

FR

30.11.2012 - 01.04.2013

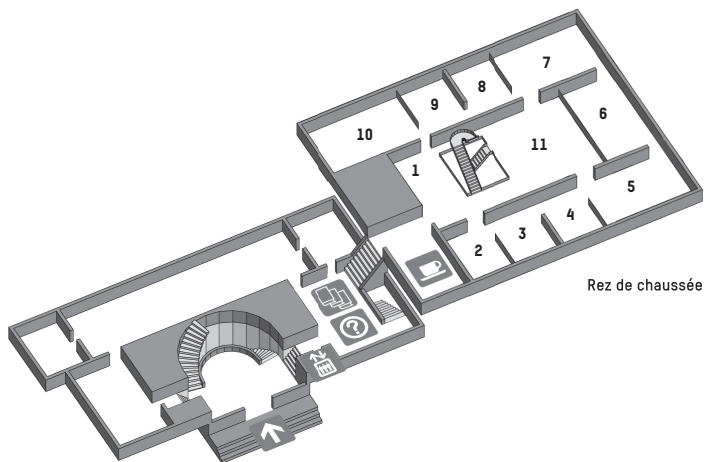
le monde
de la
couleur

itten
klee

KUNST
MUSEUM
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles



Rez de chaussée

- 1 Les académies et l'étude de la nature
- 2 La découverte de la couleur
- 3 La théorie des couleurs
- 4 La couleur et l'abstraction
- 5 La dynamisation de la couleur
- 6 La rationalisation de la couleur
- 7 La couleur entre abstraction et réalisme
- 8 L'ésotérisme de la couleur
- 9 L'autonomisation des outils artistiques
- 10 L'élémentarisation et l'ordonnancement de la couleur
- 11 Le monde de la couleur

Introduction

Johannes Itten et Paul Klee se sont distingués dans l'art du XX^e siècle par leurs théories des couleurs dont l'importance n'a d'égal que l'éminence. Ils étaient tous les deux convaincus que, l'ordre des couleurs étant un univers clos en soi, il possédait ses propres lois. L'exploration de nouvelles archives a montré que les deux artistes se sont référés à des sources communes de l'histoire des idées, également en partie à des sources ésotériques, et se sont stimulés mutuellement. Les concepts qu'ils ont développés furent le fruit de réflexions menées durant de longues années et leurs œuvres picturales en sont un fidèle reflet. Leurs parcours de vie et leurs carrières artistiques se croisèrent à plusieurs reprises : ainsi Johannes Itten reçut-il ses premières impulsions artistiques du père de Klee, tandis que le soutien de Itten fut déterminant dans la nomination de Klee au Bauhaus de Weimar. Ils commencèrent à s'intéresser à la théorie et au système des couleurs presque en même temps, en 1914 pour Klee, lors de son voyage à Tunis, en 1915 pour Itten, à Stuttgart, sous l'influence de la théorie des couleurs d'Adolf Hölzel. Durant des décennies, ils montrèrent un réel intérêt pour leurs travaux artistiques respectifs et ils s'échangèrent des œuvres.

À travers un parcours en onze étapes structuré autour d'œuvres clés de Itten et de Klee, l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Berne présente la confrontation des deux artistes avec le thème de la couleur dans l'art. La scénographie s'inspire d'une part de la conception du gris comme centre du cosmos de couleur par Klee et Itten, en appliquant le gris aux parois. Les couleurs mises endessous

des chiffres de salle, d'autre part, indiquent le cercle de couleur de l'itinéraire guidant le visiteur à travers l'exposition.

Les académies et l'étude de la nature

Les expériences que Itten fit de la nature dans sa jeunesse furent des expériences fondamentales dont il gardera le souvenir toute sa vie. Son œuvre débute avec des représentations de paysages qui laissent déjà transparaître son intérêt pour les principes de l'architecture, ainsi par exemple *Landschaftsstudie* (Étude de paysage) de 1908. Les scènes représentées sont le plus souvent sous-tendues par une ossature de lignes forces clairement structurée et proportionnée, ainsi dans la peinture *Haus mit Treppe* (Maison à l'escalier) de 1912, dont le dessin préparatoire révèle la structure architecturée de la composition. *Vorfrühling an der Rhône* (Premiers jours de printemps au bord du Rhône), la première peinture à l'huile de grand format de Itten, traduit son intérêt profond pour la puissance coloriste du postimpressionnisme, celui de Van Gogh et de Hodler surtout. C'est avec cette œuvre que Itten s'affirma comme peintre en 1911 à l'exposition de Noël du Musée des Beaux-Arts de Berne. Curieusement, le temps passé par Itten à l'Académie de Genève a laissé peu de traces dans son œuvre artistique. Les quelques études académiques de têtes, de mains et de corps qu'il créa en 1909 et 1910 n'y représentent rien de plus qu'un épisode mineur. Bien que Itten ait quitté l'Académie à la fin de 1909, c'est aussi à Genève qu'il reprendra peu de temps après ses études artistiques. Néanmoins, pour ce qui est des thèmes majeurs de son œuvre, les expériences de la nature qu'il fit pendant sa jeunesse, qu'il passa à la campagne, exercèrent sur lui une influence durable qui ne s'effacera plus : nature et paysage, montagnes, plaines, arbres, natures mortes de fleurs et de fruits. En ce qui concerne Klee, ses toutes premières études de paysage

