

Jánuš Kubíček (5.12.1921-21.5.1993)

Igor Zhoř: De la vision a la clairvoyance

Les débuts

C'est la maison paternelle qui fut l'école de l'art pour Jánuš Kubíček. Non seulement l'atelier de son père ou il pouvait assister à la naissance de nombreuses oeuvres sculpturales, mais aussi les tableaux de peintres tchèques contemporains suspendus ça et là aux murs de l'appartement. La maison des Kubíček à Brno était un rendez-vous d'artistes et d'écrivains qui contribuèrent à former les goûts et les occupations de l'adolescent doué: l'écrivain Jiří Mahen, ténor de la littérature morave de l'époque, lui acheta sa première boîte de couleurs. Quant il avait seize ans, le graveur silésien Ferdiš Duša lui fit cadeau d'une presse à photogravure, tandis que Jan Trampota, une des plus grandes figures du paysage tchèque de l'entre-deux-guerres, lui apprit à travailler avec le pastel à l'huile.



Jánuš Kubíček passe son baccalauréat en 1941. C'était la guerre et les écoles supérieures étaient fermées. Il s'inscrivit donc à l'École des arts décoratifs de Brno. En même temps, cependant, il fut admis au Syndicat tchèque des artistes plasticiens, ce qui lui conférait le statut d'artiste professionnel. Dans sa génération, il n'était pas seul dans cette situation, bien s'en fallait: de nombreux autres jeunes de son âge entrèrent en ce moment dans la vie artistique de la ville de Brno. Ce qui le distinguait, c'est qu'il n'aspirait pas à avoir une instruction artistique complète (dans le catalogue de ses premières expositions la formation n'est pas indiquée), se considérant comme pleinement préparé pour l'activité créatrice notamment par le travail créateur pratique et par l'influence directe du milieu familial.

Tres jeune il avait acquis de vastes connaissances, bien plus vastes que d'autres pendant des années passées dans l'atelier d'école. Il avait de solides connaissances historiques (sa sœur aînée étudiait l'histoire de l'art), il vivait en contact immédiat avec les oeuvres d'art et avec les personnalités créatrices qu'il entendait formuler des jugements inspirateurs sur l'art du passé et sur celui de l'époque contemporaine. En même temps, il faisait sien la devise artistique la plus importante: un rapport éthique (c'est-à-dire extrêmement sérieux et engageant tout entier l'être) vis-à-vis du travail créateur. C'est là que réside l'essentiel des "acquis familiaux" qui devaient lui servir de viatique pour la vie: il apprit à considérer la création artistique comme une mission sérieuse qui n'obéit pas aux besoins de la conjoncture, mais se nourrit des principes de la morale personnelle.

Première présentation

Que le jeune Kubíček aimât Vincent van Gogh n'importe guère: dans les années quarante, cela n'avait rien d'exceptionnel parmi les jeunes talents. Ce qui compte, par contre, c'est qu'il ait subi l'influence immédiate de Jan Trampota. À la maison, le jeune Kubíček avait constamment sous les yeux quelques-uns des paysages de ce peintre dont les conseils l'aidaient à surmonter les difficultés de débutant. Il ne faut pas oublier que Trampota, quoique paysagiste, ne cédait en rien à la tentation impressionniste. Ce qui l'intéressait, c'était la structure, la composition, les rapports des masses; c'est pour cette raison sans doute qu'il avait tant hésité entre la peinture et la sculpture. Arsen Pohribný avait dit à son sujet qu'il aspirait à "réaliser un beau tableau, quitte à fausser le modèle". Cette aspiration au beau tableau, caractéristique de Trampota, était devenue et devait rester toute sa vie durant le point de départ de la création de Jánuš Kubíček. C'est toujours Trampota qui fit connaître Cézanne à l'adolescent doué et qui le mit sur la voie du classicisme, c'est à dire de la recherche de l'équilibre et de l'harmonie. Mais nous

allons y revenir dans la suite.

Jánuš Kubíček se présenta au public tres tôt: a quatorze ans, il expose ses dessins et ses totems a la salle de lecture pour enfants de la Bibliotheque municipale; a 17 ans il participe a l'exposition de travaux d'étudiants organisée au Musée des arts décoratifs de Brno; a 19 ans il décroche le premier prix dans un concours de jeunes artistes. A peine majeur, il est le plus jeune des invités de l'exposition de l'association pragoise Mánes en 1943 et, la meme année, ses travaux sont admis pour la premiere fois a l'exposition de l'association Aleš de Brno, ce qui prépare son admission en qualité de membre titulaire dans cette association d'artistes. Cependant, les sujets de ses peintures constituent un répertoire tout a fait traditionnel: natures mortes et vues de ville.



