

Paul Klee

La dimension abstraite

NOTICES DE SALLES
FONDATION **BEYELER**



INTRODUCTION

Cette exposition explore pour la première fois la relation de Paul Klee avec cette conquête centrale de la peinture moderne qu'est l'abstraction. Dans la première moitié du XX^e siècle, l'abandon de la figuration et le développement d'univers abstraits devinrent un thème majeur pour beaucoup de protagonistes de l'art moderne. Klee se confronta lui aussi à ce défi : du début à la fin de son œuvre qui compte 9800 travaux répertoriés, on rencontre des exemples passionnants de compositions non-figuratives, comme de processus d'abstraction picturale. Les références à la nature, à l'architecture, à la musique et à l'écriture, qui jouent un rôle décisif dans l'ensemble de sa production, marquent également ses œuvres abstraites.

Les travaux groupés en fonction de certains éléments stylistiques ou de certains motifs communs montrent avec quelle facilité et quel esprit ludique Klee évolue entre les univers apparemment incompatibles de la figuration et de l'abstraction. Il explore à cette occasion les principales ressources dont dispose le peintre : l'espace pictural, le plan et la surface, le matériau, la couleur, la construction, et s'intéresse aussi aux questions de l'abstraction ornementale et de la représentation de la figure humaine. Il réagit par là à la production abstraite de ses contemporains, tout en développant des idées extrêmement personnelles qui seront à leur tour reprises par les artistes des générations suivantes.

L'exposition comprend 110 œuvres en provenance de douze pays, et éclaire les étapes décisives de l'évolution artistique de Klee : depuis le dialogue productif avec ses pairs à Paris et à Munich dans les années 1910, en passant par le célèbre voyage en Tunisie en 1914, le service militaire pendant la Première Guerre mondiale et l'enseignement au Bauhaus de 1921 à 1931, jusqu'aux voyages en Égypte et en Italie à la fin des années 1920, puis à l'opulente dernière phase créatrice des années 1930.

Anna Szech a assuré le commissariat de cette exposition.

ATTENTION : ne pas toucher aux œuvres d'art !



Ce signe indique les œuvres de l'exposition commentées dans les pages qui suivent. Vérifiez que le nombre et le signe figurant sur les panneaux explicatifs correspondent aux numéros du texte.

- 1 • Kairouan, vor den Thoren (nach einer Scizze von i9i4),**
1921, 4
Kairouan, devant les portes (d'après une esquisse de 1914),

Au début de l'année 1914, Paul Klee se rendit pour deux semaines en Tunisie en compagnie de ses collègues peintres Louis Moilliet et August Macke. Ils visitèrent Tunis, Kairouan et Hammamet. Les trois artistes plongèrent dans une terre de mystères et de merveilles. Sous l'impression des paysages éclatants, de la culture arabe et de l'architecture orientale, Klee découvrit à Kairouan l'intensité de la lumière et de la couleur. « La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à la saisir. Elle me possède pour toujours, je le sais. Voilà le sens de ce moment heureux : la couleur et moi sommes un. Je suis peintre. » On peut lire dans une autre entrée du Journal de l'artiste : « Un extrait des mille et une nuits, avec quatre-vingt-dix-neuf pour cent de réalité. Arôme combien pénétrant, enivrant, éclairant à la fois. »

L'aquarelle *Kairouan, devant les portes (d'après une esquisse de 1914)*, exécutée sept ans après le voyage en Tunisie, déroule une architecture picturale de parallélépipèdes étincelants, dans laquelle les motifs paysagers ne jouent plus qu'un rôle secondaire. Le voyage en Tunisie fut un événement décisif dans le cheminement de Klee vers l'abstraction, et resta une source d'inspiration importante jusqu'à dans les années 1930.