et les nombreuses notes de son journal attestent qu'il a lui aussi ressenti la nature comme un lieu de refuge et de retraite à l'époque de son adolescence. Les paysages, les jardins, les montagnes, et les fleurs restèrent des motifs majeurs de son œuvre artistique. Des centaines de dessins tracés dans les marges de ses cahiers d'écolier témoignent en outre du goût de Klee pour le grotesque et le bizarre que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres de jeunesse, ainsi dans *Weib und Tier* (Femme et animal) : « Un animal, l'animal qui est dans l'homme, poursuit une dame qui ne se montre pas totalement insensible. » Déjà en 1902, lors de son voyage en Italie, Klee avait perçu que la représentation de motifs architecturaux était d'une importance fondamentale pour son travail artistique : « Lorsque j'acquis en Italie l'intelligence des œuvres d'architecture, je pus immédiatement bénéficier d'un apport de connaissances essentiel. [...] L'organisation clairement perceptible de leurs formes, la précision de leurs structures, me furent un enseignement plus salutaire que tous les essais de têtes, de nus et de compositions. » De retour à Berne, ses propres débuts artistiques à l'Académie de Munich lui parurent largement insatisfaisants, car il était désormais préoccupé de « rythmes de lignes » et de « rythmes de surfaces » : « Je ne vois partout qu'architecture. » Cette progression qui va de la simple représentation de la nature à une structuration architectonique du visible se manifeste avec une grande évidence si l'on considère l'évolution qui s'est opérée entre le dessin de 1898 *Aus dem Daehlhoelzli* (Vue depuis le Daehlhoelzli) et l'aquarelle *Haus in der Schlucht* (Maison du ravin) de 1913. La couleur s'y affirme avec une autonomie croissante.

La découverte de la couleur

Lors de son voyage à Tunis de l'année 1914, Klee put approfondir substantiellement son regard sur l'architecture et, dans le même temps, la couleur acquit un statut d'autonomie dans sa peinture : « La couleur me possède. Je n'ai pas besoin de chercher à la saisir. Elle me possède définitivement, je le sais. C'est le sens du moment heureux : la couleur et moi ne faisons qu'un. Je suis peintre. » À Tunis, Klee parvint à une utilisation plus libre de la couleur et à un haut degré d'abstraction. À son retour, il persévéra résolument dans cette voie. Dans des œuvres comme *mit d. braunen Spitzen* (avec les pointes brunes) et *<mit dem braunen □>* (avec le brun □), Klee inaugure un nouveau concept de l'image, dans une perspective d'abstraction plus prononcée que par le passé, où il place tout son travail artistique sous le primat de la « synthèse architecture urbaine – architecture du tableau ». L'architectural comme principe de composition est également perceptible dans *Der Niesen* (Le Niesen) que Klee a probablement créé en 1915 durant ses vacances d'été au bord du lac de Thoune. Des rectangles de couleur, à la fois restitution des couleurs du paysage et figuration abstraite de l'environnement naturel de la montagne, s'amoncellent devant la silhouette fortement géométrisée du mont Niesen. L'architecture dynamique et rythmée du tableau, issue des connaissances artistiques acquises lors du voyage à Tunis, naît du jeu riche en contrastes entre les diverses surfaces colorées. La construction pyramidale de la montagne et les formes stylisées du soleil, de la lune et des étoiles, qui rappellent les dessins d'enfants, transportent aussi le tableau dans un univers de fable.

La visite de l'exposition du Sonderbund en mai 1912 à Cologne conduisit Itten à étudier de près la peinture de Paul Cézanne : dans ***Mann mit blauem Kittel*** (Homme à la blouse bleue), il y fait référence jusque dans le traitement des couleurs. Si Itten se réfère aux « modulations de la couleur » de la peinture de Cézanne et à ses capacités coloristes à produire une « harmonie parallèle à la nature », il se réfère tout autant au rythme et l'architecturé dans la construction du visible. ***Barmherziger Samariter*** (Bon samaritain) peint par Itten en 1915 constitue sans doute l'œuvre la plus complexe issue de sa confrontation avec la peinture de Cézanne à cette période : la composition est construite sur des formes géométriques dont la constitution en figures corporelles et en éléments de paysage est d'abord due aux chevauchements des couleurs entre les différents champs. Itten s'est ici clairement laissé inspirer par la sinuosité des corps et la composition en triangle des *Baigneuses* de Cézanne, mais la conformation des visages est reprise de ses études d'après El Greco. Itten réalisa cette peinture après avoir vu un transport de blessé et donc été directement confronté à la souffrance de la Première Guerre mondiale. « Le triangle jaune est la plainte montant vers le ciel tel un rythme qui ne cesse de se répéter » explique-t-il dans son journal.

La théorie des couleurs

Les réflexions menées par Itten sur le rythme, les sept contrastes et l'égalisation des couleurs étaient fondées sur la théorie des contrastes des couleurs d'Adolf Hölzel, dont Itten fut l'élève à Stuttgart. Itten resta fidèle aux grands principes de la théorie des contrastes de Hölzel jusqu'à la fin ses jours, bien qu'il ait par ailleurs amplement révisé cette théorie : à la différence de Hölzel qui, se référant à l'expression de Goethe, concevait sa théorie des couleurs comme la « basse fondamentale de la peinture », Itten chercha à étendre sa théorie des couleurs à une cosmologie. En lien avec cette nouvelle orientation, Itten préféra la figure conceptuelle de la sphère des couleurs – telle que mise au point par Philipp Otto Runge – au diagramme du cercle chromatique. Aspirant à un universalisme de sa théorie des couleurs, Itten chercha en outre à combiner des classifications des couleurs issues de la théosophie, de l'astrologie et d'autres doctrines symboliques. S'appuyant sur l'aura des couleurs théorisée par la théosophie, Itten développa dans sa « typologie des couleurs » « un modèle humain » de localisation des couleurs dans le corps humain. Il pensait qu'il fallait distinguer dans la perception des couleurs différents types d'êtres humains, à savoir « des êtres humains bleus, des jaunes et des rouges ». En 1921, Itten publia dans l'almanach *Utopia* son premier modèle théorique des couleurs, « la sphère des couleurs », dépliée en étoile, « en sept dégradés et douze tons ». Dans son *Art de la couleur* de 1961, il produisit une synthèse récapitulative des conclusions auxquelles il était parvenu après des décennies de travail.