A partir de 1945, il expose avec le Bloc des artistes moraves et silésiens qui était un groupement créateur dans lequel l'Association Aleš avait été incorporée et qui ouvrait a l'activité de Kubíček de vastes possibilités. Il n'a pas remporté un succes retentissant immédiat; il ne posait pas en novateur. Les critiques caractérisaient ses travaux comme ceux d'un créateur instruit et cultivé qui, des ses débuts, manifestait une volonté évidente d'ordre, de calme et de pondération. A l'âge de vingt ans, Kubíček était d'ores et déjà un peintre "libre de toute phraséologie moderne, aussi bien qu'ancienne", il aspirait a une position de centre, a l'harmonie plutôt qu'a l'exclusivité ou a l'originalité gratuite. En 1947, il fait un séjour de deux mois en Italie. Cela aussi est significatif: a la différence de ses camarades qui s'appliquent a combler les

lacunes de leur formation par des voyages a Paris, centre de la peinture moderne, Jánuš Kubíček se tourne vers les traditions de la culture européenne. Il visite Venise, Florence, Sienna et Rome. Il sait a l'avance tres exactement quelles leçons il compte en tirer. Il ne vient pas en touriste et il ne se soucie meme pas de peindre le nouveau paysage. Il vient en chercheur. Il prend des notes systématiques, il croque des analyses de compositions, il élargit ses horizons. Comme s'il se doutait que les circonstances de la vie l'empecheraient de faire d'autres voyages de ce genre, il rassemble au cours de ces soixante jours un tel bagage de connaissances et d'expériences que, toute sa vie durant, il pourra y réfléchir, en parler et y trouver de l'inspiration pour lui-meme et pour d'autres.

A son retour au pays, il déménage dans le Sud de la Moravie, a Mikulov. Cette ville frontaliere se trouve dans une région viticole qui présente certains caractères italiens: églises baroques dominantes, maisons Renaissance, architecture rustique dont la blancheur reflète un soleil brulant... Dans des conditions improvisées, Jánuš Kubíček y passe presque toute l'année 1948 a travailler. La moisson de ce séjour a Mikulov allait représenter toute une moitié de sa premiere exposition indépendante: elle avait lieu a la Maison de l'art de Brno et Kubíček y présenta cinquante tableaux peints soit a l'huile, soit au pastel. Dans l'introduction au petit catalogue de l'exposition, Ivo Krsek signale "les grandes différences entre les ouvrages" que l'on remarque dans le style qui change d'un motif a l'autre. Ce que l'on pouvait considérer comme marque d'immaturité a l'époque apparaît aujourd'hui comme expression d'une recherche intentionnelle, comme manifestation de l'approche analytique du modèle représenté.

Chemin vers soi-meme

Cette premiere présentation indépendante eut lieu en mars 1949 et elle marqua la fin d'une phase bien définie dans la création de Kubíček. Les années suivantes devaient se caractériser par l'abandon des vues de ville et par l'inclination a un sujet qu'il n'avait pratiquement pas traité jusqu'alors: la figure humaine. Le seul thème qu'il ait gardé du passé, c'est la nature morte. Kubíček l'enrichit du thème de l'atelier (le cycle des ateliers était pour le peintre un programme de toute sa vie), ce qui ne manque de se manifester aussi dans la composition figurative: celle-ci est liée a la nature morte tant par le motif (le bouquet est l'attribut tres fréquent des figures chez Kubíček) que par la conception d'ensemble: la figure humaine est conçue comme une figure dans l'espace relationnée avec l'environnement et représente donc "une nature morte figurative" plutôt qu'une percée psychologique en direction de la substance existentielle de l'être.

Ces tableaux qui datent du milieu des années cinquante accusent encore de nombreux traits cézanniens. Cependant, des procédés analytiques beaucoup plus radicaux commencent à apparaître dans la création de l'artiste dont l'orientation est, pourtant, objective et sensorielle. Ils sont dus à l'étude fervente des œuvres de Matisse et de Picasso datant des années quarante: figures, lignes et couleurs devaient être, à elles seules, "la raison du tableau", ce qui dans la Tchécoslovaquie de l'époque, comportait infailliblement un aspect de révolte contre le dogme du réalisme socialiste dominant.

