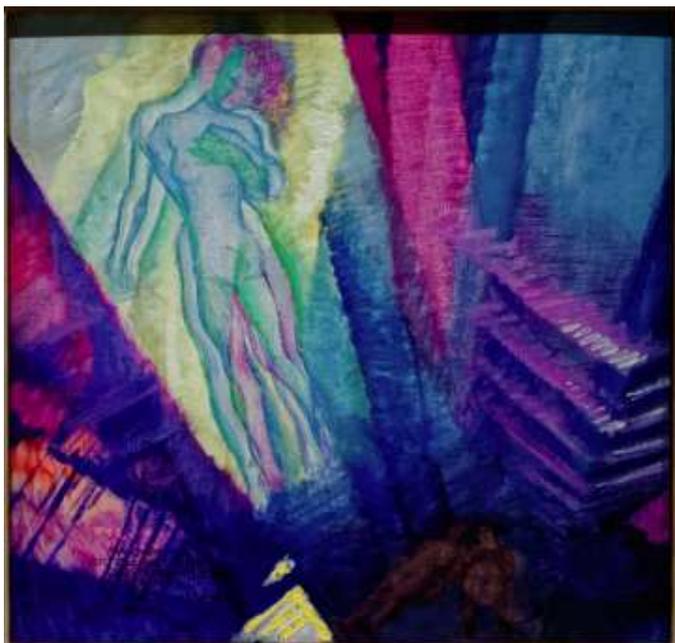
La Petite Fille au ballon

1908

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Don de l'artiste à l'État, 1956
En dépôt au musée d'Art moderne et contemporain
de Strasbourg

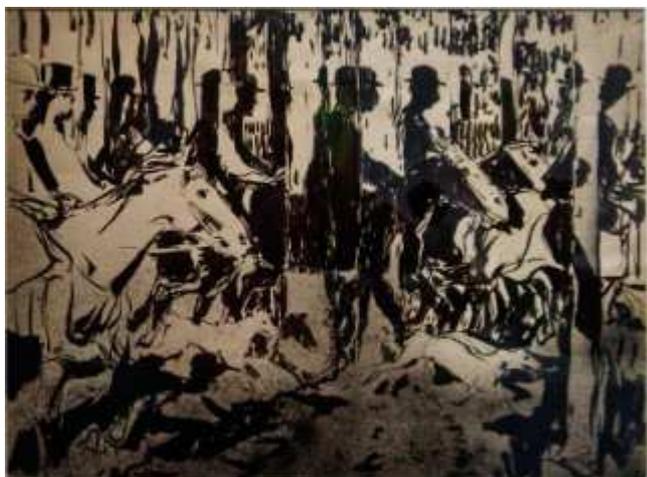
Dans cette œuvre-manifeste, Kupka développe la problématique de la couleur, notamment celle des couleurs complémentaires, et se préoccupe de l'interaction de la couleur et de la lumière. Le geste de la main d'Andrée, belle-fille de Kupka, tenant le ballon composé de couleurs significatives, est essentiel, comme le démontrent les études postérieures dans lesquelles Kupka met le ballon et la figure « en mouvement ». Comme il l'a lui-même noté, ce motif est à l'origine d'*Amorpha, fugue à deux couleurs*, sa première œuvre non-figurative exposée (1912).



Le Rêve, vers 1906
Huile sur carton
31,5 × 32 cm
Bochum, Kunstmuseum Bochum



Le Miroir ovale, 1910-1911
Huile sur toile
108,3 × 88,6 cm
Collection particulière



Les Cavaliers, 1902-1903 [1911-1912]
Encre de Chine sur papier
40,8 × 54,7 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



Le Déplacement à trois dimensions, 1910-1911
Crayon de couleur et graphite sur papier
27 × 19 cm
Paris, collection particulière



Femme cueillant des fleurs, 1910-1911
Pastel sur papier
48 x 52 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



Femme cueillant des fleurs, 1910-1911
Pastel, aquarelle et mine graphite sur papier
45 x 47,5 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



Portrait de famille, 1910
Huile sur toile
103 x 112 cm
Prague, Národní galerie v Praze
Achat, 1946



Portrait du musicien Follot, 1910-1911
Huile sur toile
72,4 x 66,3 cm
New York, The Museum of Modern Art
Hillman Periodicals Fund, 1956



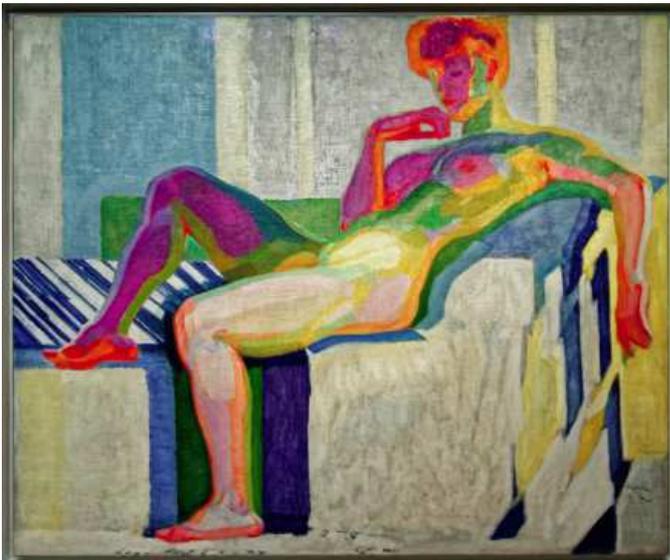
Plans par couleurs (Femme dans les triangles)

1910-1911

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Au Salon des Indépendants de 1912, Kupka expose trois œuvres sous le même titre de *Plans par couleurs*. Elles ont été identifiées comme étant *Femme dans les triangles*, *Portrait du musicien Follot* et *Miroir ovale*. La structure par plans domine la composition, « sous » laquelle se dessine la figure de la femme en pose « triangulaire ». La transparence de ce travail pictural peut renvoyer aux rayons X.