- 2 • in der Einöde,** 1914, 43
Dans le désert

Parmi les nombreuses œuvres nées dans le contexte du voyage en Tunisie figure notamment l'aquarelle *Dans le désert*. Avec une souveraine assurance, Klee associe ici l'évocation atmosphérique à des formes d'expression artistique qu'il avait mises au point dans les années précédant la Première Guerre mondiale. Il avait notamment séjourné à Paris en 1912, où il étudia avec intérêt les travaux de Georges Braque, Pablo Picasso et Robert Delaunay. La composition cubiste et les « tableaux-fenêtres » abstraits de Delaunay le fascinaient. Delaunay de son côté était enthousiasmé par Klee. Il pria son collègue de traduire en allemand son fameux article « La lumière », et Klee s'en acquitta non sans y mêler aussi ses propres idées sur la lumière et la couleur. Le nouveau langage formel de l'artiste se manifeste dans les aquarelles de 1914. Il assemble ici des carrés, des triangles et des rectangles, superposés ou juxtaposés les uns aux autres, établissant des liens entre les couleurs. Le titre original était *Chameaux dans le désert*, ce qui amenait inévitablement le spectateur à rechercher un motif particulier dans l'œuvre. La suppression du mot « chameaux » libère le spectateur de cette contrainte, et lui permet de se dédier entièrement à la « pure peinture ».

SALLE 1

3 • *Teppich der Erinnerung*, 1914, 193

Tapis du souvenir

Tapis du souvenir est une des premières œuvres abstraites de Klee. La première version, réalisée en 1914, fut régulièrement retravaillée jusqu'en 1921. Cette peinture présente une texture matérielle très particulière. Les salissures intentionnelles de la surface, les bords effilochés et une application apparemment désinvolte de la couleur, donnent l'impression d'un vieux tapis usé, d'un objet auquel on s'est attaché après des années de bons et loyaux services.

Les traces d'usure éveillent des souvenirs et des pensées sur le passé. Klee mit cette peinture en chantier immédiatement après le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Il note en 1915 dans son Journal : « J'ai porté cette guerre en moi depuis longtemps. C'est pourquoi elle ne me concerne pas intérieurement. Pour me dégager de mes ruines, il me fallait avoir des ailes. Et je volai. Dans ce monde effondré, je ne m'attarde plus guère qu'en souvenir, à la manière dont on pense parfois au passé. Ainsi, je suis "abstrait, avec des souvenirs". »

Les motifs formels du tapis apparaissent au spectateur comme des runes indéchiffrables. Klee était fasciné par les caractères d'écriture et les formes scripturales, lisibles ou illisibles, qui lui ouvraient un champ infini de possibilités créatrices. Il utilisa ce vocabulaire jusque dans ses dernières œuvres, et le porta à son point culminant notamment dans ses œuvres dites « scripturales » des années 1930.

SALLE 2

4 • *Die Kapelle*, 1917, 127

La chapelle

La production de Klee se déploie entre les deux grandes guerres du XX^e siècle. Trois mois après le voyage fameux en Tunisie au printemps 1914 éclatait la Première Guerre mondiale ; la Seconde durait depuis moins d'un an quand l'artiste mourut à Muralto en 1940. Lorsqu'il peignit *La chapelle*, il était lui-même soldat : heureusement pour lui, comme simple intendant dans une école d'aviation allemande. Comme artiste, il avait déjà appris à « voler » depuis longtemps... et comment !

Cette peinture montre que Klee, à cette époque, a déjà pleinement développé sa capacité à inscrire une nouvelle spatialité dans le rectangle traditionnel du tableau, à partir de dégradés de couleurs déclinés d'une manière rigoureusement géométrique et en même temps profondément vivante – tout cela sous la forme d'une composition qui semble baigner dans une atmosphère de rêve. Des montagnes s'élèvent de plusieurs côtés sur un fond brunâtre, enserrant des architectures qui paraissent transparentes et visibles dans leurs trois dimensions. À l'instar des motifs d'une carte à jouer, ces constructions enchantées peuvent être lues tête en bas comme l'attestent les lunes renversées.

