



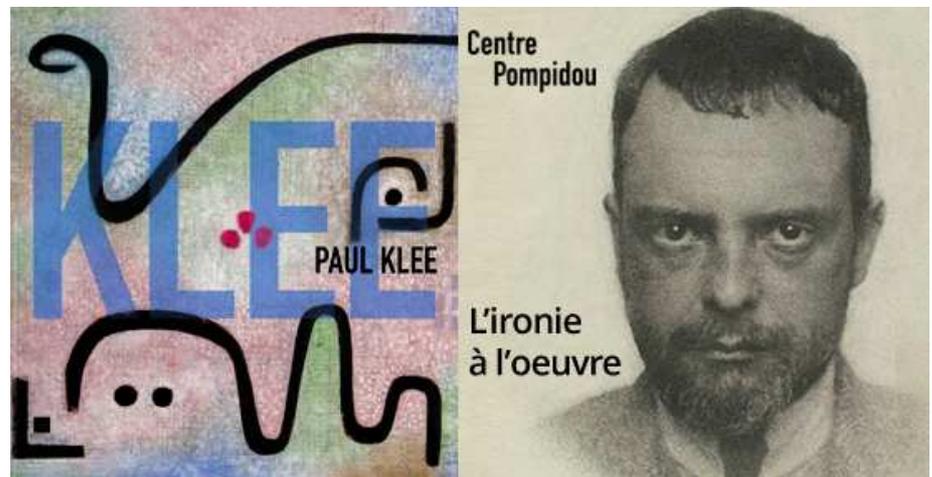
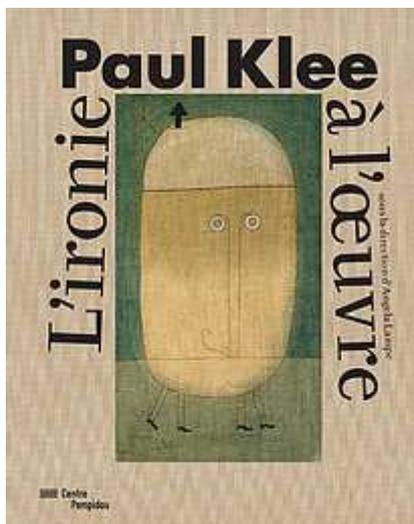
Exposition Paul KLEE

(L'ironie à l'œuvre)

au Centre Pompidou

(du 02-04-2014 au 17-08-2014)

(un rappel en quelques photos d'une partie des œuvres présentées lors de cette exposition).



Angela Lampe in *Code Couleur*, n°25, mai-août 2016, pp. 10-15

« À l'âge de 22 ans, Paul Klee déclare dans son journal : « Je suis Dieu ». Peu de temps après, il ajoute dans une lettre à sa fiancée Lily Stumpf : « je me contente désormais de la belle chose auto-ironie ». Cet état d'esprit l'accompagnera tout au long de sa vie. « Chez lui, le goût de la satire a toujours été très fort, de l'ironie, de toutes ces choses qui manquent un peu de sérieux », commentera plus tard son fils Felix. Quarante-sept ans après la dernière grande rétrospective française, l'exposition que présente le Centre Pompidou se propose de relire pour la première fois l'ensemble de l'œuvre de Klee à l'aune des correspondances avec le concept romantique de l'ironie. Partant d'un constat négatif et pessimiste quant au statut de l'art de son temps et qu'il considère comme une vaine imitation, Klee adopte très tôt une attitude indépendante et détachée lui permettant de renverser cette situation. « Je sers la beauté en dessinant ses ennemis (caricature, satire) », écrit-il dans son journal en 1901. Cette rétrospective réunit environ deux cent trente œuvres, provenant du Zentrum Paul Klee de Berne, des plus grandes collections internationales et de collections particulières. Aux côtés d'œuvres majeures rarement prêtées, dont la magnifique toile *Chemin principal et chemins secondaires* ou encore *Insula Dulcamara*, chef-d'œuvre de la dernière période, le visiteur peut admirer le mythique *Angelus novus*. Jamais exposé en France, ce décalque à l'huile doit son aura toute particulière au texte que lui a dédié Walter Benjamin dans ses *Thèses sur le concept d'histoire*. L'*Angelus novus* retrouve, pour la première fois depuis les années 1930, la seconde œuvre détenue par le philosophe allemand : *La Présentation du miracle*. L'exposition présente également des travaux méconnus de Klee, à l'instar des ensembles de sculptures,

de dessins et de peintures sous-verre, exécutés durant sa jeunesse. Plus de la moitié des œuvres présentées n'ont encore jamais été montrées en France.

« JE SERS LA BEAUTÉ EN DESSINANT SES ENNEMIS » PAUL KLEE

Tout au long de sa vie, l'artiste affine cette stratégie dialectique, fondamentale dans la définition du procédé esthétique de l'ironie romantique, qui oscille entre affirmation et négation, création et destruction de soi. Klee développe un art qui intègre une réflexion sur ses propres moyens et principes, qui porte en lui des qualités d'abstraction et de construction. Pour lui, l'art devrait être « un jeu avec la loi » ou, selon une expression qui lui est chère, « une faille dans le système ». L'exposition dévoile comment, au fil des différentes périodes de sa vie, Klee parvient à dénoncer avec ironie les dogmes et les normes de ses contemporains, de ses débuts satiriques à ses dernières années d'exil à Berne. Arme redoutable, l'ironie lui sert non seulement à déjouer les règles, mais également à affirmer sa liberté totale – fondement de son idéalisme humaniste. Pour Pierre Boulez, l'insoumission de Klee, sa façon de poser simultanément « le principe et la transgression du principe », serait la plus importante des leçons de l'artiste.

Les débuts artistiques de Klee sont marqués par une amère désillusion – il parle de « grande humiliation ». Cette profonde déception l'invite à remettre profondément en question son travail. Lors du voyage en Italie qu'il entreprend à l'issue de ses études munichoises, le jeune artiste réalise qu'il vit « dans une époque d'épigones » (de « suiveurs »), et cette pensée lui est insupportable. La satire se présente alors pour Klee comme un mode d'expression moderne susceptible de réunir deux approches divergentes de l'art et de la vie : d'une part, l'affirmation de valeurs idéales élevées et, d'autre part, un point de vue critique sur l'état du monde. Klee se lance ainsi dans la réalisation de caricatures dessinées, gravées ou peintes sous verre, dans lesquelles s'affirme sa volonté de distanciation à l'égard de la société contemporaine.

La découverte du cubisme, celui de Picasso et de Robert Delaunay, dès la fin de l'année 1911 à Munich, aide le jeune artiste à trouver sa voie. Les inventions françaises nourrissent désormais sa recherche picturale. Tout en s'inspirant du vocabulaire prismatique, à travers des dessins au style enfantin, Paul Klee ironise sur la décomposition cubiste des figures qui les prive de leur vitalité. Dans la série des aquarelles peintes lors de son voyage initiatique à Tunis (1914), l'artiste introduit des effets de distanciation, laissant par exemple en réserve les bandes verticales correspondant à l'empreinte des élastiques utilisés pour peindre sur le motif. Cette mise à distance est également perceptible dans sa pratique, très singulière, consistant à découper ses compositions, une fois réalisées, en deux ou en plusieurs parties. Chacune devient ensuite une œuvre autonome ou se trouve recombinaison sur un nouveau support. Klee affirme à travers ces gestes une volonté créatrice dont les racines plongent dans l'acte destructeur.

UN ÉQUILIBRE ENTRE SON APPROCHE INTUITIVE ET LES NOUVEAUX DOGMES CONTEMPORAINS

Après la Guerre, une imagerie de figures mécanisées apparaît dans l'œuvre de Paul Klee. Inspiré par ses expériences dans les services d'aviation militaire, l'artiste transforme les oiseaux en avions, souvent en formation d'assaut. L'esthétique de la machine est en vogue dans les cercles dadaïstes – de Francis Picabia à Raoul Hausmann. Le contact avec les dadaïstes de Zurich ravive alors notablement l'intérêt de Klee pour les représentations de machines et d'appareillages, ainsi que pour les effets produits par leurs mécanismes. Il crée des êtres hybrides, à la fois humains et objets. L'artiste s'empare du motif de l'automate ou de la marionnette, non seulement animé par son admiration pour des auteurs romantiques comme Heinrich von Kleist et E.T.A. Hoffmann, mais surtout pour mieux dénoncer, par le truchement de la schématisation mécanique, la perte de vitalité et le rétrécissement de la vie intérieure à l'heure de la rationalisation industrielle. « Quand la machine enfantera-t-elle ? » ironise-t-il. Ses créatures oniriques suscitent l'attention du groupe surréaliste en germe autour d'André Breton, qui l'invite à participer à leur première exposition collective en 1925 à la galerie Pierre, à Paris.

Au Bauhaus, où Klee enseigne depuis 1921, l'engouement pour la technique commence également à s'imposer, elle est notamment visible dans les figures d'artefact développées par Oskar Schlemmer. Adoptant la posture du funambule, Klee commence un exercice de corde raide, cherchant un équilibre entre son approche intuitive et les nouveaux dogmes contemporains. Ainsi reprend-il certains éléments des idiomes modernistes tels que la grille, tout en déjouant sa rigidité. Ses tableaux structurés par des carrés évoquent tour à tour des rythmes musicaux, des peintures de vitraux, des tapisseries, des

parterres multicolores ou encore des champs vus d'en haut. L'installation du Bauhaus dans la ville moderne de Dessau, en 1925, renforce l'orientation de l'école vers des technologies optiques, dont le nouvel enseignant László Moholy-Nagy est le fervent défenseur. Klee réagit à sa manière : l'esthétique rationnelle prend la fonction d'un repoussoir et lui permet de mieux affirmer sa position antagoniste. Il réinterprète les théories de Kandinsky sur la coloration des formes géométriques, insère des corps gisant dans des dessins analytiques, ou encore emploie la technique de pulvérisation des pigments non pas afin de produire des surfaces d'aspect impersonnel, mais pour concevoir des portraits clownesques. Selon Klee, « les lois ne doivent être que les bases sur lesquelles il y a la possibilité de s'épanouir ».

