



Dossier de presse

Matta

Grande galerie

5e étage

3 octobre

16 décembre 1985

Musée national d'art moderne
Centre Georges Pompidou

Exposition , M A T T A

Commissaire général : Dominique Bozo

Commissaire de l'exposition: Alain Sayag

**Grande galerie - 5ème étage
3 octobre - 16 décembre 1985**

C'est à Paris dans les années qui précèdent la guerre que Matta s'est formé, et il y a résidé presque constamment depuis le début des années cinquante. Les parisiens n'ont cependant jamais eu l'occasion de prendre réellement la mesure de cette oeuvre pourtant essentielle dans "le déroulement historique de l'art moderne". Matta a fasciné aussi bien Marcel Duchamp - qui a pu le citer comme " le peintre le plus profond de sa génération" - que de plus jeunes artistes comme Erro.

Le nom de Matta figure fréquemment dans les expositions collectives ou dans les ventes publiques; mais la dispersion des peintures majeures à travers de nombreux musées, souvent américain, la facilité avec laquelle l'accent est souvent mis sur les engagements de l'homme, l'absence de toute monographie, fait que l'oeuvre est souvent mal perçue dans sa totalité.

La rétrospective que le Musée national d'art moderne présente au cinquième étage du Centre Georges Pompidou du 3 octobre au 16 décembre prochain, rassemble 209 oeuvres : soixante huit peintures, souvent de très grandes dimensions, cent quarante dessins et une sculpture. Dans les premières salles on pourra découvrir nombre d'oeuvres qui furent réalisées durant la période cruciale des années 1938-1944, comme Le Vertige d'Eros de 1944 (au Musée d'art moderne de New York), considéré comme le Chef d'oeuvre des années quarante par William Rubin, mais aussi Invasion of the Night de 1941 (au Musée de San Francisco), L'Année 1944 de 1942 (à la Nationale Galerie, Berlin), Years of Fear de 1941 (au Guggenheim, New York), Rocks de 1941 (au Musée d'art moderne de Baltimore). Ultimes éclats du mouvement surréaliste avant sa dissolution qui ont ensemencé la terre américaine et sans lesquels ne s'expliquerait pas l'épanouissement de l'action-painting new-yorkaise de Pollock, Gorky et quelques autres.

L'aspect monumental de la peinture de Matta est largement présenté dans les dernières salles avec des oeuvres aussi spectaculaires que Les Puissances du désordre de 1964 (Musée national d'art moderne) et Burn, Baby Burn de 1965, installés dans une rotonde de 10 mètres de diamètre , ou une série d'immenses toiles des années soixante dix: Odisseano (1971), Coigitum (1972) Illumine le temps (1976), Carré-Four (1978).

On n'a pas négligé pour autant le dessin, médium par excellence de "l'écriture automatique". Des ensembles importants ponctueront le parcours de l'exposition, apportant un éclairage nouveau sur la spontanéité et le constant renouvellement de cette oeuvre.

C'est que Matta ne se satisfait jamais d'aucune solution toute faite, il refuse l'isolement de l'artiste, il se veut "cartographe de l'espace social". Ce qu'il désire découvrir c'est "le fonctionnement réel de la pensée en perpétuel mouvement par lesquels les hommes et les choses deviennent ce qu'ils sont et précèdent ce qu'ils ne sont pas encore". Mais il n'adhère pas pour autant aux seules valeurs picturales, depuis plus d'un demi-siècle il proclame " je ne suis pas un peintre, je suis un montreur". C'est cet itinéraire bien particulier que cette rétrospective permettra de découvrir dans toute sa complexité.

RENCONTRE

Une rencontre avec MATTA est prévue le _____ dans la petite
salle du Centre Georges Pompidou, à 18h30

TEL 277-12-33

Responsable du Service de presse et d'Animation : Catherine Lawless, poste 46-68

Attachée de presse: Servane Zanotti, poste 46-60

Exposition M A T T A : CATALOGUE

Collection « Classiques du XX^e siècle »

28x28

300 pages, 120 illustrations en couleur, 250 en noir et blanc, 195f.

Sommaire

Dominique Bozo

L'échiquier de Matta

Octavio Paz

La maison du regard

Octavio Paz

Vestibule

William Rubin

Matta aux États-Unis

Une note personnelle

Gordon Onslow Ford

Notes sur Matta et la peinture (1937-1941)

Romy Golan

Matta, Duchamp et le mythe :

Un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme

Alain Jouffroy

Matta : Ulysse passe-partout

Jean-Philippe Domecq

Ni peintre ni poète ni philosophe ni Matta

Catalogue des œuvres exposées

Claude Schweisguth

Chronologie et documents

Elisabeth Gorainoff

Liste des expositions personnelles et collectives

Elisabeth Gorainoff

Bibliographie

Dominique Bozo

L'échiquier de Matta

Si, paradoxalement, au terme de la préparation d'une telle exposition on s'interroge encore sur les possibilités de l'entreprise, c'est que depuis les rétrospectives de 1957 et 1959 (New York, Stockholm), aucune des nombreuses expositions organisées çà et là n'a vraiment fait le point sur l'œuvre de Matta. Je veux dire n'a tenté d'en dégager l'essentiel. Comme d'ailleurs aucune étude synthétique n'offre aujourd'hui une analyse globale de son contenu, malgré des textes et témoignages innombrables. C'est que l'œuvre de Matta échappe réellement aux catégories habituelles de la peinture, s'inscrit dans le temps de façon extrêmement précise et ne se développe pas comme une suite ou succession de toiles autonomes dont il suffirait d'extraire les plus significatives ou les thèmes les plus signifiants.

La peinture de Matta est un texte continu — unique — un film. Un texte en ce sens que son contenu, son écriture formelle, le dessin sont inscrits sur un support pictural quasi palimpseste, le même ou à peu près depuis les années quarante. C'est une peinture manuscrite donc, organisée comme un *codex* ou une geste représentée dans une gigantesque bande dessinée, diront certains. Plus proche, me semble-t-il, des grandes bibles moralisées du Moyen Âge.

Nous sommes aujourd'hui du moins pour la deuxième partie de son œuvre, comme confrontés aux longs rushes dispersés d'un film en train de se faire et dont le montage n'est pas terminé. Dont il faudrait définir les séquences, repérer les chapitres et leur début pour en comprendre l'articulation. On pense là encore aux peintures murales compartimentées du Moyen Âge devant lesquelles il est parfois difficile de repérer l'enchaînement des registres (Saint-Savin). Aussi pour maîtriser réellement cette quantité de toiles et de sujets eût-il fallu idéalement projeter ce *film* dans un vaste espace en mettant bout à bout tous ces écrans. Je dis écrans parce que c'est le terme qui convient le mieux à la nature de cette peinture, parce qu'aussi les formats des grands tableaux de Matta, les plus courants, sont ceux du cinéma. Je me souviens de leur présentation dans un studio de cinéma justement, l'espace d'une journée, seul lieu alors susceptible de les accueillir. Tant de ces toiles furent montrées çà et là puis roulées. Leurs dimensions les excluent pratiquement des collections permanentes des musées. Comme Matta a beaucoup produit, produit beaucoup et toujours dans ce format écran, on mesure la difficulté d'une telle entreprise. Imaginons que Picasso dans les quarante dernières années de sa vie n'ait réalisé que des œuvres de la dimension de *Guernica* ! C'est d'ailleurs par référence à ce premier format d'« écran » pictural au xx^e siècle, sinon à ses dimensions, que se réfèrent les grandes œuvres de Matta. Mais aussi, il est vrai, aux grandes peintures religieuses ou d'histoire comme en ont produit le xvi^e et le xvii^e siècles.

À cette donnée matérielle, s'ajoute la personnalité exceptionnelle de Matta. Insaisissable dans ses relations parce que vagabond, sans cesse absent et toujours là mais pressé. Présent partout et jamais où on l'attend, il apparaît montre en main préoccupé d'être ailleurs, au point que l'on se demande quand il peint. En fait, cette vie dans le monde; il n'y consacre que fort peu de temps; lorsqu'il a décidé de sortir de l'atelier, de Paris ou de Tarquinia où il fait de longs séjours.

D'un esprit d'une curiosité désarmante, discourant sur tout avec la même vivacité, la même séduction habile, sérieuse ou dérisoire mais ponctuée du rire le plus provocant et désarmant qui soit. Sonore, drôle et insolent ! Ce refus de la sédentarité tient sans doute autant à son caractère qu'aux événements historiques ou personnels auxquels il s'est mêlé, puisque Matta se veut totalement dans la vie, dans le réel, dans l'histoire.

Philosophe, moraliste, témoin, Matta s'exprime surtout par la peinture. Il continue cependant d'affirmer qu'il n'est pas peintre. Artiste, à la rigueur. Architecte peut-être, de formation en tout cas. Mais architecte de quoi ? D'un espace mental et culturel comme l'était celui des créateurs de la Renaissance. Des « révélateurs » ou des « montreurs », comme dit Matta, des spéculations d'une pensée qui collerait au plus près de la réalité de notre monde. Architecte aux connaissances plus intuitives qu'établies. Provocateur, libre et joueur. Le Bateleur du Tarot. C'est-à-dire le Poète. Voyant ! Matta aime répéter qu'il ne sait pas comment il est devenu peintre, comme Lautréamont ne savait pas comment il était devenu poète. Aujourd'hui le portrait du *Poète* — qui serait celui de Breton — me paraît beaucoup plus un autoportrait. Il y a un comportement de nature poétique chez Matta, dans sa vie comme dans ses écrits et son besoin de jouer avec le langage. L'importance qu'il donne aux titres, son goût du jeu de mots, sa pratique des néologismes est une part essentielle de son œuvre.

Sans doute Matta est-il tout cela. Il y a en tout cas une difficulté réelle à saisir qui il est, lui qui se plaît au jeu des ambiguïtés, mêlant le sérieux et le plausible aux plaisanteries les plus énormes, parfois volontairement vulgaires et provocantes.

Outre ce tissu de relations et de mises en relation, nous sommes surtout soumis, en regardant ses toiles à une quantité de données et d'informations non maîtrisables, nombreuses et embarrassantes, comme Matta l'a voulu, pour nous obliger à voir, à regarder, à chercher. C'est ce parti de l'apparente confusion, de l'enchevêtrement qui nous perd. Aussi bien son œuvre doit-elle être abordée avec un appareil critique. Plusieurs des contributions à ce catalogue apportent les réponses nécessaires et doivent nous permettre cet effort du regard auquel Matta nous oblige. Comme il nous oblige au temps de la pensée plus que de la contemplation, face à l'insaisissable, à l'inépuisable de son œuvre, au « trop à voir de Matta », que pourrait banaliser une approche trop hâtive.

Si être peintre c'est transformer, traduire la réalité, c'est-à-dire le monde, les êtres, les choses qui nous entourent, dans une expression due aux moyens de la peinture pour donner l'illusion de ce que nous connaissons déjà, alors, comme il l'affirme, Matta n'est pas peintre, bien qu'il ait recours à ces moyens justement. Son art, selon lui, est autre chose. Mais quoi ! Il ne trouve pas de définition lui-même. « Il faut chercher ailleurs ». Architecte, disions-nous ! Celui du surréalisme auquel il fournit un nouvel espace et dont il propose la synthèse de tout ce qui l'a constitué. Car s'il ne cherche pas à représenter le rêve, comme Ernst, Magritte ou Tanguy, du moins utilise-t-il l'espace, l'automatisme, le vocabulaire, les thèmes et les mythes de ses prédécesseurs pour produire, en effet, tout autre chose qui lui est propre. Pour Matta, le tableau est d'abord un espace, un territoire d'affrontement — un échiquier. Les données de ces affrontements se mettent successivement en place. Par séquences le monde se crée, se constitue, prend forme, s'organise, suscite donc des énergies et des antagonismes. C'est sur cela qu'est fondée l'interrogation de Matta.

Parmi ses tout premiers dessins, on trouve plusieurs versions de la crucifixion, thème qu'il reprendra à plusieurs reprises. Mais celles-ci sont comme *l'origine*. La « crucifixion » n'est-elle pas d'abord illustration du passage de la vie à la mort puis de la fin au commencement — un double passage. L'instant et le temps de la transformation qui obsède justement Matta ! Comme celui de l'osmose physique, mécanique ou biologique. Que cela concerne la vie, l'énergie, la communication (l'étreinte, le baiser), l'échange, le goût même, donc la perception ou la conscience des sens, la question est quand, comment saisir la transformation dans la germination ou la croissance ?

Picasso avait abordé ce thème de la crucifixion en 1930 mais d'un point de vue culturel. Matta est là dans l'organique, le matériologique. Élève des Jésuites, ne devait-il pas en passer par cette métaphore ?

Toutefois cette idée du commencement de la matière ne prend vraiment corps qu'avec les *Morphologies* dans lesquelles la matière picturale est déjà posée ou jetée à l'éponge dans un automatisme producteur de ces taches ou accidents autour desquels s'organise l'espace. Comme si Matta créait avec ces matières organiques de véritables paysages cosmiques, dramatiques dans leur rapports de plein et de vide. Technique de la tache que Matta utilise encore aujourd'hui comme territoire brut, sur lequel le « discours » sera dessiné. Comme pour Vinci, la tache, ici, est le support de la réflexion d'où émerge l'idée.

