

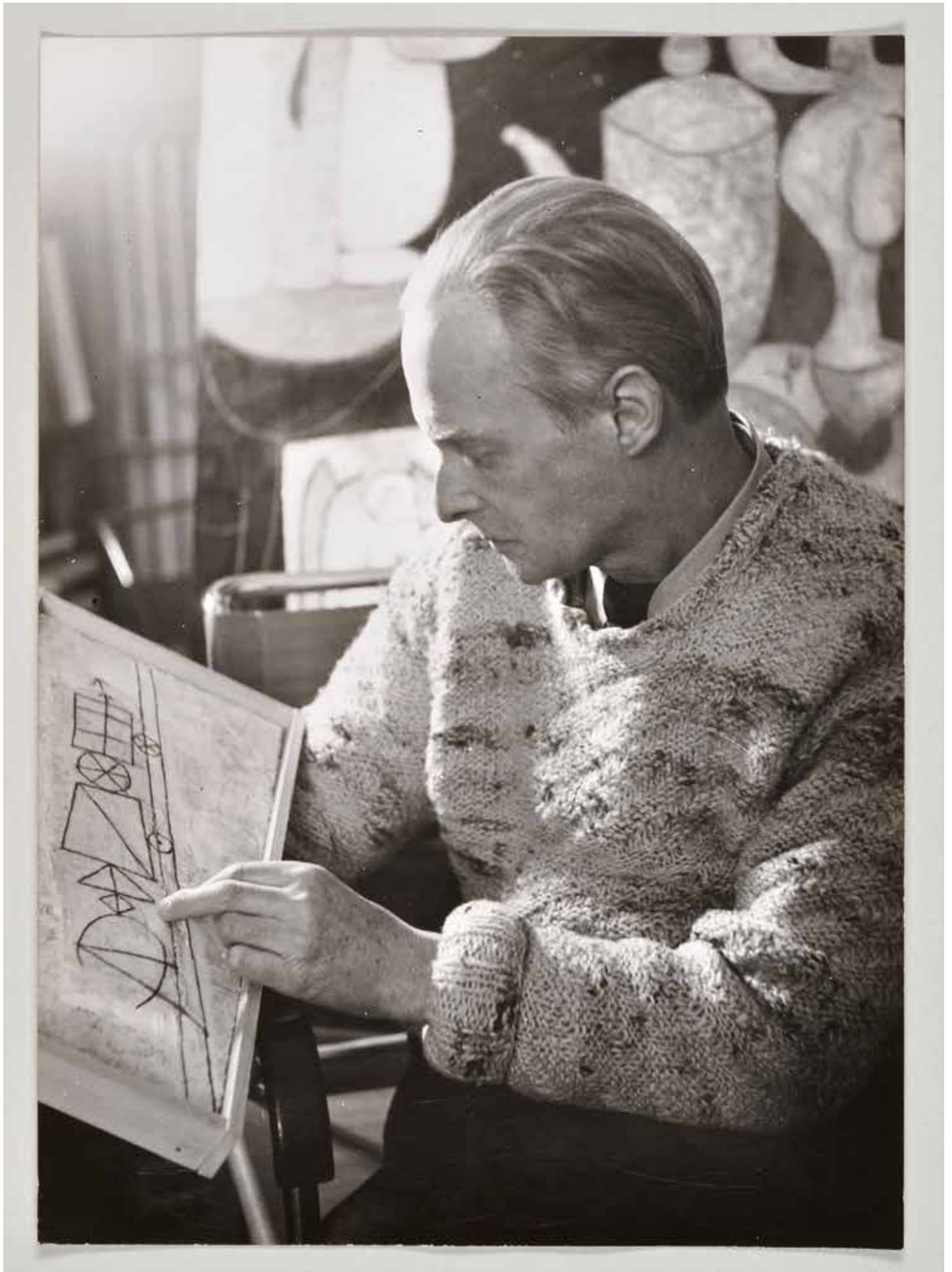


Paul Klee, entre-mondes

19 novembre 2021 >
27 février 2022

Dossier pédagogique

Réalisé par Xavier Ballieu, Agnès Choplin, Stéphanie Jolivet, Marie Demarcq, et Anne Gaëlle Le Flohic.

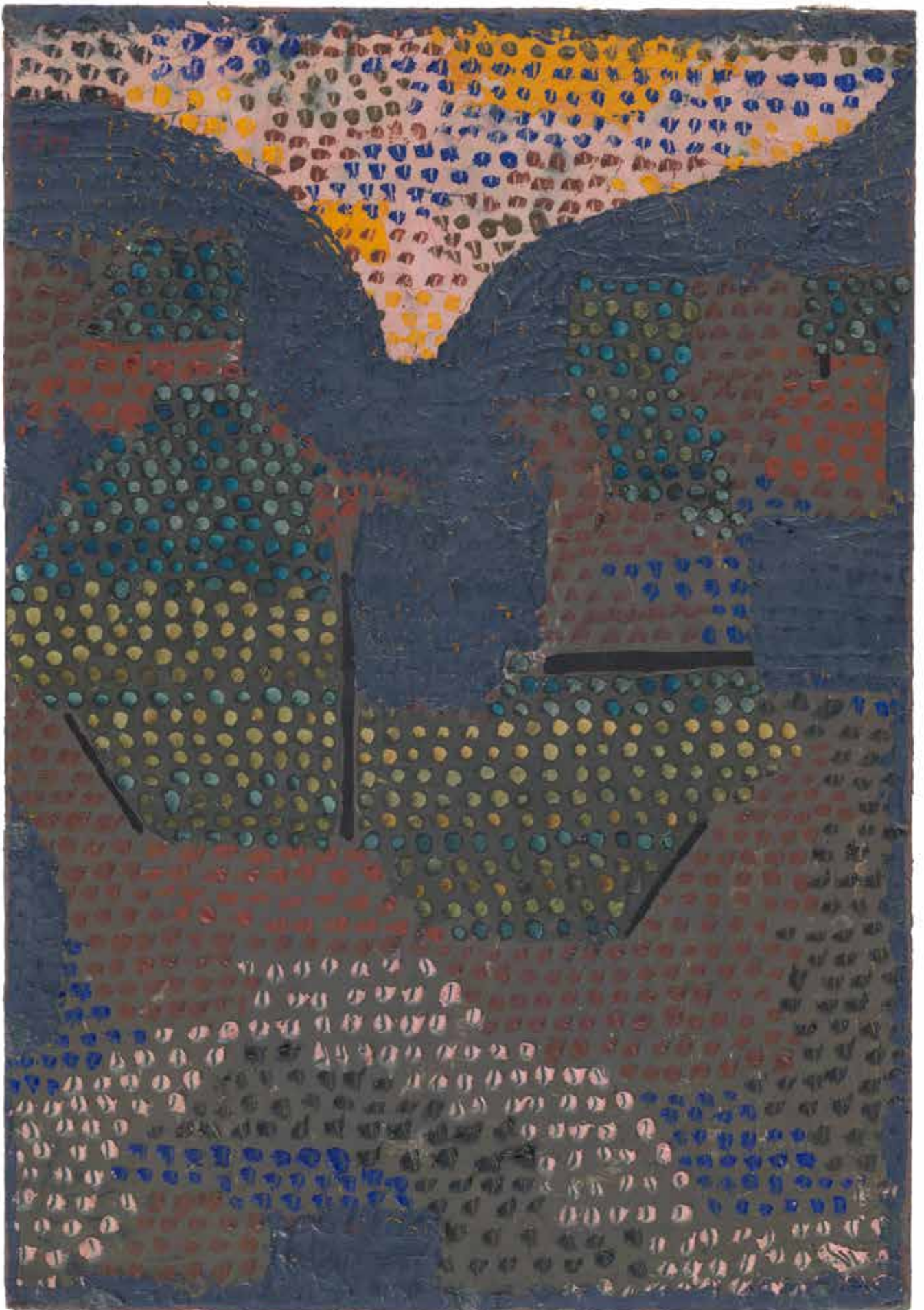


Sommaire

Couverture :
Paul Klee, *Garten-Plan*
(*Plan de jardin*) (détail),
1922, 150. Aquarelle
et plume sur papier sur
carton, 26,6 × 33,5 cm.
Zentrum Paul Klee,
Berne. Photo :
Zentrum Paul Klee,
Bern, Image Archiv.

Ci-contre :
Paul Klee dans son
séjour, Kistlerweg
6, Berne, décembre
1939. Photographie
de Walter Henggeler,
Berne, Zentrum
Paul Klee, archives Bürgi,
donation famille Bürgi.

4	Présentation de l'exposition
6	Parcours dans l'exposition
14	Entrées thématiques en lien avec des questionnements au programme
22	Œuvres en focus
28	Chronologie
30	Bibliographie – ressources
31	Rendez-vous enseignant-es et visites-ateliers



Les « entres-mondes » de Paul Klee : des sources universelles et un univers personnel

L'exposition *Paul Klee, entres-mondes* aborde l'œuvre du célèbre artiste allemand sous des aspects contextuels fondamentaux, pourtant encore mal connus du grand public. À travers un parcours thématique proposant de nombreuses œuvres du peintre et des sections documentaires bien fournies, le public est invité à vagabonder au cœur de son univers onirique, tout en cheminant dans le paysage de ses multiples influences culturelles aussi foisonnantes qu'universelles. Une invitation au voyage dans les mondes merveilleux de Paul Klee : son œuvre est aussi poétique que mystérieuse, parfois ironique et humoristique, mais toujours revêtue d'une dimension introspective émouvante.

« C'est une grande difficulté et une grande nécessité de devoir recommencer à zéro. Je veux être comme le nouveau-né, être presque primitif »
(Paul Klee, 1902)

Cette exposition permet plus particulièrement d'éclaircir quelques questions essentielles sur l'œuvre de Paul Klee dans sa quête des racines de la création : pourquoi s'intéresse-t-il aux origines de l'art ? Quelles sources culturelles atypiques lui ont permis d'abreuver ses propres travaux ? De quelle manière s'approprié-t-il ces références afin de créer son œuvre libre et subtile ?

Le terme « entre-mondes », sous-titre de l'exposition, souligne d'abord l'originalité de Paul Klee vis-à-vis de ses contemporains. Jamais affilié à un mouvement artistique, le peintre connaît pourtant les préoccupations esthétiques des avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle : cubisme, expressionnisme, art abstrait, Dada, surréalisme, Bauhaus (la célèbre école d'art allemande où il enseigne dès 1921). Mais son désir de liberté l'amène à produire une œuvre totalement personnelle, en dehors des voies balisées par ses pairs. Véritable autodidacte éclairé, Paul Klee entreprend un voyage artistique en solitaire, à mi-chemin entre le monde des avant-gardes et le monde des rêves dans lequel il trouve ses propres inventions. Attentif à toutes les révolutions picturales modernes, il préfère cependant puiser aux sources originelles de la création.

Les mondes de Paul Klee sont ainsi composés de véritables « autres de l'art », c'est-à-dire des références culturelles à rebours de l'art classique occidental, mais aussi de l'histoire de l'art la

plus moderne. Afin de retrouver l'essence même de la création, Paul Klee choisit ses sources dans des formes picturales plus universelles, mais aussi chronologiquement très anciennes. Sans oublier les œuvres qui, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, n'étaient pas encore totalement considérées comme des productions purement artistiques.

Quatre de ces mondes sont ainsi mis en dialogue avec l'œuvre de Paul Klee, à travers quatre sections distinctes de l'exposition :

- L'art asilaire : partie constitutive de ce qui deviendra l'art brut selon Jean Dubuffet à partir de 1945 et dont le LaM conserve de nombreux exemples dans le fonds L'Aracine.
- Les arts du monde (art extra-occidental) : créations artistiques ou culturelles étudiées par les ethnologues à partir du XIX^e siècle, et dont les formes ou les symboles permettent aux artistes modernes un ressourcement novateur, à contre-courant des poncifs de la culture européenne.
- La préhistoire : de la peinture pariétale aux balbutiements de l'écriture.
- L'enfance : en tant que création spontanée, sans conditionnement à une culture ou une éducation artistique préalable.