5 • *Invention (mit dem Taubenschlagmotiv)*, 1917, 143
Invention (avec le motif du pigeonier)

Klee avait vécu avec la musique dès sa tendre enfance, son père était professeur de musique, sa mère cantatrice, et lui-même, alors qu'il était encore lycéen, jouait du violon dans les rangs de la Société musicale de Berne. Toute sa vie, il nourrit une grande admiration pour Jean-Sébastien Bach, dans l'œuvre duquel nous rencontrons aussi le terme d'« invention », qui sert de titre à cette peinture. Bach appelait « inventions » (du latin *inventio*) des pièces pour piano qui développent des idées musicales à deux ou trois voix. Elles servent de modèles et d'exercices pour la composition contrapunctique. Klee voulait transposer à la peinture cette technique, qui lui était familière comme musicien, où se mêlent la voix et la contre-voix, la question et la réponse, la forme et la contre-forme.

Dans l'« invention » de Klee, les couleurs vigoureuses dessinent un modèle dynamique, où les formes et les motifs se trouvent répétés et variés à plusieurs reprises. Les reflets et les changements de direction jouent également un rôle important : ainsi, la forme en Y légèrement incliné au centre de l'image possède son pendant dans une forme similaire, mais retournée à 180°, un peu plus bas à droite.

6 • *Feigenbaum*, 1929, 240 (X 10)
Figuier

Comme dans une étude didactique, Klee se livre avec *Figuier* à une expérimentation sur différents tons de couleur, allant d'un jaune-gris au vert foncé. L'arbre méditerranéen est composé comme un puzzle de différentes pièces colorées, ce qui donne d'abord au sujet une apparence de bidimensionnalité. Mais en même temps, les différents accents chromatiques font naître des ombres et des jeux de lumière dans la couronne de l'arbre et sur le sol. L'usage subtil d'une palette nuancée crée de la spatialité, de sorte que la composition acquiert un caractère tridimensionnel. Nous pouvons étudier concrètement sur cette œuvre la manière particulière dont Klee travaille la forme et la couleur, à laquelle il accordait une telle importance dans son enseignement au Bauhaus à Weimar (1921–1925) puis à Dessau (1926–1931). Il utilise ici la technique de l'aquarelle appliquée par couches superposées : des couches de couleur transparentes, appliquées successivement et se chevauchant partiellement créent de fines gradations dans l'intensité du ton. Alors que les peintures à l'huile, du fait de leur matière opaque, pâteuse, créent souvent un effet plutôt statique, les aquarelles ainsi traitées donnent une impression de mouvement, de vibration, de fluidité – comme si la vue représentée était une image instantanée d'une réalité fugace.

7 • Fuge in Rot, 1921, 69*Fugue en rouge*

Dans l'aquarelle *Fugue en rouge*, un groupe de constructions géométriques semble tendre vers le côté droit de l'image. Chaque forme est répétée plusieurs fois, en passant d'un ton sombre à un ton plus clair dans le spectre du rouge et du rose, en grossissant puis en rapetissant. Le titre nous éclaire: en musique, une fugue est une forme compositionnelle caractérisée par la répétition et la polyphonie. Au cours de la fugue, une ligne mélodique se trouve plusieurs fois reproduite à différentes hauteurs – quand la deuxième ligne commence à une nouvelle hauteur, la première s'est déjà transformée. Les deux peuvent aussi fonctionner indépendamment l'une de l'autre, tout en se combinant dans un ensemble harmonieux.

Sur le plan étymologique, le mot « fugue » peut être rattaché aussi bien à *fugere* (fuir) qu'à *fugare* (mettre quelqu'un en fuite). Les deux notions latines suggèrent une accélération, où le pas devient plus rapide, le temps s'écoule, le lieu disparaît. Klee ajoute ainsi à son image une dimension abstraite, dans laquelle le médium fugace de la musique devient représentable.