Klee chercha lui aussi à produire une systématique générale du

cosmos de la couleur : le centre de ce cosmos est constitué par le gris qui forme le cœur d'une sphère des couleurs. Les pôles de cette sphère sont occupés par le blanc et le noir, la ceinture de l'équateur par l'échelle des couleurs chromatiques et le reste par les divers mélanges de ces tons. Le gris placé au centre du cosmos des couleurs constitue pour Klee la pierre angulaire de toute harmonie colorée, celle-ci prenant forme précisément au point de passage par ce gris central : lorsque les tons chromatiques, juxtaposés autour de ce point de gris, se mêlent en une valeur de gris au centre de la sphère entre les deux pôles, ils sont dans un rapport d'harmonie réciproque. La place accordée au gris par Klee trouve son expression visuelle dans l'étoile des couleurs élémentaires ou étoile de la totalité des niveaux de couleurs qu'il crée en 1922. Faire dériver le cosmos coloré de Klee du cercle chromatique de Goethe relève d'une vision simpliste, car Goethe avait justement exclu le gris, et toutes les couleurs neutres, de son cercle chromatique. Klee se rattache plutôt à la sphère des couleurs de Philipp Otto Runge, où le gris occupe le point central entouré de toutes les couleurs et constitue donc le centre du cosmos des couleurs et la pierre angulaire de leur harmonie. Mais Klee outrepassa radicalement la vision de Runge en ce qu'il réinterprète cet ordre des couleurs comme le résultat de processus dynamiques : c'est visible dans son esquisse de la totalité des couleurs où les différents segments de couleur interfèrent les uns avec les autres dans des mouvements circulaires et se fondent ainsi les uns dans les autres.

La couleur et l'abstraction

Son intérêt pour la théorie des couleurs amena Itten à produire dès 1915 des compositions totalement abstraites telles que *Horizontal-Vertikal* et *Tiefenstufen* (Gradations). Ces deux tableaux font partie des toutes premières compositions purement abstraites, et en ce sens pionnières, de l'art du XX^e siècle. Alors que *Tiefenstufen* génère encore des effets de profondeur, *Horizontal-Vertikal* relève d'une stricte abstraction matérialisée dans une structure complexe de champs colorés. S'appuyant sur la théorie des contrastes d'Adolf Hölzel, Itten peint des bandes qu'il divise en rectangles proportionnés avec précision et organise autour d'un centre lumineux. Toutefois, on ne trouve pas à cette époque de tels tableaux abstraits dans l'œuvre de Hölzel lui-même. Les études de Itten montrent qu'il chercha aussi dans ces peintures à unir les proportions mathématiques de ses compositions picturales et le classement des couleurs et qu'il se référa aussi à des correspondances dans les principes de la musique.

Il semble que Itten ait, à ses débuts, conçu chacune de ses peintures comme une œuvre étalon où il mettait à l'épreuve les principes d'ordonnement de la forme et de la couleur de son vocabulaire visuel abstrait. Toutes ces peintures possèdent une valeur d'exemplification. Dans *Begegnung* (Rencontre), une structure horizontale de bandes de couleurs lumineuses s'ouvre vers la partie centrale du tableau dans un mouvement dynamique de double spirale. Dans son œuvre tardive, Itten a de nouveau expérimenté des compositions géométriques abstraites de champs colorés, par exemple, en 1963, dans *Horizontal-Vertikal* et *In der Nacht* (Dans la nuit).

La dynamisation de la couleur

Itten s'est également intéressé à la représentation du mouvement et de la vitesse en peinture. Il a trouvé son inspiration dans les mouvements de cercles de couleur de Robert Delaunay, la représentation du mouvement chez les futuristes et la facettisation de l'objet chez les cubistes. Ses peintures de cette époque témoignent d'une abondance des couleurs et d'une complexité de composition, ainsi *Ländliches Fest* (Fête de campagne), *Vogelthema* (Sur le thème de l'oiseau) et *Aufstieg und Ruhepunkt* (Ascension et repos). Sur fond de contrastes colorés aux nuances délicates, elles sont animées des rythmes vibrants de mouvements ascensionnels et tournoyants. Ces emboîtements multidimensionnels des formes et des couleurs ne laissent pas de repos au regard, en raison de l'impression d'agitation et de profusion infinies qu'ils génèrent. « J'ai le sentiment que je devrais représenter dans une unique et immense peinture toutes les choses de la terre et du ciel dans leurs formes et relations infinies. Ce ne sont peut-être pas les choses que je veux représenter, mais le sentiment de l'infini. » Itten écrivit ceci alors qu'il travaillait à *Aufstieg und Ruhepunkt*. Sa diversité formelle et chromatique en kaléidoscope montre une proximité avec la vision de la représentation de l'infini et de la totalité dans l'art. Bien qu'elles soient formellement abstraites, ces peintures relèvent encore d'une interprétation strictement figurative. Ainsi, dans *Ländliches Fest*, la composition semble effectivement se déployer autour de la forme à peine cryptée d'un visage cerné des mouvements de danse circulaires qui figurent l'agitation exubérante de la fête. Itten n'a, selon ses dires, donné son titre à l'œuvre qu'a posteriori. Dans *Bänder* (Bandes), les effets

de rythme sont très différents : avec une rapidité fulgurante, les bandes d'un appareillage mécanique semblent s'entremêler les unes aux autres dans l'espace, c'est du moins ce que perçoit le spectateur.

Paul Klee s'intéresse lui aussi dans ces années-là à la dynamisation raisonnée de la couleur en interaction avec la rythmisation de l'ensemble de la composition. À la différence de Itten, Klee chercha à représenter le mouvement et le rythme en associant différents signes et figures graphiques, tels que la ligne, la courbe, le cercle et le triangle. Dans des œuvres comme *Farbenwinkel* (Angles de couleurs) et *Farbig gebaut mit schwarz-graphischem Gegenständlichen* (Construit sur la couleur avec des objets au trait noir), l'impression du mouvement et du rythme est générée par les lignes et les bandes de couleur en dents de scie et par l'emboîtement des surfaces colorées. Les recherches de Klee sur la dynamisation et la rythmisation donnèrent lieu à l'utilisation d'un vocabulaire formel de plus en plus abstrait et à une nouvelle autonomie de la couleur. Dans *Mondauf-Sonnenuntergang* (Lever de la lune – Coucher du soleil), les éléments architectoniques sont ainsi emboîtés les uns dans les autres que l'impression de spatialité régresse au profit d'un effet décoratif en deux dimensions. Tels des symboles cosmiques, la lune et le soleil brillent sur la ville qui se tient dans l'ombre. Des feuilles comme *Einst dem Grau der Nacht enttaucht...* (Un jour surgi du gris de la nuit...), où l'interaction entre les lignes, le clair-obscur et les couleurs se montrent optimale, montrent à quel point Klee a toujours associé les outils de la poésie à sa réflexion sur les outils de l'art.