Paul Klee ne copie ni ne plagie jamais ces œuvres sources. Plus subtilement, il s'en imprègne afin de produire ses peintures, ses dessins et quelques poupées de manière totalement personnelle. Ainsi, l'exposition présentée au LaM ne cherche pas à réduire l'œuvre de Paul Klee à des comparaisons simples. Il n'existe pas une source correspondant littéralement à une œuvre précise du peintre. De fait, dans l'accrochage proposé au LaM, une œuvre de Paul Klee exposée dans une des quatre sections pourrait se substituer à une autre. De même, une thématique peut répondre à une autre, sans cohérence chronologique au cours de ses quarante années de carrière.

Enfin, d'autres influences et thématiques mieux connues de l'œuvre de Paul Klee sont également perceptibles parmi les œuvres présentées : la musique, l'architecture, les théories sur la couleur et la ligne, les liens entre l'abstraction et la figuration, la caricature, l'écriture, la nature, le spiritisme et la spiritualité, la grande Histoire ou encore les mythes et les légendes. Autant de sources riches et variées, de mondes transversaux, qui entrent en dialogue pour constituer une œuvre unique et indépendante.

Abend im Tal (Le soir, dans la vallée), 1932, 187. Huile sur carton ; 33,5 x 23,3 cm. Collection particulière, en dépôt au Zentrum Paul Klee, Berne. Photo : © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv

L'art asilaire



« Messieurs les scribes pensent que mes tableaux sont l'œuvre d'un malade mental. [...] Vous connaissez l'excellent ouvrage de Prinzhorn ? Eh bien convainquons-nous en par nous même ! Ce tableau est du meilleur Paul Klee. [...] Suis-je maintenant bon pour la maison des fous ? Sauf que le monde est une maison de fous. »

Conversation avec Paul Klee rapportée par Lothar Schreyer en 1956



Cette première section de l'exposition a pour ambition d'éclairer le rapport qu'a entretenu Paul Klee avec les œuvres créées en milieu asilaire. Comment les a-t-il connues ? Pourquoi s'y est-il intéressé ? Quelles sont les accointances entre ses propres œuvres et les productions réalisées en dehors des circuits de l'art officiel ?

Bessenes Mädchen (Jeune fille possédée), 1924, 250. Décalque à l'huile et aquarelle sur papier sur carton, 43,2 x 29 cm. Bâle / Riehen, Fondation Beyeler, collection Beyeler. Photo : © Robert Bayer

Dès le XIX^e siècle, des médecins aliénistes commencent à collectionner et à étudier les productions de leurs patients (ce qu'on nomme encore à l'époque « l'art des fous »), d'abord dans un objectif médical afin de mieux comprendre et souvent de classer les pathologies ou les syndromes. À l'époque où Paul Klee mène sa carrière artistique, c'est-à-dire dans les quarante premières années du XX^e siècle, le regard sur ces créations marginales a d'ores et déjà bien évolué. Les psychiatres relèvent les qualités esthétiques et imaginatives de ces œuvres aussi étranges qu'obsessionnelles et beaucoup les font connaître aux artistes d'avant-garde. Ces derniers sont marqués par la spontanéité de ces créations qui répondent, selon l'expression de Vassily Kandinsky, à une « nécessité intérieure ». André Breton s'y intéresse aussi dès les années 1920. Pour lui, les œuvres des aliénés sont l'exemple même d'une créativité sans limite, issue directement de l'inconscient et des automatismes psychiques. Elles correspondent à l'essence même du surréalisme, car elles révèlent les mystères enfouis de la psyché. Enfin, en 1945, soit cinq ans après la mort de Paul Klee, Jean Dubuffet intègre les productions asilaires à l'art brut, cette notion désignant des œuvres réalisées par des artistes autodidactes, en marge des circuits officiels de l'art établi. Pour Dubuffet, seules la spontanéité et l'invention pure et brute comptent. Selon ses propres mots, « Il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou » (cf. *L'art brut préféré aux arts culturels*, 1949). Autrement dit, Jean Dubuffet s'intéresse à l'art asilaire pour sa marginalité et sa créativité, non pour ses interprétations psychiatriques.

Entartete Kunst, Munich, 1937. Brochure. 21,2 x 15 cm. Zentrum Paul Klee, Berne. Photo : © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv

Paul Klee découvre l'art asilaire au début des années 1920 grâce aux recherches menées par le docteur Hans Prinzhorn de la clinique universitaire d'Heidelberg en Allemagne. Ce psychiatre et historien de l'art publie en 1922 son ouvrage *Bildneri der Geisteskranken (Expressions de la folie)* dans lequel il analyse les œuvres réalisées par des patients de l'hôpital atteints de maladies mentales. Il y décèle des correspondances avec des travaux d'enfants, d'autodidactes, d'artistes qualifiés

de « primitifs », mais aussi avec l'art populaire et l'art médiumnique. Paul Klee possédait dans sa bibliothèque l'ouvrage de Hans Prinzhorn et avait sans doute assisté le 8 avril 1922 à une de ses conférences données au Bauhaus de Weimar. Paul Klee est particulièrement sensible à l'approche théorique du psychiatre allemand. Comme lui, il s'interroge sur la nature même de la création et sur les fondements psychologiques de la création visuelle. La créativité humaine se trouve-t-elle dans notre propre monde intérieur, au cœur de notre inconscient ?

Dès les années 1920, les œuvres de Paul Klee ont de forts points communs avec les productions asilaires ou le domaine de la psychiatrie. Le thème de la folie est abordé dans ses représentations de jeunes femmes possédées, de figures démoniaques, ou encore de personnages énigmatiques tapis dans l'ombre ou surgissant dans une lumière diaphane. Les expressions monstrueuses de ses créatures cauchemardesques illustrent sans doute sa fascination pour les tourments psychologiques et ses propres questions existentielles. De manière plus ironique et distanciée, Paul Klee représente également des séances de spiritisme cocasses et des êtres sous l'emprise de démons. S'il connaissait bien les séances de tables tournantes pratiquées notamment par son épouse Lily, et très en vogue au début du XX^e siècle, il n'y participait pas directement.

Par son rapport manifeste à l'art asilaire, Paul Klee suscita de l'admiration mais aussi le rejet. Tandis que les surréalistes glorifiaient ses œuvres, les nazis l'ont quant à eux relégué au rang des artistes « dégénérés » dans la terrible exposition « Entartete Kunst » qui est organisée par Joseph Goebbels à Munich en 1937 et circule dans plusieurs villes allemandes.

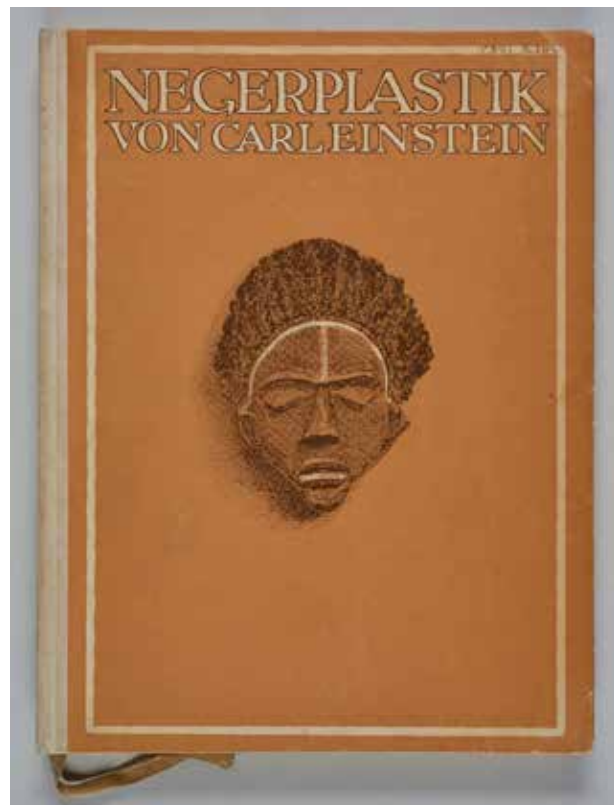
Les arts du monde



« Si mes travaux suscitent parfois une impression de “primitivité”, celle-ci est due à la discipline qui m’astreint à une gradation réduite. Elle n’est autre chose qu’une économie, donc le fait d’une suprême notion professionnelle, le contraire de la primitivité réelle. »

Parmi les différentes sources culturelles de Paul Klee, l’art extra-occidental, parfois appelé « art premier » ou « art primitif », semble être le plus partagé par les artistes d’avant-garde de sa génération. Cette seconde section de l’exposition questionne l’intérêt de Paul Klee pour les expressions artistiques extra-européennes. Quelles œuvres l’ont particulièrement intéressé ? Comment y a-t-il eu accès ? Quelles influences ont-elles eu sur ses propres travaux ? Comment les considérait-il, à une époque encore ancrée dans la colonisation ?

L’histoire de l’art moderne de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, et en particulier celle des avant-gardes, est marquée par cet engouement pour l’art extra-occidental. Longtemps dénommée « primitivisme », cette exaltation pour les créations universelles n’en est pas moins pleine d’ambiguïté. Si de nombreux



Künstliche Symbiose (Symbiose artificielle), 1934, 7. Aquarelle et gouache sur papier, 32,2 × 28,4 cm. Collection particulière, en dépôt au Zentrum Paul Klee, Berne. Photo : © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv

artistes se ressource à ces œuvres « exotiques » afin de puiser de nouveaux styles et thèmes, leur connaissance réelle des cultures et des traditions qui s'y rapportent est souvent parcellaire ou absente. L'Afrique, et notamment ses masques et ses sculptures traditionnels, intéresse surtout les cubistes (Pablo Picasso, Georges Braque) mais aussi les tenants de l'expressionnisme (fauvisme en France, mouvements Die Brücke ou Der Blaue Reiter en Allemagne). Picasso aime particulièrement souligner l'importance des cultures ibérique et préhispanique d'Amérique du Sud sur son œuvre. Les sculptures et bas-reliefs indonésiens, cambodgiens ou bouddhistes passionnent Amedeo Modigliani, tandis qu'André Breton collectionne les masques inuits. Les surréalistes, qui se tournent vers l'art océanien, sont également nombreux à trouver dans la magie relative aux cultes animistes un écho à leurs propres intérêts pour l'occulte. Ce sont dans les musées d'ethnographie (Musée d'Histoire de Berne, Musée national d'ethnographie de Munich, musée d'ethnographie du Trocadéro à Paris – ce dernier étant néanmoins peu accessible à l'époque), mais aussi dans les galeries et collections privées d'artistes et d'amateurs que ces œuvres extra-occidentales peuvent être vues.

Paul Klee s'inspire dès 1897 – il n'a alors que 18 ans – des collections ethnographiques du musée d'Histoire de Berne. Dans ses premiers dessins, les créatures fantastiques abondent. Le peintre possède d'ailleurs plusieurs livres sur l'art dit « mondial » dans sa bibliothèque personnelle : *La Sculpture nègre* (1915) et *La Sculpture africaine* (1921) de Carl Einstein côtoient sur les étagères des ouvrages sur l'art et l'histoire de l'Égypte, de la Tunisie et de l'Asie. Il visite en hiver 1928-1929 les tombes califales du Caire et découvre les hiéroglyphes de Louxor et de Karnak. Enfin, comme de nombreux amateurs de curiosités de son époque, Paul Klee expose des objets d'art d'Afrique et d'Océanie dans son atelier du Bauhaus. La possession de ces artefacts pose aujourd'hui question, notamment dans leurs modes d'acquisition. Prélevés aux peuples colonisés puis revendus sur le marché européen de l'art, les collectionneurs étaient le plus souvent ignorants de leur provenance et de leur contexte culturel traditionnel.