8 • Haus am Wasser, 1930, 142 (Y 2)*Maison au bord de l'eau*

Dans cette aquarelle, des rectangles de couleur dans les tons ocre, rose, vert, bleu se rencontrent et se superposent, tout en laissant transparaître les couches sous-jacentes. Nos habitudes de vision nous amènent peut-être à associer les bandes bleues des bordures inférieure et droite à une zone aquatique, et les surfaces ocre à la terre ferme ou à une construction – ce qui se trouve en effet confirmé par le titre : *Maison au bord de l'eau*.

L'œuvre fait partie d'une série de sept aquarelles exécutées par Klee en 1930, au Bauhaus de Dessau, dans le cadre d'un cours de création plastique. Le thème portait sur l'orientation dans l'espace et sur la manière de susciter l'impression de profondeur dans l'espace bidimensionnel de la feuille. Ce que l'artiste fixe sur le papier, c'est au fond une simple construction de lignes, de surfaces et de valeurs chromatiques. Klee consigne de telles réflexions dans ses notes de cours : « La dimension spatiale de notre surface est imaginaire. » Tout ce que l'on croit reconnaître ou comprendre n'a donc lieu que dans notre imagination.

9 • *Klang der südlichen Flora*, 1927, 227 (W 7)

Harmonie de la flore méridionale

Pendant les années 1920, que Klee passa au Bauhaus comme professeur de théorie de la forme et de composition, il se voua à travers des centaines de travaux à l'exploration des couleurs. De cette étude sortirent les images dites en damier, des compositions non figuratives qui annonçaient la peinture par champs colorés du XX^e siècle.

Dans *Harmonie de la flore méridionale*, nous découvrons une juxtaposition de champs de couleur dans les tons les plus divers du spectre : rouge, bleu, jaune, avec leurs valeurs complémentaires violet, orange et vert, ainsi que quelques valeurs de gris. La structure d'ensemble est formée par des séries verticales ou horizontales de carrés, librement tracés à main levée. Seule la dernière colonne à droite est plus étroite, ce qui amène à se demander si le motif se prolonge au-delà des limites de l'image.

Le titre peut aider à « lire » cette aquarelle abstraite, même s'il ne permet peut-être pas d'en déterminer directement le contenu. L'« harmonie » évoque la sonorité ou tonalité des différentes couleurs, tandis que la « flore méridionale » suggère un monde végétal baigné de lumière qui se laisse potentiellement deviner dans l'image.

10 • *Harmonie E zwei*, 1926, 142 (E 2)

Harmonie E deux

Pour la musique, le médium évanescant et abstrait par excellence, qui sait raconter mais ne représente rien, on a trouvé dès l'Antiquité une forme de transcription : la notation musicale graphique. Les beaux-arts, de leur côté, se sont aussi appropriés les principes constructifs de la musique, en transposant dans des images visibles le rythme (par des successions de points, de lignes, de formes), l'intensité et la hauteur (par les valeurs chromatiques) et l'harmonie (par la juxtaposition d'éléments visuels simultanés).

Dans de nombreuses œuvres, Klee s'est fixé comme objectif de donner à voir la musique, les tons et les sonorités par des lignes ou des formes, ou inversement : d'engager des formes graphiques dans un jeu qu'on pourrait dire musical, harmonique. Dans *Harmonie E deux*, il s'intéresse à l'« accord » visuel créé par des champs de couleur carrés de différentes tailles. Klee décrivait ce principe de composition basé sur l'entrelacement des couleurs comme un « polyphonie picturale » : « La peinture polyphonique est supérieure à la musique en ce sens que l'élément temps y est plutôt une donnée spatiale. La notion de simultanéité y apparaît plus riche encore. » (Journal, 1917)

- 11 • *Städtebild (rot/grün gestuft) mit der roten Kuppel*, 1923, 90**
Physionomie d'une ville (gradation en rouge-vert)
[à la coupole rouge]

