

**DIRECTION DE LA COMMUNICATION
ET DES PARTENARIATS**

DOSSIER DE PRESSE



PAUL KLEE

L'IRONIE À L'ŒUVRE

6 AVRIL - 1^{ER} AOÛT 2016

GALERIE 2, NIVEAU 6

KLEE

#KLEE

**Centre
Pompidou**

PAUL KLEE L'IRONIE À L'ŒUVRE

6 AVRIL - 1^{ER} AOUT 2016

GALERIE SUD, NIVEAU 1

29 mars 2016



direction de la communication
et des partenariats
75191 Paris cedex 04

directeur
Benoit Parayre
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 87
courriel
benoit.parayre@centrepompidou.fr

attachée de presse
Anne-Marie Pereira
téléphone
00 33 (0)1 44 78 40 69
courriel
anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr

SOMMAIRE

1. COMMUNIQUÉ DE PRESSE	PAGE 3
2. PLAN ET PARCOURS DE L'EXPOSITION	PAGE 5
3. PUBLICATIONS	PAGE 9
4. EXTRAITS DE TEXTES DU CATALOGUE	PAGE 11
5. REPÈRES BIOGRAPHIQUES	PAGE 25
6. COLLOQUE INTERNATIONAL	PAGE 28
7. ATELIERS POUR LES ENFANTS	PAGE 29
8. VISUELS POUR LA PRESSE	PAGE 30
9. INFORMATIONS PRATIQUES	PAGE 37

11 janvier 2016



direction de la communication
et des partenariats
75191 Paris cedex 04

directeur
Benoît Parayre
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 87
courriel
benoit.parayre@centrepompidou.fr

attachée de presse
Anne-Marie Pereira
téléphone
00 33 (0)1 44 78 40 69
courriel
anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr

Commissaire : **Angela Lampe**

Insula dulcamara, 1938, 481 (C 1)
Zentrum Paul Klee, Berne

Avec le soutien de
la Fondation Etrillard



de Pro Helvetia,
fondation suisse pour la culture
et de l'Ambassade de Suisse
en France



COMMUNIQUÉ DE PRESSE

PAUL KLEE L'IRONIE À L'ŒUVRE

6 AVRIL – 1^{ER} AOUT 2016

GALERIE 2, NIVEAU 6

Le Centre Pompidou propose une nouvelle traversée de l'œuvre de l'un des artistes les plus emblématiques du 20^e siècle, figure singulière de la modernité : Paul Klee. Il s'agit de la première rétrospective importante présentée en France depuis l'exposition de 1969 au musée national d'art moderne.

Réunissant deux-cent trente œuvres, provenant du Zentrum Paul Klee, Berne, des plus grandes collections internationales et de collections particulières, cette rétrospective pose un nouveau regard sur l'œuvre de Klee. Elle met en évidence la façon dont Klee pratique l'ironie selon une démarche qui trouve son origine dans le premier romantisme allemand. Il s'agit d'un balancement constant entre satire et affirmation d'un absolu, fini et infini, réel et idéal. A cet égard, Paul Klee s'inscrit dans la pratique de l'ironie inspirée par le philosophe Friedrich Schlegel : « Tout en elle doit être plaisanterie, et tout doit être sérieux, tout offert à cœur ouvert, et profondément dissimulé ».

L'exposition se déploie en sept sections thématiques qui mettent en lumière chaque étape de l'évolution artistique de Paul Klee : « Les débuts satiriques » (les premières années) ; « Klee et le cubisme » ; « Théâtre mécanique » (à l'unisson avec Dada et le Surréalisme) ; « Klee et les constructivismes » ; « Regards en arrière » (les années 1930) ; « Klee et Picasso » (la réception par Klee après la rétrospective de Picasso à Zurich en 1932) ; « Années de crise » (entre la politique nazie, la guerre et la maladie).

Cette exposition est dédiée à Pierre Boulez.

Publications

Trois ouvrages sont publiés aux Editions du Centre Pompidou pour accompagner la rétrospective. Sous la direction d'Angela Lampe, commissaire, un catalogue de 312 pages comportant 300 illustrations, réunit les contributions inédites de spécialistes internationalement reconnus de Paul Klee ; un album bilingue français/anglais retrace en images le parcours de l'exposition et une anthologie « En souvenir de Paul Klee » présente dix-neuf témoignages traduits de contemporains ayant été proches de l'artiste : Vassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Daniel-Henry Kahnweiler, son fils Felix, des étudiants, parmi d'autres.

Un colloque international

Organisé en partenariat avec le Goethe-Institut de Paris et le Centre allemand d'Histoire de l'art, un grand colloque avec des spécialistes internationaux portant sur les recherches récentes sur l'oeuvre de Paul Klee, se tiendra les 19 et 20 mai 2016 :

- jeudi 19 mai, 11h – 13h et 14h 30 – 19h, Centre Pompidou, Petite salle, niveau -1
- vendredi 20 mai, 11h – 13h, 14h 30 – 19h, Goethe-Institut, Auditorium, Paris

En partenariat média avec



Sur les réseaux sociaux :



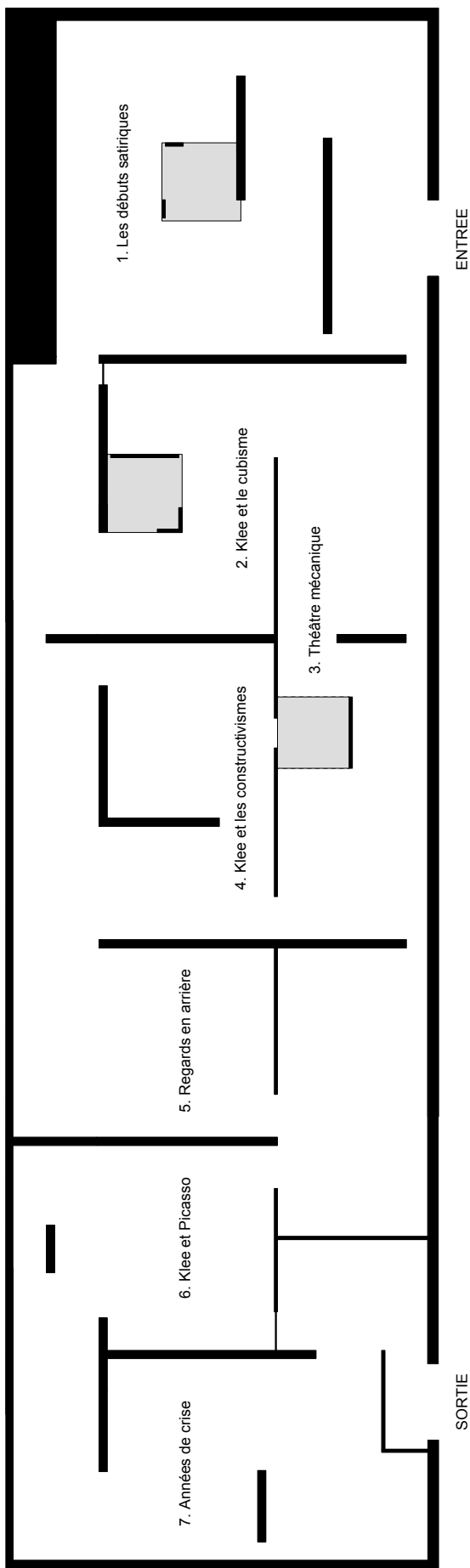
#Klee
@centrepompidou
<https://twitter.com/centrepompidou>



<https://www.facebook.com/centrepompidou.fr>



2. PLAN DE L'EXPOSITION



PARCOURS DE L'EXPOSITION

Introduction

« Nul n'a besoin d'ironiser à mes dépens, je m'en charge moi-même. »

Paul Klee (janvier 1906)

Cette exposition se propose de relire pour la première fois l'ensemble de l'œuvre de Paul Klee à l'aune des correspondances que celui-ci affiche avec les concepts romantiques de l'ironie, caractérisés comme une « bouffonnerie transcendante ». Se représentant tour à tour comme moine ou comme comédien, Klee affine tout au long de sa vie une stratégie jouant sur les antagonismes, procédé fondamental dans la définition de l'ironie romantique. Il oscille entre affirmation et négation, intégrant dans sa création une réflexion sur les moyens et les principes propres à l'art. Selon lui, celui-ci devrait être « un jeu avec la loi » ou « une faille dans le système ».

Cette exposition dévoile comment, au fil des différentes périodes de sa carrière, Klee parvient à dénoncer avec ironie les dogmes et les normes établis par ses contemporains, de ses débuts satiriques à son exil à Berne, en passant par ses années au Bauhaus. Pour le compositeur Pierre Boulez, l'insoumission de Klee, sa façon de poser simultanément « le principe et la transgression du principe », serait ainsi la plus importante des leçons de l'artiste.

Chapitre I

Les débuts satiriques

À l'issue de ses études à Munich, Klee passe l'hiver 1901-1902 en Italie. Devant la grandeur de la culture antique et sa renaissance, le jeune artiste prend conscience de sa situation historique, celle d'un imitateur contraint à perpétuer un idéalisme classique jugé dépassé. Son issue sera la satire, un mode d'expression moderne susceptible d'affirmer, d'une part, des valeurs idéales élevées et, de l'autre, un point de vue critique sur l'état du monde. « Je sers la beauté en dessinant ses ennemis (caricature, satire) », écrit-il dans son journal.

À partir de ce renversement dialectique au cœur de l'ironie romantique, Klee commence une production essentiellement graphique où il livre ses réflexions, souvent mordantes, sur la relation entre les sexes, son rapport à la société ou sa position en tant qu'artiste. C'est aussi une époque d'expérimentations techniques. Klee réalise des peintures sous verre et s'intéresse aux formes plastiques. Cette période culmine dans les illustrations de *Candide* ou l'*Optimisme* de Voltaire, écrivain vénéré par Klee.

Chapitre II

Klee et le cubisme

Klee découvre le cubisme dès la fin de l'année 1911, à Munich et, un an plus tard, pendant un séjour à Paris. Dès lors, les inventions formelles du cubisme vont nourrir sa recherche picturale, souvent de façon dialectique. C'est ainsi que Klee, tout en s'inspirant du vocabulaire prismatique, dans ses dessins au style enfantin, ironise à propos de la décomposition des figures cubistes qu'il estime dépourvues de vitalité. Dans la série des peintures à l'aquarelle réalisées lors de son mythique voyage à Tunis (1914), l'artiste introduit des effets de distanciation, par exemple en laissant en réserve des bandes verticales correspondant à l'empreinte des élastiques utilisés pour peindre sur le motif. Cette mise à distance est également perceptible dans sa démarche, très singulière, consistant à découper ses compositions, une fois réalisées, en deux ou en plusieurs parties qui deviennent ensuite des œuvres autonomes ou sont recombinaisonnées sur un nouveau support. Klee affirme là une volonté créatrice dont les racines se trouvent paradoxalement dans l'acte destructeur.

Chapitre III

Théâtre mécanique

À l'issue de la Grande Guerre, une imagerie de figures mécanisées apparaît dans l'œuvre de Klee. Inspiré par ses expériences dans les services d'aviation, Klee transforme les oiseaux en avions, souvent en formation d'assaut. Il commence à employer la technique indirecte du décalque à l'huile, qui entraîne une dépersonnalisation des traits de dessin. L'esthétique de la machine est alors à la mode dans les cercles dadaïstes, de Francis Picabia à Raoul Hausmann. Le contact avec les dadaïstes de Zurich ravive notamment l'intérêt de Klee pour les représentations de machines et d'appareillages, ainsi que pour les effets produits par leurs mécanismes. Enseignant au Bauhaus, Klee commence à créer des êtres hybrides, à la fois humains et objets. Il s'empare du motif de l'automate ou de la marionnette pour mieux dénoncer, par le truchement de la schématisation mécanique, la perte de vitalité et le rétrécissement de la vie intérieure à l'heure de la rationalisation industrielle. « Quand la machine enfantera-t-elle ? » ironise-t-il ainsi.