Dans *The Earth is a Man* (1942), la matière est déjà là, minérale, inerte ou en fusion mais surtout organique, explosive. En 1943-44, dans *The Onyx of Electra*, comme dans *Le Vertige d'Éros*, l'espace s'organise en un réseau de linéaments énergétiques et relationnels comme celui de cordes tendues par Duchamp dans le *Palais aux rochers de Fenêtres* (1942) que Matta semble paraphraser. Ce n'est qu'en 1945 que les figurations approximatives de l'homme et de son univers quotidien, psychique et matériel, charnel et mécanique, trouveront un début de représentation. C'est toute la culture de Matta qui s'exprime progressivement à travers ce vocabulaire issu de Ernst, Miró, Tanguy pour l'espace, et de celui de Duchamp et de Giacometti pour les objets et les thèmes. (*Le Grand Verre*, *l'Échiquier*, *la Broyeuse de chocolat* les *Trois stoppages-étalons*, les *Neuf moules mâlic* de Duchamp). De même que l'on identifie aisément dans nombre de toiles tout ce qui vient de Giacometti dont Matta était le familier. Outre qu'il possédait plusieurs de ses sculptures, il vécut à New York dans l'univers de cette œuvre. On le sait de *l'objet invisible*, mais l'on retrouve facilement aussi le cube de la *La Cape* et du *Palais à quatre heures de l'après-midi* ou de la *Femme égorgée*. De même la bouche-sexe de l'iconographie picassienne.

À cette culture surréaliste à laquelle il emprunte le vocabulaire, consciemment ou non, Matta ajoute l'univers totémique et cérémoniel, voire initiatique des civilisations d'Amérique, et son propre vocabulaire dont les termes innombrables réapparaissent régulièrement. Le cube ouvert, le nucleus, le moule, la turbine, l'hélice, la carrière, les pales, l'éponge-muqueuse, les tentacules, le damier. Autant de signes mêlés aux diverses représentations des sexes et figurés avec une extrême précision dans un espace chaotique ou organisé, construit ou sans pesanteur, mais qui évoluera assez peu. Cet espace est figuré au début par diverses perspectives qui pénètrent dans les vides laissés autour des maculations de taches. Elles trouvent la toile comme autant de cavernes dans *The Earth is a Man* ou de chambres aux multiples entrées dans *Le Vertige d'Éros*. Lorsque Matta aborde l'espace de la figuration, dans un premier temps, il élimine la perspective. Du moins suggère-t-il un espace *all over*, à plat, pratiquement sans bords. Par contre les premières représentations introduisent une construction fondée sur une perspective en diagonale qui privilégie le plus souvent la droite du tableau vers où l'action se dirige ou d'où elle provient. Aujourd'hui Matta est revenu à une thématique plus abstraite, aussi peut-on dire que l'espace de ses toiles est proches de celui des années quarante, et que la structure morphologique des éclaboussures liquides à dominantes rose, jaune, verte, bleue, sert de parcours à des affrontements d'ordre plus métaphysique. L'accident de l'éclaboussure est ainsi toujours valorisé, parfois laissé.

Qui dit transformation dit affrontement à deux ou à plusieurs. Ce que Matta montre justement, ce sont les mutations de rapports, des états de tension, d'angoisse, de désespoir ou de désir. Qu'il s'agisse de saisir le moment, la durée de son « épaisseur », cette notion de passage selon Duchamp appliquée ici à toutes les transformations possibles. Ainsi du développement cellulaire ou cosmique.

La peinture de Matta figure les affrontements personnels, ceux de l'inconscient, les affrontements du couple, des couples dans des bacchanales de jouvence, sanglantes ou caricaturales, mais toujours peuplées du « commerce lingual et génital » (*X-Space and the Ego*). Puis l'histoire l'y obligeant, Matta abordera presque constamment les affrontements culturels, politiques, sociaux. Pour lui, l'histoire est l'expression moins des conflits économiques ou de territoires que des cultures. La représentation de l'espace du social, du politique, de l'histoire, détermine un changement d'expression, une figuration plus narrative, et qui alors se déplace du drame au drolatique ou au grotesque.

La mort aussi est une donnée de l'histoire sociale et politique. Matta est sans doute le seul artiste de ce siècle qui ait su, après Picasso dont *le Charnier* devait l'impressionner, dégager un concept non réaliste assez fort pour dénoncer la torture, la guerre, les répressions barbares, en s'en prenant, au-delà des grandes fresques politiques, à la même bête immonde, que Picasso révèle, dénonce et réduit dans *Songe et mensonge de Franco*.

L'imaginaire aujourd'hui n'est plus le rêve ou son image. Il est dans l'imagination, dans son pouvoir spéculatif fondé sur les progrès scientifiques et technologiques. Optimiste en cela, Matta revendique aussi l'assimilation, l'intégration, des connaissances d'aujourd'hui aux mythes universels et au Surréalisme, qu'il s'agisse du temps, de l'espace, de la matière, de la géométrie, des énergies naturelles, mécaniques, psychiques. D'un certain point de vue, ses toiles sont comme les coupes des *tissus* impalpables de l'univers, comme en produisent les micro-caméras du scanner.

Aujourd'hui Matta envisage l'espace de la communication cybernétique, de l'échange économique, de l'exploration sidérable et cosmique, comme s'il s'y était préparé depuis toujours. En cela, il nous rend attentifs et nous rappelle que le rôle de l'artiste est de *Prescience*, comme Breton sentait qu'il devait anticiper sur les *vitreurs*.

Au fur et à mesure de cette œuvre, des cycles se mettent en place. Mais l'on y repère une permanence formelle et d'espace, des correspondances et des affinités d'un mythe à l'autre, d'une séquence thématique à l'autre. Les mêmes formes situées dans un autre contexte serviront une autre pensée. L'éponge-muqueuse d'*Accidentalité*, entre autres, est celle d'*Agressivité perforée comme une éponge*, titre d'un tableau exposé chez René Drouin en 1949. Comme elle est le bulbe large, la graine, la cervelle génératrice d'autres toiles.

Pour Matta, l'artiste doit chercher à révéler davantage la réalité. Cette tentative originale chez les surréalistes, le situe à la charnière des générations. C'est bien pourquoi Breton puis Duchamp le désignèrent aussitôt comme le jeune artiste avec qui il « faudrait compter ». Matta pose en effet la question : que faire des signes inventés par Dada et le Surréalisme ? Ont-ils un sens, un pouvoir aujourd'hui ? Font-ils partie d'une cosmogonie, d'un langage du futur ? C'est en intégrant cet héritage dans la vision moderniste du monde que Matta joue le rôle de médiateur. L'on doit mesurer aujourd'hui l'importance de sa contribution depuis quarante ans et plus. Par son œuvre des années new-yorkaises qui a si fort marqué, mais formellement seulement, tant d'artistes américains, comme plus tard les diverses figurations européennes.

Le monde change. Le verbe voir aussi. Cette remarque est probablement de Matta. Toujours est-il que dans la complexité de son œuvre, Matta se situe bien comme le voyant, le montreur de l'inconnu. Peindre, c'est donc transformer ce que l'on connaît. Matta, lui, transforme l'inconnu, explore la réalité en train de se faire et propose des mises en relations plausibles, qu'il nous incite à vérifier. D'un certain point de vue et devant ces représentations d'affrontements et d'échanges, on serait tenté de dire que Matta est un peintre d'histoire ou de batailles. De batailles aux affrontements gigantesques comme *La Bataille d'Alexandrie* d'Altdorfer où, si on la rapproche les *Plaisirs de la présence*, le dernier tableau de Matta, l'on s'obsède à voir des affinités de structure, d'espaces, de mouvement, de détails, d'échelle cosmique, de couleurs plus évidemment encore. Alors, peintre de batailles ou peintre tout court ? Matta, malgré lui, conclut « je n'ai jamais cherché à faire de telles choses dans le sens courant. L'esthétique ne vient qu'après ».

Jean-Philippe Domecq

Ni peintre ni poète ni philosophe ni Matta

(Extraits)

Fin octobre, un matin à Hyde Park, Matta me dit :

- « Dieu est une invention algébrique ».
- « Je vis effrayé comme un arbre de Noël. »
- « Et je partirai en me disant qu'ils n'ont rien compris à tout ça », sa main désigne l'espace autour.

Le lendemain, visite à son exposition de dessins, Museum of Modern Art, Oxford. Les dessins, dont Matta dit qu'ils sont ce qu'« à la télévision vous appelez le direct ». Que saisit-il ainsi ? Les « accidents de l'intériorité », par exemple, dans *Discussing the Accidents of Within* (1970). Toujours les trois éléments qui parcourent l'espace de Matta : plans, ondes, embryons anthropomorphiques. Ces derniers donnent leur nerf au dessin. Le trait est nerveux mais sans droites ni arêtes ni ruptures. Comme l'énervement du désir, le tremblement avant la caresse. C'est bien ce qui se passe en nous avant que le désir puisse se réaliser. C'est bien cette sismographie jubilatoire que retranscrit le peintre en cet instant de solitude et de retrait qu'appelle toute feuille blanche. Lui-même s'est lové dans le désir d'avant le désir, dans ce qui va pousser l'être à sortir de soi pour chercher, trouver quelqu'un. Devant la feuille dessinée, nous autres spectateurs commençons à reconnaître en nous ce trait, cette trace d'émoi, et le dessin ne nous est plus si extérieur; est-il d'un autre ? Et sommes-nous encore « spectateurs » ? « Le spectateur doit trouver dans les dessins quelque chose qui le prend. Il ne peut pas rester passif. C'est très important pour moi ». Et Matta précise : « Ce que je veux c'est un art qui soit à la disposition de chacun, non pas un art qu'on va voir au musée, mais un art qui vous aide à vous reconnaître et vous développer ».

Souvent quand il vous parle Matta prend un bout de papier et griffonne un dessin pour expliquer ce qu'il veut dire. Le petit dessin selon lui explique mieux que les mots qu'il a cherchés. Ce réflexe de Matta n'est pas seulement d'un peintre, il nous est commun à tous, parce qu'en nous pas de raisonnement qui ne surgisse d'un schéma, pas d'idée qui ne soit graphique mental. Une pensée se verbalise dans notre tête, et juste auparavant des pointillés ont rebondi entre les parois du crâne pour former une figure géométrique. Dont nous n'avions jamais eu idée, et c'est pourquoi nous disons : je viens d'avoir une idée.

Avec cette géométrie de la pensée les dessins de Matta sont en prise — « directe », disait-il. On a vu, à partir du seul exemple de *Discussing the Accidents of Within*, que le dessin saisissait directement le battement de sang du désir, que le trait était à fleur de nerfs. Il est aussi raisonnement qui balbutie, matrice à théories. Il y a de la rigueur sous toute humeur, et jamais d'abstraction vraiment abstraite.

La géométrie variable spontanément déployée dans *Les Conséquences perpendiculaires*, en même temps qu'une nouvelle forme de raisonnement pointe une nouvelle esthétique, aussi vrai que toute pensée a son style et tout style sa pensée. De même que ce dessin nous a proposé une nouvelle articulation entre prémices et conséquences, entre ce qu'on sait et ce qu'on pourrait savoir, de même il esquisse une relation nouvelle entre ce qu'on voit et ce qu'on pourrait voir. Sur le plan esthétique généralement le passage du connu à l'inconnu s'effectue par métaphore, qui traduit l'inconnu dans le langage du connu. Fonction rétrospective. Mais pourquoi ne pas envisager une forme de comparaison *prospective*, qui propulserait le connu vers l'inconnu, le figuré vers l'infiguré? Dans cette énergie qui nous propulse vers le fond des tableaux de Matta, au-delà de l'au-delà, puis qui nous tire en arrière de nous-mêmes, en-deçà de l'en-deçà de la rétine, on pressent un tel projet esthétique, sans doute prématuré sinon prométhéen, trop audacieux pour cet art du plan qu'est la peinture.

D'ailleurs, Matta part chaque matin travailler avec des chercheurs sur un projet de « tarots-computers ».

.....

Matta, lui, croit que sa fonction de peintre est d'expérimenter de nouvelles géométries de perception, de pensée. Cette association, ou plutôt cette impossibilité de distinguer entre les sens et les idées, est symbolisée par son comportement de peintre se refusant à passer pour peintre. Il fait des dessins mais qui sont des schémas mentaux, il fait des jeux de mots mais qui font image, il fait des tableaux qui font moisson de leçons. Et il parle, écrit. Quand il parle, il m'arrive de rêver à cette langue — je ne sais plus laquelle, de là à croire que je l'ai inventée... soupçon symptomatique de nos langues européennes — cette langue donc qui ne distingue pas entre le vocabulaire des sensations et celui de l'intellect.

Si chaque tableau est conçu comme une expérience, chacune de ces expériences produit une radiographie des flux de perceptions et d'idées. En quelque sorte, ces flux — le mot revient souvent dans la pensée de Matta — sont passés aux rayons x, et au-delà, l'inconnu x.

Que résulte-t-il de l'opération? Souvenons-nous que *l'Animeur d'espaces* commença par égarer notre regard. Les tableaux, ces instantanés où monde intérieur et monde extérieur se confondent, nous ont montré que nous ne voyons pas comme nous croyons voir.

.....

Hier Matta me disait : « Il faudrait voir l'espace social, dresser une première carte des navigations sociales dans l'océan économique ».

Et je me dis : veut-il dire que « l'Économie » (comme il dit en faisant de son doigt le signe des guillemets) a ses espaces, ses couleurs, ses nœuds? Des plans, je savais que l'économie en a, ainsi que des valeurs. Mais un peintre, qu'a-t-il à voir avec l'économie?

Alors je me souvins d'une autre chose que Matta m'avait dite : « La poésie doit provoquer l'esprit scientifique à la manière d'une séduction, d'une corruption. Un Œdipe voyant aurait pu voir l'espace de l'espèce. Cet espace dont les navigateurs sont les artistes ».

.....

Il est possible que l'interrogation politique hante des peintres comme autrefois l'interrogation religieuse.