Des rectangles petits et grands se pressent ici sans règle ni ordre apparents. Il y a un proche et un lointain, puisque les rectangles deviennent plus petits vers le haut du tableau, suggérant une profondeur spatiale. On remarque deux champs semi-circulaires, qui s'arrondissent au-dessus de plusieurs rectangles, et que l'on identifie à des coupoles dans ce qui nous est présenté comme un paysage urbain. Ces coupoles constituent les derniers vestiges d'une architecture encore reconnaissable, et empêchent que cette image (de ville) ne paraisse totalement non-figurative. Elles fonctionnent comme une abréviation iconique ou une « aide de lecture », en suggérant une association avec des bâtiments dans un pays du Sud. La ville rouge et verte se présente comme une structure serrée, sans espaces, sans places, sans rues, sans entrées – un lieu presque abstrait, dépeuplé.

- 12 • *Verspannte Flächen*, 1930, 125 (W 5)**
Surfaces tendues

Pendant sa période au Bauhaus, Klee ne se borna pas à étudier systématiquement la couleur, il se confronta aussi toujours davantage aux tendances géométrico-construc-tives dans la peinture de son temps. Indépendamment des expériences menées à Dessau même, le groupe d'artistes néerlandais De Stijl, Theo van Doesburg et Piet Mondrian au premier chef, mais aussi les constructivistes russes, prônaient une rigoureuse abstraction – à quoi Klee réagit par une série d'œuvres. Si l'on rencontrait déjà des structures géométriques dans ses peintures en damier et dans ses aquarelles en couches superposées, Klee vise encore autre chose dans des œuvres comme *Surfaces tendues* : la logique, l'exactitude, la construction. Les formes individuelles semblent ici détachées de la surface de la toile et tournoient dans l'espace pictural, comme libérées des lois de la pesanteur. Elles restent cependant toujours reliées

les unes aux autres ainsi qu'avec la surface de l'image. Sur un mode ludique et ironique, Klee thématise ainsi l'un des conflits intérieurs les plus graves de tout artiste, à savoir l'exigence (le défi) de représenter des fragments d'une réalité tridimensionnelle dans la planéité du tableau.

- 13 • *Klaerung*, 1932, 66 (M 6)**
Clarification

Outre les impressions d'Afrique du Nord, l'art de l'Italie, où il se rendit à plusieurs reprises au cours de sa vie, fut une importante source d'inspiration pour Klee. Il s'était tout particulièrement passionné pour les lumineuses mosaïques paléochrétiennes et byzantines, qu'il avait pu admirer notamment à Ravenne, Palerme et Monreale. Ce sont peut-être de telles mosaïques qui lui ont suggéré la technique de peinture très particulière, on peut même dire unique, qu'il emploie dans plusieurs de ses œuvres. Bien qu'on la décrive généralement comme pointilliste, la touche de Klee n'a rien à voir avec la peinture des postimpressionnistes français, qui cherchaient par leur méthode à construire et à définir l'espace pictural. Klee forme l'arrière-plan de la peinture intitulée *Clarification* à partir de rectangles de tons pastels qu'il distribue par petits coups de pinceau – non pas directement les uns à côté des autres, à la manière des pointillistes, mais en les espaçant. Sur ce voile à demi transparent, Klee a disposé des formes géométriques linéaires qui, abstraites en elles-mêmes, structurent la surface colorée et font apparaître des paysages ou des constellations non-figuratives.