Grand nu. Plans par couleurs

1909-1910

Huile sur toile

New York, Solomon R. Guggenheim Museum
Gift, Mrs. Andrew P. Fuller, 1968

Inspiré par la statuette (*Léda* ou *La Nuit* de Michel-Ange), Kupka traite dans cette œuvre la transcription du volume en peinture sans faire appel à des moyens traditionnels suggérant la profondeur. Partant de la ligne lumineuse du contrejour, il signifie le volume de la figure par sa décomposition en plans par couleurs, approche qui caractérise également l'arrière-plan.

3. Inventions et classifications

Rupture avec la tradition mimétique

Déjà en 1905, dans une lettre à son ami le poète satirique Josef Svatopluk Machar, Kupka affirmait ne plus vouloir peindre que des concepts, des synthèses, des accords...

Lancé dans plusieurs expériences comme la décomposition des volumes ou du mouvement par la couleur, qui le rapprochent momentanément de certaines préoccupations affichées par les cubistes du groupe de Puteaux et par les futuristes, Kupka arrive, au bout d'une réflexion logique exigeante, au constat de l'absurdité et de la malhonnêteté de l'art qui emprunte à la Nature. Selon lui, en rester là ne peut conduire l'artiste qu'à des écueils : trahir la Nature ou à trahir sa vision.

Le peintre décide dès lors de rompre avec la tradition mimétique, et de créer à partir des seuls moyens de la peinture une autre réalité, purement picturale. Il consomme cette rupture en peignant des œuvres révolutionnaires comme *Le premier pas*, les *Disques de Newton* et, bien sûr, *Amorpha, fugue à deux couleurs* et *Amorpha, chromatique chaude*, exposées au Salon d'automne de 1912, les deux premières totalement non-figuratives à avoir jamais été présentées au public parisien.

Ordonnements dans l'espace

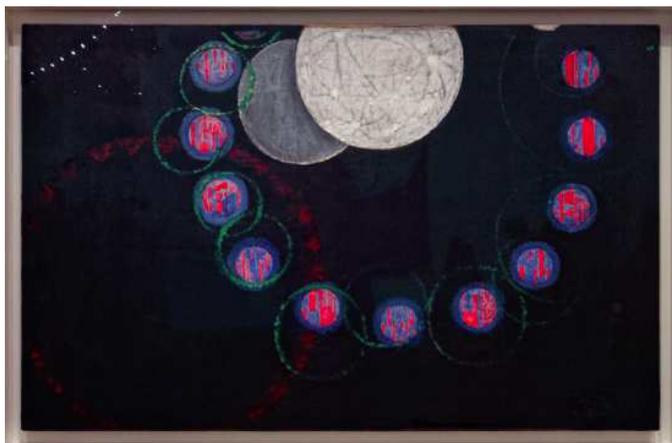
Passionné de sciences, Kupka s'intéresse à la problématique de l'espace et de la courbure de l'espace temps. Il partage cet intérêt avec d'autres artistes, notamment ceux qui participent aux réunions du groupe de Puteaux, soucieux, comme lui, de refléter cette nouvelle vision du monde dans leur création. Excluant toute imitation d'éléments du monde sensible, même de ceux issus de concepts scientifiques, Kupka souligne l'autonomie de l'œuvre picturale, née de la vision d'artiste. C'est dans ce sens qu'il traite la problématique de l'espace et de l'ordonnement dans l'espace. Il organise l'espace du tableau selon les besoins de son expression plastique au moyen d'éléments formels compréhensibles, tels les lignes, les plans verticaux, horizontaux et diagonaux, ou encore les courbes, en tant que promesse d'une autre dimension. L'espace en tant qu'ambiance présente pour lui des caractères relatifs à l'humain, comme il l'indique en donnant l'exemple d'un homme debout ou allongé, et ses perspectives de vision de l'espace : ainsi il désigne comme « ponts stéréoscopiques » les lignes qui organisent dans l'espace « les fragments d'images qui flottent devant nos yeux ».

Formes irrégulières

Dans sa systématique formelle, lorsqu'il décrit l'ontologie des verticales, horizontales ou diagonales, Kupka mentionne également les courbes qui expriment la dimension du temps : les cercles, les ovales et les spirales demeurent selon lui des formes abstraites même si elles sont régulières. Il en est autrement des lignes ou des formes irrégulières. L'irrégularité rapproche la représentation picturale d'une description objective et de l'évocation du monde organique. Kupka compare les lignes et les formes irrégulières à des « méandres tortueux » et les qualifie, non sans humour, de « bavardes ». Dans son exposition personnelle à la galerie La Boétie en 1924, Kupka présente une série d'œuvres reflétant ce concept artistique que l'on pourrait qualifier de narratif : la création du monde organique et inorganique à partir d'une « matière première » comme l'illustre la série des *Printemps cosmiques*, ou encore le saisissement visuel du phénomène physique du liquide et de l'eau en tant qu'élément symbolique que l'on retrouve dans celle des *Bleus mouvants*.