KLEE CONTRECARRÉ LA TERREUR PAR UNE ICONOGRAPHIE ENFANTINE ET LUDIQUE DANS LAQUELLE LES SIGNES SE MÉTAMORPHOSENT

À partir du milieu des années 1920, de plus en plus insatisfait de sa situation au Bauhaus, Klee multiplie les voyages. Associés à la lecture de revues et d'ouvrages spécialisés, les séjours en Italie et en Égypte stimulent chez lui un intérêt nouveau pour les arts du passé et les cultures lointaines. Klee introduit dans son œuvre des éléments picturaux évoquant des mosaïques anciennes, la civilisation pharaonique, ou encore les figures et signes gravés sur les parois des grottes au paléolithique. Le mode d'appropriation choisi par Klee n'est pas celui de la citation, mais le simulacre. En reproduisant les effets qu'exerce le temps à la fois sur l'objet (usure, moisissure, érosion) et son contenu, il confère à ses œuvres un caractère parodique. Si Klee puise dans le répertoire des « signes » de cultures « primitives » ou non-occidentales, il ne fait que mimer les principes de leur organisation initiale.

Les thèmes mêmes de ces travaux sont révélateurs d'un regard porté vers le passé qui n'empêche pas pour autant Klee de noter attentivement ce qui se passe autour de lui et d'affronter la situation contemporaine : la montée du nazisme, auquel il répond par plusieurs séries de dessins au trait incisif, puis l'avènement de Hitler, qui précipite son retour à Berne, en 1933. Là, Klee se mesure à Picasso, redécouvert à Zurich lors de la grande rétrospective présentée par le Kunsthaus, en 1932. Il y découvre le « surréalisme » du peintre espagnol, notamment ses grands tableaux de figures féminines et ses métamorphoses biomorphes. Ces deux innovations fécondent le travail de Klee après la période du Bauhaus et stimulent la production de ses dernières années. Cette confrontation est alimentée par la publication de nombreux articles sur Picasso, publiés dans des revues comme les Cahiers d'art, auxquelles Klee est abonné. Les compositions déformées que lui inspire Picasso deviennent parfois l'occasion d'un commentaire doux-amer sur sa condition d'artiste exilé et malade, quand celui-ci ne se fait pas au moyen des énigmatiques signes noirs qui se généralisent dans son œuvre à partir de 1937. De façon générale, Klee contrecarre la terreur par une iconographie enfantine et ludique dans laquelle les signes se métamorphosent en bonshommes allumettes qui dansent non pas de joie, mais de peur. Ses derniers tableaux prennent de l'ampleur et adoptent un vocabulaire pictural à la fois simplifié et puissant, qui entre en résonance avec la situation politique et semble braver le déclin de son corps rongé par une sclérodémie à partir de 1935. Dans un ultime renversement dialectique de sa situation critique, les moyens plus élémentaires qu'adopte Paul Klee dans ses dernières œuvres lui permettent d'exprimer avec force la détresse contemporaine, celle de l'humanité, et la sienne. L'historien d'art américain Robert Goldwater, dans son ouvrage séminal *Le Primitivisme dans l'art moderne*, commente ainsi : « Dans le monde de Klee aussi, des moyens apparemment enfantins sont employés pour transmettre des commentaires adultes, obliques, mais avec une ironie romantique et un certain détachement intellectuel. » De ses débuts satiriques à ses difficiles dernières années, Klee ne renoncera jamais à ce mode opératoire.

L'IRONIE ROMANTIQUE

Définie à la fin du 18^e siècle par le philosophe allemand Friedrich Schlegel, l'ironie romantique désigne l'ensemble des procédés de renversement employés par un artiste pour tenter de dépasser sa situation limitée dans un monde fini. Ainsi est-ce grâce à elle qu'il parvient à formuler l'indicible, accentuant la dimension artificielle de son œuvre pour y supprimer l'illusion de réel. L'ironie devient alors pour l'art un moyen de se mettre lui-même en scène. Chez Paul Klee aussi, tout « doit être plaisanterie, et tout doit être sérieux, tout offert à cœur ouvert, et profondément dissimulé », pour reprendre les termes établis par Schlegel. »

« Le Centre Pompidou propose une nouvelle traversée de l'œuvre de Paul Klee, quarante-sept années après la dernière grande rétrospective française que lui consacra le musée national d'art moderne, en 1969. Réunissant environ deux cent cinquante œuvres, en provenance des plus importantes collections internationales, du Zentrum Paul Klee et de collections privées, cette rétrospective thématique pose un regard inédit sur cette figure singulière de la modernité et de l'art du 20e siècle.

Exposer l'œuvre de Klee est un défi : auteur de presque dix mille œuvres, artiste insaisissable par excellence, il semble se dérober à chaque tentative de classification. Caractérisé par une dualité, une ambivalence, une pensée toute en oppositions, il se représente tour à tour comme dieu ou comme comédien. L'exposition du Centre Pompidou a choisi pour focus « l'ironie romantique » avec ses corollaires, la satire et la parodie. Issue du premier romantisme allemand, « l'ironie romantique » – qualifiée de « bouffonnerie transcendante » par le philosophe Friedrich Schlegel – renvoie au processus de création. Les œuvres de Klee sont à comprendre comme un jeu qui signale la tentative de dire l'indicible, malgré l'inaptitude fondamentale à le faire. L'artiste interroge les moyens que lui donne l'art d'atteindre ses aspirations. Ce thème éclaire l'attitude de Paul Klee vis-à-vis de ses pairs et des courants artistiques contemporains, montre comment il assimile ou détourne ces influences, créant une expression unique.

L'aquarelle abstraite *Gothique riant* de 1915, prêtée par le MoMA, en livre un bel exemple. Si l'on dénote une similitude avec le tableau *St. Severin 1* de Robert Delaunay, Klee semble – par le choix du titre – tourner en dérision les débats sur l'interprétation psychologique des styles qui animent alors les milieux allemands. Associer le gothique au rire pour désigner une composition inspirée du travail d'un cubiste français est une façon pour Klee de marquer son détachement.

L'exposition se déploie en sept sections thématiques qui mettent en lumière chaque étape de l'évolution artistique de Paul Klee : les débuts satiriques ; Cubisme ; Théâtre mécanique (à l'unisson avec Dada et le surréalisme) ; Constructivisme (les années au Bauhaus de Dessau) ; Regards en arrière (les années 1930) ; Picasso (la réception par Klee après la rétrospective de Picasso à Zurich en 1932) ; Années de crise (entre la politique nazie, la guerre et la maladie). Le parcours réunit peintures, sculptures, dessins et peintures sous verre, une sélection prestigieuse dont la moitié n'a jamais été montrée en France. Parmi ces chefs-d'œuvre rares, *Vorführung des Wunders* dialogue avec *Angelus novus*, deux aquarelles mythiques de la collection de Walter Benjamin. »

Par Angela Lampe, conservatrice, Musée national d'art moderne, commissaire de l'exposition

- Satire et caricature" (les premières années)
- **"Cubisme"**
- Théâtre mécanique" (à l'unisson avec Dada et le Surréalisme) "
- "Constructivisme" (les années Bauhaus de Dessau)
- "Regards en arrière" (les années 1930)
- **"Picasso"** (la réception par Klee après la rétrospective de Picasso à Zurich en 1932)
- "Années de crise" (entre la politique nazie, la guerre et la maladie

Wikipedia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Klee

Chronologie

1879

Second enfant de Hans Klee (1849-1940) et d'Ida Klee (1855-1921), née Frick, Paul Klee vient au monde le 18 décembre à Münchenbuchsee, près de Berne.

Sa soeur Mathilde (morte en 1953) était née trois ans auparavant. Son père est professeur de musique à l'Institut de formation des enseignants de Hofwil/Berne, sa mère est cantatrice.

1880

La famille déménage pour s'installer à Berne. Le petit Paul acquiert ses premières notions de dessin et de coloriage auprès de sa grand-mère Anna Catharina Rosina Frick, née Riedtmann.

1886-1897

Klee va à l'école primaire de Berne. Il fait ses études secondaires (collège, puis section littéraire du lycée) dans le bâtiment qui deviendra plus tard le Progymnasium de la Waisenhausplatz. Il remplit de caricatures livres et cahiers, recopie les couvertures des revues et des calendriers et dessine d'après nature.

Les dernières années d'études sont vécues par Klee comme une relative torture : « J'aurais volontiers brûlé vif avant la seconde, ce qui fut toutefois empêché par mes parents ». Le journal étudiant Die Wanze (La punaise), qu'il rédige avec deux camarades, fait scandale.

Avant même la fin de ses études, il résout d'entreprendre une carrière artistique. Longtemps, la question le préoccupe de savoir s'il sera musicien ou peintre.

1898

Klee commence à tenir un journal. La première entrée porte la date du 24 avril. Il passe son baccalauréat en septembre au lycée municipal. À peine un mois plus tard, le 13 octobre, il s'installe à Munich où il se forme à l'école privée de dessin de Heinrich Knirr et, à partir de l'automne 1900 à l'académie de Franz von Stuck.