14 • *boote in der Überflutung*, 1937, 222 (V 2)
Barques dans l'inondation

Barques dans l'inondation est un chef-d'œuvre impressionnant. Avec quelques coups de pinceau et une unique couleur, il donne à voir l'inondation. Il met en mouvement l'eau et les embarcations, et montre au premier plan des arbres émergeant des flots, produisant de puissants remous. La surface de l'eau est suggérée par des lignes bleues, tout comme barques et rameurs. D'une manière surprenante, Klee n'a pas représenté les masses d'eau par une accumulation de bleu, mais surtout à l'aide du blanc du papier. Ce blanc inonde le dessin et remplit tous les espaces intermédiaires. Dans le tiers supérieur de la feuille, l'eau devient étale, les barques avec leurs rameurs paraissent en sécurité. Notez comment Klee a tracé sur les bords latéraux de la feuille de petits traits horizontaux, comme s'il avait voulu indiquer la hauteur de l'eau. Juste à proximité des barques, la ligne bleue est ininterrompue, puis tout à fait en haut, contre le bord supérieur de l'image, elle apparaît une dernière fois, « intacte », indiquant la crête d'une vague, l'horizon ou un rivage salvateur.

15 • *welthafen*, 1933, 393 (E 13)
Port mondial

Dans ses œuvres tardives, Klee travailla intensivement sur l'écriture et les signes, qui constituèrent désormais l'unique objet de l'image. Il transforma à cette fin des systèmes pictogrammatiques comme les hiéroglyphes égyptiens et l'écriture cunéiforme de l'ancien Orient. Klee était fasciné par la rencontre et le suspens réciproque de la forme abstraite, de la représentation iconique et de la dimension linguistique des signes, provoquant un jeu de pensée à plusieurs niveaux. Ses peintures nous parlent une langue spécifique – une sorte de langue secrète –, dont nous découvrons progressivement le fonctionnement. Dans ses notes de cours du Bauhaus, l'artiste notait : « L'écriture et l'image, c'est-à-dire écrire et donner forme, sont essentiellement un. » *Port mondial*, avec son fond gris-blanc strié horizontalement et verticalement de lignes noires, illustre parfaitement cette idée. La structure de l'œuvre se déploie comme un tissu, créant un rythme dynamique. On a l'impression que Klee a cherché ici à effacer des signes noirs avec de la peinture blanche. Ou bien s'agit-il de petites barques, rassemblées en rangs serrés dans un vaste port, comme le suggère le titre ? Les titres de Klee ouvrent un deuxième niveau d'interprétation ; mais comment le mot et l'image doivent être concrètement rapportés l'un à l'autre, c'est au spectateur d'en juger.

16 • *Bergücken*, 1930, 53 (O 3)

Croupe de montagne

Avec *Message pesant*, 1938, 119, *Tempête à travers la plaine*, 1930, 54 et *Carrière abandonnée*, 1930, 43, *Croupe de montagne* fait partie d'un petit groupe d'œuvres qui présente un langage pictural inhabituel dans l'œuvre de Klee. Des couleurs sombres ou blafardes, peu caractéristiques du travail de l'artiste, ainsi qu'une touche démonstrative sont les marques les plus frappantes de cet ensemble.

Cette petite peinture sur papier montre une croupe de montagne dénudée, formant un léger promontoire isolé dans un lieu indéterminé. Le procédé de l'artiste paraît simple : il dispose une ligne par-dessus l'autre, étend une masse de terre sur l'autre comme des couches de sédiments, et modèle ainsi la montagne comme le ferait un sculpteur. Cela correspond à la méthode que Klee décrivait en 1924 : « Il est bon de donner forme. Il est mauvais d'arrêter la forme ; la forme arrêtée est la fin est la mort. Donner forme est un mouvement est un acte. Donner forme, c'est vivre. » Cet axiome souligne le caractère processuel du travail artistique : l'artiste doit s'assurer consciemment de la forme, ici celle d'une croupe de montagne, et progressivement l'amener à l'existence.