Points, lignes, arabesques

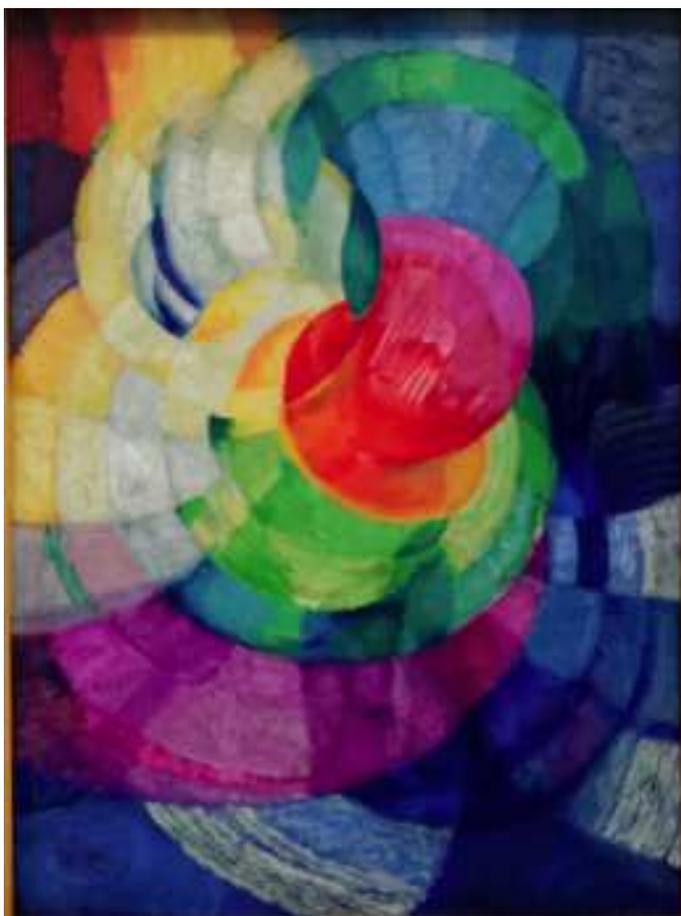
Lors de son exposition personnelle au Musée des écoles étrangères contemporaines, au Jeu de Paume des Tuileries en 1936, où il organise pour la première fois sa création non-figurative selon des critères formels, Kupka intègre le tableau *Autour d'un point* (1920-1930) dans la catégorie des « Circulaires ». Dans sa systématique formelle, Kupka développe une interprétation complexe du point, témoignant de connaissances respectables en géométrie de l'espace, lorsqu'il cite l'unité selon Poincaré par rapport à Euclide qui tient le point pour indivisible, inextensible. Dans son interprétation du point, Kupka ne néglige pas le potentiel symbolique du point : étoiles, renvoi au macrocosme et au microcosme ésotériques, mais aussi localisation du « moi », définissable seulement par rapport à un autre point fixe, extérieur au « moi ». *Autour d'un point* est à considérer comme une œuvre-synthèse de ses réflexions sur la signification de ces éléments formels, c'est certainement pour cette raison qu'il a reproduit cette œuvre dans le cahier de 1934 d'*Abstraction-Création*, à un moment où il tend du non-figuratif vers l'abstrait. Les lignes relient les points dans l'espace du moi créatif de l'artiste et les lignes qui relient les points limites sur le plan créent une superstructure ; les arabesques, figures d'équilibre de lignes rythmées possèdent des qualités narratives et en même temps la force du signe



Le Premier Pas, 1909
Huile sur toile
83,2 × 129,6 cm
New York, The Museum of Modern Art
Hillman Periodicals Fund, 1956



Disques de Newton. Étude pour Fugue à deux couleurs, 1911-1912
Huile sur toile
49,5 × 65 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1959



Disques de Newton

1912

Huile sur toile

Philadelphie, Philadelphia Museum of Art
The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950

Le titre renvoie à l'expérience optique d'Isaac Newton : tournant à une certaine vitesse, le disque composé des couleurs du spectre est perçu comme gris-blanc. Les deux variantes de l'œuvre mettent en avant deux régimes du disque : à l'arrêt et au commencement de sa rotation. La lumière solaire, le contraste simultané des couleurs, la représentation du mouvement sont les problématiques qui rapprochent ces œuvres de Kupka de celles de Robert Delaunay qui en a fait un des axes principaux de sa création.



Amorpha, fugue à deux couleurs II, 1910-1911
Huile sur toile
111,7 × 68,6 cm
Cleveland, The Cleveland Museum of Art



Amorpha, chromatique chaude, 1911-1912
Huile sur toile
105 × 105 cm
Prague, Museum Kampa - Nadace Jana a Medy
Mládkových



Étude pour Amorpha, fugue à deux couleurs,
1911-1912
Huile sur toile
66 × 66,5 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Achat, 1957



Étude d'après La Petite Fille au ballon, 1908-
1909
Graphite et crayon de couleur sur papier
27 × 17,4 cm
New York, The Museum of Modern Art
Gift of Mr. et Mrs. František Kupka, 1956



Amorpha, fugue à deux couleurs

1912

Huile sur toile

Prague, Národní galerie v Praze

Au Salon d'Automne de 1912, Kupka expose pour la première fois deux œuvres où il renonce à toute mimésis. Sous le titre commun d'*Amorpha*, auquel il renoncera très vite considérant que la peinture est forcément « morphique », il présente alors *Fugue à deux couleurs* et *Chromatique chaude*, dont les titres sont tirés de la terminologie musicale. La musique, comme tout art se déroulant dans le temps, n'est pour lui cependant qu'une métaphore. Il reste dans le cadre des moyens représentatifs des arts plastiques bidimensionnels, tout en signifiant (non pas en imitant) le mouvement dans l'espace et le temps, le rythme, l'accord...