L'intérêt de Paul Klee pour les arts non-européens est bien plus profond et médité que pour la plupart des artistes de sa génération. Les inspirations esthétiques (simplification,

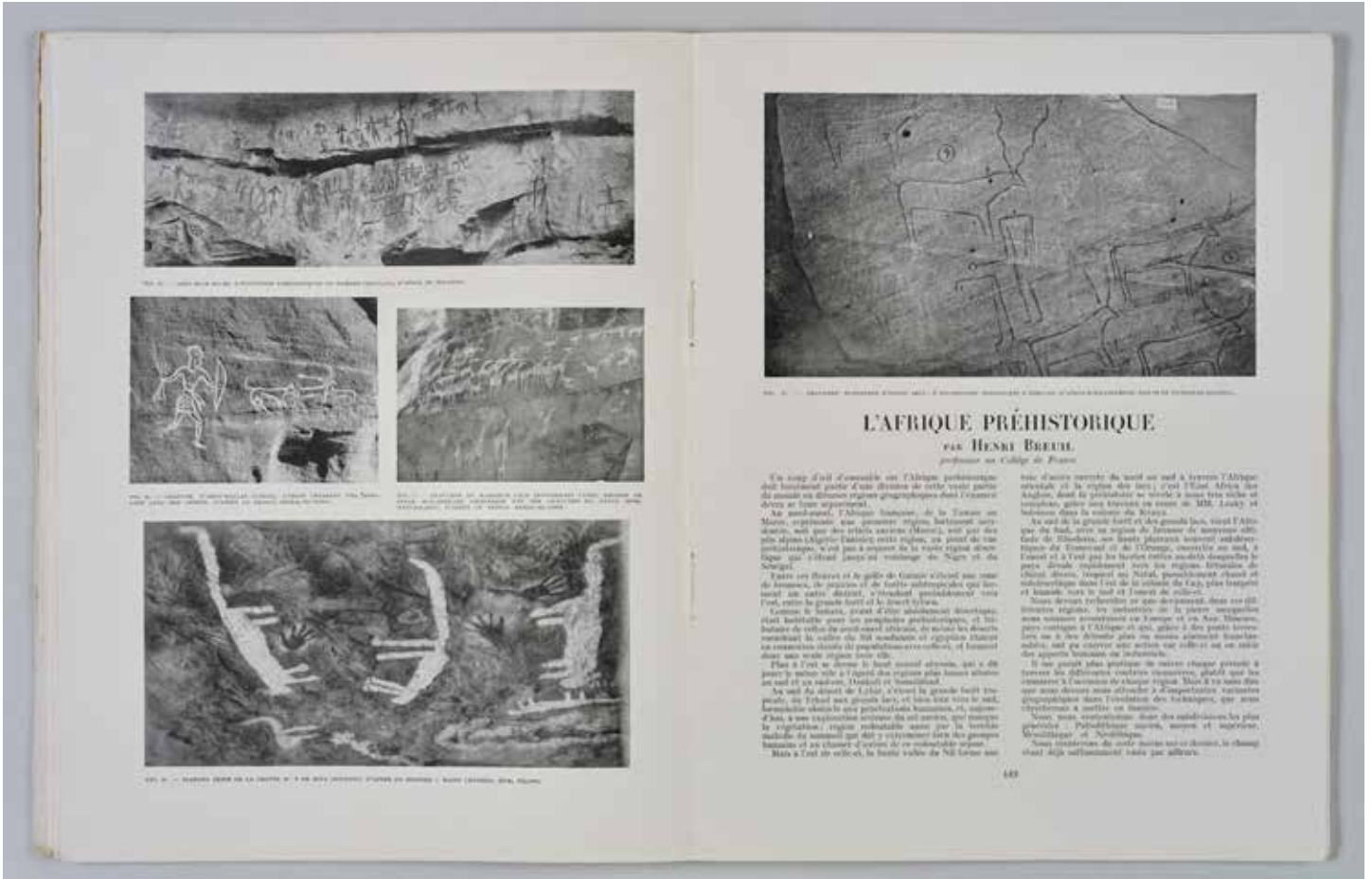
lignes et couleurs essentielles, expressions, maniérisme) ne lui suffisent pas. Dès 1902, il exprime sa volonté de tendre vers un état originel de la création (« *ursprung* » en allemand), délivré de l'enseignement de l'art occidental et de ses poncifs, à travers les arts dits « primitifs ». Paul Klee partage cet intérêt philosophique avec certains de ses pairs du cercle du Blaue Reiter, en particulier Vassily Kandinsky.

À l'inverse de Picasso ou de Modigliani, Paul Klee ne s'inspire pas directement des lignes et des volumes des masques et des reliquaires africains dans son œuvre. Son approche est plus subtile et poétique ; il s'intéresse aux espaces, aux constructions, à la lumière et aux couleurs dont il avait pu longuement s'imprégner lors de ses voyages en Afrique du Nord, ou à travers les livres de sa bibliothèque. Les compositions architecturales de ses dessins à la plume peuvent évoquer les pyramides d'Égypte, les coupes et les portails des mosquées, les structures ornementales des tapis marocains, tout autant que les tours des temples du Cambodge ou d'Indonésie. À la frontière entre figuration et abstraction, les rythmes de ses motifs font écho aux tombeaux des pharaons et les signes foisonnants rappellent l'écriture hiéroglyphique (personnages, animaux, œil). Ses mosaïques de points, de traits et de carrés de couleurs, posées en empâtements sur le papier, semblent être une traduction poétique des pavements de l'Empire romain d'Orient. L'aridité du désert se ressent à travers la texture savamment travaillée des aquarelles qui paraissent frustes comme le sable et les rochers. Enfin, les titres de ses œuvres (*Catastrophe du sphinx*, *Le Dieu de la forêt nordique*, *Sorcières de la terre*) achèvent de métamorphoser la réalité des arts du monde.

À gauche : Ernst Fuhrmann, *Afrika Sakralkulte, Vorgeschichte der Hieroglyphen*, Hagen, 1922. 28,5 × 22,8 cm. Zentrum Paul Klee, Berne. Photo : © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv

À droite : Karl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, 1915. 22,5 × 20 cm. Zentrum Paul Klee, Berne. Photo : © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv

La préhistoire



« **Tenons-nous-en provisoirement au moyen le plus primitif, à la ligne. Dans la préhistoire des peuples où l'écrit et le dessin coïncident encore, c'est l'élément donné.** »

Tiere begegnen sich (Des animaux se rencontrent), 1938, 111. Huile et couleur à la colle sur carton sur contreplaqué, 42 x 50,5 cm. Collection privée en dépôt au Zentrum Paul Klee, Berne. Photo: © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv

Paul Klee, *Contribution à la théorie de la forme picturale*, cours du 14 novembre 1921.

Cette troisième section de l'exposition fait la lumière sur l'une des influences majeures de Klee, et néanmoins insoupçonnée du néophyte : le rapport à l'art de la préhistoire. En quête d'une créativité originelle, les peintures pariétales du Paléolithique supérieur (entre – 45 000 et – 12 000 ans) ne pouvaient qu'intéresser Paul Klee. Il les intègre à ses œuvres, tout en évitant le pastiche.

Ainsi que l'a démontré l'exposition « Préhistoire : une énigme moderne » (Centre Pompidou, MNAM, Paris, 8 mai – 16 septembre 2019), le rapport des artistes modernes et contemporains aux créations et aux cultures préhistoriques est foisonnant et particulièrement éclectique : de Pablo Picasso au surréalisme, de Louise Bourgeois aux artistes du Land Art, de nombreux artistes ont cultivé une passion profonde pour les créations des origines de l'humanité. À l'époque de Paul Klee, le terme de préhistoire est encore relativement récent (le mot lui-même n'est employé qu'à partir des années 1860). Les recherches des archéologues ouvrent la voie aux grandes découvertes ultérieures telles que les peintures de la grotte de Lascaux (mises au jour en 1940) ou encore celles de la Grotte Chauvet (mises au jour en 1994), pour ne citer que les plus célèbres. Cependant, les artistes ne manquaient pas de sites à visiter ou de reproductions dans les publications spécialisées de l'époque.

Paul Klee s'intéresse particulièrement aux sites mégalithiques, aux formes et aux espaces, aux balbutiements de l'écriture, mais aussi aux sigles mystérieux et aux mains négatives reportées sur les parois rocheuses des abris préhistoriques. Il se passionne pour leur schématisation et leur efficacité visuelle, et par là même, leur portée universelle et intemporelle. Il s'émerveille entre autres des fouilles du site de Carnac et de son musée de la Préhistoire qu'il visite lors de son voyage en Bretagne en 1928. L'alignement des menhirs semble répondre à ses propres recherches picturales, notamment sur la synthèse de la forme et sur le rythme régulier des motifs. Paul Klee dispose aussi dans sa bibliothèque

de reproductions et d'études scientifiques de l'ethnologue allemand Léo Frobenius. Un spectaculaire relevé d'une peinture pariétale effectué par le scientifique à Inoro-Höhle au Zimbabwe vers 1930 est d'ailleurs proposé comme contrepoint à l'œuvre de Paul Klee dans cette section de l'exposition. Si sa taille particulièrement monumentale contraste avec les œuvres de petits formats du peintre, de nombreux éléments stylistiques entrent en correspondance avec ses dessins. Les silhouettes simplifiées des chasseurs et des animaux, les espaces en perspective cavalière, l'utilisation de couleurs terreuses et minérales entrent parfaitement en corrélation. À ce titre, plusieurs expositions menées par le conservateur Alfred Barr du Museum of Modern Art de New-York relevant ces liens se sont tenues du vivant même de l'artiste en 1937 (*Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa au Moma*) puis 1939 (*The Sources of Modern Painting au Museum of Fine Arts de Boston*).

Dans ses œuvres, Paul Klee retient particulièrement des arts préhistoriques la réduction des formes, la prédominance de la ligne, ainsi que la présence de signes universels à la frontière de l'écriture et de la figuration. Tel un graveur de roches, il creuse et sillonne la matière dans des peintures colorées à base de colle pour former des compositions libres et d'apparence spontanée. Les personnages « bâtons » se meuvent tandis que les signes essentiels, comme la flèche, pointent les directions. Entre ironie, humour et simplification maîtrisée, il fait naître sur le papier des créatures hybrides, entre l'auroch, le chien et la vache. Tout comme il existe pour le surréaliste Joan Miró un univers qualifié de « Mirómonde », sans doute existe-t-il également un « Kleemonde » qui ne porte pas son nom.

Henri Breuil, « L'Afrique préhistorique », *Cahiers d'art*, n° 8-9, 1930, pp. 448-449, Collection Paul Klee, Zentrum Paul Klee, Berne. Photo: © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv

L'enfance



« Il se produit encore des commencements primitifs dans l'art tels qu'on en trouverait plutôt dans les collections ethnographiques ou simplement chez soi, dans la chambre d'enfant. [...] Les enfants ne sont pas moins doués et il y a une sagesse à la source de leurs dons. Moins ils ont de savoir-faire et plus instructifs sont les exemples qu'ils nous offrent, et il convient de les préserver de toute corruption »

Paul Klee, *Journal*, publié en 2004.

Paul Klee, réplique de la marionnette du théâtre de Guignol *Clown aux larges oreilles*, sans date. 48 × 16 × 7 cm. Zentrum Paul Klee, Berne.
Photo : © Dominique Uldry, Bern

Cette dernière section de l'exposition dévoile l'intérêt de Paul Klee pour les dessins d'enfants. Qu'ils soient anonymes, de sa propre main à l'âge de dix ans, ou de celle de son fils Félix, l'artiste y voit une genèse de l'art. Il se passionne pour ces créations spontanées, préservées de toute corruption des goûts, des modes, ou de l'art officiel.

Autour des années 1900, le dessin d'enfant fait l'objet d'une grande attention de la part des psychologues et des pédagogues de Suisse et d'Allemagne. Des collections se constituent, de nombreux congrès se tiennent à travers l'Europe, tandis qu'une exposition intitulée « L'Enfant comme artiste » se tient dès 1898 à la Kunsthalle de Hambourg. La mode est à une pédagogie plus ludique qui encourage la spontanéité de l'enfant. Chez les artistes modernes, l'intérêt pour ces productions correspond à une quête de libération vis-à-vis de l'art classique européen et de l'enseignement académique des Beaux-Arts. Ainsi, Pablo Picasso, Joan Miró, Vassily Kandinsky, mais aussi certains surréalistes et plus tard les membres du groupe CoBrA, dont Karel Appel, s'inspirent de leurs propres collections de dessins d'enfant. L'échelle des personnages et des objets à valeur souvent symbolique, la perspective cavalière, la simplification des lignes, le traitement des volumes à plat ou encore l'utilisation de couleurs franches sont autant de caractéristiques qui suscitent l'engouement pour la création infantine. En 1945, Jean Dubuffet intégrera les dessins d'enfants à l'art brut, avant de se raviser rapidement. Bien que sensible à leur imagination, il considère que l'enfant est lui aussi soumis à une éducation et à un milieu culturel structuré, qui ne peut correspondre à sa conception radicale de l'art marginal des autodidactes.