William Rubin

Matta aux États-Unis Une note personnelle

(Extraits)

Aucune œuvre du début des années 40 appartenant aux collections du Museum of Modern Art n'a été aussi longtemps et continûment présentée que *Le Vertige d'Éros* de Matta. En fait, si l'on excepte les périodes de prêt, cette toile est accrochée dans les salles depuis son acquisition, en 1944, peu après qu'elle eut été achevée. Je mentionne ce fait car il reflète la grande estime dans laquelle ce qui constitue aujourd'hui deux générations de conservateurs du MoMA ont tenu les œuvres des années new-yorkaises de Matta. James Johnson Sweeney fit l'acquisition du *Vertige d'Éros* pour le musée dans un grand élan d'enthousiasme et cette œuvre marqua ensuite une « étape obligée » dans le déroulement historique de l'art moderne tel que l'illustre la muséographie d'Alfred Barr; James Thrall Soby qui, pendant quelques années, dirigea le département des peintures et des sculptures du musée, la tenait pour « le chef-d'œuvre du début des années 40 ». Quant à moi, il m'a toujours semblé que cette toile comme, en fait, l'ensemble des toiles new-yorkaises de Matta a marqué un moment important. À tout le moins ces toiles new-yorkaises représentent-elles le dernier manifeste d'importance majeure concernant les potentialités d'une « peinture-poésie » à être issu du mouvement surréaliste avant sa dissolution à la fin des années quarante. Lorsque je regarde *Le Vertige d'Éros* je ne m'étonne donc pas que Marcel Duchamp ait pu, au début des années quarante, faire référence à Matta comme au « peintre le plus profond de sa génération ».

.....

Lorsque j'étais étudiant à l'université, dans les années de l'immédiate après-guerre, et que je visitais les collections du Museum of Modern Art, mes pas me reconduisaient, encore et toujours, au *Vertige d'Éros*, alors une des peu nombreuses toiles contemporaines à être présentées dans les salles. La fraîcheur qu'avait pour moi la toile de Matta naissait de la nouveauté de ses formes et de l'articulation audacieuse et subtilement fragile de sa composition. La métaphore qu'elle proposait d'un espace infiniment creusé qui suggère simultanément le cosmos et les recoins obscurs de l'esprit m'émouvait profondément. Contrairement aux surréalistes plus conventionnels, tels Magritte ou Dalí dont l'imagerie — du moins dans chacune de ses composantes prise individuellement — ne reniait pas l'apparence prosaïque et réaliste des objets tels que nous les voyons en rêve ⁽¹⁾, Matta inventait de nouvelles formes symboliques. Dans *Le Vertige d'Éros*, ses formes ne sont jamais simplement illustratives, quoiqu'elles puissent évoquer de façon elliptique un liquide, du gaz, le feu, des racines et des organes sexuels qui semblent flotter dans une pénombre qui se perd en des profondeurs insondables. Ces symboles poétiques faisaient partie d'un système de formes neuf et très personnel, qui paraissait plonger plus profondément que l'imagerie surréaliste dans les tréfonds de l'inconscient et remonter plus loin aux sources cachées de la vie psychique. De là la possibilité de les considérer comme une iconographie de la conscience humaine telle qu'elle aurait pu exister avant d'éclorre et de s'incarner en ces formes et ces composantes reconnaissables de notre expérience quotidienne.

.....

Picasso et le surréalisme jouèrent un double rôle de levier, aidant les jeunes peintres à se libérer du cubisme tardif. Mais l'exemple de Picasso avait ses limites. À la fin des années vingt et trente, des formes expressionnistes et biomorphes avaient investi son œuvre et Picasso, en partie sous l'influence du surréalisme, avait accordé davantage d'importance à « l'irrationnel » au niveau du contenu. Cependant, en dépit des boursoufflures, de la torsion et du déchiquetage des formes, leur « supplice » se mesurait encore essentiellement par rapport à une « grille » cubiste résiduelle qui demeurait — même si ce n'était parfois qu'implicitement — l'échafaudage sous-jacent de ses toiles (ainsi dans *Femme devant un miroir* et *Guernica*, les deux toiles qui influencèrent le plus les peintres new-yorkais).

Le surréalisme tel qu'il s'incarnait en Miró ou Masson (le Masson des toiles des années vingt où le sable se mêle à la peinture, et des œuvres réalisées pendant la guerre) et la peinture de Max Ernst, par certains de ses aspects, offraient aux peintres new-yorkais le modèle de configurations encore plus libres et moins conventionnelles. Surtout, il leur procurait une technique libératrice : l'automatisme. Mais Miró était resté en Europe malgré la guerre, et Masson, qui ne parlait pas anglais, ne quittait que rarement sa maison dans le Connecticut pour se rendre à New York. Ce fut donc Matta, dont la réputation de peintre et la personnalité s'étaient affirmées durant les premières années de la guerre, qui établit le pont entre le surréalisme et les Américains plus jeunes.

Matta semblait, de multiples façons, prédestiné à jouer ce rôle. D'abord il était, contrairement aux autres Surréalistes, à peu près du même âge que ces jeunes Américains dont quelques-uns allaient plus tard devenir célèbres sous le nom d'expressionnistes abstraits. Bien qu'il vînt de Paris, il était, en sa qualité de Chilien, perçu comme une sorte d'*outsider* par rapport à la communauté européenne des « artistes exilés » à New York qui comptait dans ses rangs des personnalités déjà « historiques » telles que Léger, Mondrian, Chagall, Max Ernst ou Dalí. Le prestige de ces artistes qui, littéralement, incarnaient la tradition moderniste ne faisait pas que susciter l'admiration, il éveillait également un certain ressentiment. Quoique les premières œuvres de Matta l'eussent révélé, de bien des façons, comme le plus radical des surréalistes de son temps du point de vue pictural, sa réputation n'en faisait pas encore un adversaire auquel se mesurer et ne suscitait donc pas l'esprit de compétition. De plus, il parlait un anglais parfait, était un causeur brillant et spirituel et surtout, marié (alors) à une jeune Américaine qu'il avait connue en France, il se révélait d'un accès facile et désireux de se lier d'amitié avec de jeunes Américains inconnus.

.....

Les conflits personnels et artistiques de la fin des années quarante sont aujourd'hui tombés dans l'oubli de l'histoire, et la plupart des protagonistes de ces luttes ne sont plus. Le temps est venu de réévaluer la carrière de Matta dans son ensemble, particulièrement à la lumière de l'éclectisme contemporain alors que l'art narratif, et surtout les mythologies subjectives, jouissent d'un regain d'intérêt auprès des jeunes artistes. Quant à moi, je n'ai jamais cessé de regarder l'œuvre de Matta. Il fut et demeure pour moi l'un des quelques maîtres du xx^e siècle à témoigner d'une invention et d'une indépendance réelles, l'un des rares artistes dont la peinture ait bouleversé ma vie.

Octavio Paz

Vestibule

Les relations entre la culture française et les écrivains et artistes d'Amérique latine ont été continuelles et privilégiées depuis la fin du XVIII^e siècle, bien qu'elles ne se soient établies, quasiment toujours, que dans un sens. Les Latino-américains ont recueilli, adopté et transformé bon nombre d'influences françaises; en revanche leurs réponses, leurs interprétations et leurs créations ont rarement été entendues en France, sinon de nos jours. Un des grands poètes de notre langue, Rubén Darío, l'introducteur du symbolisme français en espagnol, a fait de longs séjours à Paris, mais sa présence fut à peine reconnue, si ce n'est par quelques-uns, tels Henri J.-M. Levet, qui lui dédia une de ses *Cartes postales*. Cependant, en certains cas isolés, les Latino-américains ont participé comme protagonistes à la vie littéraire et artistique de Paris. Les exemples les plus remarquables sont ceux de deux Chiliens, un poète et un peintre : Vicente Huidobro et Roberto Sebastian Matta. La figure de Huidobro a été oubliée, en dépit du fait qu'une partie de son œuvre ait été écrite en français et que sa collaboration au mouvement poétique moderne en France, lors de ses débuts, demeure indiscutable, d'abord à *Nord-Sud*, auprès de Reverdy, son ami-ennemi, puis en toute indépendance. Oubli injuste : Huidobro fut une personnalité brillante et polémique, et de surcroît un excellent poète (encore que le meilleur de sa poésie se trouve en espagnol). Le cas de Matta est fort différent : non seulement son influence s'est exercée à plus long terme et en profondeur, mais sa figure et son œuvre sont des présences vives dans l'art contemporain.

Après avoir poursuivi des études d'architecture, Matta vint travailler à Paris, en 1934, dans l'atelier de Le Corbusier. Très vite il connut Breton, Duchamp, Dalí, Magritte, Penrose, Tanguy, Miró ainsi que d'autres surréalistes. En 1938, il participa, et désormais en tant que membre du groupe, à l'Exposition Internationale du Surréalisme. Symétrie inverse : Huidobro arrive à Paris en 1916, durant la Première Guerre mondiale; Matta quitte Paris en 1938, à l'orée de la seconde. Sur les instances de Duchamp, il se fixe à New York, comme le firent Breton, Ernst, Tanguy et Masson. Il y rencontre les jeunes peintres nord-américains et devient aussitôt leur guide et leur inspirateur. En 1940, il voyage au Mexique avec Robert Motherwell. Retrouvailles avec le soleil, les volcans et les tremblements de terre. Huidobro avait écrit un recueil de poèmes intitulé *Tremblement de Ciel*; pour Matta la peinture, elle aussi, est tremblement, *architecture du temps* : un édifice constitué de lignes, de

formes, de couleurs en mouvement. L'espace se met en branle. Durant ces quelques années, entre 1939 et 1945, habité par une sorte d'énergie sauvage, puissante et créatrice, brillante et profonde à la fois, Matta peint une suite de tableaux extraordinaires. Est-ce la rencontre avec soi-même ? Il serait plus exact de dire : c'est ainsi qu'il part de soi à la rencontre d'un monde qu'il vient de découvrir, un monde que, dorénavant, il ne cesse plus d'explorer et d'inventer.

La première grande exposition de Matta à New York (1942 : *La terre est un homme*) fut saluée par Breton comme un des moments forts de la vision surréaliste de l'homme et du monde. La notion de « modèle intérieur » se modifie substantiellement : devant de tels tableaux, mieux vaudrait, en vérité, parler d'explosion intérieure, si ce n'est que le monde intérieur révélé par Matta constitue aussi le monde extérieur. Noces de la passion et de la cosmogonie, de la physique moderne et de l'érotisme. Un monde spirituellement plus proche de Giordano Bruno que de Freud. Un Bruno du ^{xx}^e siècle, bien sûr, qui aurait eu connaissance d'Einstein et de Poincaré. Rien d'étonnant à ce que Duchamp se soit senti attiré par le jeune Matta qu'il appelle « le peintre le plus profond de sa génération ». Apparaît en outre, sur ces tableaux de Matta, un autre élément qui ne cessera plus de se manifester au long de son œuvre ultérieure : l'histoire. Non sans raison, Matta n'a jamais voulu séparer le monde intime du monde social, et tous deux des forces naturelles et physiques. Pour Matta la révolution et l'amour, les cataclysmes sociaux et les explosions de la galaxie participent de la même réalité et, au sens plein du terme, *riment* ensemble. Les violentes compositions de ces années-là, larges étendues sur lesquelles un espace dynamique et jamais représenté auparavant se revêt de couleurs paradisiaques, de couleurs nouveau-nées, ne pouvaient que fasciner les jeunes et avides peintres nord-américains : Gorky, Pollock, Rothko, de Kooning, Motherwell, Baziotès et d'autres encore.

Au cours de ces années, New York devint le lieu d'une rencontre. Non de deux civilisations, mais de deux traditions esthétiques, ou plutôt, de la tradition moderne européenne et de la sensibilité nord-américaine. Il n'existait pas alors de véritable tradition picturale moderne aux États-Unis, si ce n'est comme un reflet provincial de l'art européen. Dans cette rencontre, le groupe surréaliste de New York (Ernst, Matta, Masson, Tanguy) joua un rôle prépondérant, sans être, bien évidemment, exclusif. Il importe, à cet égard, de signaler un fait qui n'a pas toujours été observé avec suffisamment de clairvoyance : deux phénomènes distincts se conjoignent alors. Le premier : dans la peinture surréaliste s'opère désormais une métamorphose radicale, préparée par Duchamp et réalisée par Matta : fusion de l'érotisme, de l'humour et de la physique nouvelle. Matta introduit une vision non-figurative : ses tableaux ne sont pas les transcriptions de réalités vues ou rêvées, mais les créations d'états animiques et spirituels. Le non-vu devient visible ou, plus exactement, *s'incarne*. Ce fut là un virage audacieux qui modifia l'itinéraire de la peinture surréaliste et qui ouvrit des perspectives inconnues aux jeunes artistes des États-Unis. Le second : la nouvelle peinture nord-américaine surgit comme un écho et une réponse à la peinture venue d'Europe.

La figure centrale de ce moment, le carrefour de tous les chemins, le lien et l'inspirateur, c'est Matta. Grâce à lui, la peinture surréaliste s'aventure dans une région inexplorée et, simultanément, fertilise l'art des jeunes nord-américains. Ignorer ou minimiser l'influence de Matta, ainsi qu'on a prétendu le faire parfois, est plus qu'une sottise, un scandale. Par bonheur, de nombreux artistes et critiques nord-américains ne souffrent pas d'une telle myopie morale et esthétique. Pour définir la position exceptionnelle de Matta au cours de cette décennie, rien de mieux que d'imaginer un triangle géographique, historique et spirituel : Amérique du Sud (Chili), Europe (Paris), Amérique du Nord (New York et Mexico). Plus encore que les trois temps, les trois côtés ou visages de notre civilisation. Triangle incarné par une personne et une année : Matta, 1942. Une identité et une date axiales pour l'art de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle. Quarante ans plus tard, nous sommes en droit de nous poser la question : aurore ou crépuscule de l'art moderne ? Peu importe : l'aube n'est-elle pas le crépuscule du matin et le crépuscule l'aube du soir ?