Chapitre IV

Klee et les constructivismes

La nouvelle devise proclamée en 1923 par Walter Gropius, le fondateur du Bauhaus (« Art et technique – une nouvelle unité ») amorce un tournant pour l'école. Klee n'y reste pas insensible. Adoptant la posture du funambule, il commence un exercice de corde raide, cherchant un équilibre entre son approche intuitive et les nouveaux dogmes contemporains. Ainsi reprend-il certains éléments des idiomes modernistes tels que la grille, tout en déjouant sa rigidité. Ses tableaux structurés par des carrés évoquent tour à tour des rythmes musicaux, des peintures de vitraux, des tapisseries, des parterres multicolores ou encore des champs vus d'en haut. L'installation du Bauhaus dans la ville moderne de Dessau, en 1925, renforce l'orientation de l'école vers une technicité optique, dont le nouvel enseignant, László Moholy-Nagy, est le fervent défenseur. Klee réagit à sa manière : l'esthétique rationnelle prend la fonction d'un repoussoir qui lui permet de mieux affirmer sa position antagoniste. Selon Klee, « les lois ne doivent être que les bases sur lesquelles il y a la possibilité de s'épanouir. »

Chapitre V

Regards en arrière

Dès ses dernières années au Bauhaus, les renvois aux différents temps du passé se multiplient dans l'œuvre de Klee. Inspiré par ses voyages et les nombreuses publications qu'il lit sur le sujet, Klee introduit des éléments picturaux évoquant des mosaïques anciennes, la civilisation égyptienne, ou encore les figures et signes gravés sur les parois des grottes du paléolithique. La dimension préhistorique, en tant que telle, constitue une structure récurrente dans son imaginaire : fossiles, cavernes, montagnes en formation, plantes et animaux originels, pierres sacrées, inscriptions indéchiffrables sur des rochers, etc., y font tous allusion à des degrés divers. Le mode d'appropriation choisi par Klee est le simulacre. En reproduisant les effets qu'exerce le temps à la fois sur l'objet (usure, moisissure, érosion) et son contenu, les œuvres de Klee revêtent un caractère en quelque sorte parodique. Si Klee puise dans le répertoire des « signes » de cultures « primitives » ou non occidentales, il ne fait que mimer les principes de leur organisation initiale.

Chapitre VI

Klee et Picasso

Picasso représente un défi particulier pour Klee. Son œuvre dialogue avec celle de l'Espagnol avec une intensité particulière à deux moments de son parcours : au début de sa carrière, vers 1912, et surtout dans les années 1930, après sa visite de la rétrospective présentée au Kunsthaus de Zurich en 1932. Klee y découvre le « surréalisme » de Picasso, notamment ses grands tableaux de figures féminines et ses métamorphoses biomorphes, deux innovations qui fécondent son travail après la période du Bauhaus et stimulent la production de ses dernières années.

Cette confrontation est alimentée par la publication de nombreux articles sur Picasso dans des revues comme les Cahiers d'Art, auxquelles Klee est abonné. Après une première visite de celui-ci dans l'atelier parisien de Picasso en 1933, les deux artistes se rencontrent en 1937 à Berne chez Klee. Ce moment, quasi silencieux, révèle les tensions entre ces deux géants de la modernité. Leur discussion était imaginaire, faite d'appropriation et d'opposition, d'admiration secrète et d'ironie critique.

Chapitre VII

Années de crise

À l'arrivée au pouvoir de Hitler en 1933, qui scelle la fin de sa carrière en Allemagne et le force à s'exiler à Berne, Klee répond par une série de dessins qui transpose l'angoisse régnant sur le pays en des hachures violentes. Avec *von der Liste gestrichen* [*Rayé de la liste*], autoportrait prenant la forme d'un masque africain pseudo-cubiste, l'artiste ironise sur la politique nazie en parodiant ses propres critères d'exclusion. Klee aime contrecarrer la terreur par une iconographie enfantine et ludique dans laquelle les signes se métamorphosent en bonshommes allumettes dansant non pas de joie, mais de peur. Ces figures font-elles allusion au dressage général des corps encouragé par les nazis ? Leur apparence disloquée renvoie à une autre source d'angoisse pour l'artiste : la grave maladie qui raidit ses gestes. Depuis 1935, Klee souffre d'une sclérodémie qui soumet son corps à une minéralisation croissante. En résulte la simplification de son écriture graphique qui exprime avec une force élémentaire la détresse contemporaine, celle de l'humanité, et la sienne.

3. PUBLICATIONS

Éditions du Centre Pompidou



Catalogue de l'exposition

Sous la direction d'Angela Lampe.

Un ouvrage de 312 pages comportant 300 illustrations, réunit les contributions inédites de spécialistes internationalement reconnus de Paul Klee.

Format : 23,5 x 30 cm. Relié.

Prix : 44,90 euros

Des débuts satiriques aux années de crise, en passant par une relecture du cubisme, de fertiles échanges avec Dada, et un renversement des dogmes du Bauhaus, Paul Klee s'est attaché, tout au long de sa carrière, à affirmer une absolue liberté à l'égard des modernismes de son temps, n'hésitant pas à ironiser sur leurs principes et à en perturber les systèmes. Rassemblant les chefs-d'œuvre de Paul Klee, la rétrospective organisée par le Centre Pompidou propose de relire pour la première fois l'ensemble de son œuvre à travers le prisme de l'ironie romantique. Ce catalogue, richement illustré, réunit les contributions des plus grands spécialistes de Paul Klee et met en évidence le caractère subversif de son œuvre.



Album de l'exposition

Un album bilingue français/anglais retrace en images le parcours de l'exposition avec une sélection d'œuvres majeures.

Format : 27 x 27 cm, 60 pages, 60 illustrations

Prix : 9,50 euros

Qui était le mystérieux Paul Klee qui se cachait derrière des masques, adoptant des postures toujours différentes ? Les dix-neuf témoignages de proches, collègues, étudiants et exégètes de Klee, parmi lesquels Kandinsky, Feininger, Kahnweiler et Felix Klee, sont ponctués de détails et d'anecdotes, pour certains drôles, pour d'autres émouvants, qui nous rendent sa personnalité, en tant qu'artiste et en tant qu'homme, plus familière. Cet ouvrage s'inspire du recueil publié en 1959 par Ludwig Grote sous le titre «Erinnerungen an Paul Klee», que l'historien de l'art présente comme « des voies qui mènent à l'être ». Il constitue avant tout un apport véritable pour l'histoire de l'art, tous ces textes, à l'exception d'un seul, étant inédits en français.

En souvenir de Paul Klee. Ecrits et entretiens

Un recueil de dix-neuf témoignages traduits de contemporains ayant été proches de l'artiste : Vassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Daniel-Henri Kahnweiler, Félix Klee, Gabriele Münter...

Format : 12 x 18, 5 cm. Broché, 164 pages

Prix : 14,90 euros

Sommaire du catalogue (extraits)

Paul Klee. L'ironie à l'œuvre

Angela Lampe

I. Les débuts satiriques

L'art de la négation. Les débuts satiriques de Paul Klee

Gregor Wedekind

Figures d'ombres entre l'être et le paraître. Les illustrations de Klee pour Candide ou l'Optimisme de Voltaire

Stephan Dahme

II. Klee et le cubisme

Le cubisme et l'acte créateur du découpage chez Paul Klee

Osamu Okuda

Le visible et le lisible chez Klee. Hoch und strahlend..., 1916

Annie Bourneuf

III. Théâtre mécanique

Paul Klee. De Dada au surréalisme

Michael Baumgartner

Walter Benjamin, le plus célèbre collectionneur de Paul Klee, à propos d'Angelus novus, 1920 et de Vorführung des Wunders, 1916

Reto Sorg

IV. Klee et les constructivismes

En équilibre. Paul Klee au Bauhaus

Cathrin Klingsöhr-Leroy

Les tableaux en carrés de Klee. Bildarchitektur rot gelb blau, 1923

Annie Bourneuf

Les genres parodiques de Klee

Charles W. Haxthausen

V. Regards en arrière

La matière du temps

Rémi Labrusse

De l'écriture de la danse à la danse de l'écriture

Regine Bonnefoit

VI. Klee et Picasso

« Scepticisme à l'égard du taureau ». Le dialogue artistique de Paul Klee avec Pablo Picasso

Christine Hopfengart

La visite de Picasso chez Paul Klee à Berne en 1937

Témoignage de Bernhard Geiser.

VII. Années de crise

« Le moment est venu ». Paul Klee et l'expérience de l'histoire

Maria Stavrinaki

La production artistique de Klee en 1939

Regine Bonnefoit

Points gris. Paul Klee dans les introspections de la philosophie

Marcella Lista

Chronologie établie par Marie Merio

Bibliographie établie par Elisabeth Jobin

4. EXTRAITS DE TEXTES DU CATALOGUE

Paul Klee. L'ironie à l'œuvre* par Angela Lampe

*Il y a des poèmes, anciens et modernes, qui exhalent de toutes parts
et partout le souffle divin de l'ironie. Une véritable bouffonnerie transcendante vit en eux.
À l'intérieur, l'état d'esprit qui plane par-dessus tout, qui s'élève infiniment loin au-dessus de tout
le conditionné, et même de l'art, de la vertu et de la génialité propres ;
à l'extérieur, dans l'exécution, la manière mimique d'un bouffon italien traditionnel*
Friedrich Schlegel

« Je suis Dieu », affirme Paul Klee, à l'âge de 22 ans. Peu de temps après, l'artiste écrit à sa fiancée Lily Stumpf qu'il pourrait désormais se contenter de « la belle chose auto-ironie ». Cet état d'esprit l'accompagnera tout au long de sa vie. « Chez lui, le goût de la satire a toujours été très fort, de l'ironie, de toutes ces choses qui manquent un peu de sérieux », commentera plus tard son fils Felix. En témoignage de manière frappante les autoportraits de Klee. À l'issue de la guerre, à un moment où l'artiste s'interroge sur son identité de créateur, il réalise une série de quatre autoportraits, caricaturaux et espiègles, dans lesquels il se représente tour à tour en artiste pensant, sensible, pesant le pour et le contre, ou en pleine création. S'y ajoute un cinquième dessin, intitulé *Versunkenheit [Méditation]* (1919), figurant une tête de mystique ou de bouddha dont les grands yeux clos et l'absence d'oreilles trahissent un état visionnaire et introverti. Publiée la même année en pleine page dans une revue d'art, la lithographie réalisée d'après ce dessin (*Nach der Zeichnung 19/75*) fait dès lors figure de portrait officiel de l'artiste. Le fait que, de surcroît, les traits de ce visage semblent aussi bien évoquer des organes sexuels féminins qu'un buste de Homère conservé à la Glyptothèque de Munich révèle à quel point Klee aime à brouiller son image en la revêtant de postures d'emprunt. Pour le grand théoricien de la littérature Peter Szondi, cette distance ce détachement dont fait preuve « l'homme isolé, devenu son propre objet », serait la première condition de l'ironie romantique. La seconde résiderait selon lui dans la prise de conscience que l'aspiration à « l'unité et l'infinitude », dans un monde « fissuré et fini », prive l'homme de « la puissance d'agir ». L'ironie serait alors « la tentative d'endurer sa situation critique par le recul et par le renversement ». À regarder de plus près la série des autoportraits, on remarque d'ailleurs que les feuilles posées devant les artistes, sosies parodiques de Klee, sont toutes vierges.

[...]

L'exposition « Paul Klee. L'ironie à l'œuvre » se propose de relire pour la première fois l'ensemble de l'œuvre de Klee à l'aune des correspondances que celui-ci présente avec les concepts romantiques de l'ironie. Partant d'un constat négatif et pessimiste quant au statut de l'art actuel, Klee développe une attitude indépendante et détachée qui lui permet de renverser cette situation. « Je sers la beauté en dessinant ses ennemis (caricature, satire) », écrit-il dans son journal. Tout au long de sa vie, l'artiste affine cette stratégie dialectique, fondamentale dans la définition du procédé esthétique de l'ironie romantique oscillant entre affirmation et négation, création et destruction de soi ; Klee développe un art qui intègre une réflexion sur ses propres moyens et principes, qui porte en lui des qualités d'abstraction et de construction. Selon lui, l'art devrait être « un jeu avec la loi » ou, selon une expression qui lui est chère, « une faille dans le système ». Notre exposition dévoile comment, au fil des différentes périodes de sa vie, Klee parvient à dénoncer avec ironie les dogmes et les normes de ses contemporains, de ses débuts satiriques aux dernières années d'exil à Berne. Arme redoutable, l'ironie lui sert non seulement à défier le système mais aussi à affirmer sa liberté totale, qui se situe au fondement de son idéalisme humaniste. Pour Pierre Boulez, l'insoumission de Klee, sa façon de poser simultanément « le principe et la transgression du principe », serait la plus importante des leçons de l'artiste.