1899 À une soirée musicale, il fait la connaissance de la pianiste Lily Stumpf (1876-1946).

1901 Il quitte la classe de peinture de Stuck. Le 22 octobre, Klee entreprend avec le sculpteur bernois Hermann Haller un voyage d'études de six mois en Italie. Il passe par Gênes et Livourne pour gagner Rome, où il loue une chambre.

Devant l'écrasante richesse de l'art classique qu'il découvre à Rome, Klee traverse une profonde crise artistique.

1902 Fiançailles avec Lily Stumpf. Pendant les quatre années suivantes, Klee vit chez ses parents à Berne, son activité d'artiste ne pouvant le faire vivre. Sa principale source de revenus à cette époque consiste dans des engagements comme violoniste à la Société bernoise de Musique. Klee voit dans le fait qu'il réside chez ses parents la possibilité de mûrir et de se trouver.

1905 Klee fait un voyage de deux semaines à Paris en compagnie des amis de jeunesse Hans Bloesch et Louis Moilliet.

1906 En avril, Klee séjourne deux semaines à Berlin. Il épouse Lily le 15 septembre à Berne. Deux semaines plus tard, le couple s'installe à Munich.

1907 Le 30 novembre naît Felix Paul, enfant unique de Paul et Lily Klee.

1909 Au printemps, Felix tombe gravement malade. Paul Klee se consacre aux soins. Comme toutes les années suivantes jusqu'en 1915, la petite famille passe ses vacances d'été à Berne et dans les environs, en particulier au bord du lac de Thoune. En novembre, Klee projette d'illustrer le Candide de Voltaire. Il ne réalisera ces dessins qu'en 1911.

1910 En juillet a lieu la première exposition personnelle de Klee, avec 56 œuvres. Elle s'ouvre au Kunstmuseum de Berne, est reprise au Kunsthaus de Zurich, puis à la Kunsthandlung zum Hohen Haus de Winterthur et à la Kunsthalle de Bâle.

1911 En février, Klee commence à relever tous ses travaux dans un catalogue manuscrit. Désormais, et jusque peu avant sa mort, il tient minutieusement le livre de sa production artistique.

En automne, il fait la connaissance de Wassily Kandinsky par l'intermédiaire de Louis Moilliet et se familiarise avec les buts du Blauer Reiter (Cavalier bleu). Dans la revue mensuelle Die Alpen (Les Alpes), publiée en Suisse par son ami Hans Bloesch, il fait le compte rendu des expositions et des événements culturels qui se produisent à Munich.

1912 Klee est invité par Franz Marc et Wassily Kandinsky à participer à la deuxième exposition du Blauer Reiter à la librairie de Hans Goltz à Munich. Il y est représenté avec 17 œuvres. En avril, il se rend à Paris pour la deuxième fois et rend visite dans leurs ateliers aux artistes Robert Delaunay, Henri Le Fauconnier et Karl Hofer.

1914 Avec ses amis artistes August Macke et Louis Moilliet, Klee se rend en Tunisie à Pâques. Le voyage le conduit à Marseille, Tunis, St. Germain, Hammamet et Kairouan. À son retour, Klee expose avec Marc Chagall dans la galerie berlinoise de Herwarth Walden, Der Sturm. En octobre il montre ses récentes aquarelles tunisiennes dans le cadre de la Nouvelle Sécession munichoise, dont il est l'un des

membres fondateurs. L'attentat du 28 juin contre l'héritier du trône d'Autriche à Sarajevo déclenche la Première Guerre mondiale. Le 26 septembre 1914, Macke tombe à Perthe-les-Hurlus, en Champagne.

1915 À Munich, Klee rencontre le poète Rainer Maria Rilke. Il passe l'été à Berne. Sur le chemin qui le ramène vers Munich, il rend visite à Kandinsky à Goldach sur le lac de Constance. Étant russe, Kandinsky a dû en effet quitter l'Allemagne au début de la guerre.

1916 Le 4 mars, l'ami Franz Marc est tué au front près de Verdun. Klee est profondément touché par cette mort. Le 11 mars, il est lui-même mobilisé comme homme de réserve de l'armée territoriale allemande. Il se retrouve d'abord au dépôt de recrues de Landshut. Le 20 juin, il est transféré à Munich au Second régiment de réserve d'infanterie, en août à Schleissheim à la compagnie des chantiers d'aviation, section des pièces de remplacement. De là, il participe en tant que chef de convoi à des vols en direction de Cologne, Bruxelles et Nordholz (nord de l'Allemagne).

1917 En janvier, Klee est transféré à l'École d'aviation royale V de Bavière à Gersthofen, où il est affecté aux écritures de l'administration comptable. Son exposition avec Georg Muche à la galerie Der Sturm est un succès financier.

1918 En décembre, Klee est en permission, et ce jusqu'à sa démobilisation définitive en février 1919. Les entrées dans le journal s'interrompent pour ne plus reprendre. Cependant, Klee retravaillera le journal au cours des années suivantes ; en d'autres termes, il en fera une véritable autobiographie.

1919 Après sa démobilisation, Klee loue un atelier au petit château Suresnes, dans la Werneckstrasse à Munich. Pendant la République bavaroise des Conseils, il adhère au Conseil des artistes plasticiens de Munich et au Comité d'action des artistes révolutionnaires. Oskar Schlemmer et Willi Baumeister cherchent en vain à faire nommer Klee à l'Académie de Stuttgart. Le 1er octobre, Klee signe un contrat de représentation avec Hans Goltz, propriétaire de la galerie Neue Kunst-Hans Goltz de Munich.

1920 En mai et juin, Hans Goltz présente dans sa galerie la plus importante exposition sur Klee jusqu'alors, une rétrospective comportant 362 œuvres. Le 29 octobre, Klee est nommé par Walter Gropius au Bauhaus de Weimar. Dans l'anthologie de Kasimir Edschmid, *Schöpferische Konfession* (Confession créatrice), paraît un premier et fondamental essai théorique de Klee. Leopold Zahn et Hans von Wedderkopp publient les premières monographies consacrées à Klee.

1921 En mars paraît une monographie signée Wilhelm Hausenstein *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters* (Kairouan ou une histoire du peintre Klee et de l'art de cette époque), le livre le plus important à cette date sur l'artiste Klee. C'est le 13 mai que Klee commence son enseignement au Bauhaus, avec un « cours de composition ». Il donne aussi un cours de forme à l'atelier de reliure, qu'il dirige.

1922 Klee remplace Johannes Itten à la direction artistique de l'atelier d'orfèvrerie, poste qu'il échange à l'automne avec Oskar Schlemmer contre l'atelier de peinture sur verre.

1923 Dans la publication consacrée aux différents événements de la semaine du Bauhaus, paraît l'essai de Klee : *Wege des Naturstudiums* (Accès à l'étude de la nature).

1924 Du 7 janvier au 7 février se déroule la première exposition Klee aux États-Unis, organisée par Katherine S. Dreier à la Société Anonyme, New York. Le 31 mars, à l'initiative d'Emmy (Galka) Scheyer, est créé le groupe d'artistes *Blaue Vier* (Quatre bleus), qui expose principalement aux États-Unis. Outre Klee, en font partie Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky et Alexej Jawlensky. En septembre et octobre, Paul et Lily Klee séjournent en Italie, surtout en Sicile. Le 26 décembre, par suite d'intenses pressions politiques, la direction du Bauhaus déclare la dissolution de l'école de Weimar à partir du mois d'avril suivant.

1925 En mars, le conseil communal de Dessau décide la prise en main du Bauhaus. En octobre, en guise de deuxième volume de la série des livres du Bauhaus publiés par Walter Gropius et László Moholy-Nagy, paraît le *Pädagogisches Skizzenbuch* (Livre d'esquisses pédagogique) de Klee. Klee résilie le contrat qui le lie au galeriste Hans Goltz et renforce ses contacts avec Alfred Flechtheim, qui possède deux galeries à son nom à Paris et à Düsseldorf. Du 21 octobre au 11 novembre, Klee expose pour la première fois en France, à la galerie parisienne Vavin-Raspail. En novembre, des tableaux de lui figurent également dans la première exposition des Surréalistes à la galerie Pierre, à Paris.

1926 Le 10 juillet, Klee déménage avec sa famille à Dessau, où il partage, avec Wassily et Nina Kandinsky, l'une des trois maisons bifamiliales construites par Gropius pour les professeurs du Bauhaus.

1927 À partir du mois d'avril, Klee enseigne au Bauhaus, à l'atelier libre de peinture, ou classe libre de peinture. À partir d'octobre, il donne un cours de théorie des formes à l'atelier de tissage. À la fin de l'été, il se rend à Porquerolles et en Corse.

1928 En février, Klee publie dans la revue Bauhaus l'essai « exakte versuche im bereich der kunst ». Hannes Meyer devient le nouveau directeur du Bauhaus. Le 17 décembre, Klee entreprend un voyage de quatre semaines en Égypte, financé par la Klee-Gesellschaft (Société Klee), une association de collectionneurs fondée par Otto Ralfs, de Brunswick, pour soutenir Paul Klee.

1929 Klee passe les vacances d'été en France et en Espagne, avec Lily. Il ouvre des tractations pour un poste de professeur à la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf. Il est à l'apogée de son succès et compte parmi les artistes allemands mondialement reconnus. Le Museum of Modern Art de New York ainsi que la Nationalgalerie et la galerie Alfred Flechtheim de Berlin organisent de grandes expositions à l'occasion des cinquante ans de l'artiste.