La rationalisation de la couleur

Pendant ses années au Bauhaus, Klee étudia de manière approfondie les lois de l'organisation des couleurs. Il entreprit notamment des recherches sur les échelles de couleurs et la structuration du clair-obscur. Alors que dans la nature, les passages du clair à l'obscur et de l'obscur au clair sont courants et non organisés, Klee conçut le clair-obscur selon des gradations mesurables et clairement structurées. C'est ce que montre par exemple *Wachstum der Nachtpflanzen* (Croissance des plantes de la nuit). Les couches superposées de feuilles, de losanges, de quadrilatères et de cercles, ainsi que la gradation structurée des couleurs claires et des couleurs sombres, donnent l'impression d'un mouvement ordonné. Les créations aux formes végétales semblent effectivement croître lentement d'une profondeur sombre et indéfinie. Klee évoquait aussi la notion de « fugue » à propos de ce type de clair-obscur fondé sur des gradations de tons : fondées sur la structure musicale de la fugue, les gradations de couleurs avaient pour fonction de représenter la dimension temporelle de la croissance et de la progression. Soucieux de produire une représentation visuelle des structures musicales et de la simultanéité des images sonores, c'est-à-dire de les rendre picturalement visibles, Klee ne cessa de poursuivre le développement de sa technique de l'aquarelle. Dans *Genien (Figuren aus einem Ballet)* (Génies – figures de ballet), les gradations de couleurs, que l'artiste a peintes en fines couches translucides et qui se fondent sans discontinuer les unes dans les autres, génèrent l'impression de mouvement, de musique et de danse. Dans l'aquarelle *vor dem Blitz* (Avant l'éclair), les divers sens du mouvement sont signifiés par les gradations de couleur mais aussi par des flèches.

De nombreuses œuvres de Klee des années 1920 entraînent le spectateur dans des contrées imaginaires peuplées de constructions, de formations de rochers, d'animaux et de symboles mystérieux. Il s'agit le plus souvent de jardins et de paysages qu'aucun élément ne permet de situer ni dans le temps ni dans l'espace et qui semblent provenir d'un monde de rêve ou de fable, ainsi *Vogel Pep* (L'oiseau Pep) et *Tor im Garten* (Porte dans le jardin). Des œuvres comme *Gebirge im Winter* (Montagnes en hiver) et *Krähenlandschaft* (Paysage de corneilles) où s'élèvent des montagnes en forme de pyramides rappellent quant à elles les voyages de Klee en Egypte. *Monument im Fruchtlad* (Monument au pays de la fertilité) fait lui directement référence à l'Egypte. Il fait partie de ces « peintures de bandes » dont la composition repose sur une stratification de bandes horizontales de couleur serrées les unes contre les autres. Klee y travaillait ses impressions visuelles d'Egypte, telles que ces paysages de la région du Nil caractérisés par l'ordonnement géométrique des champs, et son expérience intense de la lumière et de la couleur. Il limita la représentation à ce qui était pour lui l'essentiel : la structure géométrique et les couleurs éclatantes. Dans la composition en échiquier *Gemüsegarten* (Jardin potager), Klee n'évoque plus les plantes que par des signes graphiques, privilégiant la sonorité générale des couleurs. Dans *Alter Klang* (Sonorités anciennes), elle s'est imposée aux dépens de tout motif figuratif. Itten avait lui aussi créé de telles sonorités de couleurs aux formes abstraites dès les années 1920, à Stuttgart, puis il les avait reprises dans ses motifs de tapis abstraits et enfin exploitées dans son œuvre tardive, par exemple dans *Leuchtendes Rot* (Rouge lumineux) de 1955.

La couleur entre abstraction et réalisme

Après son entrée au Bauhaus, Itten se détourna du style abstrait-géométrique de ses premières œuvres clés. Pendant les trois années qu'il passa au Bauhaus – de 1919 à 1922 – il ne créa plus aucune peinture dans ce style purement abstrait, mais en revint, dans le petit nombre d'œuvres réalisées à cette période, à un style figuratif-objectal, comme par exemple dans *Vasen* (Vases). Il était à cette période avant tout préoccupé des questions philosophiques et conceptuelles qui se posaient à l'éducation artistique de l'« homme nouveau ».

Des enseignants japonais donnèrent des cours de dessin à l'encre de Chine à l'École-Itten de Berlin, dès 1928. Des tableaux comme *Der Berg* (La montagne) de 1929-1930 montrent comment Itten intégra spontanément à son traitement de la couleur la liberté du geste pictural de la peinture à l'encre de Chine de l'Asie orientale et comment il retrouva le chemin d'un langage visuel abstrait. À la même époque, l'occupation par Itten du poste de directeur de l'École d'arts textiles de Krefeld laissa également des traces dans sa peinture. À partir de 1935, il s'intéressa dans sa peinture à des questions liées à l'ornementation textile. Une œuvre clé de cette période, *Vögel am Meer* (Oiseaux au bord de la mer) montre comment la couleur et les motifs figuratifs s'imbriquent désormais étroitement pour créer des compositions ornementales. La fusion à la fois la plus profonde et la plus monumentale d'ornementation textile et de peinture figurative qu'Itten ait réalisée apparaît dans le fameux *Velum*, une tenture transparente créée au début de l'été 1938 pour le plafond de la cage d'escalier du Stedelijk Museum d'Amsterdam et dont on possède

encore les esquisses. Ce penchant pour l'ornemental en deux dimensions se manifeste aussi dans les œuvres de Itten des années 1940, par exemple dans *Frau mit den Vögeln* (Femme aux oiseaux). Jusqu'à la fin des années 1950, la peinture de Itten oscilla entre les deux pôles de l'abstraction et du réalisme. La couleur comme outil de composition y occupa dès lors une place essentielle.