Études pour Amorpha

1912

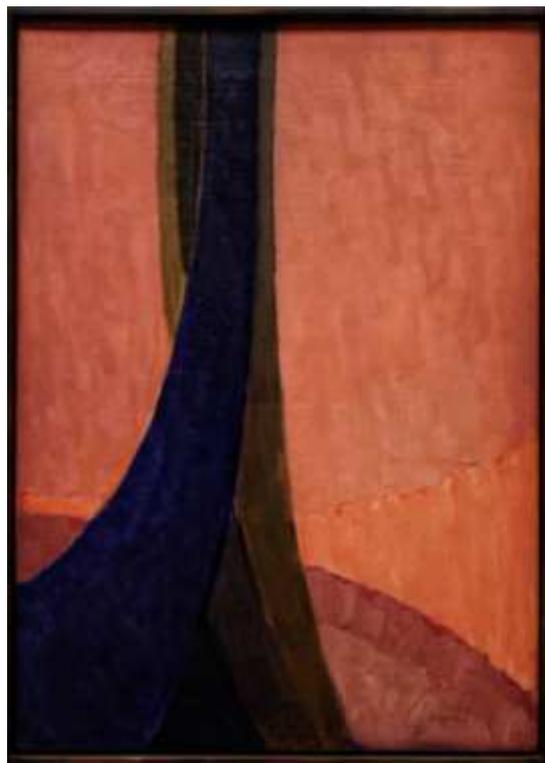
Gouache et encre sur papier

New York, The Museum of Modern Art
Gift of Mr. et Mrs. František Kupka, 1956



Plans verticaux, 1912-1913
Huile sur toile 104 x 68 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Achat de l'État, 1956

En dépôt au musée d'Art moderne et contemporain
de Strasbourg



Plans verticaux, 1911-1912
Huile sur toile
61 x 46,2 cm
Collection particulière



Plans verticaux III

1912-1913

Huile sur toile

Prague, Národní galerie v Praze
Achat, 1946

Au nombre des versions des *Plans verticaux*, c'est probablement *Plans verticaux III*, la plus géométrisée et statique, qui a été exposée aux Indépendants en 1913. La verticale joue un rôle particulièrement important dans le système morphologique de Kupka. La dimension spirituelle de ces œuvres est soulignée par la couleur solennelle du violet, dont la tension intérieure est « contrôlée » par des plans de noir et blanc. L'espace « abstrait » est signifié par de simples moyens comme la perspective par chevauchement, par changement de taille, ou la coupe légèrement diagonale de certains plans.



Plans verticaux I, 1912
Huile sur toile
150 x 94 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Achat de l'État, 1936



Le Solo d'un trait brun

1912-1913

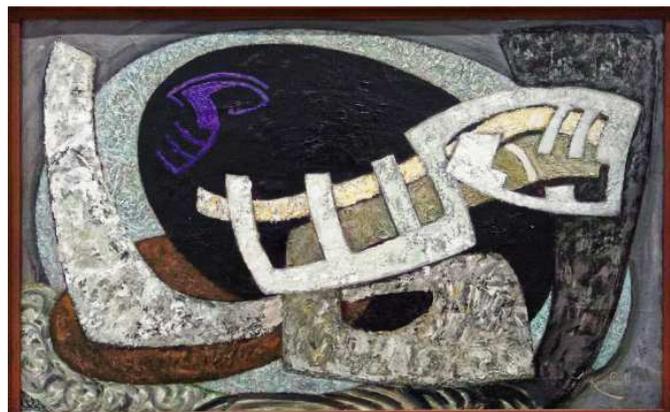
Huile sur toile

Prague, Národní galerie v Praze

Avec le déroulement spatial de son arabesque, *Le Solo d'un trait brun* répond directement à l'ordonnement immuable des *Plans verticaux*, également exposés au Salon des indépendants de 1913. Cette œuvre très rythmée renvoie, par son titre, à la musique et à la danse, qui sont alors des références primordiales pour Kupka.



Le Trait obsédant, 1913-1923
Huile sur toile
65,5 × 79 cm
Prague, Národní galerie v Praze
Achat, 1999



Ovale noir, 1925-1926
Huile sur toile
50 × 80 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



Fleur, 1925
Huile sur toile
105 × 105 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne
Achat, 1957
En dépôt au musée d'Art moderne et
contemporain de Strasbourg



Tourbillon, 1923-1924
Huile sur toile
72,5 × 79 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Achat, 1957
En dépôt au musée de Grenoble



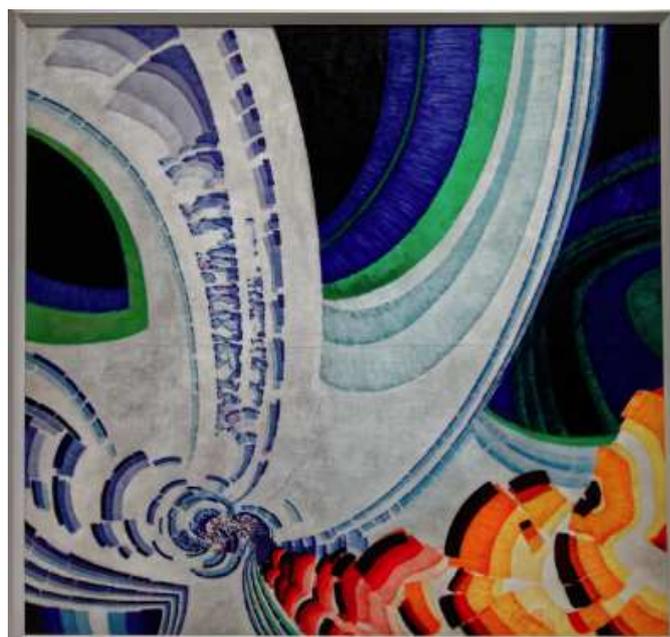
Espaces animés, 1922

Huile sur toile

112 × 115 cm

Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963

En dépôt au musée d'Art moderne et contemporain
de Strasbourg



Lignes animées, 1920-1933

Huile sur toile

193 × 200 cm

Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Achat, 1957



Autour d'un point

1920-1930

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

« Le point est sans qualités, simple indice de position. », écrit Kupka dans *La Création dans les arts plastiques*. C'est cependant à partir de lui que se développe ici tout un ensemble centrifuge et saccadé de cercles et d'arcs colorés, s'inscrivant comme des ondes d'énergie dans l'espace. Longuement travaillée, la peinture a donné lieu à un grand nombre d'études.