« Satire de grand style. » Les débuts

Les débuts de Klee sont marqués par une forte désillusion – une « humiliation », même – entraînant la remise en question fondamentale de son travail. Lors du voyage en Italie qu'il entreprend en compagnie de son ami sculpteur Hermann Haller à l'issue de ses études munichoises, le jeune artiste prend conscience du fait qu'il doit « vivre dans une époque d'épigones », une pensée qui lui est insupportable. La découverte de la grandeur de la culture antique et de sa renaissance lui ouvre les yeux sur l'incongruité de s'inscrire dans la continuité d'un idéalisme classique qui lui paraît dépassé. Il l'énonce clairement dans son journal : « J'en suis au point de pouvoir survoler désormais la grande culture de l'Antiquité et sa renaissance. Sauf que je ne conçois pas de rapport artistique avec notre époque. Et quant à vouloir produire quelque chose de façon inactuelle, voilà qui me paraît suspect. Grand désarroi ». Et de conclure : « C'est pourquoi je ne suis tout entier que satire. »

Ce désenchantement est toutefois relatif. Dans une lettre à sa fiancée Lily, Klee révèle qu'il a « recommencé à éprouver du respect pour l'esprit humain » en Italie, ce qui l'aurait encouragé à tempérer l'assaut destructeur de ses satires de façon à trouver une « solution conciliante ». La satire se présente alors pour Klee comme un mode d'expression moderne susceptible de circonscrire deux approches divergentes : d'une part, l'affirmation de valeurs idéales élevées et, de l'autre, un point de vue critique sur l'état du monde. Dans son journal, Klee l'expose de la façon suivante : « La satire ne doit pas procéder d'un excédent de mauvaise humeur, mais d'une mauvaise humeur, au souvenir de ce qui est supérieur. Homme risible, Dieu divin. » Nous retrouvons le mode dialectique, entre affirmation et négation. Si certains commentateurs des œuvres satiriques de Klee ont rapproché celles-ci des théories de *L'Esthétique du laid* publiées en 1853 par Karl Rosenkranz – un élève de Hegel, pour qui le laid n'est pas seulement l'absence du beau, mais sa négation positive –, il est tout aussi légitime d'y voir l'expression de l'ironie romantique. Selon Szondi, l'homme ironique ne peut dépasser le caractère négatif de sa situation qu'en réconciliant le relatif et l'absolu. « Par l'anticipation de l'unité à venir en laquelle il croit, la négativité est déclarée provisoire, et, par là, tout à la fois conservée et renversée. »

La seconde série d'*Inventionen* [*Inventions*] eaux-fortes que Klee réalise après son voyage en Italie, et qu'il considère comme ses premières œuvres abouties, incarne probablement le mieux le mode dialectique qu'adopte alors Klee pour aller au-delà d'un art idéalisant aux enjeux métaphysiques, tout en s'inscrivant dans cette tradition. Le meilleur exemple en est la célèbre eau-forte *Der Held mit dem Flügel* [*Le Héros à l'aile*] 1905, que Klee perçoit, dans une lettre adressée à Lily, comme son œuvre « la plus valable sur un plan spirituel ». En parodiant non seulement les sculptures antiques tombées en ruine, mais aussi les génies ailés, amours et anges déchus chers à son ancien professeur Franz von Stuck, Klee tourne en dérision les modèles conventionnels à la mode. Mais la grande préciosité avec laquelle il met en scène, de façon presque outrancière, le comique et le ridicule de cette déchéance lui permet néanmoins de maintenir le message originel – l'élévation de l'homme – comme une promesse en suspens.

« Destruction par amour de la construction ? » Cubisme

Klee découvre le cubisme dès la fin de l'année 1911 dans la Galerie moderne de Heinrich Thannhauser à Munich, puis, surtout, lors de son séjour à Paris en avril 1912, où il est confronté aux œuvres de Picasso et de Braque. Dans ses dessins, l'artiste renonce progressivement aux effets de profondeur au profit d'une nouvelle bidimensionnalité qui lui permet d'inscrire directement les figures dans le plan pictural. Le petit dessin *menschl. Ohnmacht* [*Impuissance humaine*] (1913) en particulier, révèle la manière dont Klee se plaît à jouer avec la trame prismatique mise au point par les cubistes : dans un style proche du dessin d'enfant, celle-ci est ici employée à la fois à des fins de structuration spatiale (elle relie entre eux les différents éléments plastiques) et comme dispositif narratif (un filet retenant les figures captives). Regine Prange y voit une mise en scène ironique, à laquelle le titre fait d'ailleurs écho – comme si les compositions cubistes aboutissaient à une paralysie empêchant toute liberté de mouvement. C'est précisément ce que Klee critique dans le cubisme : cette perte de la vitalité de l'homme ou de l'animal dès lors qu'ils sont intégrés dans un « organisme pictural hétérogène », « jetés là où l'exige l'idée du tableau ». Le jeu avec la trame cubiste se poursuit dans la série des aquarelles que Klee peint lors de son voyage mythique à Tunis en avril 1914.

Accompagné d'August Macke et de Louis Moilliet, il séjourne deux semaines sous le soleil du sud qui, selon la légende, lui aurait fait découvrir l'emploi de la couleur. Parmi les trente œuvres réalisées, un petit groupe de quatre aquarelles de paysage retient particulièrement l'attention. Ces dernières laissent apparentes, en réserve, des bandes blanches verticales qui marquent l'empreinte des élastiques fixant la feuille de papier à son support (*St. Germain b. Tunis (landeinwärts) [Saint-Germain près de Tunis (vers l'intérieur du pays)]*, 1914 ; *Landhäuser am Strand [Villas au bord de la plage]*, 1914).

Le fait que Klee, qui a pourtant recouvert ces marques sur les premières aquarelles réalisées durant le voyage (par exemple sur *Hammamet*, 1914), ait décidé de les laisser ici visibles, et, de surcroît, ait classé deux de ces travaux dans la catégorie « Sonderklasse » – une classification personnelle grâce à laquelle l'artiste distinguait les œuvres dont il ne voulait pas se séparer –, révèle l'importance qu'il accordait à ce remarquable procédé pictural. De par leur formation en négative, ces verticales non couvertes, suivant la grille orthogonale de la composition, mettent en évidence le principe même de la peinture : la superposition de couches de couleurs sur un support vierge. De fait, selon Michel Foucault, Klee « fait de l'acte même de peindre le savoir déployé et scintillant de la peinture elle-même ». Appliqué en préparation de l'œuvre puis enlevé après sa réalisation, l'élastique, ou plutôt sa trace, rend en outre visible la temporalité du processus créateur. En laissant une partie du fond intact, l'artiste parvient ainsi à représenter les qualités propres au médium par l'absence de celui-ci. Si d'aucuns y ont décelé le *Witz* de Klee, nous y voyons aussi le mode opératoire de l'ironie romantique. Non pas uniquement à cause du renversement dialectique que le procédé suggère, mais aussi par la dissipation de l'effet illusionniste. En introduisant cette donnée dans la genèse de la construction de l'œuvre, Klee dénonce le paradigme traditionnel, formulé par Alberti, selon lequel le tableau ouvrirait une fenêtre sur le monde.

C'est le propre de l'ironie romantique que de transformer en un jeu les conditions mêmes du médium, comme c'est le cas, par exemple, pour les arts de la scène – à la manière d'un Ludwig Tieck qui, dans sa pièce *Chat botté* (1797), laisse à l'auteur le soin de commenter sa propre création en tant que personnage fictif.

La distance qu'adopte Klee par rapport à sa propre création est également perceptible dans la démarche, très singulière, qui consiste à découper à l'aide de ciseaux, après les avoir réalisées, ses œuvres en deux ou en plusieurs parties. Grâce aux recherches de longue haleine qu'ont entamées Wolfgang Kersten et Osamu Okuda dès la fin des années 1980, nous avons aujourd'hui connaissance d'environ 140 compositions qui, découpées par l'artiste, ont donné naissance à près de 300 œuvres nouvelles. Si Klee s'adonne à cette technique chirurgicale dès 1902 et la pratique tout au long de sa vie, elle s'amplifie au contact des inventions cubistes (le collage, l'explosion de l'espace pictural). Très discret dans ses écrits au sujet du procédé, Klee note toutefois ces quelques mots dans son journal en 1911 : « J'achevais maintes compositions, selon le principe "pseudo-impressionniste" : ce qui ne me convient pas, je le coupe avec des ciseaux. »

Au-delà de la faculté à l'autocritique que suggère la démarche de Klee, le recours à cette méthode révèle également une volonté créatrice dont les racines se situent paradoxalement dans l'acte destructeur – ce qui, en quelque sorte, est la transposition littérale de la célèbre définition schlegelienne de l'ironie romantique : une « alternance incessante d'autocréation et d'autodestruction ». La plupart du temps, Klee, qui dote ces différents fragments d'un nouveau titre et d'un numéro d'inventaire, en fait des œuvres autonomes. Le processus de division à l'origine de leur création est donc occulté.

Il arrive toutefois que Klee décide de le laisser visible en recollant les fragments dans un ordre différent sur un même carton, à l'instar du *Auserwählter Knabe [Garçon élu]* (1918), lequel perd dans l'opération sa connotation christique. Fragmentées et discontinues, ces œuvres recomposées témoignent de l'ironie du geste créateur, entre négation et affirmation.

« Quand la machine enfantera-t-elle ? » Le Bauhaus

Dès ses débuts au Bauhaus, Klee marque son détachement face à l'idéologie utilitaire et constructiviste que Walter Gropius cherche progressivement à imposer à l'école de Weimar. En réponse au nouveau schéma programmatique de forme circulaire que propose l'architecte fondateur de l'école, en 1922, comme base structurelle du Bauhaus, Klee élabore son propre modèle, non sans une certaine distance ironique. Celui-ci prend la forme d'un globe géant transpercé par une frêle hampe à laquelle sont attachés deux minuscules fanions frappés des mots *Propagierung* [faire la propagande] et *Verlag* [éditions]. Ce croquis au style enfantin met au jour la contradiction entre le programme du Bauhaus, qui défend l'idéal d'une convergence des arts à des fins publiques, et sa mise en pratique. Le retour à un schéma en forme d'étoile, sur le modèle de celui imaginé l'année précédente par son collègue Johannes Itten pour illustrer sa théorie des couleurs, trahit un autre acte de résistance : l'expressionniste suisse, admirateur des préceptes ésotériques, était alors en conflit ouvert avec Gropius.

Durant les quelque dix années qu'il passera au Bauhaus, Klee fera constamment des allusions tant aux événements qui marquent le quotidien de l'école qu'aux motifs emblématiques de celle-ci dans son œuvre. Prenant la fonction de repoussoir, les références, souvent parodiques, lui permettent d'affirmer avec insistance la divergence de sa position, où prévalent subjectivité et intuition, deux qualités essentielles que l'auteur de la *Schöpferische Konfession* [*Credo du créateur*] (1920) ne cessera de défendre tout au long de son temps à Weimar et à Dessau.

Parmi les célèbres motifs pour lesquels Klee marque un intérêt particulier, citons le *Signet* (ou logo) de style constructiviste que réalise Oskar Schlemmer en 1922 pour illustrer le nouvel esprit rationnel de l'école, Klee s'empare de cette tête stylisée vue de profil à plusieurs reprises, par exemple dans la partie inférieure droite de la fameuse lithographie aux accents nietzschéens *Seiltänzer* [*Funambule*] (1923, 138). Peut-être sait-on moins que Klee s'en est également inspiré dans son célèbre tableau *Senecio* (1922). D'après Otto Carl Werckmeister, Klee, dans ce portrait clownesque qui, selon lui, « anime » le logo officiel, se plaît à récuser le pathos de la construction humaniste si chère à Schlemmer. Enfin, Klee introduit ce motif dans le décalque à l'huile *Mondspiel* [*Jeu de lune*] (1923), qui revient pour sa part sur les protestations estudiantines suscitées par la pièce de théâtre éponyme de Lothar Schreyer, scandale entraînant le départ du Bauhaus de ce dernier.

Arrêtons-nous un instant sur la technique du décalque à l'huile, que Klee conçoit à l'issue de la Première Guerre mondiale et qu'il pratiquera jusqu'en 1925. Il s'agit d'une méthode de création indirecte, à l'instar de la gravure, où un papier noirci à l'huile ou à l'encre d'imprimerie est glissé entre un dessin et une feuille vierge. En s'aidant, dans la plupart des cas, d'une pointe métallique, l'artiste suit le tracé du dessin qui est ainsi transposé sur la feuille vierge. Il n'est pas rare que, durant l'exécution, la pression de la main provoque accidentellement des ombres sur l'œuvre finale. Ainsi le mécanisme qui préside au geste créateur, que Klee aimait garder secret, occasionne-t-il des lignes fantomatiques dont le tracé uniformisé ne laisse plus deviner le mouvement de la main. Cette nouvelle qualité du trait rejoint d'ailleurs tout à fait le goût de l'époque – notamment celui des artistes dada, de Picabia à Hausmann – pour les constructions mécaniques et l'esthétique de la machine.