À la différence de Itten, Klee poursuivit au Bauhaus, et ensuite à Dusseldorf, ses expérimentations de compositions de couleurs abstraites de structure géométrique. Son intérêt pour les questions de géométrie et de construction se laisse voir dans de nombreux croquis planimétriques et dans des œuvres comme *Segelnde Stadt* (Ville faisant voile). Dans cette peinture, des quadrilatères transparents se superposent dans un espace qu'il est impossible de reconstituer mentalement. Cette construction spatiale en apesanteur est liée au thème récurrent chez Klee du vol et de l'équilibre. Dans le cadre de son enseignement au Bauhaus, Klee mena aussi des études sur les contrastes simultanés et des complémentaires. Il les traduisit en peinture dans une série d'environ soixante-dix tableaux pointillistes réalisés entre 1931 et 1932. *Bildnis einer Complicierten* (Portrait d'une femme compliquée) se compose de multiples petits champs de couleurs disposés en mosaïque. Les lignes de contour clairement identifiables de la portraiturée font osciller l'œuvre entre l'abstraction et la figuration. Dans des peintures comme *Emacht* au contraire, la couleur et la forme fusionnent en une robuste structure architectonique où le motif figuratif est à peine perceptible.

L'ésotérisme de la couleur

Pour l'album du Bauhaus de l'année 1921, Itten illustra une sentence du fondateur du culte mazdaznan, O. Z. A. Hanish : « Salut et santé au cœur, lequel est illuminé de la lumière de l'amour et n'est fourvoyé ni par l'espérance en un ciel ni par la crainte de l'enfer. » La calligraphie, la couleur et la philosophie ésotérique constituèrent le fondement programmatique de l'œuvre où Itten les entremêla. Une autre feuille calligraphique montre une devise du mystique allemand Jakob Boehme, « Inspirer, expirer », que Itten rapporta à la théorie de la respiration de la doctrine mazdaznan. Dans les années 1920, des principes idéologiques gouvernèrent en arrière-plan la création de Itten, plus que jamais jusqu'alors et ultérieurement. À cette époque, il avait déjà passé de longues périodes dans la communauté mazdaznan de Herrliberg au bord du lac de Zurich. Mazdaznan est un terme avestique qui signifie « maître de la pensée de Dieu » ou « la bonne pensée qui maîtrise toute chose à la perfection ». Stimulé par les préceptes de la théosophie et de la doctrine mazdaznan, Itten s'intéressait également à l'astrologie depuis 1919. Dans son journal, il ne se contenta pas d'associer les signes du zodiaque aux planètes, il leur attribua également certaines couleurs correspondant elles-mêmes à des qualités ou des types humains. Ces pensées sont notamment présentes dans *Teppichentwurf* (Esquisse de tapis) de 1924. En mêlant de façon croissante des philosophies ésotériques à sa recherche d'un langage universel de l'art, Itten voulait honorer le cri de guerre programmatique de Walter Gropius pour le Bauhaus : ne pas « former des artistes » mais « former un homme nouveau ».

Itten s'efforça d'introduire au Bauhaus des modes de vie ésotériques, ce qui ne fut que diversement apprécié. Dans **Seiltänzer** (Funambule) de 1923, Klee traite de l'affrontement entre le parti des « spirituels », soutenant Itten, et celui des « rationnels », réunis autour de Gropius et de Oskar Schlemmer, comme d'un jeu d'équilibre. Klee, qui se tient « en équilibre » au-dessus du conflit, fait référence avec la croix de l'arrière-plan à **Gruss und Heil den Herzen** (Salut et santé au cœur) de Itten et avec le profil de tête du quart inférieur droit de l'image au logo du Bauhaus de Schlemmer. La relation que Klee entretint avec l'ésotérisme eut plusieurs facettes : il s'intéressa dans de nombreuses œuvres aux motifs ésotériques de son époque, par exemple dans **Die Heilige vom innern Licht** (La sainte de la lumière intérieure) ou dans **Narretei** (Folie). Mais parallèlement, il garda une distance en général teintée d'ironie face à toutes les doctrines philosophiques du salut. C'est plein d'humour qu'il commente les idées et les figures de la théosophie et de l'anthroposophie. Il reprit toutefois des principes de l'ésotérisme dans sa théorie de l'art. Klee avait surtout une relation spirituelle à l'univers des nombres : les représentations où il associe une stylisation géométrique et des strates de bandes horizontales sont fondées sur des séries mathématiques et témoignent de son intérêt pour les théories néopythagoriciennes du musicologue et philosophe Hans Kayser. Dans **Rechnender Greis** (Vieillard calculant), Klee semble réfléchir ses faiblesses pour les spéculations numérales dans une ironie s'adressant à lui-même.

L'autonomisation des outils artistiques

Dans les années 1930, une nouvelle autonomisation de l'outil pictural se fait jour dans l'œuvre de Klee : dans des œuvres comme *Kleiner Blauteufel* (Petit diable bleu), *Ruhende Sphinx* (Sphinx au repos), *Scherben-Stilleben* (Nature morte aux tessons) et *Enzianisches Stilleben* (Nature morte gentianique), la forme et la couleur s'unissent dans diverses formes de constellations et de synthèses, où elles peuvent aussi s'opposer, et c'est comme si le motif pictural n'apparaissait plus que dans les titres. Klee use de plus en plus de la possibilité que lui offre la transparence de sa matière picturale de refléter les actions ou les phénomènes naturels dont traitent les œuvres. Ainsi, dans l'aquarelle *Diana im Herbstwind* (Diane dans le vent d'automne), les formes qui se chevauchent dans une certaine instabilité, mais aussi les hachures qui occupent toute la surface de l'œuvre et partent dans toutes les directions, font naître la sensation d'une agitation frénétique. Derrière cette expressivité redoublée des effets de la couleur, c'est la question générale de sa systématisation qui disparaît.

Dans *Legende vom Nil* (Légende du Nil), Klee revient au format carré des années 1920 et aux impressions de son voyage en Egypte. Les poissons, les plantes et le bateau avec des rameurs sont autant de signes abstraits qui témoignent de l'intérêt de Klee pour les systèmes d'écritures et de signes. Les traits bruns contrastent fortement avec les tons lumineux de bleu et de vert du fond et font rétrospectivement écho au style de Klee des dernières années qui se caractérise par d'épaisses lignes noires et des surfaces de couleurs vives.