En 1902, Paul Klee, déçu par ses études à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, se retire dans la maison parentale de Berne. Il redécouvre les dessins réalisés pendant son enfance. Fasciné par leur ingénuité et leur liberté créative, il explique dans une lettre à sa future épouse Lily Stumpf que ces dessins sont ce qu'il y a « de plus important jusque-là, les Italiens et les Hollandais mis à part ». Il termine sa lettre en lui disant qu'il en est très fier. Il se rappelle que les modèles de ses tous premiers dessins n'étaient d'ailleurs pas son environnement quotidien, mais plutôt les images des planches d'Épinal qu'il collectionnait dans son enfance : les aventures de Cadet-Roussel ou d'Azor et Mimi. Lorsqu'il rédige son propre catalogue raisonné en 1911,

Paul Klee y inclut une sélection de ses propres dessins d'enfant. En 1923, il présente au cours d'une exposition réunissant ses œuvres les plus récentes un dessin réalisé lorsqu'il avait 5 ans. Le peintre se voit également offrir en 1929 des dessins d'enfants par le jeune enseignant Hans-Friedrich Geist.

Enfin, l'influence de son fils Félix, né en 1907, est particulièrement importante. Une forme de jeu s'installe entre les productions de son fils et les siennes : Klee s'inspire des petits paysages de l'enfant afin de créer ses propres compositions. Le petit Félix a été par ailleurs amené très tôt à dessiner dans l'atelier voisin de son père à Munich, celui du peintre précurseur de l'abstraction et ami de Paul Klee, Vassily Kandinsky. C'est également pour Félix que Paul Klee crée, en marge de son œuvre, une série de marionnettes. Confectionnés entre 1916 et 1919, à partir de tissus et d'objets de rebut, les personnages et leurs décors s'inspirent librement du théâtre de Karspel, l'équivalent germanique du théâtre de Guignol.

Les œuvres de Paul Klee comportent toujours une part d'enfance, et ce jusqu'à la fin de sa vie. Que ce soit dans les thèmes (maisons, animaux, jouets, personnages fantastiques) ou le style (bonhommes « bâtons », motifs de remplissage, traits libres, simplification formelle et usage pur des couleurs primaires et secondaires). Dans sa quête des origines de l'art, Klee pointe d'ailleurs l'importance du point mobile et de la ligne : « Au début, le crayon n'en fait qu'à sa tête, il va où il lui plait » (Paul Klee, *Journal*, publié en 2004). Cependant, Paul Klee tient à souligner la différence fondamentale qui existe entre l'art des enfants et le sien. Lors d'un entretien avec son ami Hans-Friedrich Geist, il précise : « On ne devrait pas parler de "l'art des enfants" ! [...] N'associez jamais mes travaux à ceux des enfants ! Mes signes ne sont pas des supports intentionnels de contenu. Ce sont des formations : des formes indépendantes, qui mènent leur vie parmi les formes. » Contrairement aux enfants qui dessinent en toute spontanéité, Paul Klee simplifie quant à lui délibérément ses représentations pour les réduire à l'essentiel.

À la recherche d'un langage universel entre figuration et abstraction

Cycles 1, 2 et 3, arts plastiques : la représentation du monde

PAR MARIE DEMARCO



À gauche :
Erd-Hecken (Sorcières de la terre), 1938, 108. Huile et aquarelle sur papier sur carton ; 48,5 × 31,2 cm. Donation Livia Klee, Zentrum Paul Klee, Berne. Photo : © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv

À droite :
Büste eines Kindes (Buste d'un enfant), 1933, 380. Aquarelle sur coton sur contreplaqué, 50,8 × 50,8 cm. Zentrum Paul Klee, Berne. Photo : © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv

À la recherche d'un langage universel et intemporel, Paul Klee explorait plusieurs modes de représentation du réel.

« L'art ne reproduit pas le visible. Il rend visible. » C'est par cette phrase que Paul Klee commence l'un des chapitres de son livre *La théorie de l'art moderne*. D'après lui, le rôle de l'art n'est donc pas d'imiter ou de reproduire la réalité. Aurait-il pour fonction notamment de modifier notre perception du monde ?

Si Paul Klee ne peut être considéré comme un artiste figuratif, il ne se situe pas non plus dans la mouvance de l'abstraction comme son collègue Kandinsky qu'il côtoya au Bauhaus en Allemagne. Son expression personnelle possède une identité singulière. Klee a en effet exploré divers procédés pour remonter aux origines de l'art : oscillant entre simplification, transformation ou symbolisation du réel, il se situe à la frontière entre plusieurs mouvements d'avant-garde et notamment entre le surréalisme et le cubisme.

Simplifier



Si l'expression d'un artiste est le résultat de toutes ses influences, Klee a quant à lui recherché à se déconditionner, à se mettre à nu et à oublier ses acquis pour revenir à la substance première de l'art. Mais comment identifier celle-ci ? Paul Klee tentait de simplifier au maximum ses œuvres ; son intérêt pour l'art des origines comme pour l'art préhistorique (on sait qu'il a visité le site de Carnac et son musée de préhistoire en 1928) l'a sans aucun doute aidé à trouver le langage le plus direct qui soit. Des œuvres comme *Figure le soir* (1935), mais aussi *Buste d'un enfant* (1933), présentes dans l'exposition, soulignent cette volonté chez lui de ramener la figure aux éléments les plus déterminants d'une expression directe.

Questionnements et expérimentations pratiques en classe :

- Comment simplifier pour revenir à l'essentiel ?
- Comment revenir à l'essentiel si on ne sait pas où est l'essentiel ?

Débatte, autour d'un dessin, sur ce qui est essentiel ou ne l'est pas pour figurer un élément. Choisir une œuvre et la reproduire plusieurs fois en limitant de plus en plus le temps d'exécution : 10 min, 5 min, 1 min, 30 s. Quels sont les traits qui demeurent ?

Transformer



À gauche :
Assyrisches Spiel (Jeu assyrien), 1923, 79. Huile sur carton, 37 x 51 cm. Collection particulière, en dépôt au Zentrum Paul Klee, Berne.
 © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv

Cette volonté de simplification du réel amène les figures de Klee à se transformer. Mais la transformation d'une figure peut s'opérer dans plusieurs directions.

On sait que Paul Klee collectait des objets divers et variés dont certains éléments étaient prélevés dans la nature. Ces derniers pouvaient constituer des points de départ vers un imaginaire personnel puisé dans diverses sources d'inspiration.

Questionnements et expérimentations pratiques en classe :

- Comment transformer un dessin d'observation ?

Dessiner un élément prélevé dans la nature (un insecte, une feuille d'arbre, une branche, un caillou, etc.) et le transformer à l'aide de différents procédés (ajouter ou supprimer des traits, déformer, découper et réassembler, etc.).

Paul Klee pensait que le réel était constamment en mouvement et en transformation. Montrer éventuellement différentes étapes de la transformation en valorisant une série de dessins.

Codifier, symboliser



À droite :
Alpha bet I, 1938, 187. Couleur à la colle sur papier sur carton, 53,9 x 34,4 cm. Zentrum Paul Klee, Berne. Photo : © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv

Fasciné par la sémiologie, Paul Klee a également exploré le langage des signes et des symboles. Ainsi introduit-il dans ses œuvres des éléments picturaux évoquant des motifs antiques ou même des figures et des signes gravés sur les parois des grottes du paléolithique.

Au Bauhaus en 1921, durant ses cours sur les théories de l'art moderne, Klee présentait à ses étudiants des lignes et des formes et leurs possibles dispositions dans l'espace, comme si elles étaient des symboles, des lettres à assembler en mots, puis en phrases.

L'étonnant *Alpha bet I* (1938) présente un système d'écriture original qui semble emprunter aussi bien à l'alphabet latin, qu'aux systèmes d'écritures antiques (écriture cunéiforme ou hiéroglyphes égyptiens). Klee révèle ainsi son intérêt aussi bien pour les idéogrammes que pour les pictogrammes ou les formes d'écritures abstraites.

Questionnements dans la classe :

- Qu'est-ce qu'un signe ou un symbole ?

Inventer son propre alphabet avec des lignes, des formes ou imaginer un langage formel pour représenter le monde en cherchant à lui donner des codes et des règles.

Ex: le soleil sera représenté par tel signe, les animaux par tel autre signe, telle couleur ne pourra coexister avec telle autre, etc.

Les sources de la création

PAR STÉPHANIE JOLIVET

Die Heilige vom innern Licht (La Sainte de la lumière intérieure), 1921, 122. Lithographie en couleur, troisième état, 31 x 17,5 cm. Suisse, collection particulière, en dépôt au Zentrum Paul Klee, Berne. Photo: © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv

« À partir de quoi créez-vous ? D'où vient votre inspiration ? Est-ce que d'autres artistes vous ont inspiré ? » Telles sont les questions que les élèves posent fréquemment aux artistes qu'elles ou ils ont l'occasion de rencontrer. Ces interrogations sur le lien entre un artiste et ses sources, Paul Klee en a nourri son travail. Au retour d'un voyage d'études en Italie au cours duquel il est saisi par la richesse écrasante de l'art classique, il prend conscience de sa place dans l'histoire de l'art et s'interroge sur la possibilité d'un art qui reviendrait à la source – naïvement – comme un dessin d'enfant ou une peinture rupestre, tout en étant conscient qu'un artiste du XX^e siècle ne peut être vierge de toute influence. L'exposition nous propose de découvrir de façon paradoxale ce qui, dans les sources de Klee, lui a permis d'« être son propre style » comme il l'affirmait volontiers.

Aux sources de l'art

L'art des fous



Paul Klee s'intéressait à ce que l'on appelait encore « l'art des fous » avant que Jean Dubuffet n'introduise le terme d'« art brut » en 1945, terme qui a englobé entre autres les créations asilaires. Il possédait un exemplaire de l'ouvrage *Bildneri der Geisteskranken (Expressions de la folie)* du psychiatre et historien de l'art allemand Hans Prinzhorn et il a probablement assisté à certaines de ses conférences données au Bauhaus. Tout le travail de Klee consiste à retrouver – ou rechercher du moins – la spontanéité du geste premier avant qu'il n'ait été médiatisé par la raison. *La Sainte de la lumière intérieure*, réalisée par Klee en 1921, a ainsi été rapprochée, lors de l'exposition « L'art dégénéré » organisée par les nazis en 1937, d'une *Sainte Madeleine à l'enfant* produite par un schizophrène dans un asile de fous. Il n'est pas sans paradoxe de constater que cette lithographie présentée dans l'exposition est un troisième état de l'œuvre : Paul Klee a donc travaillé deux fois son support afin de recréer dans son œuvre un geste non travaillé.

Les dessins d'enfant

Colonne de gauche :
bildnis eines Hauses
(portrait d'une maison), 1935, 37.
Aquarelle et fusain sur papier sur carton, 31,7 x 22 cm. Suisse, collection particulière, en dépôt au Zentrum Paul Klee, Berne. Photo: © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv



Künstliche Symbiose
(Symbiose artificielle), 1934, 7. Aquarelle et gouache sur papier, 32,2 x 28,4 cm. Photo: © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv

Colonne de droite :
Bastard (Bâtard), 1939, 1132. Couleur à la colle, huile et tempera sur toile de jute, 60,5 x 70 cm. Donation Livia Klee, Zentrum Paul Klee, Berne. Photo: © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv

À la différence du dessin d'enfant qui est spontané, c'est volontairement que Paul Klee simplifie ses dessins pour retrouver un geste épuré et linéaire. Ainsi, il s'intéresse autant à ses propres dessins d'enfant qu'il a inclus dans son catalogue raisonné qu'aux dessins de son fils Felix qu'il accroche volontiers à côté des siens. Dans le *Portrait d'une maison* (1935), le tracé est simplifié à l'extrême, le dessin est traité sans perspective, la façade est percée de fenêtres sans souci de vraisemblance et sans porte. La couleur est utilisée en aplat et néanmoins, l'œuvre est saisissante par sa présence.