Jusqu'en 1955, Jánuš Kubíček expose, dans les expositions de son association, les tableaux peints au cours des années précédentes. Dans l'intimité de l'atelier, toutefois, il ne travaille plus guère que sur des thèmes figuratifs en vérifiant la nouvelle conception par le dessin et par la gravure. Il venait de se rapprocher en ce moment de Bohumír Matal, son ancien camarade de l'École des arts décoratifs, avec qui il partageait pendant un certain temps l'atelier de Zemský dům. Les deux jeunes artistes travaillent assiduellement notamment le portrait dont ils déduisent les compositions à une seule figure en insistant toujours davantage sur la silhouette. Le rythme linéaire (au sein de la figure et en dehors d'elle) représente pour eux le champ de recherches plastiques passionnantes. Il n'est pas sans importance que leur intérêt converge même pour ce qui est de la figure dédoublée dans le miroir: chez Kubíček, cet intérêt date des l'année 1953. Bohumír Matal a présenté ses tableaux



figuratifs vers la fin de l'année 1955 dans l'exposition de la rue Česká, à Brno. L'exposition de Kubíček a eu lieu dans la même salle cinq mois plus tard. Pour les vernissages respectifs, les deux peintres ont invité les mêmes théoriciens: Václav Zykmond et Zdeněk Kudělka. À l'époque, l'atmosphère politique et culturelle tchèque n'était pas du tout favorable à des expérimentations formelles. Aussi l'exposition de Matal a-t-elle provoqué de violentes critiques. Celle de Kubíček, par contre, s'est déroulée dans le calme. Cela s'explique sans doute par le fait qu'elle était tout de même plus modérée, car dans la majorité des œuvres exposées, il y avait au moins des signes allusifs d'un "réalisme" d'orientation visuelle. C'était attribuable notamment aux deux circonstances suivantes: d'un côté c'était la tendance congénitale qui portait Kubíček à unir dans une présentation harmonieuse la perception sensorielle et ses transformations plastiques autonomes; la deuxième circonstance était entièrement extérieure: la plupart des tableaux étaient au fond des portraits de la jeune épouse de l'artiste qui ne pouvait ni ne voulait refouler son vif attachement à sa beauté fascinante.

Le discours que Zdeněk Kudělka prononça alors en introduction de l'exposition était formulé de façon très circonspecte et il anticipait même les critiques des dogmatistes regnant notamment dans la presse quotidienne. S'il parle du fauvisme - que la critique rejetait encore à ce moment -, il rappelle que Kubíček ne lui emprunte que la façon de travailler la couleur, mais qu'il n'est pas indifférent quant à l'objet représenté et qu'il ne noie pas le "contenu humain" dans son engouement pour la forme. Qui n'a pas vécu le climat culturel de l'époque agitée, même après la mort de Staline en 1953, par des pressions obscures et craintes confusées, ne peut pas imaginer à quel point le travail créateur manquait de liberté à cette époque. La couleur fut la première, dans le domaine des arts plastiques, qui se soit progressivement émancipée de l'emprise de l'idéologie: grâce à sa valeur décorative, elle a acquis une certaine liberté et autonomie et on ne lui imposait pas la fidélité optique. Jánuš Kubíček en a profité au plus haut point: son sens naturel du coloris expressif lui permettait une expérimentation plus libre que le domaine du dessin par exemple qui était sans cesse contrôlé et rectifié par la corrélation proportionnelle et spatiale avec la réalité. Cependant, il n'était pas possible de limiter de façon permanente la liberté de l'expression artistique. Dans la seconde moitié des années soixante, les dogmes les plus contraignants se sont mis à tomber en déliquescence et la politique culturelle de l'État se débarrassait peu à peu des instructions absurdes et des tabous insensés.

Vers 1957, Jánuš Kubíček et Bohumír Matal ont fondé leur Groupe créateur. C'était à un moment où le monde de l'art tchécoslovaque ressentait un grand besoin de rassemblement et du renouvellement de la vie des associations, étouffée par des mesures administratives. On n'insistait pas trop sur les intérêts matériels qui étaient considérés comme nettement secondaires: ce qui comptait, c'était l'espace pour l'expression individuel, la liberté de renouer de nouveau avec le patrimoine de l'art moderne. Cependant, la politique culturelle de l'État se méfiait de l'art moderne et le désignait comme une étape historiquement close et, donc, sans perspective. C'était une curieuse

conception de la discontinuité culturelle, une tendance de nier la continuité naturelle de la création, dans laquelle le nouveau naît toujours comme réponse à une impulsion venant de l'ancien.