Au-delà de l'aspect technique, Klee développe durant la guerre une imagerie de figures automatisées : les oiseaux s'y muent en avions et les personnages en marionnettes ou en poupées. Contrairement aux dadaïstes, Klee ne cherche cependant pas à remplacer l'homme dans son ensemble par la machine, mais plutôt à créer des êtres hybrides, à la fois humains et objets, comme en témoigne l'œuvre programmatique *Metamorphose* [*Métamorphose*] (1924) – Carl Einstein, pour sa part, parlait d'« hommes-marionnettes ». À nouveau, Klee fait dialoguer des opposés, tout en soulignant, par le biais de détours et par la négation, l'importance de la vivacité et de la vie intérieure de l'humain. Autrement dit, Klee s'empare du motif de la marionnette ou de l'automate pour mieux dénoncer la perte de la subjectivité par le truchement de la schématisation mécanique. Adam et Ève se voient ainsi transformés en de grotesques guignols bicéphales. À la différence d'Olympia, la belle automate inventée et animée par E. T. A. Hoffmann, les pantins de Klee ne suscitent aucun sentiment d'*Unheimlichkeit* [*inquiétante étrangeté*], mais semblent plutôt se gausser de l'engouement pour les machines qui, comme le leur reproche l'artiste, n'ont pas la faculté de se reproduire. Klee restera toujours un idéaliste humaniste.

Cette attitude est à même d'éclairer les commentaires de Klee, souvent parodiques, sur les danses stylisées que crée Oskar Schlemmer pour la scène du Bauhaus. Christine Hopfengart avance que Klee n'appréciait pas le travail dramatique de son collègue, tandis que son fils Felix rapporte qu'il le trouvait « stéréotypé ». Plus révélatrice encore est une réaction au photo-collage de *Das Figurale Kabinett* que Schlemmer a publié dans son livre *Die Bühne im Bauhaus* (1925). Lorsque l'on compare cette image composite avec le tableau *hat Kopf, Hand, Fuss und Herz* [A tête, main, pied et coeur] (1930), il apparaît que Klee a transformé l'idée scénique du démembrement des corps pour en faire un pastiche burlesque du proverbe allemand *Weder Hand, noch Fuss haben* [N'avoir ni queue, ni tête] sur fond suprématiste. L'orientation constructiviste du Bauhaus s'accroît en 1923 avec l'arrivée du Hongrois László Moholy-Nagy à Weimar. La présence de Theo Van Doesburg, qui propage les dogmes du mouvement De Stijl, a conduit Klee à déjouer la rigidité de la grille moderniste dans des tableaux structurés par des carrés, évoquant tour à tour des rythmes musicaux, des peintures de vitraux, des tapisseries, des parterres multicolores ou encore des champs vus d'en haut. Puis, après avoir déménagé dans la ville moderne de Dessau, l'école entame un tournant progressiste et se dirige vers une technicité optique, défendue par Moholy-Nagy, à laquelle Klee se sent totalement étranger. Lyonel Feininger en fait l'observation à sa femme en 1925 : « Klee était hier tout à fait mal à l'aise lorsqu'il parla de Moholy... spiritualité au poncif... ». Encore une fois, la réaction de Klee témoignerait d'un renversement dialectique, à la faveur duquel l'artiste s'approprie des inventions techniques ou des axiomes théoriques de manière à faire valoir sa démarche intuitive : l'esthétique rationnelle prend la fonction d'un repoussoir. C'est ainsi qu'il réinterprète les théories de Kandinsky sur la coloration appropriée des formes géométriques (le carré, par exemple, serait rouge) en portraits stylisés (*Artistenbildnis* [Portrait d'un acrobate], 1927, ou qu'il transforme les cercles, chers à son collègue russe, en un aquarium (*Fische im Kreis* [Poissons dans le cercle], 1926). Les exemples sont légion : un corps gît dans l'un de ses dessins analytiques (*Nichtcomponiertes im Raum* [Non composé dans l'espace], 1929; pour exécuter des portraits ludiques (*Monsieur Perlenschwein*, 1925 et *Der Maske mit dem Fähnchen* [Le Masque au petit drapeau], 1925, Klee emploie la technique de la pulvérisation de pigments de couleur – récemment développée et très prisée au Bauhaus pour sa faculté à produire des surfaces d'aspect impersonnel. Enfin, ses dessins abstraits, illustrant sa pensée de la forme, procèdent parfois de sources surprenantes : ainsi de l'étonnante triade de lignes courbes et variables qui pourrait (également) avoir été inspirée par les illustrations de Laurence Sterne pour son roman *Tristram Shandy*, chef-d'œuvre de la littérature ironique publié en 1760-1767, et dont Klee possédait une édition de 1921 dans sa bibliothèque. Car de l'avis de Klee, « les lois ne doivent être que les bases sur lesquelles il y a la possibilité de s'épanouir ».

« L'art ne reproduit pas le visible, mais il rend visible. » Les années 1930

Très célèbre, la phrase qui ouvre la *Schöpferische Konfession*, texte où sont énoncées les facultés révélatrices de l'art, résume à elle seule l'essence du projet esthétique tel que Klee le concevait. Elle peut aussi nous aider à examiner le rapport que l'artiste entretient avec l'un de ses thèmes de prédilection : le temps. Si celui-ci, notamment considéré sous un angle mémoriel, intéresse Klee dès ses débuts expressionnistes, l'interrogation sur la représentation du temps passé et présent hante son œuvre mature dès la fin de son séjour en Allemagne et durant son exil à Berne. Oscillant entre diachronie et synchronie, Klee se positionne dès lors tant en archéologue qu'en commentateur de l'actualité. Il aime, pour ainsi dire, lancer non seulement un regard en arrière sur les vestiges et traces de civilisations lointaines, mais aussi autour de lui, sur ce qui se passe dans les milieux de l'art, en politique et dans sa propre vie, qu'une longue maladie vient assombrir à partir de 1935. Comment rendre visible ce qu'on ne peut voir, mais seulement penser ou ressentir, voire pressentir ? À cette interrogation, Klee répond par l'introduction d'un nouvel outil de distanciation : le simulacre. Examinons l'aquarelle *Verwittertes Mosaik* [Mosaïque érodée] 1933. Celle-ci fait partie d'une série d'œuvres que Klee, revenu de Ravenne en 1926, consacre au thème de la mosaïque – *Diana* (1931) en est un autre exemple.

Contrairement à l'œuvre illustrant la figure mythologique de Diane, la mosaïque érodée ne représente plus rien. Décolorée, elle semble avoir si bien été rongée par la moisissure qu'elle laisse apparaître une surface abstraite, ornée d'une croix, détail qui renvoie à l'image d'une église en ruine, relique d'une tradition ancienne et mystérieuse. Charles W. Haxthausen, qui livre de l'œuvre une brillante analyse, la rapproche thématiquement de l'expérience esthétique de l'aura, à la déperdition de laquelle, deux ans plus tard, Walter Benjamin dédiera sa célèbre étude *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. En reproduisant les effets qu'exerce le temps à la fois sur l'objet et son contenu, cette aquarelle, que l'on peut associer à *alte Bäume [Vieux arbres]* (1931), revêt un caractère ironique, ou plutôt parodique – un esprit que Klee affectionne de plus en plus. Ce jeu de simulations se poursuit dans d'autres œuvres procédant à partir de signes abstraits dont Klee fait désormais le sujet unique de son tableau. S'il puise dans le répertoire des « signes » de telle ou telle culture « primitive » ou nonoccidentale, Klee ne fait que mimer les principes de leur organisation initiale pour ensuite présenter les éléments signifiants de manière isolée, sortis de leur contexte, dans une *Bilderbogen [Feuille d'images]* (1937) dont la signification nous reste cachée. L'étonnant *Alpha bet I* (1938) montre en outre que Klee, tout en s'inspirant de systèmes d'écriture empruntant aux lettres latines, aux hiéroglyphes égyptiens ou à l'écriture cunéiforme, s'intéresse avant tout au « processus de [la] naissance des signes – ce moment originel d'oscillation entre forme abstraite, image et signification ». Osamu Okuda a récemment souligné la grande ambivalence des symboles utilisés par Klee, qui se nourrissent aussi bien des codes de brigands que de l'écriture médiumnique que publie André Breton en 1933 dans la revue *Minotaure*.

Certains interprètes décèlent dans ces emprunts aux civilisations anciennes la fuite de l'artiste, qui tente d'échapper aux oppressions du régime nazi. Cette lecture ne tient cependant pas compte du fait que Klee est réceptif aux événements. Dès 1931, il réalise un portrait de Hitler sous les traits caricaturaux d'un commensal, réplique du petit bourgeois allemand et allusion aux débuts munichois du dictateur. À la prise de pouvoir qui, deux ans plus tard, scelle la fin de sa carrière en Allemagne, Klee répond par un autoportrait d'aspect terreux et dont l'allure rappelle celle d'un masque africain (*von der Liste gestrichen [Rayé de la liste]*, 1933, comme s'il voulait railler l'origine étrangère de son art, et dans le même temps le fait qu'il soit jugé comme un art dégénéré. Le visage de primate sur le dessin *dein Ahn? [Ton aïeul ?]* (1933) fonctionne sur le même mode parodique. Pour le tableau *Der Gegenpfeil [La Contre-Flèche]* (1933), réalisé la même année, Klee revient aux idiomes abstraits de la grille moderniste. À l'uniformité des rectangles au rythme cadencé, il oppose un humble mouvement de résistance, dont cette œuvre non-figurative est l'incarnation même. Une transposition similaire est à l'œuvre dans l'extraordinaire série de dessins de l'année 1933. Les traits violemment hachurés qui les caractérisent semblent d'un côté véhiculer l'angoisse qui règne sur le pays et, de l'autre, parodier tant le genre de l'art engagé que l'idéal esthétique nazi.

Nous devons à Okuda des recherches éclairantes sur le rôle essentiel qu'ont joué les caricatures d'Honoré Daumier à cette époque de la vie de Klee ; l'artiste y reviendra à plusieurs reprises durant les années suivantes, notamment dans le chef-d'œuvre *Uebermut [Exubérance]* (1939). Cette toile serait ainsi la parodie, entre autres allusions, de la célèbre lithographie *M. Chose, premier saltimbanque d'Europe* (1833) par laquelle Daumier brocarde le roi-citoyen Louis-Philippe et ses projets de fortifications de la ville de Paris. Ce tableau majeur renvoie en outre aux deux autres modèles dont Klee s'inspire lors de son exil à Berne. C'est, tout d'abord, le grand Picasso, auquel Klee se mesure depuis ses années munichoises, et qui acquiert une importance nouvelle suite à la visite que fait l'artiste, en 1932, de la grande rétrospective que la Kunsthalle de Zurich consacre à l'Espagnol. Si Klee aime à railler son rival sur un mode parodique, Picasso lui fournit aussi un vocabulaire plastique – morcellements et métamorphoses de corps – qui lui permet de transposer un sentiment tel que l'angoisse dans le traitement des figures (*Angstausbruch III [Explosion de peur III]*, 1939). Dépecées et déshumanisées, ces dernières incarnent leur destin tragique dans leur mise en forme même. Une autre source d'inspiration, peut-être alimentée par l'omniprésence de la croix gammée, demeure l'univers des signes abstraits. Klee les métamorphose en petits bonshommes qu'il s'amuse à faire danser, non pas de joie, mais de peur (*Tänze vor Angst [Danses sous l'empire de la peur]*, 1938). Cette iconographie simplifiée et ludique évoque également les dessins d'enfants, auxquels Klee est attaché depuis toujours. Leur esthétique élémentaire irrigue sa toute dernière production comme un ultime retour aux sources.

Peu de temps avant sa mort, il se dessine lui-même sous des traits infantiles et maladroits de deux bonshommes, de manière à mettre en image les souffrances causées par sa sclérodémie, une maladie entraînant un épaissement et un durcissement progressifs de l'épiderme et qui atrophie peu à peu les fonctions organiques. L'économie de moyens plastiques va donc de pair avec la diminution des forces vitales, comme un dernier pied de nez à son corps défaillant. L'apparence puérile, presque grossière, du style tardif est donc trompeuse. En y recourant, Klee opère un ultime renversement dialectique de sa situation critique. Il la tempère, la neutralise, pour, selon Greenberg, se la « réapproprier avec tendresse ». Robert Goldwater, dans son ouvrage séminal *Le Primitivisme dans l'art moderne*, pose une analyse lucide par laquelle nous aimerions conclure : « Dans le monde de Klee aussi, des moyens apparemment enfantins sont employés pour transmettre des commentaires adultes, obliques, mais avec une ironie romantique et un certain détachement intellectuel. » De ses débuts satiriques aux années difficiles de la fin, Klee ne renoncera jamais à ce mode opératoire.