1931 Le 1er juillet, Klee prend son poste de professeur à l'Académie de Düsseldorf. Il loue une chambre dans cette ville, mais conservera son logement à Dessau jusqu'en avril 1933. À l'été, il voyage en Sicile avec Lily.

1932 Sur une motion des nazis, le conseil communal de Dessau décide la fermeture du Bauhaus.

1933 En janvier, les nazis s'emparent du pouvoir dans toute l'Allemagne. Il s'ensuit pour Klee, mi-mars, une fouille de sa maison à Dessau. Le 21 avril, Klee est mis en congé illimité de son emploi de professeur à l'Académie de Düsseldorf. Par suite du « Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums », il est officiellement licencié le 1er janvier 1934. Le 24 octobre, il signe un contrat de représentation avec Daniel-Henry Kahnweiler, qui possède la galerie Simon à Paris. Le 24 octobre, il émigre – comme sa femme deux jours avant lui – en Suisse, où il vit d'abord dans la maison de ses parents à Berne.

Son fils Felix Klee reste en Allemagne pour y travailler en tant que metteur en scène de théâtre et d'opéra avec sa femme Euphrosine Klee-Grejowa.

1934 Paul et Lily Klee s'installent en janvier dans un petit logement au 6, Kollerweg. Le 1er juin, ils déménagent dans un appartement de trois pièces au 6, Kistlerweg. En novembre paraît la monographie rédigée par Will Grohmann, Paul Klee. Handzeichnungen 1921–1930 (Paul Klee. Dessins 1921-1930) dans une maison d'édition de Potsdam qui sera saisie par les nazis en avril de l'année suivante.

1935 En août, Klee tombe malade d'une bronchite qui se transforme en pneumonie. En novembre se déclare une nouvelle maladie, diagnostiquée comme rougeole. Klee est alité la plupart du temps.

1936 La maladie force Klee à suspendre ses travaux pendant environ six mois. Par la suite, il travaille difficilement. Sa production ne dépasse pas 25 œuvres cette année-là.

1937 L'état de santé de Klee se stabilise. Il peut reprendre un rythme de travail plus soutenu.

Le 19 juillet s'ouvre à Munich l'exposition Entartete Kunst (Art dégénéré), qui sera présentée sous une forme réduite et itinérante, jusqu'en 1941, dans douze autres villes allemandes et « autrichiennes ». Dix-sept œuvres de Klee figurent dans l'exposition de Munich. Les nazis saisiront par la suite 102 œuvres de Klee appartenant à des collections publiques et les vendront pour la plupart à l'étranger.

Le 27 novembre, Klee a la visite de Pablo Picasso. Avec 264 œuvres pour 1937, Klee a pratiquement retrouvé sa productivité des années d'avant sa maladie.

1938 Le galeriste J.-B. Neumann et les deux marchands d'art émigrés d'Allemagne Karl Nierendorf et Curt Valentin organiseront désormais régulièrement des expositions Klee à New York et dans différentes autres villes des États-Unis.

1939 En avril, à deux reprises, George Braque rend visite à Klee à Berne. Le 24 avril, Klee dépose une requête pour l'obtention de la nationalité suisse. Avec 1253 œuvres enregistrées, des dessins pour la plupart, 1939 est l'année la plus productive de toute sa carrière.

1940 Le père de Klee, Hans, meurt le 12 janvier. En mai, Klee entre dans un centre de cures dans le Tessin (Suisse méridionale). En juin, son état de santé s'aggrave brutalement. Il meurt le 29 juin à la Clinica Sant'Agnese de Locarno-Muralto, quelques jours à peine avant la date à laquelle la nationalité suisse devait lui être accordée. Il aura vécu au total 33 ans, soit plus de la moitié de sa vie, à Berne. Felix Klee renonce en faveur de sa mère aux droits à l'héritage des œuvres posthumes de son père. Le collectionneur bernois et ami du couple Klee, Rolf Bürgi, apporte à la veuve son soutien en tant que gestionnaire de fortune et conseiller dans la gestion de l'héritage.

 <p>En 1899</p>	 <p>En 1911</p>	 <p>Paul Klee und Wassily Kandinsky, Burgkühnauerallee 6-7, Dessau, 1929</p>	 <p>Berne, avril 1938</p>

Satire et caricature" (les premières années)

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

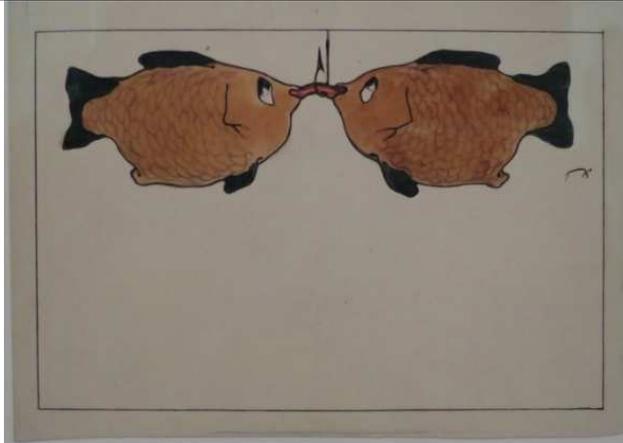
Paul Klee (1906)

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

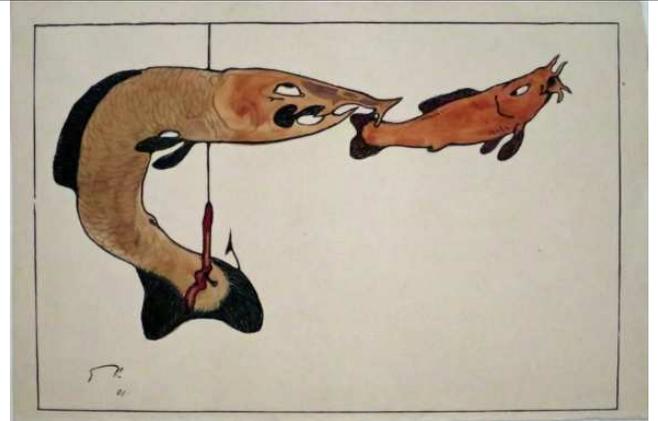
Cette exposition dévoile comment, au fil des différentes périodes de sa carrière, Klee parvient à dénoncer avec ironie les dogmes et les normes établis par ses contemporains, de ses débuts satiriques à son exil à Berne, en passant par ses années au Bauhaus. Pour le compositeur Pierre Boulez, l'insoumission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

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

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



sans titre (deux poissons, un hameçon, un ver)
1901 Plume et aquarelle sur carton. 16,2 x 23,2 cm.
Collection privée, Suisse. En dépôt au Zentrum Paul Klee, Bern



Deux poissons, l'un sur un crochet



Couple mauvais genre, 1905. Peinture sous verre,
cadre reconstruit. Zentrum Paul Klee, Berne.

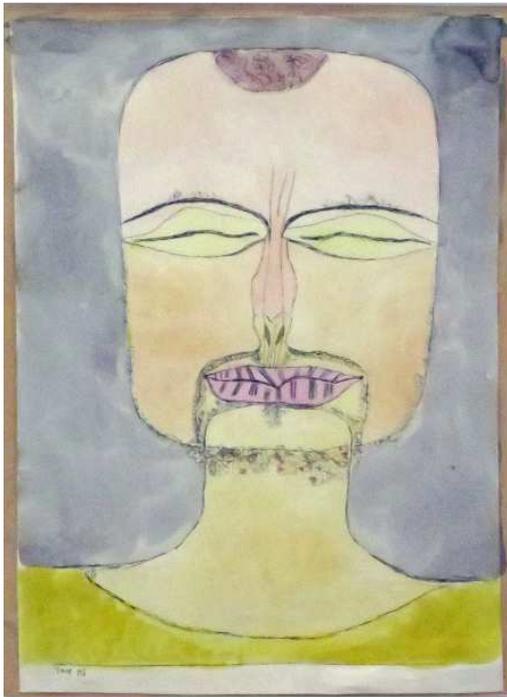




Le concert des partis (Konzert der Parteien)
1907, 1914



Phénix sénile
1905 (27,1 x 19,8 cm)
Zentrum Paul Klee, Berne



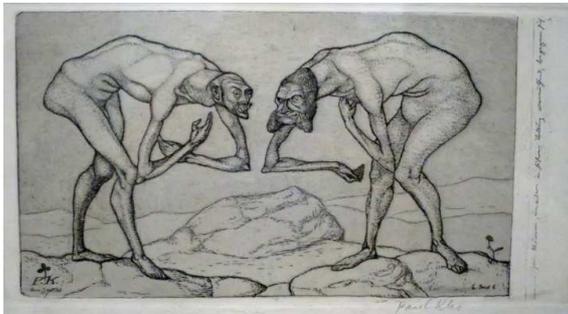
Poupée aux rubans violets
1906

Inventions (1903-1905)

À partir de l'automne 1902, Klee suit à Berne des cours de nu, s'employant à combler ses lacunes en dessin anatomique et préparant le projet qui l'occupera de 1903 à 1905 : les Inventions. À travers les onze gravures de cet ensemble, il soumet le corps humain à des déformations grotesques, tournant tour à tour en dérision sa propre situation d'artiste (*Acteur comique*, *Tête menaçante*), la morale sexuelle bourgeoise (*Vierge rêvant*), les idéologies héroïques (*Le Héros à l'aile*, *Phénix âgé*), la société impériale (*Deux hommes se rencontrent, pensant chacun que l'autre lui est supérieur*). Le ton est donné : c'est la voie de la satire que Klee empruntera. Déclaration d'indépendance artistique, les *Inventions* sont les premières œuvres qu'il montre à un large public, lors de l'exposition de la Sécession munichoise en 1906.