Et pourtant, sous la surface soigneusement polie des expositions conformistes, l'art tchèque et slovaque vivait d'idées exactement contraires: on rétablissait des traditions oubliées, on cherchait les précurseurs et patrons, tant nationaux qu'universels. Et parmi ceux-la, on se revendiquait - en partie pour des raisons tactiques - surtout de ceux qui se réclamaient de la gauche politique ou qui manifestaient un intérêt prononcé pour les mouvements sociaux. Cela explique pourquoi, vers 1955, c'est Picasso qui était considéré dans notre pays comme l'autorité suprême et, avec lui, Léger, Fougerson et Rivera. Peu à peu on accepta l'expressionnisme et certaines tendances post-impressionnistes. Toutefois, le cubisme était toujours qualifié de "désintégrant". C'est le surréalisme qui est resté "à l'index" le plus longtemps, ce qui est certainement attribuable aussi à son subjectivisme déclaré, mais la raison décisive réside dans le fait que, dans les manifestes de ses protagonistes, il est qualifié de "déviation révisionniste du marxisme", bien qu'il ait été - paradoxalement - élaboré à l'atelier des admirateurs utopistes du communisme.

Dans le cadre du Groupe de Brno, Kubiček s'éloigne de Matisse pour se rapprocher de Picasso. Dans les années soixante, toutefois, il franchit un nouveau pas important dans son évolution, pas qui le conduit à une généralisation radicale du phénomène, à l'examen systématique des possibilités expressives des formes plastiques et à la conception du tableau comme d'une nouvelle réalité souveraine. Les autres artistes du groupe - en dehors de Matal, il s'agissait de Vladislav Vaculka, Vladimír Vašíček et, plus tard, aussi de Pavel Navrátil et du sculpteur Karel Hyliš - participaient de la même évolution et poursuivaient le même objectif.

De par son orientation intellectuelle, Kubiček se plaisait dans les discussions passionnées menées au sein du Groupe sur les propriétés de la forme et sur son rôle autonome dans l'art. Il y retrouvait des discuteurs cultivés parmi les membres du groupe, mais aussi parmi une poignée d'architectes qui venaient les rejoindre. (I. Ruller, Z. Řihák et autres) et surtout parmi les historiens d'art et anciens élèves de l'université de Brno (Zd. Kudělka, J. Zemina, P. Spielmann). Représentants de la théorie de l'art non dogmatique, ces derniers étaient auteurs des textes introductifs, et souvent presque programmatiques, pour les catalogues des expositions du Groupe et de ses présentations à Prague (1957, 1964), à Brno (1958, 1963) et enfin à Cracovie (1965). Un des moments culminants de l'existence du Groupe Matal-Kubiček était la participation à la vaste exposition qui eut lieu à Dům umění de Brno en avril 1963 sous le titre de Confrontation des groupes créateurs et qui était la première manifestation morave de la peinture abstraite encore tabouisée.

Jánuš Kubiček est venu à la Confrontation avec un cycle de tableaux peints par la technique d'encaustique pour la plupart. Sur des figures de femmes (c'est en quoi ses travaux étaient encore figuratives), il explorait avec passion les catégories polaires du mouvement physique de la matière, c'est à dire le Mouvement et le Repos. Les sept travaux qu'il y présenta représentaient la création des années précédentes et témoignaient du relâchement définitif des liens attachant l'artiste à la réalité sensorielle qui devait se convertir progressivement en un point de départ invisible des compositions picturales de plus en plus analytiques. Le motif concret initial s'y transforme progressivement en une composition abstraite de formes plastiques tout-à-fait autonomes. La réalité tridimensionnelle s'y trouve convertie en compositions planimétriques dans lesquelles l'artiste étudie, lentement et systématiquement, les lois autonomes du "champ du tableau". Aux configurations dynamiques des Mouvements succèdent quelques tableaux avec le thème de Repos qui terminent le cycle et annoncent le retour du peintre à la problématique de la nature morte statique et objective qui devait être caractéristique de l'étape suivante de sa création.

C'est cinq ans plus tard que Kubiček est parvenu à l'aboutissement de ce processus de recherche. Son exposition indépendante qui eut lieu en 1969 à la Galerie Jaroslav Král de Brno marqua son retour à la nature morte, mais souligna en même temps la distance systématique qu'il établissait entre la réalité phénoménale et "le sentiment des choses" spécifique. Le motif objectif n'y représente, en effet, que le point de départ auxiliaire pour les œuvres picturales aspirant très nettement à la "belle peinture", à la perfection de la forme et de la qualité du travail artisanal. Cette période créatrice - inspirée ça et là par la composition et par le raffinement formel des tableaux de Ben Nicholson - est l'une des étapes culminantes de l'art de Jánuš Kubiček.