* les notes figurant dans le catalogue ne sont pas reproduites dans ce texte.

« Scepticisme à l'égard du taureau »

Le dialogue artistique de Paul Klee avec Pablo Picasso*

Par Christine Hopfengart

C'est chose commune qu'on tienne Paul Klee et Pablo Picasso pour de grands antipodes de l'art du XXe siècle. « Méditerranéen ancré dans le réel » et « spiritualité romantique », « extraverti » et « introverti » : autant d'étiquettes qui sont censées rendre compte de la créativité propre à chacun des deux artistes. La poésie de Klee, son goût pour la satire et l'ironie contrastent avec la théâtralité de Picasso, sa sensualité et son pathos. L'activité pédagogique de Klee et ses réflexions autocritiques n'ont pas d'équivalent chez Picasso, tandis qu'à l'inverse, la participation active de Picasso à la vie artistique de son temps ne trouve aucune correspondance chez Klee. Et si Picasso a commencé sa carrière en enfant prodige doté d'une maturité extraordinairement précoce, il aura fallu au contraire à Klee une longue mise en train avant de trouver un langage pictural qui pût satisfaire aux hautes exigences qu'il s'était fixées, à lui comme à son art.

En dépit de toutes leurs différences, Klee et Picasso ont été considérés très tôt comme des rénovateurs fondamentaux et d'égale importance de l'art de leur temps. « Deux grands artistes sont aujourd'hui les représentants de cet [...] art : Pablo Picasso et Paul Klee », notait Wilhelm Uhde, qui fut dès 1921 à Paris parmi les premiers à préparer la voie et à soutenir Picasso, « ils poussent tous deux au-delà de la physionomie des choses qu'ils considèrent comme accessoires, ils les saisissent dans leur état idéal pour les recréer à leur guise ». Après la Seconde Guerre mondiale, Klee et Picasso deviennent tout bonnement l'incarnation même de l'art moderne. L'opinion publique les assimile si étroitement l'un à l'autre qu'en 1945, le *Daily Mail* de Londres juge bon, pour prévenir toute confusion possible, d'annoncer une exposition de Paul Klee en intitulant son article « Not by Picasso, but – ».

Le défi Picasso

Pablo Picasso représentait, pour les collègues artistes de sa génération, un défi sans commune mesure. S'il avait déjà suscité l'attention avec ses œuvres des périodes bleue et rose, c'est avec le cubisme qu'il devient entre 1910 et 1913 un chef de file de l'avant-garde internationale. Sa renommée allait certes connaître quelques revers dans les années suivantes, mais Picasso n'en continuera pas moins de bâtir, à travers chacune des différentes phases de sa carrière, son statut de figure d'exception dans l'histoire de l'art. Son influence sur ses contemporains est même devenue, à proprement parler, un phénomène artistique en soi. « Toute une époque date des nouvelles découvertes de Picasso », écrivait Will Grohmann, une voix majeure de la critique d'art, tandis que son collègue anglais Clive Bell ne craignit pas, au vu du nombre d'épigones de l'Espagnol, de déclencher une violente polémique en décrivant ses imitateurs comme une meute de bêtes sauvages à l'affût de la moindre idée nouvelle de Picasso pour s'empresser de la copier : « Il leur jette un morceau après l'autre », écrivait-il, « il y a là un groupe de vieux retardataires qui en sont encore à flairer et remâcher la "période bleue". Un plus grand nombre se tient consterné à l'endroit où la tête du nègre est tombée ; [...] autour de la branche cubiste, on voit même s'agiter tout un océan de créatures qui rôdent en cherchant avidement à se mettre quelque chose sous la dent. Les hurlements sont effroyables ».

Klee : peur d'être influencé, fascination et résistance

Klee avait un rapport foncièrement difficile à d'éventuels modèles et à l'influence que ceux-ci pouvaient exercer sur son art. Son idéal était d'atteindre à la plus grande autonomie possible et à l'authenticité individuelle. « Je suis mon propre style » : c'est en ces termes clairs qu'il avait formulé son programme dès le début de sa carrière artistique. Mais en vérité, Klee ne pouvait être aussi original et vierge d'antécédents qu'il l'eût souhaité. Disons plutôt qu'il a amplement réagi à certains de ses contemporains et à tel ou tel modèle historique : Francisco de Goya, James Ensor et Vincent Van Gogh l'ont intéressé quand il était jeune, ce fut plus tard le tour de Vassily Kandinsky, Robert Delaunay et Henri Matisse, et il aura été mêlé, dans les années 1920, aux discussions esthétiques du Bauhaus. S'il était capable d'une admiration généreuse pour certains artistes du passé, Klee ne s'est jamais privé de formuler, à côté de quelques marques d'estime, de la distance et des réserves à l'endroit de ses contemporains.

Picasso aussi représentait pour Klee un défi particulier. L'« Espagnol » lui apparaissait non seulement comme un concurrent, mais comme une puissance supérieure, à laquelle il préférait se soustraire pour ne pas succomber à son influence. Si l'on en croit Will Grohmann, Klee a éprouvé toute sa vie des réticences à visiter les expositions de Picasso, et il aurait confié à l'une de ses connaissances du Bauhaus devoir sans cesse veiller à ce que « sa manière ne s'insinue pas chez [lui] contre [sa] volonté ». Malgré cette aspiration à l'indépendance, l'œuvre de Klee porte par endroits l'empreinte substantielle de sa confrontation avec Picasso. Ce dialogue, Klee l'a conduit avec une intensité particulière à deux moments de son parcours : au début de sa carrière, vers 1912, et dans les années 1930. La découverte du cubisme aura agi sur lui comme un ferment essentiel, tandis que le « surréalisme » de Picasso allait féconder son travail après la période du Bauhaus et stimuler la production de ses dernières années. Il est significatif que Klee ait toujours été conscient de cet ascendant et qu'il y ait réfléchi, allant jusqu'à prendre cette « influence » pour thème explicite de certaines de ses œuvres, notamment *Influenz* (1932) et *Influenz* (1938). Il en a résulté un champ de tension à la fois psychologique et artistique, une discussion imaginaire faite d'appropriation et d'opposition, d'admiration secrète et d'ironie critique.

Premières impressions : Picasso, un « copain de Schwabing »

Quand il découvre pour la première fois l'œuvre de Picasso, Klee vit à Munich et se trouve dans une situation tendue. Ses travaux et les notes de son journal nous le font voir évoluant pas à pas, au prix d'une intense observation de soi. S'il glane des succès, il connaît aussi des moments de désespoir. Il oscille entre réalisme et imaginaire, sans encore trouver pour l'heure un équilibre entre ces deux pôles de la créativité artistique. C'est dans ce contexte que Klee rencontre le « légendaire Espagnol », dont les expositions sont célébrées comme de véritables événements. Rien qu'à Munich, il eut l'occasion de voir au moins par trois fois des travaux au cours de l'année 1912 : d'abord lors de la deuxième exposition du Blaue Reiter qui présentait exclusivement des œuvres sur papier, puis dans l'almanach du Blaue Reiter, et pour finir, à l'automne, dans les salles fraîchement ouvertes de la galerie Neue Kunst, que Hans Goltz inaugurerait en donnant un aperçu des toutes dernières tendances artistiques de l'époque. Klee pouvait se prévaloir avec une certaine satisfaction d'avoir lui-même participé aux deux expositions et à la publication. Ainsi note-t-il non sans orgueil dans son journal : « Picasso, Derain, Braque, copains de Schwabing, gentille idée ! »

Le choc éprouvé au contact de ces œuvres et le sentiment d'appartenir au cercle de l'avant-garde internationale remplirent Klee d'une telle fougue qu'il décida « d'aller faire de nouveau un tour à Paris, voir ce qui s'y passait ». Pendant plus de deux semaines, il y visita musées et galeries, rencontre des artistes dans leur atelier. Il peut voir des œuvres de Picasso chez le marchand d'art Daniel-Henry Kahnweiler et dans le salon du critique et collectionneur Wilhelm Uhde. Il semble que jamais dans sa vie, ni avant ni après, Klee n'ait absorbé de nouvelles impressions avec autant de curiosité et d'intensité. Il se défend pourtant aussitôt de toute influence directe de ce qu'il a vu : « De Paris, j'ai ramené toutes sortes d'impressions fortes », résumait-il ainsi dans une lettre à Alfred Kubin. « Mais quelle que soit l'estime que j'ai appris à porter à ces toutes nouvelles tendances, je me rends compte que je dois moins chercher et me lancer encore plus que je n'ai fait jusqu'ici dans l'élaboration de quelque chose de personnel . »

{...}

L'exposition Picasso de 1932 à Zurich

Au début des années 1930 pourtant, le répit est passé. Picasso entre en scène avec les nouvelles œuvres de sa « période surréaliste » et une grande rétrospective présentée successivement à Paris et à Zurich lui vaut un succès d'envergure. Sa production la plus récente – des compositions avec des personnages, d'un dynamisme angoissant et agressif, de monumentales représentations de femmes assises ou couchées, des natures mortes englouties par de grands aplats de couleur – subjugué même les connaisseurs les plus avertis.

Ces tableaux font également forte impression sur Klee lorsqu'il visite l'exposition du Kunsthaus le 7 octobre 1932. Voici ce qu'il en rapporte dans une lettre à sa femme : « L'exposition Picasso était une nouvelle confirmation et les derniers tableaux très colorés une grande surprise. [...] Les formats sont pour la plupart plus grands qu'on ne croit. Beaucoup de *Badewitze* [blagues de bain] gagnent par leur peinture délicate. En bref : le peintre d'aujourd'hui. »

Si l'on fait une analyse plus précise de ces quelques phrases, on s'aperçoit que derrière l'adhésion de façade, Klee a un rapport tout à fait équivoque à ce qu'il a vu. Lorsqu'il affirme en particulier, dans sa conclusion, que Picasso est « le peintre d'aujourd'hui », il lui reconnaît certes la première place, mais non sans lui faire reproche de sacrifier à la mode et à l'air du temps.

On ne saurait pourtant méconnaître l'influence de ces nouvelles œuvres de Picasso sur le travail que Klee allait réaliser les années suivantes. Dès 1932, il se met en effet à produire sous le coup de ces impressions. Ce faisant, Klee était parfaitement conscient de cette sorte d'infiltration de l'ascendant de Picasso dans ses œuvres. Dans son aquarelle *Influenz* (1932), on dirait qu'il fait de ce problème la matière même de sa composition, l'influence étant traitée ici sous les espèces du baiser et de la fécondation.

Les grands formats

Mais ce sont sans doute les formats hors norme de Picasso qui ont exercé sur Klee l'impact le plus marquant lors de sa visite au Kunsthaus. Ils l'amènent à réviser fondamentalement les dimensions de ses propres tableaux et l'incitent à prendre désormais le « risque des grands formats ». Il y était d'autant plus disposé que cette question l'occupait déjà depuis de nombreuses années.

Dès l'époque de ses études, Klee s'était en effet demandé dans quelles dimensions il devait réaliser ses œuvres, et Hannes Beckmann, un de ses élèves au Bauhaus, raconte qu'il commençait volontiers ses cours en se livrant à une analyse des formats choisis par les étudiants. L'artiste a exprimé ce souci jusque dans ses lettres à sa famille. « J'ai essayé de transposer ce que j'avais réalisé dernièrement à l'aquarelle sur un format plus grand », écrit-il en 1930 à son épouse. « Bien sûr, ça n'est ni très rapide ni très drôle. Mais ça marchera peut-être, malgré les nombreux obstacles. »

Après avoir vu les grands formats de Picasso à Zurich, Klee réagit immédiatement en réalisant des peintures qui font non seulement exploser les dimensions qu'il avait utilisées jusque-là, mais développent en outre une structure de composition basée sur de grandes surfaces colorées : des tableaux comme *arabisches Lied* [Chant arabe] (1932), *Maske Furcht* [Masque peur] (1932), *Gartenfigur* [Figure de jardin] (1932), mais surtout *Dame Daemon* [Dame Démon] (1935) dont il réalisa d'abord une version de moyen format, avant d'en faire un grand format de musée.

Nouvelle figuration

Outre les grands formats, ce sont les tableaux de Picasso avec des personnages qui exercèrent un autre effet de stimulation majeur sur Klee. Alors qu'elle formait le thème essentiel de l'œuvre de l'Espagnol, la figure humaine n'avait été jusqu'alors qu'une scène secondaire de l'univers artistique de Klee. Sous l'égide des grands tableaux de femmes de Picasso, il allait s'emparer à présent de ce motif et lui donner une place qu'il n'avait encore jamais occupée dans son répertoire.