L'émentarisation et l'ordonnement de la couleur

Les dernières années de vie de Klee furent marquées, d'une part, par la maladie et, de l'autre, par une immense puissance créative. Dans ses œuvres tardives, la relation entre la couleur, la forme et la ligne est empreinte d'une tension qui les fait tantôt se rapprocher, tantôt fortement contraster. Dans une nouvelle radicalité, Klee expérimenta une couleur d'aplatissement lumineuse et libérée des conventions de la représentation. L'application de la matière picturale est en général plutôt grossière, l'éventail des teintes va des tons de terre aux couleurs primaires vives. Des lignes noires le plus souvent tracées à la brosse composent des formes abstraites ou des contours de figures, de visages ou d'objets équivoques. Dans des peintures comme *dieser Stern lehrt beugen* (Cette étoile apprend à s'incliner), *Flora am Felsen* (Flore sur le rocher) ou *In Behandlung* (En traitement), toutes trois de l'année 1940, la couleur apparaît comme un contre-point de libre composition aux vigoureuses lignes noires. La couleur et la ligne renvoient l'une à l'autre dans des constellations réduites à l'élémentaire. Le 'style tardif' de Klee, qui associe des fonds lumineux et un langage des signes au tracé noir et épais, se manifeste très clairement dans ces œuvres.

Les deux dernières décennies de création de Itten se tiennent de façon singulière sous le signe de l'exploration de « l'art de la couleur ». Ce, aussi bien dans le domaine de ses réflexions sur la théorie de l'art que dans celui de sa peinture. Le retour de Itten à des peintures purement abstraites, telles que les compositions en échiquier ou de champs de couleur rectangulaires, semble être en rapport direct avec son intérêt renforcé pour les effets fondamentaux de la couleur.

Dans la deuxième moitié des années 1950 – c'est-à-dire parallèlement au travail préliminaire à la publication de *l'Art de la couleur* – ce nouvel intérêt pour les lois de la couleur trouve place dans ses œuvres, ainsi, par exemple dans **Gelb-Orange-Rot** (Jaune-orange-rouge). Par ses travaux géométriques-abstraites, il revient au langage visuel abstrait des années stuttgartaises et viennoises.

Deux problèmes esthétiques de fond avaient pour Itten une importance de premier plan : l'analyse des rapports de contrastes des couleurs et leur synthèse en une harmonie générale de composition. S'inspirant de Hölzel – à quelques différences près –, Itten dénombra sept contrastes. Le « contraste de la couleur en soi », le « contraste clair-obscur », le « contraste chaud-froid », le « contraste des complémentaires », le « contraste simultané », le « contraste de qualité » et le « contraste de quantité ». Sur la base de ces fondements de sa théorie des couleurs, Itten explore les diverses modalités des effets de la couleur et de sa perception dans différentes configurations. Tantôt il limita l'harmonie des couleurs à quelques sonorités comme dans **Dreiklang-Modulation** (Modulation à trois notes), tantôt il l'étendit à toutes les couleurs comme dans **Festlich** (En fête). Alors que des œuvres comme **Adieu** reposent sur un effet de clair-obscur où des couleurs claires sont portées à la luminosité dans des environnements sombres, dans une peinture comme **Concerto Grosso**, la couleur tire sa luminosité d'un effet de vitrail illuminé.

Le monde de la couleur

La première œuvre, et la plus ambitieuse, que Johannes Itten débuta après sa nomination au Bauhaus de Weimar fut son projet ***Turm des Feuers*** (Tour du feu). La sculpture, dont l'original est aujourd'hui perdu, ne reçut son titre que plusieurs décennies après sa création. Ce qui est montré dans l'exposition, ce sont des photographies d'époque, des esquisses et une reconstitution fidèle à l'original. Les sources d'archives indiquent que le titre originel était *Turm des Lichts* (Tour de la lumière). Itten a transposé le motif du mouvement de la spirale dans une forme monumentale en trois dimensions. La tour était avant tout conçue comme une structure symbolique, comme une « œuvre d'art philosophique » de sculpture et d'architecture : « Ma tour un symbole de la lumière / de la vérité / muni d'un carillon musical ». La tour originale ne comportait pas de clochettes dans sa partie supérieure. Les dessins d'esquisse et les notes de Itten attestent qu'il avait fondé la construction de la tour sur des rapports de proportions mathématiques. Avec cette spirale de verre coloré de douze étages, Itten cherchait à inscrire le monde de la couleur dans un symbole cosmique universel de l'univers tout entier. Sur les douze étages, devait en outre courir du bas vers le haut une chaîne qui débiterait avec les minéraux, se poursuivrait par les plantes, les animaux et les êtres humains et finirait avec le soleil. Les constellations astrologiques des douze signes du zodiaque et les quatre éléments y étaient également présents. C'est ainsi que le travail de sculpture céda la place à une « architecture de la pensée » immatérielle.

La peinture ***Ad Parnassum*** réalisée par Paul Klee en 1932 est aussi

une œuvre programmatique sur la théorie des couleurs et constitue en quelque sorte son « testament artistique et pictural sur la couleur ». Le titre *Ad Parnassum* fait d'une part référence à la résidence mythologique des muses, le mont Parnasse, qui fut considéré pendant des siècles comme la métaphore de la perfection artistique. De l'autre, le titre peut être rapporté au célèbre traité de l'art du contrepoint de Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, publié en 1725, et aussi à l'œuvre d'étude du même nom de Muzio Clementi (1817-1826), que Klee possédait. L'univers visuel construit avec rigueur, la superposition polyphonique des champs de couleur et les pastilles de couleur disposées en mosaïque sont tous à l'image de la structure musicale qui a servi ici de modèle à Klee pour ordonner la couleur. *Ad Parnassum* est la dernière peinture d'une série de plus de soixante-dix tableaux « pointillistes ». Dans aucune autre œuvre de cette série, Klee ne fut aussi proche de la notion de division de la couleur de Seurat, une notion qu'il élargit en la réinterrogeant dans le contexte de sa propre conception de la couleur et de ses recherches artistiques. Du jeu entre les champs colorés de l'arrière-plan et les glacis des petits traits de couleur en mosaïque, il résulte des contrastes de couleur variés qui fondent la « puissance colorée » spécifique de *Ad Parnassum*.