Dans le contexte de la vague de l'informel et de l'abstraction structurale qui se répandait à l'époque dans les ateliers des artistes tchèques, Kubiček apparaît comme un phénomène solitaire, mu qu'il était par le désir d'exprimer la beauté résidant pour lui dans le raffinement maximal de chaque détail sur la surface du tableau. Parler ici de "peinture cultivée" équivaudrait à s'attacher uniquement à la superficie, à l'extérieur. Or, Kubiček ne s'attachait pas seulement à la qualité sensorielle des composantes formelles du tableau: il se proposait de découvrir leur spiritualité spécifique. La création d'un tableau se confondait pour lui au processus de la constitution de la

substance philosophique de ce tableau.

L'évolution créatrice de Kubiček aurait pu s'arrêter à cet endroit. Il aurait pu se contenter des résultats obtenus. En effet: avant la cinquantaine il a atteint (au but de trois décennies d'un travail concentré) l'objectif qui, pour de nombreux peintres représentait un rêve irréalisable: savoir peindre des tableaux non seulement beaux, mais encore pleins d'idées profondes. Et aussi obtenir enfin l'estime du public.

Mais Kubiček adopta une démarche contraire: ayant emprunté les livres publiés chez Skira sur la "galerie" paléolithique de Lascaux, il se décida à recommencer l'étude de la peinture à zéro, c'est-à-dire aux sources de ses origines les plus lointaines.

A la recherche de la certitude



Il n'y a pas de doute que Jánuš Kubiček est un artiste analytique. Sa création repose dans une grande mesure sur la réflexion, sur l'analyse et, donc, sur l'intellect. C'est une évidence pour tous ceux qui ont eu l'occasion de s'entretenir avec lui sur l'art ou sur ses tableaux (plusieurs entretiens de ce genre ont été publiés), mais aussi pour chacun qui vient à se trouver parmi ses tableaux. Dans cet ordre d'idées, on est inévitablement amené à se poser une question de principe: dans quelle mesure la création picturale peut-elle se construire sur la réflexion; dans quelle mesure un rapport complexe, émotionnel et intuitif sur l'existence humaine, donc ce qu'il y a d'"insaisissable" et qui est l'essence même de l'art peut se former sous la surveillance de la raison?

Les exégètes de Kubiček se sont posés de telles questions en se demandant si, à force d'insister sur un contrôle intellectuel permanent, il n'imprime pas à son œuvre un caractère trop artificiel et peu artistique, en fin de compte. Il n'y a pas de doute que chaque procédé peut présenter des écueils pour le travail créateur, s'il est poussé à l'extrême: de même qu'il peut y avoir la partialité sensorielle (qui conduit à la descriptivité) ou sentimentale (se manifestant par le manque de discipline pouvant aboutir au chaos), il existe pour le travail créateur aussi la menace de l'absolutisation de l'intellect. Cependant, ici comme dans beaucoup d'autres domaines, tout est le problème de la proportion. Ce n'est pas la raison, les sens ou les sentiments qui constituent en eux-mêmes une menace pour l'art, mais uniquement la dominance non contrôlée de l'un de ces facteurs. Quant à Kubiček, il n'a heureusement jamais été un adepte inconditionnée d'une idée quelconque. Il suffit de rappeler qu'il était sorti de van Gogh, qu'il avait étudié, longuement et à fond, l'œuvre de Cézanne, de Matisse et de Braque pour se rapprocher, plus tard, de Kupka, pour se rendre compte qu'il était plutôt un harmoniseur délicat qu'un adepte intransigeant de quelque conception strictement définie.