Les arts du monde



À la fin du XIX^e siècle, les artistes découvrent notamment avec l'art africain une toute autre forme d'art qui a évolué en dehors des codes occidentaux. On trouve dans la bibliothèque

de Paul Klee de nombreux ouvrages qui prouvent son intérêt pour cette forme d'art ainsi que des objets traditionnels et des statuettes ramenées de son voyage en Tunisie. Paul Klee puise dans les motifs architecturaux des formes ludiques de temples (*D'autres temples au bord de l'eau*, 1927), des dômes (*Le Grand Dôme*, 1927). Il puise aussi dans des détails ornementaux des motifs africains (dessins à la plume et au pinceau en 1914) ou des motifs de mosaïques (*Le Soir dans la vallée*, 1932). Le motif traditionnel se croise avec les préoccupations rythmiques de Paul Klee dans *Symbiose artificielle* où la tesselle devient quadrillage: les différentes dimensions et les changements de direction dans les lignes donnent une illusion de volumes plus proche des modélisations informatiques (qui ne sont pourtant apparues que bien plus tard) que d'un vestige archéologique.

L'art préhistorique

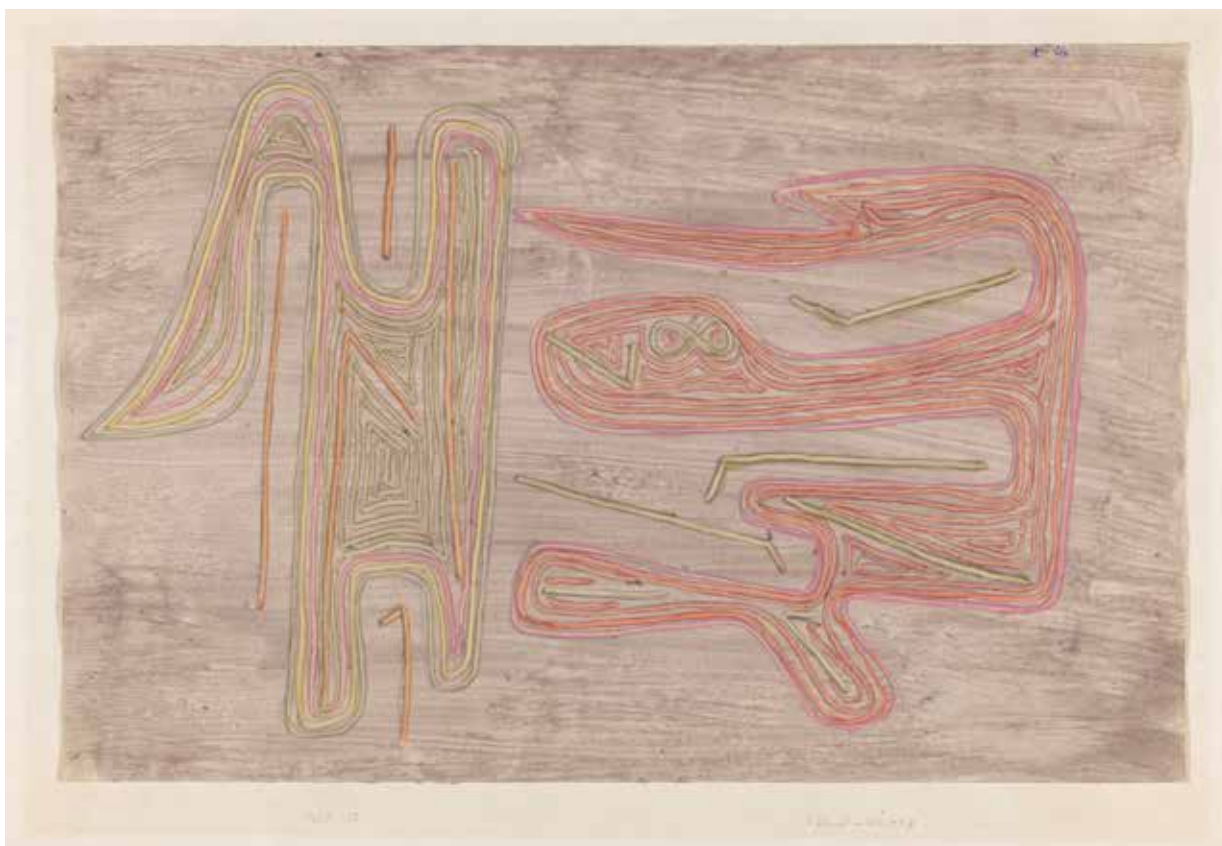


Dans l'œuvre *Bâtard* (1939), Paul Klee forme le contour d'un cheval à l'aide d'une ligne. Le support est enduit de façon à laisser paraître le grain grossier de la toile de jute et donne un effet minéral. La couleur foncée pour le fond et claire autour de la figure suggère que cette dernière est éclairée en son centre. Le dessin surgit de l'obscurité comme éclairé par une torche au milieu d'une caverne.

En parcourant l'exposition avec les élèves, nous pourrions les inviter à retrouver les influences et rechercher des œuvres à mettre en lien avec le travail de l'artiste. Néanmoins, ces sources ne sont intéressantes que par le jeu que Klee entretient avec elles. Assumées? Mises à distances? Parodiées? Quels liens Klee entretient-il avec ce patrimoine?

Les sources de la création

Versuchung (Tentation), 1934, 12. Dessin gravé dans la couleur à la colle, aquarelle et crayon sur papier sur carton, 32 x 48,7 cm. Zentrum Paul Klee, Berne. Photo: © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv



Kopf unter e. Unstern (Tête sous une mauvaise étoile), 1919, 124. Crayon sur papier sur carton, 29,9 x 17 cm. Zentrum Paul Klee, Berne. Photo: © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archiv



Un regard de biais : distanciation, jeu et parodie

Au fil de l'exposition le visiteur est amené à découvrir quatre grandes sources d'inspiration de l'art de Paul Klee: un véritable laboratoire d'infusion des formes où s'est nourrie la création de l'artiste. Ce dernier a puisé dans chacune des sources identifiées, mais sans jamais en faire d'imitation ou de pastiche. En regardant les œuvres de Klee et celles exposées en regard, au sein des îlots documentaires, c'est non seulement une recherche des origines de l'art qui se dévoile, mais aussi et surtout un dialogue entre Paul Klee et l'histoire de l'art, entre influence et mise à distance.

Klee introduit une distanciation dans son travail par la déconstruction même de son support. Par exemple, les aquarelles *Une baie* et *Paysage aux deux fruits* (1935) sont présentées comme des œuvres autonomes alors qu'elles ne formaient au départ qu'une seule et même aquarelle. En découpant la composition initiale, Klee crée ainsi une nouvelle œuvre dans l'œuvre et abolit l'idée d'une composition structurelle de l'œuvre.

Tête sous une mauvaise étoile (1919) est un portrait, genre académique s'il en est. Ce dessin témoigne du jeu que Paul Klee entretient avec les codes de l'histoire de l'art. Le titre en lui-même est déjà parodique : le terme « tête » renvoie à une réalité anatomique et s'oppose aux termes attendus de « portrait » ou de « visage », ou encore au nom de la personne portraiturée. La « mauvaise étoile » est représentée sous une forme très simplifiée jouant ainsi entre sens propre et sens figuré : « mauvaise » peut être pris au sens de « non conforme » ou « mal dessinée », tout en signifiant la malchance. Enfin, la représentation du visage en lien avec la mauvaise étoile n'est pas dénuée d'humour : une bonne étoile lui aurait-elle donné un aspect plus symétrique ?

Dans *L'île engloutie* (voir Œuvre en focus), même jeu, cette fois-ci, avec le topos du paysage. De fait, le bleu domine une composition que l'on peut voir comme immergée. Néanmoins, Paul Klee intègre dans sa création une réflexion sur les moyens et les principes propres à l'art : le rythme et les effets de transparence créent un langage qui devient le véritable sujet de l'aquarelle.

La Tentation (1934) pose la question de la possibilité, pour un artiste du début du XX^e siècle, de représenter des thèmes bibliques et d'en renouveler l'iconographie. Le dessin représente un serpent. Celui-ci est identifiable bien que le corps corresponde davantage à une fantaisie géométrique qu'à une réalité zoologique. Le matériau utilisé est fragile : carton, crayon, aquarelle. La gravure est faite dans la peinture-même. L'œuvre, pourtant achevée, semble vouée à disparaître, à s'effacer, à n'être qu'une trace. Ce motif ne peut-il exister qu'à l'état de vestige d'une civilisation ancienne ?

Texte en écho

« L'art et l'imitation » d'Aristote

À l'origine de l'art poétique dans son ensemble, il semble bien y avoir deux causes, toutes deux naturelles.

Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation – comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres. Une autre raison est qu'apprendre est un grand plaisir non seulement pour les philosophes, mais pareillement aussi pour les autres hommes – quoique les points communs entre eux soient peu nombreux à ce sujet. On se plaît en effet à regarder les images car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose, par exemple que ce portrait-là, c'est un tel ; car si l'on se trouve ne pas l'avoir vu auparavant, ce n'est pas en tant que représentation que ce portrait procurera le plaisir, mais en raison du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre. L'imitation, la mélodie et le rythme (car il est évident que les mètres sont une partie des rythmes) nous étant naturels, ceux qui à l'origine avaient les meilleures dispositions naturelles en ce domaine, firent peu à peu des progrès, et à partir de leurs improvisations, engendrèrent la poésie. Mais la poésie se divisa suivant le caractère propre à chacun ; ceux qui avaient une âme noble imitaient les belles actions et celles de leurs pareils, ceux qui étaient plus vulgaires imitaient les actions des hommes bas, en composant d'abord des blâmes, tout comme les autres composaient des hymnes et des éloges.

Aristote, *Poétique*, IV, 1448 b, trad. M. Magnien, *Le Livre de poche classique*, 2002, pp. 88–89.

La ligne au péril de la surface

Cycle 4, arts plastiques :
la représentation ; images, réalité et fiction

PAR AGNÈS CHOPLIN

Tiere begegnen sich
(*Des animaux se rencontrent*), 1938,
111. Huile et couleur
à la colle sur carton
sur contreplaqué,
42 × 50,5 cm.
Collection privée en
dépôt au Zentrum
Paul Klee, Berne. Photo :
© Zentrum Paul Klee,
Bern, Image Archiv

Colonne de droite :
Büste eines Kindes
(*Buste d'un enfant*),
1933, 380. Aquarelle sur
coton sur contreplaqué,
50,8 × 50,8 cm. Zentrum
Paul Klee, Berne. Photo :
© Zentrum Paul Klee,
Bern, Image Archiv

Il me semble que l'une des particularités de la peinture de Paul Klee tient aux rapports qu'il établit entre la ligne et la surface. Grâce à sa biographie et à son journal, nous savons qu'il s'est d'abord exprimé par le dessin avant de trouver, à la suite de son voyage en Tunisie, un rapport évident avec la couleur. Examinons les liens entre ces deux entités par le biais de quatre exemples.



Dans *Des animaux se rencontrent* de 1938, de fortes courbes noires et souples au pinceau, de longueur très variable, animent toute la surface du support de carton selon un *tempo* assez lent. Cela produit un réseau irrégulier de formes ouvertes. Au cœur de celles-ci les touches viennent se nicher dans un flux continu de même couleur. La surface ne se creuse pas mais affiche plutôt un dialogue entre les différentes sortes de lignes.

Cela peut évoquer les forces fécondes et tranquilles de la nature, à l'image de l'embryon habitant le ventre de la figure animale de droite. Surfaces et lignes semblent s'accorder pour engendrer la vie dans ses dimensions variées. Dans ce continuum, toute la peinture devient gravide.