La vision de Itten d'un monde des couleurs divisé en quatre types fondamentaux auxquels il donna les noms des quatre saisons est une des idées centrales de sa théorie des couleurs et une de celles qui ont eu un grand retentissement. Elle rayonna en effet bien au-

delà des frontières de l'art et de la théorie de l'art, jusque dans la culture de la vie quotidienne, l'expertise en couleurs et en maquillage. Itten était convaincu que, en raison de son appartenance à l'un des quatre types de couleurs, « chaque être humain voit les couleurs d'une manière tout à fait personnelle » et que cela avait des incidences jusque dans les talents de coloristes des artistes. Il attribuait à chaque type de couleur un segment spécifique du cercle chromatique : alors que le « devenir clair et rayonnant de jeunesse de la nature au printemps [...] doit être exprimé dans des couleurs lumineuses », dans des sonorités de jaune, de vert jaune, de rose clair et de bleu clair, ce sont en automne les couleurs flétries « du brun terne et du violet », de l'orange et du vert olive, qui dominent. « En été, la nature, poussée à sa puissance maximale de formes et de couleurs, atteint sa plus grande densité et sa plénitude de vitalité sculpturale. Les couleurs chaudes, denses et actives » de l'orange, du rouge et du bleu « s'offrent comme l'expression colorée de l'été ». La palette de l'hiver est au contraire définie par des couleurs passives, « qui, retirées en elles-mêmes, froides et rayonnant manifestement vers une profondeur intérieure, sont spiritualisées », c'est-à-dire le bleu froid, le vert bleu, le blanc et le violet. Itten a exemplifié ces diverses palettes de couleurs dans sa série sur les quatre saisons **Frühling**, **Sommer**, **Herbst** et **Winter** (Printemps, Été, Automne et Hiver).

Biographie Johannes Itten

- 1888** Né le 11 novembre 1888 à Südern-Linden (Oberland bernois) d'un père instituteur et agriculteur et d'une mère d'origine paysanne.
- 1908–1909** Instituteur à Schwarzenbourg près de Berne.
- 1909–1910** Formation à l'École des Beaux-Arts de Genève.
- 1912–1913**
- 1911** Première participation à une exposition (Musée des Beaux-Arts de Berne).
- 1912** Voyage à travers l'Europe, visite notamment l'exposition du Sonderbund à Cologne, est fasciné par les œuvres de Cézanne.
- 1913–1916** Rejoint le cours d'Adolf Hölzel à l'Académie des Beaux-Arts de Stuttgart. Débute ses notes sur la théorie de l'art dans son journal. Premières compositions non figuratives. Donne des cours de peinture.
- 1916** Exposition personnelle à la galerie *Der Sturm* à Berlin.
- 1916–1919** Fonde une école d'art privée à Vienne. S'intéresse à la théosophie et à la mystique. Conçoit l'essentiel de sa théorie des formes et des couleurs.
- 1919** Rend visite à Paul Klee à Munich. Mariage avec Hildegard Anbelang. Commence son activité d'enseignement et construit le cours préparatoire d'enseignements fondamentaux pour la création artistique.
- 1919–1923** Enseigne au Bauhaus. Construit le cours préparatoire d'enseignements fondamentaux pour la création artistique. Peintures abstraites et figuratives, sculptures et esquisses architecturales.

- 1923–1926** S'installe dans la communauté du Temple Mazdaznan à Herrliberg au bord du lac de Zurich. Fonde les « Ateliers ontos » de tissage manuel et de techniques de nouage de tapis. Donne des cours d'art à l'école d'art associée.
- 1926** Fonde la Moderne Kunstschule Berlin (École d'art moderne de Berlin / École-Itten), qui forme des peintres, des graphistes, des photographes et des architectes.
- 1932** Est nommé directeur de l'École supérieure d'État d'arts textiles de Krefeld.
- 1934** Fermeture de l'École-Itten à Berlin.
- 1937** Des œuvres de Itten sont exposées dans l'exposition *Entartete Kunst* (Art dégénéré).
- 1938** Fermeture de l'école d'arts textiles de Krefeld. Émigre en Hollande.
- 1938–1953** Directeur du Musée et de l'École des arts appliqués de Zurich.
- 1939** Mariage avec Anneliese Schlösser.
- 1943–1960** Directeur de l'École d'arts textiles de la Société de l'industrie de la soie de Zurich.
- 1948** Exposition personnelle à New York.
- 1949–1956** Construction et direction du musée Rietberg, Zurich.
- 1957** Exposition personnelle au Stedelijk Museum d'Amsterdam.
- 1961** Parution de *l'Art de la couleur*.
- 1964** Rétrospective au Kunsthaus Zürich.
- 1966** Représente la Suisse à la 33e Biennale de Venise.
- 1967** Johannes Itten meurt le 25 mars à Zurich.

Biographie Paul Klee

- 1879** Né le 18 décembre à Münchenbuchsee près de Berne d'un père professeur de musique et d'une mère cantatrice.
- 1898–1899** S'établit à Munich. Échoue au concours d'entrée à l'Académie des Beaux-Arts par manque de pratique du dessin figuratif. Fréquente l'école de dessin de Heinrich Knirr. Débute les notes de son journal.
- 1900–1901** Étudie chez Franz von Stuck à l'Académie des Beaux-Arts à Munich. Interrompt ses études.
- 1901** Premier voyage en Italie. La rencontre avec l'antiquité et la Renaissance le fait douter de ses propres aspirations artistiques.
- 1902–1905** Retour à Berne. Études autodidactes, visites de musées, court séjour à Paris.
- 1906** Première participation à une exposition (exposition annuelle de la Sécession de Munich). Mariage avec Lily Stumpf. Part pour Munich.
- 1907–1908** Vit comme artiste et homme au foyer. Études autodidactes et visites d'expositions.
- 1909** Voit à Munich des œuvres de Cézanne, reconnaît en lui son « maître par excellence ».
- 1910** Exposition personnelle au Musée des Beaux-Arts de Berne.
- 1911** Relations avec les artistes du *Der Blaue Reiter*
- 1912** Participe à la deuxième exposition du *Der Blaue Reiter*. Rend visite à Robert Delaunay à Paris. Participe à l'exposition du Sonderbund à Cologne.
- 1913** Klee traduit le texte « La Lumière » de Delaunay pour la revue *Der Sturm*.