L'attitude qu'il adopta à l'œuvre de Picasso peut être considérée comme un témoignage de l'aspiration de Kubiček à l'équilibre. Cet Espagnol français est devenu une sorte de clé ouvrant à des dizaines d'artistes la voie au-delà des frontières d'une peinture purement sensorielle. Le Groupe de Brno, auquel Kubiček était longtemps attaché par des liens bien solides, prêtait à l'œuvre de Picasso une attention particulière et l'étudiait dans tous les détails. En témoignant tant les textes publiés dans les catalogues du Groupe que le travail créateur de ses membres. Et c'est "par Picasso" que Jánuš Kubiček s'éloigna des autres membres du groupe, et notamment de Bohumír Matálek dont il avait été très proche autrefois. La puissante courbe énergique des contours rythmant le format selon les lois qui lui sont propres - élément caractéristique des peintures de Picasso dans les années quarante et cinquante - ne s'est jamais pleinement imposée dans l'œuvre de Kubiček. Très vite elle était vaincue par la lumière, souvent presque illusoire, tandis que quelque valeur de couleur combinée avec une touche divisée venait troubler la surface de la peinture, de sorte qu'à aucun moment ce n'était pas le dessin qui était vraiment dominant, mais toujours plutôt ce qui était pictural et pittoresque. Si l'on considère le dessin comme l'expression de la construction du tableau, alors Kubiček n'est rationaliste qu'"en dessous", c'est-à-dire dans la disposition de l'ossature du format; en dessus, il est ouvert aussi à l'intuition, aux impressions et il ne répugne pas à la vibration des sens et à la participation de la lumière colorée qui lui permet d'obtenir des effets visuels agréables.

Zdeněk Kudělka qui est un interprète expert de Kubiček a écrit dans un texte que l'essence de l'effort de cet artiste consiste dans sa volonté "d'arriver à la certitude". C'est sans doute lié au fait que, au fond, Jánuš Kubiček avait toujours créé, en quelque sorte, en marge des grands courants dominant la création artistique de son époque. Bien

qu'au premier coup d'oeil il puisse apparaître aujourd'hui comme un adepte classique de la peinture abstraite (et notamment de sa branche musicale, subjective et romantique), a y regarder de pres, on découvre des glissements qui le situent en dehors de son courant dominant. En tant que peintre du calme et de l'intimité, il est arrivé à l'abstraction par la voie de la nature morte, du portrait et de la composition figurative et, à l'époque de la hâte croissante, il s'intéressa aux techniques picturales les plus lentes, telle la peinture à la détrempe ou à l'encaustique. Il ne se laissa déranger par aucune des tendances de la peinture mondiale des dernières décennies et préféra vivre dans un isolement volontaire, fort de la conviction que, dans le vrai art, il n'y jamais de place pour l'agitation.

Aujourd'hui ou il est possible d'embrasser l'oeuvre de Kubíček d'un regard d'ensemble pour un laps de temps relativement long, force est de constater que c'est un oeuvre classique dans le sens traditionnel du mot, c'est-à-dire par son aspiration à l'équilibre et à l'ordre, à la mise en valeur du particulier dans le cadre du général. Voilà ou, pendant plus d'un demi-siècle, Jánuš Kubíček a cherché sa pierre philosophale qu'est l'achevé, l'indubitable, le défini. L'époque n'était pas bien choisie pour la réalisation d'un tel programme. En effet, c'est dans les périodes créatrices de style qu'il est possible de trouver la perfection et la fiabilité, et cela encore avec des restrictions certaines. Les certitudes n'ont de valeur qu'aussi longtemps que les impératifs du style ont un caractère souverainement et progressivement obligatoire. Jánuš Kubíček savait bien qu'il n'y a pas de certitude dans l'art et que cela ne valait pas seulement pour les oeuvres de notre siècle. Il savait en même temps que l'éternelle fascination de la création artistique réside justement dans le fait qu'elle ne peut offrir rien de définitif, mais qu'elle ne propose chaque fois qu'une phase relativement stabilisée de sa transformation jamais achevée. Malgré cela Kubíček cherchait les certitudes. Son désir d'en trouver était plus fort que les mises en garde des sceptiques qui n'avaient pas été touchés par la force de l'envoûtement propres à la recherche créatrice.

Or, les voies des certitudes peuvent être bien diverses: rappelons quels étaient les aboutissements respectifs des recherches de Cézanne et de Matisse, de Mondrian et de Malevič, de Klee et de Kandinskij. Jánuš Kubíček était, lui aussi, conséquent avec les principes de sa recherche, mais il ne la poussait pas à l'extrême. Toutes les fois qu'il se sentait entraîné par la séduction de la forme pure, il revenait au modèle naturel, ne soit-ce que par le titre. Même dans le cas où son tableau est construit avec des formes indépendantes dans un espace non illusoire, il finit toujours par se manifester par une liaison quelconque avec l'organique. Le caractère organique, voilà la caractéristique qui se trouve à une distance égale de l'ordre et de l'ordonnance (donc de l'organisation) que de la vitalité et de la variabilité (donc des organismes).