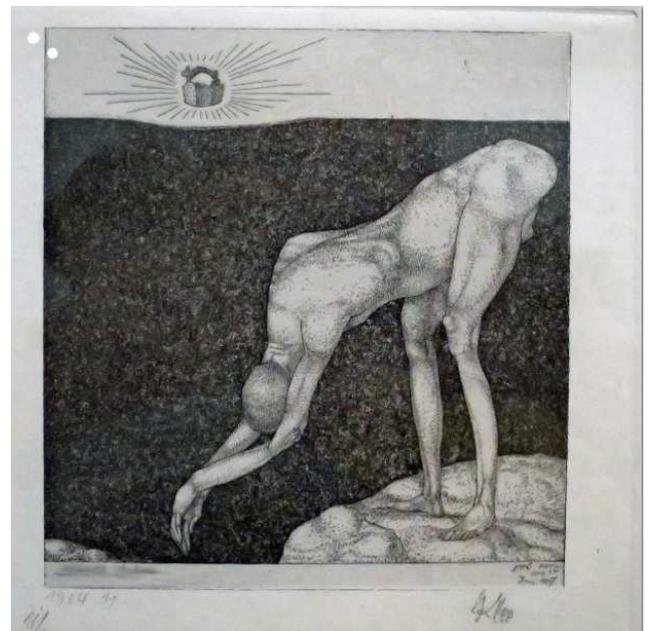


Vierge rêvant
1903 (31,7 x 41,6
Zentrum Paul Klee, Berne

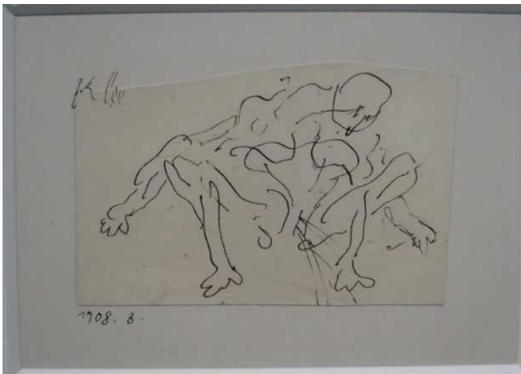


Deux hommes se rencontrent, pensant
chacun que l'autre lui est supérieur
1903

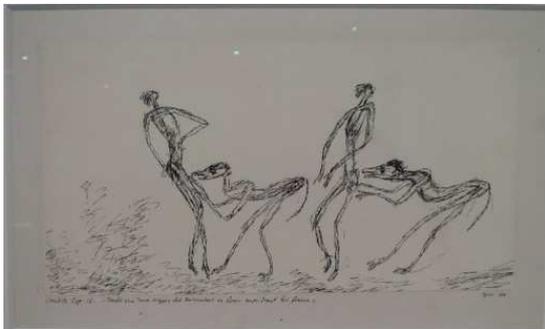
Dans la série des inventions
Zentrum Paul Klee, Berne



Un homme s'abîme devant la couronne
1904 (38,9 x 30,4 cm)
Zentrum Paul Klee, Berne



« [Le père Voltaire] m'appela d'un signe. J'obéis sur le champ et m'attaquai aux illustrations de *Candide*. Je retrouvai au cours de ses péripéties maint poids égaré, jadis nécessaire à ma balance, peut-être retrouvai-je absolument mon propre moi. ». Écrites par Klee en 1911, ces lignes racontent la genèse de vingt-six illustrations du *Candide*, dans lesquelles l'artiste transpose visuellement la langue acide de Voltaire. La satire mordante des débuts de Klee y cède le pas à une moquerie plus légère, qui apporte une réponse aussi radicale que consubstantielle au conte sur lequel il se fonde. Ces dessins sont publiés après-guerre, en 1920.



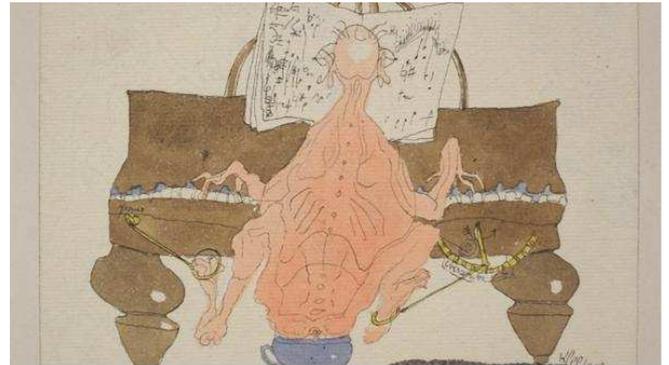
Candide chapitre 16 (tandis que deux singes les suivaient en leur mordant les fesses)
1911
Zentrum Paul Klee, Berne



Candide chapitre IX
1911
Zentrum Paul Klee, Berne

« Nus caricaturaux »

De 1903 à 1913, Klee réalise plusieurs dessins au crayon, parfois rehaussés d'aquarelle, témoignant d'une prise de distance à l'égard des « études d'après nature », qui lui semblent alors avoir « en quelque sorte empoisonné » son travail. Dans ces œuvres caricaturales, souvent érotiques, il cherche à donner plus de liberté au déploiement de sa ligne. À cet égard, il prend pour modèle Auguste Rodin, dont il a admiré les « nus caricaturaux » à la Galleria d'arte moderna à Rome en avril 1902, et l'« effet monumental » provoqué par « des contours tracés au crayon, un ton de chair placé d'un coup de pinceau à l'aquarelle, une idée de vêtement tout juste indiquée par une autre couleur ». Un album, offert par sa compagne Lily en 1904, lui permet de se familiariser avec les œuvres du sculpteur français, qu'il redécouvre à Paris l'année suivante, puis à Bâle, en 1906.



Le pianiste en détresse
1909
Issu de la série nus caricaturaux

"Cubisme"

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



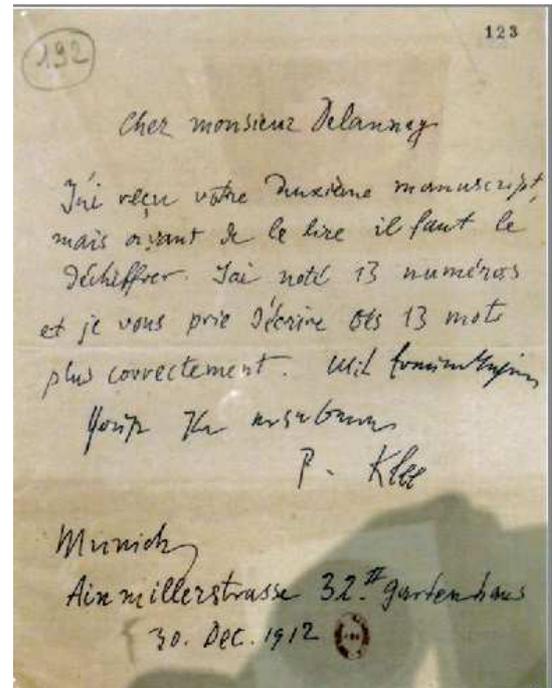
Saint-Germain, près de Tunis (vers l'intérieur du pays, 1914. Aquarelle sur papier collé sur carton ? Centre Pompidou. Legs de Nina Kandinsky, 1981.

On remarquera les barres blanches verticales, traces des élastiques utilisés... dans la réalisation de l'œuvre. Mesdames, messieurs, rien ne sera caché !



Gothique joyeux
1915

On note une analogie avec le cubisme optique de Delaunay

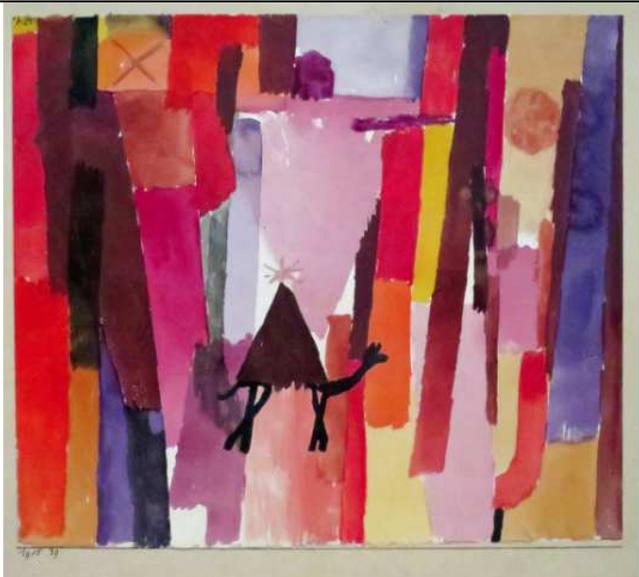


Courrier de Klee à Delaunay qui ne manque pas d'humour

(Lustig? . Lachende Gotik, (Drôle?). **Gothique joyeux, Funny?**). Laughing Gothic. 1915, 31

Cette aquarelle synthétise les recherches menées par Klee autour de la couleur, de la lumière et d'une conception structurelle de l'image. Sa construction prismatique dénote en outre une analogie avec le cubisme orphique de Robert Delaunay, que Klee rencontre à Paris en 1912. Elle reprend le sujet et le cadrage de son tableau *St Séverin I* de 1909. Quant au titre, qui associe l'architecture gothique au rire, il est révélateur de la manière ironique dont Klee réagit aux théories contemporaines (W. Worringer), se moquant ici de l'interprétation psychologique des styles alors à la mode dans les milieux allemands, qui fait notamment du gothique le produit d'une peur métaphysique du monde.