Pour se familiariser avec ce sujet inconnu, il lui fallut manifestement un appui concret. Peu de temps après sa visite de l'exposition Picasso, Klee s'achète en effet un mannequin, afin, écrit-il, de « profiter de temps à autre de l'aide de la "nature" dans le figuratif ». Il le munit de ses propres gants, lui achète des bas et songe même à lui trouver une perruque pour le rendre plus réaliste.

Dans les années 1930, Klee peint un grand nombre de tableaux avec des figures humaines. Mentionnons, en plus de *Dame Daemon*, des peintures comme *Nymphe im Gemüsegarten* [Nymphe dans le jardin potager] (1939) ou *Brustbild Gaia* [Buste de Gaïa] (1939). Ils permettent tous de reconnaître l'ascendant de Picasso et montrent que Klee lui emprunte les motifs de la « femme assise » et de la « femme couchée », auxquels il donne cependant une tournure personnelle. Ainsi sa *Dame Daemon* – contrairement aux femmes de Picasso – n'est-elle pas l'expression d'un sentiment de sensualité, mais une figure artificielle qui, avec ses airs de vieille fille, frise la caricature. Elle s'inscrit dans la tradition personnelle de Klee, cette vision ironique de l'être humain qui a marqué son œuvre dès le début.

De même, les jeux de Picasso avec la physionomie – ses visages altérés dont les diverses parties se recombinaient encore et sans fin, l'artiste ne reculant devant aucune déformation brutale – ont également ouvert à Klee un vaste champ imaginaire. Les yeux décalés ou les nez gauchis seront désormais des éléments de son propre vocabulaire pictural, sans que l'artiste ne cède toutefois à l'agressivité et à la radicalité formelle de Picasso. Chez Klee, ces déformations servent au contraire à représenter certains mouvements psychiques comme la douleur ou l'état amoureux, le vertige ou l'égaré. L'artiste aime particulièrement à créer des figures doubles, dont il démultiplie du même coup la complexité psychologique, comme dans *Zwillinge [Jumeaux]* (1930), *Namens "Elternspiegel" [Dénommé « Miroir des parents »]* (1933), ou *ein Doppel-Schreier [Un crieur double]* (1939).

Pour dire vrai, ce type de déformations n'était pas exactement nouveau dans l'œuvre de Klee.

Quand on passe en revue ses physiologies antérieures, on en compte beaucoup qui étaient déjà des constructions artificielles, comme *Die Maske mit dem Fähnchen [Le Masque au petit drapeau]* (1925). Ce qui peut d'ailleurs expliquer que, devant les inventions surréalistes de Picasso, maints observateurs aient prétendu que ces « nouvelles bizarreries » lui avaient été inspirées par les travaux de Klee.

Rencontres personnelles

Si forte – quoique ambivalente – qu'elle ait pu être la fascination de Klee pour Picasso sur le plan artistique, il semble que leurs rencontres personnelles aient été, à l'exact opposé, un désenchantement.

La première aurait eu lieu en 1933 à Paris, dans l'atelier de Picasso, la seconde en 1937 à Berne, chez Klee. On sait peu de chose de la rencontre de 1933. Une mention dans l'agenda de Klee nous permet seulement d'en connaître la date et l'heure – « 26 oct. Galerie Simon, 2 heures de l'après-midi chez Picasso ».

La seconde rencontre entre les deux artistes s'est déroulée le 28 novembre 1937. Au contraire du premier rendez-vous parisien, celui de Berne est bien documenté par un récit de Bernhard Geiser, qui accompagnait ce jour-là Picasso. Picasso était alors à Berne pour des raisons personnelles, il en profita pour faire un tour dans la vieille ville et termina son bref séjour bernois en allant voir Klee dans son atelier. La rencontre ne fut cependant pas très loquace, le dialogue ne s'engagea même pas après que Klee eut montré ses œuvres à son visiteur. Picasso, dit-on, se serait exprimé après coup sur son collègue en termes mystérieux, le comparant à « Pascal – Napoléon ». On ne sait pas grand-chose non plus de la réaction de Klee, si ce n'est que cette visite le préoccupa beaucoup. Aussi ne saurait-on s'étonner de découvrir encore une fois, dans la dernière période de sa création, de 1938 à 1940 – une phase extrêmement productive –, un grand nombre de références à Picasso. On doit surtout constater que s'il trouve certes encore chez son collègue de quoi le stimuler, il engage cependant avec « l'Espagnol » un dialogue désormais plus critique, qui ne s'attache plus seulement à son œuvre, mais aussi à sa personnalité. À partir du « double portrait » programmatique *Skepsis dem Stier gegenüber [Scepticisme à l'égard du taureau]* (1938), on voit en effet Klee entrer en opposition avec Picasso et adopter à l'endroit de son œuvre aussi bien que de sa manière d'être une ironie critique.

Influence. Risque renouvelé de contamination

En plus de ce contact personnel, il y eut cette fois-ci encore une stimulation d'ordre artistique qui allait déclencher chez Klee, de 1938 à 1940, un nouvel et ultime épisode de sa confrontation avec Picasso : les numéros, réunis dans un épais volume, que la revue des *Cahiers d'Art* consacra en 1938 au peintre espagnol. Y était publiée sur plus de cent pages, sous forme de superbes reproductions en pleine page, une riche sélection des peintures et des dessins que Picasso avait réalisés depuis 1926. Dans la retraite de l'atelier bernois où Klee s'était installé après avoir émigré d'Allemagne, cette publication a dû produire le même effet de contamination que six ans plus tôt l'exposition Picasso de Zurich. Outre la série d'œuvres qu'il connaissait déjà pour les avoir justement vues au Kunsthaus, on peut supposer que ce sont surtout les vingt et un dessins tirés d'un carnet de croquis de 1927, le « Cahier Cannes », qui furent de nouveau pour lui « une grande surprise », de même que les toutes dernières têtes et personnages de l'année 1938, avec leurs déformations outrées et les infinies transformations de la figure humaine.

Depuis le cubisme, aucune autre formule esthétique de Picasso n'a sans doute eu sur Klee un impact aussi fort que son principe de métamorphose. À travers des centaines de dessins au crayon, mais aussi de peintures grand format, Klee enchaîne alors des variations sur la déformation du corps humain en divers fragments qui se dispersent selon des agencements sans cesse renouvelés ou se dissolvent linéairement pour reformer de nouvelles constellations. Ce type de représentation devient le principal schéma que Klee mettra en œuvre dans ses dernières figures – citons, par exemple, *unterbrochene Metamorphose [Métamorphose interrompue]* (1939), *Liebeslied bei Neumond [Chant d'amour à la nouvelle lune]* (1939), *Angstausbruch III [Explosion de peur III]* (1939) et *Fama* (1939). De même, les portraits de femme extraordinairement expressifs de Picasso lui inspireront toute une série d'œuvres du même genre, comme *Mephisto als Pallas [Méphistophélès en Pallas]* (1939) et *böses müeti [Méchant(e) maman]* (1939). Même les « mangeurs de glace », où les coups de crayon de l'Espagnol transforment un innocent plaisir estival en un geste martial de dévoration, allaient lui suggérer plusieurs variations – voir *hungriges Mädchen [Jeune fille affamée]* (1939).

À considérer ce jeu de correspondances si serré, comment s'étonner que Klee reprenne encore une fois, en pareilles circonstances, le thème de l'« influence » pour le commenter, comme il l'avait déjà fait six ans plus tôt, à travers une œuvre d'autoréflexion ayant valeur de programme : *Influenz* (1938).

Au lieu du *tendre baiser de l'aquarelle* de 1932, le nouveau dessin nous fait voir une offensive brutale, qui souffle littéralement en plein visage de la créature de gauche, plus petite, et semble lui défoncer le crâne. En dépit de son aspect caricatural, la tête ainsi maltraitée n'est pas sans rappeler le propre visage de Klee, tandis que la figure de droite est circonscrite par un contour anguleux qui ressemble aux têtes surréalistes de Picasso et tend comme un polype ses tentacules en direction de son vis-à-vis.

{...}

Les genres parodiques de Klee*

Par Charles W. Haxthausen

(...)

Dans un brillant essai de 1950, Clement Greenberg est le premier – et est resté parmi les rares – à reconnaître le penchant de Klee pour la parodie. Il souligne à quel point son art s'adonne à « la parodie de l'art "littéraire" et pictural en général. [...] Chez Klee, le pictural comprend tous les systèmes de marquage d'une surface utilisés par l'humanité à des fins de communication : idéogrammes, diagrammes, hiéroglyphes, alphabets, écriture manuscrite, plans, notation musicale, graphiques, cartes, tableaux, etc. L'artiste englobe tout cela dans sa parodie. Et plus, bien plus encore. Car la parodie du pictural n'est qu'un noyau qu'il enveloppe dans les couches successives d'une parodie visant toutes les vérités communément acceptées, tous les sentiments, messages, attitudes, convictions, méthodes, procédures et formalités du moment, etc... ».

Contrairement à Bakhtine, qui associe parodie et ridicule, Greenberg ne considère pas l'ironie qui alimente la parodie de Klee comme « nihiliste » ni « subversive », bien qu'elle soit « totale » ; elle n'est « jamais méchante ». Klee rejette le monde, écrit Greenberg, « puis, une fois qu'il l'a rendu inoffensif en le niant, il le reprend avec affection ».

Les remarques de Greenberg sur la parodie sont prescientes car, à cette époque, le point de vue de Bakhtine sur le sujet est communément admis, à savoir : la parodie est un mode d'imitation moqueuse d'une œuvre par une autre. Plus récemment, Margaret Rose et Linda Hutcheon ont proposé, dans des études séparées, une approche plus vaste et plus souple. Rose rappelle le sens étymologique grec du mot et considère la parodie comme une forme particulière d'imitation. On appelait *parodos* un chanteur qui en imitait un autre et parodie une chanson interprétée pour en imiter une autre. Selon elle, ce n'est pas la raillerie ou le ridicule qui font l'essence de la parodie, mais l'humour, ainsi que l'aspect de métafiction ou de « double code », c'est-à-dire l'imitation des codes et des conventions d'une autre œuvre d'art. Dans cette perspective, le référent de *kl. Dünenbild* n'est pas un paysage réel, comme dans l'œuvre antérieure qu'est *Dünenlandschaft* ; c'est plutôt un type d'artéfact pictural représentant un paysage. Je dois ajouter que cette catégorie de parodie n'est pas abordée dans l'étude de Rose, qui a consacré un ouvrage ultérieur à l'art visuel ; pour cette spécialiste, la cible de la parodie est toujours une œuvre bien précise et c'est ici que le point de vue de Bakhtine, selon lequel l'objet de la parodie est un genre particulier, me paraît plus pertinent dans le cas de Klee.

Son œuvre est, en effet, riche de ces doubles codes : images d'images, artéfacts parodiant d'autres artéfacts. Dans le cas de *kl. Dünenbild*, le titre désigne le contenu de l'image, mais il existe un corpus significatif d'œuvres dans lequel le titre attribué par l'artiste ne dénote que le type d'artéfact, sans référence au motif ou au sujet manifeste de l'œuvre. Et ce titre est un mensonge, mais un mensonge qui dévoile avec esprit son caractère mensonger.

En voici quelques exemples. Comme d'autres artéfacts parodiques de Klee, *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht* ↖ *dorthin* ↗ [*Peinture murale du temple du désir de ↖ là-bas ↗*] (1922) n'est pas une représentation d'une fresque au sein d'un espace architectural ; l'œuvre n'est proposée que comme illustration d'une fresque, ridiculement réduite aux dimensions d'un objet que l'on peut tenir à la main (26,7 sur 37,5 centimètres). J'y vois une parodie humoristique des idéaux du Bauhaus, en particulier de ceux de Walter Gropius, son directeur, et d'Oskar Schlemmer, maître du Bauhaus, et de leur « nostalgie du mur », ce désir de renaissance de la peinture murale au service de la réintégration de l'art et de l'artisanat au sein de l'architecture, en vue d'un « temple de l'avenir ». (Conformément à cet objectif, la peinture murale fut la seule forme de peinture enseignée au Bauhaus de Weimar.) En revanche, la « fresque » de Klee est un objet d'art tout ce qu'il y a de plus ordinaire, transportable et commercialisable. Ici, la technique employée (transfert à l'huile et aquarelle sur enduit de plâtre sur gaze) et les dimensions modestes de l'œuvre démentent avec humour la technique indiquée par la légende. Pourtant, avec son enduit de plâtre, Klee évoque la fresque même lorsqu'il la subvertit par son support, la mousseline coupée de façon irrégulière tenant lieu de « mur » fragile.