Lois d'une nécessité mystérieuse

Le thème qui traverse tout l'oeuvre de Kubíček, c'est celui de l'Atelier. Ses premières natures mortes y sont incorporées, de même que les cycles figuratifs de ses débuts. Le sujet atteint son point culminant dans les années soixante-dix dans la série des toiles représentant l'intérieur de l'atelier de l'artiste sous des aspects les plus divers: tantôt c'est en considération de la situation concrète du lieu (Atelier au chevalet), tantôt c'est d'un point de vue beaucoup plus général (Lumière dans l'Atelier, Hiver dans l'Atelier, Atelier - tombée du jour). Très souvent, les tableaux se détachent complètement du motif concret et, sans tenir compte de leur titre, on les regarde comme des oeuvres purement abstraites: la forme et la couleur y sont les seuls porteurs de la "fonction expressive" du tableau. Si l'on prend en considération le fait que certains de ces tableaux ont été peints au moment de la montée mondiale de la nouvelle figuration, on a une nouvelle occasion de mesurer la persistance réfléchie de Kubíček, sa confiance dans la force de la forme conçue comme le premier et en même temps le dernier sens de la peinture.



Ligne, couleur, lumière et espace - voilà qui représente pour Kubíček des réalités sui generis. Il ne les entend pas comme des substituts de ce que la vue détache du monde objectif: il les considère comme autant de moyens par lesquels le tableau revient à l'objectivité. Les formes plastiques de ses tableaux ont, en général, une fonction double: ce sont les signes de phénomènes existant dans un monde saisissable par les sens de l'homme, mais en même temps ce sont les entités concrètes, dont l'existence dans le tableau est celle de l'être autonome obéissant à ses propres relations et lois. Henri Matisse avait jadis écrit que "il fallait étudier les objets longuement pour arriver à établir leur signe". Kubíček aussi cherche à découvrir de tels traits essentiels au-delà de la nature; mais, il cherche en plus des signes qui n'aient pas seulement une valeur ad hoc, ayant été établis pour servir à un usage de

courte durée, mais également ceux qui ont un caractère durable, étant déduits de l'expérience de nombreuses générations de peintres. Matisse avait été très sceptique à ce sujet: à son idée, le signe était défini par le moment de son utilisation et perdait sa signification en dehors d'elle. Kubíček par contre considère le signe plastique comme écriture, comme un moyen de communication pour lequel le receveur peut être préparé et formé.

Les couleurs des tableaux de Kubíček ne se présentent jamais par elles-mêmes (en tant que timbres), mais surtout comme des fonctions de la lumière. Bien que le peintre se soit toujours efforcé à "poser" la couleur dans un rapport exact aux formes et à l'espace qui les entoure, la solution finale n'a rien d'une régularité stéréotypée, mais elle se dégage toujours de la complexité des relations mutuelles multiples, très souvent à peine soupçonnées et trouvées au moyen d'un tâtonnement empirique. En plus, Kubíček les complique encore davantage, parce qu'il ne travaille pas avec des surfaces colorées homogènes, mais avec une peinture en couches superposées et son "atmosphère" vibrante est attribuable parfois à de simples facteurs optiques, mais généralement aussi à des raisons psychologiques. Elle découle du matériel utilisé (peinture à l'encaustique), de l'écriture ou dépend des exigences du sujet (Atelier - atmosphère, Atelier - soir, Atelier - crépuscule). L'abstraction constructive, donc la peinture rationnelle, travaille surtout avec le ton (donc avec une qualité de couleur) en évitant la valeur, car la qualité lumineuse de la couleur est difficile à définir et à mesurer. Dans la structure d'un tableau, la surface d'une forme exactement définie représente (selon Arnheim) une qualité spéciale, elle est porteuse du ton auquel elle doit son "envol" ou sa "matérialité". Cependant, la valeur lumineuse apporte en plus "l'atmosphère" porteuse d'inquiétude et d'instabilité; c'est pour cette raison qu'il est si difficile de l'incorporer dans l'ordonnance des rapports de composition. La lumière cache comme un résidu romantique, quelque chose qui dissimule et dévoile à la fois. Le contraire de la lumière est l'ombre qui est mystérieuse et dissimulatrice et, tant qu'elle ne marque pas tout simplement le degré de clarté d'une couleur, elle fait fondre les formes en les enveloppant de quelque chose d'immatériel, fluide et insaisissable. Et c'est ce genre de clair-obscur que l'on trouve dans les tableaux de Kubíček, et cela non seulement dans ceux qui font partie du cycle des Ateliers, mais aussi dans les peintures avec un sujet moins concret. Cela constitue un témoignage de plus de ce qui vient d'être signalé: ce peintre réserve dans chacun de ses tableaux un espace nécessaire pour le mouvement, une zone de liberté facilitant le mouvement, le glissement, la modification.