La contradiction peut devenir une méthode de vie. Féconde, lorsqu'elle en arrive à nier tout à la fois les autres et nous-mêmes, et nous offrant de la sorte une possibilité de changement. Mais la négation ne se convertit pas en affirmation ainsi que le prétend la chimérique dialectique (Kant l'a nommée « la

logique des illusions »). La négation est un ascétisme, une hygiène supérieure : elle ne nous change pas, mais elle nous entraîne et nous lance dans le vide. C'est le tremplin du saut... vers où ? Nous l'ignorons, jusqu'à ce que nous nous retrouvions en l'air et que nous apprenions aussitôt l'art que personne n'enseigne : celui de retomber sur terre, sains et saufs. Le plus difficile : retomber avec grâce. C'est l'art suprême. Nietzsche appelait Sénèque « le toréador de la vertu »; Matta est « le danseur de l'imagination » : il sait bondir et il sait retomber. Lorsque s'achève sa période new-yorkaise, par le biais d'une négation qui a valeur de saut, il réintroduit la figuration dans sa peinture : des êtres grotesques et terribles qui évoquent tout autant les personnages de la science-fiction que les figures des codex précolombiens du Mexique. Matta : isthme, non pas entre les continents, mais entre les siècles. Ainsi, en même temps qu'il s'éloigne de l'expressionnisme abstrait, selon ses propres prédictions, il découvre un autre territoire de l'imagination. C'est un monde qu'il ne cessera plus d'explorer au long des quarante années suivantes et jusqu'à aujourd'hui : la peinture narrative, la peinture qui raconte. Peinture qui est mythe, légende, histoire, anecdote, devinette. Toutefois, ce que raconte sa peinture n'est pas l'actualité, mais ce qui se passe par en dessous et au-dessus d'elle, le jeu des forces et des élans qui nous font, nous défont et nous refont. Ses instruments : l'œil qui invente, la main qui regarde, le rire qui perfore, la fantaisie qui provoque le flot des images.

Après la Seconde Guerre mondiale Matta retourne en Europe. Il vit à Rome et à Londres, s'installe à Paris, voyage au Chili et au Pérou, visite La Havane à plusieurs reprises, revient à Mexico, parcourt les cinq continents. Quarante années durant, il n'a cessé de peindre, penser, aimer, combattre, irriter, discuter, émouvoir, indigner, éclairer. Jongleur, ingénieur, illusionniste, confus, inspiré, bégayant, disert, mage, prestidigitateur, clown, clairvoyant, poète, insoumis, généreux. Le soleil l'accompagne toujours. Rien, là, qui nous surprenne; l'une de ses devises dit : « le soleil à qui sait réunir ». Mais un autre soleil existe, secret celui-là, devant lequel il sait demeurer seul et dire *non*. Matta est illuminé, alternativement, par deux soleils, celui de la grand place et celui de la cellule. Le surréalisme fut un grand souffle chaleureux de rébellion sur ce siècle cruel et glacé. Matta est demeuré fidèle à cette impulsion subversive et généreuse. Dans une de ces formules qui révèlent son prodigieux don du verbe, il a déclaré qu'il était peintre « pour que la liberté ne se change pas en statue ». Forte parole. Malheureusement, à l'instar d'autres artistes contemporains — et non des moindres, de Picasso et Pound à Neruda et à Éluard — il lui est arrivé parfois de confondre les statues au pouvoir avec les révolutionnaires en prison ou en exil, les tyrans avec les libérateurs. Je n'avance pas cela comme un réquisitoire ou un reproche : je me devais d'exprimer mon désaccord.

Matta est l'un de nos grands artistes contemporains. Il l'a été depuis ses débuts et il le demeure. En 1946, Marcel Duchamp écrivait ces lignes qui, dans leur brièveté, sont encore ce que l'on a dit de plus judicieux sur lui : « Sa première contribution à la peinture surréaliste, et la plus importante, a été la découverte de régions de l'espace, étrangères jusqu'alors au registre de l'art ». Une fois de plus, Duchamp touchait au but : l'espace de Matta est un espace en mouvement, en bifurcation et recomposition continuelles. Espace qui jaillit, plural. Espace qui possède les propriétés du temps : s'écouler et se diviser en subtiles unités sans jamais s'interrompre. La critique a signalé le caractère dynamique inhérent à l'espace de Matta, mais sans remarquer, semble-t-il, ses affinités profondes avec l'espace de certains poètes modernes. Je pense, en premier lieu, à Apollinaire, à plusieurs de ses grands poèmes (*Zone* et *Le Musicien de Saint-Merry*), où des espaces différents convergent et s'entremêlent comme une trame vive, faite de temps. Espace temporalisé. La vision d'Apollinaire a été recueillie et transformée par divers poètes de langue anglaise et espagnole. Nous sommes quelques-uns à nous être aventurés au cœur de ce nouvel espace qui, devenu temporel, chemine, tourne, se désagrège et se rassemble en soi-même. Voici, à coup sûr, une des raisons qui m'attirent, affectivement et spirituellement, vers l'aventure picturale de Matta. Une affinité qui m'a poussé à écrire, plutôt qu'une étude critique par trop insuffisante sur son œuvre, un poème : LA MAISON DU REGARD. C'est une exploration — une pérégrination, peut-être ? — à travers cette géologie, cette géographie, cette astronomie animistes qui constituent l'espace aimanté de sa peinture.

Mexico, le 30 avril 1985

Traduit de l'espagnol par Claude Esteban

Exposition M A T T A : éléments de bibliographie

- 1938 "Mathématique sensible-Architecture du temps"
(Adaptation de Georges Hugnet), in Minotaure, Paris, n°11, p.43.
- 1944 Katherine S.Dreier, Matta,
Duchamp's Glass. La mariée mise à nu par ses célibataires, même. An analytical reflexion, New York, Société Anonyme, 16pp.
- 1953 Entretien avec Alain Jouffroy in : Matta,
Venise, Sala Napoleonica, Edizioni del Cavallino, pp.3-12
- 1964 "L'espace de l'espèce", texte illustré de dessins de Matta
in : Matta, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts version augmentée
in : Matta, Lucerne, Kunstmuseum, 1965.
- 1965 Entretien avec Max Kozloff, "An interview with Matta", in : Art Forum, New York, vol. 4, n°1, septembre, pp.23-26.
- 1966 Entretien avec F.C. Toussaint, "Entretien avec Matta sur le Surréalisme et la révolution" in : Les Lettres Françaises, Paris, 16-22 juin, p.30.
- 1968 "La guerilla interior", discours du Congrès Culturel de la Havane

Monographie

- 1958 Alain Jouffroy
Matta, Paris Galerie du Dragon
éd.16pp.11 "La question" de
Matta" in: Alain Jouffroy, une
révolution du regard à propos de quelques
peintres et sculpteurs contemporains,
Paris, Gallimard,1964, 262 pp.- pp.83-91
- 1969 Michel Fardoulis-Lagrange
"Sur Matta, Paris, Pierre Belfond éd.
(tirage limité avec deux lithographies
originales en couleur de Matta) Le Point
d'Etre, Paris,n°2, 1971, 24 pp
- 1975 Roland Sabatier
"Matta. Catalogue raisonné de l'Oeuvre
gravé (1934-1974), textes d'André Breton,
Pierre Gaudibert, Jean Schuster, Georges Visat,
Henri Michaux, Stockholm, éd. Sonet/Paris
G. Visat éd, 156 pp.
- 1980 Germana Ferrari
"Matta. Index dell'Opera Grafica dal
1969 al 1980, introduction de Dario Micacchi,
Dante, Henri Michaux, Antonin Artaud, Jorge Zalamea...
Viterbo, Staderini Editore, 116 pp.

Ouvrages généraux

- 1945 André Breton, "Le Surréalisme et la peinture" (suivi de "Genèse et perspective artistiques du surréalisme" et de "Fragments inédits"), Paris, Gallimard, 1965, 430 pp., index.
- 1962 Patrick Waldberg, "Le Surréalisme", Genève, éd. Albert Skira, coll. "Le goût de notre temps", 152 pp., index.
- 1967 José Pierre, "Le Surréalisme", Lausanne, éd. Rencontre, 208 pp.
- 1968 William S. Rubin, "Dada and Surrealist Art", New York, Harry N. Abrams, index; Londres, Thames and Hudson, 1969.
- 1978 Dawn Ades, "Dada and Surréalism Reviewed", Londres, Arts Concil of Great Britain, 508 pp., index
- 1983 José Pierre, "L'Univers surréaliste", Paris, éd. Somogy, 352 pp., index.

Exposition M A T T A : éléments de biographie

- 11.11.1911 Naissance de Roberto Sebastian Antonio Matta Echaurren à Santiago du Chili d'une famille d'ascendance basque française. Etudes au Collège des Jésuites du Sacré-Coeur puis d'architecture à l'Université Catholique
- 1933 Quitte le Chili
- 1934 S'installe à Paris, entre dans l'atelier de le Corbusier
- 1935-36 Voyage en Espagne, au Portugal et à Londres
- 1937 Travaille à la réalisation du Pavillon Espagnol de l'Exposition Internationale de 1937 à Paris
Par l'intermédiaire de Garcia Lorca et de Dalí, rencontre André Breton qui est séduit par ses premiers dessins
- 1938 Participe à l'Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie des Beaux-Arts, Paris
Stimulé par Gordon Onslow Ford, réalise ses premières "Morphologies psychologiques"
Rencontre Marcel Duchamp
- 1939 Passe l'été à Chemilieu avec André Breton, Gordon Onslow Ford, Tanguy et Marcel Jean.
S'installe à New York à la fin de l'année 1939, y rencontre Pollock, Baziotes, Motherwell et surtout Gorky, continue à fréquenter Breton, Duchamp, Tanguy.
- 1940 Exposition à la Galerie Julian Levy à New York
- 1942 Participe à l'Exposition Internationale du Surréalisme à New York
- 1946 Voyage à Paris
- 1947 Participe à l'Exposition Surréaliste à la Galerie Maeght et expose à la Galerie René Drouin
- 1948 De retour en Europe, il s'installe à Rome et est exclu du groupe surréaliste
- 1952 Première exposition dans les galeries Iolas (New York) et Allan Frumkin (Chicago)
- 1954 S'installe à nouveau à Paris
- 1957 Rétrospective au Musée d'art moderne de New York organisée par William Rubin
- 1959 Rétrospective au Musée d'art moderne de Stockholm par Pontus Hulten
- 1970-71-72 Se rend à Cuba puis au Chili à l'invitation du Président Allende, participe au travail de la Brigade "Roma Parra".
- 1982 Fonde à Cuba "El museo de arte del hombre latino-africano" par une donation importante de sculptures africaines
- 1983 Rétrospective itinérante à Barcelone, Valence et Madrid
- 1985 Rétrospective au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Exposition M A T T A : Rencontre,films,visites de l'exposition

RENCONTRE

Une rencontre avec Matta est prévue le jeudi 7 novembre dans la petite salle du Centre Georges Pompidou, à 18H30

FILMS

cinéma du musée- séances de 15h

Du 2 au 27 octobre

La génération surréaliste

Films sur MATTA

MASON

DALI

LAM

ERNST

MIRO

BRAUNER

BRETON

Du 30 octobre au 3 novembre

Le peintre MATTA

Séances de 18h

Du 9 au 13 octobre

Cinéma et surréalisme

Man Ray, "Etoile de mer", 1928

Luis Bunuel/Salvador Dali,

"Un chien andalou", 1929

Jean Cocteau, "Le sang d'un poete", 1950

Du 23 au 27 octobre

Cinéma et surréalisme

L'influence du surréalisme sur

le cinéma indépendant américain.

VISITES REGULIERES DE L'EXPOSITION

Du 3 octobre au 16 décembre 1985

Lundi, jeudi, samedi à 16H

Mercredi, vendredi à 20h

Dans un libre parcours de l'exposition, un animateur propose une discussion à partir des oeuvres exposées.

Participation gratuite sur présentation du ticket d'entrée ou du laissez-passer.

Rendez-vous au bureau d'information à l'entrée de l'exposition.

Exposition M A T T A: Principales oeuvres

Salle 1.

- 10 - Morphology of Desire, 1938
- 11 - Inscape, 1939
- 12 - Morphologie psychologique, 1939
- 13 - Rocks, 1940
- 15 - Invasion of the Night, 1941
- 18 - Locus Solus, 1941-1942.
- 36 - Years of Fear, 1941-1942

Salle 2 24 Dessins (1937 à 1940)

Salle 3

- 35 - L'année 44, 1942
- 37 - Here Sir Fire, Eat, 1942
- 38 - Prince of Blood, 1943
- 39 - La Vertu noire, 1943
- 40 - Eronisme, 1943
- 41 - Le Vertige d'Eros, 1944
- 41 bis - The Earth is a Man, 1944

Salle 4. 22 dessins de 1941 à 1947

65-Le Poète 1944-45

Salle 5-

- 66 - Science, conscience et patience du Vitreur, 1944
- 67 - X-Space and the Ego, 1945
- 69 - The Ego and the I, 1946
- 70 - Splitting the Ergo, 1946

Salle 6

- 68 - Être avec, 1945
- 72 - Accidentalité, 1947
- 74 - How Ever, 1947
- 76 - Le Pèlerin du doute, 1947
- 77 - Crucifixhim, 1947

Salle 7

- 80 - Les Témoins de l'Univers, 1947-48
- 81 - Je m'arche, 1949
- 82 - La Violence de la douceur, 1949
- 83 - Je m'honte, 1949
- 84 - Sophyte que je m'utile, 1949
- 85 - Contra vos otros asesinos de Palomas, 1950

Salle 8

- 88 - The Spherical roof around our Tribe/Revolvers, 1952 -
- 89 - Les Roses sont belles, 1951
- 103- Les Golgoteurs, 1952-53
- 107- La Banale de Venise, 1956

Salle 9 - 19 dessins de 1946 à 1954

Salle 10

- 104 - Le Prophète, 1954
- 105 - Ouvrir les bras comme on ouvre les yeux, 1954
- 108 - La Question, 1957

.../...