Étude pour Autour d'un point, 1911-1930
Aquarelle sur papier
44,2 × 42,8 cm
Prague, Museum Kampa - Nadace Jana a Medy
Mládkových



Énergique sur fond violet, 1925-1926
Huile sur toile
67,5 × 76 cm
Paris, Centre Pompidou
Musée national d'art moderne
Achat, 1957



Énergique II, 1925-1926
Huile sur toile
85 × 140 cm
Prague, Národní galerie v Praze
Achat, 1946



Arabesque II, 1925-1926
Huile sur toile
100,3 × 81,3 cm
New York, Solomon R. Guggenheim Museum
Gift, Royal S. Marks in memory of Gertrude
Marks and Herbert F. Gower, Jr., 1987



Traits, plans, espace III, 1921-1927
Huile sur toile 180 × 128 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



Traits noirs enroulés, 1911-1920
Huile sur toile 66 × 66 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



Traits, plans et profondeur I, 1920-1922
Huile sur toile
108 × 108 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



Bleus mouvants II, 1922-1936
Huile sur toile
118 × 112 cm
Prague, Národní galerie v Praze
Převod, 1953



Localisations de mobiles graphiques I

1912-1913

Huile sur toile

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Au Salon d'Automne de 1913, Kupka expose deux œuvres portant le même titre : *Localisations de mobiles graphiques*. Leur taille est identique, ainsi que leur motif thématique et leurs couleurs. Elles montrent deux positionnements différents de fragments de visions dans l'espace mental subjectif. Significativement, Kupka appelle « ponts stéréoscopiques » les lignes qui lient et organisent ces fragments.

4. Réminiscences et synthèses

Architectures ascensionnelles

L'architecture a toujours joué un rôle important dans les réflexions de Kupka sur le caractère essentiel de la création picturale. Elle a constitué pour lui un paradigme : en architecture, la pensée-vision ambitionnant une organisation logique des matériaux les convertit « en dimensions, proportions et positions dans l'espace ».

Une œuvre picturale en tant que « réalité abstraite » est constituée, donc construite, à partir d'éléments formels inventés et c'est pourquoi il a considéré, entre autres, le terme « constructivisme » comme le plus approprié pour désigner l'art non mimétique, dont il a été l'un des représentants les plus importants. L'architecture de l'œuvre permet au peintre d'organiser ses visions et de les rendre lisibles pour le spectateur. Tendant vers le haut, ses « architectures ascensionnelles » portent en elles un accent spirituel. L'inspiration peut venir de l'expérience d'un intérieur gothique ou bien de l'observation d'un simple phénomène physique comme la montée, le jaillissement ou l'élévation d'une matière quelconque, phénomène qui peut contenir un message spirituel bien défini, comme dans le cas de *Motif hindou* (1919) où il est indiqué par le titre.

Formes et structures de couleurs

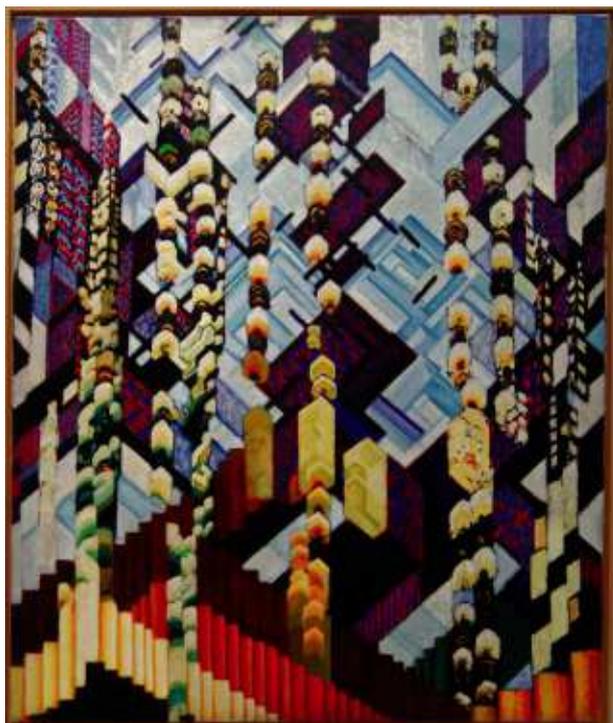
Kupka a toujours apporté une attention particulière à la couleur comme moyen d'expression, relevant d'ailleurs dès 1912 que son existence implique implicitement celle d'une forme. Dans le chapitre de *La Création dans les arts plastiques* intitulé « Sens et sentiment de la couleur », il en étudie les usages d'un point de vue physique, psychophysiologique, ou culturel. Faisant référence aux vitraux de Saint-Germain-l'Auxerrois, il s'intéresse par exemple aux vitesses de propagation différentes du bleu et du rouge, deux couleurs dont il s'attache à définir le comportement : les bleus donnent « l'impression de rentrer en eux-mêmes » et exigent donc d'être inscrits dans « des formes rectilignes, minces et allongées » tandis que les vermillons et les jaunes orangés doivent « manifester leur exubérance dans des formes souples et arrondies », leur force expansive débordant les contours « en girations fulgurantes ». Vers 1919, il commence une série appelée plus tard « Formes et structures de couleurs », dans laquelle il s'applique à déterminer pour différentes couleurs la disposition formelle qui leur correspond le mieux.