17 • *prämierter Apfel*, 1934, 215 (U 15)

Pomme primée

La pomme qui donne son titre à cette œuvre n'est reconnaissable qu'à son calice et à son pédoncule. On remarque surtout dans cette composition la forme presque ronde, qui occupe presque entièrement le carré de l'image. Le contour de ce cercle est dessiné en brun foncé comme tous les autres éléments, mais doublé d'une ligne lilas clair, qui fait vigoureusement ressortir la forme et la rapproche des bords de l'image. L'espace environnant est suggéré par une ligne horizontale qu'on peut identifier comme la jonction du sol et d'un mur, ou bien comme le rebord d'une table. À l'arrière-plan, une échelle dressée sort du cadre. Par ses puissantes dimensions, la pomme repousse l'échelle au fond de l'image, la disproportion entre les deux objets produisant un spectaculaire effet de profondeur. Klee joue avec les lois de la géométrie et les effets optiques.

18 • *Wald-Hexen*, 1938, 145 (K 5)

Sorcières de la forêt

Ernst Beyeler s'intéressait principalement à l'œuvre tardive de Klee, dont *Wald-Hexen* offre un exemple caractéristique. Les épaisses lignes cryptiques créent un entrelacs qui s'étend sur toute la surface du tableau et semble même en franchir les limites. Sur la droite se dresse une figure nue, dont nous distinguons les jambes, le sexe, les seins et la tête avec le visage, tandis qu'à gauche, une autre figure nous présente également son visage, pendant que ses jambes, recouvertes d'une robe, exécutent un pas de danse. Bien que certaines des zones chromatiques d'un rouge incandescent liées aux lignes sombres facilitent l'identification des mystérieuses figures féminines, celles-ci ne tardent pas à se refondre dans la forêt de lignes. Les silhouettes semblent en constante mutation, laissant ainsi apparaître très nettement l'alternance entre apparition et disparition typique de Klee.

- 19 • **Ohne Titel [Gitter und Schlangenlinien um »T«]**,
vers 1939
Sans titre (Grilles et lignes serpentine autour du « T »)
Ohne Titel [Gefangen, Diesseits – Jenseits/Figur],
vers 1940
Sans titre (Captif, ici-bas – au-delà/Figure)

Dans *Sans titre (Grilles et lignes serpentine autour du « T »)*, les tons terreux se mêlent d'accents rouges et orangés. Tandis qu'un réseau serré d'épaisses lignes noires semble former une herse prête à s'abattre, quatre lignes sinueuses s'élèvent du bas de l'image. Nous rencontrons au centre une configuration singulière : faut-il y reconnaître un visage ? Ou bien est-ce simplement la lettre « T » entourée d'une forme ? La scène paraît en tout cas particulièrement oppressante, en raison du contraste de couleurs et d'un format inhabituellement allongé. À l'inverse, le fond bleu confère à *Sans titre (Captif, ici-bas – au-delà/Figure)* un caractère calme et détaché.

On explique souvent la production tardive de Klee par l'état d'esprit qui était le sien dans ces années-là. À la fin de sa vie, en effet, l'artiste ne souffrait pas seulement de voir son œuvre diffamée dans l'Allemagne nationale-socialiste, il était également atteint d'une maladie auto-immune incurable (sclérodémie). C'est pourtant précisément dans ces dernières œuvres que sa puissance créatrice s'élève à des sommets inégalés.

- 20 • **Felsenlandschaft (improvisatorisch; vielleicht Kreidefelsen)**, 1937, 148 (R 8)
Paysage rocheux (manière improvisée; peut-être des rochers de craie)
Park bei Lu., 1938, 129 (J 9)
Parc près de Lu.