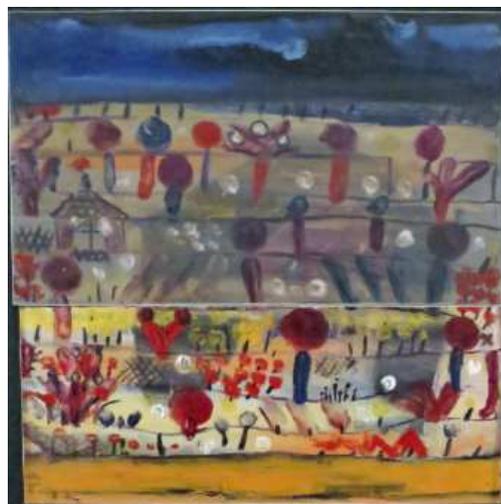




Avec le triangle brun
1915



Teppich
1917 (27 x 10 cm)



Reconstitution de la feuille originale
Reconstitution of the original sheet

Fac-similé



Roseraie
1920
Munich



Croissance des plantes
1921
Centre Pompidou



Avec le soleil en rotation et la flèche
1919
Musée Granet, Aix en Provence



Présentation du miracle
1916 (29,2 x 23,6 cm)
(ci dessous explications)
Moma, New York

Klee et Benjamin

Le philosophe Walter Benjamin possède déjà *Présentation du miracle*, offert par sa femme, lorsqu'il acquiert *Angelus novus* en 1921, cet « Ange de l'Histoire » qu'il place au centre de ses *Thèses sur le concept d'histoire* [1940]. Benjamin y voit une figure allégorique au regard tourné vers les ruines du passé, tandis que le progrès l'entraîne inévitablement vers l'avenir. D'autres y reconnaîtront un emblème de la mélancolie, un autoportrait de l'artiste, une représentation de Hitler, ou encore une allusion au Christ de la Résurrection du *Retable d'Issenheim* de Grünewald. Lorsque Benjamin met fin à ses jours en 1940, l'œuvre parvient aux États-Unis chez Theodor W. Adorno. Elle reste auprès du philosophe jusqu'à ce que Gershom Scholem, légataire de Benjamin, fasse valoir ses droits et que sa succession l'offre en 1987 au musée d'Israël à Jérusalem. Séparées depuis près de quatre-vingts ans, c'est la première fois que ces deux œuvres sont réunies dans le contexte d'une exposition.

En raison de sa fragilité, l'original d'*Angelus novus* n'est présenté que les deux premiers mois de l'exposition.

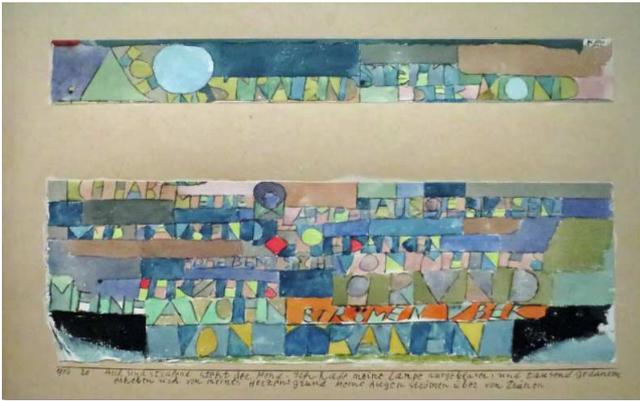


Angelus Novus
1920

"Théâtre mécanique" (à l'unisson avec Dada et le Surréalisme)

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





Hoch und strahlend steht der Mond. Ich habe meine Lampe ausgeblasen, und tausend Gedanken erheben sich von meines Herzensgrund. Meine Augen strömen über von Tränen. **La lune est là, haute et resplendissante. J'ai soufflé ma lampe, et mille pensées s'élèvent du fond de mon cœur. Mes yeux sont inondés de larmes.** High and Brightly Shining Stands the Moon. I Have Blown Lamp, and A Thousand Thoughts Arise From the Bottom of My Heart. My Eyes Overflow with Tears. **1916, 20**



Pyase près de E (en Bavière)
1921 (49,8 x 35,2 cm)
Zentrum Paul Klee, Berne

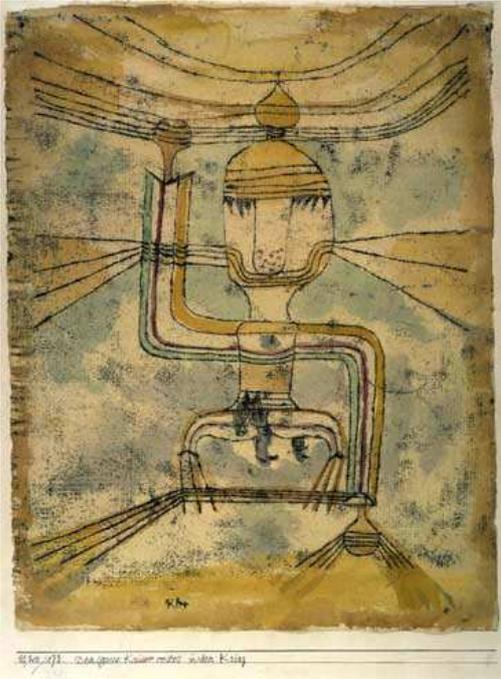


Flours dans le vent
1922 (30,5 x 21 cm)
Moma New York



Reconstitution de la feuille originale
Reconstitution of the original sheet

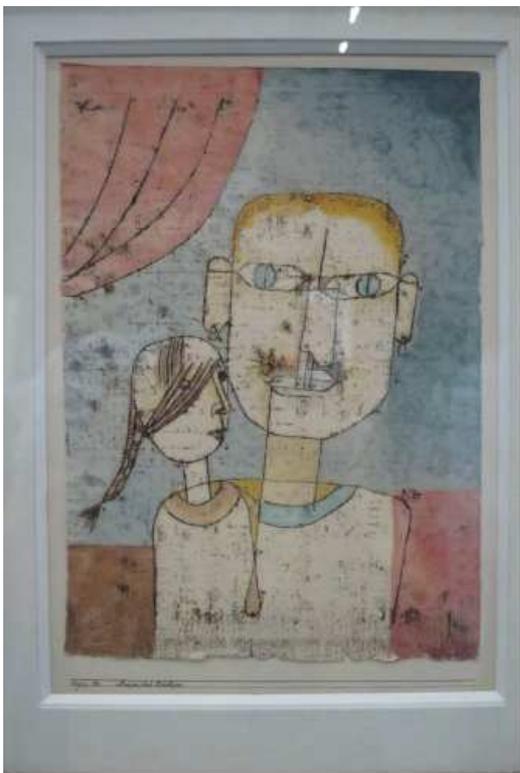
Fac-similé



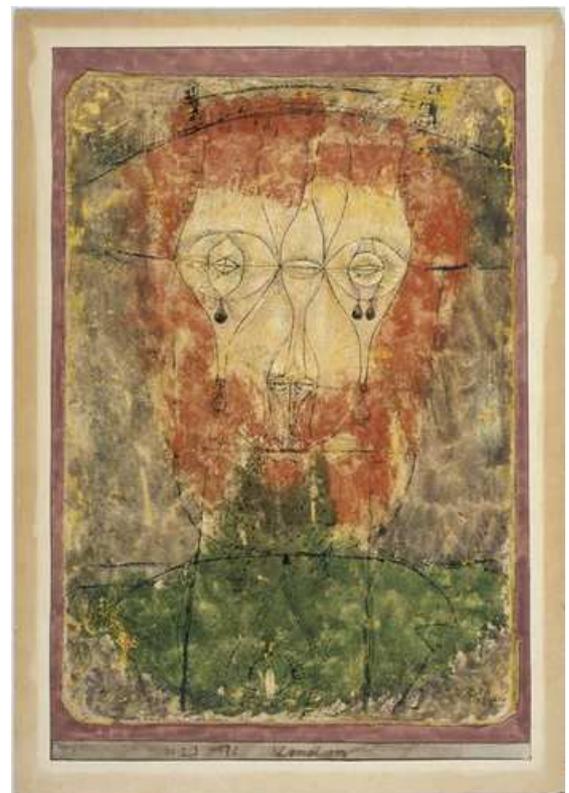
Le grand empereur monte à la guerre
1920 (24 x 31 cm)



KN le Forgeron
1922
Centre Pompidou



Adam et Eve (Adam und Evchen)
1921 (42,2 x 29,8 cm)
Metropolitan Museum of Art, New York



Lomolarm
1923
Centre Pompidou



La cantatrice L en Fiordiligi
1923
Coll. particulière

Die Sängerin L. als Fiordiligi. La Cantatrice L. en Fiordiligi. The Singer L. as Fiordiligi. 1923, 39

Il n'est pas rare que Klee, lui-même musicien, intègre dans son art des figures et des éléments du monde de l'opéra. En témoigne le motif polysémique de cette oeuvre, auquel l'artiste ne consacre pas moins de cinq versions entre 1923 et 1927. Représentée frontalement et de manière rigoureusement symétrique, cette soprano imaginaire, en train d'interpréter le *Cosi fan tutte* de Mozart, rejoint le genre, propre à Klee, des portraits parodiques dépeignant des chanteurs jouant des rôles précis. La gestuelle quasi automatique du modèle fait quant à elle une allusion caustique au theatre mécanique d'Oskar Schlemmer, également maître au Bauhaus.