Motif hindou (Dégradés rouges), 1919
Huile sur toile
124,5 × 122 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



Jaillissement II, 1923
Huile sur toile
121 × 83 cm
Prague, Národní galerie v Praze
Převod, 1953



Plans par couleurs Réminiscence hivernale

1915-1923

Huile sur toile

Prague, Národní galerie v Praze

Avec ses plans échelonnés, cette peinture peut être rapprochée du *Langage des verticales*, mais les rythmes sont ici plus marqués, accentuant l'impression d'élévation. La notion de réminiscence est importante pour Kupka : selon lui, l'artiste doit en effet parvenir à décanter tout un complexe d'impressions, présentes ou passées, pour élaborer une expression capable de s'imposer dans l'instant au spectateur.



*Plans diagonaux I - plans diagonaux et
verticaux, 1923*
Huile sur toile
81 × 65 cm
Prague, Národní galerie v Praze
Achat, 1946



Réminiscence d'une cathédrale, 1920-1923
Huile sur toile
149,9 × 94 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago
Gift of Mr. and Mrs. Joseph Randall Shapiro



La Cathédrale

1912-1913

Huile sur toile

Prague, Museum Kampa
Nadace Jana a Medy Mládkových

Partant de la thématique du vitrail, qui intéresse alors différents artistes dont Robert Delaunay, cette peinture annonce la catégorie formelle des « Plans verticaux et diagonaux ». Disposés avec le blanc et le noir dans des alvéoles contrastées, le rouge et le bleu y jouent un rôle primordial : le premier, expansif ; le second, plus retenu.



Vert et bleu, 1921-1923

Huile sur toile

129,7 × 83,2 cm

Vienne, Albertina Museum, collection Batliner



La Montée, 1922-1923

Huile sur toile

111,1 × 80,7 cm

Vienne, Albertina Museum, collection Batliner



La Forme du jaune, 1919-1923
Huile sur toile
56 × 46 cm
Prague, Museum Kampa - Nadace Jana a Medy
Mládkových



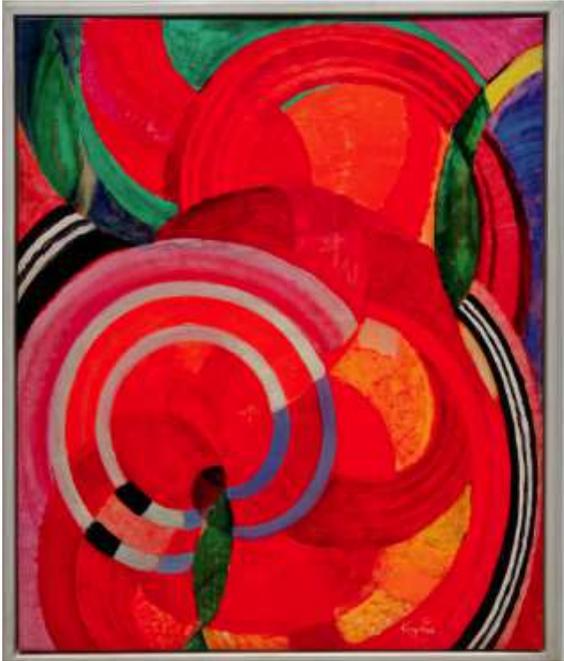
La Forme du jaune (Notre Dame), 1911
Huile sur toile 73 × 59,5 cm
Zurich, Merzbacher Kunststiftung



La Forme de l'orangé, 1923
Huile sur toile 73 × 60 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963
En dépôt au musée d'Art moderne et
contemporain de Saint-Étienne Métropole



La Forme du bleu, 1925
Huile sur toile
80,3 × 72,4 cm
New York, Solomon R. Guggenheim Museum
Gift, Andrew Powie Fuller and Geraldine
Spreckels Fuller Collection, 1999



La Forme du vermillon, 1923
Huile sur toile 72 x 59 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Achat, 1957

5. Ultimes renouvellements

La crise du « machinisme »

À la fin des années vingt, intéressé par une analogie possible entre les inventions du peintre et celles de l'ingénieur, Kupka crée un ensemble de peintures inspirées par la machine. Ainsi, de manière très soudaine, il introduit dans ses œuvres des éléments tirés de la réalité au risque de dénaturer son projet pictural. Sa création s'en trouve profondément bouleversée et lui-même s'interroge sur la valeur de ces expérimentations.

Significativement, il n'exposera jamais aucune de ces peintures, à l'exception de *Synthèse*, rattachée au registre des « circulaires ». D'esprit baroque, cette série lui permet cependant de redonner une place prépondérante à la géométrie, dans des jeux formels complexes dont l'esprit est parfois assez proche de celui du constructivisme. Tirant parti de cette expérience perturbante, Kupka parvient, au terme d'un processus d'« abstraction » consciencieux, à une géométrisation des formes par laquelle il lui semble renouer avec l'esprit de ses premières œuvres non-figuratives.

Abstraction-Création

Dans les années trente, l'horizon artistique de Kupka s'ouvre à une nouvelle génération d'artistes abstraits entraînée par Theo van Doesbourg, l'un des fondateurs de De Stijl et du groupe Art concret. En 1931, Van Doesbourg invite Kupka à participer à la constitution de l'Association Abstraction-Création pour la promotion de l'art abstrait géométrique. Tout en s'éloignant assez vite du mouvement, Kupka publie plusieurs manifestes dans la revue du groupe pour dénoncer « le mensonge de la troisième dimension ». La *Peinture abstraite* (1930) avec son schéma orthogonal exclusivement fondé sur l'interaction entre les lignes noires et le fond blanc, incarne l'absolu de l'abstraction. Les gouaches et les peintures des années 1930 à 1938 réconcilient le dessin et la couleur à travers des combinaisons de figures géométriques variées. La distribution des équilibres entre plans, lignes et couleurs impose un rythme harmonieux à l'espace. Le carré parfait d'Eudia (1933) renvoie par son titre et son équilibre, à l'idéal de mesure et de perfection, atteint par Kupka.