- 1914** Voyage en Tunisie avec Louis Moilliet et August Macke. Première notoriété artistique pour son traitement de la couleur
- 1916–1918** Incorporé au bataillon de recrues de Landshut en Basse-Bavière.
- 1920** Grande exposition personnelle à Munich, trois monographies lui sont consacrées.
- 1921** Commence son activité d'enseignement au Bauhaus à Weimar. Poursuite de sa théorie des couleurs qui repose sur ses expériences des années 1911–1914.
- 1924** Exposition à New York. Fondation de la société d'exposition *Die Blaue Vier*.
- 1925** Le Bauhaus déménage à Dessau. Parution du *Pädagogisches Skizzenbuch* (Esquisses pédagogiques).
- 1928** Voyage en Égypte, à l'origine d'impulsions durables pour le traitement de la couleur.
- 1930–1932** Quitte le Bauhaus, donne des cours à l'Académie des Beaux-Arts de Dusseldorf.
- 1933** Licencié de son poste d'enseignant à Dusseldorf. Retour à Berne.
- 1935–1936** Rétrospective à la Kunsthalle de Berne. Atteint de sclérodémie.
- 1937** Des œuvres de Klee sont exposées dans l'exposition *Entartete Kunst* (Art dégénéré). Les nazis retirent 102 œuvres de Klee des collections publiques.
- 1939** Création de 1253 œuvres, l'année la plus productive de toute sa vie de créateur.
- 1940** Rétrospective au Kunsthaus Zürich. Paul Klee meurt le 29 juin à Locarno.

Agenda

Wissenschaftliches Symposium, in Zusammenarbeit mit dem Zentrum Paul Klee: «Die Entdeckung der Farbe: Johannes Itten, Paul Klee und Otto Nebel»:

Freitag, 30. November, 10h–18h im Kunstmuseum Bern. Eintritt: ganzer Tag CHF 50.00 / halber Tag CHF 30.00 / Studierende gratis. Anmeldung nicht erforderlich. Bei Abgabe des Eintrittstickets: Gratiseintritt in die Ausstellungen *Itten-Klee*, *Otto Nebel* und *Meister Klee!* (Zentrum Paul Klee), Angebot gültig während der Ausstellungsdauer. Mit der Unterstützung der Fondation Johanna Dürmüller-Bol.

Öffentliche Führungen

Sonntag 11h: 2./9./16./23./30. Dezember, 6./13./20./27. Januar, 3./10./24. Februar, 3./10./17./24./31. März

Dienstag, 11h: 1. Januar

Dienstag, 19h: 4. Dezember, 22. Januar, 19./26. Februar, 5./12./26. März

Public Guided Tours in English:

Tuesday, 19h30, January 22

Sunday, 11h30, March 17

Visite commentée publique en français

Mardi, 19h30, 11 décembre

Dimanche, 11h30, 10 février

Einführung für Lehrpersonen

Dienstag, 4. Dezember, 18h

Mittwoch, 5. Dezember, 14h

Anmeldung erforderlich: T 031 328 09 11, vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Kosten: CHF 10.00

Ein farbiger Sonntag im Museum für die ganze Familie

Sonntag, 20. Januar, 17. Februar, 17. März
jeweils 11h00 – 12h30

Erwachsene und Kinder ab 6 Jahren.

Anmeldung / Info: T +41 31 328 09 11 oder vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Kino Kunstmuseum

«Die Tunisreise»

Schweiz 2007, 76 min. 0V/DF,

Farbe, Regie: Bruno Moll

Dienstag, 18. Dezember, 18h30

Sonntag, 30. Dezember, 14h

Weitere Filme zur Ausstellung im Februar und März, www.kinokunstmuseum.ch


Catalogue

Itten – Klee. Kosmos Farbe. Hrsg. von Christoph Wagner, Monika Schäfer, Matthias Frehner und Gereon Sievernich für das Kunstmuseum Bern und den Martin-Gropius-Bau Berlin. Deutsch, ca. 384 Seiten, ca. 300 Abbildungen. Regensburg: Schnell & Steiner, 2012. ISBN 978-3-7954-2646-0. CHF 39.00

Exposition

Durée	30.11.2012 – 01.04.2013
Ouverture	Jeudi 29 novembre, 18h30
Prix d'entrée	CHF 18.00/red. CHF 14.00
Offre CFF RailAway	Profitez d'une réduction de 20 % sur le voyage en train et l'entrée. L'offre CFF RailAway est disponible à votre gare et auprès de Rail service au 0900 300 300 (CHF 1.19/min). Plus d'informations sur www.cff.ch/expositions
 SBB CFF FFS	
Offre RailAway	
Heures d'ouverture	Lundi, fermé Mardi, 10h – 21h Mercredi à dimanche, 10h – 17h
Jours fériés	24./25./31.12.2012: fermé 01.01./02.01./01.04.2013: 10h–17h
Visites guidées privées	T +41 31 328 09 11, F +41 31 328 09 10 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Commissaires	Monika Schäfer (Kunstmuseum Bern) Christoph Wagner (Universität de Regensburg)

En collaboration avec :

 où l'exposition sera présentée du 25.04. au 29.07.2013

Avec le soutien de :



Artephila Stiftung
Alfred Richterich Stiftung


CREDIT SUISSE
Partenaire du Kunstmuseum Bern

Kunstmuseum Bern
Hodlerstrasse 8 – 12, CH-3000 Bern 7
T +41 31 328 09 44, F +41 31 328 09 55
info@kunstmuseumbern.ch
www.kunstmuseumbern.ch