"Constructivisme" (les années Bauhaus de Dessau)

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

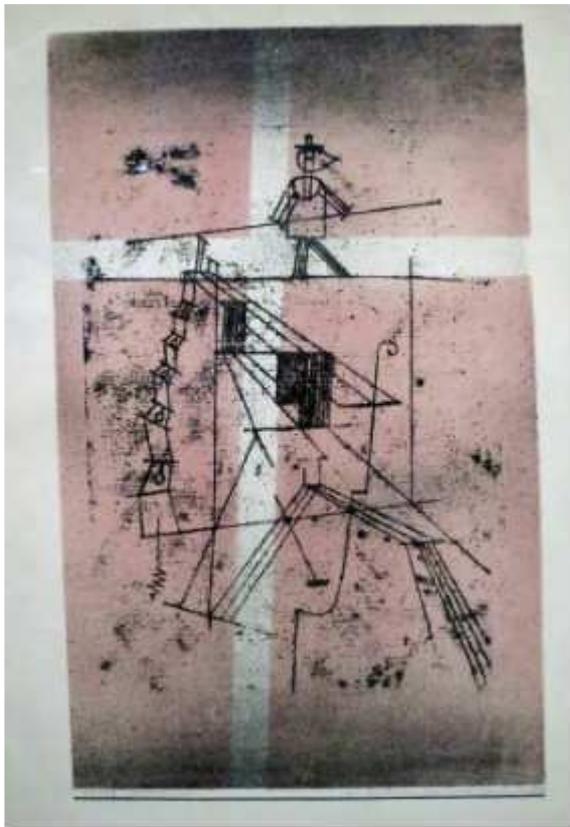


Monsieur Perlenschwein
1925 (51,5 x 35,5 cm)
Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf



Le masque avec le fanion
1925 (65 x 49 cm)
Monaco

Au milieu des années 1920, Klee essuie les critiques de l'avant-garde constructiviste qui voit en lui le tenant d'un art individualiste. Klee répond indirectement à de tels reproches en intégrant sur un mode frondeur les accusations de ses détracteurs dans son travail. Les constructions géométriques, dans la partie gauche d'*Explosion*, apparaissent ainsi comme une parodie des compositions suprématistes de Kazimir Malevitch, qui se rend au Bauhaus en 1927. La couleur noire, pulvérisée en forme de croix sur la toile, frappe l'image comme une véritable explosion et semble traduire la position de Klee vis-à-vis de la démarche de l'artiste russe.



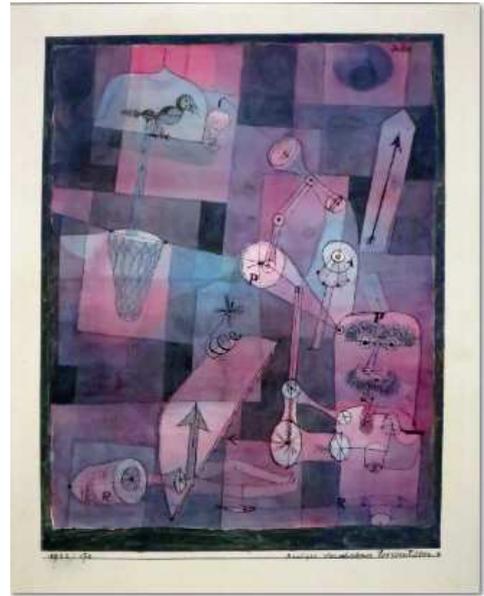
L'autre chambre hantée (nouvelle version)

das andere Geisterzimmer (neue Fassung). **L'autre chambre hantée (nouvelle version).** The Other Ghost Chamber (New Version). 1925, 109

Le rôle de précurseur de Klee lui vaut de figurer dans la première exposition surréaliste organisée par André Breton en 1925 à la galerie Pierre à Paris. L'artiste y expose entre autres ce décalque, dont le titre est alors traduit en français par « Chambre spirite ». Confondant l'œuvre avec une autre de la même série, la bibliographie ultérieure, jusqu'à la plus récente, dénonce une « annexion » de Klee par les surréalistes : ceux-ci auraient modifié le sens de son titre afin de mieux ajuster son contenu à leurs préoccupations. Cette analyse, qui repose sur une confusion, néglige toutefois la convergence d'idées entre Klee et les surréalistes.



Fin du dernier acte d'un drame
1920



Analyse des perversités diverses
1922 (47 x 31,4 cm)
Centre Pompidou



Chemin principal et chemins secondaires
1929
Musée Ludwig de Cologne



Plantes horloges
1924

Uhrpflanzen. **Plantes-horloges.** Clock-Plants.
1924, 261

La transposition plastique du jeu de mots *Uhrpflanze* (plante-horloge, avec un h) fait écho, par analogie sonore, au concept de *Urpflanze* (plante originelle, sans h) forgé par Goethe dans le cadre de sa théorie de la métamorphose des plantes. Les plantes-horloges de Klee, placées non pas dans un environnement naturel, mais dans un espace abstrait finement modelé par des projections d'aquarelle, se présentent ainsi comme une sorte d'herbier parodiant celui de Goethe. L'emploi de vrilles, pour figurer les ressorts de ces hybridations du mécanique et du végétal, signale quant à lui la contribution humoristique de l'artiste à la biotechnique.





Peinture murale populaire
1922

Populäre Wandmalerei. **Peinture murale populaire.** Popular Mural Painting. 1922, 53

Composée d'éléments abstraits participant d'un même ensemble mécanique, cette figure hybride parodie le genre de la peinture murale, réduite ici à un petit format transportable et commercialisable. Aussi ce tableau pastiche-t-il les idéaux du Bauhaus, en particulier ceux de son directeur Walter Gropius, qui tente de réintégrer l'art et l'artisanat au sein de l'architecture par le truchement de la peinture murale. Conçu à partir de préoccupations purement formelles, le motif est toutefois perturbé par la présence des organes sexuels exhibés par la créature androgyne, de son entrejambe aux trompes sur son visage.





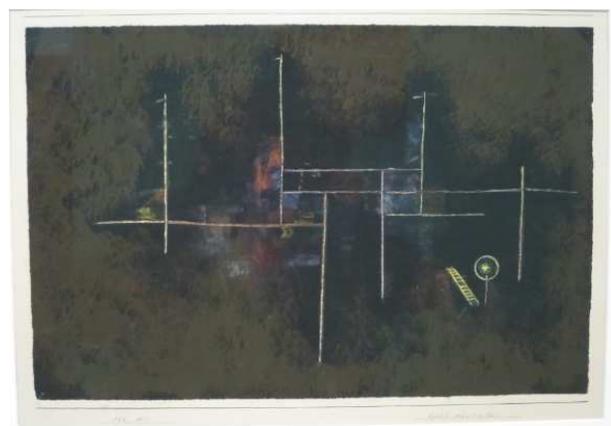
Portrait d'un acrobat
1927 (63,2 x40 cm)
Moma New York

Artistenbildnis. **Portrait d'un acrobate. Portrait of an Equilibrist. 1927, 13**

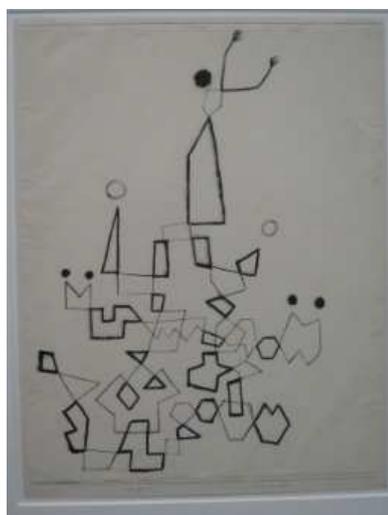
Par l'entrecroisement de quelques lignes, Klee représente simultanément un visage de profil et la silhouette d'un équilibriste. Ainsi relève-t-il une analogie entre le funambule et l'artiste, deux figures à la recherche de l'équilibre, qualité que Klee place au cœur de son travail. Lui-même endosse au Bauhaus le rôle d'un acrobate, associant librement les théories picturales de ses collègues à ses propres recherches. Cette oeuvre est un clin d'oeil à Kandinsky, dont elle cite les idées sur l'adéquation des formes et des couleurs. Le carré, systématiquement rouge selon les théories de l'artiste russe, est transformé par Klee en une bouche ouverte.



Discussion
1929



Echafaudage pour un bâtiment neuf
1930
Pinacothèque de Munich



drüber und empor. **Au-dessus et au-delà.** Above
and Aloft. 1931, 134

Klee cherche bientôt à se soustraire au contexte de plus en plus politisé et institutionnel du Bauhaus. La figure de ce dessin, qui tente de s'élever tout en maintenant son point d'équilibre sur une structure instable, semble incarner cette situation de transition. Le motif prend toutefois une dimension satirique dès lors qu'on le rapproche d'une planche parue trois ans auparavant dans la revue berlinoise *Kladderadatsch*, représentant Walter Gropius sur les ruines de l'école qu'il a fondée (en vitrine). Klee, qui aime à rappeler les limites des entreprises et des théories du Bauhaus, exprime là son vœu d'autonomie artistique.



Sauteur
1930



Harmonie de la flore nordique
1927

Harmonie der nördlichen Flora. **Harmonie**
Harmony of the Northern Flora. **1927,**

Huile sur carton apprêté sur contreplaqué, ca
Berne, Donation Livia Klee

"Regards en arrière" (les années 1930)

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



Enlacé
1932.