Salle 11 - 22 dessins de 1956 à 1967

Salle 12

87 - Le Cube ouvert, 1949

109- L'Impencible, 1957

110- Scie le désir, 1975

112- Etre cible nous monde, 1958

131- Composition, 1963

Salle 13 - 29 dessins de 1967 à 1970

Salle 14

127 - Eros Semens, 1962-64

129 - La Nature unie, 1965

Salle 15

126 - Etre Atout, 1960

Salle 16

128 - Les Puissances du désordre, 1964-65

130 - Burn, baby burn, 1965-66

113 - L'impensable (bronze) 1959

Salle 17 - 22 dessins de 1979 à 1985

193 - La Naissance de l'homme, 1982

194 - Le Palais du Soleil, 1982

Salle 18

155 - Semeurs d'incendies, 1967

161 - Continumbilicum, 1969

162 - Le Père vert, 1969

163 - Dar a la vida una luz, 1970

165 - Blotti sous l'escorpion, 1970

159 - Temps-space du pissenlit, 1967-69

189 - Odisseano 1971

191 - Illumine le temps, 1976

192 - Carré- Four, 1978

195 - Morphologie de la gaïté, 1983

196 - Le Vitreur, 40 ans après, 1983

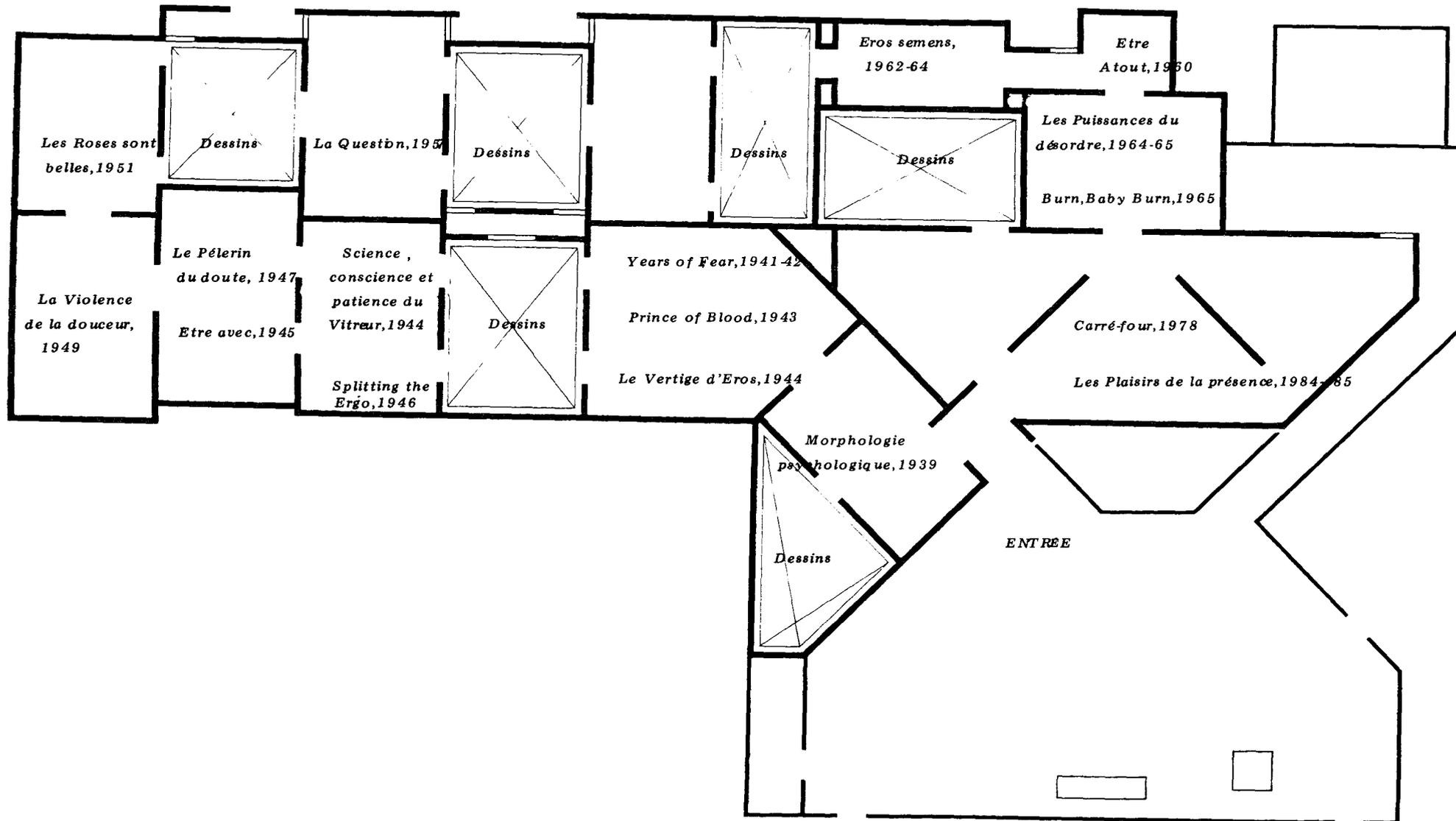
197 - Verbe Arbre, 1984

202 - Mind-Scape, 1984

203 - Le Fonds de la mémoire est rouge, 1984-85

204 - Les Plaisirs de la présence, 1984-85

Exposition M A T T A : PLAN et principales oeuvres



Jean Maheu
Président du Centre national d'art et de culture
Georges Pompidou

Dominique Bozo
Directeur du Musée national d'art moderne

Vous prie de leur faire l'honneur d'assister
à l'inauguration de l'exposition

MATTA

par Monsieur Jack Lang
Ministre de la culture

Le mardi 1^{er} octobre 1985 de 18 à 22 heures
Grande galerie 5^e étage

Invitation valable pour deux personnes

Exposition présentée jusqu'au 16 décembre 1985



Dossier de presse

Klee et la musique

Grande galerie

5e étage

10 octobre 1985

1er janvier 1986

Musée national d'art moderne
Centre Georges Pompidou

Exposition : KLEE ET LA MUSIQUE*Commissaire : Daniel Barenboim***Grande galerie- 5ème étage****10 octobre 1985 - 1er janvier 1986**

Au début de ce siècle, avec la découverte de l'art abstrait, le parallèle entre peinture et musique hanta les peintres. Confronté à la disparition du sujet, ceux-ci trouvaient en la musique le modèle d'un art non-imitatif, doté de règles propres de composition, autonome et pourtant ordonné. On ne pourrait citer tant ils sont nombreux - des Improvisations de Kandinsky à la Fugue en deux couleurs de Kupka - toutes les oeuvres empruntant leurs titres au vocabulaire musical. Moins nombreux mais plus profonds furent les rapports envisagés entre composition du tableau et composition musicale. Des "Rythmes colorés" (1912-1913) de Survage qui soulignait explicitement l'analogie avec la musique à la "Symphonie Diagonale" (1919) de Vikking Eggeling, presque tous les peintres ont alors conçu des oeuvres qui tentaient d'intégrer (souvent en faisant appel au cinéma) la notion temporelle, base constitutive de la musique.

Dans cet intérêt généralisé de l'avant-garde pour l'expression musicale, la place de Paul Klee est particulière. Né dans un milieu de musiciens (son père est professeur de musique et sa mère a reçu une formation de cantatrice au conservatoire de Stuttgart), Klee prit lui-même dès 7 ans des leçons de violon et devint à l'âge de 11 ans membre de l'Orchestre municipal de Berne. Cette passion pour la musique, parallèle à son apprentissage de la peinture, n'alla pas sans interrogation sur la validité de sa vocation de peintre. Il note ainsi, à dix-neuf ans, dans son journal : "Plus elle dure et plus m'inquiète ma passion pour la musique. Je ne me comprends point. Je joue des sonates de Bach, qu'est-ce que Böcklin en comparaison de cela ? Il me faut sourire".

Ce n'est qu'à vingt ans que Klee renonce clairement à faire carrière en tant que musicien pour se consacrer exclusivement à la peinture. Cela ne l'empêchera pas toutefois de garder des liens privilégiés avec la musique, liens que renforceront son mariage en 1906 avec la pianiste Lily Stumpf. Toute sa vie, Klee continuera à fréquenter avec passion concerts et représentations d'opéra, pratiquant pour son propre plaisir le violon, en privé ou en formation restreintes d'amis.

Oeuvres illustratives: images de la musique.

Ainsi immergé dans la culture musicale, Klee ne pouvait que s'en faire l'écho dans son oeuvre. Représentations de musiciens ou d'instruments jalonnent ainsi son travail - depuis l'homme avec orgue de Barbarie (1905) ou le Pianiste en détresse (1909), satire acerbe de la musique moderne, jusqu'aux dessins de la série Eidola-Weiland, réalisés en 1940, l'année

.../...

même de sa mort, et dont le trait péremptoire et la gravité semblent prémonitoires. Le théâtre lyrique pour lequel, de Mozart - l'absolu musical selon lui - à Offenbach, il manifesta toujours une vive prédilection fut naturellement source d'inspiration, libérant la fantaisie poétique du peintre, lui permettant d'exprimer un univers de rêve et de vision plus proche que tout autre de sa peinture.

Oeuvres analogiques: la musique comme image.

Si Klee toutefois s'en était tenu à ces seules représentations de l'univers musical, il aurait donné à l'iconographie de ce sujet quelques unes de ses plus brillantes et imaginatives représentations, mais il n'aurait pas rendu compte de ce profond parallèle entre musique et peinture qu'il pressentait depuis 1905. Toute une autre part de son oeuvre s'ouvre ainsi à une recherche sur les structures de langage musical, sur leur possibilité d'adaptation à l'expression plastique de manière à donner à celle-ci une rigueur et une codification que Klee ressentait sans doute comme nécessaire pour canaliser le mouvement de son imagination. Le rôle pédagogique joué par Paul Klee dans le cadre du Bauhaus où il deviendra professeur en 1921 n'est peut-être pas étranger à ce nouveau souci structurel.

Si nombre d'oeuvres de Klee utilisent une composition longiforme, souvent soulignée de lignes parallèles à la façon de portées musicales, c'est que Klee entend d'abord la musique comme un déroulement dans le temps, et qu'il traduit naturellement celui-ci dans l'étirement du sujet, la multiplication des points de lecture qui retiennent le regard et retardent par leur complexité la saisie immédiate et globale de l'image.

A ces transpositions formalistes se joindront bientôt des inventions plus élaborées pour lesquelles Klee reprend les principes de la polyphonie. Ainsi une ligne principale peut-elle s'accompagner d'une ligne annexe qui joue en contrepoint de celle-ci, complexifie son discours, semblable, selon sa propre image à la course d'un chien accompagnant son maître et recoupant sa promenade de multiples circonvolutions. Développant les principes de la polyphonie linéaire, il envisage alors une polyphonie colorée, ou un plan de couleur superposé à un autre et laissant voir celui-ci en transparence donne à l'oeuvre une complexité spatiale et une richesse proprement musicale.

La notion même de "composition", devenue commune dans la peinture du début de ce siècle, mais de nature essentiellement musicale, par la répétition d'éléments diversement repris et modifiés, fournit à Klee une référence constante. Le rythme est évidemment essentiel dans ces oeuvres mais c'est avec les éléments construits en fugue, par jeu d'échos successifs, que s'établit la plus évidente et la plus complexe analogie.

Aussi structurés que puissent être ces peintures, elles conservent cependant la grâce inimitable que Klee admirait chez Mozart et sont parmi les rares oeuvres musicales de ce siècle à éviter - à la différence des compositions de peintres "musicalistes" - tout souci démonstratif ou à se parer simplement de titres musicaux sans rapport avec leur sujet. Avec Klee, pour la première fois, selon le désir de Paul Claudel, l'oeil écoute...

KLEE *et la musique*

Centre Georges Pompidou
Musée national d'art moderne

10 octobre 1985
1^{er} janvier 1986

Sommaire

- Dominique Bozo*
9 Liminaire
- Ole Henrik Moe*
9 Introduction
- Marcel Franciscono*
00 La place de la musique dans l'art de Klee :
une remise en cause
- 00 Planches
- Karl Grebe*
000 Paul Klee musicien
- Ole Henrik Moe*
000 Entretien avec Felix Klee
- Jürgen Glaesemer*
000 Paul Klee et Jacques Offenbach
- Walter Salmen*
000 Œuvres orchestrales et musique de chambre
inspirées par des travaux de Paul Klee
- 000 Biographie
- 000 Bibliographie

Cette exposition, conçue par Ole Henrik Moe
et organisée par la Fondation Sonja Henie-Niels Onstad
et le Musée national d'art moderne,
a été présentée du 23 juin au 15 septembre 1985
à la Fondation Sonja Henie-Niels Onstad
et du 10 octobre 1985 au 1^{er} janvier 1986
dans la Grande Galerie du 5^e étage du Centre Georges Pompidou.

Cette exposition a pu être réalisée grâce au concours
de la Fondation Suisse de la Culture Pro Helvetia.
Le mobilier de cette manifestation, réalisé par Marcel Breuer,
a été aimablement fourni par Knoll International France.