C comme contrastes

Débutée avant la Deuxième Guerre mondiale et poursuivie ensuite jusque dans les années cinquante, la

«série C » prolonge le travail constructif des formes engagé par Kupka au début des années trente avec ses «Abstractions » en blanc et noir. Ces peintures sont en effet le résultat d'un processus d'équilibrage progressif du « rapport des étendues entre elles ». Le peintre joue aussi sur la « complémentarité des localisations » et, pour une part essentielle de cette création nouvelle, semble revenir à un principe général souligné dans *La Création dans les arts plastiques* : « Dans tous les arts, la mise en valeur d'une chose se fait par rapport à – et, partant, en vertu de – la présence d'une autre. » D'abord « mobiles », parfois « minuscules », des plans se croisent ou s'évitent, pour donner naissance à des équilibres rigoureux. Les rapports sont également chromatiques, reposant sur une gamme de coloris vivement contrastés très caractéristique, quand elle ne se limite pas à des camaïeux de gris et de bruns comme dans les ultimes œuvres de cette série.

Réalités nouvelles

À la fin de la Deuxième Guerre mondiale qu'il a passée réfugié à Beaugency dans le val de Loire, Kupka retrouve son atelier de Puteaux. Après la mort de Robert Delaunay en 1941 et celle de Vassili Kandinsky en 1944, Kupka est un des derniers témoins de l'époque héroïque des débuts de l'art non-figuratif. Cependant le cercle des défenseurs de cet art s'élargit et l'idée, depuis longtemps fondamentale pour Kupka, de la création picturale considérée comme donnant naissance à une autre réalité fait des émules. Se tenant toujours à l'écart, il n'en veille pas moins à ce que l'importance historique de son œuvre soit reconnue, notamment en participant régulièrement au Salon des Réalités nouvelles, créé en 1946, où il expose jusqu'à la fin de sa vie, en 1957. Ses envois comportent à la fois des œuvres anciennes, qui témoignent de l'antériorité de sa recherche, et des œuvres récentes, dans lesquelles il lui arrive de reprendre de manière nouvelle des thématiques formelles personnelles, à moins de donner forme à des visions encore inédites, donnant toujours la preuve d'une créativité picturale intacte.



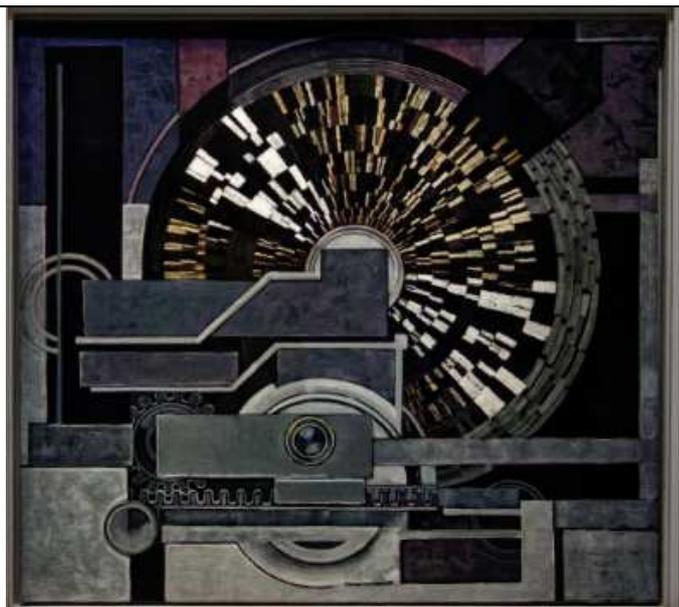
Jazz-Hot n° 1, 1935
Huile sur toile
60 × 92 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



Sourire noir, 1928-1930
Huile sur toile
109 × 107 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



L'acier boit n° II, 1927-1928
Huile sur toile
46 × 55 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963
En dépôt au musée Cantini de Marseille



Musique, 1930-1932
Huile sur toile
85 × 93 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



Machinisme, 1926-1933
Huile sur toile
65 × 65 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne



L'Alambic, 1929
Huile sur toile
53 × 73 cm
Collection particulière

Don d'Eugénie Kupka, 1963



Synthèse

1927-1929

Huile sur toile

Prague, Národní galerie v Praze

Synthèse est l'une des rares peintures de la période machiniste à avoir été exposée du vivant de l'artiste. De taille plus importante que les autres œuvres de cette période, elle se distingue par la complexité de sa construction reposant sur des centres multiples et sur le contraste entre la partie supérieure, lumineuse et « abstraite », et la partie inférieure du tableau, plus sombre et marquée par le réalisme des coulées d'huile.



Machinisme, 1927-1929

Huile sur toile

73 x 85 cm

Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



Bock syncopé n°1

1928

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Vivement colorée, nettement décorative, cette peinture est remarquable par son agencement de plans rythmés, « syncopés », qui trouve son origine dans la série des « Énergiques » et annonce les *Jazz Hot*. Une autre version, *Bock syncopé n°II*, a été exposée à Prague en 1946 sous le nom de « Mouvement de Jazz ».



Bock syncopé n° II, 1928
Huile sur toile
85 × 137 cm
Paris, collection particulière



Peinture abstraite

1930

Huile sur toile

Prague, Národní galerie v Praze

Allant au bout de sa démarche d'« abstraction » - c'est-à-dire de simplification et d'élimination progressives - engagée avec sa série de gouaches en blanc et noir publiée en partie dans la revue *Abstraction-Création* en 1933, Kupka donne ici un chef-d'œuvre minimaliste reposant sur trois plans noirs étirés qui s'équilibrent remarquablement, en créant entre leurs extrémités un espace idéalement proportionné.