Œuvre contemporaine, *Bild aus dem Boudoir* [Tableau tiré du boudoir] (1922) atteste de la trajectoire historique de la peinture, du sacré au banal, de sa fonction religieuse dans un temple ou une église à son statut de marchandise destinée au domicile bourgeois. Là encore, le titre de Klee n'informe pas sur l'identité de l'étrange motif ou du sujet indéchiffrable du tableau, mais sur son statut et sa fonction en tant qu'artéfact. Le titre d'une autre aquarelle datant de la même année, *Populäre Wandmalerei* [Peinture murale populaire], ne tient, lui non plus, aucun compte de l'image, en l'occurrence une figure humaine abstraite. C'est peut-être un commentaire sur le destin de l'art monumental ancien à l'ère du tourisme culturel. Le « populaire » du titre connote la banalisation, comme dans la phrase « Le Jugement dernier de Michel-Ange est populaire auprès des touristes ». Hegel le disait à propos de la manière dont, en individus modernes, nous réagissons face à des images religieuses historiques : nous avons beau les admirer, « rien n'y fait, nous ne ployons plus pour autant le genou ».

Dans la suite de cet essai, je m'intéresserai à une catégorie particulière des parodies de Klee, que j'appelle, en référence à Bakhtine, les genres parodiques. Du point de vue des motifs, ce sont effectivement des genres, mais leur dimension parodique réside dans l'aspect fictif de leur spécificité : lieux fictifs dans des paysages ruraux ou urbains, personnages fictifs dans des portraits. Comme dans les exemples précédents, les titres sont les outils dont se sert Klee dans cet acte de fictionnalisation ; c'est le terme performatif qui dote l'image de son statut de fiction. L'œuvre de Klee en compte plusieurs centaines d'exemples tout au long des années 1920 et 1930. Les exemples les plus riches se trouvent dans les genres du paysage rural, du paysage urbain et du portrait.

L'art de Klee regorge d'images de paysages et, même dans sa période de maturité, il existe quelques œuvres, comme les paysages de dunes de la Baltique, inspirées de lieux bien précis et dont les titres peuvent même contenir des toponymes. Cependant, la très grande majorité de ses paysages est inventée. Au sein de ce groupe, un petit nombre d'œuvres appartiennent à la catégorie de ce que j'appelle les paysages fictifs. Bien entendu, dans la mesure où ce sont des produits de son imagination, la plupart des œuvres paysagères de maturité de Klee doivent être considérées comme telles. C'est l'inclusion de noms propres fictifs dans leur titre, comme dans *Das Tempelviertel von Pert* [Le Quartier du temple de Pert] (1928) ou *Gewölk über BOR* [Nuages sur BOR] (1928), qui distingue ces paysages fictifs. Dans d'autres cas, l'artiste suggère la spécificité d'un lieu en recourant à des initiales, comme dans *Land Haus Thomas R.* [Maison de campagne de Thomas R.] (1927), ou *Landschaft bei E. (in Bayern)* [Paysage près de E. (en Bavière)] (1921). Ce choix rappelle une convention de la littérature du XIXe siècle, telle qu'on la trouve dans la nouvelle de Heinrich von Kleist, *La Marquise d'O*. Celle-ci se déroule dans la ville italienne de M. ; la marquise veuve est la fille de Herr von G. ; l'officier russe qui la viole et dont elle tombe enceinte pendant son sommeil est le comte F. Pour Klee comme pour Kleist, l'invention se pare de la discrétion.

{...}

* les notes figurant dans le catalogue ne sont pas reproduites dans ce texte.

5. REPÈRES BIOGRAPHIQUES

1879

Naissance le 18 décembre à Münchenbuchsee, près de Berne, dans une famille de musiciens.

1886-1896

Scolarité à Berne. Klee commence l'apprentissage du violon à l'âge de 7 ans et passe son temps libre à dessiner.

1898

Klee commence à tenir son journal (qu'il poursuit jusqu'en 1918)
Installation à Munich. Recalé à l'Académie des Beaux-arts pour manque de pratique en dessin, il intègre l'école privée de Heinrich Knirr.

1899

Rencontre avec la pianiste Karoline Stumpf, surnommée Lily, sa future épouse.

1900-1901

Klee intègre, pour un semestre, l'atelier de Franz von Stuck à l'Académie des Beaux-arts..
Il se fiance secrètement avec Lily, issue de la bourgeoisie munichoise, avant de rentrer à Berne.

1901-1902

Voyage d'études de 6 mois en Italie.
Déçu par sa formation, Klee se tourne vers la satire et décide, à son retour en Suisse, de se soumettre à une éducation artistique autodidacte.

1903

Il commence ses *Inventions*, 11 caricatures gravées sur zinc et sur cuivre.

1905

Séjour de deux semaines à Paris. Premières peintures sous verre.

1906

Présentation des *Inventions* à l'exposition internationale de la Sécession munichoise.
Mariage avec Lily à l'automne ; le couple s'installe à Munich.

1907

Naissance de leur fils, Felix, le 30 novembre.

1910

Première exposition personnelle en Suisse, au Kunstmuseum de Berne.

1911

Klee commence à tenir l'inventaire de ses œuvres. Première exposition personnelle en Allemagne chez Heinrich Thannhauser, Munich. Rencontre August Macke, Vassily Kandinsky et Franz Marc.

1912

Klee rejoint le Blaue Reiter, participant à la 2e exposition du groupe chez Hans Goltz.
Deuxième voyage à Paris : il visite la galerie de Daniel-Henry Kahnweiler et rencontre Robert Delaunay.

1913

Traduction de l'essai de Delaunay « La Lumière » pour la revue *Der Sturm*.
Premières expositions berlinoises dans la galerie éponyme.
Visite probable de l'exposition Picasso à la galerie de Thannhauser.

1914

Voyage de deux semaines en Tunisie, avec Macke et Louis Moilliet.

1916

Mobilisé en mars, Klee est transféré à l'école d'aviation de Gersthofen, loin du front, et peut poursuivre son travail artistique.

1917

Succès de son exposition avec Georg Muche à la galerie Der Sturm.
Il participe aux trois premières expositions de la Galerie Dada à Zurich.

1919

Location d'un atelier au petit château de Suresnes, à Munich. La Staatliche Graphische Sammlung de Munich acquiert cinq *Inventions*. Signature d'un contrat de représentation avec Goltz.

1920

Grande rétrospective dans la galerie de Goltz avec 371 œuvres.
Parution de son Credo du créateur et de sa version illustrée de *Candide*.
Leopold Zahn et Hermann von Wedderkopp publient les premières monographies sur Klee.

1921

Troisième monographie par Wilhelm Hausenstein.
Klee montre pour la première fois son travail aux États-Unis, à la 14e exposition de la Société Anonyme à New York.
Prise de fonction au Bauhaus : il dirige l'atelier de peinture sur verre et le cours de théorie de la couleur.
Il commence à rédiger ses *Contributions à la théorie de la forme picturale*.

1923

Première exposition dans un musée allemand, à la Nationalgalerie de Berlin.

1924

Première exposition individuelle aux États-Unis, à la Société Anonyme. Célèbre conférence sur l'art moderne à Iéna. Création du groupe des « Quatre Bleus », qui réunit Klee, Feininger, Kandinsky et Jawlensky. Dissolution du Bauhaus de Weimar en décembre.

1925

Le Bauhaus déménage à Dessau.
Klee résilie son contrat avec Goltz et se rapproche d'Alfred Flechtheim.
Publication des *Esquisses pédagogiques* dans la collection des « Livres du Bauhaus » (Bauhausbücher).
Trois expositions parisiennes à l'automne : « Paul Klee » à la Galerie Vavin-Raspail,
« La Peinture surréaliste » à la Galerie Pierre et « L'Art d'aujourd'hui ».

1926

Installation à Dessau avec Nina et Vassily Kandinsky, dans l'une des maisons jumelées construites par Walter Gropius pour les professeurs.

1928

Exposition à la Galerie Flechtheim à Berlin. Klee publie *Recherches exactes* dans le domaine de l'art dans la revue Bauhaus. Voyage de quatre semaines en Égypte.

1929

Expositions pour le cinquantenaire de l'artiste, notamment à la National galerie et à la Galerie Flechtheim. Parution de sa monographie par Will Grohmann aux éditions des Cahiers d'Art.

1930

Exposition monographique au Museum of Modern Art de New York (MoMA), récemment ouvert. Publication de l'ouvrage Paul Klee de René Crevel.

1931

Klee rompt son contrat avec le Bauhaus et prend un poste d'enseignant à l'Académie d'art de Düsseldorf. Exposition au Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, à Düsseldorf. Le 3e numéro annuel de la revue Bauhaus lui est consacré.

1932

Fermeture du Bauhaus de Dessau, rouvert pour quelques mois à Berlin. Klee visite la rétrospective de Picasso au Kunsthaus de Zurich.

1933

Fouille de la maison des Klee à Dessau sur ordre des nazis. Installation à Düsseldorf. Klee se rend à Paris : il signe un contrat avec Kahnweiler, y retrouve Kandinsky et visite l'atelier de Picasso. Exil en Suisse.

1934

Première exposition britannique à la Mayor Gallery, à Londres et première exposition dans la galerie de Kahnweiler à Paris.

1935

Grande rétrospective à la Kunsthalle de Berne. Apparition des premiers symptômes de sa sclérodémie. Klee cesse complètement de travailler pendant six mois.

1936-1937

Participation aux expositions « Cubism and Abstract Art » au MoMA, « International Surrealist Exhibition » à Londres, « Fantastic Art, Dada, Surrealism », présentée dans différentes villes américaines, « Origines et développements de l'art international indépendant » au Musée du Jeu de Paume. L'exposition « Art dégénéré », qui ouvre en 1937 à Munich, contient 17 œuvres de Klee. Le 27 novembre, Picasso lui rend visite dans son atelier.

1938

Aux États-Unis, Karl Nierendorf, I.B. Neumann et Curt Valentin se partagent le marché de Klee, faisant entrer certaines œuvres confisquées en Allemagne dans les collections américaines. Participation à l'exposition du MoMA sur le Bauhaus.

1939

Visite de Georges Braque. Dépôt d'une requête pour l'obtention de la nationalité suisse. Visite des expositions : *Picasso, Braque, Gris, Léger, Borès, Beaudin, Vinès* à Berne et *Chefs-d'œuvre du Musée du Prado* à Genève. Avec 1 253 œuvres inventoriées, cette année est la plus productive de sa carrière.

1940

Exposition d'œuvres récentes au Kunsthaus de Zurich. L'état de santé de Klee s'aggrave brutalement. Il décède le 29 juin à Locarno, quelques jours à peine avant que la nationalité suisse lui soit accordée.

6. COLLOQUE INTERNATIONAL

« PAUL KLEE - Regards nouveaux »

Quoi de neuf dans la recherche sur Paul Klee ?

Le présent colloque propose un panorama des thèmes novateurs qui, ces dernières années, ont marqué l'actualité de l'artiste. Des relations avec Jean-Luc Godard aux découvertes récentes à propos l'œuvre *Angelus Novus*, douze spécialistes internationaux présentent les résultats de leurs travaux récents.

Organisateurs :

Angela Lampe, conservateur Musée national d'art moderne, Centre Pompidou

Jean-Pierre Criqui, chef de service de la Parole, Centre Pompidou

Barbara Honrath, directrice, Goethe-Institut Paris

Thomas Kirchner, directeur, Centre Allemand d'Histoire de l'Art

Godehard Janzing, directeur adjoint, Centre Allemand d'Histoire de l'Art

Traduction simultanée en français de l'allemand et de l'anglais

Entrée libre dans la limite des places disponibles

Un partenariat entre le Centre Pompidou, le Goethe-Institut Paris

et le Centre Allemand d'Histoire de l'Art (Deutsches Forum für Kunstgeschichte)

- jeudi 19 mai 2016 - Centre Pompidou, Petite Salle, 11h-13h et 14h30-19h

Osama Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern : « Le livre » de Paul Klee et Hans Bloesch

Gregor Wedekind, Universität Mainz : Sexualité et art. Les vérités de Paul Klee

Annie Bourneuf, University of Chicago : L'Angelus Novus de Klee et son intercalaire

Charles W. Haxthausen, Williams College, Williamstown, Massachusetts :

Langages de l'Art : Klee et Kandinsky au Bauhaus

Regine Prange, Universität Frankfurt am Main : Metapicture. Les premiers films de Jean-Luc Godard

Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee, Bern et University of Southern California, Los Angeles :

Le regard ironique de Polke et de Klee sur les phénomènes paranormaux

- vendredi 20 mai 2016 - Goethe-Institut Paris, Auditorium, 11h -13h et 14h30-19h

Maria Stavrinaki, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne : *Paul Klee, l'écriture de la préhistoire*

Marie Kakinuma, Universität Zürich : *Les œuvres recto/verso de Paul Klee*

Wolfgang Kersten, Universität Zürich : *La qualité de l'art et l'art de la qualité : les Klee de Klee*

Michael Baumgartner, Zentrum Paul Klee, Bern : *Paul Klee : de Dada au Surréalisme*

Marcella Lista, Centre Pompidou : *L'abstraction comme transition vers la vie : la figure et son double chez Klee et Schlemmer*

Reto Sorg, Robert Walser-Zentrum, Bern : *Le principe du mouvement chez Klee,*

Carl Einstein et Robert Walser.