Commissaire : Daniel Abadie
Assistante : Sylvie Warnier

Catalogue
Secrétariat de rédaction : Catherine Francblin
Maquette : Bruno Pfäffli
Fabrication : Martial Lhuillery

Architectes : Katia Lafitte, Jacques Loupias
Equipe technique du Musée national d'art moderne

Régie : Corinne Bocquet et Elisabeth Galloy

Service de Presse : Catherine Lawless, Servane Zanotti

Lorsque Ole Henrik Moe nous fit part de son projet d'une exposition sur le thème «Klee et la musique», Paul Klee était justement au centre de nos préoccupations, les collections du Musée national d'art moderne venaient de s'enrichir de plusieurs œuvres importantes provenant de la collection personnelle de Kandinsky. Nous négociâmes en outre l'entrée au Musée de *Rhythmisches*, tableau justement significatif de ce thème tant par son lyrisme abstrait que par sa construction systématique proche d'une partition musicale, avec blanches et noires. L'abstraction même de la partition comme de l'écriture, celle que permet aujourd'hui la création électronique. Mais c'est un point de vue plus vaste qui est retenu ici et qui va jusqu'à la représentation du musicien et de l'orchestre, voire du ballet.

C'est donc avec beaucoup d'enthousiasme que nous avons essayé d'introduire cette exposition dans notre programme. Il nous était de toute façon agréable que cette première collaboration avec la Fondation Sonja Henie-Niels Onstad se fasse autour d'un thème aussi important, qui ne limite cependant pas Klee à ce seul point de vue mais qui nous le révèle une fois encore dans son innombrable richesse de possibilités anticipatrices et de références actuelles.

Qu'il me soit permis de m'associer ici aux remerciements qu'adresse d'autre part Ole Henrik Moe et de dire à chacun de ceux qui ont permis cette exposition, Félix Klee, Jürgen Glaesemer, Jean-Christophe von Tavel, aux différents prêteurs et à la Fondation Pro Helvetia notre reconnaissance pour en avoir favorisé l'organisation à Paris aussi.

Dominique Bozo
le 12 avril 1985

Introduction (Extraits)

Ole Henrik Moe

«Il n'y a qu'avec la musique que j'ai toujours été en bons termes», Paul Klee, Journal, 152 (1901).

Cette introduction doit débiter comme une confession. Pendant plus de trente ans, j'ai travaillé sur l'art de Klee. Ou plutôt : pendant plus de trente ans, l'art de Klee a travaillé en moi. Du jour où je vis la grande exposition mémoriale à Bâle, en 1950, pour le dixième anniversaire de sa mort, l'art de Klee a vécu sa propre vie dans mon subconscient. J'ai très tôt pris conscience de la qualité musicale de son œuvre. Les surfaces de couleur étaient traitées comme des harmonies, les lignes comme des mélodies, les couches de couleur comme une polyphonie. Mais plus que tout, j'aimais le mystère intérieur, les passages subtils du rêve à la réalité, les visions imaginaires entre géométrie et «naïveté», toute cette imagerie dont je faisais instinctivement l'expérience par les yeux, mais aussi — ainsi le ressentais-je — par les oreilles. Cela me fascina. Je me sentis comme envoûté. Je voulus tenter de découvrir quelque chose sur les rapports entre la musique et la peinture dans l'œuvre de Klee. Cela pouvait-il donner une étude scientifique ? Ou bien n'allait-ce être que pure fantaisie ?

Je m'adonnai pendant des années à la lecture des écrits mêmes de Klee : ses journaux, ceux de ses cours du Bauhaus qui avaient déjà été publiés, différents articles, des discours et des livres, en partie publiés dans le cadre du Bauhaus, sur l'art et la musique. Je travaillai même quelques mois à la Fondation Klee de Berne, essentiellement sur son œuvre pédagogique. Et durant mes études aux Universités américaines de Princeton et de Columbia, j'essayai d'approfondir au maximum le matériel de base théorique et philosophique sur ce point particulier. Je me concentrai sur l'analyse et le traitement scientifique du matériel que j'étudiais.

Des fonctions administratives relatives à la diffusion de l'art en Norvège allaient, à partir de la fin des années cinquante, monopoliser la plus grande partie de mon temps. Petit à petit, d'autres étudiants commencèrent à s'intéresser à ce problème et à publier les résultats de leurs recherches sous forme d'articles et de livres qui me parvinrent les uns après les autres. Mes recherches sur Klee furent alors interrompues. Mais, lentement, l'idée me vint qu'il devait être possible d'organiser une exposition sur le thème : «Klee et la Musique», une exposition où l'on aurait enfin été en mesure de juxtaposer des peintures et des dessins qui, autrefois, avaient été uniquement ressentis comme des illustrations d'articles sur ce thème, et où l'on aurait pu utiliser tous les résultats obtenus par les étudiants sur ce sujet bien précis.

L'étude réalisée à ce propos a montré qu'un tel sujet pouvait faire l'objet d'un traitement tout à fait fructueux dans le cadre d'une exposition. Le sujet lui-même, qui dans son aspect le plus vaste concerne les relations entre les arts, peut apporter quelque lumière à la fois sur ces relations en général et sur les caractéristiques de chaque art pris et séparément et par rapport aux autres. Cet éclairage devrait permettre de dégager des dénominateurs communs aux différents arts, mais aussi leurs qualités spécifiques. En outre, on devrait pouvoir mettre en relief certaines notions plus générales comme celles, par exemple, de l'espace et du temps et de leurs interrelations.

De tous les artistes de notre temps ou du passé, Paul Klee est très certainement celui au travers duquel ces problèmes ont été posés le plus clairement. Son œuvre rassemble la plupart des fils qui, ensemble, formeront le tissu impliqué par l'idée d'une intégration des arts. C'est également ce qu'il est parvenu à exprimer très clairement dans ses écrits. Nous savons qu'il eut, étant jeune, beaucoup de difficultés à choisir entre la musique, la poésie et les arts visuels. Son journal et ses lettres en portent la marque évidente. C'est en tant que musicien qu'il commença sa vie professionnelle. Il écrivit alors avec beaucoup d'intelligence, de pénétration et de savoir sur la musique. Et le fait est que la plupart de ses écrits sur l'art, en ces années 1910, sont justement consacrés à la musique. En tant que musicien, cependant, il ne fut qu'interprète ou commentateur, jamais créateur. Comme peintre, au contraire, il ne fut pas seulement créateur: c'était un inventeur. Cependant, la grande question demeure de savoir si ce ne sont pas les rapports qu'il entretenait avec la musique qui firent de sa peinture l'art novateur qu'il devint.

C'est ce problème qui m'a toujours semblé intéressant et qui m'a conduit à ne jamais abandonner l'idée d'en faire un jour quelque chose.

Une exposition est maintenant en cours. Et en y travaillant, j'ai eu la possibilité d'utiliser les résultats des études réalisées par d'autres personnes. Nous nous sommes largement inspirés de tous ceux qui ont travaillé sérieusement le sujet. De ceux par exemple qui, au début, ont consacré des études d'ordre général au peintre Paul Klee: Leopold Zahn Däumel, Wilhelm Hausenstein, Max Hugler, Will Grohmann et Carola Gideon-Welcker. Mais il va sans dire que les impulsions les plus importantes nous sont venues des étudiants qui avaient choisi comme sujet de leurs études le thème précis de l'exposition. Je voudrais citer Richard Verdi, Christian Gelhaar et Andrew Kagan. Lorsque l'exposition fut entreprise en 1981, il me sembla tout naturel de me tourner vers Jürgen Glaesemer, de la Fondation Klee de Berne, et de lui demander son aide. Glaesemer a toujours inspiré à la fois confiance et respect et, avec ses quatre volumes monumentaux sur Klee, peintre et dessinateur, du Musée de Berne — et ses autres écrits sur l'artiste — il apparaît, d'emblée, en ce qui concerne Paul Klee, comme le principal érudit. Il me mit en contact avec Thomas Adank, un musicologue qui, à ce moment-là, travaillait à la Fondation Klee. C'est avec lui que la programmation et la préparation de l'exposition furent menées à bonne fin. J'ai eu des entrevues et des discussions très intéressantes et fructueuses avec Félix Klee qui, par-dessus tout, m'a permis de mieux connaître son père en tant qu'homme et musicien. Mais il est bien évident que c'est en lisant les propres témoignages de Paul Klee, tels qu'ils nous sont parvenus dans ses lettres, journaux, notes de cours et poèmes, qu'il m'a été possible d'approcher de très près le cœur même de son être créatif et de découvrir à quel point il débordait de sensibilité et d'esprit musical.

Les recherches

La dernière en date est celle d'Andrew Kagan avec son livre: *Paul Klee - Art et Musique* (Cornell University Press, 1983). C'est principalement dans son analyse de cette œuvre essentielle qu'est *Ad Parnassum* que Kagan cerne le mieux le problème musique/arts visuels dans l'œuvre de Klee. Là s'offre à lui la possibilité de comparer l'enseignement musical classique du XVIII^e siècle, tel qu'il fut illustré par le fameux Johann Josef Fux, avec les cours de peinture et de dessin dispensés par Klee au Bauhaus. Kagan retrouve la même application des principes de base théoriques/mathématiques dans le travail pédagogique des artistes/théoriciens. Et il établit qu'il n'est pas possible de comprendre les intentions de Klee dans *Ad Parnassum* sans avoir compris comment le contrepoint et l'attitude de Fux à son égard ont aidé Klee dans l'organisation de sa propre conception de l'enseignement et de la théorie. Plus important encore: nous ne pouvons pas comprendre la place de *Ad Parnassum* au sein des ambitions primordiales de Klee tant que nous n'avons pas compris précisément l'importance de la polyphonie du XVIII^e siècle dans cette lutte que Klee mena trente années durant pour, de simple débutant brouillon et caricaturiste, s'élever au rang de maître de la peinture et de la couleur.

Les aspirations de Klee tendaient vers l'absolu. Et nulle part ailleurs il ne trouva l'absolu exprimé avec autant de clarté que dans la musique de Mozart. Kagan écrit:

«Mozart représentait pour Klee à la fois le modèle de l'artiste indépendant et l'incarnation idéale de l'être divin et créatif.» Bien sûr, la «divinité» de Mozart ne pouvait avoir de portée directe sur l'art de Klee tant que Klee n'avait pas trouvé cet esprit d'affirmation créative et de confiance totale en son propre métier. Après que le rapport légitime entre la musique absolue et la peinture absolue se soit fait dans l'esprit de Klee, et après que son idéalisme et sa passion pour la musique aient été libérés, alors seulement Klee fut en mesure de prendre Mozart pour sanction et pour modèle.»

Kagan n'éprouve aucune difficulté, sur cette base, à accepter la musique comme influence prépondérante dans l'œuvre de Klee. Prenant pour point de départ la fameuse déclaration de Van Gogh dans une lettre à son père : *«La peinture telle qu'elle est, est aujourd'hui promise à devenir plus subtile — davantage musique et moins sculpture —, et surtout elle promet la couleur»*, Kagan poursuit :

«L'une des contributions les plus éclatantes de Klee fut de définir avec précision comment la peinture pouvait être moins sculpture et davantage musique, en réinterprétant et en élargissant le rôle de la couleur. «La peinture musicale» fut d'abord pour Klee une notion assez vague, de peu de contenu ou de valeur concrète ; mais durant la décennie 1915-1925, il réalisa à quel point la peinture absolue — une peinture, essentiellement, de pure composition de la couleur — pouvait vraiment atteindre ce quelque chose de propre à la condition musicale. Il découvrit dans l'orphisme, le non-objectivisme, le constructivisme et les rythmes du cubisme, les composantes d'un terrain esthétique commun, reliant l'art moderne et sa propre formation musicale, son tempérament et sa constitution intellectuelle. Dans l'analogie entre absolu musical et absolu artistique, il trouva un parallèle essentiel et significatif, duquel allait dépendre la validité de nombreux autres parallèles. Il prévoyait dès lors que le potentiel des arts visuels atteindrait le statut incontesté qu'il reconnaissait à la musique du passé, et il commença à considérer cette possibilité avec le même amour et la même crainte. La comparaison entre musique et peinture n'apparaissait plus aussi absurde ou aussi inatteignable que Klee l'avait cru lorsqu'il avait dix-huit ans. Par conséquent, il n'avait plus besoin d'écarter de sa pensée le côté musical dans le but de continuer à peindre avec ferveur. L'éventualité d'un art pictural absolu signifiait qu'il pouvait légitimement tenter de faire participer son profond engagement à l'égard de la musique au mouvement essentiel de sa vie professionnelle et de sa pensée. Quelle sensation libératrice cette unification a-t-elle dû représenter pour lui ! Dans ce nouvel état d'esprit, il osa même affirmer : «La peinture polyphonique est supérieure à la musique en ce que, ici, l'élément temporel y devient une donnée spatiale. Le sentiment de simultanéité en ressort plus riche encore.»

Et dans la conclusion de son essai : *«La Musique et le jeune Klee»*, Kagan résume ainsi son point de vue quant à la prédominance de l'influence musicale sur l'activité créatrice de Klee :

«Ce que Klee choisit explicitement de ne pas faire, c'est de se complaire dans le rôle du virtuose, techniquement facile dans tous les domaines. En 1918, il avait expliqué son «but, noble et distant» et avait commencé à formuler une aspiration esthétique plus précise, l'aspiration à un art qui saurait résoudre toutes les contradictions apparentes, un art capable de réconcilier toutes les dualités, polarités et oppositions — en d'autres termes, un art d'ultime synthèse. «La vérité», déclarait-il, «exige que tous les éléments soient dès le départ présents». Partant de là, la diversité encyclopédique de son œuvre doit être considérée comme intentionnelle plutôt que comme quelque chose de décousu, de mouvementé, voire d'indiscipliné. Il est vrai que Klee se laissa aller à exécuter des œuvres anecdotiques et mineures, apparemment dues au hasard, mais il se força également à affronter continuellement les problèmes artistiques et théoriques les plus difficiles.