Abstraction en couleurs, 1931-1935
Aquarelle sur papier 28 x 28 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



Plans diagonaux, 1931
Huile sur toile
90 x 110 cm
Prague, Národní galerie v Praze
Achat, 1946



Série Contrastes X, 1935-1946
Huile sur Isorel
72 x 60 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963



Circulaires et rectilignes

1937

Huile sur contreplaqué

Prague, Národní galerie v Praze

Combinant deux registres fondateurs de la création non-figurative de Kupka, celui des « circulaires » et celui des « rectilignes », cette peinture est caractéristique de la période dite « Abstraction-Création », avec sa gamme de couleurs limitée et son traitement pictural lisse et sec. Quelques réminiscences de la période machiniste peuvent cependant y être distinguées.



Ensemble statique, 1933

Huile sur toile

73 x 85 cm

Prague, Ateliér textilní tvorby, Vysoká škola
uměleckoprůmyslová v Praze



Eudia

1933

Huile sur toile

Prague, Národní galerie v Praze

Le titre de cette peinture renvoie au sens de la proportion des Grecs, leur « eudia », pour laquelle Kupka a toujours manifesté beaucoup d'admiration, vantant par exemple la « noblesse des proportions » de la colonne dorique. Le format carré de la toile, la gamme de couleurs réduite aux deux paires primordiales, blanc et noir, rouge et bleu, témoignent de l'intérêt du peintre pour les recherches des néoplasticiens.



En dégradés (Verticales), 1935

Huile sur toile

71 × 70 cm

Collection particulière



Série C VIII, 1935-1946

Huile sur toile

97 × 105 cm

Thyssen-Bornemisza Collections



Série C VI

1935-1946

Huile sur toile

Prague, Národní galerie v Praze

Caractéristique des débuts de la « Série C », C comme contraste, la construction de ce tableau repose sur la coexistence de deux niveaux distincts, obéissant chacun à des lois différentes, dans des gammes de couleurs spécifiques : « mobiles », les plans parfois biseautés du pourtour s'écartent, laissant place à un ensemble de « plans minuscules », entrecroisés de manière rythmée.



Humoresque, 1955

Huile sur toile

100 × 81 cm

Grenoble, musée de Grenoble



Deux bleus n° 1, 1955

Huile sur toile

100 × 105 cm

Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Don d'Eugénie Kupka, 1963

En dépôt au musée d'Art et d'Histoire de Cholet



Autre construction n° 2

1951-1952

Huile sur toile

New York, Solomon R. Guggenheim Museum
Bequest, Andrée Martinel, 1993

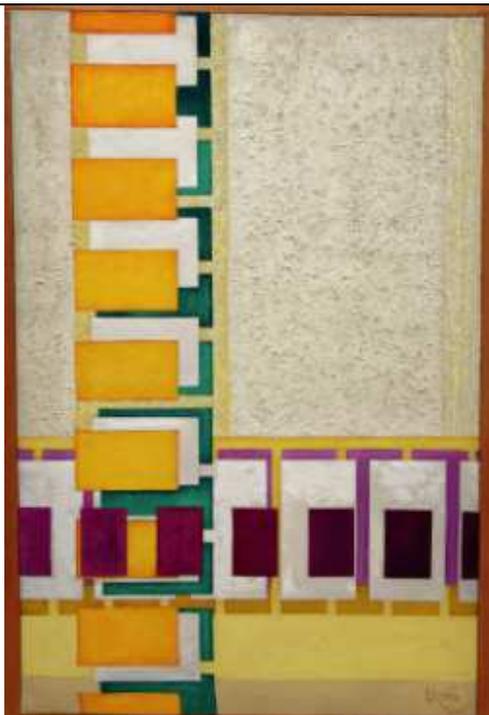
Exposée dans le cadre du « Jubilé Kupka » au Salon des Réalités nouvelles de 1953, cette peinture étonne par sa construction inédite, reposant sur un jeu d'équilibre déconcertant, qui met en scène des sections d'arabesques. Elle témoigne de l'inventivité toujours intacte du peintre âgé de 80 ans.



Plan violet, 1954
Huile sur toile
91,5 × 73 cm
Collection particulière



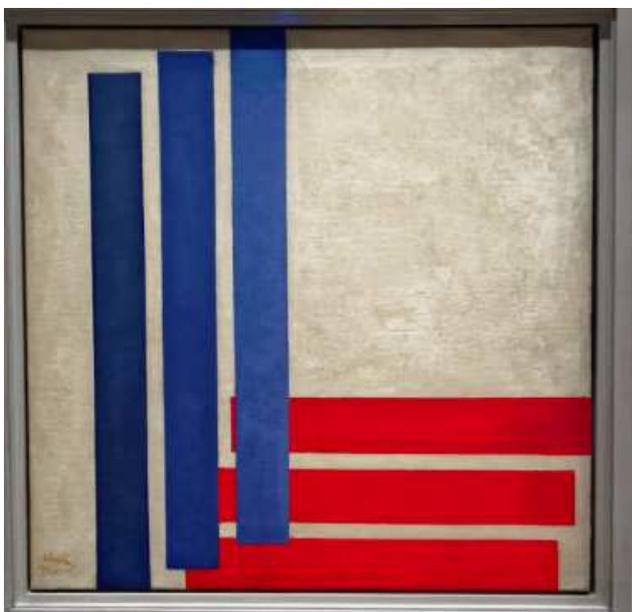
Événement intime, 1951-1952
Huile sur toile
79 × 61 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Achat, 1957



Plans mobiles, 1950
Huile sur toile
104 × 68 cm
Paris, collection particulière



Blanc autonome, 1952
Huile sur toile 70 × 70 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963
AM 4202 P



Trois bleus et trois rouges, 1957
Huile sur toile
64 × 64 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Achat, 1957



Plans verticaux et diagonaux n° I, 1955
Huile sur toile 100 × 81 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don d'Eugénie Kupka, 1963
En dépôt au musée Unterlinden de Colmar