L'atmosphère est très différente dans *Buste d'un enfant* de 1933. Ici, la ligne n'est aucunement assujettie à une nécessité de figuration. Le pinceau suit son chemin hasardeux et chaotique sur la surface de coton peinte dans une matière frottée. Il propose une composition abstraite qui pourrait tout à fait se suffire à elle-même, à l'image de ce que produira le peintre et guitariste Serge Poliakoff. La ligne affirme une indépendance relative par rapport aux champs colorés. Elle les délimite, les traverse ou les relie. Son unique caractère impose une tonalité particulière quand ses diverses directions peuvent être comprises comme des phrases musicales différentes. Ce tracé rouge contraste avec deux grands blocs harmoniques, l'un sombre pour le fond et l'autre composé de valeurs moyennes variées. La limite entre les deux n'est pas nette. Les couleurs rompues et assourdies résonnent comme un empilement d'accords.

La peinture tout entière peut être vue comme un jeu cruel. La tête de l'enfant porte déjà des cicatrices. Est-ce la croissance de l'individu qui va fissurer la forme originelle ? Les adultes assignent volontiers un espace à l'enfance dans lequel l'enfant a parfois bien du mal à trouver sa place en grandissant.

Deux petits traits horizontaux tentent de couper la ligne rouge et les yeux flottent à la surface comme perdus dans ce labyrinthe.



En haut :
Training (Entraînement),
1939, 769. Couleur à
la colle et crayon sur
papier sur carton,
27 x 21,5 cm. Suisse,
collection particulière,
en dépôt au Zentrum
Paul Klee, Berne. Photo :
© Zentrum Paul Klee,
Bern, Image Archiv

En bas :
KOP (Tête), 1939, 1925.
Couleur à la colle,
aquarelle et craie sur
papier sur carton,
29,5 x 20,6 cm. Berne,
Zentrum Paul Klee,
donation Livia Klee.
Photo : © Zentrum
Paul Klee, Bern, Image
Archiv

Dans *Entraînement* de 1939, les lignes ocre jaune et ocre rouge sont premières. Elles partagent le même caractère de courbes tendues qui imposent un dynamisme au tempo rapide cette fois. Le point d'orgue de la roue dans la partie basse confirme le mouvement décidé. Deux formes arrondies dont une est affublée de deux ronds peuvent faire penser à des figures en plein échauffement sportif.

Toutefois la structure est perturbée par de multiples taches comme autant de micro-surfaces. Des vertes pour ce qui apparaît comme des végétaux, des bleues qui occupent plutôt le haut du tableau et des ocres dans le bas. La répartition semble hasardeuse et ces taches de couleur n'hésitent pas à passer sur les lignes de construction comme le feraient des intempéries. La surface en devient éclatée en multiples notes piquées.

Le mouvement s'inscrit dans le cadre contraint du support de papier. Les lignes et les taches dansent ensemble. Elles parviennent à mettre en branle l'univers dans une jubilation gratuite qui entraîne le spectateur à sa suite.



Enfin, la peinture intitulée *KOP* également de 1939, paraît la plus inattendue dans ses rapports entre ligne et surface.

En effet, la présence forte de la matière met vraiment en danger le tracé qui devient difficilement visible. Le dessin érige une forme

anguleuse qui n'est pas sans évoquer le cubisme. Cet élément approximativement quadrangulaire se dresse sur une partie plutôt horizontale. Avec l'aide du sous-titre, on peut y voir une tête qui se détache d'un buste. L'attache du cou est aussi fragilisée par une encoche. Toutes les lignes sont brisées sauf celle qui se trouve dans l'angle inférieur droit.

La largeur de la partie basse évoque-t-elle la position couchée d'un homme? Celui-ci se réveillerait-il soudain d'un cauchemar? Ou serait-ce Lazare qui ressuscite devant nous?

Paul Klee semble avoir commencé par les lignes qui déterminent deux grandes zones colorées à l'aquarelle, l'une rosée et l'autre ocre. Sur ces deux valeurs proches, une terre d'ombre vient maculer diversement les surfaces sans se soucier des limites. Ce brun sombre se concentre sur la partie gauche. La couleur à la colle paraît appliquée au couteau ou avec une petite spatule. Elle génère ainsi des contre-lignes produites par une accumulation de matière ou par une absence de peinture.

Sur la forme quadrangulaire, quatre taches violacées différemment arrondies font peut-être fonction d'œil et de narines. L'incertitude de la figuration trouve peut-être un écho dans le mot du titre, *Kop*, auquel il manque la lettre « f » pour former le mot *Kopf* (tête).

Dans ce tumulte, seule une petite bande rouge parvient à réconcilier ligne et couleur. Cette exception correspond-elle à une langue que le personnage tirerait au spectateur? Bien malin qui s'y retrouvera. À moins qu'elle adresse un défi au monstre terreux qui menace toute la peinture. Le peintre se garde bien de donner le résultat du combat. On ne peut s'empêcher de penser que cette œuvre est réalisée l'année qui marque le début de la Seconde Guerre mondiale.

Ces quatre exemples montrent la grande diversité de la combinaison qu'orchestre Paul Klee dans ses peintures. De l'appui mutuel à la superposition contrainte et à l'attaque en bonne et due forme. Le jeu n'est pas seulement formel mais obéit aux nécessités expressives de l'artiste qui sans cesse remet en cause son processus créatif.

Propositions pédagogiques

- Comment le dessin et la peinture peuvent-ils s'enrichir mutuellement à partir de Paul Klee, en passant par Raoul Dufy et Fernand Léger?
- Comment s'exprimer en associant des lignes et des surfaces?
- Comment mettre fin à la tyrannie du contour?

17 Gewürze (17 épices), 1932



17 Gewürze (17 épices), 1932, 69. Aquarelle et encre sur coton sur carton, 47,3 x 56,9 cm. LaM, Villeneuve d'Ascq. Donation Geneviève et Jean Masurel. Photo : Philip Bernard

Dix-sept épices fait partie de la donation Geneviève et Jean Masurel. L'œuvre date de 1932. L'année précédente, Klee a quitté le Bauhaus de Dessau pour devenir professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf. En 1933, il est licencié de cette institution suite à la prise de pouvoir par le Parti national-socialiste alors en pleine expansion et retourne à Berne, dans son pays natal. L'architecte Mies Van der Rohe ferme la célèbre école d'art du Bauhaus sous la pression des nazis qui la considèrent comme « un foyer du bolchevisme culturel ». *Dix-sept épices* est contemporaine du grand polyptyque *La Guerre* d'Otto Dix qui dénonce l'extrême violence des conflits armés. Cette peinture se situe donc à un moment charnière de sa carrière.

Au tout début, on n'y voit pas grand-chose. C'est à cause des petites touches de peinture réparties régulièrement sur toute la surface du support. La matière est légèrement grumeleuse. S'agit-il des épices annoncées par le titre ? Dans ce cas, il est difficile d'en distinguer dix-sept différentes. Cela pourrait être aussi un clin d'œil aux impressionnistes que Klee a regardé de près au début de sa carrière mais les taches de couleur sont plus espacées et laissent voir la couche du dessous.

Dans un deuxième temps, les yeux se posent sur la forme rouge quasi-centrale qui semble fondre pour produire une grosse goutte d'un liquide à nuance froide. En effet, cette zone médiane de la peinture évoque la chaleur d'un foyer. Une forme oblongue rougeâtre s'échappe déjà du support, par le bas. On peut à nouveau rentrer dans la peinture par les petites surfaces rougeâtres diversement arrondies qui parsèment la grande partie médiane. À glisser ainsi d'un élément à l'autre, on bute inévitablement sur le parallélogramme bleu. Il fait équipe avec trois autres formes à dominante froide : un mince croissant de lune, un rond aux limites baveuses situé en plein centre de la composition et un trait qui se déploie juste au-dessus du numéro neuf. Les scores du match des rouges contre les bleus s'affichent en fins chiffres noirs de un à dix-sept. Toutefois il manque bizarrement le quinze. La partie ne semble pas terminée.

Il faut dire que le terrain est complexe. Il est traversé de minces lignes plus ou moins tendues qui finissent par constituer un réseau très irrégulier. La surface paraît souple. Cela peut renvoyer au support de tissu qu'a choisi le peintre. D'ailleurs de petites franges sont visibles sur trois bords de la surface. L'ondulation est accentuée par

la lumière qui se matérialise par un jus ocre rosé léger pour virer insensiblement à un bleu moyen assez chaud. Cela vibre doucement sous le voile translucide des petites taches.

Quel match se joue sous nos yeux ? Il n'y a pas de représentation humaine. Après avoir lavé son fond de couleur, on peut penser que le peintre a tracé ses lignes qui animent la surface sans creuser un espace. Elles butent parfois sur la trame du textile. Puis, en s'adossant à elles ou pas, il a posé ses petites formes aux contours très finement soulignés. Les chiffres délicatement tracés viennent en appui ou proposent un autre ordre de lecture qui semble aléatoire. C'est un jeu entre des surfaces vaporeuses, vibratoires et indéterminées et des petites formes précisément circonscrites associées à de fragiles lignes qui se cristallisent en nombres à certains endroits.

Paul Klee fait bien attention à ce qu'il n'y ait pas de gagnant car c'est tout le sel de la vie qui est présent ici, entre tension et relâchement comme dans une œuvre musicale.

Propositions pédagogiques

Cycle 3 – arts plastiques

Cette œuvre est propice à travailler la notion de matérialité qui est au programme d'arts plastiques, en cycle 3. Elle invite à expérimenter différents outils et gestes, du lavis aux empâtements de touches. Elle peut être l'occasion de combiner peinture et dessin.

- Comment animer une surface avec des lignes, des formes et des signes ?
- Comment créer une image à partir d'un ensemble d'éléments prédéterminés : des formes (éventuellement découpées dans un matériau), des signes d'origine multiple et des lignes ?

Abendliche Figur (Figure du soir), 1935



Figure du soir est une gouache sur papier peinte par Paul Klee en 1935. Elle fait partie de la collection permanente du LaM puisqu'elle est issue de la donation de Geneviève et Jean Masurel à la Communauté urbaine de Lille en 1979.

Cette œuvre énigmatique n'est pas grande, 48,5 × 31,2 cm, mais elle s'impose à nous et suscite beaucoup de questionnements. Pourquoi cette figure fantomatique ? Pourquoi ces choix de couleurs ? Qu'a voulu nous dire Paul Klee ? Le titre donne quelques indications : c'est une figure, et non une personne en particulier. Mais qu'est-ce qui définit une figure ? L'essentiel semble être là : deux yeux, une bouche, une forme évoquant la tête, une autre peu définie pour un « corps » sans bras ni jambes, quelques rares zones d'ombre, un point suggérant une pupille dans l'œil éclairé. Seuls ces éléments donnent vie à la représentation et permettent de distinguer cette silhouette humaine simplifiée au maximum.

Le moment de la journée mentionné dans le titre, le soir, évoque une baisse de lumière et une certaine mélancolie. À première vue, les tons sont tristes et sombres. En 1935, Paul Klee est dans une période de sa vie où il ne va pas très bien. Il a été destitué de son poste de professeur à l'Académie de Düsseldorf par les nazis et a dû se réfugier en Suisse où il commence à ressentir les premiers symptômes d'une maladie grave qui l'emportera en 1940.

Une première couche pour le fond montre que Klee a dilué sa peinture avec de l'eau pour garder un effet de transparence. La touche du peintre est visible et donne l'impression d'un geste spontané. La figure centrale concentre par endroits plusieurs couches de peintures.

Si l'on se rapproche de l'œuvre, on peut distinguer le dessin préalable réalisé par Klee pour cette forme simple. Deux ovales se touchent en un seul point. C'est une sorte de huit qu'a tracé l'artiste, mais auquel il a donné une forme particulière. Est-ce le point de départ de cette œuvre ? On pourrait en faire l'hypothèse. Avait-il l'intention de dessiner une figure ? Celle-ci s'est-elle au contraire imposée à lui ? Autant de questions qui renvoient au processus créatif de l'artiste.