En rapprochant ces deux peintures, *Paysage rocheux (manière improvisée; peut-être des rochers de craie)* et *Parc près de Lu.*, on comprend comment Klee « pensait », organisait ses images, avant de les transformer finalement en paysages. Les deux œuvres sont construites de manière similaire : dans un premier temps, des signes noirs dynamiques sont disséminés sur la toile. Dans *Parc près de Lu.*, ils se tiennent légèrement en retrait du bord extérieur de la peinture, et chacun a la place de se déployer librement. Dans *Paysage rocheux*, au contraire, ils envahissent toute la surface, formant des angles aigus et obtus entrechoqués. Aucun lieu central ne se dégage ici, alors que dans l'image du parc, le centre est clairement marqué par le petit arbuste. Tout dans ce parc semble léger, animé et très soigné : chaque ligne noire est bordée d'un halo blanc et entourée d'une teinte pastel individuelle. Les différents éléments restent soigneusement démarqués les uns des autres – comme des parterres de fleurs, justement, dans un parc. Il en va encore tout autrement dans le « paysage rocheux » : les couleurs se frottent l'une contre l'autre, cherchant pour ainsi dire à se frayer un chemin à travers le labyrinthe des signes anguleux. En même temps, les taches orange, jaunes et vertes créent un rythme fascinant. C'est comme si Klee proposait ici une version abstraite des célèbres sites des carrières de Bibémus et de la Montagne Sainte-Victoire peints par Cézanne.

21 • Zeichen in Gelb, 1937, 210 (U 10)*Signes en jaune***Iudus Martis, 1938, 141 (K 1)***Iudus Martis*

Ernst Beyeler décrit un jour *Signes en jaune* comme un « tapis de la vie ». De fait, cette composition chromatique lumineuse brodée de signes noirs transmet un fort sentiment de joie de vivre. Comme un tapis, le fond clair est tissé de rectangles irréguliers. Les signes et les symboles noirs, dont une partie semble envahir l'image à partir des bordures extérieures, servent à délimiter diverses zones.

Iudus Martis (« jeu de Mars », une périphrase poétique due à Horace pour désigner la guerre), en revanche, ne présente plus aucun ordre. L'image est dominée par des signes et des fragments tracés à larges traits, qui planent sur un fond bleu comme s'ils luttaient pour occuper le peu d'espace disponible. Ils forment des flèches, un visage, voire des symboles phalliques. Ils sont cernés d'un trait jaune qui en accentue l'impact, tandis que le cadre rouge vient donner encore plus de force à l'ensemble.

En 1937, Klee aborda une nouvelle phase créatrice extrêmement intense, dont le style se caractérise par une simplification marquée des formes. Le vocabulaire de base en est fourni par des lignes ou des barres noires, qui sont librement distribuées sur des champs de couleur lumineux et produisent divers effets.

L'exposition *Paul Klee. La dimension abstraite*

est soutenue par :

Beyeler-Stiftung

Hansjörg Wyss, Wyss Foundation

Simone C. et Peter Forcart-Staehelin

Annetta Grisard

L. & Th. La Roche Stiftung

Walter Haefner Stiftung

Notices de salles: Julianna Filep, Ioana Jimborean, Daniel Kramer, Jana Leiker, Anna Szech et Zentrum Paul Klee
 Rédaction: Ioana Jimborean, Daniel Kramer
 Traduction en français: Pierre Rusche
 Suivi éditorial: Yves Guignard

Vos réactions sont les bienvenues sur
fondation@fondationbeyeler.ch

FB NEWS www.fondationbeyeler.ch/news

f www.facebook.com/FondationBeyeler

t twitter.com/Fond_Beyeler



Le catalogue **Paul Klee. Die abstrakte Dimension** a été publié à l'occasion de cette exposition aux éditions Hatje Cantz. 236 pages, 162 illustrations, CHF 62.50

D'autres publications sur Paul Klee sont disponibles à l'Art Shop : <http://shop.fondationbeyeler.ch>

Exposition à venir:

GEORG BASELITZ

21 janvier – 29 avril 2018

FONDATION **BEYELER**

Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Basel

www.fondationbeyeler.ch

ATTENTION : Prière de ne pas toucher aux œuvres d'art !

- PAUL KLEE. LA DIMENSION ABSTRAITE (1.10.2017-21.1.2018)
- COLLECTION BEYELER / COOPERATIONS (18.10.2017-1.1.2018)