7. ATELIERS POUR LES ENFANTS

Découvrir des matériaux, détourner des objets insolites, jouer avec des formes et des couleurs, inventer une galerie de portraits pour exprimer ce qui n'est pas visible, avec humour et poésie. Au cours de l'atelier, les enfants mènent des expérimentations variées pour se familiariser avec les thèmes et le vocabulaire plastique de l'artiste avant de découvrir quelques œuvres dans l'exposition.

En collaboration avec le Kindermuseum Creaviva du Zentrum Paul Klee, Berne.

Atelier « De curieux personnages »

2-5 ANS / EN FAMILLE / DU 16-04 AU 30-04 / TOUS LES JOURS, SAUF MARDI / 15H-16H30 / ATELIER DES ENFANTS

Atelier « Le petit théâtre de la vie »

6-10 ANS / EN FAMILLE LE WEEK-END / ENFANT SOLO EN SEMAINE / DU 16-04 AU 30-04 / TOUS LES JOURS, SAUF MARDI / 14H30-16H30 / ATELIER DES ENFANTS

- ATELIERS ENFANT SOLO* : 10€ PAR ENFANT / TR 8€

- ATELIERS EN FAMILLE* : DUO 10€ POUR UN ENFANT ET UN ADULTE / 8€ POUR TOUTE PERSONNE SUPPLÉMENTAIRE / TR 8€

Les « Week-ends exposition »

Les samedis 21 mai, 4 juin et 18 juin

Les dimanches 22 mai et 19 juin

* VENTE EN LIGNE SUR WWW.CENTREPOMPIDOU.FR

LE BILLET « ATELIER » PERMET ÉGALEMENT D'ACCÉDER LE MÊME JOUR À LA GALERIE DES ENFANTS ET AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

8. VISUELS POUR LA PRESSE

Tout ou partie des oeuvres figurant dans ce dossier de presse sont protégées par le droit d'auteur.

LES ŒUVRES DE PAUL KLEE SONT DANS LE DOMAINE PUBLIC.

LES ŒUVRES DE L'ADAGP (www.adagp.fr) PEUVENT ÊTRE PUBLIÉES AUX CONDITIONS SUIVANTES :

POUR LES PUBLICATIONS DE PRESSE AYANT CONCLU UNE CONVENTION AVEC L'ADAGP :

se référer aux stipulations de celle-ci.

POUR LES AUTRES PUBLICATIONS DE PRESSE :

- exonération des deux premières oeuvres illustrant un article consacré à un événement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum d'1/4 de page ;
- au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction/ représentation ;
- toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service Presse de l'ADAGP ;
- le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : nom de l'auteur, titre et date de l'oeuvre suivie de © Adagp, Paris 2016 et ce quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'oeuvre.

Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne, étant entendu que pour les publications de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 1600 pixels.

POUR LES REPORTAGES TÉLÉVISÉS :

- Pour les chaînes de télévision ayant un contrat général avec l'ADAGP :

l'utilisation des images est libre à condition d'insérer au générique ou d'incruster les mentions de copyright

obligatoire : Nom de l'auteur, titre, date de l'oeuvre suivi de © ADAGP, Paris 2016 et ce quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'oeuvre sauf copyrights spéciaux indiqué ci-dessous.

La date de diffusion doit être précisée à l'ADAGP par mail : audiovisuel@adagp.fr

- Pour les chaînes de télévision n'ayant pas de contrat général avec l'ADAGP :

Exonération des deux premières oeuvres illustrant un reportage consacré à un événement d'actualité.

Au-delà de ce nombre, les utilisations seront soumises à droit de reproduction / représentation ;

une demande d'autorisation préalable doit être adressée à l'ADAGP : audiovisuel@adagp.fr.

CONDITIONS DE REPRODUCTION

Pour l'audiovisuel et le web, les images ne peuvent être copiées, partagées ou redirigées ni reproduites via les réseaux sociaux.

Toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation spécifique

Dans tous les cas, utilisation autorisée uniquement pendant la durée de l'exposition.



HUGO ERFURTH

Portrait de Paul Klee, 1922

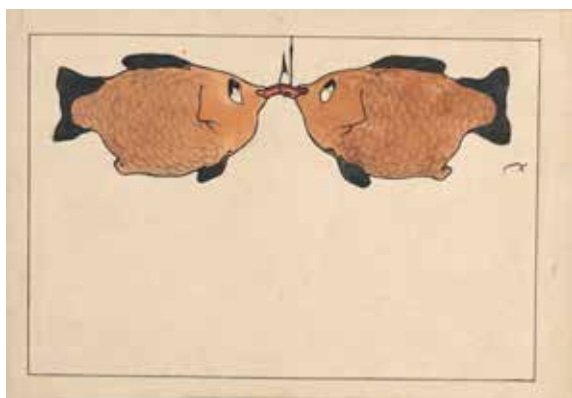
Photographie - 28,5 x 22, 2 cm

Centre Pompidou, musée national d'art moderne, MNAM-CCI /

Legs de Mme Nina Kandinsky en 1981

Photo : Georges Meguerditchian/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

© Adagp, Paris 2016



PAUL KLEE
Ohne Titel (Zwei Fische, ein Angelhaken, ein Wurm)
Sans titre (*Deux poissons, un hameçon, un ver*), 1901
Plume et aquarelle sur carton
- 16,2 x 23,2 cm
Collection privée, Suisse
En dépôt au Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
Der Held mit dem Flügel
Le Héros à l'aile, 1905
Gravure à l'eau forte - 25,7 x 16 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
Verkommenes Paar
Couple mauvais genre, 1905
Peinture sous verre - 18 x 13 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
Candide, chapitre 16:
Tandis que deux singes les suivaient en leur mordant les fesses, 1911
Plume sur papier sur carton -
12,7 x 23,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
Kamelskopf
Tête de chameau, 1915
Statuette en plâtre - 13,5 x 8 x 8,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
[Lustig?] [Lachende Gothik] [(Drôle?) [Gothique joyeux]], 1915
Aquarelle et pastel sur papier, bordures en papier métallique sur carton, 28,9 x 16,5 cm
The Museum of Modern Art, New York
© 2016. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence



PAUL KLEE
Vorführung des Wunders
Présentation du miracle, 1916
Gouache, stylo et encre sur tissu apprêté, monté sur carton.
29,2 x 23,6 cm
The Museum of Modern Art, New York
© 2016. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

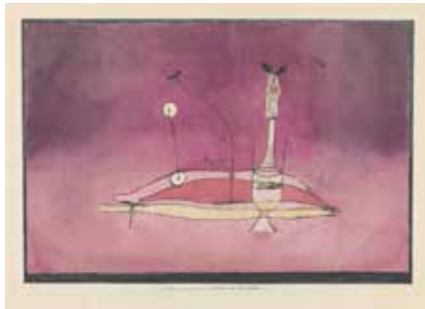


PAUL KLEE
Angelus novus, 1920
Décalsque à l'huile et aquarelle sur papier sur carton
31,8 x 24,2 cm
The Israel Museum, Jérusalem

Œuvre présentée les deux premiers mois de l'exposition.



PAUL KLEE
Landschaft bei E. (in Bayern)
Paysage près de E. (en Bavière), 1921
Huile et plume sur papier sur carton -
49,8 x 35,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
Bild aus dem Boudoir
Image tirée du boudoir, 1922
Décalque à l'huile et aquarelle sur papier
sur carton
33.2 x 49 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
(Jugendlicher) Schauspieler=Maske
[Masque de (jeune)=comédien], 1924
Huile sur toile sur carton cloué sur bois,
36,7 x 33,8 cm
The Museum of Modern Art, New York
The Sidney and Harriet Janis Collection
© 2016. Digital Image, The Museum of
Modern Art, New York/Scala, Florence



PAUL KLEE
von der Liste gestrichen
Rayé de la liste, 1933
Huile sur papier sur carton - 31.5 x 24 cm
Zentrum Paul Klee, Berne
Donation Livia Klee



PAUL KLEE
Der Schöpfer
Le Créateur, 1934
Huile sur toile - 42 x 53.5 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
Dame Daemon
Dame Démon, 1935
Huile et aquarelle sur toile de jute
apprêtée sur carton
150 x 100 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
Tänze vor Angst
Danses sous l'empire de la peur, 1938
Aquarelle sur papier sur carton -
48 x 31 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
Insula dulcamara, 1938
Huile et couleur à la colle sur papier
journal sur toile de jute - 88 x 176 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
URCHS aus dem heroischen Zeitalter
Urchs de l'époque héroïque, 1939
Craie sur papier sur carton - 42 x 29,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
Liebeslied bei Neumond
Chant d'amour à la nouvelle lune, 1939
Aquarelle sur toile de jute - 100 x 70 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
La Belle jardinière, 1939
Huile et tempera sur toile de jute
- 95 x 71 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
Übermut
Exubérance, 1939
Huile et couleur à la colle sur papier sur
toile de jute - 101 x 130 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



PAUL KLEE
Angstausbruch III
Explosion de peur III, 1939
Aquarelle sur papier apprêté avec de
l'œuf sur carton
63.5 x 48.1 cm
Zentrum Paul Klee, Berne

9. INFORMATIONS PRATIQUES

INFORMATIONS PRATIQUES

Centre Pompidou
75191 Paris cedex 04
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 33
métro
Hôtel de Ville, Rambuteau

Horaires

Exposition ouverte de 11h à 21h
tous les jours, sauf le mardi

Tarifs

14 €

tarif réduit : **11 €**

Valable le jour même pour le musée national d'art moderne et l'ensemble des expositions

Accès gratuit pour les adhérents du Centre Pompidou (porteurs du laissez-passer annuel)

L'accès au Centre Pompidou est gratuit pour les moins de 18 ans. Les moins de 26 ans*, les enseignants et les étudiants des écoles d'art, de théâtre, de danse, de musique ainsi que les membres de la Maison des artistes bénéficient de la gratuité pour la visite du musée et d'un billet tarif réduit pour les expositions. En outre, le musée et les ateliers jeune public sont en accès libre chaque premier dimanche du mois.

Le billet unique peut être acheté sur www.centrepompidou.fr et imprimé à domicile.

Muni de ce billet, le visiteur peut accéder directement aux lieux qu'il souhaite visiter, sans passage par les caisses.

* 18-25 ans ressortissants d'un État membre de l'UE ou d'un autre État partie à l'accord sur l'Espace économique européen.

L'APPLICATION DU CENTRE POMPIDOU

L'application gratuite en français, anglais et espagnol est téléchargeable sur smartphones et tablettes (Google Play Store, Apple Store et Windows Store).

AU MÊME MOMENT AU CENTRE

NOUVELLES PRÉSENTATION DES COLLECTIONS MODERNES

1905 - 1965

À PARTIR DU 27 MAI 2016

attachée de presse

Anne-Marie Pereira

01 44 78 40 69

anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

CHER(E)S AMI(E)S HOMMAGE AUX DONATEURS DES COLLECTIONS CONTEMPORAINES VOLET 1 / DONS ET DONATIONS

À PARTIR DU 23 MARS 2016

attachée de presse

Céline Janvier

01 44 78 49 87

celine.janvier@centrepompidou.fr

ANSELM KIEFER

JUSQU'AU 18 AVRIL 2016

attachée de presse

Elodie Vincent

01 44 78 48 56

elodie.vincent@centrepompidou.fr

GÉRARD FROMANGER

JUSQU'AU 16 MAI 2016

attachée de presse

Céline Janvier

01 44 78 49 87

celine.janvier@centrepompidou.fr

PIERRE PAULIN

11 MAI - 22 AOÛT 2016

attachée de presse

Céline Janvier

01 44 78 49 87

celine.janvier@centrepompidou.fr

BEAT GENERATION

23 JUIN - 3 OCTOBRE 2016

attachée de presse

Dorothee Mireux

01 44 78 46 60

dorothee.mireux@centrepompidou.fr

COMMISSARIAT

Angela Lampe

Conservatrice

au musée national d'art moderne,
Centre Pompidou