Umfangen. **Enlacé.** Encircled. 1932, 67

En mélangeant du sable à sa peinture, Klee associe l'enchevêtrement de lignes de son tableau aux cycles de la terre. Dans la partie supérieure du tableau, un symbole de l'infini en forme de 8 semble répondre à ces rythmes terrestres. Puisant ses sources d'inspiration dans les différents temps du passé, la composition évoque certains signes du paléolithique, l'art du tissage et les artefacts de cultures « primitives ». Les courbes entrelacées de son motif rappellent de surcroît les nervures de voûtes architecturales anciennes. Conjuguant ces multiples histoires des origines, Klee laisse ici affleurer une temporalité diffuse et révolue.



Jumeaux
1930
Coll. particulière



Exötin
1933 (32,5 x 17 cm)
Centre Pompidou



Welthafen
1933



Alphabet
1938



Sorcières de la forêt
1938
Fondation Beyeler, Bâle



Ballet abstrait
1937

abstractes Ballett. **Ballet abstrait.** Abstract Ballet. 1937, 264

Particulièrement présente dans l'œuvre de Klee durant ses années au Bauhaus, la danse réapparaît dans ce *Ballet abstrait* de 1937. L'artiste l'associe ici à ses recherches sur la naissance des signes. Celles-ci consistent en une retranscription picturale du mouvement par des formes élémentaires telles que le triangle, le carré, le rectangle, le cercle et le pentagone. Cette peinture, qui se présente comme une sorte d'alphabet, semble capter des gestes pour en garder la trace, parodiant les principes de l'organisation initiale d'une chorégraphie imaginaire : Klee fige ici un moment d'oscillation entre forme abstraite, image et signification.

"Picasso" (la réception par Klee après la rétrospective de Picasso à Zurich en 1932)

Picasso représente un défi particulier pour Klee. Son œuvre dialogue avec celle de l'Espagnol avec une intensité particulière à deux moments de son parcours : au début de sa carrière, vers 1912, et surtout dans les années 1930, après sa visite de la rétrospective présentée au Kunsthaus de Zurich en 1932. Klee y découvre le « surréalisme » de Picasso, notamment ses grands tableaux de figures féminines et ses métamorphoses biomorphes, deux innovations qui fécondent son travail après la période du Bauhaus et stimulent la production de ses dernières années. Cette confrontation est alimentée par la publication de nombreux articles sur Picasso dans des revues comme les *Cahiers d'Art*, auxquelles Klee est abonné. Après une première visite de celui-ci dans l'atelier parisien de Picasso en 1933, les deux artistes se rencontrent en 1937 à Berne chez Klee. Ce moment, quasi silencieux, révèle les tensions entre ces deux géants de la modernité. Leur discussion était imaginaire, faite d'appropriation et d'opposition, d'admiration secrète et d'ironie critique.



URCHS am Wasser. **Urchs au bord de l'eau.**
Urchs By the Water. 1939, 1034

URCHS aus dem heroischen Zeitalter. **Urchs de l'époque héroïque.** Urchs from the Heroic Age. 1939, 1058

Dans cette série de 1939-40, Klee met en scène un animal imaginaire, évoquant l'aurochs, l'ancêtre sauvage des bovins domestiqués : l'*Urchs* (mot issu de la contraction de *Ochse*, « bœuf », et *Ur*, « origine »). Celui-ci doit surtout être compris comme une contre-représentation ironique du Minotaure de Picasso, auquel son pacifisme et sa naïveté l'opposent fondamentalement. Adoptant un style graphique enfantin, Klee le représente dans différentes situations mettant en exergue son caractère comique. Dans *Urchs de l'époque héroïque*, il le replace dans un contexte mythologique, ultime boutade sur l'origine antique de l'homme-taureau, emblématique de l'œuvre de Picasso.



Chant d'amour à la nouvelle lune
1939
aquarelle sur toile de jute sur châssis à clés,
cadre original Zentrum Paul Klee, Berne



Dame démon
1935
aquarelle sur toile de jute apprêtée sur carton,
montée sur châssis à clés, cadre original Zentrum
Paul Klee, Berne

"Années de crise" (entre la politique nazie, la guerre et la maladie)

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





von der Liste gestrichen. **Rayé de la liste.** Struck from The List.
1933, 424

Huile sur papier sur carton. Zentrum Paul Klee, Berne, Donation Livia Klee



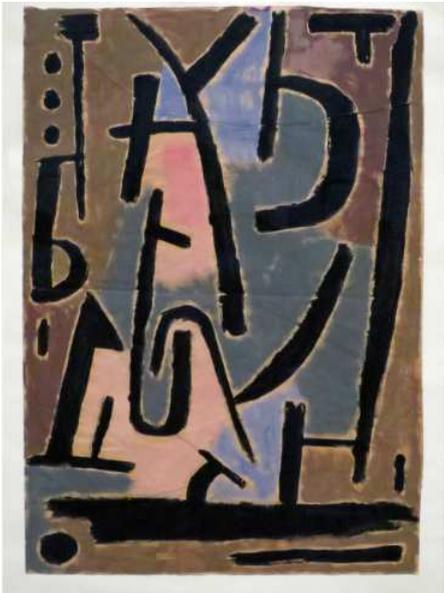
Renouant avec le langage abstrait de la grille moderniste, Klee l'investit ici d'une portée politique. L'uniformité et le rythme cadencé des rectangles évoquent ainsi la mise au pas culturelle et artistique imposée par Hitler. Quant à la palette utilisée pour l'arrière-plan, elle rappelle l'uniforme des membres de la SA (Section d'assaut, organisation paramilitaire du parti nazi). À cet ordre brun, Klee oppose un humble mouvement de résistance, incarné par une flèche rouge. Celle-ci se laisse interpréter comme une allusion à sa position antagoniste : mis au ban par le nouveau régime, il décide de persévérer dans une direction créatrice stigmatisée.



Masque peur
1932

Maske Furcht. **Masque peur.** Mask Fear. 1932, 286

Étrange homme-masque au visage oblong soutenu par quatre jambes, ce personnage aux yeux écarquillés semble hésiter entre la gravité du titre qui le désigne et le caractère humoristique de son apparence. Le masque, accessoire de fête et de carnaval, se transforme ici en une carapace derrière laquelle se dissimulent les craintifs. Dans la lignée des figures gémeillaires de Klee, cette œuvre, que l'artiste réalise peu avant la prise de pouvoir de Hitler, renvoie ainsi à l'aphorisme noté dans son journal bien des années plus tôt : « le masque signifierait l'art et [...] derrière l'art se cacherait l'homme. »



bedrohliche Zeichen. **Signes menaçants.** Threatening Signs. 1938, 23

Couleur à la colle et craie sur papier sur carton. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Dation, 1992



Beladene Kinder. **Enfants chargés.** Laden Children. 1930, 108

Crayon de couleur sur papier sur carton. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



Insula ducamara
1938 (88 x 178cm)
Centre Paul Klee, Berne)

Insula dulcamara. 1938, 481

La clef de lecture de cette œuvre est donnée par son intitulé latin, fondé sur l'association de deux antonymes, qui signifie « île douce-amère ». Il désigne un paysage qui ne serait arcadien qu'en apparence, symbolisant la situation de l'artiste qui, retiré en Suisse, suit de loin la tragique évolution des événements. Au centre, l'épaisse ligne noire, caractéristique de son œuvre tardive, dessine d'ailleurs un visage dont la bouche rectangulaire semble rappeler la moustache de Hitler. Ce titre évoque en outre la *Solanum dulcamara*, plante utilisée par Klee pour soigner sa sclérodémie, dont les baies écarlates et les petites feuilles sont représentées sur la surface de l'œuvre.



Fleur dans la vallée
1938



Projet
1938 (75,5 x 112,3 cm)
Centre Paul Klee, Berne



Dessins de 1939

L'année 1939 est marquée par l'intensité extrême de la pulsion créatrice de Klee, que traduit le chiffre record de 1 253 œuvres. « J'aimerais, maintenant que je ne suis plus tout à fait jeune, réaliser encore les dernières choses qui me sont possibles », confie Klee dans une lettre. En quête d'une « concentration ultime », l'artiste observe dès lors le précepte *Nulla dies sine linea* (« pas un jour sans un trait »), emprunté à Pliny l'Ancien, qui reconnaît dans le geste artistique un moteur de vie et de persévérance. En résulte un journal intime fait d'images évoquant par leurs titres la terreur du nazisme et les premières convulsions de la Seconde Guerre mondiale. Caractérisées par un tracé tour à tour épais ou presque organique, elles rendent également compte du raidissement des membres de l'artiste souffrant, forcé de simplifier sa ligne.



Ton aiëul ?
1933

couleur à la colle sur papier sur carton
Courtesy Galerie Pels-Leusden AG, Zurich. J



Angelus Militans
1940



Exubérance
1939 (101 x 130 cm)

Peint à Berne peu après le début de la guerre, ce tableau s'appuie vraisemblablement sur la lithographie satirique d'Honoré Daumier, *M. Chose, premier saltimbanque d'Europe* (1833). L'artiste français y caricaturait le roi-citoyen Louis-Philippe avançant maladroitement sur une corde raide. Si Klee transpose la scène dans un espace atemporel et emprunte son imagerie au monde du cirque, la dimension politique demeure. Le funambule, motif cher à l'artiste, peut ainsi être interprété comme une allégorie du monde en déséquilibre, plongé dans la violence, ou encore comme la métaphore de la situation difficile de Klee, artiste « dégénéré » en exil.



Sans titre
1940
fondation Beyeler de Bâle



Détresse causée par l'aridité
1940
Centre Pompidou



Oh ! les rumeurs
1939



Signes menaçants
1938
Centre Pompidou