Des formes constituées par différents aplats de couleurs se superposent. Les trois couleurs primaires viennent dialoguer et les surfaces colorées se mélangent donnant à certains endroits

Abendliche Figur
(*Figure du soir*), 1935,
53. Aquarelle sur
papier, 48 × 31 cm.
LaM, Villeneuve d'Ascq.
Donation Geneviève et
Jean Masurel. Photo :
Philip Bernard

des résultats étonnants. Le peintre fait alterner des couleurs chaudes et froides et joue avec les contrastes entre couleurs complémentaires (orange / bleu ; rouge / vert). Mais notre regard est surtout attiré par cet œil encerclé par une forme ovoïde jaune qui constitue la seule partie éclairée du tableau. Il semble que ce troisième ovale soit en effet venu se superposer dans un deuxième temps à l'ovale supérieur qui forme le visage : il se détache clairement de l'ensemble grâce à un jaune et à un vert lumineux. Cette forme semble flotter au-dessus de l'ensemble, comme une feuille de papier translucide à travers laquelle la figure regarderait. Le titre peut à nouveau orienter notre lecture : c'est le soir. Est-ce le jaune d'un soleil couchant ? Une partie du visage est dans l'ombre, une autre dans la lumière : pourrait-on aller jusqu'à évoquer une symbolique, celle d'un espoir dans une période si difficile pour Klee, tant sur le plan personnel que politique ? Ce qui est certain, c'est que rien de tout cela n'est réaliste. Paul Klee se situe bien entre la figuration et l'abstraction, entre deux mondes.

Propositions pédagogiques

Cycles 1, 2 et 3

Paul Klee recherchait à simplifier au maximum sa représentation du monde en ne figurant que les éléments essentiels. Sans lever son crayon, l'élève peut dessiner une forme : que faut-il ajouter, au minimum, pour qu'apparaisse un visage ? A-t-on besoin d'ajouter un œil, ou deux ? Peut-on y voir autre chose ?

Cycle 3 : CM1 - CM2

Français : « Se confronter au merveilleux, à l'étrange »
« Découvrir des contes, des albums adaptant des récits mythologiques, des pièces de théâtre mettant en scène des personnages sortant de l'ordinaire ou des figures surnaturelles ; comprendre ce qu'ils symbolisent ; s'interroger sur le plaisir, la peur, l'attraction ou le rejet suscités par ces personnages. »

Le personnage représenté semble regarder à travers le trou d'une serrure. Ou bien est-il lui-même observé par quelqu'un d'autre, son visage éclairé par le faisceau lumineux d'une lampe torche ? Que vous inspire cette figure pour le moins étrange et énigmatique ?

Cycle 4 – arts plastiques

Questionnement : la représentation ; images, réalité et fiction.

Cette œuvre pourrait initier un travail sur la lumière.

- Comment la lumière transfigure notre perception de la couleur ?
- Comment focaliser l'attention du spectateur en utilisant la lumière ?

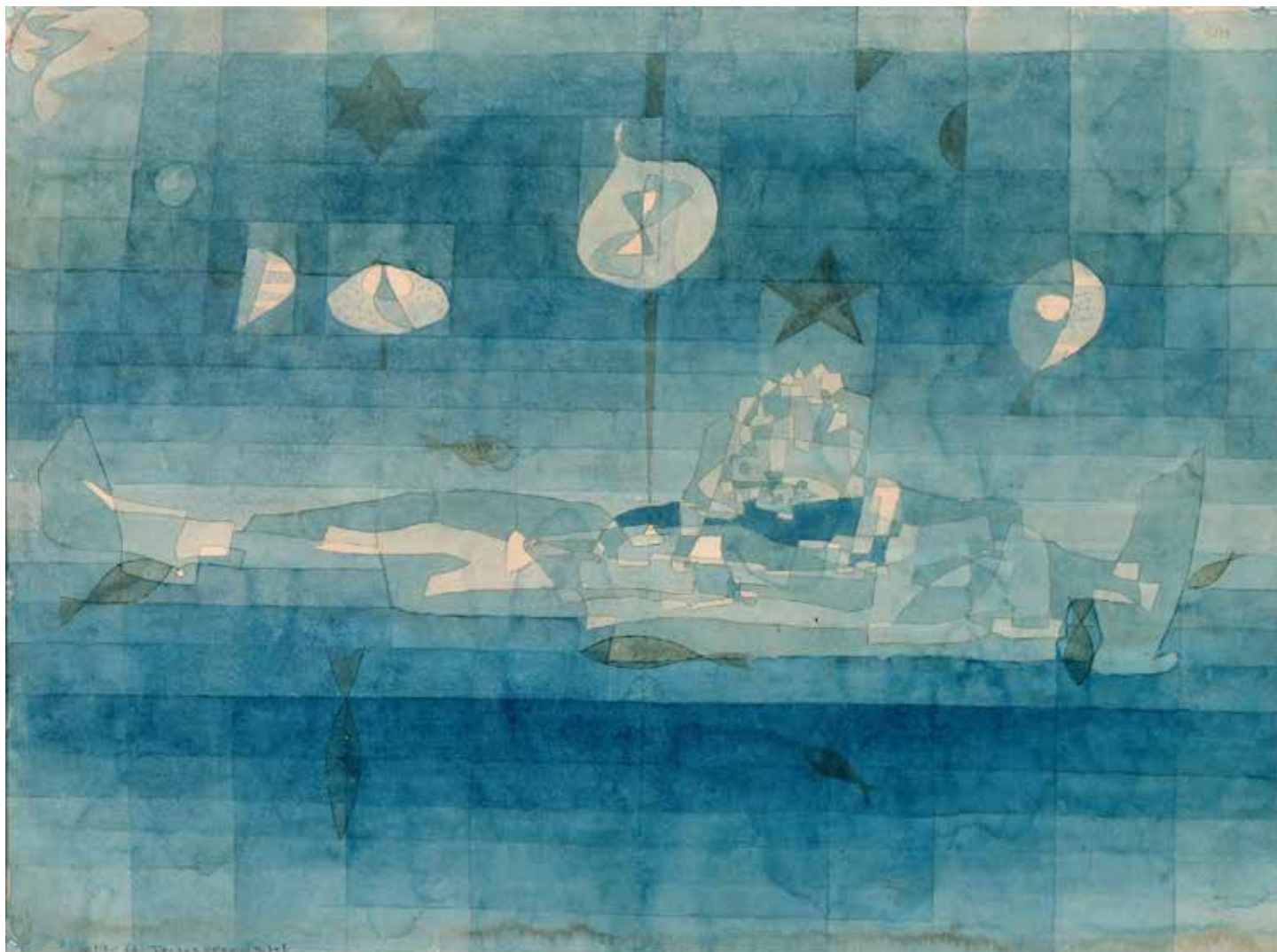
Texte en écho

À l'époque où Paul Klee réalise *Figure le soir*, Robert Desnos publie le poème « Un jour qu'il faisait nuit » dans lequel la nuit donne lieu à une reconfiguration de la réalité dans son apparence (« des triangles à cinq côtés »), ses jeux d'ombre et de lumière et ses énigmatiques images. Le travail de Klee entre figuration et abstraction se retrouve ici dans la limite entre rêve et réalité.

Un jour qu'il faisait nuit
Il s'envola au fond de la rivière.
Les pierres en bois d'ébène, les fils de fer en or
et la croix sans branche.
Tout rien.
Je la hais d'amour comme tout un chacun.
La mort respirait de grandes bouffées de vide.
Le compas traçait des carrés
et des triangles à cinq côtés.
Après cela il descendit au grenier.
Les étoiles de midi resplendissaient.
Le chasseur revenait, carnassière pleine de poissons
Sur la rive au milieu de la Seine.
Un ver de terre, marque le centre du cercle
sur la circonférence.
En silence mes yeux prononcèrent un bruyant discours.
Alors nous avançons dans une allée déserte
où se pressait la foule.
Quand la marche nous eut bien reposés
nous eûmes le courage de nous asseoir
puis au réveil nos yeux se fermèrent
et l'aube versa sur nous les réservoirs de la nuit.
La pluie nous sécha.

« Un jour qu'il faisait nuit », paru dans le recueil *Corps et Biens* en 1930.

Versunkene Insel (L'île engloutie), 1923



Cette œuvre de Paul Klee fait partie de la donation de Geneviève et Jean Masurel.

En 1923, date à laquelle *L'île engloutie* a été réalisée, Klee enseigne depuis trois ans au Bauhaus où Walter Gropius lui a confié notamment un cours de théorie picturale et un atelier libre de peinture. Pendant cette période, Paul Klee va théoriser sa pratique et publier une partie de ses cours : « Contributions à la théorie de la forme picturale, Théorie de l'art moderne », « L'Étude de la nature », dans le recueil *Le Bauhaus de Weimar*.

L'île engloutie est une aquarelle sur papier datée de 1923. Le premier regard nous plonge dans le bleu : seule couleur présente avec le blanc resté en réserve et le noir de l'encre de Chine utilisé à

la plume. Apparaissent ensuite les formes : l'île se détache d'abord par le changement de rythme dans les horizontales. Aux lignes constituées par la superposition des nuances de bleu s'oppose une fine ligne noire qui paraît dessiner comme sur un Télécran ou une ardoise magique une composition à colorier. La composition est simple, presque enfantine. Les poissons sont schématisés à l'extrême. Une étoile flotte : animal marin ou astre céleste ? Des formes rondes peuvent être aussi bien méduses que lampions. Le titre et les éléments figuratifs invitent à visiter ce monde peuplé de poissons. La lecture peut en être narrative, notamment avec des élèves qui peuvent entrer dans l'œuvre par le biais de l'énigme : pourquoi cette île est-elle engloutie ? Où mènent ces lignes labyrinthiques ? Forteresse abandonnée ou bien gardée ?

Mais réduire l'œuvre à cette lecture occulterait la préoccupation principale de Klee à cette époque-là : les degrés de bleu, le rythme et les lignes construisant un langage détaché de la narration. En 1923, Klee assure au Bauhaus des cours de peinture sur verre dont on retrouve ici les effets de transparence et de matière obtenus par la superposition des couches. Pour l'artiste, la couleur « a un poids ». Plus elle est claire et plus elle est légère. L'exercice était pour lui de trouver l'équilibre. L'aquarelle peut se lire alors comme une partition : les motifs sont accrochés comme des notes sur une portée constituée par le quadrillage bleu. Le rythme l'emporte sur la narration en créant un nouveau langage qui parle à nos sens plus qu'à notre raison.

Versunkene Insel
(*L'île engloutie*), 1923.
Aquarelle sur papier
vergé contrecollé sur
carton, 46,2 × 65,3 cm.
LaM, Villeneuve d'Ascq.
Donation Geneviève et
Jean Masurel. Photo :
Philip Bernard

Propositions pédagogiques

Cycles 2 et 3

- Les titres de Paul Klee orientent la lecture de ses œuvres. Quelle lecture l'élève peut-elle ou peut-il faire d'une image à partir de son titre ?
- Avant d'avoir montré l'œuvre de Klee aux élèves, leur proposer de représenter une île « engloutie ». Comment la représenter avec un dégradé de bleu ?
- Proposer aux élèves de représenter un paysage imaginaire de leur choix avec un matériel restreint : un pinceau et deux pots de peinture gouache (du bleu et du blanc). Insister sur la variété des teintes qu'il est possible d'obtenir en mélangeant les deux. Il est possible de faire réaliser aux élèves, au préalable, un nuancier.
- Pour peindre cette aquarelle, Klee remplit sa feuille de bandes de différentes nuances de bleu. Où sont les couleurs les plus « lourdes » ? Où est la mer ? Où est le ciel ? Existe-t-il une démarcation réelle ?
- Klee aime la mer et ses habitants fantastiques. Il les dessine ici avec peu de lignes et invente ainsi un alphabet de signes qui lui est propre, un peu comme les hiéroglyphes des Égyptiens. Comment l'élève peut-elle ou peut-il « lire » les différents signes présents dans ce tableau ?
- Paul Klee jouait du violon et était un excellent musicien ; il a d'ailleurs hésité entre une carrière de musicien et de peintre. Dans ses tableaux, il utilise parfois les formes et les couleurs comme s'il s'agissait de notes, et certaines de ses œuvres peuvent être lues comme des partitions de musique. Quel rythme l'élève peut-elle ou peut-il associer à ce tableau ?