Il s'employa à transcrire ses visions à la fois avec espièglerie et avec une détermination méthodique. Il ne rejeta aucune de ses impulsions créatrices, petites ou grandes, dans l'espoir de voir son art englober son univers tout entier — un univers fait de poésie et de mathématiques, de lieux communs sans prétention aussi bien que d'extrêmes vertigineux, de science sage et de fantaisie capricieuse. Ses emprunts à la théorie musicale lui servirent, dans cette quête ambitieuse, de guide et de modèle.

Les allusions musicales pour elles-mêmes importent peu dans le système général de Klee. Sa manière de les envisager ne diffère pas, en substance, de la manière avec laquelle les artistes ont toujours envisagé les musiciens et leurs instruments, c'est-à-dire comme une séduisante source d'idées. Ce qui était singulièrement significatif et sans équivoque pour Klee, c'était sa foi en l'ultime grandeur, dans le passé, de Mozart, de Bach et de Beethoven, et son rêve d'art visuel du futur tout aussi monumental et universel. Il en concluait que ce qu'il fallait pour réaliser un tel rêve, c'était une structure, un système, une architecture de couleur, une grandiose synthèse de l'expression —, et tout particulièrement ce type de synthèse auquel Mozart était parvenu. La tâche à laquelle il se trouva ensuite confronté fut de découvrir quelles propriétés esthétiques, universellement applicables, pouvaient être «prélevées» sur ces chefs-d'œuvre des géants de la musique, puis de transposer ces découvertes, autant que faire se peut, en propositions visuelles pratiques, concrètes et effectives. Klee n'avait que peu de sympathie pour les sophismes critiques et faciles, ou pour les vaines spéculations académiques. Comme Goethe, il trouvait dans la musique, plus que dans toute autre tentative humaine, la réponse aux questions essentielles concernant les mystères de la création. Mais il croyait aussi (à la différence de Kandinsky et de Mondrian) à cette affirmation de Goethe : «La couleur et le son ne supportent pas d'être directement comparés, mais tous les deux se réfèrent à une formule universelle, tous les deux sont issus, quoique chacun pour soi, d'une loi suprême.» Les parallèles théoriques entre la peinture et la musique ne devenaient cruciaux pour Klee que dans la mesure où ils pouvaient l'aider à établir des modèles utilisables, à tracer des sentiers issus de cette loi suprême et, en dernière analyse, à ouvrir la voie conduisant vers de nouveaux sommets de vérité dans le domaine des arts visuels.»

Richard Verdi est également convaincu que la musique exerça une influence prédominante dans l'œuvre de Klee. Dans son article «Musical influences on the Art of Paul Klee», publié tout d'abord dans *Museum Studies*, Cornell University Chicago, puis en allemand dans *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, il se concentre sur le travail pédagogique de Klee, tel qu'il fut publié par Jürg Spiller dans sa compilation des Notes de cours au Bauhaus, Volume I (*Das bildnerische Denken*, publié en français sous le titre : *La Pensée créatrice*). Il montre, comme Kagan, que c'est d'abord et essentiellement l'«absolu» en musique, le mathématique, le mesurable, l'ordonné, le structurel, que Klee considère comme une force potentielle pour les arts visuels, et qu'il présente comme le but de l'enseignement. Les rapprochements faciles entre la musique et les arts visuels sur une base purement émotionnelle étaient fort éloignés du mode de pensée de Klee. Verdi termine son article avec les réflexions qui suivent et après avoir analysé un certain nombre d'œuvres de musique classique du point de vue thématique, point de vue que Klee avait lui-même adopté et transposé, lors de ses cours magistraux, dans le domaine des arts visuels.

«Si nombre de ces procédés trouvent un écho dans l'art et la théorie de Klee, il semble non moins important de noter le soin constant que prend l'artiste pour éviter la tentation de mettre sur un même pied le contenu subjectif de ses œuvres et celui de la musique. L'entrée en matière du journal de Klee montre qu'il n'ignorait pas la possibilité qui s'offrirait à lui de s'exprimer de cette manière, mais qu'il décida délibérément de la rejeter. La dévotion qu'il eut toute sa vie pour la musique, dans laquelle un contenu émotionnel réprimé se révélait par un ordre formel, suggère plutôt que ce sont surtout la rigueur et la discipline de l'art de la composition musicale qui l'attiraient. En retour, ce sont là les qualités les plus évidentes des rapprochements établis par Klee entre la musique et les arts visuels.»

Dans un catalogue schématique des dix zones du savoir humain que Klee établit durant ses années du Bauhaus, la musique apparaît en tête de liste, immédiatement suivie par la perspective, la statique, les mathématiques, et une discipline nommée par Klee «mathématique musicale». De ceci, il ressort clairement que l'acceptation par Klee de la musique comme mentor pour ses recherches picturales dérive de la croyance qu'elle seule — parmi toutes les activités esthétiques de l'homme — a tenté d'organiser les données de l'univers. La musique permet de pénétrer la nature, elle ne cherche pas à l'évincer ; partant de là, elle était l'intermédiaire logique entre le monde des phénomènes et les efforts de l'intellect créateur pour pénétrer cette donnée universelle. Cette conviction peut en grande partie expliquer la large application que les discussions théoriques («pédagogiques») de Klee sur la musique purent avoir quant à ses propres méthodes de création d'un tableau tout au long de sa vie. Les tableaux, cependant, réussirent à conserver leur «qualité originale» et à rester œuvres d'art. En eux, l'exemple de la musique apparaît si totalement assimilé que, si nous n'avions rien su de sa présence, nous n'aurions probablement rien tenté pour la retrouver.»

Christian Geelhaar a traité le thème de la musique dans l'œuvre de Klee dans plusieurs articles tels que «Paul Klee and the Bauhaus», de 1973, et surtout dans «Moderne Malerei und Musik der Klassik — Eine Parallele», pour le catalogue de l'exposition «Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933» à la Kunsthalle de Cologne, en 1979. Geelhaar ne reconnaît peut-être pas à la musique dans l'œuvre de Klee la même place que les deux autres. Dans une compilation de citations extraites de divers écrits de Klee, il n'en admet pas moins l'éventuelle importance de la musique dans la structuration et la composition également en ce qui concerne les arts visuels. Geelhaar, se référant aux notes de cours de Klee pour le Bauhaus, fait remarquer que les allusions à la musique ne sont pas aussi fréquentes. Excepté pour ce que Klee appelle «La Théorie de l'Organisation». Ici, des notions telles que «haute polyphonie» s'opposent à «basse polyphonie» ou à des idiomes/idées d'ordre majeur. Et Geelhaar conclut par l'examen des grandes œuvres «polyphoniques» des années trente, qu'il considère comme les sommets de toute la production de Klee. Sur *Ad Parnassum*, il écrit dans le catalogue de Cologne le commentaire suivant :

«La dénomination suggère toujours plusieurs significations. Klee comprenait la simultanéité multidimensionnelle de la polyphonie comme symbole d'une totalité picturale capable de réunir le passé et le futur. Il rêvait — comme il le confessa en 1924 — d'une œuvre de vaste envergure qui «couvrirait le domaine complet des éléments, de l'objet, du contenu et du style». Le titre Ad Parnassum n'exprime-t-il pas quelque chose qui ressemble à l'assertion selon laquelle, par ce réel chef-d'œuvre, il aurait fait un pas considérable vers l'accomplissement d'un but si élevé? Et finalement: «Ce n'est qu'avec la «peinture polyphonique» telle que Ad Parnassum l'a concrétisée que l'on vit se dessiner «enfin un commencement dans le domaine des arts visuels tel que la musique en avait connu dès avant la fin du XVIII^e siècle. Klee entendait avoir pourvu de la sorte les arts visuels d'une élévation, d'une envergure capable de leur assurer un rang égal à celui des autres arts et sciences.»

Mais il existe, cependant, d'autres érudits qui — quoique reconnaissant à la musique un rôle important dans les activités créatives de Klee — n'en maintiennent pas moins que d'autres influences ont eu une force et une incidence tout aussi considérables. Au cours de discussions avec Jürgen Glaesemer — mais aussi dans ses écrits sur Klee —, l'histoire naturelle, l'architecture et la littérature furent mentionnées. Leur influence, à n'en pas douter, fut très forte. L'histoire naturelle, ou encore la biologie, sont en rapport avec l'organique, la croissance, le développement de la forme, ce que Klee, justement, a placé au centre de ses cours magistraux au Bauhaus et dans plusieurs de ses écrits. Dans «Wege des Naturstudiums», il déclare en guise d'introduction : «*Le dialogue avec la nature demeure condition sine qua non pour l'artiste. L'artiste est un être humain, lui-même partie intégrante de la nature dans un espace naturel.*»

Pour ce qui est de son attitude vis-à-vis de l'architecture, elle a à voir avec son sens «constructif» («l'édification d'images»), avec la composition. Mais l'on pourrait redire ici, et à juste titre, que la musique «pénètre l'image». Elle s'accorde en tout cas parfaitement avec les caractéristiques fondamentales de la musique classique; cette discipline stricte et ordonnée, ce rythme régulier, cet équilibre, cette manière de traiter les thèmes, autant de qualités que l'on peut retrouver dans l'architecture. (Laquelle, comme chacun sait est communément qualifiée de «musique figée».)

La littérature, bien entendu, joua également un rôle important pour Klee. Il lut beaucoup, de la bonne littérature classique qu'il commenta volontiers à la fois dans ses lettres et dans son journal. Lui-même fut un excellent écrivain, poète à ses heures. Son penchant pour l'humour et la satire ne sont d'ailleurs pas sans rapport avec son inclination littéraire.

Il est donc d'une certaine manière naturel que nous ayons utilisé, comme article de fond de ce catalogue, «la remise en cause» de «la place de la musique dans l'Art de Paul Klee» de l'érudit américain Marcel Franciscono. Franciscono analyse à la fois les thèses de Verdi et de Kagan et admet que la musique a certainement joué un rôle en la matière. Mais ce rôle n'a-t-il pas été surestimé? Franciscono se penche tant sur la nature que sur l'architecture et la littérature, puis, en conclusion, déclare voir en Klee essentiellement un artiste littéraire, lequel, cependant, a d'abord et surtout pratiqué la musique en tant qu'«élément régulateur et de contrôle de son activité créatrice de peintre». Le point de vue de Franciscono est certainement des plus sains, car il nous met en garde contre la tendance non critique à considérer la musique comme un élément unique et omniprésent dans l'art de Klee.

Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons nier, même après cette remise en cause à la fois objective et impartiale, que la musique eut et continua d'avoir non seulement un intérêt majeur dans toute la vie de Klee, mais qu'elle fut véritablement une passion. Il n'a, dans ses lettres et dans son journal, consacré à aucun autre art autant de place. Il lui consacrait beaucoup de temps, soit en allant au concert, soit en faisant lui-même de la musique. Tout son être était empli de musique. Mélodies et harmonies devaient reposer au plus profond de lui-même, où qu'il aille, où qu'il demeure. Comment pourrait-on, dans ces conditions, penser que la musique n'a pas eu une influence primordiale sur son art?

Soyons reconnaissants à Klee d'être devenu peintre. Il a certainement senti, instinctivement, qu'il ne serait pas capable de créer quoi que ce soit en musique, mais seulement de recréer. En tout cas, il n'aurait jamais rien eu d'un novateur comme compositeur. Dès 1900, il écrivait dans une lettre à sa mère: «Je suis vraiment à peu près sûr que c'est là ce pour quoi je suis né — et pas pour la musique.»

En tant que peintre, il fut l'un de ces artistes qui ouvrirent la plupart des portes du futur dans le domaine des arts visuels. Mais je répète que, selon moi, c'est la musique qui l'aida à ouvrir ces portes. Et que c'est la musique qui lui donna accès à des domaines où les arts visuels avaient plus de difficultés à pénétrer, et pour lesquels le sens visuel peut même avoir joué un rôle restrictif. C'est peut-être en prenant conscience de cela que Klee déclara une fois vouloir hisser les arts visuels au même niveau que celui auquel les compositeurs de la fin du XVIII^e siècle avaient porté la musique. Et c'est en tenant compte de ceci que nous organisons cette exposition.

ÉLÉMENTS DE BIOGRAPHIE

1879 : le 18 décembre, naissance de Paul Klee à Münchenbuchsee, près de Berne. Son père, d'origine allemande, est professeur de musique. Sa mère a reçu une formation de cantatrice au Conservatoire de Stuttgart.

1880 : la famille Klee s'installe à Berne.

1886-1898 : après l'école primaire, études au Gymnasium de Berne. Dès l'âge de 7 ans Klee prend des leçons de violon et, en 1890, devient membre de l'Orchestre Municipal de Berne.

1898 : part pour Munich où il entreprend des études de peinture tout en hésitant sur sa vocation : "La musique est pour moi comme une bien-aimée ensorcelée".

1899-1900 : rencontre la pianiste Lily Stumpf qu'il épousera en 1906.

1901 : quitte l'Académie et effectue un voyage d'études en Italie au cours duquel il admire particulièrement le graphisme des peintures de Pompéi. Concerts et opéras occupent ses soirées.

1902 : de retour à Berne, il s'y installe jusqu'en 1906.

1903 : premières gravures de la série des "Inventions". Joue comme violoniste dans l'Orchestre Municipal de Berne. "De plus en plus s'imposent à moi des parallèles entre la musique et l'art plastique".

1905 : premier voyage à Paris. Visite de nombreux musées. Premiers sous-verres : introduction de la couleur.

1906 : s'établit à Munich avec Lily Stumpf. Présente pour la première fois deux eaux-fortes à la "Sécession".

1907 : naissance de son fils Félix.

1908-1909 : à l'exception de sa participations aux Sécessions de Munich et de Berlin, ses oeuvres sont partout refusées. Subit l'influence de Van Gogh et de Cézanne, "le maître par excellence". Il poursuit son évolution et sa réflexion : "Il faudrait pouvoir un jour librement improviser sur le clavier chromatique que forment les godets d'aquarelle".