Les travaux que Kubíček a créés pendant les vingt dernières années - qu'ils s'agisse des peintures ou des gravures - sont marqués de façon de plus en plus intense d'un autre trait, très important pour le moderne classique: tous les points de la surface du tableau ont leur "poids dynamique". Il n'y a donc pas de zone neutre, pas de plan secondaire qui n'ait d'autre fonction que celle de coordonner et d'harmoniser les autres éléments de la composition. Toutes les sections de la surface du tableau sont porteuses de signification; ce que l'on considère d'habitude comme arrière-plan est également objectif pour acquérir le rôle de la même importance que toute autre surface ou forme à l'intérieur du cadre. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il n'y ait pas d'hierarchie entre les champs de l'espace, que tout soit mutuellement interchangeable. Kubíček respecte la prééminence de l'un ou de plusieurs foyers en définissant les centres, les points d'intersection et les endroits dominants, il y a même "la convergence des axes optiques du tableau". Mais chaque partie de la toile, chacun de ses recoins sont traités comme des éléments importants et le peintre leur attribue le rôle respectif dans l'activation de l'œil du spectateur.

De nombreux tableaux, y compris ceux des derniers cycles, trahissent l'intérêt permanent de Kubíček pour la leçon de grandes personnalités de la peinture européenne. En avançant en âge, il quitte progressivement van Gogh et Picasso pour les maîtres "du grand équilibre" - de Poussin jusqu'à Klee. Avec ces derniers, il a en commun la confiance infinie dans l'harmonie du tableau dont le sens est à chercher non pas en dehors de son cadre, mais exclusivement dans les lois spécifiques qui lui sont propres.

Dans la peinture tchèque, aussi Jánuš Kubíček avait des patrons importants. Il faisait grand cas de l'œuvre de František Kupka et il était un fin connaisseur de Bohumil Kubišta, grand analyste du cubisme tchèque. Il est ancré dans le contexte artistique de Brno par ses contacts avec František Foltýn, interprète original de l'orphisme. Pendant les dernières décennies en outre, il y a eu une convergence remarquable entre Kubíček et l'œuvre du mélancholique peintre-philosophe Bohdan Lacina. Sans que l'on l'ait remarqué aussitôt, les deux peintres - dont chacun suivait une autre trajectoire de la réflexion sur la peinture - ont fini par se rencontrer. Tous les deux ils ont mis toute une vie à rompre le cordon ombilical qui les attachait à la beauté naturelle et à arriver aux formes abstraites qui, chargées de signification, s'ouvrent sur la transcendance.

Les tableaux du cycle des Ateliers, ceux qui traitent les sujets d'Antiquité, de même que les peintures inspirées par l'œuvre des artistes spirituellement proches, ont été créés à l'époque où l'art tchèque vivait dans l'atmosphère de la soi-disant normalisation après l'intervention soviétique de 1968. Pour de nombreux artistes, l'atelier était alors le seul refuge de la liberté: se tourner "à l'intérieur" du tableau était aussi une façon de protester contre l'idéologie imposée de l'extérieur.

En entrant dans la sixième décennie de sa vie, l'artiste ressentait toujours plus fort la maladie qui s'annonçait. Pour cette raison, il a volontairement préparé, dès l'âge de soixante-cinq ans, la clôture de son travail créateur. Peu-à-peu il liquida l'atelier où il avait passé trente-cinq années d'un travail fécond. Ses dernières peintures n'ont plus la même concision qu'auparavant: les formes et les couleurs s'y trouvent assemblées sans l'ordonnance ascétique d'autrefois. Même les thèmes dénotent la gravité du bilan de toute une vie: tout d'abord dans la toile *Crépuscule*, ensuite dans celle qui porte le titre de *Bric-a-brac*. Le tableau *Dernier rivage* représente l'épilogue de l'œuvre de l'artiste.



L'œuvre de Kubíček - de même que l'œuvre de nombreux autres artistes à vision pure - confirme la connaissance que Clive Bell a acquise voilà plus d'un demi-siècle: quelque abstraites qu'elles puissent paraître, les formes ne cesseront jamais de transmettre des significations passionnantes, tant que leur ordonnance reflète les positions souveraines de l'auteur et qu'elle portera un cachet original "des lois de la nécessité mystérieuse".

Traduit par Růžena Ostrá