Cycle 4 – Arts plastiques

- Comment combiner une structure abstraite comme celle d'une grille avec des éléments de représentation pour obtenir un univers fictionnel ?

Texte en écho

« Correspondances », *Les Fleurs du mal*. Charles Baudelaire.

Dans les « Correspondances », Charles Baudelaire compare la nature à un temple dont le sens est hermétique. Là « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent », mais seul le poète, en mobilisant tous ses sens, est à même de le décrypter. Ce jeu des correspondances entre les sensations, aussi appelé synesthésie, se retrouve dans l'œuvre de Paul Klee. L'univers de Klee est peuplé de couleurs et de signes qui se déploient dans ses compositions comme des notes sur une partition. Les couleurs et leurs échelles de dégradés impriment un rythme à la composition. Les effets de transparence de la matière traduisent des sensations de chaud et de froid.

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs
d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les
prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Chronologie



Photographie de Paul Klee dans son atelier, Bauhaus, Weimar, 1924. Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee.

1879

Naissance à Münchenbuchsee, près de Berne

1898-1901

Études d'art à Munich auprès du peintre symboliste Franz von Stuck. Rencontre sa future épouse Karoline (« Lily ») Stumpf.

1901-1902

D'octobre 1901 à mai 1902, séjour en Italie. L'art classique déclenche chez lui une « grande perplexité ».

1902

Dans une lettre du 3 octobre, fait part de la redécouverte de ses dessins d'enfant : ses œuvres « les plus importantes à ce jour ».

1906

14 avril : lors d'un court voyage à Berlin, visite le Musée d'Ethnologie.
15 septembre : épouse Lily et déménage à Munich.

1907

30 novembre : naissance de son fils Felix.

1911

Février : commence à tenir un catalogue raisonné de ses œuvres où il intègre une sélection de ses dessins d'enfant.

1912

Dans un article paru dans *Die Alpen*, se dit proche « des commencements primitifs d'un art tel qu'on le retrouve plutôt dans les musées ethnographiques ou dans la chambre d'enfant ». Il mentionne également les « dessins des aliénés ».

12 février - 18 mars : participe à la deuxième exposition du Blaue Reiter. L'une de ses œuvres figure dans l'almanach du groupe, parmi des œuvres médiévales, extra-occidentales, populaires et des dessins d'enfants.

1913

20 septembre - 1^{er} décembre : présente 22 œuvres à la Galerie Sturm à Berlin. La critique les compare, à charge, à des dessins d'enfants. Ce rapprochement sera constant par la suite.

1914

Avril : voyage en Tunisie où il acquiert des œuvres artisanales qui l'influencent par la suite.

1917

Voit peut-être un carnet de dessins d'Adolf Wölflli appartenant à son amie Sasha Morgenthaler. Lily lui offre le livre de Carl Einstein, *Negerplastik*, que l'auteur lui dédicace en 1923.

1919

Novembre : Max Ernst intègre deux dessins de Klee dans la première exposition Dada à Cologne, dans laquelle figurent aussi « des dessins d'enfants, des œuvres de malades mentaux, des sculptures africaines, des galets, des parapluiés, des pots de fleurs... ».

1920

29 octobre : est nommé professeur au Bauhaus à Weimar.

1922

8 avril : assiste probablement à la conférence de Hans Prinzhorn, auteur de *Bildnerei der Geisteskranken* (*Expressions de la Folie*), au Bauhaus de Weimar

1923

Janvier - avril : à l'occasion de sa grande exposition à la National Gallery de Berlin, il montre pour la première fois ses dessins d'enfant.

1924

André Breton mentionne Paul Klee parmi les artistes surréalistes dans son *Manifeste du Surréalisme*. Ses œuvres figureront par la suite dans la plupart des expositions surréalistes.

1925

21 octobre - 14 novembre : première exposition personnelle en France à la galerie parisienne Vavin Raspail.

1928

Été : visite le site préhistorique de Carnac lors de vacances en Bretagne.
17 décembre - 17 janvier 1929 : voyage d'étude en Égypte, où les pyramides, les tombes et les hiéroglyphes suscitent son intérêt.

1929

15 mars : une œuvre de Klee figure parmi les illustrations de l'essai de Prinzhorn « À propos de l'art des aliénés » qui paraît dans la revue belge *Variétés*.
Juin - juillet : deux expositions de dessins d'enfants ont lieu au Bauhaus de Dessau.

1930

13 mars - 2 avril : dans le catalogue de la première exposition monographique de Klee au Museum of Modern Art de New York, Alfred H. Barr compare son art aux dessins d'enfants et ajoute : « le travail de Klee suggère parfois les peintures et l'ornementation des peuples primitifs, en particulier les sculptures sur os de l'âge de pierre... »

1931

Met fin à son contrat de travail avec le Bauhaus de Dessau et prend un poste de professeur à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf.

1933

Est licencié suite à la prise du pouvoir par le National-Socialisme et s'exile à Berne.

1937

28 avril - 30 mai : des œuvres de Klee sont mises en regard avec des relevés de peintures pariétales lors de l'exposition du MoMA, *Prehistoric Rock Pictures from Europe and Africa*.
19 juillet - 30 novembre : l'exposition *Entartete Kunst* organisée par les nationaux-socialistes à Munich présente 17 œuvres confisquées de Klee.

1940

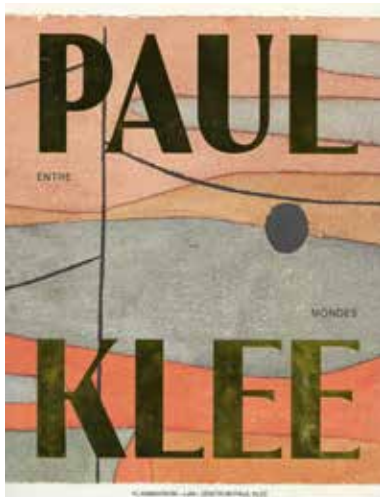
29 juin : Klee meurt à Locarno-Muralto.

Sitographie, ressources

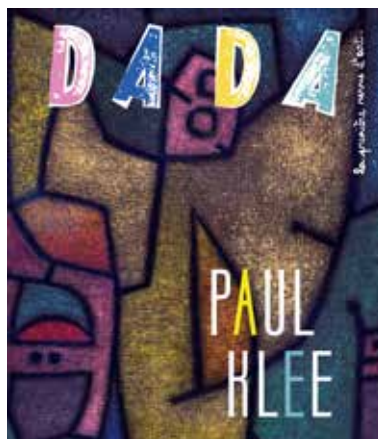


AUTOUR DE L'ŒUVRE DE PAUL KLEE

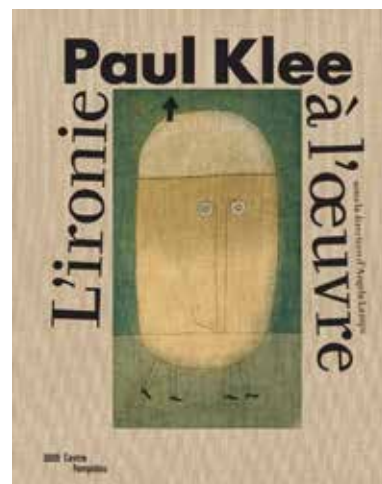
—
Catalogues / Livres



Paul Klee, entre-mondes, cat.exp.,
Co-édition Flammarion, LaM, Zentrum
Paul Klee, 2021.



Dada no 210: « Paul Klee ».
Et si l'on écoutait la peinture? Paul Klee
(1879-1940) a créé une œuvre en marge
de tous les courants de l'art moderne.
Un univers poétique, fait de formes et
de signes en apesanteur, où l'on croise
des villes colorées et des sorcières
biscornues, des chats malicieux et
des plantes mystérieuses. Rêvant des
choses invisibles, Klee nous révèle
les battements de cœur du monde.



Paul Klee. L'ironie à l'œuvre, Angela
Lamp (éd.), cat.exp., Centre Pompidou,
Musée national d'Art moderne, Paris,
2016.

Rendez-vous enseignants

et visites-ateliers autour de l'exposition

POUR LES ENSEIGNANT·E·S

—

Visite-découverte :

Mercredi 24 novembre 2021 à 10 h, 14 h ou 15 h 30

Samedi 27 novembre à 14 h ou 15 h 30

* *La visite du 24 novembre à 14 h est assurée par Agnès Choplin, enseignante missionnée au LaM, dans une perspective pédagogique.*

Cycle de formation :

Cinq rendez-vous pour se sensibiliser à l'art des XX^e et XXI^e siècles et à la collection du LaM. Chaque présentation est suivie d'un atelier de pratique artistique. Le mercredi de 14 h 30 à 17 h.

Paul Klee

Une séance pour découvrir l'univers de l'une des figures majeures de l'art du XX^e siècle et évoquer ses nombreuses influences, son originalité comme ses apports à la révolution menée par les avant-gardes.

Mercredi 20 octobre 2021

Pour vous inscrire : accueil@musee-lam.fr

RÉSERVER

—

Pour réserver une visite, un atelier ou une activité complémentaire avec ou sans guide, le Service réservation est à votre écoute du lundi au vendredi de 9 h 30 à 12 h et de 14 h à 16 h.

CONTACTS

—

Service réservation

(Caroline Matton / Érika Lefebvre)

Tél : +33 (0)3 20 19 68 88/85

Fax : +33 (0)3 20 19 68 62

reservation@musee-lam.fr

Responsable secteur éducation et médiation culturelle

Anne Gaëlle Le Flohic

Tél. : +33 (0)3 20 19 68 81

agleflohic@musee-lam.fr

Enseignantes missionnées

Agnès Choplin : agnes.barincou@ac-lille.fr

Stéphanie Jolivet : stephanie.jolivet@ac-lille.fr

Marie Demarcq : marie.demarcq@ac-lille.fr

AVEC VOS CLASSES

—

MATERNELLES

La clef du motif

À partir de 4 ans

En écho aux œuvres de Paul Klee, les enfants seront amené·es à réaliser une œuvre collective de grande dimension à partir d'un répertoire de formes variées correspondant aux différentes sources culturelles de Paul Klee.

ÉLÉMENTAIRES

Théâtre de poupées

Après une visite de l'exposition, les enfants pourront créer une figurine, à partir de matériaux divers mis à leur disposition, par la technique de l'assemblage. Ils et elles pourront les mettre en scène collectivement, reliant ainsi les arts de la scène avec les arts plastiques comme a pu le pratiquer Paul Klee.

La clef du motif

Après une visite de l'exposition, les enfants seront amené·es à réaliser une œuvre collective de grande dimension à partir d'un répertoire de formes variées correspondant aux différentes sources culturelles de Paul Klee.

COLLÈGES ET LYCÉES

Figurines

Après avoir découvert les œuvres de Paul Klee et notamment les poupées réalisées pour son fils, qui ne sont pas sans rappeler l'art brut et l'art des civilisations extra-européennes, les élèves pourront créer une petite sculpture, à partir de matériaux divers, par la technique de l'assemblage. Ils pourront les mettre en scène collectivement, reliant ainsi les arts de la scène avec les arts plastiques comme a pu le pratiquer Paul Klee.

La clef du motif

À partir d'un large lexique de formes issues des univers culturels qui ont nourri l'œuvre de Paul Klee, les élèves vont interpréter ce vocabulaire avec la technique de leur choix pour aboutir à une seule grande création collective. Suite à ce travail en atelier, les élèves iront dans les salles découvrir l'influence que ce même répertoire formel a eu sur les œuvres de Paul Klee.



L'exposition *Paul Klee, entre-mondes* est co-organisée par le LaM et le Zentrum Paul Klee, Berne.

Elle bénéficie du soutien de la Fondation Crédit Mutuel Nord Europe, mécène officiel et du partenariat des peintures haute décoration Argile couleurs de terre

LaM

1 allée du Musée – 59650 Villeneuve d'Ascq, France

T. : + 33 (0)3 20 19 68 68

www.musee-lam.fr

Retrouvez le musée sur :

      #museeLaM