1910 : expose des dessins, aquarelles et eaux-fortes au Kunsthaus de Zurich et au musée de Berne.

1911 : l'exposition est reprise au musée de Bâle. Première exposition particulière à la galerie Thannhauser, à Munich. Fait la connaissance de Macke, Marc, Jawlensky et se lie avec Kandinsky. Exposition du groupe "Der Blaue Reiter" (Le Cavalier bleu) rassemblant divers courants d'avant-garde. Remarque tout particulièrement les tableaux de Robert Delaunay qui "vit sur le plan des formes d'une vie purement abstraite mais authentiquement plastique" écrira-t-il plus tard.

1912 : participe à la deuxième exposition du "Blaue Reiter" à Munich. Voyage à Paris. Y rencontre Delaunay dont il traduira en allemand l'essai "La Lumière" pour la revue "Der Sturm".

1913 : expose à la galerie "Der Sturm", à Berlin. Participe au premier salon d'automne allemand.

1914 : cofondateur de "La Nouvelle Sécession" de Munich. Effectue un important voyage en Tunisie qui lui révèle la couleur et le confirme dans son choix d'être peintre : "La couleur me possède (...) Je suis peintre". Se démarque du Cubisme dont il retient le traitement des formes et leurs rapports.

1916 : est mobilisé dans la réserve territoriale allemande.

1917 : ses oeuvres sont présentées aux premières manifestations Dada à Zürich.

1919 : démobilisé, il retourne à Munich et commence à peindre des formats plus grands et à utiliser des matériaux divers : étoffes, papiers, journaux ...
Hans Goltz devient son marchand et présente l'année suivante 362 de ses oeuvres dans une exposition rétrospective.

1921 : appelé par Walter Gropius, il enseigne à l'Ecole d'Architecture de Weimar : le "Bauhaus", qui sera transféré en 1925 à Dessau. Cette période d'enseignement au Bauhaus stimule son activité créatrice. Série des "carrés magiques".

1924 : première exposition à New York, à la Société Anonyme. Membre du groupe "Les Quatre Bleus" avec Kandinsky, Feininger, Jawlensky.

1925 : installation des membres du Bauhaus à Dessau. Publication de son enseignement: "Esquisses pédagogiques". Deuxième exposition à la galerie Goltz, à Munich. Participe à la première exposition du groupe surréaliste à la Galerie Pierre, à Paris et première exposition particulière en France à la galerie Vavin-Raspail.

1926 : deuxième voyage en Italie. Inauguration par Gropius du Bauhaus à Dessau. Poursuit ses recherches graphiques.

1927-1928 : période de voyages en Italie, Sicile, France, Egypte. A son retour, apparition d'un nouveau système pictural : stries horizontales entrecoupées de verticales ou de diagonales.

1929 : exposition à Berlin, à la galerie Flechtheim, à l'occasion de son cinquantième anniversaire.

1930 : exposition reprise par la Museum of Modern Art, New York.

1931 : résilie son contrat avec le Bauhaus et prend la chaire de professeur à l'Académie de Düsseldorf. Toiles "divisionnistes " de moyen format.

1932 : le Bauhaus est transféré à Berlin puis dissout en 1933 par le régime nazi.

1933 : licencié de sa charge de professeur à l'Académie de Düsseldorf. Emigre à Berne.

1934 : première exposition en Angleterre, à la galerie Mayor à Londres. Kahnweiler devient son marchand. Publication à Berlin d'un recueil de ses dessins, interdit par les nazis.

1935 : atteint par les premiers symptômes de sclérodémie.

1937 : certaines de ses oeuvres figurent à l'exposition ^{de} "L'art dégénéré" qui circule en Allemagne. D'autres sont confisquées aux collections publiques par les nazis. Début d'une nouvelle période qui caractérise le style de ses dernières années

1938 : expose à New York et Paris. Peint des formats de plus en plus grands aux structures linéaires affirmées.

1939 : sa maladie s'aggrave.

1940 : grande exposition au Kunsthaus de Zürich avec des oeuvres des années 1935-1940. Meurt en Suisse le 29 juin, à Muralto-Locarno.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

Ecrits de Paul Klee

Journal 1898-1918. Paris : Grasset, 1959

Ecrits sur l'art. Textes recueillis et annotés par Jürg Spiller. Paris : Dessain et Tolra (1. "La pensée créatrice", 1973. 2. "Histoire naturelle infinie", 1977.)

Monographies et catalogues

Marcel Brion. Paul Klee. Paris : Aimery Somogy, 1955

Gualtieri di San Lazzaro. Paul Klee, la vie et l'oeuvre. Paris : Fernand Hazan, 1958

Christian Geelhaar. Paul Klee et le Bauhaus. Neûchatel : Ides et Calendes, 1972

Jurgen Glaesemer. Paul Klee, Handzeichnungen. Berne : Kunstmuseum

(1. Handzeichnungen I : Kindheit bis 1920, 1973

2. Handzeichnungen II : 1921-1936, 1984

3. Handzeichnungen III : 1937-1940, 1979)

Jurgen Glaesemer. Paul Klee : Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Berne : Kornfeld, 1976

Will Grohmann. Paul Klee. Paris : Flinker, 1954

Andrew Kagan. Paul Klee : Art and Music. Londres : Cornell University Press, 1983

Félix Klee. Paul Klee par lui-même et par son fils Félix Klee. Paris : Les Libraires Associés, 1963

Catalogue de l'exposition "Klee et la musique". Paris : Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1985

AUTOUR DE L'EXPOSITION KLEE ET LA MUSIQUE

VISITES REGULIERES DE L'EXPOSITION

Du 10 octobre 1985 au 1er janvier 1986
Lundi, Jeudi, Samedi à 20h.
Mercredi, Vendredi à 16h.

Dans un libre parcours de l'exposition, un animateur propose une discussion à partir des oeuvres exposées.
Participation gratuite sur présentation du ticket d'entrée ou du laissez-passer.
Rendez-vous au bureau d'information à l'entrée de l'exposition.

FILMS

Cinéma du Musée, 15h., 3è étage, entrée au 4è.
Du 30 octobre au 3 novembre 1985 :
"Paul Klee", réalisé par Will Grohman et Georgia Van der Rohe. 1967
15 min.
"Paul Klee ou la genèse", réalisé par René Micha. 1958. 25 min.

EDITIONS

Catalogue

Le catalogue de l'exposition KLEE ET LA MUSIQUE comprend des textes de O.H. Moe, Marcel Franciscono, Karl Grebe, Jürgen Glaesemer, Walter Salmen. 192 pages, 20 illustrations en couleur, 100 illustrations en noir et blanc. 125 F.

Le Petit Journal

Une introduction à l'exposition et des extraits de ses écrits placent l'oeuvre de Klee dans ses rapports avec la musique. Des réflexions d'artistes contemporains, peintres et musiciens, témoignent de l'intérêt que cet aspect très spécifique suscite de nos jours. 8 F.

Le Petit Journal des Enfants : Klee et la musique

Un parcours dans l'oeuvre d'un peintre hanté par la musique : celle-ci résonne tout au long des images, depuis les représentations humoristiques des débuts - les caricatures - jusqu'aux formes plus abstraites de la maturité - rythmes musicaux, rythmes de la nature. 4 F.

Carnet de diapositives n° 16 : Klee et la musique

Réalisé par le Service de Documentation générale du Musée national d'art moderne, ce carnet comprend 24 diapositives choisies parmi les 120 oeuvres de l'exposition. Biographie et bibliographie succinctes. 75 F.

CONCERTS

Des concerts auront lieu dans l'exposition. Le programme musical se composera de la façon suivante: les oeuvres que Klee jouait (Bach, Mozart, Beethoven etc.), celles de ses contemporains (Schoenberg, Webern, Stravinsky), et celles de compositeurs contemporains inspirés par les oeuvres de Klee.

**CHOIX DE QUELQUES OEUVRES DE PAUL KLEE
DONT LE TITRE EST EN RELATION AVEC LA MUSIQUE**

Der Pianist in Not. Le pianiste en détresse. 1909, 1
Dessin à la plume aquarellé sur Ingres. 16,7 × 18 cm
Collection privée, Berne

Instrument für die neue Musik. Instrument pour la nouvelle musique. 1914, 10
Dessin à la plume sur papier Beil. 17,1 × 16,9 cm
Collection privée, Berne

Sängerin am Klavier. Chanteuse au piano. 1919, 211
Aquarelle et huile sur papier fixé sur carton. 19,3 × 20 cm
Smith College Museum of Art, Northampton, Mass., USA

Hoffmanneske Märchenszene. Scène de conte à la Hoffmann. 1921, 123
Lithographie en couleurs. 35,4 × 26,3 cm
Fondation Paul Klee, Berne

Musik-Slave. Esclave musical. 1933, 136 (R 16)
Craie grasse noire Zulu sur papier Concept. 21 × 33 cm
Collection privée, Berne

Ein Meister muss durch ein schlechtes Orchester. Un maître doit se tirer d'un mauvais orchestre. 1933, 300 (Z 20)
Craie grasse noire Zulu sur papier Detail Idler fixé sur carton. 27,3 × 44,8 cm
Fondation Paul Klee, Berne

Wie sie musizieren! Comme ils font de la musique!
1938, 442 (A 2)
Craie grasse de couleurs sur papier à lettres fixé sur carton.
29,8 × 20,8 cm
Fondation Paul Klee, Berne

Kunst-Musik. Musique-art. 1938, 362 (W 2)
Encre à la plume sur papier Concept Biber fixé sur carton.
27 × 21,5 cm
Fondation Paul Klee, Berne

Geige und Bogen. Violon et archet. 1939, 311 (W 11)
Crayon sur papier à lettres. 21 × 29,7 cm
Collection privée, Berne

Sie hören. Alt und Jung. Ils écoutent, vieux et jeunes. 1939, 949 (ZZ 9)
Crayon sur papier à lettres à texture toilée fixé sur carton. 20,8 × 29,6 cm
Fondation Paul Klee, Berne

Ein alter Musiker tut engelhaft. Un vieux musicien joue à l'ange.
1939, 888 (WW 8)
Crayon sur papier Concept Biber fixé sur carton. 29,5 × 21 cm
Fondation Paul Klee, Berne

Ein bayrischer Don Giovanni. Un Don Giovanni bavarois. 1919, 116
Aquarelle sur papier. 22,5 × 21,3 cm
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Konzert des grossen Tenors. Récital du grand ténor. 1920, 225
Crayon sur papier à texture toilée fixé sur carton. 17,3 × 24 cm
Fondation Paul Klee, Berne

Fuge in Rot. Fugue en rouge. 1921, 69
Aquarelle sur Canson. 24,3 × 37,2 cm
Collection privée, Berne

Wachstum. Croissance. 1921
Huile sur carton. 54 × 40 cm
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Legs Madame Nina Kandinsky, 1981

Tanze, du Ungeheuer, zu meinem sanften lied. Danse, ô monstre, sur ma douce chanson, 1922, 55
Galerie Rosengart, Lucerne

Sängerin der komischen Oper. Chanteuse de l'opéra comique. 1923, 118
Aquarelle, encre et crayon conté. 37,8 × 30,5 cm
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Rhythmisches. En rythme. 1930, E 3 (203)
Huile sur toile de jute. 69,6 × 50,5 cm
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Achat du Centre Georges Pompidou, 1984

Erste Zeichnung zum «exotischen Klang». Premier dessin pour «Sonorité exotique». 1930, 36 (M 6)
Fusain sur Ingres. 46,5 × 60,5 cm
Collection privée, Berne

Polyphon gefasstes Weiss. Blanc polyphoniquement serti. 1930, 140 (X 10)
Aquarelle posée en glacis et encre de Chine à la plume sur vergé Fabriano fixé sur carton; filets supérieur et inférieur à l'encre de Chine. 33 × 24 cm
Fondation Paul Klee, Berne

Entsprechende Musik. Musique correspondante. 1933, 275 (Y 15)
Peinture à l'eau sur papier Detail. 42,6 × 32 cm
Collection privée, Berne

Leichter Paukenwirbel. Léger roulement de timbale. 1938, 332 (U 12)
Crayon sur papier Concept Biber fixé sur carton. 27 × 21,5 cm
Fondation Paul Klee, Berne

Kräfte des Paukers. Forces du timbalier. 1940, 189 (QU 9)
Craie grasse noire Zulu sur papier Concept. 29,6 × 20,9 cm
Collection privée, Berne

PARCOURS DE L'EXPOSITION

Un audiovisuel retrace la vie et l'évolution de l'oeuvre de Klee et souligne les grands concepts de son rapport avec la musique. Elle est suivie d'une salle documentaire où seront présentés notes de cours et écrits de l'artiste et des témoignages du rapport de Klee avec la musique.

L'exposition elle-même regroupe, autour d'une salle centrale axée sur le problème de composition, plusieurs espaces où sont présentés d'abord les oeuvres "illustratives" de Paul Klee (représentations de musiciens et d'instruments, scènes d'opéra...) puis les peintures en portée, rythmes et sonorités, polyphonie, fugue...).

Les concerts auront lieu dans la salle centrale.

Klet
et la musique

*Exposition réalisée avec le concours de la
Fondation suisse de la culture Pro Helvetia*

*Jean Maheu
Président
du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou*

*Dominique Bozo
Directeur
du Musée national d'art moderne*

*vous prient de leur faire l'honneur
d'assister à l'inauguration de l'exposition*

*Klee
et la musique*

*par Monsieur Jack Lang
Ministre de la culture*

*le mardi 8 octobre 1985 de 18 h à 22 h
Grande Galerie, 5^e étage*

*Exposition réalisée avec le concours de la
Fondation suisse de la culture Pro Helvetia*

*Invitation valable pour deux personnes
Exposition présentée jusqu'au 1^{er} janvier 1986*